media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Christoph Seelinger

Tod im Kino: Indexikalisches Sterben in ikonisch-symbolischen Ordnungen des kinematographischen Diskurses

2022

https://doi.org/10.25969/mediarep/18280

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Seelinger, Christoph: *Tod im Kino: Indexikalisches Sterben in ikonisch-symbolischen Ordnungen des kinematographischen Diskurses*. Marburg: Büchner-Verlag 2022. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/18280.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
http://omeka.buechner-verlag.de/items/show/20

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/deed.de License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

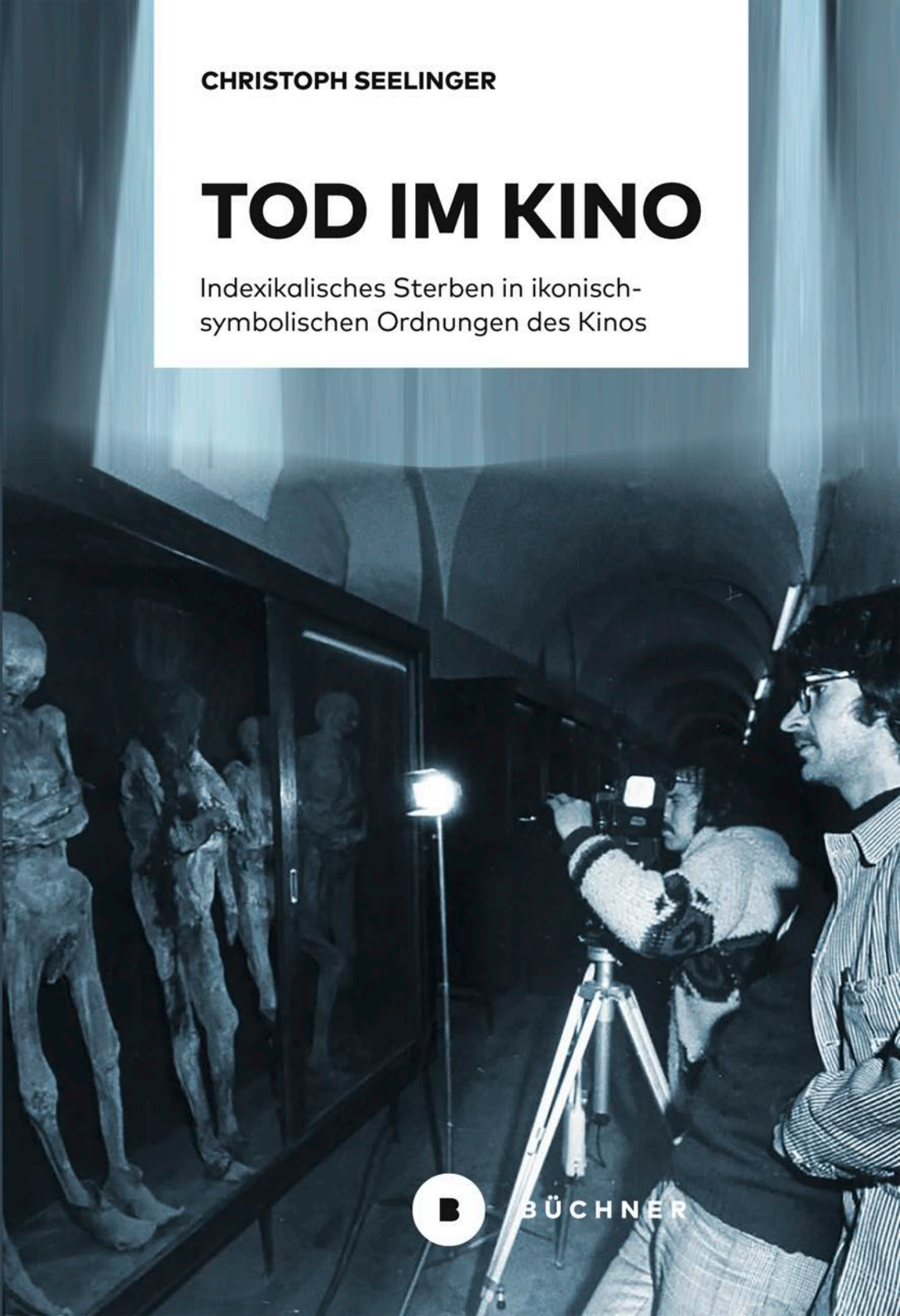
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

CHRISTOPH SEELINGER

TOD IM KINO

Indexikalisches Sterben in ikonisch-symbolischen Ordnungen des Kinos



BÜCHNER

TOD IM KINO

Seit **Christoph Seelinger** mit dreizehn Jahren zum ersten Mal im Nachtfernsehen Friedrich Wilhelm Murnaus Nosferatu sah, der ihm Augen und Herz übergehen ließ, ist seine Begeisterung für das Kino im Allgemeinen und den Phantastischen Film im Besonderen geweckt. Nichtsdestotrotz führt ihn sein akademischer Weg zunächst zur Mittelalterlichen Kirchengeschichte und Germanistik, die er beide an der Universität Mannheim studiert. Der Liebe wegen nach Braunschweig verschlagen, beginnt er dort ein Studium der Freien Kunst an der Hochschule für Bildende Künste und erlangt parallel seinen Master-Abschluss an der Technischen Universität im interdisziplinären Studiengang Kultur der technisch-wissenschaftlichen Welt, wo er sich mit Raumfahrtphilosophie, Erziehungspsychologie, vor allem aber der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts beschäftigt. Über die Jahre stiehlt sich das Kino – und vor allem dessen selten demaskierte Facetten – immer mehr in seinen wissenschaftlichen Fokus, weshalb er unter anderem in der Redaktion des 35-Millimeter-Filmmagazins sitzt.

Christoph Seelinger

TOD IM KINO

Indexikalisches Sterben in ikonisch-symbolischen Ordnungen des Kinos

BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der TU Braunschweig.

Christoph Seelinger
Tod im Kino.
Indexikalisches Sterben in ikonisch-symbolischen Ordnungen des Kinos

ISBN Print: 978-3-96317-299-1
ISBN ePDF: 978-3-96317-845-0
DOI: 10.14631/978-3-96317-845-0
(Zugl.: Diss. TU Braunschweig, 2021)

Der Originaltitel der Promotionsschrift lautete »Tod im Kino: Legitimationsstrategien indexikalischer Todesszenen in ikonisch-symbolischen Ordnungen des Kinos.«

Erschienen 2022 bei Büchner-Verlag eG, Marburg

Layout und Satz: DeinSatz Marburg | tn
Bildnachweis Umschlag: Thierry Zéno und sein Team bei den Dreharbeiten zu ›Des Morts‹ | © Zéno Films

Dieses Werk erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY 4.0: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber:innen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhalt

1.	Einleitung	9
1.1	Tod und Kino. Luigi Pirandellos *Quaderni*	12
1.2	Die indexikalische Realität des Todes im Kino	22
1.3	Zum Stand der Forschung	29
1.4	Materialien und Methodik	37
1.5	Theoretische Rahmung	41
2.	Tod und Photographie	49
2.1	Konservierte Leichname. Photographie als Speichermedium gelebten Lebens	49
2.2	Gesellschaft, Tod und Photographie. Ein historischer Abriss	62
2.3	Die Kamera als Waffe	80
3.	Tod und Kino. Theoretische Grundüberlegungen	91
3.1.1	*Sang, sperme et sueur*. Das Große Kasperletheater von Paris	91
3.1.2	Die letzten Torturen des Theaters, die frühen Torturen des Kinos	96
3.2.1	Der technisch reproduzierte Tod an jedem Nachmittag	101
3.2.2	Der filmische Tod als Simulation und Simulakrum	108
3.2.3	Todessimulationen im frühen Kino	119
3.3.1	Das Fallbeil der Montage. Tod und Filmschnitt	128
3.3.2	Montagepraktiken in frühen Todesdarstellungen des frühen Kinos	144
3.4.1	Die erste Leiche des Kinos. *The Execution of Mary, Queen of Scots*	152
3.4.2	Blicktabu und Kino. Der frühe Film als Substitut öffentlicher Schaulust	160
4.	Eine thanatologische Querschau durch das frühe Kino	172
4.1	Enrique Rosas' *El automóvil gris* zwischen Dokumentation und Fiktion	173
4.2	Ikonisch-symbolische Sterbeszenen im frühen Kino	177

4.3 Indexikalische Sterbeszenen im frühen Kino 185
4.3.1 Indexikalische Tiertode im Attraktionskino 185
4.3.2 Indexikalische Tiertode im Blickwinkel des Karnevalesken 196
4.4 Hinrichtungsszenen im Attraktionskino 209
4.4.1 *Execution of Czolgosz* (1901) 212
4.4.2 *Electrocuting an Elephant* (1903) 218

5. Tod an der Peripherie. Indexikalisches Sterben im narrativen Film der 20er und 30er Jahre 227

5.1 Kaninchen-Jagd im Dienst der Narration. *La Règle du Jeu*. *Mouchette*. 235
5.2 Schock-Montage und metaphorische Wirklichkeit. *Stachka* 252
5.3 Hollywood zwischen narrativer Wattierung und Schaulust. *Trader Horn* 259

6. Indexikalische Todesszenen im Exploitation-Kino 269

6.1 Hanns Heinz Ewers' sensualistische Stimulations-Ästhetik als Antizipation exploitativer Film-Strategien 269
6.2 Eine kleine Geschichte des Exploitation-Kinos 289
6.3 Fallbeispiele. *Eva Nera. Die Säge des Todes. Friday the 13th.* 295

7. Indexikalische Todesszenen zwischen Arthouse und Grindhouse der 60er bis 80er Jahre 307

7.1 Ein »kulturterroristischer Overkill destruktiver Bilder, Symbole und Klänge.« Der kinematographische Index-Tod als Potlatsch 307
7.2 Eine Hundewelt. Das italienische Mondo-Kino 345
7.3 »Neugier auf das Innere des fremden Körpers.« Der italienische Kannibalenfilm 365
7.4 »The most savage and brutal film in modern history!« *Cannibal Holocaust* (1980) 373
7.4.1 Indexikalische Menschentode in *Cannibal Holocaust* und *The Passenger* 389
7.4.2 Indexikalische Tiertode in *Cannibal Holocaust*. Spinne, Schlange, Schwein 398
7.4.3 Indexikalische Tiertode in *Cannibal Holocaust*. Affe und Schildkröte 404
7.4.4 *Cannibal Holocaust* und *Week End* als filmischer Potlatsch 413
7.5 Der Niedergang des italienischen Kannibalenfilms 421

8. Annihilation von Legitimation und Registration. Ästhetische Praktiken zur (Selbst-)Reflexion indexikalischer Todes- und Totendarstellung 427

8.1.1 Der Initial-Schock im Kino. Indexikalische Todesszenen als Momente eruptiver Plötzlichkeit 432
8.1.2 Fallbeispiele. *Anyab. Silip. Touki Bouki. La semena del asesino. Rih Essed.* 438
8.2.1 Anti-Mondo-Ästhetiken. *Des Morts. Junk Films.* 449
8.2.2 Die erhabene Entgrenzung des Blicks. Kleist, Newman, Lyotard 457
8.2.3 Von der Öffnung des Raumes zur Öffnung des Leibes. *The Act of Seeing with One's Own Eyes.* 469
8.3.1 Kontrapunktische Multiplikation von Legitimation und Registration. *Le Sang des Bêtes* 480
8.3.2 Fallbeispiele. *Elégia. The End of One. Le Poeme.* 492
8.4.1 Die drei Personen des Todes. Tolstoi, de Beauvoir, Herrndorf 499
8.4.2 Film als Sterbebegleitung. *Lightning over Water* 513

9. Indexikalische Todesszenen zwischen analoger Tradition und digitaler Emanzipation 529

9.1 Das Phänomen »Faux Snuff« 529
9.2 Index-Tode im zeitgenössischen Autorenkino. Haneke, Reygadas, Alonso 537
9.3 Unfall mit Zuschauern. Von Shockumentaries zu *shock sites* 553
9.3.1 Nachlassverwaltung und Leichenfledderei. Neue Gesichter des Todes im VHS-Zeitalter 553
9.3.2 Die Sichtbarkeit des Terrors. IS-Exekutionsvideos und der Tod in HD 577

10. Ausblick 613

11. Quellenverzeichnis 619

11.1 Primärliteratur 619
11.2 Sekundärliteratur 620
11.3 Filme 627

Danksagung 629
Bildanhang 630

1. Einleitung[1]

Nach einem kurzen Intermezzo unweit des Kolosseums verlagert die im März 1909 als Tochtergesellschaft von Pathé in Rom gegründete Filmgesellschaft *Società Anonima Italiana per Film d'Arte* ihre Produktionsstätte bereits ein Jahr später in die Via Nomentana, wo, typisch für damalige Filmstudios, auf einem Grundstück von etwa 2.000 Quadratmetern ein gewächshausähnlicher, mit einer sonnendurchlässigen Glasfassade ausgestatteter Gebäudekomplex entsteht. Führend wird die *Film d'Arte Italiana* in den Folgejahren auf dem Gebiet des sogenannten Kunst- oder Autorenfilms werden, prestigeträchtige Produktionen, die sich personell wie thematisch bei den Hochkulturbastionen Literatur und Theater bedienen, um dem bislang von der intellektuellen Elite als plebejisches Jahrmarktsvergnügen abgekanzelten Kino durch das städtische Bürgertum neue Klientel zu erschließen. Unter der künstlerischen Leitung Ugo Falenas entstehen Adaptionen von Alexandre Dumas fils (*Camille*, 1909), Schiller (*Luisa Miller*, 1911), oder Shakespeare (*Romeo e Giulietta,* 1912); vor allem aber auch (italienische) Nationalmythen wie *Lucrezia Borgia* (1910) oder *Il ratto delle Sabine* (1910) finden als *tableaux vivants* den Weg auf die Leinwände der zunehmend stationär werdenden Lichtspielhäuser.[2]

Oberhalb des Ortes, wo historische Figuren und Stoffe des (mediterranen) Kulturraums ihre Transformation in bewegte Bilder erfahren, wohnt zur gleichen Zeit der spätere Literaturnobelpreisträger Luigi Pirandello. Dieser kann, wie aus einem Zeugnis des befreundeten Journalisten und Fotografen Orio Vergani hervorgeht[3], von einem seiner Fenster in der Via Alessandro Torlonia Nr. 10 aus der Vogelperspektive direkt durch das Studio-Glasdach Tag für Tag dabei zusehen, wie kostümierte Schauspielerinnen und Schauspieler in ihrem *teatro di posa* stumm

1 Zur besseren Lesbarkeit wurde von mir in Fällen, in denen keine spezifische Personengruppe adressiert wird, das generische Maskulinum verwendet, was freilich nicht bedeuten soll, dass ich damit einzig sich in ihrem biologisch und/oder sozialen Geschlecht als Männer verstehende Menschen abzudecken beabsichtige.

2 Gian Piero Brunetta, *The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twentieth-First Century*, Princeton, Oxford, 2003, 25.

3 »Si vedevano nei capannoni vetrati gli attori e le attrici gestire inanzi all'obiettivo della macchina da presa. E il grido d'avvertimento dell'operatore: ›Si gira!‹, giungeva sino all‹osservatorio dello scrittore.« (Zit. in: Manuela Gieri, *Contemporary Italian Filmmaking. Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola and the Directors of the New Generation*, Toronto, Buffalo, London 1995, 15).

vor und für die Kamera gestikulieren, oder auch die Anweisungen der Regisseure vernehmen, sofern sie denn nur laut genug gebrüllt sind.[4]

Zu diesem Zeitpunkt arbeitet der Schriftsteller unabhängig von den Entwicklungen in seiner unmittelbaren Nachbarschaft bereits mindestens sechs Jahre an einem der frühsten literarischen Texte Italiens überhaupt, in dem das filmische Medium reflektiert wird.[5] Verfasst unter dem Arbeitstitel *La Tigre* wird Pirandellos Roman nach einer Absage von *La Lettura* zunächst in Fortsetzungen unter dem Titel *Si gira!* von Juni bis August 1915 in der *Nuova Antologia* publiziert, bevor er 1916 als eigenständige Buchausgabe bei Treves in Mailand erscheint. Neun Jahre später erfolgt die von Pirandello stilistisch überarbeitete Neuausgabe unter dem heute gebräuchlichen Titel *Quaderni di Serafino Gubbio.*[6]

Parallel dazu hat Pirandello aber auch jenseits der theoretischen Reflexionen an seinem Schreibtisch und der durch seinen privilegierten Observationsposten gewonnenen Eindrücke von den Mechanismen einer Filmproduktion den direkten Kontakt zur Filmbranche gesucht. Zwei befreundete Autoren und spätere Filmregisseure, Lucio D'Ambra und Nino Martoglio, sind es, die ihm zu Kontakt mit Produzenten und zu Besuchen von Produktionsstudios verhelfen, durch die er das Milieu, in dem sein Roman spielen soll, aus erster Hand kennenlernt. Solchen Recherchen gegenüber stehen von Pirandello in seiner zeitgenössischen Briefkorrespondenz selbst eingeräumte[7] primär ökonomische Erwägungen, die ihn sich ab 1911 meist erfolglos als *sogettista* und *scenarista cinematografico* versuchen lassen – und dies zu einer Zeit, als ähnlich renommierte Vertreter der schreibenden Zunft es noch für notwendig erachten, ihre Partizipation an Verfilmungen eigener Texte vor der Öffentlichkeit geheim zu halten.[8]

Der Großteil der originär für eine Leinwandadaption konzipierten Drehbücher Pirandellos bleibt unverfilmt. Eigene ambitionierte Projekte – wie bereits

4 Nina Da Vinci Nichols, Jana O'Keefe Bazzoni, *Pirandello and Film*, Nebraska 1995, 6.

5 Vgl. die frühste Erwähnung des Romans in einem Brief Pirandellos vom 19.01.1904 an Angiolo Orvieto, Herausgeber der Literaturzeitschrift *Il Marzocco*, abgedruckt in: Francesco Càllari, *Pirandello e il cinema*, in: Ders. (Hg.), *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e i creativi*, Venedig 1991, 18–24.

6 Sabine Schrader, *›Si gira!‹. Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*, Heidelberg 2007, 113f.

7 In einem Brief an Martoglio aus dem Jahr 1913 unterbreitet Pirandello sein erstes ernstgemeintes Angebot des Verkaufs eines von ihm verfassten Drehbuchs, und macht keinen Hehl daraus, dass nicht künstlerische Intentionen, sondern handfeste finanzielle Bedürfnisse hinter seiner Entscheidung stehen: »So che Lucio [d'Ambra] t'ha parlato della mia intenzione di proporti alcuni temi di cinematografia minutamente compiuti e sceneggiati. Ce ne ho già uno Nel segno – bellissimo – quasi pronto; qualche altro potrei approntare fra qualche giorno, e sarei anche disposto ad impegnarmi per contratto, a un prezzo decente per ogni film.« Zit. in: Gieri, *Italian Filmmaking*, 14f.

8 Symptomatisch hierfür ist die Bitte, die der naturalistische Schriftsteller Giovanni Verga in einem Brief vom 25.04.1912 an Dina di Sordovole richtet, von der er in die Filmwelt eingeführt worden ist und der er sein Mitwirken bei der Adaption seiner beiden Werke *Cavalleria rusticana* (1916) sowie *Storia di una capinera* (1917) zu verdanken hat: »Ma vi prego e vi scongiuro di non dir mai che io abbia messo le mani in questa manipolazione culinaria delle cose mie.« Zit. in: Gino Raya, *Verga e il cinema*, Rom 1984, 33.

Anfang 1918 einsetzende konsolidierende Verhandlungen mit dem Futuristen Anton Giulio Bragaglia über eine mögliche Verfilmung der *Quaderni*[9] – kommen kaum über die ersten Produktionsstadien hinaus.[10] Erfolgreicher sind diejenigen mit seinen literarischen Texten in Bezug stehenden Filme, die Pirandello nicht selbst angeregt hat. Allein die Tatsache, dass die italienische Filmindustrie 1920 gleich drei Adaptionen nach Vorlagen Pirandellos hervorbringt[11], markiert einen Paradigmenwechsel im Umgang mit seinem, im Gegensatz zu den Werken D'Annunzios und Vergas', relativ spät fürs Kino entdeckten Œuvre. Die Fruchtbarmachung des literarischen Kosmos Pirandellos durch die Filmindustrie steht auch in Analogie zu einem Gesinnungswandel des Autors selbst, was sein Urteil über die Kinematographie betrifft. Dessen anfänglicher Kino-Skeptizismus, wenn nicht gar -Pessimismus weicht in den 20er Jahren zunehmend einer Anerkennung des künstlerischen Potentials des neuen Mediums vor allem bei der Darstellung von Grenzzuständen wie Wahnsinn oder Träumen, bevor er dem aufkommenden Tonfilm dann allerdings wieder kritisch begegnet.[12]

Genau für diese Ambivalenzen bezüglich des Kinos als Ausdruck einer technizistischen Moderne findet Pirandello in den *Quaderni* einen Ausdruck, dessen Sinnfälligkeit noch dadurch hervorgehoben wird, dass die Konzeption des Romans lange vor dem datiert, was Schrader als erste Diskursivierungswelle innerhalb der italienischen Stummfilmzeit herausstellt, sodass er bei seinem Erscheinen 1915 wie ein Kompendium vor allem der das Kino eher negativ bewertenden Debattenargumente gewirkt haben muss.[13]

---

9 Nichols, *Pirandello*, 10f.

10 Bezeichnend ist Pirandellos Engagement, sein anti-illusionistisches Theaterstück *Sei personaggi in cerca d'autore* (1925) auf die Leinwand zu bringen, ohne dass irgendeinem der insgesamt 49 Projektentwürfe vom Autor selbst oder, nach seinem Tod, von seinen Erben Erfolg beschieden gewesen wäre. (Vgl. Càllari, *Pirandello*, 34–74.)

11 Konkret handelt es sich um: *Il lume dell'altra casa*, R: Ugo Gracci, B: Luigi Pirandello, D: Anna Gracci, Gaietta Gracci, Ugo Gracci, P: Silentium Film 1920, *Lo scaldino*, R: Augusto Genina, B: Augusto Genina, Luigi Pirandello, D: Kally Sambucini, Franz Sala, Alfonso Cassini, P: Italia Film 1920 u. *Il crollo*, R: Mario Gargiulo, B: Luigi Pirandello, D: Albert-Francis Bertoni, Tina Xeo, P: Flegrea Film 1920.

12 Vgl. Schrader, ›*Si gira!*‹, 118ff.

13 Schrader nennt als eine der Initialzündungen für die Positionierung des Kinos im kulturellen Feld eine Umfrage der Zeitung *Nuovo Giornale di Firenze*, die 1913, als der italienische Film in seiner Blütezeit steht, über Monate hinweg mehr als 40 Statements von Kulturschaffenden zur künstlerischen und gesellschaftlichen Einordnung des neuen Mediums zusammenträgt. Der Aufruf am 2.11.1913 lautet: »Il Cinematografo fa una concorrenza dannosa al teatro? E, in caso di risposta affermativa come, perché, quanto? //Potrà avvenire una fusione artistica fra teatro e cinematografo? // Crede Ella che le *Films* cinematografiche giovino, o possano giovare, (in ipotesi subordinate, seguendo quali idee e quali sistemi?) allo sviluppo intellettuale e morale del popolo? // Ha Ella mai lavorato per *Films* cinematografiche? E data la risposta affermativa, quali soggetti preferisce? // Quali sono, industrialmente e artisticamente, le classi sociali che possono avere maggiore vantaggio o maggior danno dal vittorioso progredire del cinematografo? // Qual'è l'avvenire del cinematografo? Quale sarà la sua evoluzione, con l'eventuale sussidio di invenzioni e di perfezionamenti meccanici sul tipo del Fonografo?« (Zit. in: Schrader, ›*Si gira!*‹, 35.)

1.1 Tod und Kino. Luigi Pirandellos *Quaderni*

Freilich ist Pirandello nicht der erste Schriftsteller Italiens, der sich, sei es wohlwollend oder ablehnend, mit der Kinematographie auseinandersetzt.[14] Obwohl sich in Italien bis zur Erstpublikation der *Quaderni* keine nennenswerte filmtheoretische Schule hat etablieren können, finden sich doch vereinzelte Stimmen, die den Konstitutionsprinzipien des neuen Mediums auf die Spur zu kommen versuchen. Inwieweit sich Pirandellos *Quaderni* von seinen Vorläufern abhebt, darauf verweist bereits sein Titel, in dem, scheinbar gleichberechtigt, zwei mediale Verfahrensweisen einander gegenübergestellt werden: Ein *operatore*, Serafino Gubbio, fixiert in *quaderni*, das heißt, in Form von Notizheften[15], seinen Arbeitsalltag als Angestellter einer Produktionsfirma für seichte Unterhaltungsfilme.

Der Roman beginnt in medias res: Der autodiegetische Erzähler, der bereits geraume Zeit vor seinen ersten tagebuchartigen Notizen eher durch Zufall an seinen Kameramannposten gelangt ist[16], befindet sich mitten in den Dreharbeiten zu einem neuen Kassenschlager, *La donna e la tigre*. Synchron zur Fabrikation des künstlerisch wertlosen Abenteuerstreifens entwirft der weitgehend teilnahmslose Beobachter Gubbio in seinen sieben Notizheften ein Querschnittspanorama all jener Figuren, die entweder vor oder hinter seiner Kamera agieren, aber auch der eigenen kulturpessimistischen und misanthropischen Weltsicht, bevor Roman und Spielfilm gleichermaßen in einer blutigen Katastrophe kulminieren.

---

14 Vier sowohl erhebliche Unterschiede wie auch Gemeinsamkeiten aufweisende Texte, die ich aus Platzgründen jedoch keiner Feinanalyse unterziehen kann, wären: Giovanni Papini, *The Philosophy of Cinematograph*, in: Francesco Cassetti (Hg.), *Early Film Theories in Italy 1896–1922*, Amsterdam 2017 [1907], 47–50; Edmondo De Amicis, *Cinematografo Cerebrale*, in: Ders., *Ultime pagine di Edmondo Di Amicis. Cinematografo Cerebrale, bozzetti umoristici e letterari*, Mailand 1909; Ricciotto Canudo, *Die Geburt einer sechsen Kunst. Versuch über den Kinematographen*, in: Jörg Schweinitz, Margit Tröhler (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*, Berlin 2016 [1911], 71–86; Gualtierio Fabbri, *Al cinematografo*, Rom 1993 [1917].

15 Die im deutschen Titel anklingende Doppeldeutigkeit des Begriffes *Aufzeichnung*, der sich sowohl auf schriftlich wie bildhaft Fixiertes beziehen kann, ist im italienischen Original nicht angelegt, wo der Begriff *Quaderni* nur ersteres bezeichnet.

16 Gleich im ersten Notizheft berichtet Gubbio darüber, wie er aufgrund schwieriger Lebensumstände Zuflucht in einem Obdachlosenasyl findet, sich dort mit einem namenloser Geiger und dem Philosophen Simone Pau anfreundet, und schließlich Zeuge wird, wie ein Team der Produktionsfirma Kosmograph zu Dokumentarzwecken in der heruntergekommenen Unterkunft aufschlägt, was zum ersten Kontakt zwischen Kameramann in spe und technischem Apparat führt: »Zwei der Herren hielten eine Maschine in der Hand, wie ich sie jetzt nur zu gut kenne, eingehüllt in eine schwarze Decke, und unter dem Arm trugen sie das Stativ mit den einschiebbaren Beinen. Es handelte sich um die Kameraleute und Schauspieler einer Filmfirma, und sie kamen, um für einen Film eine Szene nach der Natur im Obdachlosenasyl zu drehen. […] Mir wäre an diesem Morgen der Gedanke nicht in den Sinn gekommen, daß ich mich einmal dazu erniedrigen würde, ein Aufnahmegerät auf sein Dreibeinstativ zu stellen.« (Luigi Pirandello, *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*, *Gesammelte Werke* Bd.1, Berlin 1997 [1915], 27 f.)

Durch die Wahl eines Filmkameramanns als Protagonisten und einer Filmproduktionsstätte als primärem Handlungsschauplatz reflektieren die *Quaderni* bereits auf Handlungsebene nicht nur zeitgenössische kinematographische Trends, sondern zugleich Distributions- und Produktionsbedingungen im Stil eines entlarvenden Making-of. Während eine Figur wie der dem Wahnsinn seiner Ehefrau regelrecht ausgelieferte Drehbuchautor Cavalena, dessen Spitzname *Suicido* von seiner Vorliebe für Freitode innerhalb seiner größtenteils von der Kosmograph abgewiesenen Filmskripte herrührt, durchaus autobiographische Züge trägt[17], fällt es leicht, im studioeigenen Komiker Fantappiè eine Replik auf zeitgenössische Publikumslieblinge wie bspw. den zwischen 1909 und 1911 in weit über 90 Kurzfilmen auftretenden Cretinetti auszumachen.[18] Vor allem aber ist es die Mode der sogenannten Diven-Filme, denen die *Quaderni* ausgiebig Rechnung tragen bzw. den Prozess machen.

La donna e la tigre soll nämlich genau ein solcher werden, in der Hauptrolle besetzt mit der (fiktiven) Femme Fatale Varia Nestoroff, die Pirandello offensichtlich an tatsächlich existente Stummfilmstars wie Francesca Bertini, Lydia Borelli oder Pina Menichelli angelehnt hat, und von der Handlung her auf narrative Strukturen verweisend, die Werke wie *Ma l'amor mio non muore* (1913), *Assunta Spina* (1915) oder der allerdings erst im November 1916 in die Kinosäle gelangte, programmatisch betitelte *Tigre reale* nutzen, um ihre weibliche Heldinnen als Identifikations- und Projektionsfiguren (männlicher) Sehnsüchte in klischeeverhafteten Liebesmelodramen zu positionieren.[19] Auch wenn das zweite wichtige *filone* der italienischen Stummfilmzeit, der Kolossalfilm, in den *Quaderni* keine Erwähnung findet, zeigt sich der Text doch in hohem Maße aufmerksam gegenüber den dominanten Genre-Schemata seiner unmittelbaren Gegenwart, und verortet seine Handlung durchaus plausibel in einem veristisch gezeichneten, von ökonomischen Zwängen und Abhängigkeiten geprägten Milieu hinter der Leinwand.

Verhandelt wird das filmische Medium von Pirandello aber noch auf zwei wesentlich komplexeren Ebenen. Die *Quaderni* sind nicht nur ein Roman, der Figuren, Themen und Schauplätze dem Kino-Umfeld entlehnt, sondern diese einer permanenten Validierung und, damit einhergehend, einer permanenten Diskursivierung unterzieht. Vorrangig vertraut Gubbio seinen Notizheften keine

17 Nachdem Pirandellos Ehefrau Antonietta 1889 und 1903 zwei Nervenzusammenbrüche erlitten hat, und die Familie sich einer zunehmend desolaten Finanzlage ausgesetzt sieht, entwickelt sie eine neurotische Form der Eifersucht, die als paranoide Schizophrenie diagnostiziert wird, und sich letztlich zu derartigen Gewaltausbrüchen steigert, dass ihr Gatte sie 1919 in eine Psychiatrische Klinik einweisen lässt, wo sie bis zu ihrem Tod 1959 verbleibt. (Vgl. Franz Rauhut, *Der junge Pirandello oder Das Werden eines existentiellen Geistes*, München 1964, 132.)

18 Nach Lehrjahren bei Méliès entwickelte sich André Deed mit seiner Figur Boireau zum ersten Starkomiker der Filmgeschichte, bevor er 1909 auf Betreiben Giovanni Pastrones zur Turiner Italia Film wechselte, wo er als Cretinetti drei Jahre lang die beliebteste komische Figur des italienischen Kinos verkörpert. (Vgl. Gian Piero Brunetta, *History*, 40f.)

19 Vgl. allgemein zum italienischen Diven-Film: Beate Ochsner, *Dive Divine. Göttinnen des italienischen Stummfilms*, in: Franziska Meier (Hg.), *Italien und Europa. Der italienische Beitrag zur europäischen Kultur*, Innsbruck 2007, 139–157.

kohärente, klassischen Erzählmustern folgende Geschichte an. Vielmehr erstattet er einen bruchstückhaften Bericht von Depersonalisierungsprozessen, wie sie sowohl Gubbio selbst als Agens hinter der Kamera als auch das ihn umgebende Filmbranchenpersonal unter dem Eindruck der Filmproduktion durchleben. Sich selbst sieht Gubbio schon im ersten *Quaderno* als nichts weiter als »eine Hand, die an der Kurbel dreht«[20], und spricht damit kontinuierlich vom Verlust einer ganzheitlichen Körpererfahrung unter dem Eindruck des mechanisch-monotonen Betätigens des technischen Apparats und der anschließenden Zerstückelung im Schneideraum jeder von diesem Apparat aufgezeichneten Szene in fragmentarische Einzelpartikel. Selbst emotionslos wie eine Kamera blickt Gubbio auf die eigene Selbstentfremdung, die sich in mangelnder Empathie gegenüber den schlaglichtartig beleuchteten Einzelschicksalen um ihn herum genauso niederschlägt wie in einem absolut mechanisch-monotonen Tagesablauf, der Gubbio gewissermaßen selbst zur Maschine werden lässt.[21] Letztlich bilden einzig seine schriftlichen Aufzeichnungen zumindest vorgebliche Fluchträume außerhalb der von unserem Erzähler fortwährend empfundenen und praktizierten (Selbst-)Degradierung, denn sie befriedigen ihm »ein äußerst dringendes Bedürfnis«: Die

20 Pirandello, *Aufzeichnungen*, 47.

21 »Ich bin Kameramann, Operateur, wie man so schön sagt. Aber, um ehrlich zu sein, in einer Welt wie der, in und von der ich lebe, hat Operateur nichts mit Opus zu tun, nichts mit Werken, die ich schaffen würde. Ich schaffe gar nichts. Alles, was ich tue, ist das: Ich stelle meine Maschine auf das Stativ mit den drei einschiebbaren Füßen. Ein oder zwei Arbeiter ziehen nach meinen Anweisungen auf dem Teppich oder auf der Plattform mit einer langen Stange und einem Blaustift die Grenzstriche, innerhalb derer sich die Schauspieler bewegen dürfen, ohne in der Szene den Aufnahmebereich der Kamera zu verlassen. Das nennt man ›das Feld abstecken‹. Aber die anderen stecken es ab, nicht ich; ich tue nichts anderes, als der Maschine meine Augen leihen, um anzugeben, bis wohin sie aufnehmen kann. Sobald die Szene eingerichtet ist, stellt der Regisseur die Schauspieler auf und erklärt ihnen die Handlung, die sie darstellen sollen. Ich frage den Regisseur: ›Wie viele Meter?‹ Und er sagt mir, je nach Länge der Szene, wieviele Meter Film wir ungefähr brauchen werden, dann schreit er zu den Schauspielern hinüber: ›Achtung, Aufnahme!‹ Und ich beginn die Kurbel zu drehen. Ich könnte mich ja der Illusion hingeben, daß ich es bin, der mit der Kurbel die Schauspieler bewegt, so ein bißchen wie ein Leierkastenmann, der eine Sonate spielt, indem er seine Leier dreht. Aber ich gebe mich weder dieser noch sonst irgendeiner Illusion hin, sondern ich drehe weiter an der Kurbel, bis die Szene zu Ende ist; dann schaue ich auf die Maschine, und sage zum Regisseur: ›Achtzehn Meter‹ oder auch: ›Fünfunddreißig.‹ Und das ist alles. Einmal hat mich ein neugieriger Herr, der zusehen gekommen war, gefragt: ›Entschuldigen Sie, hat man eigentlich noch nicht erfunden, damit diese Maschine sich selbsttätig bewegt?‹ […] Ich lächelte und antwortete: ›Vielleicht mit der Zeit, mein Herr. Um es ehrlich zu sagen, die wichtigste Eigenschaft, die einer für diesen Beruf braucht, ist die Teilnahmslosigkeit gegenüber der Handlung, die sich vor der Maschine abspielt. Zweifelsohne wäre eine mechanische Vorrichtung in dieser Hinsicht viel geeigneter und einem Menschen vorzuziehen. Aber die größte Schwierigkeit liegt im Augenblick noch darin, einen Mechanismus zu finden, der die Bewegung der Handlung anpassen kann, die vor der Maschine abläuft. Denn ich drehe meine Kurbel ja nicht immer gleichmäßig, mein lieber Herr, sondern je nach Notwendigkeit einmal schneller und einmal langsamer. Aber ich habe keine Zweifel daran, daß man mich mit der Zeit, ja, mein Herr, mit der Zeit einmal wird ersetzen können. Diese Maschine – wie so viele andere Maschinen – wird sich irgendwann von selbst drehen. Aber was der Mensch dann tun wird, wenn alle Maschinen sich einmal von selbst drehen, das, lieber Herr, das müssen wir erst einmal sehen.« (Ebd., 7f.)

»berufsbedingte Teilnahmslosigkeit« abzulegen und »Rache« zu nehmen: »Und zugleich mit mir räche ich so viele andere, die wie ich dazu verdammt sind, nichts anderes zu sein als eine Hand, die eine Kurbel dreht.«[22]

Auch seine Mitmenschen, deren Geschicke die *Quaderni* mit ihren zahllosen Rückblenden wie ein kinematographisches Panoptikum einzelner, nur lose miteinander verbundener Szenen vorführt, haben von Gubbio kein gesteigertes Mitgefühl zu erwarten – weder der namenlose Geiger, der auf den Einbruch des Technizismus in seinen Arbeitsalltag – er soll mit seinem Instrument ein mechanisch betriebenes Klavier begleiten – mit Alkoholismus reagiert[23], noch Baron Aldo Nuti, der eine sexuelle Obsession für Varia Nestoroff entwickelt hat, und im Finale unfreiwillig zusammen mit ihr in den Tod geht, und schon gar nicht all die Darsteller, auf die der Kameramann seinen Apparat richtet und sie dadurch in, wie er selbst schreibt, Phantome verwandelt. Für die ihm mit Antipathie begegnenden Schauspieler, deren Entschluss, die Theaterbühnen gegen das Filmatelier einzutauschen, er ausnahmslos kommerzielle Motive unterschiebt, sei er, erklärt Gubbio, »so etwas wie ein Henker.«[24] Betrogen um die direkte Gemeinschaft mit dem Publikum befänden sich diese Schauspieler, die er als Lakai der Kamera Tag für Tag im Kontext von abgeschmackten Serienprodukten wie dem Nestoroff-Film erniedrige, in einer Art von Exil:

> »Im Exil nicht nur von der Bühne, sondern beinahe auch von sich selbst. Denn ihr Handeln, das lebendige Handeln ihres lebendigen Körpers existiert auf der Leinwand des Kinematographen nicht mehr: Nur ihr Bild ist noch da, festgehalten in einem Augenblick, in einer Geste, in einem Ausdruck, der aufblitzt und wieder verschwindet.
>
> Sie ahnen dunkel, in einer wahnhaften, undefinierbaren Empfindung der Leere, ja, besser des Leerwerdens, daß ihrem Körper seine Realität, sein Atem, seine Stimme entzogen, geraubt, weggenommen wird, ja sogar der Lärm, den seine Bewegungen verur-

22 Ebd., 9.

23 Im Schicksal des Geigers, das Gubbio von Simone Pau vor Augen geführt wird, spiegelt sich nicht bloß sein eigenes Schicksal als Kameramann, sondern auch das den Roman durchziehende Thema der Trennung zwischen Seele und Körper durch mechanische Reproduktionsmöglichkeiten. Nachdem der Geiger, berichtet Pau, seine Geige zum Pfandleiher hat bringen und einen Job in einer Druckerei annehmen müssen, wo er einen »flachen, schwarzen, untersetzten Dickhäuter«, »ein monströses Untier, das Blei frißt und Bücher scheißt« zu bedienen gehabt habe, »liest er in der Zeitung unter den Stellenangeboten die Anzeige eines Kinounternehmers in der Soundso-Straße Nummer Soundso: da werde eine Violine und eine Klarinette für das Begleitorchester gesucht. Sofort läuft mein Freund dorthin; glücklich, frohlockend stellt er sich vor, mit seiner Geige unter dem Arm. Nun ja: Da steht vor ihm schon wieder eine Maschine, ein automatisches Klavier, ein sogenanntes Piano-Melodico. Man sagt ihm ›Du mußt dieses Instrument auf deiner Geige begleiten.‹ Verstehst Du? Eine Geige, in den Händen eines Menschen, soll eine Rolle perforierten Kartons begleiten, die in den Bauch dieser anderen Maschine eingesetzt wird. Die Seele, die die Hände dieses Menschen führt, die sich bald den Bogenstrichen hingibt, bald in den Fingern erzittert, die die Saiten mit einem Tremolo vibrieren läßt, diese Seele soll gezwungen werden, einem automatischen Instrument zu folgen! Mein Freund geriet dermaßen in Raserei, daß die Polizei einschreiten mußte; er wurde in den Arrest gesperrt und wegen Widerstandes gegen die Staatsgewalt zu vierzehn Tagen Gefängnis verurteilt.« (Ebd., 25f.)

24 Ebd., 84.

> sachen, so daß nichts zurückbleibt als ein stummes Bild, das einen Augenblick lang auf der Leinwand erzittert und dann wieder stumm verschwindet, ganz plötzlich, wie ein körperloser Schatten, ein Spiel der Illusion auf einem schmutzigen Stückchen Stoff.«[25]

Die Kamera mit ihrem vermeintlich objektiven Blick auf die Welt, konnotiert als »schwarzes Untier«[26], das mit einem regelrechten »Heißhunger«[27] das ihr vor die Linse kommende Leben aufsauge, und dadurch in »tote Dinger« verwandele, »die sich mit der Zeit immer mehr in die Vergangenheit hinein entfernen«[28], ist in den *Quaderni* aber nicht nur metaphysisch an eins von Pirandellos Lieblingsthemen, der Dissoziation des Ichs, gekoppelt, indem sie die lebendigen Gesten lebendiger Menschen in zunächst einmal, ohne Intervention durch die Montage, zusammenhanglosen Teilsegmenten konserviert.[29] Im Verlauf des Romans wird das Gespann Gubbio/Kamera tatsächlich zum Zeuge gleich dreier Tode, die innerhalb der Diegese als authentisch markiert sind, nämlich den der Nestoroff, ihres eifersüchtiges Geliebten Nuti sowie der Tigerin, die der aktuellen Kosmograph-Produktion zu ihrem Namen verhilft.[30]

---

25 Ebd., 85f.

26 Ebd., 25.

27 Ebd., 67.

28 Ebd., 257.

29 Bereits in seinem 1908er Essay *L'umorismo* betont der Schriftsteller die in seinem Werk prominent besetzten Themen der Ich-Konstruktion und –Dekonstruktion: »Der menschliche Verstand kreist Guy de Maupassant zufolge wie eine Fliege in einer Flasche umher. Alle Phänomene sind illusorisch, oder ihr Wesensgrund bleibt unerklärlich und entzieht sich uns. Unserem Wissen von der Welt und von uns selbst fehlt in der Tat jede Objektivität, die wir uns gewöhnlich anmaßen, ihm zuzuschreiben. Es ist bloß ein beständiges illusorisches Konstruieren. […] Auch die Schranken und Grenzen, die wir unsere, Bewußtsein setzen, sind Illusionen. Sie sind lediglich die Bedingung für das Aufscheinen unserer relativen Individualität. In der Realität aber existieren diese Grenzen überhaupt nicht. Wir leben in uns nicht nur als die, die wir jetzt sind, sondern auch als die, die wir in früheren Zeiten waren, und wir leben, empfinden und denken immer noch mit den Gedanken und Gefühlen, die durch ein langes Vergessen in unserem jetzigen Bewußtsein schon längt verdunkelt, getilgt und ausgelöscht worden sind. […] Das, was wir von uns wissen, ist nur ein Teil, vielleicht ein ganz besonders kleiner Teil von dem, was wir sind.« (Luigi Pirandello, *Der Humor*, Mindelheim 1986 [1908], 188–193.)

30 Interessant ist die Obsession, die sich im Verlauf des Romans bei Varia Nestoroff in Bezug auf die Raubkatze einstellt. Gubbio beobachtet die Filmdiva immer häufiger dabei, wie sie sich zum Tierkäfig stiehlt und dort in langer Betrachtung der gefangenen Tigerin versinkt. »Jeden Tag kommt, genauso wie ich, eine Frau vor deinen Käfig, um zu studieren, wie du dich bewegst, wie du den Kopf wendest, wie du blickst. Die Nestoroff. Na, ist das nichts? Sie hat dich zu ihrem Vorbild erwählt. Na meine Liebe, so ein Glück hat nicht jede Tigerin. (Pirandello, *Aufzeichnungen*, 76.) Nicht nur fallen *La donna* und *la tigre*, im Filmtitel noch separiert nebeneinanderstehend, in diesen kontemplativen Zusammenkünften in eins. Zugleich scheint Pirandello durch die Überblendung zwischen Nestoroff und Tigerin unterschwellig mit der Distinktion zwischen *person* und *persona* ein Wesensmerkmal der (italienischen) Film-Diva zu erfassen. Ochsner führt aus: »Die Diva versinnbildlicht eine Art ›double ecran‹, der Bild und Mensch, Mensch und Bild zugleich und in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander erzeugt, zeigt und aufrechterhält. So erklärt sich auch, daß die größten Diven mitnichten die besten schauspielerischen Leistungen erbringen, die völlige Unterordnung unter ihre Rollen könnte gar insofern hinderlich sein, als die wahre Diva sich nur mit sich selbst, und das bedeutet in diesem Falle nur mit ihrem eigenen Bild, identifizieren läßt. Wenn aber Inhalt, Technik oder filmsprachliche Besonderheiten des Werkes in den Hintergrund rücken, geht es nur noch um

Für *La donna e la tigre*, einem weiteren Film, bei dem unser Erzähler »sich gar nicht die Mühe machen [will], in dem Gewirr von abgeschmackten und blödsinnigen Szenen den Faden der Handlung zu suchen«[31], haben Gubbios Arbeitgeber als Schauwert eine echte Raubkatze erworben, die aufgrund ihres widerspenstigen Verhaltens vom örtlichen Zoo feilgeboten worden ist. Diese soll nun in einer Studiokulisse – »eine[r] indische Szenerie«[32] – für die Schlussszene des sich gerade in Produktion befindlichen Abenteuerfilms vom Hauptdarsteller, zur Rettung seiner Liebsten, erschossen werden. »Dieses Indien wird vorgetäuscht«, schreibt der stille Kritiker Gubbio in sein Notizheft, »der Dschungel wird vorgetäuscht, die Reise wird vorgetäuscht und genauso die Miss und ihr Verehrer. Nur der Tod dieses armen Tieres hier wird nicht vorgetäuscht, der wird echt sein.«[33]

Allerdings verwischen beim Dreh besagter Szene die Grenzen zwischen Illusion und Fiktion weit mehr als es das dem Film zugrunde liegende Skript verlangt. Nicht nur die Tigerin findet ihren Tod vor laufender Kamera, sondern ebenfalls der von ihr zerfleischt werdende Nuti, nachdem dieser wiederum Varia Nestoroff niedergeschossen hat – eine blutige Trias aus Todesfällen, auf die Gubbio in gewohnter Weise mit dem eintönigen Betätigen seiner Kamerakurbel reagiert, zudem aber auch damit, dass ihm, wie den vom Film ihrer Sprache beraubten Theaterschauspielern, »durch den Schreck [für immer] die Stimme in der Kehle [erlischt].«[34] Gubbios Verlust der Möglichkeit, sich verbal artikulieren zu können, markiert den Kulminationspunkt einer metadiegetischen Reflexionsebene des Textes, die vom Scheitern des literarischen Verismus Zeugnis ablegt. Vergleichbar mit Émile Zolas prototypischem Romanschriftsteller als Experimentalwissenschaftler[35], und gemäß

die Schauspielerin (oder um ihr Bild), dann handelt es sich um eine Diva, die auf so innige Art und Weise mit ihrem Image verschmolzen ist, daß sie diesem immer ähnlicher wird, bis es sich schließlich an ihre Stelle setzt. […] Die als Mythos, und das heißt als Ensemble imaginärer Verhaltensweisen und Situationen geschaffene Diva borgt sich die heroische Substanz (ihrer Rollen) und gibt eigenes Potential, das heißt in diesem Falle auffallende Schönheit und Grazie, dazu. Beide Konzepte beeinflussen sich gegenseitig, das dialektische Verhältnis von Schönheit und Vergeistigung dient als Basis für die Schaffung der ›dive italiane‹. Und vermag das neue Reproduktionsmedium auch die kleinsten Einheiten und Bewegungen des im ›close-up‹ eingefangenen Antlitzes einzufangen, so bleibt es eben ›nur‹ ein Bild. Gleichzeitig jedoch scheinen die großen Diven eine gewisse (wenngleich industriell produzierte) Aura, das Gefühl gleichzeitiger Ferne und Nähe, ein von der unpersönlichen ›macchina da presa‹ produziertes Mehr an Persönlichkeit oder an Bildern, eine – wie der Kinosoziologe Edgar Morin sagt – ›surpersonnalité‹ von der Leinwand in das Leben und umgekehrt hinüberzuretten – und sei es auch nur für die begrenzte Dauer eines Filmes oder der kurzen ›epoca doro‹ des Divenfilms!« (Vgl. Ochsner, *Dive*, 153ff.)

31 Pirandello, *Aufzeichnungen*, 100.

32 Ebd., 73

33 Ebd., 74.

34 Ebd., 267.

35 Zolas Essay *Le Roman Expérimental* führt, fußend auf einem dezidiert dem wissenschaftlichen Feld entstammenden Text, einem Werk des Physiologen Claude Bernard namens *Introduction à l'Étude de la Médecine Expérimentale* aus dem Jahre 1865, als Wesensmerkmal eines naturalistischen Schriftsteller an: »Le romancier expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui

des Diktums Giovanni Vergas, der von den Vertretern seiner Zunft Aufrichtigkeit im Dienst der Wahrheit fordert[36], kann man Serafino Gubbio als Vertreter eines literarischen Naturalismus begreifen, der über die sieben *Quaderni* hinweg darum ringt, der modernen, in ungeordnete Partikel zerfallenen, zunehmend beschleunigten Welt schreibend ihre Sinnhaftigkeit zurückzugeben.

Dabei sind die *Quaderni* jedoch, als Hypertextualität qua Transformation im Sinne Genettes[37], stellenweise durchaus zugänglich für non-veristische Erzähltechniken. In das realistische Gefüge seines Romans integriert Pirandello immer wieder dezidiert futuristische Passagen[38], parataktische Satzreihungen[39], oder an

---

ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée, par apriori l'observation et par l'expérience.« (Vgl. Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, Paris 1902 [1879], 52.) Das Ziel des Naturalismus ist demnach: »Se rendre maître de la vie pour la diriger.« (Ebd., 23.) Verbunden ist das positivistische Studium von *race, milieu* und *moment* indes, zumindest bei Zola noch, mit einer chiliastischen Zukunftsutopie: »On entrera dans un siècle où l'homme tout-puissant aura asservi la nature et utilisera ses lois pour faire régner sur cette terre la plus grande somme de justice et de liberté possible. Il n'y a pas de but plus noble, plus haut, plus grand. Notre rôle d'être intelligent est là: pénétrer le pourquoi des choses, pour devenir supérieur aux choses et les réduire à l'état de rouages obéissants.« (Ebd.)

36 Vgl. Giovanni Vergas Bemerkungen zu einer veristischen Literaturtheorie im Vorwort zu seinem wohl bekanntesten Roman *I Malavoglia* von 1881: »Perchè la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacchè la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale.« (Vgl. Giovanni Verga, *Prefazione*, in: Ders., *I Malavoglia*, Mailand 1907 [1881], vi.)

37 Genette unterscheidet fünf Typen der Transtextualität, von denen die Hypertextualität den komplexesten darstellt. Während bei einer Transformation das zugrundliegende Thema identisch bleibt – das beste Beispiel wäre eine Literaturverfilmung, bei der der Inhalt eines Romans lediglich ins Bewegt-Bild übersetzt wird –, richtet sich die Imitation – wie bei der Parodie, dem Pastiche und der Travestie – zusätzlich nach formal-ästhetischen Mustern und Modellen des Hypotextes. (Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993 [1982], 13 f.)

38 Sinnfällig ist in dem Zusammenhang vor allem die Konfrontation zwischen Pferdekutsche und Automobil – letzteres übrigens voller *Kosmograph*-Schauspielerinnen, – die Pirandello zu Beginn des dritten *Quaderno* als (ungleichen) Wettstreit von Moderne (Futurismus) und Vergangenheit (Naturalismus) inszeniert. »Ein kleines Ausweichmanöver. Da vorne fährt eine Pferdekutsche. ›Tüt, tüüüüüüüt, tüüüt!‹ Was ist denn das? Die Autohupe saugt die Kutsche rückwärts? Ja, wirklich! Es sieht fast so aus, als ließe die Hupe sie rückwärts fahren, das ist doch zu komisch. […] Die drei Damen im Automobil lachen, drehen sich um, heben die Arme zu einem lebhaften Gruß zwischen einem fröhlichen Durcheinanderflattern bunter Schleier; und die arme kleine Kutsche bleibt, in eine trockene, erstickende Wolke aus Staub und Rauch gehüllt, immer weiter zurück, so sehr der müde Klepper sich auch bemüht, sie in seinem unlustigen Trott vorwärts zu ziehen, zurück mit den Häusern, mit den Bäumen, den seltenen Fußgängern, bis sie schließlich ganz am Ende der langen Landstraße verschwindet. Sie verschwindet? Aber nein, keine Spur! Das Auto ist verschwunden. Die Kutsche hingegen ist noch da, hier ist sie ja, und sie fährt immer noch vorwärts, ganz langsam eben, im eintönigen Trott des dürren Pferdchens. Und mit ihm scheint die ganze Landstraße dahinzuziehen, ganz gemächlich.« (Pirandello, *Aufzeichnungen*, 61.)

39 In einer bemerkenswerten Szene sieht sich Gubbio bei einem seiner wenigen Ausflüge außerhalb Roms, einer Zugreise, dem Taumel eines Ich-Verlusts ausgesetzt: »Im Zug schien es mir, als führe ich mitten in den Wahn, in die Nacht hinein. In was für einer Welt lebte ich eigentlich? Mein Rei-

Werbeslogans erinnernde Signalsätze[40], und inszeniert bspw. eine lange Rückblende in das alte Landhaus ›Casa del Nonno‹, ein durch das Auftauchen der Nestoroff jäh zerstörtes Idyll, wo der romantische Maler Giorgio Mirelli bei seinen Großeltern aufwächst, als einen veritablen Diven-Film in nuce.[41] Schrader verleiht dem Roman aufgrund all dieser Beobachtungen den Status eines Pastiche:

> »Der Text konstituiert sich […] auf der Ebene des *discours* vor allem aus intramedialen Bezügen, imitiert werden sowohl futuristische als auch veristische Schreibweisen. Mit dem autodiegetischen Erzähler, der Markierung des Romans als *Quaderni* suggeriert der Text darüber hinaus eine hohe subjektive Expressivität. Erzählt wird dabei auch von den vergeblichen Versuchen des neuen Mediums Film, Geschichten zu erzählen. Der thematische Rückgriff auf das neue Medium Film macht es möglich, eine Distanz zu den literarischen Modellen zu schaffen, sie sozusagen Revue passieren zu lassen. […] Der *intermedial gap* ermöglicht in den Quadern nicht nur eine Kritik des Films, sondern auch der Literatur.«[42]

Zusammen mit Thomas Klinkert kann man aber auch konstatieren, dass »die zentrale semantische Relation des Textes […] das Verhältnis zwischen Kunstwerk und

---

segefährte, ein Mann mittleren Alters, mit ovalen, wie Email schimmernden Augen und schwarzen, von Pomade glänzenden Haaren, der war bestimmt von dieser Welt; fest und wohlgegründet in dem Gefühl seiner ruhigen und wohlgepflegten tierischen Stumpfheit, verstand er alles darin wunderbar und beunruhigte sich über nichts; er wußte sehr genau alles, was er zu wissen brauchte, wohin er fuhr, warum er fuhr, in welchem Haus er übernachten würde, welches Abendessen ihn erwartete. Aber ich? Stammte ich aus derselben Welt? Seine Reise und die meine … seine Nacht und die meine … Nein, ich hatte keine Zeit, keine Welt, ich hatte gar nichts. Der Zug gehörte ihm; er reiste darin. Wie konnte ich da auch darin reisen? Wie konnte auch ich in der Welt leben, in der er liebte? Wie, in welchem Sinne gehörte diese Nacht auch mir, wenn ich doch nicht wußte, wie ich sie leben sollte, wenn ich nichts darin zu tun hatte? Seine Nacht, ja die ganze Zeit, gehörte ihm, diesem Mann mittleren Alters, der jetzt ein bißchen ärgerlich den Hals in dem blütenweißen Stehkragen wetzte. Nein, keine Welt mehr, keine Zeit, gar nichts: Ich stand jetzt außerhalb von allem, war abwesend, aus mir selbst und aus dem Leben herausgetreten! Ich wußte nicht mehr, wo ich war und warum ich dort war. Bilder trug ich in mir, aber nicht meine eigenen, Bilder von Dingen, von Menschen; Bilder, Erscheinungen, Figuren, Erinnerungen an Personen und Dinge, die es in der Wirklichkeit nie gegeben hatte, in dieser Wirklichkeit außerhalb von mir, die der Herr da rund um sich sah und berührte. Auch ich hatte ja geglaubt, sie zu sehen, auch ich hatte geglaubt, sie zu berühren, aber was heißt das schon! Das war alles nicht wahr! Ich hatte sie nicht wiedergefunden, weil es sie nie gegeben hatte: Schatten, Traumwesen … Aber wie hatten sie mir dann in den Sinn kommen können? Woher? Warum? War ich dann auch einer von ihnen? War da ein Ich, das es jetzt nicht mehr gibt?« (Ebd., 228f.)

40 Bspw. heißt es über Varia Nestroff, sie sei »raubtierhafter als das Raubtier« (»più tigre della tigre«). (Vgl. ebd., 77).

41 Deutlich ironische Züge tragen allerdings die pathetischen Exklamationen, mit denen Gubbio die verlorene Vergangenheit heraufbeschwört: »Liebes, altes Landhaus, ›Casa del Nonno‹, voll mit dem ungreifbaren Duft alter Familienerinnerungen! Da waren all die alten Stilmöbel, belebt von den Erinnerungen, nicht mehr Dinge, sondern beinahe innige Bestandteile der Bewohner, die in ihnen die liebgewordene, sichere, ruhige Wirklichkeit ihres Daseins angreifen und fühlen konnten. Ja, durch diese Räume strich wirklich ein besonderer Hauch, den ich jetzt, während ich das schreibe, noch immer in der Nase spüre: der Hauch alten Lebens, das allen darin bewahrten Dingen einen eigenen Geruch verlieh.« (Ebd., 31.)

42 Schrader, ›*Si gira!*‹, 168.

Tod« sei.[43] Es scheint, dass Pirandellos Analyse der Konfrontation zwischen althergebrachten und neuen (künstlerischen) Medien untrennbar verbunden ist mit der Frage, inwieweit diese neuen Medien das Bild oder die Bilder unserer eigenen Sterblichkeit bestimmen. Damit die Kinematographie ihre Rezipienten mit all den transzendenten Körpererfahrungen bzw. – entgrenzungen überwältigen kann, muss sie, so scheint die Hauptthese der *Quaderni* zu lauten, zunächst einmal eine ganze Reihe von Morden begehen – und das nicht nur im gesellschaftlichen Sinne, wenn sie einer Institution wie dem (bürgerlichen) Theater den Todesstoß versetzt, oder im metaphysischen Sinne, wenn sie die Kino-Akteure vor und hinter der Kamera ihrer Stimme, ihrer Kontinuität, letztlich ihrer Sinne beraubt, sondern ganz handfest als Tod der Kreatur vor laufender Kamera.

Nicht nur werden in Gubbios Aufzeichnungen nämlich die traditionellen Künste zu Grabe getragen – der Maler Mirelli suizidiert sich in einer lange vor der eigentlichen Handlung angesiedelten Rückblende, während der literarische Verismus in Form Gubbios selbst durch den Schock der Moderne im Finale für immer in Schweigen verfällt –, sondern vor allem auf den konstitutiven Zusammenhang verwiesen, in dem die modernen Massenkünste mit dem Tod stehen: Die (Film-)Kamera Gubbios, »die auf ihrem Dreibein bei eingeklappten Beinen aussieht wie eine große Spinne auf der Lauer«[44], entzieht den anvisierten Schauspielern eben nicht bloß das Leben, indem sie sie, verstummt und zeitlich wie räumlich von ihrem Publikum getrennt, in außerhalb einer sinnstiftenden Montage unverständlichen Einzelszenen einkapselt. Sie degradiert den Betätiger ihrer Kurbel, in einer Umkehrung des Gedanken McLuhans, die Kommunikationstechnologien seien eine nach außen gestülpte Erweiterung des menschlichen Nervensystems[45], zu einer bloßen Organprojektion der technischen Apparatur: »Ich tue nichts anderes, als der Maschine meine Augen leihen, um anzugeben, bis wohin sie aufnehmen kann.«[46]

All diesen Beobachtungen, Thesen, kritischen Sentenzen hat sich die Fachliteratur bislang ausgiebig gewidmet.[47] Während die Literaturwissenschaft primär darum bestrebt war, filmische Strukturen innerhalb des Texts freizulegen, und die Filmwissenschaft eine Film- und Medientheorie aus dem Roman zu extrahieren versuchte, gelten die *Quaderni*, obwohl lange Zeit eine der weniger beachteten Schriften Pirandellos, heute als paradigmatische literarische Manifestation der Erfahrung eines »modernespezifischen Selbstverlustes.«[48] Hierzu hat vor allem Walter Benjamin beigetragen, der Gubbio, dessen Aufzeichnungen ihm in der fran-

43 Thomas Klinkert, *Quaderni di operatore Serafino Gubbio. Riflessioni sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in: Michael Rössner (Hg.), *Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne. Philologische Studien und Quellen Bd. 206*, Wilhelmsfeld 1997, 181–200, hier: 200.

44 Pirandello, *Aufzeichnungen*, 86.

45 Marshall Mcluhan, *Understanding Media*, Cambridge 1994 [1964], 11.

46 Pirandello, *Aufzeichnunge*n, 8.

47 Vgl. zum bisherigen Forschungsstand bzgl. der *Quaderni* z. B. Schrader, *›Si gira!‹,* 121f.

48 Monika Schmitz-Emans, *Entgrenzungsphantasien und Derealisierungsverfahren. Das Kino im Spiegel des Romans bei Thomas Mann, Luigi Pirandello, José Saramago und Yoko Tawada* in: Sandra Poppe/

zösischen Übersetzung *On tourne* von 1925 vorgelegen haben, in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* als Gewährmanns zitiert, um am Beispiel der Schauspielerei zu zeigen, wie der vormalige Ewigkeitscharakter der Kunst mit seiner noch intakten auratischen Struktur nicht zuletzt durch die Medien Photographie und Film gegen einen seriellen Warencharakter eingetauscht worden ist. »Dem Film«, heißt es dort, »kommt es viel weniger drauf an, daß der Darsteller dem Publikum einen anderen, als daß er der Apparatur sich selbst darstellt.«[49] Einer der ersten, der diese Veränderung gespürt habe, sei Pirandello gewesen, dessen Bemerkungen es nur wenig beeinträchtige, »daß sie sich darauf beschränken, die negative Seite der Sache hervorzuheben.«[50]

Angesichts des vermeintlichen Technikpessimismus Gubbios muss man sich – was die Forschung auch rege getan hat – freilich fragen, inwieweit diese Perspektive nicht auf einem (selbst-)ironischen Fundament fußt[51]. Ob Pirandellos Roman nun tatsächlich »oszillier[e] […] zwischen der Kritik an den Folgen der durchgreifenden Maschinisierung der Welt und einer ironischen Kritik an naiven Restaurationsphantasien«[52] oder nicht, – letztlich unterscheiden sich die Ansichten des Kameramanns zumindest in einem Punkt von denen Benjamins. Letzterer schreibt dem Film gerade aufgrund der Tatsache, dass sein primärer Adressat die (Großstadt-)Masse ist, wenigstens theoretisch ein emanzipatorisches Potential zu – auch wenn der revolutionäre Befreiungsakt, der Benjamin vorschwebt, sicherlich nicht von rein nach ökonomischen Gesichtspunkten gestrickten Werken wie *La donna e la tigre* realisiert werden wird.[53] Entscheidend für die Differenz zwischen Gubbios bitteren Beobachtungen zur Überführung der Wirklichkeit in tote, starre Formen und Benjamins Hoffnung, der Film könne, in historischer Analogie zur Renaissance-Malerei, zu einer Kunst werden, »deren Bedeutung nicht zum wenigsten darauf beruht, daß sie eine Anzahl von neuen Wissenschaften oder doch von neuen Daten der Wissenschaft integriert«[54], ist, dass jene Gruppe, für deren Konsum Pirandellos Kameramann fortwährend kurbelt, das letztendlich

Sascha Seiler (Hg.), *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin 2008, 185–204, hier: 189.

49 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2010 [1936], 39.

50 Ebd.

51 Vgl. zu Ironie und Humor in den *Quaderni* z. B. Michael Syrimis, *The Humoristic Image in Pirandellos* Si gira!, in: Ders., *The Great Black Spider on Ist Knock-Knee Tripod. Reflections on Cinema in Early Twentieth-Century Italy*, Toronto, Buffalo, London 2012, 197–224.

52 Andrea Capovilla, *Der Lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938*, Wien/Köln/Weimar 1993, 73.

53 Benjamin drückt das deutlich aus, indem er den von Pirandello ebenfalls karikierten Diven-Kult einer ökonomischen Analyse unterzieht: »Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der ›personality‹ außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkult konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht. Solange das Filmkapital den Ton angibt, läßt sich dem heutigen Film im allgemeinen kein anderes revolutionäres Verdienst zuschreiben, als eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern.« (Benjamin, *Kunstwerk*, 45.)

54 Ebd. 59 f.

in die Lichtspielhäuser strömende Publikum, in den *Quaderni* so gut wie keine Rolle spielt.

Nur einmal, nämlich ganz zum Schluss, nachdem Nestoroff, Nuti und die Tigerin erschossen bzw. zerfleischt worden sind, lässt Gubbio durchblicken, dass die Aufnahmen von Töten und Sterben, die er seiner Maschine »zu fressen gegeben« hat[55], im Rahmen der kommerziellen Verwertung durch die Kosmograph, einen signifikanten Mehrwert bedeuten:

> »Das war's. Ich habe der Gesellschaft einen Dienst geleistet, der ihr wahre Reichtümer einbringen wird. […] Eine wahre Goldgrube würde dieser Film werden, mit dem großen Aufsehen, das um ihn veranstaltet werden dürfte, und angesichts der krankhaften Schaulust, die der banale Schrecken des Dramas der beiden Getöteten sicherlich überall hervorrufen wird. […] Ich bin schon recht wohlhabend geworden durch die Sonderprämie, die mir die Gesellschaft für den ihr erwiesenen Dienst ausbezahlt hat, und morgen werde ich reich sein mit den Tantiemen, die mir auf die Verleihergebnisse des schrecklichen Films zugesprochen worden sind.«[56]

In der Befriedigung des Voyeurismus einer anonymen, amorphen Masse findet die Wechselbeziehung zwischen Tod und Kino in den *Quaderni* letztlich ihren frappanten Ausdruck: Wenn unter dem Auge der Kamera jedes beliebige Segment der vermeintlich objektiven Realität zu einem Abbild gemacht und fortan als Ware überall auf der Welt gewinnbringend vermarket werden kann, sind dann visuelle Repräsentationen von tatsächlichen Toten und Toden, die einem zahlbereiten Publikum gegen Entgelt zugänglich gemacht werden, nicht, scheint der Text zwischen den Zeilen zu fragen, die ultimativste Perversion im Fahrwasser all jener Prozesse, die das Individuum seiner Aura, seiner Integrität und seiner Individualität berauben?

1.2 Die indexikalische Realität des Todes im Kino

Interessanterweise scheint die bisherige Pirandello-Forschung eine Komponente der um die Produktion des fiktiven Tigerinnen-Films kreisenden Handlung kaum bis gar nicht zur Kenntnis genommen zu haben, nämlich, dass die *Quaderni* in diesem Fall weniger die Realität in grotesk-überspitzter Weise verzerren, sondern auf einen spezifischen Aspekt des für das frühe Kino symptomatischen Fehlens der Unterscheidung zwischen Inszenierung und Dokumentation rekurrieren.

Gerade in der Frühzeit des (Jahrmarkt-)Kinos, die nach Tom Gunning bis zur Epochenschwelle 1907/1908 reicht[57], und sich, in Abgrenzung zur eher voyeuristischen Ausrichtung des sich später durchsetzenden narrativen Films, durch einen

55 Pirandello, *Aufzeichnungen*, 268.

56 Ebd., 267f.

57 Tom Gunning, *The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde*, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London 1990, 56–62.

ihr immanenten Exhibitionismus und Skopophilismus auszeichnet – die einfache Lust, Dinge zu zeigen, und Attraktionen vorzuführen –, sind sowohl Bilder von realen Toten und Toden als auch das gegenseitige Durchdringen von Studio-Fiktion und Todes-Wirklichkeit keine Seltenheit – wovon die medienwirksame Hinrichtung des Elefantenweibchen Topsy auf dem Zirkusgelände von Coney Island durch Elektrostöße 1903 und der Vertrieb ihres Sterbens in Form des Films *Electrocuting an Elephant* genauso Zeugnis ablegt wie die in zeitgenössischen Filmkatalogen beschriebenen, (mutmaßlich nicht bloß im Studio reinszenierten) Hinrichtungen menschlicher Akteure, oder das spekulative Hetzen und Zerbeißen von Ratten durch Foxterrier in einer ganzen Serie von *Rat-killing-films.*

Zur Zeit des Attraktionskinos herrscht, wenigstens für kurze Zeit, ein freimütiger Umgang mit (dokumentarischen) Bildern von (gewaltsamem) Tod und Sterben, der jedoch mit der Etablierung formaler und ästhetischer Filmkonventionen sowie dem Aufkommen kapitalistisch operierender Filmstudiosysteme die von Philippe Ariès seit dem späten Mittelalter beobachtete zunehmende Ausbürgerung des reellen Todes an die Peripherie der menschlichen Gesellschaft nachzuzeichnen beginnt. Für Ariès lebt der Tod im abendländischen Mittelalter integriert, und dadurch gezähmt, inmitten einer ihm seine Schrecken durch heilgeschichtliche Erwartungen und kulturell fixierte Sterbe- und Bestattungsriten austreibenden Gesellschaft. Zunehmend verwildert er in den folgenden, für sämtliche Lebensbereiche einen Transzendenzverlust und eine dadurch resultierende Individualisierung darstellenden Jahrhunderten, bis er schließlich in der Moderne die Sexualität als größtes Tabu des Abendlands ersetzt hat.[58] Dieser Tendenz scheint das Kino – auf das Ariès, wie auf die Photographie, in seinen umfangreichen thanatologischen Arbeiten nur in Randbemerkungen eingeht[59] – zunächst zu widersprechen, denn wenn man mit Walter Benjamin annimmt, dass eine vorhandene Kultur

58 Vgl. Philippe Ariès, *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland,* München 1986 [1976] u. Ders., *Geschichte des Todes*, München 1982 [1978].

59 In der umfangreiche Materialsammlung Ariès', angefangen von antiken Grabinschriften über Privatdokumente wie Testamente oder Briefzeugnisse Hinterbliebener bis hin zu künstlerischen (lyrischen, epischen, plastischen) Repräsentationen von Sterbeprozessen oder Leichnamen, scheinen durch die neuen Medien vermittelte Aufnahmen non-indexkalischer Tote einzig in Form von im 19. Jahrhundert Hochkonjunktur feiernden Totenphotographien von (vorwiegend) kleinen Kindern marginal auf. Dem Kino wiederum widmet Ariès im begleitenden Bildband zur *Geschichte des Todes* bezeichnenderweise ebenfalls nur einige recht esoterische Zeilen, die sich auf zwei Exponenten des Illusionsfilms beziehen. Über Ingmar Bergmans *Viskningar och rop* (1972) heißt es: »Tastend, von manchmal sehr alten Glaubensinhalten ausgehend, scheint sich hier eine neue Symbolik, wie der Film sie durchblicken läßt, im Umkreis der modernen Vorstellung des Nichts zu bilden, eines Nichts, das kein gleichsam mathematischer Begriff ist und für heutige Bewußtseinsbahnen die Dichter einer – und sei es kurzen – Dauer erworben hat und, besser noch, die Macht des Zeichens.« Claude Sautets *Les choses de la vie* (1970) wiederum wird wie folgt abgehandelt: »So lassen die Bilder eine Symbolik zutagetreten, die gänzlich verschieden ist von der des üblichen Diskurses über den verdrängten, privatisierten oder in weite Distanz verwiesenen Tod – und die durchaus hinter dem Schweigen der gesellschaftlichen Praxis verborgen sein können.« (Vgl. Philippe Ariès, *Bilder zur Geschichte des Todes*, München, Wien 1984, 280f.)

nicht nur die in ihr auftretenden Medien beeinflusst, sondern diese Medien wiederum auch auf die Sinneswahrnehmung einer Kultur zurückwirken, muss man konstatieren, dass die Alltagswirklichkeit der meisten abendländischen Menschen bereinigt ist von Toden und Toten – seien es sterbende Menschen in Kranken- oder sterbende Tiere in Schlachthäusern –, diese Tode und Toten aber, auf dem Umweg über mediale Bilder, doch wieder Einlass in unseren Alltag finden.

Nichtsdestotrotz sind diese mehrheitlich fiktionalen Darstellungen der für die Moderne symptomatischen Verwilderung des natürlichen Todes verpflichtet. Dadurch, dass der medial präsentierte Tod zumeist ein gewaltsamer ist, wird er deutlich geschieden von dem intimen, privaten und realen Sterben des »natürlichen Todes«. Gerade der Film allerdings ist, wie kein anderes Medium, prädestiniert dafür, uns reales Sterben gleichsam körperlich erfahren zu lassen. Drei Merkmale sind hierbei besonders herauszustreichen:

1. Der Film vermag den Menschen nicht nur in seiner gesamten Körperlichkeit zu zeigen, sondern auch als einen Körper, der sich in Raum, Zeit und der eigenen Bewegung als eindeutig lebendigen – oder eben toten – markiert.[60] Eine der Affinitäten »filmischer Filme« ist es, laut Siegfried Kracauer, den »Fluss des Lebens« zu beschwören, einem »Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren«[61], darunter nicht zuletzt »Phänomene, die das Bewusstsein überwältigen«: »Kein Zeuge solcher Ereignisse und erst recht kein aktiv an ihnen Beteiligter wird deshalb zuverlässig über sie berichten können. Da aber diese Manifestationen roher – menschlicher oder außermenschlicher Natur – in den Bereich physischer Wirklichkeit fallen, gehören sie umso mehr zu den spezifisch filmischen Gegenständen. Nur die Kamera vermag sie unverzerrt darzustellen.«[62]

2. Die Toten des Kinos sind aufgrund der dem Medium immanenten Zeitstruktur prinzipiell in einen Prozess eingebunden, der sie permanent, nämlich bei jeder Projektion oder Vorführung des fraglichen Films, erneut zum Leben erwachen und sterben lässt.

3. Durch das Mittel der visuellen wie akustischen Montage können Filmschaffende zudem, auch wenn ein bestimmter Moment in der Realität bereits vergangen ist, die Aufzeichnung desselben nach Belieben nachträglich bearbeiten, um das in ihm zu fokussieren, was am ehesten geeignet ist, das Publikum sensualistisch zu überwältigen.

60 Vgl. zu der dem (frühen) Kino immanenten Thematisierung von Körpererfahrungen v. a. Jonathan Auerbach, *Body Shots. Early Cinema's Incarnations*, Berkeley 2007, und darin das Finalkapitel über den im Bild stillgelegten Körper: 124–136.

61 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1985 [1960], 109.

62 Ebd., 91.

Spätestens ab dem Ende seiner Zeit als von (staatlichen) Zensureingriffen weitgehend unbehelligtes Jahrmarktsvergnügen, tendiert das Kino indes dazu, Szenen realen Sterbens weitgehend zu vermeiden. Stattdessen »schmeißt es«, wie Wijciech Kuczok polemisch formuliert, »um sich mit dem gespielten, dem unglaubwürdigen, dafür aber abscheulichen Tod; es schreckt damit wie mit einem Kirchweihpopanz, aber nimmt ihn sich nicht zu Herzen; es interessiert sich nicht für das Sterben als Prozeß, sondern für den Tod als plötzliches Ereignis, die *mors repentina* als Spektakel.«[63] Aus der Tabuisierung realer Todesbilder ergibt sich aber auch, dass das Kino beginnt, sich bestimmte Legitimationsstrategien zu eigen zu machen, durch die Szenen dokumentarischen Sterbens, sollten sie doch einmal Verwendung finden, sinnhaft mit dem jeweiligen Kontext, in dem sie auftreten, verwoben werden können – und sei es einzig eine banale Kolonialabenteuerhandlung, wie die, die in *La donna e la tigre* den narrativen Rahmen dafür hergibt, eine leibhaftige Tigerin erschießen zu ›dürfen‹.

Ausgehend vom reinen Schauen des frühen Kinos, das mit dem gleichen neugierigen Blick auf die Einfahrt eines Zuges in einen Bahnhof, auf Naturphänomene in exotischen Ländern oder eben auf den tödlich ausgehenden Kampf zweier Tiere blickt, haben sich einander bedingende und durchmengende Rechtfertigungsgründe herausgebildet, mit denen der transgressive Charakter einer Integration tatsächlicher Tode in eine ansonsten illusorische Ordnung, wie sie bei Pirandello beispielhaft beschrieben ist, zumindest teilweise abgefedert wird.

Vivian Sobchack schreibt in ihrem Aufsatz *Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation and Documentary*:

> »Wenn der Tod als fiktiv und nicht als real dargestellt wird, wenn seine Zeichen so strukturiert und gewichtet sind, daß sie als ikonische und symbolische funktionieren, gehen wir daher davon aus, daß lediglich das ›Simulacrum‹ eines visuellen Tabus verletzt wird. Wenn der Tod dagegen als real dargestellt wird, wenn seine Zeichen so strukturiert und moduliert sind, daß sie als indexalische funktionieren, wird ein visuelles Tabu überschritten, und die Darstellung muß Mittel und Wege finden, um diese Überschreitung zu rechtfertigen.«[64]

Auch der wichtige Theoretiker des subversiven Films, Amos Vogel, resümiert, nachdem er den Tabucharakter sämtlicher filmischer Szenen herausgestellt hat, die fließende Grenzen zwischen organischer und anorganischer Materie aufzeigen:

> »Aus diesem Grund gibt es so wenig Filmaufnahmen von Menschen, die eines natürlichen Todes sterben; Tode auf dem Schlachtfeld oder durch Exekution wurden schon eher gefilmt. […] Das Filmbild – die genaue Reproduktion von allem, was sich vor der

63 Wojciech Kuczok, *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*, Frankfurt a. M. 2008, 44 f.

64 Vivian Sobchack, *Die Einschreibung ethischen Raums. Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm*, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998 [1984], 165–194, hier:178.

> Kamera befindet – hat eine Art, ›real‹ auszusehen, selbst wenn es erfunden ist. Wieviel mächtiger ist seine Wirkung, wenn es ein wahres Ereignis darstellt!«[65]

Obwohl Sobchack sich in ihrem Aufsatz vorrangig mit einer »semiotischen Phänomenologie des Todes«[66] innerhalb dokumentarischer Kontexte auseinandersetzt, ist im Zusammenhang mit *La donna e la tigre* ein Exkurs bemerkenswert, in dem sie über jenen Film berichtet, der sie überhaupt erst zu ihrem Essay angeregt hat: Jean Renoirs *La Règle du Jeu* (1939) mit seiner expliziten Darstellung einer Kaninchenjagd, die eingebettet ist in eine reine Spielfilmhandlung, und diese vor allem durch die Großaufnahme eines zuckend verendeten Nagers einschneidend durchbricht. »Der Tod des Kaninchens«, schreibt Sobchack, nachdem sie dem Dokumentarfilm (unter Rückgriff auf die Semiotik Charles Sander Peirces) eine vor allem indexikalische, und dem narrativen Film eine vor allem ikonisch-symbolische Zeichenfunktion zugeschrieben hat,[67]

> »übersteigt […] den narrativen Code, der ihn uns mitteilt. Er durchbricht und hinterfragt die Grenzen der narrativen Darstellung. Insofern hat er im Gegensatz zum Tod der menschlichen Figur eine ›wilde Realität‹. Er steht als indexikalisches Zeichen in einer ansonsten ikonisch-symbolischen Darstellungsform. D. h. er verweist über seine Funktion innerhalb der Erzählung hinaus auf einen extratextuellen Referenten, der nicht nur im Rahmen der Darstellung, sondern für sie getötet wurde. Der Tod des Kaninchens infiltriert den narrativen Raum plötzlich und heftig mit einem dokumentarischen Raum.«[68]

Bei *La donna e la tigre* kommt indes noch eine Besonderheit hinzu: Während sich das tote Kaninchen Renoirs Film gemäß der intendierten Konzeption eingeschrieben hat, führen bei Pirandellos fiktivem Abenteuerstreifen die beschriebenen Komplikationen dazu, dass das Endprodukt an (verkaufsträchtigem) Wert noch durch die zufällig mitgefilmten, nicht-intendierten beiden menschlichen Todesopfer gewinnt.

---

65 Amos Vogel, *Kino wider die Tabus*, München 1986 [1974], 263.

66 Sobchack, *Einschreibung*, 165.

67 Vgl. die Zusammenfassung von Peirces Zeichenlehre in: Dietmar Rothermund, *Geschichte als Prozeß und Aussage. Eine Einführung in Theorien des historischen Wandels und der Geschichtsschreibung*, München 1995, 169: »Die Zeichen (signs) teilt Peirce in drei Hauptklassen ein: Ikon (icon), Index (index) und Symbol (symbol). Ikon ist ein Abbild, das mit und ohne Objektbezug einen Eigenwert hat, es kann ein Bild, ein Diagramm, aber auch eine algebraische Formel sein, die zwar im einzelnen aus nicht-ikonischen Symbolen besteht, aber in ihrer Gesamtheit ein Ikon ist. Index ist ein Zeichen, das in physischer Beziehung zu einem Objekt steht (Beispiele: Wetterfahne, Meßwert, aber auch der Gang eines Menschen, der darauf schließen läßt, daß er ein Matrose ist). Symbol ist ein Zeichen, das weder ein Abbild ist noch in physischer Beziehung zu einem Objekt steht, sondern allein ein konventionelles Zeichen ist, das ›für‹ ein Objekt steht (also alle Wörter, mathematische Zeichen etc.). Die drei Hauptklassen der Zeichen werden von Peirce auch als ›Firstness‹ (icon), ›Secondness‹ (index) und ›Thirdness‹ (symbol) bezeichnet.« Vgl. zu Peirces Unterscheidung zwischen Ikon, einem Zeichen aufgrund von Ähnlichkeiten zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, Symbol, dessen Beziehung zum Bezeichnetem allein auf Konventionen beruht, und Index, bei dem eine direkte physische Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem hergestellt wird v. a. auch: Charles Sander Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt a. M. 1983 [1903].

68 Sobchack, *Einschreibung*, 165.

Bereits von seiner Grundkonzeption her ist Pirandellos fiktiver Film darauf ausgelegt, in sich den tatsächlichen Tod eines tatsächlichen Lebewesens zu bergen – auch wenn Gubbio ihm zu diesem Zeitpunkt der Dreharbeiten noch keine gesteigerte Affektwirkung zugestehen möchte. »Die Szene wird eine Minute oder zwei bei der Projektion auf der Leinwand dauern«, notiert er, die Sinnlosigkeit des Tigerinnen-Todes unterstreichend, »sie wird vorübergehen, ohne eine dauernde Erinnerung bei den Zuschauern zu hinterlassen, die dann gähnend aus dem Raum gehen werden: ›O Gott, was für ein Blödsinn!‹«[69] Eingeholt von der Realität der Schock-Bilder, die er schließlich, wie immer »völlig teilnahmslos«[70], seinem Apparat einverleibt, überwältigen diese ihn soweit, dass er seine Sprache verliert, und scheinen, wie aus den beiläufigen Bemerkungen über den kommerziellen Erfolg des Films herauszulesen ist, beim Publikum durchaus geeignet, das von Benjamin diagnostizierte »Bedürfnis [des Betrachters]« zu befriedigen, »sich Choc-Wirkungen auszusetzen, [als] eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren [der Großstadterfahrung.]«[71]

In ihrem Essay beschreibt Sobchack insgesamt sechs verschiedene Blick-Modi, die der dokumentarische Film entwickelt habe, um Darstellungen non-simulativen Sterbens ethisch zu rechtfertigen. Sie unterscheidet zwischen dem »zufälligen«, dem »hilflosen«, dem »eingreifenden«, dem »professionellen«, dem »hypnotisierten« Blick[72], und kommt zu dem Schluss, ihr Modell des »gefährdeten Blicks« sei das im Dokumentarfilm am häufigsten vertretene, da es sich bei ihm um »eine Art moralisches Tauschgeschäft im Gegenzug für die Verletzung eines visuellen Tabus« handle: »Der Filmemacher weist auf die Gefahr für sein eigenes Leben hin, während er den Tod eines anderen zeigt.«[73] Zwar ist sich der kurbelnde Gubbio der Gefahr bewusst, die ihm durch die wildgewordene Tigerin droht – er wartet regelrecht darauf, »daß sich das Raubtier jetzt auf mich stürzen würde, nachdem es den anderen erledigt hatte.«[74] Dennoch deutet nichts darauf hin, dass *La donna e la tigre* in seiner finalen Form auf einer Meta-Ebene diese Tatsache der Gefährdung und überhaupt die Nicht-Intentionalität des bebilderten Sterbens in irgendeiner Weise reflektieren würde. Vielmehr erwecken die sporadischen Bemerkungen Gubbios den Anschein, dass das Endprodukt unter derselben Prämisse die Lichtspielhäuser erreichen wird, unter der mit seinen Dreharbeiten begonnen worden ist: Als Abenteuerfilm von der Stange, der, als besonderes Gimmick, den Tod zweier Menschen statt lediglich den Tod einer Tigerin beinhaltet.

Der Tabu-Charakter des Films wäre demnach ein zweifacher: Zum einen bezieht die Kosmograph den Tod der Tigerin von Anfang an als integralen Bestandteil ihres Filmdramas mit ein und misst ihm einen exzeptionellen, letztendlich

69 Pirandello, *Aufzeichnungen*, 74f.
70 Ebd., 266.
71 Benjamin, *Kunstwerk*, 67.
72 Sobchack, *Einschreibung*, 184–190.
73 Ebd., 186
74 Pirandello, *Aufzeichnungen*, 267.

ökonomisch ertragreichen Schauwert bei. Für Gubbio ist die eigentliche moralische Grenzverletzung nicht, dass vor seiner Kamera eine Kreatur zu Tode gebracht werden soll, sondern das ikonisch-symbolische Zeichengeflecht, in dem die Tigerin exakt kalkuliert in indexikalischer Weise ihr Leben lassen muss:

> »Sie auf diese Weise zu töten, in einem falschen Urwald, bei einer falschen Jagd, im Rahmen einer blödsinnigen Fiktion, das ist wirklich eine Bosheit, die jeden Rahmen übersteigt! Einer der Liebhaber wird in einem bestimmten Augenblick aus nächster Nähe auf seinen Rivalen schießen. Sie werden diesen Rivalen tot umfallen sehen. Jawohl, meine Herren. Und kaum ist die Szene abgedreht, da steht er wieder auf und klopft sich den Staub der Bühne vom Kostüm. Aber diese arme Tigerin da wird nicht mehr aufstehen, wenn sie sie erschossen haben. Sie werden den falschen Urwald wegtragen und mit ihm, wie eine sperrige Kulisse, ihren Kadaver. Mitten in einer allgemeinen Fiktion wird das einzig Wahre ihr Tod sein.«[75]

Mit dem zweite Tabu-Bruch, der Entscheidung der Filmgesellschaft, die Tode Nutis und Nestoroffs der finalen Schnittfassung nicht etwa vorzuenthalten, oder gar aus Pietätsgründen die gesamte Produktion abzubrechen, sondern ihr Ableben wie selbstverständlich vor die Augen eines Publikums zu bringen, das diese Grenzüberschreitung mit dem vermehrten Kauf von Kino-Billetts entlohnen wird, verdeutlicht Pirandellos Roman noch einmal die spezifische Problematik, die den Konnex zwischen Film und Tod in seiner extremsten Ausformung prägt.

Es scheint kein Zufall, dass sich die Forschungsliteratur dem Einbruch einer außerfilmischen Wirklichkeit in Gestalt von authentischen Sterbensszenen innerhalb Produktionen des Illusionskinos bisher weitgehend verschlossen gezeigt hat, bedenkt man die damit verbundenen, von Sobchack aufgezeigten moralisch-ethischen Implikationen, die Zensurgeschichte des Kinos, oder den schlichten Fakt, dass es sich beim Großteil der Werke, die ästhetisch und/oder strukturell mit *La donna e la tigre* gekoppelt werden können, nicht, wie etwa bei Renoirs *La Règle du Jeu*, um kanonisierte Filmklassiker, sondern oftmals um Nischenprodukte an der Schnittstelle zwischen Experimental- und Exploitation-Kino handelt.[76]

Im Folgenden seien einander deshalb zwei paradigmatische, für vorliegende Arbeit immens wichtige Ansätze gegenüberstellt, Sobchacks indexikalisches

75 Ebd., 74.

76 »Exploitationfilm (von engl. exploitation →»Nutzbarmachung« oder auch »Ausbeutung«) ist eine kategorisierende Bezeichnung für Filme, die reißerische Grundsituationen ausnutzen, um mittels der exploitativen Darstellung vornehmlich von Sex und Gewalt über die damit erreichten Schauwerte affektiv auf den Zuschauer zu wirken.« (Marcus Stiglegger, *Exploitationfilm*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2007, 182.) Freilich lässt diese Definition von Exploitation den unter diesem Banner angesiedelten Filmen und Film-Genres noch immer genügend Spielraum, so ziemlich alles abzudecken, was zwischen tatsächlich vorrangig der Zuschaustellung von (hardcore-pornographischer) Sexualität und exzessiver Gewalt dienenden Werken eines Joe D'Amato oder einem zwar dezidiert mit Schockbildern arbeitenden, mittlerweile aber als ausgewiesener Klassiker des Experimentalfilms geltenden Werk wie Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou* zu finden sein kann.

Sterben innerhalb ikonisch-symbolischer Kino-Ordnungen medientheoretisch/kulturhistorisch zu fassen zu versuchen: Zum einen C. Scott Combs' 2014 erschienene Studie *Deathwatch*[77], laut Klappentext »the first book to unpack American cinema's long history of representing death«, sowie das, trotz seiner bereits 1994 erfolgten Erstauflage, wohl noch immer unangefochtene Standardwerk zum Spektrum des *death films*, David Kerekes und David Slaters *Killing for Culture*.[78]

1.3 Zum Stand der Forschung

»One needs others to die, at least cinematically«[79] lautet ein Satz Combs', den man seiner *Deathwatch* als Motto voranstellen könnte. Der Autor fasst die grundlegende These seiner »formal history of screen death«[80] wie folgt zusammen:

> »This book is an examination of the […] supplemental but requisite gestures, the force and form they have, and the reasons for their effect. Without these we would not have death on screen. They are only officially external, or supplemental, to the scene, and the scene comes to include them. I refer to the process of confirmation performed outside the body – by, say, a pan away, or a cut to a medium close-up of a witness – as ›registration‹. And when that acknowledgment is embodied (gestured, vocalized) by another screen figure, I call that figure a ›registrant‹.«[81]

Besagte Figur des Registranten wird von Combs in fünf Kapiteln quer durch die US-amerikanische Filmgeschichte verfolgt, wobei er seinen Fokus dabei jeweils auf eine andere Möglichkeit des Zeugnis-Ablegens von einem on-screen-Tod richtet, angefangen von *early american execution scenes* über *death's acoustic space in the early sound film* bis hin zum *flashback loop* und der *posthumous voice*.

Auffällig an Combs' Corpus ist, dass es sich hauptsächlich aus Filmen speist, deren Todesszenen Teil einer ikonisch-symbolischen Ordnung sind. Wenn er die Figur des *registrants* anhand des Beispiels eines frühen Biograph-Films David Wark Griffiths, *The Country Doctor* von 1909, veranschaulicht[82], oder argumentiert, die Entwicklung solcher Gerätschaften wie dem EKG oder dem EEG führe nicht nur in der Realität der Krankenhäuser, sondern auch im Spielfilmkino dazu, dass der Sterbeprozess zunehmend unter Zuhilfenahme von immer elaborierteren (techno-

77 C. Scott Combs, *Deathwatch. American Film, Technology and the End of Life,* New York 2014.

78 David Kerekes, David Slater, *Killing for Culture. An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, London 1994. Im Jahre 2016 erfährt das Werk eine umfassende Neuauflage, die inhaltlich vor allem weitreichende Ergänzungen beinhaltet, sich stellenweise aber auch von der Erstausgabe unterscheidet. Zitieren werde ich im Verlauf der Arbeit vorrangig aus der Neuauflage. Sollte doch einmal die Erstauflage herangezogen werden, geschieht das unter dem Marker *Killing* (1994).

79 Combs, *Deathwatch*, 18.

80 Ebd., 22

81 Ebd., 19.

82 Ebd., 65–76.

logischen) Todes-Visualisierungen à la Flatlines rezipiert werde[83], dann zeugt das von einer Affinität für inszeniertes Sterben, innerhalb dessen Rahmen sich indexikalische Todesszenen wie Fremdkörper ausmachen. Lässt man von Combs zitierte dezidierte Dokumentarfilme wie Jan Oxenbergs *Thank You and Good Night* (1991) eine Reflexion der Filmemacherin über die eigene Familiengeschichte und den Tod der Großmutter, oder Frederik Wisemans *Near Death* (1989), eine Reportage über Personal und Patienten einer Palliativstation, außer Acht, ist es im Grunde einzig die bereits erwähnte, den Index-Tod eines Elefanten illustrierende Edison-Produktion *Electrocuting an Elephant*, die Combs zentral in den Fokus seiner Untersuchung rückt.[84] Seine Weigerung, zwischen ikonisch-symbolischen und indexikalischen Toden und Toten zu unterscheiden, rechtfertigt Combs wie folgt:

> »The distinction between fictional (diegetic) and nonfictional (indexical) film is itself, of course, problematic. It is often difficult to tell that difference. With death footage, that ambiguity is often the point of making the film. What is thought to be documentary often turns out to be fictive, as with the ›snuff‹ film, and there are instances when actual footage is shot and edited according to narrative codes previously established. […] Both fictional and actual footage ›produce‹ rather than ›represent‹ death as an object extrinsic to the beholder, and in this process the spectator becomes internal to the object through identification with the registrant.«[85]

Es lässt sich festhalten: Wenn *Deathwatch* seine Fallbeispiele nicht aus dem Illusionskino rekrutiert, sind die zum Sprechen gebrachten Beiträge indexikalischen Sterbens nicht nur spärlich, sondern können grob in zwei Kategorien eingeordnet werden: zum einen die des »natürlichen« Todes innerhalb medizinischer Diskurse – der Alterstod der Großmutter von Filmemacherin Oxenberg oder die auf das Versagen ihrer Körperfunktionen wartenden Patienten in Wisemans Krankenhaus-Dokumentation –, zum andern die des »gewaltsamen« Todes der Kreatur in der Frühphase der Kinematographie – die Starkstrom-Exekution des Elefantenweibchens Topsy. Fast wirkt es, als wolle Combs' Text Filme bewusst ausklammern, in denen der Grenzübertritt, indexikalisches Sterben zu zeigen, nicht entweder durch einen dokumentarischen Kontext oder durch den Status als Artefakt des frühen Kinos abgefedert wird, sodass sowohl Wisemans Hospiz-Besuch wie Edisons Elefantenhinrichtung zum Teil eines ethisch-moralisch vergleichsweise unproblematischen Kanons gemacht werden können – ersterer, weil es sich um eine betont nüchterne Dokumentation handelt, zweiterer, weil die Tötung Topsys so weit zurückliegt, dass er gewissermaßen einen Historisierungsprozess durchlaufen hat.

---

83 »Cinema death takes place somewhere between a precise moment and a complex progression in time. The camera is connected to other machines – gadgets ranging from toys to medical instruments – that have been thought to bring death closer to the doctor, the scientist, or the viewer but that raise new concerns or cast new doubts.« Ebd., 5.

84 Ebd., 42–59.

85 Ebd., 21.

Auch die erklärte Beschränkung Combs', einzig die US-amerikanische Filmgeschichte in Betracht zu ziehen, schwächt den Eindruck nicht, der Autor habe sein Postulat, fiktionales und non-fiktionales Sterben funktioniere innerhalb des filmischen Diskurses im Grunde nach denselben strukturellen Parametern, durch die Fokussierung auf sattsam bekannte Mainstream-Filme selbst kaum hinterfragt oder überzeugend bewiesen.

Offensichtlich wird die in *Deathwatch* klaffende Leerstelle, wenn man Combs' Untersuchung mit Kerekes und Slaters *Killing for Culture* synchronisiert, das genau jene Aspekte einer Kulturgeschichte filmischen Sterbens abdeckt, die Combs weitgehend unerwähnt lässt. »Film doesn't simply document, it *creates*«, erklären die beiden Autoren in ihrem Vorwort. »Whatever is put before the camera imbues the celluloid with life, grants those frames their existence. When somebody is seen to lose their life on film, their death becomes a product subject to change.«[86] Der hier bereits zart angedeuteten Verweis auf ökonomische Implikationen im Umgang mit filmischem Sterben wird noch in der folgenden, kurzen Programmatik unterstrichen, die die Autoren ihrem Buch voranstellen: »*Killing for Culture* is about the marketing of outrage. About ›actual‹ death on film, and how death interacts with the media. It is also about the enigma of snuff films, in which the *filming* of a killing would seem a greater atrocity than the act of murder itself«[87] – eine moralische Wertung, die zwangsläufig an Serafino Gubbio denken lässt, der die Ermordung der Tigerin scheinbar nicht per se verurteilt, sondern für den die wahre Anstößigkeit in der Tatsache beruht, dass das Tier allein für die Fiktion eines stumpfsinnigen Spielfilms ihr Leben lassen soll.

Schon gleich durch den Titel des ersten der insgesamt drei Kapitel, in denen Kerekes und Slater, wie es im Klappentext heißt, »the human obsession with images of violence, dismemberment and death, and the way our society is coping with an increased profusion to these disturbing yet compelling images from all quarters« nachspüren wollen, erweist sich *Killing for Culture* als *companion piece* zu *Deathwatch* – mit dem Unterschied, dass der Fokus hier eindeutig auf das in Combs' Untersuchung größtenteils ausgesparte gewaltsame indexikalische Töten gelenkt wird. Ihre Darstellung menschlicher Schaulust im Zusammenhang mit non-fiktionalem Sterben innerhalb der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gründen die Autoren nämlich auf *feature films*, die sich dem Thema *snuff movies* verschrieben haben. Während Kerekes und Slater in ihrer eigenen Definition des Phänomens – »snuff films depict the killing of a human being – a human sacrifice (without the aid of special effects or other trickery) perpetrated for the medium of film and circulated amongst a jaded few fort he purpose of entertainment«[88] – nachdrücklich auf die Index-Qualitäten der dort vorgeführten Tode hinweisen, handelt es sich bei den fraglichen Szenen der (Spiel-)Filme, die sie im Eingangs-

86 Kerekes, *Killing* (1994), 7.
87 Ebd.
88 Ebd.

kapitel besprechen, freilich um entweder als authentisch verkaufte Fakes oder eindeutig als fiktional markierte Darstellungen von Gewaltverbrechen vor und für die laufende Kamera – was allein damit zu tun haben mag, dass *snuff movies* zum Zeitpunkt des Ersterscheinens von *Killing for Culture* den Nimbus eines (urbanen) Mythos umgibt, für dessen tatsächliche Existenz keine stichhaltigen Beweise vorliegen.[89]

Erst in den beide Folgekapiteln, gewidmet dem *mondo film* und dem, was die Autoren unter dem Terminus *death film* subsumieren[90], wenden sich Kerekes und Slater dem dezidiert indexikalischen Sterben zu, bieten aber auch in ihrer dortigen Materialanalyse eine sowohl zeitlich wie auch thematisch begrenzte Auswahl: Erfasst werden fast ausschließlich filmische Artefakte der letzten 20 Jahre vor Ersterscheinen des Buchs, bei denen prinzipiell keine Unterscheidung getroffen wird, ob die fraglichen Szenen gewaltsamer Tötungen eingebettet sind in ikonisch-symbolische Ordnungen, oder ob es sich um dokumentarische Zufallsaufnahmen handelt wie den Suizid des Pennsylvanischen Politikers R. Budd Dwyer während des Live-Broadcasts einer von ihm selbst einberufenen Pressekonferenz.[91] Lediglich an der Peripherie von Kerekes' und Slaters Kompendium stößt man auf Filme, deren narrativ-illusionistische Struktur sich mit der von *La donna e la tigre* vergleichen ließe.[92]

89 Vgl. zum historischen Hintergrund des Snuff-Mythos bspw. Mark Jones, Gerry Carlin, *Unfound Footage and Unfounded Rumors. The Manson Family Murders and the Persistence of Snuff*, in: Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker et al. (Hg.), *Snuff. Real Death and Screen Media*, New York, London et al. 2016, 173–188 bzw. zur medientheoretischen Reflexion von Snuff: Misha Kavka, *The Affective Reality of Snuff*, in: Ebd., 47–62.

90 Kerekes, *Killing* (1994), 165–250.

91 Ebd., 201f.

92 Eines der wenigen in diese Kategorie fallenden Beispiele ist Tun Fei Mous *Hēi tài yáng 731 aus dem Jahre 1988 – laut Kerekes/Slater* »not a low-budget exploitation picture«, sondern »a propaganda film […] highlighting Chinese suffering at the hands of the Japanese« bzw. »a dramatic reconstruction of events surrounding 731 Squadron, a group of Japanese scientists experimenting with biological warfare during World War II.« (Ebd., 178f.) Problematisch an der Darstellung des Spielfilms in *Killing for Culture* erscheint nicht nur, dass Kerekes/Slater die einem dokumentarischen Raum zugehörigen Komponenten – die (mutmaßlich) indexikalische Tötung einer Katze und die authentische Autopsie einer Kinderleiche – nicht klar von den (quantitativ überwiegenden) ikonisch-symbolischen Folterszenen unterscheiden. Vor allem sticht aber auch die (nicht nur in diesem Fall) mangelnde Distanz der Autoren zu ihren Studienobjekten ins Auge. Ihre (Inhalts-)Zusammenfassung des Films liest sich, ohne einen Mehrwert zu generieren, als rein affirmative Auflistung von Grausamkeiten: »One woman, after her baby is snatched from her arms and buried in the snow, is left outdoors surrounded by a rampart of ice-blocks. Tied to a wooden frame, cold water is constantly poured over her outstretched arms. When the limbs are deemed suitably encrusted, the ice is smashed off and she is led back into the compound. The experiment controller instructs her to plunge her arms into a tank of headed water, then tugs at her skin which sloughs from her bones like gloves. The woman screams at the skeletal limbs before her. A mother and child are wheeled into an airtight, windowed chamber into which noxious gas is pumped. The onlookers take notes as the occupants slowly choke and perish. A man is placed in a decompression chamber, his body sweating and swelling until finally prolapsing violently, discharging three-metres of gut from his anus. A drunken old

Aus der Gegenüberstellung von *Deathwatch* und *Killing for Culture* ergeben sich folgende Beobachtungen:

1. Beide Publikationen erklären, wenn auch primär in ihren Subtexten, eine permeable Trennlinie zwischen fiktionalem und non-fiktionalem Sterben innerhalb des filmischen Diskurses als gesetzt. So wie Combs am Beispiel von *Electrocuting an Elephant* eine Fundamentaldifferenz zwischen inszeniertem und indexikalischem Tod postuliert, nehmen Kerekes und Slater Rezeptionen des Snuff-Mythos im Illusionskino als Ausgangsbasis ihrer Erörterungen zu nicht-illusionistischem Sterben.

2. Die Kontexte, innerhalb derer sie entstanden sind, sind beiden Publikationen explizit eingeschrieben. C. Scott Combs schreibt als promovierter Filmwissenschaftler für ein dezidiert akademisches Publikum, während Kerekes und Slater als Gründer des britischen Headpress-Verlages für »unpopular culture« einer Underground-Szene entstammen, deren Faszination für Phänomene der Grenzüberschreitung ihrem Buch seit seinem Erscheinen folgerichtig vor allem eine Leserschaft beschert hat, die ihr Interesse für primär auf affektive Stimulation über Schocks und Tabu-Brüche ausgerichtete Filmaufnahmen teilt. Klar unterscheiden sich dadurch auch die Materialien, auf die Combs und Kerekes/Slater in ihren Texten rekurrieren. Wo letztere vor keiner filmisch festgehaltenen Grausamkeit zurückschrecken, darüber aber fast völlig vergessen, dass indexikalisches Sterben im Laufe von knapp 100 Jahren Filmgeschichten durchaus auch wesentlich behutsamer bebildert worden ist, könnte man bei der Lektüre von *Deathwatch* den Eindruck bekommen, seit der Hinrichtung Topsys auf Coney Island sei kaum einmal mehr ein Lebewesen nur deshalb getötet worden, um das Bild seines Sterbens als Attraktion kommerziell ausschlachten zu können, sprich, als habe das Kino seit seiner ungestümen Jugendzeit zu formalen Strukturen gefunden, die derartige Instrumentalisierungen non-fiktionaler Todesszenen kategorisch ausschließen würden.[93]

---

laborer sings as he keeps the incinerator burning with an endless procession of dead bodies.« (Ebd., 179.)

93 Bei den Besprechungen von Frederik Wisemans Dokumentarfilm *Near Death*, den sowohl Combs als auch Kerekes/Slater in ihren Korpus aufgenommen haben, finden die Autoren allerdings, über ihre gegensätzlichen Perspektiven hinweg, zu verblüffenden Kongruenzen. So schreibt Combs aus seinem Fokus auf die technologischen Gerätschaften zur Konsumierbarmachung des Sterbeprozesses heraus: »The film is a six-hour foray into the intensive-care unit of Boston's Beth Israel Hospital, where the problems of truth-telling, caregiving, and determination are of daily concern for medical staff. Wiseman's film documents the decision-making process surrounding four bedridden patients. Here, dying is indeed slow and motionless: the sick bodies barely move over the course of the film. Death appears nearly trivial in the hospital context, but the tension between process and event plays out around the monitor. The one death caught on film is that of a patient who suffers cardiac failure, an event announced by the monitoring system. The remote projection of the EKG includes the transmissions of signals to elsewhere inside the hospital, in this case the nurse's station. […] Of course, this signal lends itself to cinematic form as it exhibits a chartable progression with narrative

3. Dem Besonderen des von Pirandello beschriebenen Tigerinnen-Films – sein Einbruch einer vom Publikum klar als solche erkennbaren indexikalischen Realität in eine ebenso klar als fabriziert erkennbare ikonisch-symbolische Rahmung – schenken beide Publikationen keine erhöhte Aufmerksamkeit. Bezeichnend ist, dass der möglicherweise bekannteste Film, der nach den Prinzipien von *La donna e la tigre* ausgerichtet wurde, nämlich Jean Renoirs *La Règle du Jeu*, weder bei Combs noch bei Kerekes/Slater Erwähnung findet.

Combs, der sich als Exponent einer akademischen Hochkultur also gleichsam vor den unterhalb des Mainstream-Radars seit spätestens den 60er Jahren mittels Bahnhofskinos, in den 80ern dann über Heimmedien wie die VHS und, zuletzt, im 21. Jahrhundert, über virtuelle *shock sites* ihren Weg in die (Gegen-)Öffentlichkeit findenden *death* oder *atrocity movies* verwahrt, und Kerekes/Slater, die als Exponenten einer subversiven Subkultur gar nicht die Bindung besagter *death movies* an die (vereinzelten) kanonisierten Filme mit indexikalischen Todesszenen suchen, veranschaulichen mittels ihrer konträrer Perspektiven auf die Problematik eine in den letzten Jahren und Jahrzehnten zwar zunehmend brüchig gewordene, jedoch gerade im geisteswissenschaftlichen Mainstream oft noch weitgehend stabile Grenzlinienziehung zwischen den beiden Opponenten *Grindhouse* und *Arthouse*.[94]

---

peaks that even the documentary camera can follow. Wiseman's camera barges in along with the nurses, but the actual movement evades.« (Combs, 209f.) Auch Kerekes/Slater verweisen auf die dominante Rolle, die technisch vermittelte Geräusche/Visualisierungen einnehmen: »Set within the intensive care unit at Boston's Beth Israel Hospital, Near Death [1989] slips casually into the lives and conversations of those who pass through its doors. For these people, the world would seem to exist on an existential plateau, forever a fine line between life and death. […] Wiseman will make an edit from the noise and bustle of general hospital activity to the silence and solitude of nameless individuals standing over a motionless patient. Sometimes, when the focus of attention is neither on families nor staff, the distant pulse of a life-support machine will take precedence. Every now and then, a piercing bleep, the familiar intonation of a ›flatline‹. The sound is unnerving, but conversations do not falter and no one seems to notice (soon we won't): it can only be the sounds of other machines, other rooms, other lives and responsibilities.« (Kerekes, *Killing* (1994), 180f.)

94 »Mit dem amerikanischen Begriff des ›Grindhouse Theaters‹, dem im Deutschen wohl am ehesten der Ausdruck ›Schmuddelkino‹ entspricht, wurden in den USA die während des Kinobooms in den 1930er-Jahren gebauten kleinen Stadtkinos mit meist nur einem Saal bezeichnet, die ab den 1960er-Jahren aufgrund der zunehmenden Konkurrenz zum Fernsehen gezwungen waren, auf Attraktionen zu setzen, die in dem neuen Medium nicht möglich waren: also vornehmlich Sex und explizite Gewalt im Wide-Screen-Format. Mit dem Aufkommen von Home Video verlagerte sich der Vertrieb dieser als ›Exploitation-Filme‹ bezeichneten Produktionen jedoch zunehmend in die zahlreich entstehenden Videotheken, so dass auch der letzte Markt für die kleinen Kinos wegbrach. Beim Grindhouse-Film handelt es sich demnach nicht um ein Genre oder eine Epoche im engeren Sinne, sondenr um eine b estimmte, historisch auf die 1960er und 1970er Jahre beschränkte Ausprägung des Kinodispositivs.« (Dominik Schrey, *Mediennostalgie und Cinephilie im* Grindhouse-*Doublefeature*, in: Andreas Böhn, Karl Möser (Hg.), *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruher Studien Technik und Kultur Bd.2, Karlsruhe 2010, 184f.) Auch Arthouse ist ein dem Amerikanischen entlehnter Terminus, der ab Ende der 20er Jahre zunächst in den Großstädten der Ostküste entstandene Kinos bezeichnet, die, gegenüber den Mainstream-Lichtspielpalästen, ihr Programm dezidiert

Prägnant erhellt ein kurzer Text der Theaterwissenschaftlerin Gertud Koch zur Kontinuität gewalttätiger Folter- und Todesszenarien von den theatralischen und malerischen Schöpfungen der Antike bis hin zur Kinematographie unserer Tage, die kulturell konnotierte Scheu vor der Konfrontation mit Bildern »echten« Sterbens.

> »Die Lesart vom Kino als dionysischer Kultstätte bedarf […] der apollinischen Konturierung seiner Begründung im ›Schein‹, in der ›Illusion‹. Hinter dieser Lesart verbirgt sich aber auch ein anderer Apollon; er ist auch der Ahne eines Theaters des Schreckens und der Grausamkeit, dessen Genuß er bedeutet. Es war neben Zeus (bzw. Jupiter) Apollon, der die mythischen Strafen verhängt hat, unter denen wir noch immer leiden und die als Strafen ewig gedacht waren: Thanatos soll wie Sisyphos immer leiden, so wie der aufs brennende Rad geflochtene Ixion auf immer am Himmel kreisen sollte. Schon in diesen Darstellungen des Ixion findet sich ein bildimmanenter Betrachter, der im doppelten Sinne als Instanz zu sehen ist, er macht vor, wie das Bild zu sehen ist und er garantiert für die moralisch richtige Auslegung der Bestrafung. Der Betrachter wird also in den ›richtigen‹ Abstand zum Geschehen gebracht.«[95]

Besonders gewinnbringend und mit dem frühen italienischen Filmtheoretiker Ricciotto Canudo übereinstimmend, für den die Kinematographie das moderne Äquivalent zu antiken Opferritualen darstellt[96], zieht Koch im weiteren Verlauf ihrer Argumentation den Mythos vom Satyr Marsyas zu Rate. Dieser wurde bekanntlich, nachdem er aus einem musikalischen Wettstreit mit Apoll, der sich nicht, wie Marsyas, aufs Flötenspiel beschränkte, sondern zur Unterstützung seiner Lyra mit im wahrsten Wortsinn göttlichen Gesang aufwartete, als Verlierer hervorging, auf Anordnung des Olymps einer besonders empfindlichen Strafe unterzogen –, nämlich von den Skythen bei lebendigem Leib gehäutet zu werden.[97]

Indem sie sich auf eine Darstellung der Häutungsszene am Eingang eines nicht näher spezifizierten antiken Theaterbaus bezieht, erklärt Koch den der Bestrafung des Satyrs als Zeuge beiwohnenden Apoll zu einem innerhalb der gesamten Kunstgeschichte vorfindbaren »bildimmanenten Betrachter als Identifi-

---

an ein eher akademisches Publikum mit Präferenzen für ausländische, künstlerisch anspruchsvolle oder klassische Filme richten. Noch heute wird der Begriff – wie hierzulande allein die Namensgebung »Arthaus« für das Video- bzw. DVD-Label des Kinowelt-Filmverleihs zeigt – synonym, wenn auch kaum exakt umgrenzt, mit Produktionen gebraucht, die nicht den Konventionen des Unterhaltungsfilms entsprechen. (Vgl. Gregory A. Waller (Hg.), *Moviegoing in America. A sourcebook in the history of film exhibition*, Malden 2002, 233ff.)

95 Gertrud Koch, *Strafe und Zivilisation. Aus den Antikensälen der Kultur*, in: Dies. et al. (Hg.), *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*, München 2003, 11–24, hier: 18.

96 Vgl. Canudo, *Geburt*, 83: »Das heutige kinematographische Theater wird bei zukünftigen Historikern das Bild der ersten und sehr einfachen Holzbühnen heraufbeschwören, auf denen man dem Ziegenbock die Kehle durchschnitt und den ›Bocksgesang‹ aufführte, die primitive *tragoedia*, noch bevor Lykurg das Dionysostheater in Stein verherrlichte und auch vor der Geburt des *Aischylos*.«

97 Vgl. Heinz J. Drügh, *Marsyas*, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= *Der Neue Pauly. Supplemente*. Bd. 5)., Stuttgart/Weimar 2008, 413–417.

kationsfigur für den, der sie sieht«, dessen frühstes kinematographisches Pendant »der direkte Blick in die Kamera als direkte Adressierung des Zuschauers« gewesen sei, um diesen »Sehhilfen für das neue Medium [mit] auf den Weg zu geben.«[98] Schließlich ist es Pasolinis De-Sade-Adaption *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), die Koch als extremsten filmischen Ausdruck einer solchen Voyeur-Situation anführt:

> »Ein Nachklang dieses Bildes vom grausamen Voyeur, der auf das Schauspiel der Folter mit Genuß und in der Pose des überlegenen Siegers blickt, bietet vollends der moderne Kinozuschauer, der im vollen Bewußtsein der Überlegenheit über die Fiktion sich dem Genuß somatischen Schreckens und dionysischem Gelächter preisgeben kann. Ein Genuß, den Pasolini mit der Grausamkeit, die er aus ihrer Betrachtung zieht, gleichsetzt. So desavouriert Pasolini in der Umkehrung der apollinischen Szene des geschändeten Marsyas mit dem Fascismo zugleich eine bestimmte Ästhetik der Attraktion. Insofern läßt sich Pasolinis Film nicht nur als politische Kritik an der Republik von Salò lesen, sondern auch als Teil einer Körperpolitik, die auf der Wiederkehr des Körpers im Schmerz beharrt. Es dürfte einer der ganz wenigen Filme sein, in dem Gewaltdarstellung und die Massenhinrichtungen im wörtlichen Sinne unerträglich sind und von keiner spektatorialen Geste mehr eingebunden werden in den schönen Schein. Das Quälen und Töten der Körper muß hier auskommen ohne die Aureole gerechter Strafe, aber auch ohne die Zerdehnung des Sterbens als Akt des Lebens, die in vielen Filmen den Tod an den Kitsch bindet.«[99]

Aufhorchen lässt hierbei nicht nur, dass Koch zuvor mehrmals offensiv auf die antike Tradition verwiesen hat, tatsächliche Menschen- und Tieropfer in theatrale Inszenierung einzubetten[100] – eine valide Praxis der Integration indexikalischen Sterbens in ikonisch-symbolische Ordnungsgefüge, die sie für das filmische Medium indes offenbar nicht gelten lässt –, sondern vor allem die Formulierung, die von Pasolini illustrierten, freilich einzig und allein non-indexikalischen Gräuelszenen, seien aufgrund ihrer Unerträglichkeit nicht mehr eingebunden in den schönen Schein des Illusionskinos. Dieser illusionistische Schein ist, wenn auch vielleicht nicht schön, bei einer Produktion wie *Salò*, die, was ihre Toten anbelangt, ausnahmslos ikonisch-symbolisch agiert, so realistisch und abstoßend die fraglichen Szenen auch sein mögen, aber nichtsdestotrotz vorhanden ist – was einmal mehr den durch die Lektüren von *Killing for Culture* und *Deathwatch* ge-

98 Koch, *Strafe*, 18.

99 Ebd., 24.

100 Vgl. z. B. auch Raimund Wünsche, *Marsyas in der antiken Kunst*, in: Reinhold Baumstark, Peter Volk (Hg.), *Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst*, München 1995, 45: »Besonders bizarr muten uns heute die Hinrichtungen an, die in Form mythologischer Aufführungen inszeniert wurden. Zu diesen theatralischen Vorstellungen wurden die Verurteilten wie Schauspieler zuvor eingeübt: Sie durften z. B. in prachtvollen Gewändern auftreten, die so behandelt waren, daß sie leicht entflammten. Der grausame römische Volkswitz nannte diese Gewänder ›tunica molesta – das lästige Untergewand‹ und bestaunte, wie die Elenden darin verbrannten. Diese Art der Hinrichtung sollte an die griechische Sage von Medea erinnern.«

wonnen Eindruck einer Differenzierungsproblematik verstärkt, die sich für das in vorliegender Arbeit verwertete Material als konstitutiv herausstellen wird.

1.4 Materialien und Methodik

Das für vorliegende Arbeit gesammelte filmische Material ist größtenteils bislang wenig, zuweilen auch noch überhaupt nicht in den Mittelpunkt einer dezidiert wissenschaftlichen Betrachtung gerückt worden. Neben Filmen, die bei Kerekes und Slater, falls überhaupt, flüchtig erwähnt werden oder eine Besprechung rein inhaltlicher Natur erfahren[101], oder aber deren Entstehungszeit weit genug zurückliegt, dass Amos Vogel sie in sein epochales, wenn auch skizzenhaft gebliebenes Hauptwerk *Film as subversive Art* hat aufnehmen können, handelt es sich – einmal abgesehen von einer Handvoll Werke, die Einlass in den Kanon der Filmgeschichte gefunden haben – hauptsächlich um Produktionen aus dem diffusen Graubereich zwischen experimenteller Innovation auf technischer Ebene, subversivem Gestus gegenüber bestehenden moralischen und ästhetischer Statuten und vor allem der dezidierten Lust am Überschreiten von tabuisierten Grenzen – in unserem Falle diejenigen Grenzen, die Bilder des kreatürlichen Sterbens, sei es ein sanftes Entschlafen oder ein gewaltsames Hinrichten, oder Bilder der toten Kreatur, sei es ein Leichnam auf einem Schlachtfeld oder ein Körper, der in der Pathologie auf seine Autopsie wartet, von der Öffentlichkeit fernhalten und, gemäß Ariès' Diktum vom ins Exil verbannten Tod, einer Sphäre der Unsichtbarkeit zuschlagen.

Zwar beginnen in den letzten Jahren und Jahrzehnten zunehmend auch einstmals als Auswüchse einer niederen (Volks-)Kultur verteufelte Filmproduktionen in die Programmkinos, auf renommierte Filmfestivals und in die Fachliteratur zu drängen. Genauso weit verbreitet ist aber weiterhin die Tendenz, außerhalb von normierten stilistischen und inhaltlichen Koordinatoren operierende Filme einzig unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, inwieweit sie von Klassischer Hollywoodterminologie oder etabliertem Arthouse-Kino subversiv abweichen oder diesem affirmativ begegnen. Dass ein solcher wissenschaftlicher Zugriff für das Kernthema der vorliegenden Arbeit nicht zuträglich sein wird, unterstreicht erneut das Ausgangsmaterial, das sich, wenig überraschend, in den allerwenigsten Fällen aus dezidierten Hollywoodproduktionen speist – oder auch nur welchen, denen eine hollywoodaffine Ästhetik unterstellt werden kann.

Mein dezidiertes Anliegen soll es stattdessen sein, von Edison bis ISIS einen diachronen Querschnitt durch die Kinogeschichte indexikalischer Sterbeszenen

101 Bezeichnend ist bspw. die lange Liste von *Mondo*-Filmen, bei der Kerekes und Slater sich weitgehend darauf beschränken, eine Zusammenfassung der jeweils schockierendsten Szenen zu liefen, und daraufhin die Frage zu erörtern, ob diese von den Verantwortlichen inszeniert worden sein könnten oder ob es sich um *actual death footage* handelt.

in ikonisch-symbolischen Kontexten vorzunehmen. Explizit möchte ich dabei auf den Leitsatz von John Cline und Robert G. Weiner – »Films outside the mainstream are worth studying, and avantgarde and low-budget horror films are often similar, not only in terms of subject matter or transgressiveness, but also in their techniques«[102] – bzw. auf John Sconces Terminologie des »Paracinemas« Bezug nehmen:

> »As a most elastic textual category, paracinema would include entries from such seemingly disparate subgenres as ›badfilm‹, splatterpunk, ›mondo‹ films, sword and sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach-party musicals, and just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to soft-core pornography. Paracinema is thus less a distinct group of films than a particular reading protocol, a counter-aesthetic turned subcultural sensibility devoted to all manner of cultural detritus. In short, the explicit manifesto of paracinematic culture is to valorize all forms of cinematic ›trash‹, whether such films have been either explicitly rejected or simply ignored by legitimate film culture.«[103]

Jenseits des Dokumentarischen sind indexikalisches Todes- und Totenszenen vorrangig in Kontexten virulent, denen der akademische Diskurs nicht zuletzt deshalb bisher eine ernstzunehmende Validierung versagt hat, weil sie sich affin gegenüber non-konformistischen Praktiken zeigen, die die Integration derartiger Szenen begünstigen. Aber gibt es tatsächlich einen grundlegenden graduellen Unterschied zwischen der Art und Weise, wie der kanonisierte Filmemacher Jean Renoir für *La Règle du Jeu* das Töten einer Horde Kaninchen nicht nur abfilmt, sondern strukturell mit einer dazugehörigen Spielfilmhandlung verwebt, und dem gleichen Unterfangen, das der von der Kritik weitgehend verpönte Exploitation-Regisseur Ruggero Deodato anwendet, um in einer berüchtigten Szene seines *Cannibal Holocaust* die reale Schlachtung einer Schildkröte mit fiktionalen, aber auch pseudo-indexikalischen Elementen zu koppeln?

Oder, allgemeiner gefragt: Wenn, wie Sobchack für den Dokumentarfilm ausführt, und wie Pirandellos Kameramann implizit auch dem Spielfilm *La donna e la tigre* bescheinigt, indexikalische Bilder von Toten und Toden innerhalb eines Films durch bestimmte Methoden gerechtfertigt werden können, kann dann für einen hochkulturell konnotierten Film tatsächlich ein entsprechend höheres Maß an moralisch-ethischem Reflexionsniveau postuliert werden, wo er doch zwangsläufig auf dieselben Legitimationsstrategien zurückgreifen muss? Was genau sind eigentlich die para- oder intratextuellen Marker, die, sagen wir, einen Film wie Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou* (1928) zum eindeutigen Kunstwerk stempeln und ein auf spekulative Schauwerte ausgerichtetes Werk wie Herschell Gordon Lewis' nominell ersten Splatterfilm *Blood Feast* (1963) zu moralzer-

102 John Cline, Robert G. Weiner (Hg.), *From the Arthouse to the Grindhouse. Highbrow & Lowbrow Transgressions in Cinema's First Century*, Lanham, Toronto, Plymouth 2010, xvii.

103 Jeffrey Sconce, *›Trashing‹ the Academy. Taste, excess, and the emerging politics of cinematic style*, in: *Screen 36* (1995), 371–393, hier: 372.

setzendem Trash? Wann ist das Töten eines Lebewesens durch den auratischen Charakter eines (filmischen) Kunstwerks per se legimitiert und wann stellt es eine strafrechtlich relevante Handlung dar, die nicht unter den Schutz der Kunstfreiheit fällt? Vor allem aber auch: Was lässt sich aus rein marktorientierten Produktionsmechanismen folgenden Filmen vom Schlage eines *La Donna e la tigre* trotz oder gerade wegen ihrer fehlenden Reflexionsebene an fundamentalen Fragen und möglicherweise Antworten ablesen über die Veränderungen, die der Tod im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit erfahren hat und immer noch erfährt?

Zu Beginn einer ambitionierten Arbeit wie der vorliegenden, deren Gegenstand naturgemäß unterschiedliche Forschungsfelder berührt, stellt sich zwangsläufig die Frage einer Eingrenzung der zentralen Materialien. Sollte man sich auf Filme aus bestimmten Epochen beschränken, die einem bestimmten Genre angehören, oder sich auf einen geographischen Rahmen konzentrieren, so wie es auch Combs tut, indem er allein das US-amerikanische Kino ins Blickfeld rückt? Sollen indexikalische Todesszenen von Tieren gleichberechtigt neben denen von menschlichen Akteuren stehen, und müsste nicht eine Grenzlinie gezogen werden zwischen Filmen, die ihre fraglichen Szenen aus Archivmaterial speisen, und Filmen, für die tatsächliche Lebewesen vor laufender Kamera getötet worden sind? Besteht nicht ein signifikanter Unterschied zwischen gewaltsamen Toden in Form von Hinrichtungen, Bürgerkriegsszenarien, Schlachtungen und einem Sterben, das sich auf natürliche Weise in einem Hospiz oder dem intimen Kontext der eigenen Privatsphäre vollzieht? Da es mir indes am sinnvollsten erschien, meine Untersuchung chronologisch aufzubereiten, und ich somit bei den frühsten überlieferten Todesszenen des Kinos beginnen werde, haben sich all diese Eingrenzungsmöglichkeiten schnell als Hindernisse dabei erwiesen, dem Facettenreichtum, den das Kino bei seiner Handhabung von Index-Toden und -Toten aufbietet, gerecht zu werden.

Wichtiges Werkzeug für meine Untersuchung soll die Figur des Registranten im Sinne Combs' sein, wenn auch ausgeweitet über die reine Diegese hinweg auf strukturelle und paratextuelle Referenzpunkte. Da jeder indexikalische Tod innerhalb eines Films umlagert ist von Szenen, die diesen antizipieren, kommentieren, reflektieren oder kontrastieren, soll werkimmanent zunächst einmal die Montagepraxis fokussiert werden, mittels derer die non-fiktionalen Aufnahmen von Toten und Toden eingebettet sind in den Fluss der sie umgebenden Bilder. Falls möglich, sollen zudem, sofern vorhanden, poetologische Aussagen der Filmemacherinnen und Filmemacher, sinnfällige Zensurproblematiken, oder die Wahl eindeutiger Bezugspunkte zu Kunst- und Kulturgeschichte als wichtige Referenzen mit in die Argumentation einbezogen werden.

Ein weiteres wichtiges Hilfsmittel stellt, wie schon der Rekurs auf Pirandello gezeigt hat, für mich die Literatur dar, wenn sie antizipatorisch filmische Mechanismen bereits theoretisch unterfüttert, kritisch hinterfragt oder in erstaunlicher Luzidität vor Augen führt, bevor das Feld der Film- oder Medienwissenschaft dies selbst geleistet hat oder leisten konnte. Auch in den Jahrzehnten nach Piran-

dello lassen sich vereinzelte Texte von namhaften oder vergessenen Autorinnen und Autoren finden, die Aspekte exploitativen und transgressiven Filmemachens bzw. -rezipierens literarisch ausagieren, bevor diese in der Kino-Praxis wirklich bedacht geworden sind – man denke an den fiktiven Snuff Film, dessen Drehbedingungen Guillaume Apollinaire bereits 1907 in seiner ciné-nouvelle *Un beau film*[104] beschreibt, an die Koppelung von (ethnographisch motivierter) Schaulust und sexueller Erregung innerhalb der Kino-Szene von Hanns Heinz Ewers' 1909 erschienenem Roman *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*[105]oder die explizite Rezeption, die das Mondo-Kino in J.G. Ballards *The Atrocity Exhibition*[106] nicht nur inhaltlich, sondern vor allem strukturell-ästhetisch erfährt.[107]

Zwei theoretische Positionen sollen zuletzt als rezeptionsästhetische Rahmung dienen: Die sensualistische Affinität, die Georges Bataille, laut eigener Aussage, seit Mitte der 20er Jahre für die Photographie einer *supplicié chinois* hegt, sowie Siegfried Kracauers medientheoretische Appropriation des Medusa-Mythos, in der sich das rezipierende Subjekt per medial vermittelter Schreckensbilder einer vermeintlich objektiven Realität annähern können soll, die, unvermittelt betrachtet, schlicht nicht konsumierbar wäre.

---

104 Guillaume Apollinaire, *Ein schöner Film*, in: *Erzketzer & Co*., Heidelberg 1986 [1907], 233–238.

105 Hanns Heinz Ewers, *Der Zauberlehrling oder Die Teufesjäger*, München 1917 [1909].

106 J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibiton*, London 2014 [1970].

107 Über einen literarisch vermittelten »Effekt der Verwundung« spricht bspw. auch Karl Heinz Bohrer in seinem Essay *Über Gewalt als ästhetisches Verfahren,* wo er die physisch-leibliche Sphäre des Lesers dadurch in die ästhetische Rezeption eines von Gewalt sprechenden und/oder Gewalt ausagierenden Textes einbindet, dass er dem jeweiligen Stil selbst sowohl eine über seine reine Materialität hinausgehende Omnipotenz zugesteht, vor allem aber auch auf die These aufstellt, jedem Stilwillen wohnten per se (unterschwellige oder offene) Aggressionen inne, »weil sich hier eine spezifische Formentscheidung oder spezifische Redeform vom prallen Leben selbst gewissermaßen abschneidet; daß in diesem buchstäblichen Abschneiden vom Ganzen eine Vereinzelung, ja Verletzung gegenüber dem Ganzen auftritt, die es in der normalen Rede oder konventionell wissenschaftlichen Rede nicht oder sehr selten gibt. Stil hat ja wohl etwas mit Pointe, also mit einer Spitze zu tun. […] Gewaltthemen treten deshalb so oft in der Kunst auf, weil ihre formale Expression der dem großen Künstler eingeborenen Affinität zum Stil, der verwundet, entgegenkommt. Es ist also die Stilaffinität als Affinität zum Effekt, der das Gewalt-thema erst zur Gewaltphantasie macht« (Karl Heinz Bohrer, *Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren*, in: Rolf Grimminger (Hg.), *Kunst Macht Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, 25–42, hier: 26f.) Dem kann man freilich entgegnen, dass ein literarischer Text in seltenen Fällen über die Macht verfügt, seine Leser zu töten oder auch nur zu verwunden. Demgegenüber stehen Überlegungen und Zeugnisse zur engen Verbindung zwischen außerhalb der *physis* stattfindenden Sprachhandlungen und ihrem Rückwirken auf die leibliche Sphäre wie Judith Butlers Konzept der *hate speech* – »Allem Anschein nach gibt es für das Problem der sprachlichen Verletzung keine spezifische Sprache, so daß diese sozusagen gezwungen ist, ihr Vokabular der körperlichen Verletzung zu entnehmen.« (Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998, 13) – oder die Erfahrung eines leidenschaftlichen Lesers wie Walter Benjamin, der am 31.5.1935 in einem Brief an Adorno von einem Buch berichtet, »von dem ich abends im Bett nie mehr als zwei bis drei Seiten lesen konnte, weil mein Herzklopfen dann so stark wurde, daß ich das Buch aus der Hand legen mußte.« (Zit. in: Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, *Briefwechsel 1928–1940*, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt a.M. 1994, 116–121, hier: 117f.)

1.5 Theoretische Rahmung

Die Photographie, die auf Georges Bataille eine derartig nachhaltige Wirkung ausgeübt hat, dass er immer wieder in Schriften wie *L'expérience intérieure* (1943) oder *Le coupable* (1944) von den (erotischen) Ekstasen berichten muss, denen er allein durch ihr kontemplatives Betrachten ausgesetzt ist, zeigt den Vollzug des *língchí*[108], einer bis 1905 in China praktizierten Hinrichtungsmethode, bei der der Delinquent durch das systematische Abtrennen einzelner Körperteile bei lebendigem Leibe regelrecht zu Tode geschnitten wird.[109] Bereits haben die offensichtlich mit professioneller Sorgfalt agierenden drei Henker dem jungen Mann beide Arme und Teile des Brustkorbs entfernt, und sind nun bei der Amputation seines linken Beines angelangt, während eine Menge unaufgeregter Zuschauer dabei behilflich ist, die simple Konstruktion aus Holzstangen zu stützen, an die man den Delinquenten gefesselt hat. Dieser wiederum hat den Kopf in den Nacken geworfen, die Zähne gefletscht und hält die Augen in einer Weise gen Himmel gerichtet, in der Bataille eindeutig einen ekstatischen Ausdruck zu erkennen meint.[110]

---

108 Wortwörtlich übersetzt bedeutet *língchí* so viel wie »langsame Schlechtbehandlung«, im englischen Sprachraum hat sich die Bezeichnung *death of a thousand cuts* durchgesetzt.

109 Anzumerken ist jedoch, dass es beim *língchí* nicht *primär* darum geht, die Verurteilten Folterqualen erleiden zu lassen. Vor allem dient die Zerstückelung des Körpers dazu, dem Delinquenten eine jenseitige Existenz zu verwehren, die, dem chinesischen Volksglauben gemäß, nur mit intakter Physis angetreten werden kann. Dementsprechend werden die Todeskandidaten oftmals, zur Schmerzlinderung, prophylaktisch unter Opium gesetzt, oder gleich beim ersten Schnitt, der traditionell auf die Brustgegend zielt, durch einen Stich mitten ins Herz getötet. (Vgl. Timothy Brook, Jérôme Bourgon, Gregory Blue, *Death by a Thousand Cuts*, Cambridge et al. 2008.)

110 Bataille sieht das menschliche Individuum konstituiert durch ein Oppositionspaar aus 1) einem unstillbaren Verlangen nach (lustvoller) Aufhebung der eigenen Grenzen, von Einsamkeit und Isolation und 2) einer panischen Angst vor der daraus resultierenden Gestaltlosigkeit und der Auflösung des Subjekts. Er schreibt: »Wir sind diskontinuierliche Wesen, Individuen, die getrennt voneinander in einem unbegreiflichen Abenteuer sterben, aber wir haben Sehnsucht nach der verlorenen Kontinuität. Wir ertragen die Situation nur schwer, die uns an eine Zufalls-Individualität fesselt, an die vergängliche Individualität, die wir sind. In der gleichen Zeit, in der wir das geängstigte Verlangen nach der Dauer dieses Vergänglichen hegen, sind wir von der Vorstellung einer ursprünglichen Kontinuität besessen, die uns ganz allgemein mit dem Sein verbindet.« (Georges Bataille, *Der heilige Eros*, Berlin 1963 [1957], 14.) Eine Möglichkeit indes, die Aufhebung der Distanz zum eigenen Körper bzw. eine solche Verschmelzung herbeizuführen, ohne dass man selbst Folter, schwerer Krankheit, Sexualität oder gar dem eigenen Sterben ausgesetzt ist, sieht Bataille in der Zeugenschaft der Ekstasen anderer, denn auch diese könne zu quasi-mystischen Erfahrungen führen: »Es gibt einen Bereich, in dem der Tod nicht bloßes Verschwinden bedeutet, sondern jenen unerträglichen Aufruhr, in dem wir gegen unseren Willen verschwinden, während wir um jeden Preis nicht verschwinden sollten. Gerade dieses um jeden Preis, gegen unseren Willen zeichnet den Augenblick der äußersten Lust und der nicht benennbaren, aber wunderbaren Ekstase aus. Wenn es nichts gäbe, das uns überschreitet, das um keinen Preis eintreten dürfte, erreichten wir nie den Augenblick, in dem wir von Sinnen sind, den wir mit allen unseren Kräften anstreben und gegen den wir uns zugleich mit allen Kräften wehren.« (Georges Bataille, *Madame Edwarda*, in: Ders., *Das obszöne Werk,* Reinbek 1977 [1928], 59.)

Bataille schreibt in seinem letzten veröffentlichen Werk, seiner Geschichte der Verbindung von Eros und Thanatos in der (abendländischen) Kunst *Les Larmes d'Éros* (1961), rückblickend über die besondere Beziehung, die er seit Jahrzehnten schon zu der 1905, kurze Zeit vor dem gesetzlichen Verbot der Praktizierung des *língchí*, von einer Gruppe französischer Soldaten in Peking geschossenen Aufnahme unterhält:

> »Ich besitze seit 1925 eine dieser Aufnahmen; ich habe sie von Dr. Borel, einem der ersten französischen Psychoanalytiker. Dieses Bild hat in meinem Leben eine ausschlaggebende Rolle gespielt: Dokument eines zugleich ekstatischen und unerträglichen Schmerzes, ist es mir nicht mehr aus dem Sinn gegangen. Ich denke, daß Sade, der von einer solchen Folter träumte, aber keine Gelegenheit hatte, an einer wirklichen teilzunehmen, großen Gewinn aus der Abbildung gezogen hätte: auf die eine oder andere Weise hatte er dieses Bild wohl immer vor Augen. Aber Sade hätte verlangt, die Szene in der Einsamkeit zu betrachten, oder wenigstens in relativer Einsamkeit, denn ohne sie ist der ekstatische (?) und wollüstige Ausgang unvorstellbar.
>
> Sehr viel später, im Jahre 1938, führte ein Freund mich in die Yoga-Übungen ein. Bei dieser Gelegenheit entdeckte ich, daß die Gewaltsamkeit des Bildes eine bodenlose Bestürzung bewirkte. Diese Gewalt – und ich kann mir noch heute keine irrsinnigere, grauenhaftere Gewalt vorstellen – erschüttert mich dermaßen, daß ich eine Ekstase erlebte. Mit diesem Beispiel möchte ich auf eine grundlegende Verbindung hinweisen: die Verbindung der religiösen Ekstase mit der Erotik, und im besonderen mit dem Sadismus – des Uneingestehbarsten mit dem Erhabensten. […]
>
> Was ich plötzlich sah und was mich mit Angst erfüllte – was mich jedoch zugleich von dieser Angst erlöste –, war die Identität dieser vollkommenen Gegensätze: der göttlichen Ekstase und des äußersten Grauens.«[111]

Obgleich Batailles Ausführungen, was ihren historischen Wahrheitsgehalt betrifft, inzwischen weitgehend entmystifiziert sind, – Brook, Bourgon und Blue unterscheiden in ihrer Studie über Repräsentationsformen und kulturell codierte Interpretationen des *língchí* gleich drei Formen von »mistaken identity«, die Batailles Text durchziehen: »two cases of simple misidentification based on an error in establishing the identity of the individual under torture«[112], »the authorship of *Les*

111 Ders., *Tränen des Eros*, Berlin 2005 [1961], 246.

112 Vgl. Brooke, *Death,* 223. Wie die Autoren herausgestellt haben, unterläuft Bataille bereits bei der Identifizierung des abgebildeten Delinquenten ein gravierender Fehler. Begleitend zur in *Les Larmes d'Éros* abgedruckten Photographie erklärt er: »Diese Klischees sind zum Teil von Dumas und von Carpeaux veröffentlicht worden. Carpeaux behauptet, am 10. April 1905 Zeuge der Folter geworden zu sein. Am 25. März 1905 hatte das ›Scheng-Pao‹ den folgenden Erlaß des Kaisers Kuang-Hsu bekanntgegeben: ›Die mongolischen Prinzen verlangen, daß der besagte Fu-Tschu-Li, der des Mordes an der Person des Prinzen Ao-Han-Uan für schuldig befunden ist, lebendig verbrannt werde, aber der Kaiser erachte diesen Tod als eine zu grausame Strafe und verurteilt Fu-Tschu-Li zum langsamen Tod durch das Leng-Tsch'e (die Zerstückelung). Dem werde nachgekommen!‹ Solche Folterszenen fanden unter der Herrschaft der Mandschu-Dynastie statt (1644–1941).« (Bataille, *Tränen*, 244.) Allerdings handelt es sich bei dem jungen Chinesen mitnichten um jenen Fuzhuli, dessen Hinrichtung man als photographische Reproduktion in Louis Capeauxs *Pékin qui s‹en va* (1910) findet. Tatsächlich wurden im Winter 1904–1905 gleich drei Hinrichtungen photographisch festgehalten, ausgeführt

Larmes d'Éros«[113] sowie »the notions of ›identity‹ and ›the person‹ in the abstract or, more precisely, in a broadly human sense«[114] – hat die von ihm beschriebene Photographie nicht zuletzt dank der sakralen Deutungsebene, die ihr von Bataille implementiert worden ist, inzwischen den Status einer popkulturellen Ikone erreicht.[115]

Batailles Koppelung von göttlicher Ekstase und dem äußersten, unvorstellbarsten Grauen verweist aber, trotz oder gerade aufgrund der vielen Stiftungen problematischer Deutungs- und Identitätszuschreibungen seines subjektiven Blicks auf den »jeune et séduisant Chinois«[116], nicht nur auf eine dem Menschen immanentes

---

von denselben Henkern am gleichen Ort, dem Gemüsemarkt Pekings: Die eines gewissen Wang Weiqin, die Fuzhulis und die des unbekannten Mannes, über dessen Bild Bataille schreibt, und den die Autoren dementsprechend »pseudo-Fuzhuli« taufen. (Vgl. Brook, *Death*, 223–228.)

113 Ebd., 223. Nach einer ausführlichen Analyse von schriftlichen Zeugnissen Batailles und vor allem seines Briefwechsels mit dem Mitherausgeber von *Les Larmes d'Éros*, Joseph-Marie Lo Duca, kommen die Autoren zu dem Schluss, dass Bataille nicht etwa bereits 1925, sondern frühestens im Dezember 1934 auf die *língchí*-Photographien gestoßen sein kann, sowie, dass Lo Duca, sollte er die bildbegleitenden Ausführungen in *Les Larmes d'Éros* nicht komplett eigenständig verfasst haben, so doch zumindest vor der Veröffentlichung entscheidend in den Bataille'schen Text eingegriffen haben muss. (Vgl. ebd., 228–233.)

114 Ebd., 223 u. vgl. ebd., 238: »The basic error of Dumas [Georges Dumas, auf dessen *Traité de psychologie*, der ebenfalls *língchí*-Photographien enthält, Bataille explizit Bezug nimmt, C. S.], Bataille, and their followers was to take the photographs at face value – as objective representations of reality – and therefore to focus their critical faculties not on the photographs they were looking at but on what they supposed the photographs to be evidence of. They failed to imagine, at least in this case, that a photographic process, extending from the decision to take the picture and how to shoot it to its consumption in various media, engenders a cycle of representation that is determined by cultural, moral, and religious background so pervasive as to redetermine the real meaning of the scene.« (Ebd., 238.) Besonders evident macht die »falsche« Lesart der Photographie durch Dumas und Bataille der Fakt, dass die Haare des Delinquenten, von denen die Autoren meinen, sie stünden dem Sterbenden aufgrund seiner Ekstase zu Berge, diesen Eindruck wohl nur aufgrund der Frisiermode im Qing-Königreich erwecken bzw. der mangelnden Haarpflege des Todeskandidaten während seiner Inhaftierung. (Vgl. ebd., 237 f.)

115 Die innerhalb der Filmgeschichte wohl wichtigste Exploitation der Photographie findet sich in dem französischen Film *Martyrs* von Pascal Laugier aus dem Jahr 2008, der seine »Zuschauer förmlich [zwinge], den Weg der Schmerzen imaginär mitzuerleben und schließlich der unbenennbaren Dimension des Heiligen angesichtig zu werden – auch wenn hier die Grenzen des filmisch Darstellbaren erreicht sind« (Marcus Stiglegger, *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin 2010, 94.) Die Geschichte um eine Geheimorganisation, die junge Frauen und Mädchen entführt, um sie in Folterkellern unter Einfamilienhäusern unsagbaren Qualen zu unterziehen, dadurch zu Märtyrerinnen werden zu lassen, und, während sie in einem Grenzzustand zwischen Tod und Leben schweben, von ihnen Erste-Hand-Informationen über die jenseitige Welt zu erlangen, leidet allerdings nicht nur unter einer verkürzten, groben Definition des Begriffs *martyr,* den eine Texteinblendung kurz vorm Abspann auf eine bloße Zeugenschaft reduziert (»martyr: nom, adjectif, du grec ›marturos‹: témoin.«) Zudem wird Batailles *língchí*-Photographie völlig ihres Kontextes entkleidet, und der namenlos sterbende Mann kurzerhand – im Sinne der inhärenten Logik des Films, primär Frauen könnten Transzendenz durch Folter erfahren – in eine junge Chinesin umgedichtet, deren Vergehen das Stehlen einer Henne gewesen sei.

116 Vgl. Batailles Bemerkungen zur erotischen Anziehungskraft, die die Photographie auf ihn ausübt, in *L'Expérience intèrieure*, die sich indes von seinen späteren Ausführungen durch eine explizite Zurückweisung jeglicher sadistischer Regung unterscheiden: »Je fixais l'image photographique – ou

ambigues Oszillieren angesichts derartiger Schreckensbilder zwischen Lust und Abscheu, über die sich bereits Augustinus um das Jahr 398 wundert: »Was wäre auch Lust dabei, einen zerfleischten Leichnam mit all seinem Grauen zu betrachten? Und doch, wenn irgendwo einer liegt, laufen sie hin, um sich zu entsetzen, zu erbleichen. Sie fürchten sogar, davon zu träumen – grad als hätte im Wachen einer sie gezwungen hinzusehen oder eine noch so leise Kunde von was Schönem sie dazu bewogen.«[117] Vor allem legt Batailles Obsession und ihre Kulmination in einer regelrechten Ekstase Zeugnis von dem (intellektuellen) Bedürfnis ab, diese Schaulust, gekleidet in religiöse Termini, zum Anlass einer (sexuellen) Transzendenzerfahrung zu machen – und damit, erneut, einer Legitimation zu unterziehen.[118]

---

parfois le souvenir que j'en ai – d'un Chinois qui dut être supplicié de mon vivant. De ce supplice, j'avais eu, autrefois, une suite de représentations successives. À la fin, le patient, la poitrine écorchée, se tordait, bras et jambes tranchés aux coudes et aux genoux. Les cheveux dressés sur la tête, hideux, hagard, zèbrè de sang, beau comme une guêpe. […] Le jeune et séduisant Chinois dont j'ai parlé, livré au travail du bourreau, je l'aimais d'un amour où l'instinct sadique n'avait pas de part: il me communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur et c'était ce que justement je charchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi che qui s'oppose à la ruine.« (Georges Bataille, *Postscriptum au supplice*, in: *L'Expérience intèrieure,* Paris 1954, 185 ff.)

117 Augustinus, *Bekenntnisse. Confessiones*, Frankfurt a. M. 1987 [397–401], 575.

118 Freilich bedeutet das auch, dass Bataille das Phänomen des *língchí* seines kulturellen, historischen und politischen Kontextes weitgehend entfremdet, und es in eine Reihe abendländischer Vorstellungen über China integriert, die weniger an einer objektiven Registrierung von Fakten interessiert sind, sondern daran, ein bereits prä-existentes Weltbild weiter zu stabilisieren. Stellvertretend sei der Bericht des Geschäftsmanns Archibald Little zitiert, der die Exekution von Wang Weiqin 1904 beinahe als Augenzeuge erlebt: »A main street through which I passed was thronged with people gathered to witness the execution of a criminal by the ling-chi process, and I had difficulty in making my way through the crowd. The event was more than commonly interesting owning to the fact of the criminal being a high official. This man, it appeared, had, during the disturbances in 1900, murdered two whole families and so acquired their possessions; he was recently denounced by a woman, his guilt proved, and sentence passed accordingly. I would not be diverted, however, from my quest of the Shangpu, but a European who was present at the execution told me that it was the most tragic spectacle; the prescribed process was literally carried out, the pieces of flesh, as cut away, being thrown to the crowd, who scrambled for the dreadful relics. In China, we are still in the middle ages.« (Archibald Little, Mrs. Archibald Little, *Gleanings of Fifty Years in China*, London 1910, 106.) Westliches Überlegenheitsdenken, Informationen aus zweiter Hand und groteske Gewaltphantasien verdichten sich in Littles Bericht zu einem Szenario, das die überlieferten Photographien der Hinrichtung nur unzureichend bestätigen. Vielmehr erwecken sowohl die Henker wie auch die schaulustige Menge in sämtlichen *língchí*-Photographien einen eher passiven, wenig blutrünstigen Eindruck, während die Behauptung, die Zuschauer hätten sich regelrecht um die Körperfetzen des Hingerichteten geprügelt, offenbar eine freie Erfindung entweder Littles selbst oder seines namenlosen Informanten darstellt. Eher den tatsächlichen Umständen entsprechen dürfte der Bericht des australischen Abenteurers George Ernst Morrison, bei dem es ungleich zurückhaltender heißt: »The prisoner is tied to a rude cross: he is invariably deeply under the influence of opium. The executioner, standing before him, with a sharp sword makes two quick incisions above the eyebrows, and draws down the portion of skin over each eye, then he makes two more quick incisions across the breast, and in the next moment he pierces the heart, and death is instantaneous. Then he cuts the body in pieces; and the degradation consists in the fragmentary shape in which the prisoner has to appear in heaven.« (George Ernest Morrison, *An Australian in China. Being the Narrative of a Quick Journey across China to Burma*, Adelaide 1902 [1895], 232.)

Während Bataille seine *língchí*-Photographie mit einem spirituellen Mehrwert ausstattet, mittels dessen sich der abgebildete junge Chinese zum Märtyrer verklärt und dem betrachtenden Subjekt dazu verhilft, sich metaphysisch über die eigenen Körpergrenzen hinauszuheben, und damit die sensualistische Affizierung betont, die noch die unerträglichsten Bilder indexikalischen Schmerzes und Sterbens im Rezipienten auszulösen imstande sein können, begegnet Kracauer in seiner Reflexion den »Spiegelbildern des Grauens« wesentlich nüchterner. In einem kurzen Abschnitt seiner *Theorie des Films* greift er zurück auf die antike Mythologie, um die Möglichkeit zu postulieren, über indexikalische kinematographische Gewalt- und Todesdarstellungen nicht etwa, wie Bataille, eine transzendente Sphäre zu erklimmen, für die besagte Bilder lediglich den auslösenden Schlüsselreiz darstellen, sondern vielmehr eine in den Bildern verankerte ontologische Wirklichkeit besser analysieren bzw. überhaupt erst betrachten zu können:

> »Die Spiegelbilder des Grauens sind Selbstzweck. Und als Bilder, die um ihrer selbst willen erscheinen, locken sie den Zuschauer, sie in sich aufzunehmen, um seinem Gedächtnis das wahre Angesicht von Dingen einzuprägen, die zu furchtbar sind, als daß sie in der Realität wirklich gesehen werden könnten. Wenn wir die Reihen der Kalbsköpfe [in Georges Franjus *Le Sang des Bêtes* [1949]] oder die Haufen gemarterter Körper in Filmen über Nazi-Konzentrationslager erblicken – und das heißt: erfahren –, erlösen wir das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleiern von Panik und Fantasie. Diese Erfahrung ist befreiend insofern, als sie eines der mächtigsten Tabus beseitigt. Perseus' größte Tat bestand vielleicht nicht darin, daß er die Medusa köpfte, sondern daß er seine Furcht überwand und auf das Spiegelbild des Kopfes im Schild blickte. Und war es nicht diese Tat, die ihn befähigte, das Ungeheuer zu enthaupten?«[119]

Anders als das Spiegelbild des Mythos, das, argumentiert Kracauer, im Dienst eines bestimmten Zwecks steht, zu dem es, wie in der Geschichte von Perseus, die Mittel liefert, sind die Schreckensbilder, denen wir in Schlachthöfen oder Gefangenenlagern begegnen, reiner Selbstweck. Wenn sie sich unserem kollektiven Gedächtnis einprägen und uns dazu befähigen, Dinge zu betrachten, die außerhalb der medialen Vermittlung unsere psychischen und physischen Grenzen übersteigen würden, dann tun sie das zunächst ohne eine ihnen immanente Handlungsanweisung. Für Kracauer steht die »Errettung der äußeren Wirklichkeit« in Zusammenhang mit der Macht des gleichgültigen Kamera-Auges, Aspekte der physischen Realität aufzuzeichnen, die uns unser subjektiver Blick wegen der zwangsläufig von ihm vorgenommenen Überformung des Gesehenen schlicht nicht liefern kann.[120]

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt nicht zuletzt James Elkins bei seinem Versuch, die *língchí*-Photographien gewissermaßen zu dekonstruieren. Hierfür gruppiert der Kunsthistoriker das photographische Material der drei Hinrichtungen

119 Kracauer, *Theorie*, S. 396.

120 Vgl. Inka Mülder-Bach, *Der Cineast als Ethnograph. Zur Prosa Siegfried Kracauers*, in: Moritz Bassler, Ewout van der Knaap (Hg.), *Die (k)alte Sachlichkeit: Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*, Würzburg 2004, 73–85.

aus dem Winter 1904/1905 zu chronologisch aufeinanderfolgenden Sequenzen, aus denen er, streng empirisch, nicht nur Kenntnis darüber extrahieren möchte, »what actually happened in the course of a lingchi execution, from moment to moment, until the final dismemberment.«[121] Daneben interessiert es Elkins vor allen Dingen, selbstreflexiv etwas über den von ihm vorgenommenen Analyseprozess – und damit sich selbst – zu erfahren: »I would like to study the effect to looking at painful images such as the *lingchi* so slowly and carefully that it is possible to reconstruct every last cut in the procedure.«[122] Die Abgrenzung, die Elkins gegenüber Bataille vornimmt, wird hier besonders deutlich. Nicht nur, dass er sich nicht, wie Bataille, auf ein einziges Photo einer ganzen Reihe von Aufnahmen beschränkt, sondern den gesamten vorhandenen Bestand photographischer Repräsentationen des *língchí* in Betracht zieht, vor allem weist er daraufhin, dass Bataille allein deshalb eine Transgressionserfahrung in der ihm vorliegenden Photographie habe ausmachen und nachvollziehen können, weil er selbst sie erst in diese hineinprojiziert habe.[123]

> »In the conferences I participated in, some scholars said that their interest in the images came from their desire to understand the historical context of Shanghai at the opening of the twentieth century; others said they had an interest in understanding the history of Chinese punitive practices, or the history of French colonial attitudes at the fin-de-siècle. I do not doubt those motives; it seems reasonable to say that whenever an historian focuses on a single subject, her primary interest is in finding out what happened then, and why. […] If Stephen Eisenman says he is studying Abu Ghraib photographs in order to better understand the current political moment, or Valentin Groebner says he is interested in photojournalism to shed light on compassion and identification, then those explanations are certainly true. But they can only be part oft he story. I hoped that by looking slowly and deliberately at these images, I could bring out how strange it ist o spend time studying such a subject: and by strange I mean, potentially, a whole string of concepts that would have to be teased out by each individual historian – perverse, masochistic, sadistic, sociopathic, racist.
>
> When images are as historically and emotionally charged as these, then the motivations that might have been the private concern of the historian gain a public dimension. I hoped

121 James Elkins, *On the Complicity Between Visual Analysis and Tortur*e, in: Ders., Maria Pia De Bella (Hg.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York, London 2013, 75–87, hier: 75.

122 Ebd.

123 »When the images are seen with a steady gaze, they lose something of their original power, and they gain in other ways. Bataille needed the images he owned to be transgressive. […] What happens, then, when these images cease to be transgressive, or become transgressive in an unexpected sense?« (Ebd., 76.) Interessanterweise verzichtet auch der bereits erwähnte französische Film *Martyrs*, obwohl er die Photographie in einer seiner Schlüsselszenen verwendet, darauf, von dem abzurücken, was Elkins als die nur flüchtige Betrachtung derartiger Schreckensbilder kritisiert: Auch dort wird das Bild lediglich kurz in Großaufnahme gezeigt, und dann auch konsequent nur der obere Teil des gemarterten Körpers, sodass sowohl das Geschlechtsteil des jungen Mannes wie auch die Tatsache, dass sein linkes Bein gerade amputiert wird, außerhalb des Kamerafokus fallen – wobei ersteres freilich in Zusammenhang mit der fundamentalen Identitätsverwirrung gesehen werden kann, den der Film stiftet, indem er *pseudo-Fuzhuli* innerhalb seiner Diegese zu einer jungen Chinesin umdeutet.

> that by dilating the time spent on the images, it might become more difficult for scholars to say they are just studying Chinese legal practice, or the history of colonialism, or the history of Orientalism. By slowing down seeing I hoped to make it possible for anyone who finds herself drawn, even temporarily, to these images, to ask why they are so drawn. In particular, in relation to surrealism, I doubt Bataille could have sustained his interest in the images or taken them as exemplary moments of transgression, if he had looked at them more slowly and carefully. They would have become … something else.«[124]

Nachdem er die Photographien genügend verlangsamt und Frame für Frame sowohl ihren konkreten Inhalt, aber auch die dadurch hervorgerufenen persönlichen Empfindungen mit der größtmöglichen objektiven Kälte studiert und seziert hat, sind die historischen Schlussfolgerungen, die Elkins aus seiner Analyse ziehen kann – bspw., in welcher Reihenfolge die Delinquenten zerschnitten wurden oder dass offenbar bei allen drei Hinrichtungen die gleichen Henker am Werke sind –, für ihn von sekundärem Interesse. Stärker in den Fokus rückt er das Potential, dass eine solche nicht vor der affektiven Grausamkeit des Materials zurückscheuende Betrachtung der *língchí*-Photographien, die es eben nicht bei schlaglichtartigen, halb furchtsamen, halb neugierigen Seitenblicken belässt, »a model of art-historical looking in general«, und zugleich »a deep critique of the institutional protocols of the discipline of art history; its coldness, its penchant for controlling the visual, its covert interest in producing pain«[125] bereitstellen könne.[126]

Inwieweit die beiden einander entgegengesetzten Pole – sexuell konnotierter Sensualismus bzw. quasi-religiöse Transgression auf der einen Seite sowie die Exploration gesellschaftlicher Realitäten und, darüber hinaus, die Valenz akademi-

124 Ebd., 84.

125 Ebd., 86.

126 Explizit zieht Elkins die Verbindungslinie zwischen den Dissektions-Apparaturen des Wissenschaftsdiskurses und den innerhalb der fraglichen Photographien dargestellten Dissektionen an menschlichen Körpern: »Formal analysis, compositional analysis, iconographic inventory, narrative reconstruction – all the supposedly preparatory, elementary, rudimentary ways of looking – are far from neutral encounters with visual objects. They are, I think, cold and often cruel dissections of visual objects. A listing of iconographic symbols, a semiotic account of a picture's signs, a formalist inventory of a painting's shapes and colors, share the same deliberate, systematic, disciplined looking that I have just sampled in respect to the lingchi images. Formal, semiotic, and iconographic approaches may be cold-blooded and even cruel. They create a sense that an image has been mastered by taking one element at a time, excising it from its context, and proceeding to the next, until all the elements of the visual object have been distinguished from one another. The elements, signs, or symbols of the image have then been controlled, and the image is made available for further study. […] The ordinary, pedagogically instilled, rote and routine visual analysis of an image creates pain in the images. It reveals and articulates the viewer's desire to understand as a painful desire. And that, in turn, permits the art-historical or critical analysis to go forward and create its own pleasure. There is a dialectic of painful interpretation and interpretive pleasure in art history, theory, and criticism, and its opening move is the immobilization and dissection of the visual image. The pain and pleasure feed on one another: formal or iconographic analysis feed the viewer's desire by increasing whatever pleasure can be found in the pain of an image: or to put it rigorously, in a formula, analysis produces the pain of interpretation as the pleasure of the picture.« (Ebd., 85f.)

scher Methodik auf der andern – nicht bloß Privatangelegenheit der Rezipienten, sondern ebenfalls den von mir gesammelten indexikalischen Todesszenen selbst bereits strukturell eingeschrieben sind, und damit, intendiert oder nicht, (unterschwellig) das Rezeptionsverhalten ihrer Betrachter steuern, soll die folgende Arbeit genauso untersuchen wie die Frage, inwieweit das Kino sie als Legitimationsgesten zu verwenden sucht, um überhaupt den Tabubruch des Bebilderns indexikalischen Sterbens begehen zu können.

Zunächst aber ist es nötig – die langen Ausführungen zu photographischen Bildern des (gewaltsamen) Sterbens haben das gezeigt – einen kurzen Blick auf den Todes-Diskurs innerhalb des Mediums der Photographie zu werfen und herauszustellen, welche für die Kinematographie später ebenfalls virulent werdenden Rechtfertigungsgründe, Rezeptionshaltungen und theoretischen Zugriffe unbewegten Aufnahmen von Tod und Toten gegenüber in prä-kinematographischer Zeit bereits exemplarisch angelegt sind.

2. Tod und Photographie

2.1 Konservierte Leichname. Photographie als Speichermedium gelebten Lebens

Gleich zu Beginn seines 1886 erschienen satirischen Science-Fiction-Romans *L'Eve future* lässt Auguste de Villiers de L'Isle-Adam den sich ununterbrochen Selbstreflexionen hingebenden Helden, der nicht zufällig auf den Namen Edison hört[1], in einen langen inneren Monolog ausbrechen. Er beklagt dort den Umstand, dass die beiden für ihn entscheidenden technischen Innovationen seiner Gegenwart, die Phonographie und die Photographie, der Menschheit eben erst im Hier und Jetzt zugutekommen sind, und nicht schon von Anbeginn der Zeit zur Verfügung gestanden haben, die nunmehr vergangene menschliche Wirklichkeit möglichst objektiv für die Nachgeborenen aufzuzeichnen.

Bezüglich der Photographie äußert der gottgleich agierende Erfinder, wie jammerschade es sei

> »um all die Bilder, Porträts, Ansichten und Landschaften, welche sie uns bewahrt hätte, und die nun auf immer für uns vernichtet sind. Die Maler imaginieren: sie aber hätte uns die nackte Wirklichkeit überliefert. Welch ein Unterschied! Allein niemals werden wir das wahre Bild von Menschen und Dingen vergangener Zeiten kennen …«[2]

Anschließend bricht er in eine Litanei aus, in der er all die Szenerien und Persönlichkeiten heraufbeschwört, die ihm aufgrund dieses Zuspätkommens des photographischen Mediums niemals in ihrer vermeintlichen Leibhaftigkeit vor Augen treten werden. Bezeichnend für die den gesamten Text durchziehende feine Ironie ist, dass der fiktive Edison eben nicht nur historisch verbürgte Individuen wie Jeanne d'Arc oder Napoleon benennt, sondern sie im Falle bspw. der trojanischen Helena oder des alttestamentarischen Propheten Josua rein mythischen oder mythologischen Figuren, über deren tatsächliche Existenz berechtigte Zweifel angebracht sind, gegenüberstellt, um letztendlich gar in offensichtlicher Blasphemie zu münden – einmal im Nichtbeachten des islamischen Abbildungstabus Mohammeds und vor allem in einem an den Höchsten Gott gerichteten Lösungsvorschlag für das Problem des zunehmenden Atheismus in der westlichen Welt:

1 Vgl. Auguste Villiers de l'Isle Adam, *Die Eva der Zukunft*, Frankfurt a. M. 1984 [1886], 7.
2 Ebd., 29.

> »Was die Mystiker betrifft, so kann ich ihnen einen, wenn sie wollen, naiven, paradoxen, oberflächlichen, aber eigentümlichen Einfall unterbreiten: – ist es nicht betrüblich zu denken, daß Gott, das allerhöchste Wesen, der ›liebe Gott‹, der Allmächtige mit einem Wort (der bekanntermaßen so vielen Leuten erschienen ist [seit Jahrhunderten wird dies behauptet, und es wäre ketzerhaft, es zu bestreiten] – und von dem so viele mittelmäßige Bildhauer und Maler uns die vorgeblichen Züge zu veranschaulichen suchen, weil es so üblich ist), ja, daß ER nur zu geruhen brauchte, die kleinste, die flüchtigste Aufnahme von sich machen zu lassen, oder gar zu gestatten, daß ich, Thomas Alva Edison, amerikanischer Ingenieur, und sein Geschöpf, nur einmal Seine wahre Stimme (denn als solche ist doch seit Franklin der Donner zu problematisch geworden) phonographisch aufzeichnen dürfte! Tags darauf gäbe es keinen Atheisten mehr auf Erden.«[3]

Edisons Klagen mögen vielleicht nicht gänzlich verstummen, womöglich aber an Intensität und Lautstärke ein wenig einbüßen, wenn man sie mit dem Schluss von E. T. A. Hoffmanns 1819 erschienener Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* kontrastiert, wo es über den Leichnam eines vor einem halben Jahrhundert in besagtem Bergwerk verschütteten und nun wiederentdeckten und geborgenen jungen Mannes namens Elis Fröbom heißt: »Es war anzusehen als läge der Jüngling in tiefem Schlaf, so frisch, so wohlerhalten waren die Züge seines Antlitzes, so ohne alle Spur der Verwesung seine zierlichen Bergmannskleider, ja selbst die Blumen an der Brust.«[4]

Jenen Elis, bei Hoffmann eine typisch romantische, d. h. zwischen den Nacht- und den Lichtseiten der (menschlichen) Natur hin und her gerissene Gestalt, hat es am Morgen seiner geplanten Hochzeit mit seiner Liebsten Ulla Dahlsjö einmal mehr im Fieberrausch ins Bergwerk gezogen, wo ihm bereits zum wiederholten Male die sogenannte Bergkönigin, eine nixengleiche weiblich-verführerische Macht, erschienen war und ihm den Almandin, einen Edelstein, der sein Glück mit Ulla besiegeln sollte, versprochen hatte. Von diesem Ausflug in den unterirdischen Wald der Faluner Kupferstollen kehrt der junge Mann indes nicht mehr nach Hause zurück. Für »wohl an die funfzig Jahre« fehlt jede Spur von Elis, bis es eben geschieht, »daß die Bergleute, als sie zwischen zwei Schachten einen Durchschlag versuchten, in einer Teufe von dreihundert Ellen im Vitriolwasser den Leichnam eines jungen Bergmans fanden, der versteinert schien, als sie ihn zu Tage förderten.«[5] Ulla, inzwischen eine Greisin, erkennt ihren Verlobten, nachdem man ihn ins Städtchen getragen hat, nicht nur sofort wieder, sondern stirbt noch in der gleichen Stunde an seiner Seite, worauf der Körper des Toten, wie um nun seinerseits der Geliebten auch physisch ins Jenseits nachzufolgen, sogleich zu Staub zu zerfallen beginnt.[6]

---

3 Ebd., 32.

4 E. T. A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, in: Thomas Eicher (Hg.), *Das Bergwerk von Falun. Varianten eines literarischen Stoffes*, Münster 1996 [1819], 34.

5 Ebd.

6 Bezüglich der Fragestellung, was es denn unter naturwissenschaftlichem Blickwinkel gewesen ist, das den Bergmann von Falun für die Nachwelt verewigt hat vgl. v. a. Christiane Küchler Williams,

Natürlich kann Hoffmanns Erzählung nicht bewusst auf die konservierende Funktion der Photographie rekurrieren, die erst ab Anfang der 1820er Jahre durch ihre vier unabhängig voneinander agierenden Gründerväter Joseph Nicéphore Nièpce, Louis Daguerre, William Henry Talbot und Hippolyte Bayard erfunden werden wird.[7] Dennoch trägt ihr Finale einige unverkennbar den technischen sowie sozialen Aspekten der Photographie entsprechende Züge, was den Text bzw. den gesamten Motivkomplex, der ab dem späten 18. Jahrhundert um die Geschichte des Bergmanns von Falun entsteht, geradezu dafür prädestiniert, aus dem Blickwinkel thanatologischer Photo- und Medientheorien als prä-photographische, genuin literarische Studie photographischer Speichermechanismen und ihrer Rückwirkung auf die gesellschaftliche und kulturelle Sphäre betrachtet zu werden.[8]

Der Vorfall, mit dem Hoffmann seine Erzählung beschließt, soll auf einer wahren Begebenheit beruhen. So melden es zumindest mehrere nicht-fiktionale Werke des 18. Jahrhunderts, namentlich, unter anderem, Abraham A. Hülphers *Dagbok öfwer en Resa igenom de, under Stora Koppar-Bergs Höfdingedöme lydane Lähn och Dalarne ar 1757*, Axel F. Cronstedts *Versuch einer Mineralogie* von 1780, Adam Leyels *Acta litteraria Sveciae Upsaliae publicata 1* aus dem Jahre 1722 sowie G. H. Schuberts *Ansichten aus der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Letzterer Text, ein seinerseits vielgelesenes naturwissenschaftliches Werk, in dem die Anekdote von Falun als Einsprengsel in einer Erörterung der Frage, wie lange das Menschengeschlecht denn nun schon auf Erden weile, untergebracht ist[9], dürfte da-

Was konservierte den Bergmann zu Falun – Kupfer- oder Eisenvitriol? Eine chemische Fußnote zu den Variationen des »Bergwerks zu Falun«, in: *Athenäum, Jahrbuch für Romantik, 10. Jahrgang*, Paderborn, München, Zürich, Wien 1991, 191–198.

7 Vgl. Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Hamburg 1998, 19–21.

8 Unterschieden werden können in dem Zusammenhang zwei Großgruppen der literarischen Ausgestaltung des historischen Vorfalls. Die eine, zu der vor allem die zahllosen lyrischen Bearbeitungen zu zählen sind, fokussiert in ihrem Kern die Auffindung des konservierten Jünglingskörpers und seine Identifikation durch die ewige Verlobte. Die zweite, zu der auch Hoffmanns Text gehört, nutzt dieses prägnante Motiv lediglich als Ausgangsbasis für eine frei erfundene Geschichte, die diesem übergestülpt wird, oder exkludiert sie, wie bspw. Hugo von Hofmannsthals zu Lebzeiten unveröffentlichte und unaufgeführte Bühnenfassung *Das Bergwerk zu Falun*, gleich ganz aus einer Narration, die sich zur Gänze der Vorgeschichte des Unglücks widmet.

9 Vgl. Schuberts, im Gegensatz zu späteren literarischen Überformungen, dem Tatbestand sich vergleichsweise nüchtern-wissenschaftlich nähernden Zugriff in: Eicher, *Bergwerk*, 13: »Auf gleiche Weise zerfiel auch jener merkwürdige Leichnam, von welchem Hülpher, Cronstedt und die schwedischen gelehrten Tagebücher erzählen, in eine Art von Asche, nachdem man ihn, dem Anscheine nach in festen Stein verwandelt, unter einem Glasschrank vergeblich vor dem Zutritt der Luft gesichert hatte. Man fand diesen ehemaligen Bergmann, in der schwedischen Eisengrube zu Falun, als zwischen zween Schachten ein Durchschlag versucht wurde. Der Leichnam, ganz mit Eisenvitriol durchdringen, war anfangs weich, wurde aber, so bald man ihn an die Luft gebracht, so hart als Stein. Fünfzig Jahre hatte derselbe in einer Tiefe von 300 Ellen in jenem Vitriolwasser gelegen und niemand hätte die noch unveränderten Gesichtszüge des verunglückten Jünglings erkannt, niemand die Zeit, seit welcher er in dem Schachte gelegen, gewußt, da die Bergchroniken so wie die Volkssagen bei der Menge der Unglücksfälle in Ungewißheit waren, hätte nicht das Andenken der ehemas geliebten Züge eine alte treue Liebe bewahrt. Denn als um den kaum hervorgezogenen

bei, wohl nicht zuletzt wegen der im Gegensatz zu den vorherigen Schilderungen nicht vorhandenen Sprachbarriere, eine der wichtigsten Inspirationsquellen und steinbruchartige Vorlage für die meisten der kurze Zeit später veröffentlichten, deutschsprachigen Lyrikbearbeitungen des Stoffes sein.[10]

Alle diese Texte, deren ältester, eine spärliche Notiz in der Kopenhagener Zeitschrift *Nye Tidender om lärde Sager*, auf das Jahr 1720 datiert[11], und deren populärster, von Schubert, im Jahre 1808 publiziert wurde, eint, dass sie, in mehr oder minder ausführlicher Form und unterschiedlicher inhaltlicher Gewichtungen, im Wesentlichen jedoch durchaus kongruent, ein aufsehenerregendes Ereignis behandeln, das sich im Jahre 1719 in der schwedischen Kupferabbauhochburg Falun ereignet haben soll, und das in seinen Grundzügen mit dem übereinstimmt, was E. T. A. Hoffmann wiederum weit über ein halbes Jahrhundert später zum Ausgang seiner ansonsten frei gestalteten, phantastischen Erzählung gemacht hat: Ein junger Mann namens Mathias Israelsson, seit den 1670ern vermisst, wird in einer lange Zeit brachgelegenen Kupfergrube in quasi mumifiziertem Zustand vorgefunden, ans Tageslicht gebracht, dort von seiner einstigen Verlobten identifiziert, und anschließend, je nach Bericht variierend, entweder endlich der heiligen Friedhofserde übergeben oder wahlweise einer medizinischen Fakultät zu Forschungszwecken zur Verfügung gestellt.

Mag sich auch eine Vielzahl heute teilweise vergessener Schriftsteller wie Johann Peter Hebel, Heinrich Zschokke oder August Friedrich Ernst Langbein dem Stoff zugewandt haben, wesentliche Abweichungen lassen sie gerade in ihren Schilderungen des toten Bergmannkörpers nicht zu. Stattdessen erscheint Hoffmanns Version der Geschichte nur wie eine künstlerisch besonders vollendete Fortschreibung des unendlich reproduzierbaren und reproduzierten Bilds vom schönen, wie schlafend daliegenden, allerdings nachweislich vor langer Zeit ver-

---

Leichnam das Volk, die ungekannten jugendlichen Gesichtszüge betrachtend, steht, da kömmt an Krüken und mit grauem Haar ein altes Mütterchen, mit Tränen über den geliebten Toten, der ihr verlobter Bräutigam gewesen, hinsinkend, die Stunde segnend, da ihr noch an den Pforten des Grabes ein solches Wiedersehen gegönnt war, und das Volk sahe mit Verwunderung die Wiedervereinigung dieses seltnen Paares, davon das eine, im Tode und in tiefer Gruft das jugendliche Aussehen, das andre beim Verwelken und Veralten des Leibes die jugendliche Liebe treu und unverändert erhalten hatte, und wie bei der 50-jährigen Silberhochzeit der noch jugendliche Bräutigam starr und kalt, die alte und graue Bart voll warmer Liebe gefunden wurden.«

10 Vgl. Georg Friedmann, *Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Fahlun*, Berlin 1887, 15–18. Aber auch Ernst Moritz Arndts Reise durch Schweden im Jahre 1804 und Johann Friedrich Hausmanns Reise durch Skandinavien in den Jahren 1806 und 1807 sollen Hoffmanns als (landeskundliche) Quellen gedient haben. (Vgl. Anneli Hartmann, *Der Blick in den Abgrund. E. T.A Hoffmanns Erzählung ›Die Bergwerke zu Falun‹*, in: Bettina Gruber, Gerhard Plumpe (Hg.), *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*, Würzburg 1999, 53–74, hier: 56.) In der Rahmenhandlung bezieht sich Serapionsbruder Theodor übrigens deutlich auf die wahre Flut an Falun-Bearbeitungen, die Hoffmanns eigener Fassung vorangegangen sind: »Mir gab der Geist ein, ein sehr bekanntes und schon bearbeitetes Thema von einem Bergmann zu Falun auszuführen des breiteren …« (Vgl. E. T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, in: *Die Serapionsbrüder*, Darmstadt 1985 [1819], 170.)

11 Vgl. Eicher, *Bergwerk,* 209 f.

storbenen Jünglings.[12] Sein Name mag von Adaption zu Adaption genauso veränderlich sein wie die genaue Zeitspanne, die er nun unter Tage verbracht haben soll, oder die Umstände, die zu seinem Verschwinden und seinem Wiederauftauchen geführt haben, jedoch verbindet sämtliche Zugriffe auf den Stoff die spezifische Art und Weise, wie der Leichnam in einem befremdlichen Zwischenreich verortet wird, nicht lebend, allerdings lebend scheinend, tot, den Tod allerdings durch seine äußerliche Verfassung verleugnend, erstarrt in einem Moment, der beide Seins-Zustände zusammenführt und deshalb keinem von ihnen vollständig zugeordnet werden kann.

In Langbeins Erzählgedicht *Der Bergknappe* (1817) erscheint den Bergleuten das eigentlich Tote wie von einer Emanation, einem Rückstand dessen beseelt, was die leblose Hülle nun nicht mehr birgt:

»Er lag (den Findern ein Wunder)
Wie noch von Leben durchglüht:
Ihm waren die Rosen der Jugend
Nicht auf der Wange verblüht.«[13]

In seiner kurzen Prosaerzählung *Treue Liebe* (1828) lässt Friedrich Hebbel dieses Wunder nicht nur quasi wie einen verbliebenen Funken Leben aus dem Innern des Toten auf dessen Äußeres hinausschimmern, sondern weitet es zusätzlich, über die Grenzen des toten Körpers hinweg, auch auf seine Kleidung, seine kulturelle Repräsentation, aus, wenn er schreibt: »Seine Wange schien noch von jugendlicher Röte zu glühen, die Haut war weich und unvertrocknet; selbst seine Kleidung war unversehrt; man hätte meinen sollen, er sei erst gestern dem Tode in die Arme gesunken.«[14]

In der lyrischen Bearbeitung *Die Eisengruben bei Falun* (1839) von Ludwig Kossarski stößt man demgegenüber auf eine Formulierung, die das photographische Medium beinahe schon im Hinterkopf zu haben scheint:

»Doch wie sie's näh'r betrachten, –
Steh'n sie von Schmerz erfüllt;
Was aus dem Schacht sie brachten, –
Es war ein Jünglingsbild.«[15]

12 Wie populär das Motiv im frühen 19.Jahrhundert tatsächlich war, lässt sich im Übrigen auch daran ablesen, dass es regelmäßig bei Schriftstellern Erwähnung findet, die keine eigene Adaption des Ereignisses vorgelegt haben. In Jean Pauls Roman *Der Komet* von 1820 wird bspw. im Zusammenhang mit einer materiell lukrativen potenziellen Gattin, einer »fürstlich beschenkten Margaretha«, »an jenen schwedischen Bergknappen« erinnert, »welcher nach vielen Jahren mit allen reichen Erzadern durchschossen und durchwachsen aus dem Stollen getragen wurde.« (Jean Paul, *Der Komet*, in: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, I. Abt., Bd. 15, Weimar 1937 [1820], 12.)

13 August Friedrich Ernst Langbein, *Der Bergknappe*, in: Ebd., 49.

14 Friedrich Hebbel, *Treue Liebe*, in: Ebd., 38.

15 Ludwig Kossarski, *Die Eisengruben bei Falun*, in: Ebd., 53.

Bezeichnend und sinnfällig ist hierbei die Auffassung, dass es sich bei dem Leichnam um ein Bild handele, vor der Entdeckung der Photographie im Ansatz vergleichbar mit einem Gemälde, obwohl bei einem solchen die vermittelnde Persönlichkeit des Künstlers freilich durchaus als Barriere verstanden werden kann, die die sogenannte Realität von ihren Rezipienten trennt. Demgegenüber wirkt das Jünglingsbild von Falun wesentlich unmittelbarer, d. h. ohne überhaupt erst einer wirklichen Vermittlung zu bedürfen, auf seine Betrachter ein.

Sprachlich in eine ähnliche Bresche schlägt folgender Auszug aus einer von insgesamt vier Arbeiten, die als Antwort auf einen von der Zeitschrift *Jason* im Jahre 1809 ausgerufenen Wettstreit entstanden sind, bei dem dilettierende Dichter dazu angehalten wurden, sich auf Basis von Schuberts Falun-Anekdote selbst einmal an dem Stoff zu versuchen. Zwischen 1810 bis 1811 werden die Resultate wie vorliegender Text zumeist anonym abgedruckt[16]:

»Von der Jugend Rosen
Seine Wangen noch umflossen,
Seine Lippen frisch, wie kaum entrissen
Holden Liebesküssen;
Aber hart und kalt wie Stein,
Trägt der Körper nur des Lebens Schein,
Und der bleichende Zerstörer der Gestalten
Hat des Lebens Farben fest gehalten
Gleich als sollte im Moder aller Zeiten,
Dieses Bild U n s t e r b l i c h k e i t bedeuten.«[17]

Für Menschen, die nicht problemlos jeden noch so unwichtigen Moment innerhalb von Sekundenbruchteilen mit ihren Smartphone-Kameras festhalten können, muss der konservierte Bergmann tatsächlich wie ein sich über die Gesetze der Welt hinwegsetzendes, im Grunde unbegreifliches Zeitvakuum erschienen sein, wie es Gustav Pfitzer in *Der verschüttete Bergknappe* (1835) mit Vergleichen zur altägyptischen Mumifizierungskunst zum Ausdruck bringt:

»Wunderbar hatte der Schacht, Ägyptens Künste beschämend,
Vor der Verwesung Grau'n sorglich die Leiche verwahrt.«[18]

Gerade das Einbalsamieren, das Mumifizieren, das Abwehren des Verfalls von der äußeren Hülle des Toten ist eine der beliebtesten Metaphern, mit denen man den zutiefst ambivalenten, Tode und Tote zugleich konstituierenden und verleugnenden Charakter der Photographie im Rückgriff auf älteren Denkfiguren zu fassen versucht. André Bazin hat die Analogie zwischen einbalsamierten altägyptischen Herrschern und der in die Bandagen der Photographie eingewickelten Vergan-

16 Vgl. Friedmann, *Bearbeitungen,*19.

17 Anonymus, *Der Jüngling in der Eisengrube zu Fahlun*, in: Ebd., 24.

18 Pfitzer, Gustav, *Der verschüttete Bergknappe*, in: Eicher, Thomas (Hg.), *Das Bergwerk von Falun. Varianten eines literarischen Stoffes*, Münster 1996, 50.

genheit sinnfällig auf den Punkt gebracht, wenn er feststellt: »Weil die Fotografie nicht, wie die Kunst, für die Ewigkeit produziert, balsamiert sie die Zeit ein, sie schützt sie einfach vor ihrem eigenen Verfall.«[19]

Dass das Jünglingsbild, das einen eindeutigen Adressaten, nämlich die Witwe des Verstorbenen, zu haben scheint, aber auch in denen, die kein solches lebensnahe Abbild ihrer Toten besitzen, das ihnen in tröstlichem Trug vorgibt, sie seien noch immer, wenn auch bloß als starre Vergangenheit, unmittelbar für sie gegenwärtig, neidvolle Gefühle weckt, zeigt ebenfalls eine der literarischen Adaptionen des Stoffes. Achim von Arnim, der der Geschichte in einem seinem zu Ostern 1810 erschienenen Roman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* beigefügten Gedicht ein ganz eigenes Gepräge verliehen hat, indem er seiner romantischen Fabulierlust völlig freien Lauf lässt und dem Bergmann unter anderem habsüchtige Eltern sowie eine diesmal eindeutig als verführerische Nymphe konnotierte Unterweltskönigin andichtet, treibt die Bildmetaphorik, die später bei Pfitzer nur sacht anklingt, derart auf die Spitze, dass man das am Ende seines Gedichtes *Des ersten Bergmanns ewige Jugend* erwähnte Bild, aus seinem Kontext gelöst, problemlos nun wirklich als dezidierte Photographie verstehen kann:

»Verlaßne möchten ihr wohl neiden
Ein also gleich und ähnlich Bild.
Da sitzet sie nun vor dem Bilde,
Die Hände sanft gefalten sind,
Und sieht es an und lächelt milde,
Und spricht: ›Du liebes, liebes Kind,
Kaum haben solche alten Frauen,
Wie ich noch solche Kinder schön,
Als meinen Enkel muß ich schauen,
Den ich als Bräut'gam einst gesehn.‹«[20]

Auf verblüffende Weise korrespondiert das von Achim von Arnim beschriebene Phänomen des Bildneides mit persönlichen Zeugnissen aus der Frühzeit der Photographie wie bspw. den leidenschaftlichen Äußerungen, in die Elisabeth Barrett in einem Brief an ihre Freundin Mary Russell Mitford verfällt, wenn sie von ihrer Sehnsucht spricht, von jedem Menschen, den sie in ihrem Leben liebgewonnen habe, eine solches photographisches Andenken besitzen zu wollen, bevor sie zu ihrem subjektiven Verständnis des neuen Mediums näher ausführt:

> »It is not merely the likeness which is precious … but the association and the sense of nearness involved in the thing … the fact of the very shadow of the person lying there fixed forever. It is the very sanctification of portraits I think – and it is not at all mon-

19 André Bazin, *Die Ontologie der Fotografie*, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), *Theorie der Fotografie III, 1945–1980*, München 1983 [1944], 63.

20 Achim von Arnim, *Des ersten Bergmanns ewige Jugend*, in: Eicher, *Bergwerk,* 48.

> strous in me to say … that I would rather have such a memorial of one I dearly loved, than the noblest Artist's work ever produced.«[21]

So erscheint der tote Jüngling, rein optisch noch in der Blüte seiner Jugend stehend, in Wirklichkeit schon seit Jahrzehnten kein Lebender mehr, in nahezu jeder literarischen Bearbeitung hergerichtet wie auf einer der gerade im 19. Jahrhundert beliebten Totenphotographien. Er fällt heraus aus dem etablierten Schema, das die Zeit in drei Kategorien unterteilt, in ein Vergangenes, ein Zukünftiges und eine flüchtige, weil ständiger Wandelung unterworfene und dadurch kaum fixierbare Gegenwart.

Der Jüngling von Falun hat Anteil an allen Zeitebenen. Er ist eine Figur aus der Vergangenheit, deren Menschsein dadurch verwirkt ist, dass sie ihr Leben ausgehaucht und sich in einen Leichnam verwandelt hat – und damit in etwas, das, laut Maurice Blanchot, »sein eigenes Bild« ist, »das Ähnliche, ähnlich bis zu einem absoluten Grad, bestürzend und wundervoll. Doch was ähnelt er? Nichts.«[22] Zugleich konserviert der tote Jüngling dieses Vergangene jedoch in der unmittelbaren Gegenwart. Sein Sterben hat ihn nicht mittels Verwesungsprozessen aus der Welt herausgenommen und ihn auch rein materiell seiner gelebten Vergangenheit angeglichen. Stattdessen erlaubt er es sich, in der Gegenwart als eine Vergangenheit zu erscheinen, die negiert, dass sie vergangen ist. Gleichzeitig verweist er aber zudem auf die Zukunft, in der er, so das Versprechen des erstarrten Bildes, weiterhin genauso aussehen wird, wie in Vergangenheit und Gegenwart, sofern man ihn nicht aus dem seine Jugend bewahrenden Schacht löst. Der Schacht wiederum erfüllt in Analogie zum photographischen Medium, indem er den Jüngling als Bild zunächst in sich einschließt, sowohl die Speicherfunktion einer Kamera als auch die einer Dunkelkammer, in der dieses Bild entwickelt, allerdings durch die vorzeitige Öffnung dem Verfall preisgegeben wird.

Was die Photographie als konservierendes Medium betrifft, so ist ihr eine todesverdrängende Taktik dadurch immanent, dass sie komplett darauf fußt, das Verrinnen der Zeit und die damit verbundenen Verfallserscheinungen zumindest scheinbar anzuhalten.

> »Das enge Verhältnis von Bild und Tod kann man zunächst mit der abstrakten wie pauschalen Bemerkung umreißen, daß die gesamte Geschichte aller Medien, die der Mensch jemals erfunden hat, mit der Entäußerung dem Tod des körperlichen Subjektes auf das engste verknüpft ist; sei es nun durch die Schrift als Fixierung und Speicherung der gesprochenen Sprache, sei es durch das gemalte Bild einer visuell erfahrenen Gegenwart oder sei es durch elektromagnetische Aufnahmeverfahren, die eine lebendige Stimme konservieren und verewigen können: Immer wird etwas vom Körper losgelöst und extern gespeichert. Das, was einmal dem lebendigen Körper angehörte, erscheint nun als

21 Zit. n. Susanne Blazejewski, *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur*, Würzburg 2002, 62.

22 Maurice Blanchot, *Die zwei Fassungen des Bildlichen*, in: Thomas Macho (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007 [1955], 25–40, hier: 30.

> etwas Anderes, als etwas Totes und Irreales, das nun auf verschiedenste Weise erinnert und animiert werden muß, sei es durch Lesen, durch Anschauung oder mit Hilfe von technischen Apparaturen.«[23]

Dadurch, dass sie einen Moment aus seinem natürlichen Kontext ausgliedert und in einen neuen, die Sterblichkeit vordergründig negierenden, tatsächlich aber unwillkürlich Zeugnis von ihr ablegenden Kontext versetzt, fungieren Photographien andererseits vor allem aber auch als Särge, in die man bettet, was man nicht verlieren möchte. »Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.«[24] Wie jeder Verdrängungsmechanismus schafft es die Photographie letztlich natürlich nicht, das Sterben aufzuheben, kann es noch nicht einmal wirklich erträglich für die noch Lebenden machen, da sie, selbst wenn sie das Vergangene in sich einschließt, doch nichts daran ändert, dass es dadurch nicht zur Gegenwart wird, sondern Vergangenes bleibt, von dem einzig Spuren in der Gegenwart erhalten sind.

»In einer Gesellschaft muß der Tod irgendwo zu finden sein«, schreibt Roland Barthes, nachdem er seine Leser dazu angehalten hat, die Photographie stets auch unter ökonomischen und sozialen Gesichtspunkten zu betrachten, »wenn nicht mehr (oder in geringerem Maße) in der religiösen Sphäre, dann anderswo; vielleicht in diesem Bild, das den TOD hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will.«[25] Ebenso scharfsinnig rückt Susan Sontag der Janusgesichtigkeit der Photographie mit einem alltäglichen Beispiel zu Leibe, in dem sich in der heutigen von Speichermedien dominierten Zeit früher oder später jeder wiederfinden wird: »Anhand von Fotografien sehen wir uns auf höchst intime und qualvolle Weise mit der Realität menschlichen Alterns konfrontiert. Betrachtet man eine alte Aufnahme von sich selbst oder von Menschen, die man persönlich kennt, oder von vielfotografierten Prominenten, so ist die erste Reaktion: Wieviel jünger war ich (er, sie) damals! Fotografieren heißt die Sterblichkeit zu inventarisieren.«[26]

Ähnlich argumentiert auch bereits Siegfried Kracauer, ordnet das Medium jedoch verstärkt in eine zeitgeschichtliche Dimension ein, wenn er in seinem Photographie-Essay von 1927 zwei Bilder, von denen nicht ganz klar wird, ob sie ihm tatsächlich vorgelegen haben oder ob er sie nur imaginiert hat, einander unter der Fragestellung gegenüberstellt, wie drei unterschiedliche Zeitebenen in ihnen aufeinander einwirken: Die in jeder Photographie abgebildete historische Zeit; die Zeitlichkeit des Bilds selbst; und letztlich die jeweilige Gegenwart, aus

23 Martin Schulz, *Die Thanatologie des photographischen Bildes*, in: Jan Assmann, Rolf Trauzettel (Hg.), *Tod, Jenseits, Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg 2002, 742.

24 Susan Sontag, *Über Fotografie*, München 1978 [1977], 21.

25 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Berlin 1989 [1980], 103.

26 Sontag, *Fotografie*, 69.

der heraus man sich einer Photographie zwangsläufig annähert. Bei beiden Photos handelt es sich um Aufnahmen einer jeweils 24-jährigen Frau. Das eine Photo entstammt aus Kracauers unmittelbarer Gegenwart. Es zeigt eine populäre, namenlos bleibende Filmdiva, die an einem Septembertag in träumerischer Pose vor dem Excelsior-Hotel am Lido eingefangen worden ist, und später auf die Titelseite einer Illustrierten gelangt. Die zweite Photographie indes ist bereits 60 Jahre alt, und zeigt eine lediglich als Großmutter umschriebene Frau in der Blüte ihrer Jugend, wie sie sich den Apparaturen eines Hofphotographen in dessen Atelier dargeboten hat. Während die Filmdiva »so gut getroffen [ist], daß sie mit niemandem verwechselt werden kann, wenn sie auch vielleicht nur der zwölfte Teil eines Dutzends von Tillergirls ist«[27], so lässt sich die Großmutter für die Enkel aufgrund der zwischen dem Moment der Aufnahme verstrichenen Zeit kaum noch aus ihrem photographischen Abbild rekonstruieren. Selbst den nächsten Verwandten blickt aus der Photographie ein beliebiges junges Mädchen des Jahres 1864 entgegen, eine Puppe, die, ihres »Zeitkostüms« wegen, »im Museum mit anderen ihresgleichen in einem Glaskasten stehen [könnte], der die Aufschrift ›Trachten 1864‹ trüge.«[28]

Zwar konstatiert Kracauer, dass der soziale Gebrauch des photographischen Mediums innerhalb der abendländischen Kultur vorrangig diktiert sei von einer unausgesprochenen, gesamtgesellschaftlichen Todesfurcht und, bewusst oder unbewusst, dazu diene, durch Häufung mimetischer Repräsentationen schlussendlich den Versuch eines Tötens des Todes selbst zu unternehmen, markiert diese Anstrengung aber als zutiefst defizitär. »Sie [die photographierte Gegenwart] scheint dem Tod entrissen zu sein; in Wirklichkeit ist sie ihm preisgegeben.«[29] Daher erscheinen ihm Figuren wie die Filmdiva oder die Großmutter nicht etwa als lebendige, lediglich innerhalb des Bildkaders stillgelegte Menschen aus Fleisch und Blut. Für ihn sind es Leichen, Puppen, Mannequins, und, in einer besonders krassen Formulierung, der einstmals Gegenwart gewesene und, mit zunehmender Alterung, nutzlos werdende »Abfall« der Geschichte, der ursprünglich nicht im Hinblick auf eine mögliche spätere Sinnzuschreibung archiviert worden ist, und deshalb, wie das Schlossgespenst, »komisch und furchtbar zugleich« wirkt.[30]

Die »perverse Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN«[31] im photographischen Bild bedeutet einen Widerspruch, der den mensch-

27 Siegfried Kracauer, *Die Photographie*, in: Ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1977 [1927], 21–39, hier: 21.

28 Ebd., 22.

29 Ebd., 35.

30 Ebd., 31.

31 Vgl. Barthes, *Kammer*, 88: »In der PHOTOGRAPHIE ist die Anwesenheit des Gegenstands (in einem bestimmten Augenblick, der vergangen ist) niemals metaphorisch; und was lebende Wesen angeht, auch nicht ihr Leben, es sei denn, man photographiere einen Leichnam; und ferner: wenn die Photographie dann entsetzlich wird, so deshalb, weil sie gewissermaßen bestätigt, daß der Leichnam als Leichnam lebendig ist: sie ist das lebendige Bild von etwas Totem. Denn die Unbewegtheit

lichen Verstand an seine Grenzen führt. Barthes, der im ersten Teil seiner *hellen Kammer* das Vorhandensein zweier Rezeptionsweisen postuliert hat, die prinzipiell jeder Photographie eigen sein können, zum einen das *studium*, eine kulturell produzierte Sinnfindung von allgemeinem Interesse, sowie das weder vom *operator* noch vom *spectator* intendierte und eigentlich weder darstellbare noch beschreibbare *punctum*, eben das, was einen Betrachter in einer Art extern auf ihn einstürzenden Gewaltakt bei einem Photo unmittelbar besticht[32], schildert anschaulich am Beispiel einer Photographie des Todeszellenkandidaten Lewis Payne, wie für ihn der Tod zu einem übergeordneten *punctum* wird, das jede einzelne Photographie unweigerlich wie einen Schatten bei und in sich trägt. Payne (eigentlich: Lewis Thornton Powell, manchen Quellen zufolge aber auch: Paine) hatte zur gleichen Zeit, als sein Mitverschwörer John Wilkes Booth am Abend des 14. April 1865 den US-amerikanischen Präsidenten Abraham Lincoln im Ford Theater in Washington erschoss, einen Anschlag auf Außenminister William H. Seward verübt. Dieser überlebt den Mordversuch indes schwerverletzt, Payne wiederum wird nur wenige Tage nach der Tat verhaftet, und unverzüglich zum Tod am Strang verurteilt, dem er gemeinsam mit drei weiteren Verschwörern – Mary Surratt, David Herold und George Atzerodt – bereits am 7. Juli desselben Jahres erleidet. Zuvor erhält Alexander Gardner, der vor allem durch seine Aufnahmen während des US-amerikanischen Bürgerkriegs Popularität erlangte, die Gelegenheit, den Todeskandidaten in seiner Zelle aufzusuchen sowie auch die Hinrichtung selbst mit der Kamera zu begleiten.[33]

Über das komplexe Zeitvakuum, das zwischen den Bildern liegt, die Gardner vom noch lebenden, aber zum Sterben bestimmten Payne anfertigt, wie er in Handschellen auf einer Pritsche vor neutralem Hintergrund sitzt, und denen, die ihn und

---

der Photographie ist in gewisser Hinsicht das Ergebnis einer perversen Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN: indem sie bezeugt, daß der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgeheim, er sei lebendig, aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet dem REALEN einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen; indem sie aber dieses Reale in die Vergangenheit verlagert («Es-ist-so-gewesen«), erweckt sie den Eindruck, es sei bereits tot.«

32 »Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzes Instrument hinterläßt; dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der Punktierung reflektiert und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat wie punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genaugenommen sind diese Male, diese Verletzung Punkte. Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).« (Ebd., 35 f.)

33 Vgl. zur Biographie Paynes und die Umstände seiner Verhaftung und Hinrichtung z. B. Betty J. Ownsbey, *Alias »Paine«. Lewis Thornton Powell, the Mystery Man of the Lincoln Conspiracy*, Jefferson 2015.

die drei übrigen Delinquenten mit von Stofftüchern verhüllten Gesichtern im Innenhof des Washingtoner Staatsgefängnisses vor einer Gruppe von Gefängnispersonal und zivilen Zuschauern an ihren Galgen baumelnd zeigen, schreibt Barthes, eine der Aufnahmen von Payne in seiner Todeszelle vor Augen: »Das Photo ist schön, schön auch der Bursche: das ist das *studium*. Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: das wird sein und das ist gewesen; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft. Was mich besticht, ist die Entdeckung dieser Gleichwertigkeit. […] Immer wird hier die ZEIT zermalmt: dies ist tot und dies wird sterben.«[34]

34 Ebd., 106. Neben der Aufnahme Paynes, die Barthes in der *hellen Kammer* abdrucken lässt – der 21-jährige Mann sitzt frontal zur Kamera und scheint nur knapp über ihre Linse hinweg zu schauen, seine gefesselten Arme liegen leger auf den Oberschenkeln, Hose und Pullover unterstreichen eine gewisse Dandyhaftigkeit, die seiner Pose innewohnt –, sind am Tag des Besuchs Gardners in der Todeszelle noch mindestens drei weitere Photographien entstanden, die sich von der weitaus bekannteren dadurch unterscheiden, dass Payne dort, aus unserer Sicht, Blick und Körper nach links verschoben hat, und der Kamera damit ungleich abweisender gegenübersitzt. Dass seine Gesichtspartie auf einem der Bilder bis zur Unkenntlichkeit verwischt ist, offensichtlich weil er noch während der Belichtungszeit allzu heftig seinen Kopf bewegt hat, legt nicht nur besonders augenfällig die sorgsame Inszenierung offen, die den jeweiligen Photographien vorangegangen sein muss, sondern vor allem auch das seltsame Stadium irgendwo zwischen Subjekt und Objekt, das der Photographierte bereits während der Aufnahme mit ihren seinerzeit noch langen Belichtungszeit einzunehmen gezwungen ist. »Die PHOTOGRAPHIE hat das Subjekt zum Objekt gemacht und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt: für die ersten Portraitaufnahmen (um 1840) war es erforderlich, daß der Abzubildende in langen Sitzungen unter einem Glasdach in vollem Sonnenlicht ausharrte; Objekt werden hieß wie unter einem chirurgischen Eingriff leiden; man erfand daher einen Apparat, Kopfhalter genannt, eine Art Prothese, die für das Objektiv unsichtbar war; sie gab dem Körper in die Unbeweglichkeit Halt und hielt ihn fest: dieser Kopfhalter war der Sockel der Statue, die ich werden sollte, das Korsett meines imaginären Wesens.« (Ebd., 21f.) Was einstmals, in den Kindertagen der Photographie, besagte Prothesen leisteten, hat sich im Laufe der Zeit durch die allgemeine Verkürzung der Belichtungszeit jedoch nicht als obsolet erwiesen. Vielmehr scheint sich das Erstarren des Photographierten vor der Kameralinse gewissermaßen internalisiert zu haben. Während er sowohl die Gespenster Kracauers als auch die Mumien Bazins explizit anruft, führt Barthes weiter aus: »Das PHOTOGRAPHISCHE PORTRÄT ist ein geschlossenes Kräftefeld. Vier imaginäre Größen überschneiden sich hier, stoßen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen. In anderen Worten, ein bizarrer Vorgang: ich ahme mich unablässig nach, und aus diesem Grund streift mich jedesmal, wenn ich photographiert werde (mich photographieren lasse), unfehlbar ein Gefühl des Unechten, bisweilen von Hochstapelei (wie es manche Alpträume vermitteln können.) In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE (die, welche ich im Sinn habe) jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst. Der PHOTOGRAPH weiß dies sehr gut, und er hat selbst Angst (und sei es aus kommerziellen Gründen) vor diesem Tod, der Einbalsamierung, die er mit seiner Geste an mir vollzieht.« Im Falle Lewis Paynes muss, in Bezug auf das photographierte Individuum, somit noch eine weitere thanatalogische Dimension hinzugedacht werden: Die vorzeitige Verwandlung in einen Leichnam von jemanden, der dazu verurteilt ist, in absehbarer Zeit zum tatsächlichen Leichnam zu werden.

So wie auch der Jüngling von Falun stellt der junge Mann auf den Photos Gardners die Betrachter vor ein schier unauflösbares Paradoxon. Beide zeugen, obwohl sie als Bild jeweils ihre Jugendfrische bewahrt haben, nicht nur von ihrem baldigen Tod, sondern ebenso von ihrem erfolgten Sterben. Nachweislich sind sie tot, denn ihre Körper, vor allem ihre Blicke, erwidern keine taktile oder visuelle Berührung außerhalb des begrenzten Kaders, der beim Faluner Bergmann identisch ist mit dem eigenen Körper, und bei Lewis Payne mit dem ihm von seinem Photographen aufgezwungenen Bildformat. Obwohl die Photographie als Fenster in die Vergangenheit letztlich nur eine tote Realität zu erblicken erlaubt, der eine direkte Interaktion mit der Gegenwart untersagt bleibt, versprühen die jeweiligen Referenten trotz oder gerade wegen ihrer eigentümlichen Abkapselung in einem limitierten Zeitfenster etwas, das für Barthes und Jacques Derrida einer Emanation oder Emission ähnelt – »keine Erinnerung, keine Phantasie, keine Wiederherstellung, kein Teil der Maja, wie die Kunst sie in verschwenderischer Fülle bietet, sondern das Wirkliche im vergangenen Zustand, das Wirkliche und das Vergangene zugleich.«[35] Derrida schreibt, sich wie schon Kracauer einer Metaphorik von Gespensterspuk bedienend, in seinem Epitaph auf Barthes über die gemeinsame Sache, die Referenz und Tod mit der Photographie machen, wenn das *punctum* ihren Raum zerreißt[36]:

> »Auch wenn er nicht mehr *da* ist (gegenwärtig, lebendig, real etc.), bildet sein *Dagewesensein* gegenwärtig einen Teil der referentiellen oder intentionalen Struktur meiner Beziehung zum Photogramm, die Wiederkehr des Referenten nimmt fast die Form eines Spuks an. Es ist eine ›Wiederkehr der Toten‹, dessen gespenstisch-spektrales Erscheinen im Bereich selbst des Photogramms einer Emission oder Emanation ähnelt.«[37]

Die ökonomischen und sozialen Umwälzungen, die laut Barthes in der westlichen Gesellschaft durch die von der Photographie bewahrten und freigesetzten Emissionen einstmals existenter, nun verblichener Individuen in Gang gesetzt worden sind, spiegeln sich am sichtbarsten womöglich in unserem Umgang mit Trauer und Melancholie, der, seit geliebte Verstorbene wie der Bergmann von Falun in

35 Barthes, *Kammer*, 93.

36 »Es ist die moderne Möglichkeit der Photographie (ob Kunst oder Technik ist hier unwichtig), die den Tod und den Referenten in einem System miteinander verbindet. Das geschieht nicht zum ersten Mal, und diese Verbindung, die einen wesentlichen Bezug zur Reproduktionstechnik, zur Technik schlechthin hat, hat nicht auf die PHOTOGRAPHIE gewartet. Aber der unmittelbare Beweis, den das photographische Dispositiv liefert, oder die Struktur des *Restes*, den es zurückläßt, sind irreduzible, unbestreitbar originelle Elemente. Das bedeutet das Scheitern oder zumindest die Grenze alles dessen, was in der Sprache, in der Literatur und in den anderen Künsten irgendwelche grobschlächtigen Theoreme über eine generelle Entwertung des REFERENTEN oder dessen zu begründen scheint, was in mancher karikaturhafter Vereinfachung unter diesenweiten und vagen Begriff subsumiert wird. Zumindest in dem Augenblick aber, wo das *punctum* den Raum zerreißt, machen die Referenz und der Tod gemeinsame Sache mit der Photographie.« (Jacques Derrida, *Die Tode des Roland Barthes*, Berlin 1987, 34.)

37 Ebd., 35.

handlichen Photographien quasi am Leben gehalten werden können, grundlegende Veränderungen durchlaufen hat.

In der klassischen Psychoanalyse wird davon ausgegangen, dass sich die Trauer über ein verlorenes, geliebtes Objekt mit der Zeit, sobald das Subjekt begonnen hat, seine am Lebenden fixierte Libido dem Toten zu entziehen, wie ein natürlicher, seelischer Heilungsprozess verläuft, an dessen Ende die Möglichkeit des Weiterlebens auf Seiten der Hinterbliebenen steht.

> »Die Melancholie hat aber«, sagt Sigmund Freud, »etwas mehr zum Inhalt als die normale Trauer. Das Verhältnis zum Objekt ist bei ihr kein einfaches, es wird durch den Ambivalenzkonflikt kompliziert. Die Ambivalenz ist entweder konstitutionell, d. h. sie hängt jeder Liebesbeziehung dieses Ichs an, oder sie geht gerade aus den Erlebnissen hervor, welche die Drohung des Objektverlustes mit sich bringen. Die Melancholie kann darum in ihren Veranlassungen weit über die Trauer hinausgehen, welche in der Regel nur durch den Realverlust, den Tod des Objekts, ausgelöst wird.«[38]

Barthes scheint das photographische Medium besonders prädestiniert als Schürerin von Melancholie zu sein, da in ihm ein Stück Reales, sein Abbild, festgebannt ist, selbst wenn das Original schon längst von Verwesung und Verfall modifiziert wurde. Das geliebte, verstorbene Objekt kann und muss zwar aufgegeben werden, dadurch aber, dass es einem in Photographien dennoch weiterhin als Lebendes vor Augen treten kann, ist es dem zurückgebliebenen Subjekt möglich, seine Liebe nicht mitaufgeben zu müssen. Der von Freud angenommene natürliche Heilungsprozess des verletzten und vermissenden Subjekts, der sich in der prä-photographischen Ära nicht nur ungestört entfalten konnte, sondern das, mangels Alternativen, auch musste, wird durch die Photographie als Mittlerin zwischen Gegenwart und Vergangenheit nachhaltig abgebremst, verzögert oder völlig verhindert, wenn der Trauerende sich permanent mittels Photographien das Vergangene mit der Illusion ins Gedächtnis rufen kann, es sei gar nicht vergangen, es sei gegenwärtig.

2.2 Gesellschaft, Tod und Photographie. Ein historischer Abriss

Zu Beginn ihrer monumentalen, bereits vom Titel her an Barthes und Derrida angelehnten Studie zum sozialen Gebrauch photographischer Totenbilder, *Die Tode der Fotografie*, fasst Katharina Sykora noch einmal das mortifizierende Potential des Mediums zusammen:

> »Als analoges Medium stellt Fotografie eine besondere Verbindung zwischen Bild und Referenten her. […] Folgt man diesem Paradigma, so schreibt sich der Gegenstand in anderer Weise in das fotografische Bild ein als bei nicht-analogen Medien. Das gilt sowohl

38 Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, in: *Studienausgabe Bd. III*, Frankfurt am Main 1983 [1917], 210.

> für lebendige Personen wie für Dinge und tote Körper. In paradoxer Weise tritt so auch der Tote ›aktiv‹ ins fotografische Bild, insofern er zum Medium für das auf ihn fallende Licht wird und seine Gestalt direkt auf die durch Chemikalien empfindlich gemachte Fläche abstrahlt. Auch der Moment des Todes sei er Endpunkt eines agonalen Prozesses oder gewaltsamer, plötzlicher Augenblick – findet in der Fotografie eine qualitativ andere Aufnahme als in nicht-analogen Medien, denn die Fotografie kommt diesem Punkt im Fluss der Zeit augenscheinlich sehr nahe. So wird der Fotografie durch den Verbund von indexikalischem Abdruck und kurzer Aufnahmezeit eine instrumentelle Passgenauigkeit für das Erfassen des Todesmoments beigemessen, eines Augenblicks, der sich der menschlichen Wahrnehmung entzieht.«[39]

Freilich bedeutet die Erfindung der Photographie Mitte des 18. Jahrhunderts lediglich einen vorläufigen Höhepunkt im zutiefst menschlichen Versuch, Tote über den zeitlichen Zerfall hinweg im Bild zu bewahren. Schon im 35. Buch – über Malerei, Plastik und Töpferkunst – seiner 77 n. Chr. erschienenen *Historia naturalis* berichtet der römische Schriftsteller Gaius Plinius Secundus von der namenlos bleibenden Tochter eines gewissen Butades, die größten Erfindungsreichtum darin beweist, ihre Sehnsucht nach einem lebensechten Abbild des abwesenden Geliebten zu stillen:

> »Mit einem Erzeugnis des gleichen Erdmaterials erfand in Korinth der Töpfer Butades aus Sikyon als erster, porträtähnliche Bilder aus Ton zu formen, und zwar mit Hilfe seiner Tochter, die aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichtes mit Linien umzog; den Umriß füllte der Vater mit daraufgedrücktem Ton und machte ein Abbild, das er mit dem übrigen Tonzeug im Feuer brannte und ausstellte; es soll im Nymphaion bis zur Zerstörung von Korinth durch Mummius aufbewahrt worden sein.«[40]

Diese junge Frau steht relativ am Anfang einer langen Traditionslinie von Subjekten, die nicht akzeptieren können oder wollen, dass Objekte, an denen ihr Herz hängt, spurlos von ihnen genommen werden und daher zu kunstfertigen Mitteln greifen, die unerträgliche Realität zu negieren. Im Falle unseres konservierten Bergmanns hat nun zwar nicht dessen verlassene Braut, wie die Tochter des Butades, aktiv die Verweigerung seines Leibes, den Weg alles Irdischen zu beschreiten, in Kraft gesetzt. Dennoch kann nicht bestritten werden, dass beide Männer, der Liebhaber der Töpfertochter sowie der verunglückte Bergknappe, Ausgestaltungen des gleichen, dem Menschen als anthropologische Konstante innewohnenden Verlangens sind, Zeitverrinnen und Körperzerfall für eine vorgebliche Ewigkeit anzuhalten.

Die, freilich ironisch zu verstehenden, Klagen, mit denen Villiers L'Isle-Adam seine Karikatur des Thomas Edisons das erste Kapitel seiner *zukünftigen Eva* einleiten lässt, mögen zwar dahingehend nicht entkräftet werden, dass die Photo-

39 Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie Bd. 1. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch,* München 2009, 16.

40 C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, Düsseldorf, Zürich 1997 [77], 115.

graphie an sich, als technisches, der Reproduktion fähiges Medium, natürlich zu alttestamentarischen oder frühantiken Zeiten so wie sie heute vorliegt nicht bestanden hat. Trotzdem könnte man dem verrückten Erfinder entgegenhalten, dass den Menschen nichtsdestotrotz schon immer andere Mittel und Möglichkeiten zur Verfügung gestanden haben, einen ähnlichen Effekt zu erzielen. Die gesamte Kunstgeschichte wäre danach eine endlose Reihe an Todesverneinungen und Totenbewahrungsversuchen und logischerweise weder möglich noch notwendig gewesen, hätten bereits die ersten Menschen Kameras besessen.

Die literarischen Adaptionen der Tragödie von Falun stellen einerseits eine der verblüffendsten Antizipationen der photographischen Methode dar, ein intuitives Ahnen des geschriebenen Wortes, dass es an der Schwelle einer Ära steht, in der alsbald Bilder seine dominante Stellung als Konservierungsmittel unterwandern werden; andererseits fallen sie und die zeitlich dicht an sie anschließende Geburt der Photographie zugleich in eine für das Verhältnis von Tod und Gesellschaft bedeutsame Epoche, in der die Beziehung zwischen lebenden und toten Körpern einen fundamentalen Wandel durchlebt.

1936 konstatiert Walter Benjamin in seinen *Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows* den sich in der Moderne allmählich vollziehende Tod der Gattung des *Erzählers*. Immer seltener begegne man, heißt es dort, Leuten, »welche rechtschaffen etwas erzählen können. Immer häufiger verbreitet sich Verlegenheit in der Runde, wenn der Wunsch nach einer Geschichte laut ist.«[41] Die Hauptursache dieses Niedergangs oraler Weitergabe von Ereignissen, Erlebnissen, Geschichten liegt für Benjamin auf der Hand: Mit dem Aufstieg der Massenmedien – vom Buchdruck über die serielle Photographie bis zur Kinowochenschau – sei der Wert der eigenen oder erzählten Erfahrung ins Bodenlose gefallen, und sukzessive durch den Wert der bloßen, bereits mit externen, ideologisch motivierten Erklärungen durchdrungenen Information ersetzt worden. Die im Schwinden begriffene Erzählung, in einem vom Lauf der Geschichte längst überrollten Kontext des Erfahrungsaustausches zwischen bäuerlichen, maritimen und städtischen Handwerkern entstanden und gediehen – und damit gleichsam »eine handwerkliche Form der Mitteilung«[42] – koppelt Benjamin indes nicht nur an die Genese der menschlichen Gesellschaft zu einer der Massen, sondern vor allem auch an körperliche Vergänglichkeit des Individuums und den Umgang der Gesellschaft mit dieser.

Zunächst nennt er den Tod die »Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen.«[43] Sowohl ein imaginärer Erzähler auf dem Totenbett, der Freunden und Verwandten zum letzten Mal seine Lebenserfahrungen mit auf den Weg gibt, als auch diese Erzählung selbst,

41 Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows*, in: Ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt a. M. 2007 [1936], 103–128, hier: 103.

42 Ebd., 111.

43 Ebd., 114.

durch den Tod des Erzählers, zumindest was Interventionen von seiner Seite aus betrifft, unveränderlich, und außerdem an sich unsterblich, da losgekoppelt vom sterbenden Körper, verdoppeln sich gewissermaßen in dem jeweils andern, sodass der Erzähler, ähnlich wie in einer Photographie, in seiner Erzählung weiterleben wird, aber auch die Erzählung, da sie ihre Legitimation erst durch den finalen Schlusspunkt im Leben dessen, der sie erzählt hat, unablässig an den Tod als ihr konstituierendes Moment gebunden ist. »Weil die Erzählung eines Sterbenden das Begrenzte mit dem Unendlichen vereint, bezeichnet sie jenen Ort, wo der Gegensatz zwischen Hier und Dort, zwischen dem Anderen und dem Selbst, auf eine Art und Weise zusammenbricht, die gleichzeitig auf etwas jenseits aller Bezeichnung Liegendes hinweist – auf den Akt der Bezeichnung und auf die imaginativen Erwartungen und Wünsche des Lesers.«[44]

Eins der frühsten Symbole des Wegsterbens (mündlicher) Erzähltradition sieht Benjamin im Siegeszug, den der Roman zu Beginn der Neuzeit, vor allem aber im 18. Jahrhundert antritt, um zum dominierenden literarischen Medium zu werden, das sich gegen alle übrigen Formen der Prosadichtung dahingehend abhebt, »daß [es] aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht. […] Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder der berichteten. […] Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann.«[45] Diese Bewegung hin zu einer isolierten Leseerfahrung – im

44 Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik,* München 1994, 121. Am Beispiel der Sterbeszene der Titelheldin in Rousseaus *Julie, ou la Nouvelle Héloise* (1761) erläutert Elisabeth Bronfen, unter Rückgriff auf Benjamins Erzähler-Studie, ausführlich die kreative Haltung der Sterbenden gegenüber dem ihr drohenden Tod im Versuch, ihr individuelles Leben noch vor seinem Vergehen einen sinnbildlich-finalen Ausdruck zu verleihen, und damit sterbend das Andenken auszugestalten, das die Hinterbliebenen von ihr behalten sollen. Julie, die sich ein hitziges Fieber zugezogen hat, als sie eins ihrer Kinder vorm Ertrinken rettet, sammelt auf dem Totenbett ihre Angehörigen um sich, und entwirft, ganz pragmatisch, Pläne für die Zukunft ihres Nachwuchses. Zugleich aber verfasst sie einen Brief an ihren Geliebten Saint Preux, der diesen zu einem Zeitpunkt erreicht, als Julie bereits tot ist. Julie ist demnach in zweifacher Hinsicht Produzentin eines Textes – zum einen dessen, der sein letzten Kapitels in ihrem frühen Tod findet, und bei dem sie sowohl ihr irdisches Leben als auch ihre Familie zu einer finalen Einheit bündelt, aber auch des konkreten Textes, den sie an ihre große Liebe richtet, wobei beide Texte durchaus in wesentlichen Punkten heterogen ausfallen: So weicht die tugendhafte Inszenierung, die ihre Familie am Sterbelager Julies von einer Mutter erlebt, die um die Liebe zu ihrem eigenen Fleisch und Blut den Tod gefunden hat, im Brief an Saint Preux Andeutungen darauf, dass es sich bei ihrem Wassergang um einen Selbsttötungsversuch gehandelt haben soll, der aus der Ambivalenz zwischen ihrem dem Geliebten zugeneigten Herz und ihren Anforderungen als Mutter und Gattin erwachsen ist. In beiden Fällen aber verleiht der nahende Tod Julie eine Autorität, die jegliche ihrer Mitteilungen gleichermaßen sanktioniert. Julie ist aber »als Mittelpunkt ihres Textes […] auch dessen selbst-reflexives Moment, denn impliziert bringt sie den Tod und die Auflösung zum Ausdruck, die stets auch die literarische Produktion von Texten beherrschen: durch buchstäbliche Verkörperung jener illusorischen Wärme [der Flamme des Schicksals], während sich diese dem Begreifen des Lesers entzieht.« (Ebd., 122.)

45 Benjamin, *Erzähler*, 107.

Gegensatz zum kollektiv erfahrenen Lauschen einer Erzählung – ist tiefgreifend mit einer ambivalenten Entwicklung verknüpft, mit der der Tod sowohl immer weiter aus dem Alltagsleben herausgedrängt wird, andererseits aber genauso vermehrt wissenschaftlich gebändigt zu werden versucht. Benjamin schreibt in *Der Erzähler* über den ersten Aspekt:

> »Seit einer Reihe von Jahrhunderten läßt sich verfolgen, wie im Gemeinbewußtsein der Todesgedanke an Allgegenwart und an Bildkraft Einbuße leidet. In seinen letzten Etappen spielt sich dieser Vorgang beschleunigt ab. Und im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts hat die bürgerliche Gesellschaft mit hygienischen und sozialen, privaten und öffentlichen Veranstaltungen einen Nebeneffekt verwirklicht, der vielleicht ihr unterbewußter Hauptzweck gewesen ist: den Leuten die Möglichkeit zu verschaffen, sich dem Anblick des Sterbenden zu entziehen. Sterben, einstmals ein öffentlicher Vorgang im Leben des Einzelnen und ein höchst exemplarischer (man denke an die Bilder des Mittelalters, auf denen das Sterbebett sich in einen Thron verwandelt hat, dem durch weitgeöffnete Türen des Sterbehauses das Volk sich entgegen drängt) – sterben wird im Verlauf der Neuzeit aus der Merkwelt der Lebenden immer weiter herausgedrängt. Ehemals kein Haus, kaum ein Zimmer, in dem nicht schon einmal jemand gestorben war. […] Heute sind die Bürger in Räumen, welche rein vom Sterben geblieben sind, Trockenwohner der Ewigkeit, und sie werden, wenn es mit ihnen zu Ende geht, von den Erben in Sanatorien oder in Krankenhäusern verstaut.«[46]

Problemlos lassen sich Benjamins Bemerkungen mit den Studien Philippe Ariès zur *Geschichte des Todes im Abendland* synchronisieren. Auf der Grundlage von Testamenten, Grabinschriften, biographischen und literarischen Zeugnissen früherer Jahrhunderte postuliert Ariès mehrere Phasen, die der Ausbürgerung des Todes aus der modernen Gesellschaft vorausgehen. Im Zeitalter des gezähmten Todes[47] – etwa die Epoche vom frühen bis zum Hochmittelalter – stirbt man noch in Gemeinschaft und innerhalb eines geregelten Normenwerks von Todesritualen – z. B. die obligatorische Anwesenheit eines Priesters oder die Tatsache, dass die Füße des Sterbenden in Richtung Jerusalem ausgerichtet werden sollen. Dieses Einbeziehen des Sterbeprozesses in ein kulturell genau geregeltes und mit Sorgfalt eingehaltenes Zeremoniell unterstreicht, dass für die Menschen des Mittelalters der Tod einzig und allein das Ende des physischen Lebens bedeutete, während ihr beständiger metaphysischer Kern in einer jenseitigen Welt auf die Wiederkunft

46 Ebd., 113.

47 Vgl. zur Begrifflichkeit Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München 1982 [1978], 42: »In einer von Veränderung geprägten Welt wie der unseren bietet die traditionelle Einstellung zum Tode den Eindruck eines Walles von Trägheit und Kontinuität. Unsere Alltagswirklichkeit hat diesen Wall inzwischen derart abgetragen, daß wir sogar Mühe haben, ihn uns auch nur vorzustellen und begreiflich zu machen. Die alte Einstellung, für die der Tod nah und vertraut und zugleich abgeschwächt und kaum fühlbar war, steht in schroffem Gegensatz zur unsrigen, für die er so angsteinflößend ist, daß wir ihn kaum beim Namen zu nennen wagen. Aus diesem Grunde meinen wir, wenn wir diesen vertrauten Tod den gezähmten nennen, damit nicht, daß er früher wild war und inzwischen domestiziert worden ist. Wir wollen im Gegenteil sagen, daß er heute wild geworden ist, während er es vordem nicht war. Der älteste Tod war der gezähmte.«

des Herrn wartet. »Die Vorstellung einer absoluten Negativität, eines Bruches angesichts eines Abgrundes ohne Erinnerung gab es nicht. […] Umgekehrt glaubte man [aber auch] nicht an ein Nachleben, das einfach die Fortsetzung des Lebens auf Erden gewesen wäre.«[48] Stattdessen sind die Toten lediglich in einen vorübergehenden Schlaf gefallen. Für Ariès wird dem Tod in dieser Zeit der Ruhenden dadurch seinen grausamen Stachel genommen, dass man ihn in ein heilsgeschichtliches, der absoluten Kontingenz eines Todesfalls durch religiöse *ratio* trotzendes Gefüge einfügt, in dem jede Furcht vor ihm widersinnig erscheinen muss.

Entscheidend ist ebenfalls das Wissen, dass die vom Tode Bedrohten intuitiv von dessen Nahen erhalten. Der plötzliche Tod, bspw. durch die Pest oder einen Kriegsfall, wird in den von Ariès ausgewerteten Dokumente stets als Ausnahme einer Regel hingestellt, die ansonsten besagt, dass nahezu jeder Sterbende noch genügend Zeit hat, vor seinem Hinscheiden die notwendigen religiösen und gesellschaftlichen Vorbereitungen zu treffen, dass sein Tod als öffentliche Zeremonie und mit ihm selbst als Zeremonienmeister stattfinden kann.[49] Eine solche Vertrautheit der mittelalterlichen Menschen mit dem Tod, die ihn quasi per innerem Auge früh genug erspähen können, und die er wiederum gewöhnlich erst dann zu sich holt, wenn ihnen die Möglichkeit gegeben worden ist, ihre irdischen Belange in Ordnung zu bringen, ergibt von selbst eine selbstverständliche Koexistenz zwischen Lebenden und Toten. Besonders nachdrücklich führt Ariès diese mit seinen Schilderungen von Friedhöfen im Hochmittelalter vor Augen, die sich von einem abgeschiedenen Ort allmählich zum Wohnbezirk, zur Handelspassage, zum Marktplatz und öffentlichem Forum gewandelt haben. »Das Schauspiel der Toten, deren Gebeine an der Erdoberfläche der Friedhöfe zutage traten wie Hamlets Schädel, beeindruckte die Lebenden nicht mehr als die Vorstellung ihres eigenen Todes. Sie waren an die Toten ebenso gewöhnt, wie sie sich mit dem eigenen Tod vertraut gemacht hatten.«[50]

Nachdem sich bereits im weiteren Verlauf des Mittelalters eine Verwilderung des zahmen Todes anzudeuten beginnt – Ariès nennt als Gründe das Massensterben in Europa unter dem Zeichen der Schwarzen Pest, die zunehmende, von kirchlicher Seite instrumentalisierte Angst vor Höllenfeuer und Teufelsspuk, vor allem aber auch eine zunehmende Individualisierung der Gesellschaft, und damit auch des eigenen, unabhängig von der Gesellschaft und des Heilsgeschehens stattfindenden Sterbens, wie es seinen Niederschlag in der wachsenden künstlerischen Verarbeitung des Themenkomplexes in Form bspw. von Totentänzen und Vanitas-Gedichten findet[51], – ist es das 18. Jahrhundert, das nicht nur, wie bereits Benja-

48 Ariès, *Geschichte*, 35.

49 Ders., *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland,* München 1981 [1975], 19–25.

50 Ebd., 30.

51 Gerade die *Danses macabres* – wie bspw. die im Original verlorene Darstellung eines Reigens aus tanzenden Skeletten und Protagonisten aller erdenklicher Gesellschaftsschichten vom Bauern, Juristen, Waldbruder, Bischoff bis hin zum Kaiser, an der Friedhofsmauer der Basler Predigerkirche – bedeuten ab dem 14. Jahrhundert »eine Hinwendung zu profanen Todesbildern«, und stoßen sowohl Entwicklungen einer »Reduzierung des christlichen Todes auf körperlichen Verfall« genauso an wie

min bemerkt, eine wahre Flut an Romanen hervorbringt. Auch eine allgemeine Verweigerungshaltung entsteht, die einerseits dazu führt, dass der einzelne Sterbeprozess immer weniger standardisierten Riten folgt, vielmehr zunehmend mit individuellen Einsprengseln versehen wird, und dadurch andererseits dazu, dass der Tod als wirkliches, nicht künstlerisch vermitteltes Sterben mehr und mehr aus dem öffentlichen Raum schwindet.

> »Der Leichnam wurde zunehmend Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, während gleichzeitig Gesundheitsreformer, besorgt um den Schutz der Lebenden vor der Gefährdung durch den verwesenden Leichnam, forderten, Friedhöfe von den Kirchen und Stadtzentren an die Peripherie zu verlegen. […] Zu diesem historischen Zeitpunkt wird die einstige kulturelle Vertrautheit mit dem Tod und seine Integration in das Leben abgelöst durch die Abwendung vom Tode, in einer doppelten Geste der Leugnung und Mystifkation. Dieser Geist der Entfremdung war hervorgerufen durch die säkulare Natur moderner Existenz, den teilweisen Verlust ausschließlicher religiöser Regulation des Todes, vereint mit dem sogenannten Sieg der Vernunft in der Aufklärung.«[52]

Während der personifizierte Tod im Mittelalter noch von einem gewissen Respekt für sein Opfer erfüllt scheint, dem er sich früh genug ankündigt, um es nicht plötzlich aus der Mitte des Lebens reißen zu müssen, haben wir es in der Vorstellungswelt der Frühen Neuzeit nunmehr mit einem »nackte[n] und ausgebleichte[n] Skelett«

»die endgültige Abkehr von Differenzierungen in der Bedeutung des Todes für Inhaber verschiedener sozialer Positionen.« (Werner Fuchs, *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1973, 58ff.) Eine dritte Tendenz – die Exkludierung des Todes »von seiner engen und ausschließlichen Verknüpfung mit jenseitigen Mächten« (Ebd., 58.) belegt eindrucksvoll ein Dialog-Text, der ebenfalls um 1400 entstanden sein soll und dem böhmischen Stadtschreiber und Notar Johannes von Tepl zugeschrieben wird. Im sogenannten *Der Ackermann aus Böhmen* ist »beschrieben ein krieg, wie einer, dem sein liebes gestorben ist, schiltet den Tot, so verantwortt sich der Tot.« (Johannes von Tepl. *Der Ackermann*, herausgegeben, übersetzt u. kommentiert v. Christian Kiening, Stuttgart 2000 [um 1400], 6.) Die insgesamt 34 Klagen, die der um seine Liebste trauernde Ackermann an den in persona auftretenden Tod richtet sowie dessen entschuldigende, überheblichen, vor allem aber heilsgeschichtlich logisch argumentierenden Widerworte sind deshalb so bemerkenswert, weil der Tod hier erstmalig aus dem metaphysischen Bereich auf Augenhöhe zu einem Repräsentanten der unteren Gesellschaftsschichten herabgezogen wird, und sich vor diesem, wenn er es auch nicht fertigbringt, den Lauf der Welt dahingehend zu verändern, dass ihm seine Gattin von den Toten zurückkehrt, zumindest rechtfertigen muss. Nicht nur beleidigt der Ackermann seinen Widersacher aufs Gröbste – »Grymmyger tilger aller landt, schedlicher ächter aller welte, frayssamer mörder aller lewte, jr Todt, euch sey verfluchet!« (Ebd.), heißt es gleich in den ersten Zeilen seiner »clage« –, sondern dem Tod bietet sich auch ausreichend Gelegenheit, die irdische Vergänglichkeit möglichst drastisch auf die körperlich-leibliche Sphäre herabzuziehen, z. B., wenn es in beinahe bodenlosem Nihilismus und einer atemlosen Aufzählung möglichst pejorativer Sprachbilder heißt: »Ein mensch wirt jn sünden empfangen, mit vnreynem, vngenantem vnflat jn müterlichem leybe generet, nacket geboren vnd ist ein besmyret binstock, ein ganczer vnflat, ein vnreyner lust, ein katfaß, ein vnreyne speyß, eyn stanckhauß, ein vnlustiger spulzuber, ein faules aß, ein schymmelkast, ein bodenloser sack, ein lochereten taschen, ein blaßbalck, ein geycziger slunt, ein stinckender leymdigel, ein vbelrichender harmkruck, ein vbelsmeckender eimer, ein betrgender totenschein, ein leymen rauphauß, ein vnsatick leschkrug vnd gemalte betrubnüß.« (Ebd., 50.)

52 Bronfen, *Tod*, 128f.

zu tun, das »nicht [schreitet] wie bei einer Prozession«, sondern »rennt, springt, fliegt, von immerwährender Bewegung durchzuckt. Es gehört weder der Erde noch dem Himmel noch der Hölle an; es hat seine eigene, undefinierbare Welt für sich, eine Theaterwelt, deren Prinzipal, deren einziger Schauspieler es ist.«[53]

Das Skelett, das hilflose Jungfrauen mit lüsternem Zugriff seiner Knochenhände ihren Bräutigamen entführt, Kinder ihren Müttern entreißt, und Zecher aus ihrem schönsten Rausch weckt,[54] hat bald nicht nur seinen festen Platz im Volksglauben, auch in den Anatomiesälen und -kabinetten der Wissenschaft hält es Einzug, und zwar auch dort nicht als bloße tote Materie, die den an ihr vollzogenen Experimenten im Dienst der Forschung wehrlos gegenübersteht. Vielmehr haben »die anatomischen Schautafeln, die osteologischen Traktate und sogar die Handbücher der Reitkunst […], in der Absicht, die Teile des menschlichen Körpers mit wissenschaftlicher Kälte vor Augen zu führen, das Imaginäre und das Reale übereinander kopiert und eine faszinierende Welt von ausgetrockneten Mumien und Skeletten geschaffen. […] Das Skelett ist nicht einfach nur ein Knochengerüst, es lebt, es regt sich, es gestikuliert, in den wissenschaftlichen Werken wie in den volkstümlichen Stichen.«[55]

Während das Skelett eine Funktion bekleidet, die durchaus in Kongruenz zum im philosophischen Materialismus der Aufklärung virulent werdenden Maschinenmenschen steht, hält etwa zeitgleich auch der realistisch gezeichnete Leichnam seinen Einzug in die abendländische Geschichte. Bei seinen Studien von

53 Ariès, *Bilder*, 184.

54 Ariès konstatiert an Beispielen wie Baldung Griens *Der Tod und das Mädchen* oder Niklaus Manuels *Der Tod als Landsknecht umarmt ein Mädchen* (beide 1517) den Einbruch einer erotischen Komponente in die Todes- bzw. Sterbe-Darstellung der frühen Neuzeit. Der Tod entführt Kinder aus ihren Wiegen, reißt sie aus den Armen ihrer Mütter, ergreift Jungfrauen an den Haaren, um sie gewaltsam mit sich zu ziehen, oder mischt sich als heimlicher Gast unter eine Gruppe Wirtshauszecher. Im Vordergrund steht in dieser Darstellung, die sich, laut Ariès, unterscheide von den ältesten Totentänzen, wo der Tod »den Lebenden nur eben sanft an[rühre]«, fortan ein Moment der Plötzlichkeit, das eng verknüpft mit Motiven der Erotik ist: »Wie der Sexualakt wird der Tod jetzt zunehmend als Überschreitung aufgefaßt, die den Menschen aus seinem Alltagsleben, aus seiner verstandesgeprägten Gemeinschaft und aus seiner monotonen Arbeit herausreißt, um ihn einem Paroxysmus zu überantworten und ihn dann in eine irrationale, gewalttätige und grausame Welt zu werfen.« (Ariès, *Studien*, 43f.)

55 Ariès, *Bilder*, 192. Ein erstaunliches Beispiel für das erwachende Interesse an den Geheimnissen des menschlichen Körpers sowie der Wunder der bislang unbekannten Welt liefert ein Kupferstich von Jan Wandelaar, der 1747 im Anatomie-Atlas *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* des deutschen Arztes und Physiologen Bernhard Siegfried Albinus erschienen ist. Clara, das weibliche Panzernashorn, das eine 1741 beginnende 18-jährige Ausstellungstour in ganz Europa berühmt gemacht hat, ist dort in einer halb verwilderten, halb mit architektonischen Artefakten bestückten Landschaft in Gemeinschaft eines Gerippes beim Grasen zu sehen, dessen ausgebreitete Arme und aufrechte Pose dem Betrachter nahezu sämtliche seiner Knochen und Gelenke in frappierender Transparenz darbietet. Auffallend ist nicht nur, dass der Stecher den Exotismus des menschlichen Skeletts nicht nur dezidiert in Zusammenhang setzt mit dem Exotismus außereuropäischer Flora und Fauna, sondern vor allem, dass Clara, weit in den Hintergrund gedrängt, lediglich eine skurrile Folie bietet, auf der das Skelett, dem Titel des Anatomie-Bandes gemäß, uns mit dem Aufbau unseres eigenen Körpers und, als subtiles *memento mori*, mit dessen Vergänglichkeit konfrontiert.

Totengemälden zumeist der flämischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts[56], kommt Ariès zu dem Schluss, dass ihnen, im Vergleich zu den volkstümlichen und sakralen Todes- und Totendarstellungen des Mittelalters, »etwas Ungewöhnliches« anhafte: »Die religiösen Andeutungen fehlen ganz oder sind eher versteckt. Sie müssen für private, abgeschlossene Bezirke von Klöstern oder Hausinnenräume bestimmt gewesen sein. Das Andenken der Lebenden wurde so in Gestalt seines Leichnams bewahrt. Der realistische Leichnam, gänzlich verschieden von imaginären mittelalterlichen *transi* oder barockem Skelett, die alle Ähnlichkeit eingebüßt hatten, bahnt sich damit einen Zugang zu den Darstellungsweisen.«[57]

56 Neben flämischen Kinder- und Klosterschwestern-Darstellungen auf dem Totenbett ist eines von Ariès bemerkenswertesten Fundstücken das Totenportrait einer 37 Jahre alten Frau des Kölner Renaissance-Malers Bartholomäus Bruyn dem Jüngeren. In einem bereits frappierend an die Prägnanz späterer Totenphotographien erinnerndem Realismus wird die Frau liegend in ihrem Bett dargestellt. Die Decken, die obere weiß, die untere schwarz, wobei beide Farben kontrastiv voneinander abgegrenzt sind, ist ihr bis zum Hals hochgezogen, ein Kissen hilft, ihren Kopf in die Vertikale zu bringen, ansonsten ragt in den reduzierten Bildinhalt einzig rechts ein grüner Vorhang hinein. Bestechend ist an dem von einer weißen Haube gekrönten bzw. eingerahmten, leicht zur linken Seite gerutschten Kopf der Frau, dass der Maler in ihm nicht den Versuch unternommen hat, jegliche Todesmerkmale, wie bei vielen späteren per Kamera gewonnen *mourning pictures*, zu tilgen, sondern dass sie ihm vielmehr explizit eingeschrieben sind: Die Haut ist blass, die Wangen sind eingefallen, der Mund steht halb offen, so, als habe der Maler während der kurzen Zeitspanne nach ihrem Verscheiden auf die Leinwand gebracht, in der ihre Angehörigen noch nicht die Möglichkeit hatten, ihren Leichnam festlicher herzurichten. Auffallend ist ebenso das Fehlen sämtlicher religiöser Symbole oder Querverweise, sowie, dass der die Leinwand umlagernde Rahmen zumindest die obere Körperpartie der Toten mimetisch nachvollzieht: Er wölbt sich dort, wo das Haupt der Frau liegt, ebenfalls in einer Art Rundbogen nach oben, als solle wenigstens hier die transzendentale Aufwärtsbewegung der körperlosen Seele ihre Entsprechung finden. Zugleich ist der Rahmen aber auch ein paratextueller Totenschein oder Grabstein, denn ihre wichtigsten Lebensdaten, wie Geburts- und Sterbetag, sind seinem Holz als das Bild zu allen Seiten umfließender Text eingraviert. Ein vergleichbares Totenbildnis Bruyns des Jüngeren existiert von einem verstorbenen Mann in ähnlicher Pose, mit ähnlicher Rahmengestaltung, dort aber ohne dessen identifizierenden Inschrift, dafür mit einer Kerze als Vanitas-Symbol und einem kleinen Christus-Kreuz auf der Brust des Toten als Versicherung dessen jenseitigen Weiterlebens.

57 Ariès, *Bilder*, 210. Obwohl es nicht nachweisbar ist, dass Hans Holbein als Vorlage zu seinem um 1521/22 auf einer Lindenholztafel ausgeführten und heute im Kunstmuseum Basel lagernden Ölgemälde *Der Leichnam Christi im Grabe* der Leichnam eines Ertrunkenen gedient haben soll, unterstreicht solche Legendenbildung nur den Paradigmenwechsel, der sich in der Bildenden Kunst auch, was die Darstellung des Allerheiligsten als Totes, in der Frühen Neuzeit vollzieht. Holbeins Gemälde zeigt in einem extremen Querformat, der seinen Bildinhalt wie ein Sarggehäuse einschnürt, den toten Christus als ungeordnete Leiche mit zerzaustem Haar, halb offenstehenden, blicklosen Augen, und einem leichten Grünton auf Händen und Gesicht, die eine möglicherweise bereits einzusetzen beginnende Verwesung implizieren. Zarte Verweise auf die metaphysische Bedeutung dieses Leichnams wie vor allem der übernatürlich wirkende, von oben kommende Lichteinfall unterminieren kaum den schockhaften Realismus, mit dem Holbein den menschgewordenen Gott aus einem ganzen Spektrum verklärender piktoraler Konventionen herauslöst. (Vgl. z. B. Christian Müller, *Holbeins Gemälde ›Der Leichnam Christi im Grabe‹ und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause*, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 58, 2001, 279–289.) Dostojewski, den der Anblick des Gemäldes bei seinem Besuch des Baseler Kunstmuseums 1867 an den Rand eines epileptischen Anfalls geführt haben soll, schreibt kurz darauf in sei-

Doch nimmt sich die bildnerische Kunst nicht nur der Toten in ungleich realistischerer Manier an, zugleich »beginnt der Mensch der abendländischen Gesellschaften, dem Tod einen neuen Sinn zu geben. Er übertreibt seine Bedeutung maßlos, dramatisiert ihn, möchte ihn eindrucksvoll und besitzergreifend erleben. Gleichzeitig aber ist er bereits weniger mit seinem eigenen Tod befaßt, und der romantische, rhetorische Tod ist zunächst der *Tod des Anderen*.«[58]

Dass das freilich primär in den gesellschaftlichen Oberschichten verbreitete malerische Totenportrait weniger als offizielles Repräsentationsmittel, sondern als privates Erinnerungsstück bereits in den 1840er Jahren seine noch wirklichkeitsaffinere Fortführung in der Photographie findet, bindet das neue Medium schon früh an thanatologische Praktiken.[59] Entgegen den idealisierenden Darstellungs-

---

nem Roman *Der Idiot* sinnfällig über dasselbe: »Es ist wirklich das Gesicht eines soeben vom Kreuz abgenommenen Menschen, das heißt, es bewahrt noch sehr viel Lebenswärme, es ist an ihm noch nichts erstarrt, so daß auf dem Gesicht des Toten noch immer ein Ausdruck des Schmerzes liegt, als empfände er ihn noch jetzt (dies hat der Künstler sehr gut erfaßt); aber dafür ist das Gesicht auch ohne jede Schonung dargestellt, durchaus naturgetreu; so mußte wahrhaftig der Leichnam eines Menschen, wer er auch sein mochte, nach solchen Qualen aussehen […] Auf dem Bild ist dieses Gesicht furchtbar von Stockhieben zerschlagen, verschwollen, von schrecklichen, blutunterlaufenen blauen Flecken bedeckt, die Augen stehen weit offen, die Pupillen schielen, die großen, offen sichtbaren Augäpfel haben einen toten, gläsernen Glanz. Aber es ist seltsam: betrachtet man diesen Leichnam eines gepeinigten Menschen, so drängt sich einem eine eigenartige, interessante Frage auf: wenn alle seine Jünger, die seine wichtigsten Apostel werden sollten, und die Weiber, die ihm nachgefolgt waren und an seinem Kreuze gestanden hatten, und alle, die an ihn glaubten und ihn für den Sohn Gottes hielten, wenn diese alle einen solchen Leichnam sahen (und er mußte unbedingt genau so aussehen): wie konnten sie dann trotzdem glauben, daß dieser Märtyrer auferstehen werde […] Diese Menschen, die den Toten umgaben und von denen hier keiner auf dem Gemälde dargestellt ist, mußten an diesem Abend, der mit einem Schlag all ihre Hoffnungen und beinah ihren Glauben vernichtete, die entsetzlichste Angst und Bestürzung empfinden. Sie mußten in der schrecklichsten Furcht auseinandergehen, obgleich sie alle eine gewaltige Idee in sich trugen, die ihnen nie wieder entrissen werden konnte. Und wenn der Herr und Meister selbst am Tage vor der Hinrichtung sein eigenes Bild hätte sehen können, hätte er dann wohl so, wie es jetzt wirklich geschehen ist, sich kreuzigen lassen und den Tod erlitten? Auch diese Frage steigt einem bei Betrachtung dieses Gemäldes unwillkürlich auf.« (Fjodor Dostojewski, *Der Idiot*, Berlin 1958 [1869].) Ähnlich wie Villiers L'Isle Adam eine Dekade später stellt Dostojewskij demnach in dieser Passage fundamentale Fragen bezüglich der Rezeptionsweise von Bildern indexikalischer Tote (oder welcher, die als solche empfunden werden), und wie diese – man denke an die spöttischen Bemerkungen zur Abhilfe des Atheismus aus dem Mund von L'Isle Adams Edison – nicht nur religiöse Erschütterung hervorrufen, sondern auch Religionen zur Erschütterung bringen.

58 Ariès, *Studien*, 43.

59 Sykora weist die massenhaft verbreitete Totenphotographie bereits kurz nach Entstehung und gesellschaftlicher Etablierung des neuen Mediums in den 1850er Jahren nach, und konstatiert ihren Rückgang ab den 1940er Jahren in den nordalpinen Ländern Europas, und ab den 1960er Jahren in den USA. (Sykora, *Tode I*, 29). Dass Leichenbettphotographien und post-mortem-Portraits freilich nicht nur auf die westliche Kultursphäre, auf die allein Sykora sich fokussiert, beschränkt sind, beweisen bspw. gleichwertige Aufnahmen aus Osteuropa und Asien (bspw. Japan, Indien, Rumänien und die Polynesischen Inseln), die sich im Besitz des New Yorker Privatsammlers Stanley Burns befinden, und (teilweise) abgedruckt sind in: Stanley Burns, Elizabeth A. Burns, *Sleeping Beauty II. Grief, Bereavement and The Family in Memorial Photography*, New York 2002, 72–76.

modi der Malerei und fernab der absoluten Kontingenz, mit der der Faluner Bergmann zu seinem eigenen proto-photographischen Abbild geworden ist, werden diese sogenannten *mourning pictures* – auf die Ariès in seinen umfangreichen Materialsammlungen übrigens erstaunlicherweise nur ganz beiläufig eingeht – von einem komplexen Zusammenspiel aus – im Sinne Charles Sander Peirces – Ikon, Symbol und Ikon bestimmt: »Fotografie als Ikon betont […] das mimetische Vermögen der Herstellung von Ähnlichkeit zwischen Bild und Abgebildetem. Das Symbolische umreißt hingegen jene Konventionen, die im fotografischen Akt – etwa durch das Posieren vor der Kamera, durch die Konstruktion des Apparats, durch formalästhetische Vorstellungen oder durch die Gesten des Zeigens und Nichtzeigens – soziale Vereinbarungen darüber treffen, was angemessene Bilder sind und wie mit ihnen umzugehen ist. Der Index schließlich bezeichnet die Fotografie als chemisch-physikalische Spur dessen, was sie aufnimmt.«[60]

Eine besondere Schwierigkeit der Photographie, bei der nicht, wie in der Malerei, die Gegenwart des verstorbenen Körpers und seine Überführung ins Feld des Künstlerischen zeitlich und räumlich auseinanderklaffen können, stellen von Anfang an aber auch Bild- und Blickverbote dar, deren kulturelle, soziale, ethische Implikationen es untersagen, einen Leichnam sowohl zu früh, d. h. noch nicht in als schicklich empfundene ästhetische Rahmungen eingebettet, oder auch zu spät, d. h. bereits gezeichnet von Prozessen der Verwesung und des Verfalls, zu photographieren.[61]

60 Sykora, *Tode I*, 39 f.

61 Sykora veranschaulicht diese beiden unschicklichen Repräsentationsformen von Toten durch die Photographie an zwei sinnfälligen Fallbeispielen. Bei dem einen handelt es sich um das *post-mortem*-Portrait eines jungen Mädchens, das mutmaßlich um 1865 von dem Photographen Frederic Gutekunst angefertigt worden ist. Während der Aufbau des Bildes und die festliche Herrichtung der Toten – die frontale Gegenüberstellung von Kamera und Mädchen, ihre gefalteten Hände, ihre in Locken gebündelten Haare, ihr Sonntagsstaat, der schmuckvolle Oval-Rahmen – gängigen Konventionen der *mourning pictures* folgt, weicht die Aufnahme doch in einem Punkt beträchtlich von diesen ab bzw. unterminiert sie sogar. Allein deshalb kann das Mädchen nicht den Eindruck einer Schlafenden erwecken, weil sie bereits deutliche Anzeichen der Verwesung zeigt. Ihre Lippen sind zurückgezogen, entblößen die Zähne des Oberkiefers, die Wangen sind eingesunken, die Hände knöchern und mehr ineinander verkrallt als zusammengesteckt. Sykora spekuliert, dass eine Aufnahme wie diese sowohl aus dem unbedingten Bedürfnis der Hinterbliebenen resultiert habe, wenigstens ein einziges Bild der Toten zu behalten, bevor sie in ihr Grab gesenkt wird, und andererseits aus dem Missstand, dass unmittelbar nach ihrem Versterben kein Photograph in greifbarer Nähe gewesen sein könnte, weswegen man sich mit vorliegender Kompromisslösung begnügen musste, bei dem Wunsch nach Todesbändigung durch die Photographie und die Selbstbehauptung des Todes durch materielle Zeichen allerdings keine versöhnliche Allianz eingehen: »Der Leichnam hat seine Komplizenschaft mit dem Schauleib und der Fotografie bereits aufgekündigt und arbeitet durch die ihm eigene Veränderung nun einer Bildwerdung diametral entgegen. […] Treibt der Leichnam unwiederbringlich auf die Auflösung seiner materiellen Substanz zu du erscheint in der Fotografie als Indiz für den biologischen Tod, so bauen Einkleidung und Bildkonvention einen auf Ähnlichkeit zielenden dreidimensionalen Schauleib auf. Indem die Fotografie beides sichtbar macht, schlägt sie sich auf keine der beiden Seiten, sondern zeigt auf einer Metaebene deren Kampf um Raum (Plastizität und Integrität des Körpers) und Zeit (Dauer der Ebenbildlichkeit).« (Ebd., 94 f.) Während Gutekunst bei dem namenlosen Mädchen offensichtlich zu spät gekommen ist, um es in eine den

Ausgehend vom Schema des Anthropologen Louis Vincent Thomas, der mit dem Tod als Zustand des Lebens (*la mort en deca* – das Auf-den-Tod-hin-Existieren von Lewis Paine im interpretatorischen Zugriff von Roland Barthes), dem Sterben im eigentlichen Sinn (*mors ipsa* – das sich dem punktuell, momenthaft operierenden Zugriff der Photographie als gradueller Prozess prinzipiell entzieht) sowie dem Nachleben (*la mort en delà de la mort*) drei grundlegende Phasen unterscheidet, in einer von denen jedes menschliche Individuum zu irgendeinem Zeitpunkt seiner Existenz eingeordnet werden kann[62], wird für Sykora die photographische Aufnahme gerade beim unmittelbaren Sterben des Photographierten zu einem »psychisch, physisch wie sozial prekäre[n] Akt«.[63]

> »Eine Fotografie des gerade Verstorbenen konterkariert die psychisch für den Ablösungsprozess notwendige erste Verweigerung der Realität des Todes. Sie unterstreicht die Unfähigkeit des toten Körpers, etwas zu signifizieren, und zeigt den Verstorbenen damit in einem Zustand ohne symbolische Macht und außerhalb gesellschaftlicher Relationen. Eine derartige Demonstration der ›Asozialität‹ wird als Entblößung empfunden. Die Fotografie verabsolutiert mit ihrem punktuellen Schnitt durch Raum und Zeit und ihrem indexikalischen Beweischarakter diese Ohnmacht und weist zudem ausdrücklich auf das Endgültige dieses Status hin, indem sie proklamiert: ›Sieh, er/sie ist gewesen.‹ Die Fotografie ist qua ihrer medialen Verfasstheit zu schnell für den psychischen Prozess, der erst über eine strikte Negation zur Akzeptanz des Todes führt.«[64]

Der »Wettlauf mit der Zeit« bzw. das Finden des rechten Zeitmaßes, in dem eine moralisch legitimierte photographische Aufnahme bereits entstehen darf und noch

---

Tod domestizierenden Ästhetik betten zu können, haben Max Priester und Willy Wilcke demgegenüber zu früh ihre Kamera auf Otto von Bismarck gerichtet, der am Abend des 30. Juli 1898 in seinem Haus in Friedrichsruh verstirbt, und schon wenige Stunden später heimlichen Besuch von den beiden Hamburger Berufsphotographen bekommt, die der örtliche Förster für ein gewisses Entgelt in die Privatkammer des Toten schleust. Ihr einen Rechtsstreit auslösendes und erst über ein halbes Jahrhundert später in der *Frankfurter Illustrierten* offiziell veröffentlichtes Totenbild zieht sein subversives Potential nicht nur daraus, dass der Reichskanzler in noch unfertiger festlicher Herrichtung zu sehen ist – sein Körper zwischen zahllosen Kissen in sich zusammengesunken, eine Hand auf die Decke gebettet, die andere darunter, eine die Schließung des Mundes bewerkstelligende Binde um den Kopf gewickelt –, sondern außerdem seine Umlagerung von intimen, wenn nicht sogar obszönen Elementen wie dem in die Bildmitte herabbaumelnden Stoff eines Klingelzugs und vor allem dem Nachttopf auf der linken Seite, der dann auch in den meisten späteren Publikationen wegretuschiert worden ist. (Vgl. ebd., 68–77.)

62 Vgl. Louis Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris 1975.

63 »Psychisch verunsichernd ist die fotografische Aufnahme des Sterbenden, weil sie mit der Unsicherheit behaftet ist, ob man einen Lebenden oder einen Toten aufnimmt. Das beinhaltet die Möglichkeit, den Tod gleichsam vorzeitig ›herbeigerufen‹ zu haben. Die Fotografie hält den (57) Sterbenden zugleich bildlich fest, womit er den Fortgang der *ars moriendi* gerade in jenen entscheidenden Stunden aufhält, in denen er sich sukzessive von seiner Umgebung verabschiedet, in sich zurückzieht und seinem Zustand im und nach dem Tode zuwendet. Die unheimliche Vorwegnahme wie auch der unheilvolle Aufschub des geregelten Ablaufs der *ars moriendi* greifen zudem empfindlich in eine physische Seite des Sterbevorgangs ein: Denn dem Hinscheidenden muss ausreichend Zeit und damit körperliche Kraft verbleiben, um alle Schritte des Sterbevorgangs zu durchlaufen.« (Sykora, *Tode I*, 56f.)

64 Ebd., 61.

entstehen kann, bringt Mitte des 18. Jahrhunderts den lukrativen Zweig des Totenphotographen hervor, der die soeben Verstorbenen im Kreis ihrer Familie für diese dekorativ herrichtet und im Lichtbild verewigt[65] – oftmals die einzige photographische Aufnahme, die von einem Menschen überhaupt gewonnen wird. Ebenso entwickelt sich ein dichtes Geflecht symbolischer Tauschgeschäfte im Sinne Baudrillards zwischen Lebenden und Toten[66], die ganz eigenen Konventionen folgen. Für die unter-

65 Ein Totenphotograph als literarische Figur findet sich bspw. in Wilhelm Raabes 1889 erschienener Erzählung *Der Lar*, in deren 4. Kapitel sich die Freunde Dr. Kohl junior und Bogislaus Blech nach langer Trennung zufällig auf offener Straße wiedertreffen. »Mit dem wohlwollenden Lächeln eines Mannes, der aus der wohlgesicherten Höhe auf drunten sich abängstendes Gewimmel herabblickt, sagte Herr Bogislaus Blech, indem er eine ziemlich umfangreiche, ernsthaft aussehende schwarze Ledermappe mit Silberpressung unterm Arm vornahm, sie öffnete und dem erstarrenden Freunde zur Einsichtnahme hinhielt: ›Meine jetzige Spezialität!‹« In dieser Mappe wiederum erblickt Kohl zu seiner Verblüffung Photographien, darunter »ein todtes Kind in Blumen« sowie der seit neun Tagen verstorbene »Geheime Kommerzienrath von Bromberger.« Auf die Frage, was das zu bedeuten habe, und was nun seine Profession sei, antwortet ihm der Freund: »Leichenphotograph, offiziell!«, sagte Bogislaus, durchaus nicht mit einer Stimme wie aus dem Grabe heraus, sondern freundlich, leichthin, wie Jemand, der auf eine Frage eine eigentlich ganz selbstverständliche Auskunft giebt, eine Erklärung, an die der Andere bloß zufällig augenblicklich gerade nicht selber gedacht hatte.« (Wilhem Raabe, *Der Lar. Eine Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte*, Berlin 2015 [1889], 41.) Später manifestiert sich die nur halb verborgene Entrüstung, die Kohl vor der neuen Berufung des alten Freundes empfindet, in dem unausgesprochen bleibenden Halbsatz: »Und wie die Eltern ihr todtes Kind und wenn auch noch so sehr unter Blumen …«, worauf Blech die sinnfällige Verbindung der beiden Hauptbereiche gesellschaftlicher Tabus vollzieht, wenn er entgegnet: »Lebendige Nacktheit weiblichen Geschlechts gefiele auch Dir besser. Natürlich! Mir auch.« (Ebd., 47.)

66 Für Baudrillard ist das Symbolische, wie Gerd Bergfleth zusammenfasst, »die soziale Beziehung, die sich im permanenten Tausch zwischen Gabe und Gegengabe herausbildet: die Form unmittelbarer, wechselseitiger Stellvertretung, in der sich Gemeinsamkeit konstituiert.« (Gerd Bergfleth, *Baudrillard und die Todesrevolte*, in: Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982 [1976], 363–430, hier: 372). Der symbolische Tausch wiederum »hat seine Spitze darin, daß er zum Todestausch wird. Bereits der symbolische Tausch der Primitiven ist keine idyllische Angelegenheit, sondern hat ausgesprochenen Opfercharakter, weil die strenge Erwiderungspflicht zu ungeheueren Verausgabungen zwingt: zur Preisgabe von Reichtümern, zur Freigabe der Frauen und letztlich sogar zum Einsatz des eigenen Lebens, das man ausspielen muß, um aus dem Tode wiedergeboren zu werden. Als gelungener Austausch zwischen Leben und Tod ist also schon der symbolische Tausch der Primitiven ein Todestausch: der Tod und die Toten werden ins Leben aufgenommen, was dem Leben die Möglichkeit gibt, nicht immer angstvoll auf die Zeichen seines Endes starren zu müssen, sondern sich in der Kommunikation mit den Toten ständig zu erneuern. Umgekehrt verhält es sich in der Moderne: der Tod und die Toten werden aus dem Leben herausgedrängt, weshalb dieses Leben auf ein bloßes Überleben reduziert ist, das nichts anderes ist als ein dauerndes langsames Absterben. Der ausgeschiedene Tod macht sich im Leben selbst breit, das mit dem Fluch belastet ist, ständig Ersatzformen dieses Ausgeschiedenen zu produzieren. Die Kommunikation mit dem Tod bietet die Chance zu einem exzessiven, leidenschaftlichen Leben, die Exkommunikation des Todes führt zur heutigen Hölle der Todesproduktion. Denn man mag sich noch so sehr anstrengen: der Tod läßt sich nicht verdrängen, und wo man versucht, ihn zu verdrängen, da schlägt er auf das Leben zurück, das zu einem toten Leben herunterkommt.« (Ebd., 376) Baudrillard geht aber noch weiter, und macht die Dichotomie zwischen Tod und Leben sowie zwischen Toten und Lebenden zum grundlegenden Impetus der (abendländischen) Menschheitsentwicklung sowie seiner Staatskritik: »Der Tod als universelle menschliche Bedingung existiert erst, seit es eine gesellschaftliche Diskriminierung der Toten

schiedlichen symbolischen Ordnungen, die photographische Abbildungen toter Körper als sozial adäquat markieren – darunter das Rekurrieren auf traditionelle Malerei, das Aufrufen visueller Muster mythischer oder dezidiert christlicher Erzählungen, die Fokussierung der sozialen Stellung, die der oder die Verstorbene innegehabt hat, die ornamentale Ausgestaltung des Totenraums durch Trauerflor und Vanitas-Motive wie eine stehengebliebene Nachttischuhr – findet Jay Ruby zwei Großkategorien, die er in den Schlagworten »sleeping beauty« und »dead, yet alive« kondensiert.[67]

Die Agenda dieser beiden ästhetischen Formen der Legitimierung indexikalischer Leichen innerhalb von Photographien zielt, wie die von Ruby gewählten Überschriften bereits deutlichmachen, darauf ab, die vor der Kameralinse positionierten Tote zu verlebendigen. Die Auffassung des Todes als langem Schlaf wirkt dabei bereits bis in die Frühzeit des Christentums zurück[68], erfährt spätestens mit der Aufklärung ihre kunstästhetische Ausformung[69], und ist in den privaten post-mor-

gibt. Die Institution des Todes ist wie die des Weiterlebens und der Unsterblichkeit eine späte Errungenschaft des politischen Rationalismus der Priesterkasten und der Kirchen: durch die Verwaltung dieser imaginären Sphäre des Todes begründen sie ihre Macht. Das Verschwinden des religiösen Weiterlebens ist eine noch spätere Errungenschaft des politischen Rationalismus des Staates. Und soweit das Weiterleben angesichts der Fortschritte ›materialistischer‹ Vernunft verschwindet, so ist es in das Leben selber übergegangen: durch die Verwaltung des Leben als objektives Überleben begründet der Staat seine Macht; noch stärker als die Kirche; denn nicht auf einem Imaginären des Jenseits, sondern auf dem Imaginären des Lebens selber erhebt sich der Staat und seine abstrakte Macht. Er stützt sich auf einen säkularisierten Tod, die Transzendenz des Gesellschaftlichen, und seine Kraft erwächst ihm aus dieser tödlichen Abstraktion, die er verkörpert. Wie die Medizin eine Medizin der Leichname ist, so ist der Staat die Verwaltung des töten Körpers des Sozius.« (Baudrillard, *Tausch*, 227.)

67 Vgl. Jay Ruby, *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Cambridge 1995.

68 Ariès erklärt anhand seiner voluminösen Dokumentensammlung zur Todesvorstellung im europäischen Mittelalter: »Die Vorstellung einer absoluten Negativität, eines Bruches angesichts eines Abgrundes ohne Erinnerung gab es nicht. Ebensowenig empfand man Schwindel und existentielle Angst; genauer: nichts davon ging in die geläufigen Stereotypien des Todes ein. Umgekehrt glaubte man nicht an ein Nachleben, das einfach die Fortsetzung des Lebens auf Erden gewesen wäre. […] Man glaubte tatsächlich, daß die Toten schliefen. Dieser Glaube ist alt und beständig« (Ariès, *Geschichte*, 35), und führt danach mit den Hades-Schilderungen Homers und Vergils sowohl Beispiele aus vorchristlicher Zeit an, um seine These zu untermauern, als auch die berühmte Legende von den sieben schlafenden Ephesern, die wie kein anderes Dokument »diesen Glauben an den Schlaf der Toten [erhelle:] Im Zeitalter des Theodosius verbreitete sich eine häretische Irrlehre, die die Auferstehung der Toten verneinte. Um die Häretiker in Verwirrung zu stürzen, habe Gott beschlossen, die sieben Märtyrer auferstehen zu lassen, d. h. er habe sie erweckt: ›Die Heiligen erwachten, grüßten einander und meinten nicht anders, denn daß sie nur über Nacht geschlafen hätten‹. […] Tatsächlich hatten sie aber mehrere Jahrhunderte lang geschlafen, ohne sich dessen bewußt zu sein, und einer unter ihnen, der in die Stadt hinausging, erkannte nichts vom Ephsesus seiner Zeit wieder. […] Einer unter ihnen, der erleuchtete Maximianus, setzte dem Kaiser den Grund ihrer Auferstehung auseinander: ›Du sollst wissen, daß der Herr uns um deinetwillen auferweckt hat vor dem Tage der großen Auferstehung, […] denn siehe, wir sind wahrlich auferstanden und leben, *und wie das Kind im Mutterleib keinen Schaden spürt und lebt, so lagen auch wir und lebten und schliefen, und spürten nichts*‹.« (Ebd., 36 f.)

69 So ersetzt bspw. Lessing in seiner für die Entstehung des Neoklassizismus in Nordeuropa programmatischen Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* 1769 das Skelett als Personifikation des Todes durch den schlafenden Jüngling Hypnos, wenn er gleich zu Beginn festhält: »Die alten Artisten stellten den Tod nicht als ein Skelett vor: denn sie stellten ihn, nach der Homerischen Idee, als den Zwil-

tem-Photographien des 19. Jahrhunderts vor allem Kindern, aber auch Haustieren vorbehalten, die, als würden sie gerade ein Nickerchen halten, auf Kissenpolstern, in ihren Wiegen, Bettchen oder in den Armen ihrer Mütter, Vätern, Herrchen und Frauchen platziert werden.[70] Nicht schlafend, sondern mit offenen Augen, manchmal aufrecht sitzend oder diesen Eindruck durch eine geschickte Kameraperspektive erweckend, treten die Toten in Rubys zweiter Großkategorie auf. Angetan mit repräsentativen, ihre soziale Stellung unterstreichenden Kleidungsstücken, ebenfalls oft in Gesellschaft ihrer Hinterbliebenen, wird bei diesen Leichnamen alles darangesetzt, ihnen, zumindest für den kurzen, aus der Zeit gelösten Moment der Aufnahme, ihr früheres Leben zurückzugeben. In beiden Fällen fällt aus heutiger Sicht die Beurteilung, ob es sich bei den Portraitierten nun tatsächlich um Verstorbene handelt, nicht immer leicht. Ob ein abgebildeter Säugling nun wirklich bloß schlummert oder ob man es mit seiner letzten Aufnahme vor der Einsargung zu tun hat, kann mehrheitlich einzig über konventionalisierte Zeichen innerhalb des Bildes oder paratextuelle Elemente wie Bildunterschriften rekonstruiert werden. Leichter machen es dem Historiker immerhin jene Bilder, die die Toten wie lebend zeigen, zumal wenn Verwandte mit ins Bild gesetzt werden, um die schlaffen Körper durch ihre eigenen in ihren aufgezwungenen Posen zu unterstützen, oder ihre Gesichter trotz aufwendiger kosmetischer Restaurierungsversuchen wie dem Beträufeln der Augäpfel mit Glycerin einen natürlichen Ausdruck vermissen lassen.[71]

---

lingsbruder des Schlafes vor, und stellten beide, den Tod und den Schlaf, mit der Ähnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten.« (Gotthold Ephraim Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*, in: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. v. Wilfried Barner, *Bd. 6, Werke 1767–1769*, hg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1985 [1769], 715–778, hier: 723.)

70 Obwohl Sykora in ihrer weitreichenden Studie dieses Phänomen mit keinem Wort erwähnt, scheinen Portraits verstorbener Haustiere zur Hochzeit der post-mortem-Photographie keine Seltenheit dargestellt zu haben. Mir liegt bspw. ein Papierabzug aus dem Bestand des britischen Familienunternehmens John Burton & Sons vor, auf dem ein Hündchen zu sehen ist, das man auf ein Kissen gebetet hat, welches wiederum auf einem Sessel platziert wurde. Das tote Tier ist wohlgemerkt nicht taxidermisch behandelt, sondern vielmehr genau nach jenen Parametern drapiert, die auch Frauen und Kinder im Viktorianischen Zeitalter als schlafende Tote modelliert haben. Ein weiterer Papierabzug aus dem Dresdner Fotoatelier Baum zeigt ebenfalls einen Schoßhund in einer Pose, bei der nur die geöffneten Augen den Eindruck vermeintlichen Schlafes vereiteln, sowie, (was auf standardisierte Konventionen auch bei der photographischen Erinnerungskultur bezüglich entschlafener Vierbeiner hindeutet, die sich fundamental von dem ästhetischen Instrumentarium unterscheidet, das uns in verwandten Kontexten wie der Jagdmalerei oder der Taxidermie begegnet), ebenfalls hergerichtet auf einem Kissen, das einen geflochtenen Weidenkorb ausfüllt, dem als zusätzlicher kranzförmiger Schmuck Tannenzweige angefügt worden sind.

71 Ein bezeichnendes Beispiel für die Unsicherheiten heutiger Betrachter in Bezug auf (mutmaßliche) Totenphotographien liefert ein Portrait des Wiener Redakteurs Reitmayer. »Aufnahme aus dem Photographischen Atelier Albin Mutterer, Wien, Alsergrund, Nussdorferstrasse 22, aus dem Jahre 1864. Porträt des Redakteurs Reitmayer, welcher sich mit Cynalikum vergiftet« (zit. n. Sykora, *Tode I*, 111) ist auf einem maschinenbeschriebenen Zettelchen unterhalb des auf Karton geklebten, überlieferten Totenporträts zu lesen. Mutterer, der in den späten 1840er Jahren seinen Geburtsort Bad Krozingen im Schwarzwald zusammen mit seiner Profession als Hersteller von Schuhcreme aufgegeben hatte, um sich in der Habsburgerhauptstadt niederzulassen, und bald Bekanntheit sowohl durch Portraitaufnahmen von Mitgliedern der Wiener Oberschicht erlangt, zeigt den Redakteur auf dem fraglichen

Genau aus diesem Grund stellen Theoretiker und Praktiker, nicht zuletzt getragen von werbestrategischen Überlegungen, die fließenden Grenzen, die die Photographie zwischen Leben und Tod zu schaffen imstande ist, gerade in deren Frühzeit immer wieder heraus. So beschwört der Bostoner Arzt und Photograph

---

Salzdruckabzug in sitzender Pose, eine Zigarette zwischen Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand geklemmt, und umringt von »sparsamen Ausstellungsstücken«, die »einer eigenen Bildlogik [dienen], die dem Toten noch in seinem posthumen Porträt erlaubt, ›Haltung zu bewahren‹. […] Rechts eine gemalte Balustrade und links ein Beistelltischchen mit gemustertem Tuch.« (Ebd., 113). Reitmayer blickt offen in die Kamera, die Haare in bester Ordnung, ein angedeutetes Lächeln auf den Lippen, und die Augen leicht zusammengekniffen. Nichts deutet darauf hin, dass es sich bei dem Mann nicht um einen quicklebendigen Wiener Bürger handeln könnte. Dennoch ist das Bildnis für Sykora eindeutig ein Totenportrait. Sie macht das vor allem am Paratext der Photographie fest, sowie an der Ähnlichkeit in Pose und Ausdruck, die Mutterer zehn Jahre zuvor dem (nachweislichen) Totenportrait eines gewissen Herrn Dr. Petrus oktroyiert hat: Auch dieser nachträglich kolorierte Leichnam sitzt in einem herrschaftlichen Sessel, hat den rechten Arm, allerdings ohne Zigarette, auf ein kleines Tischchen gelegt, und den linken auf die Stuhllehne, und blickt in »ernster[r] Haltung«, mit »leicht erschlafften Züge[n]«, vor allem aber […] schweren Augenlider[n]«, (Ebd., 112) in die Kamera. Nur in einer Fußnote geht Sykora auf ein Problem ein, das die Aufnahme Reitmayers trotz dieser Indizien stellt: »Auf der Rückseite des Fotos befindet sich mit Bleistift geschrieben eine andere Zeitangabe (1846) als auf dem Karton (1864).« (Ebd., 550.) Da keine Quelle das exakte Todesjahr Reitmayers belegt, kommt Sykora zu dem Schluss, »letztere könnte anlässlich der ersten Fotoausstellung der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt Wien aufgebacht worden sein, deren Mitglied Mutterer war und deren historische Lehrausstellung er beschickt hat. Die Tatsache, dass Mutterer sein Atelier erst ca.1850 eröffnete, macht eine vier Jahre zuvor angefertigte Aufnahme eher unwahrscheinlich.« (Ebd.) Patrizia Munforte widerspricht dieser These überzeugend in ihrem Artikel *The Body of Ambivalence* sechs Jahre später, wo sie das Portraits Reitmayer und Sykoras Schlussfolgerungen einer kritischen Analyse unterzieht, und vor allem eine Daguerrotypie Reitmayers durch Mutterer mit in Betracht zieht, die dieser von dem Redakteur bereits 1846 angefertigt hat, und die bei Sykora keine Erwähnung findet – und gelangt zu dem Ergebnis, »that the 1864 photograph of the apparently deceased Reitmayer was a new print of an earlier portrait from the 1840s« (Patricia Munforte, *The Body of Ambivalence. The ›Alive, Yet Dead‹ Portrait in the Nineteenth Century*, in: *re·bus* 7 (2015), 75–104, hier: 99.), denn: »By flipping the daguerreotype portrait horizontally and placing it as a transparent slide on the photograph of 1864, it becomes evident, that the images are almost identical.« (Ebd., 95). Munfortes Schlussfolgerung lautet demnach, dass Mutterer, nach dem Suizid Reitmayers, dessen frühere Aufnahme ihn altern lassenden Interventionen unterzog, die die Autorin nachvollziehbar auch an einigen physischen Ungereimtheiten innerhalb der Körperpose Reitmayers festmacht. »It is due to these discrepancies that it can be assumed that Albin Mutterer first photographed the older image, then used the negative to make an enlarged print of only the head and shoulders, whereupon he finally drew in the body and the props onto the salt print. The 1864 photograph is a reprint of the earlier daguerreotype; the man in the portrait, previously assumed to be a corpse propped before the camera, is actually alive. Mutterer created a fictitious portrait that was retouched so heavily that the 1840s prototype could hardly be recognized. Moreover, he levelled the boundaries between artistic means and photographic material evidence, bringing the oscillation of fact and fiction onto an entirely different level. This interpretation could also solve the mystery of the date on the back of the photograph. ›1846‹ could well be a typographical error. Alternatively, it could indicate the year of the portrait daguerreotype.« (Ebd. 96.) Das Reitmayer-Portrait verortet sich demnach in einem steten Changieren zwischen dem Abbild eines Lebenden und dem eines Toten. Es wurde gemacht, als Reitmayer noch am Leben war, jedoch mutmaßlich zu einem Zeitpunkt modifiziert, als es bereits einen Toten zeigte – wobei Mutterer dadurch, dass er den Portraitierten für sein *reprint* posthum um knapp zwei Dekaden altern lässt, zugleich gewissermaßen innerhalb der Photographie seinen Tod nachvollzieht.

Oliver Wendell Holmes eine Zukunft, in der wir nicht mehr allein auf unser defizitäres Gedächtnis angewiesen sein werden, um die (Schatten-)Bilder unserer Verstorbenen in Originalgetreue bei uns behalten zu können:

> »It is hardly too much to say, that those whom we love no longer leave us in dying, as they did of old. They remain with us just as they appeared in life; they look down upon us from our walls; they lie upon our tables; they rest upon our bosoms; nay, if we will, we may wear their portraits, like signet-rings, upon our fingers. Our own eyes lose the images pictured on them. Parents sometimes forget the faces of their own children in a separation of a year or two. But the unfading artificial retina which has looked upon them retains their impress, and a fresh sunbeam lays this on the living nerve as if it were radiated from the breathing shape. How these shadows last, and how the original fade away!«[72]

Auch der US-amerikanische Fotograf R. B. Whittaker bedient sich der Werbeformel »Fast asleep, AND wide awake. Give us a trial« bedient[73], ein anonym gebliebener Autor drückt im *Photographic and Fine Art Journal* vom Juli 1855 sein Erstaunen über die Daguerreotypie eines kleinen Jungen aus, dessen toter Körper einzig mit Zeichen des frischen, blühenden Lebens versehen seien[74], und Dominique François Arago schwärmt in seinem Bericht für die Académie des Sciences, der Louis Daguerre und Isidore, dem Sohn von Nicephore Niépce, sowohl zu

---

72 Oliver Wendell Holmes, *Sun-Painting and Sun-Sculpture. With a stereoscopic trip across the Atlantic*, in: *The Atlantic Monthly. A Magazine of Literature, Art, and Politics 8* (1861), 14.

73 Abgedruckt ist der Slogan auf einem Pappkarton, der außerdem, erweckt es zunächst den Anschein, zwei Photos ein und desselben kleinen Kindes trägt, das auf dem linken die Augen geschlossen hat, sie auf dem rechten offenhält, die ansonsten aber vollkommen deckungsgleich erscheinen. Wie Sykora feststellt, handelt es sich jedoch um Stereoskopaufnahmen, die einen vollkommen identischen Referenten voraussetzen, sprich: eine der beiden Aufnahmen – mutmaßlich die rechte – muss nachträglich retuschiert, d. h. die geschlossenen Lider des toten Kindes mit Augäpfeln vorstellenden schwarzen Tintentupfern bemalt worden sein. »Die Unterschrift behauptet hingegen, es handle sich sowohl um ein schlafendes als auch um ein wachendes Kind. Das heißt, sie trennt beide stereoskopischen Bilder voneinander und löst sie zugleich von ihrem gemeinsamen Referenten, dem toten Körper des Kindes. Unterschrift und visuelle Evidenz annullieren den Tod und belegen die Fotos mit Bedeutungen von Schlaf und Wachen. Doch der ebenso prominent aufgedruckte Zusatz ›These pictures were taken AFTER DEATH‹ lassen [sic!] wiederum keinen Zweifel daran, dass die Primärreferenz auf den kindlichen Leichnam mitschwingt. Dadurch entsteht ein Drittes: die Erzählung von der Wiederauferstehung eines toten Kindes.« (Sykora, *Tode I*, 95ff.)

74 »We have been shown a daguerreotype likeness of a little boy, the son of Thomas Dorwin, taken after his decease, by Mr. Barnard, of the firm Barnard & Nichols. It has not the slightest expression of suffering, and nothing of that ghastliness and rigity [sic] of outline and feature which usually render likenesses taken in sickness or after death so painfully revolting as to make them decidedly undesirable. On the other hand it has all the freshness and vivacity of a picture from a living original – the sweet composure – the serene and happy look of childhood. Even the eyes, incredible as it may seem, are not expressionless, but so natural that no one would imagine it could be a post mortem [sic] execution. This is another triumph of this wonderful art. How sublime the thought that man, by a simple process, can constrain the light of heaven to catch and fix the fleeting shadow of life, even as it lingers upon the pallid features of death.

Hail glorious light that thus can timely save

The beauty of our loved ones from the grave!« (Anonymous, *›Life from the Dead‹*, in: *The Photographic and Fine Art Journal* 8 (1855), 224.)

lebenslangen Pensionen als auch zu ihrem Status als Erfinder der Photographie verhelfen wird, von dem historiographischen Potential des neuen Mediums, mit dem es, ohne den Aufwand von »deacdes of time and legions of draughtsmen«, möglich sei »to copy the millions of hieroglyphics which cover even the exterior of the great monuments of Thebes, Memphis, Karnak. […] By daguerreotype one person would suffice to accomplish this immense work successfully.«[75]

75 Dominique François Arago, *Repor*t, in: Alan Trachtenberg (Hg.), *Classic Essays on Photography*, New York 1980 [1839], 15–27, hier: 17.) Gerade im Feld der Orient-Rezeption und -Erforschung Mitte des 19. Jahrhunderts kann man, an Aragos Ausführung anschließend, erhellende Einblicke in das Konkurrenzfeld zwischen althergebrachtem literarischem und innovativem photographischem Bericht erlangen. Während sämtliche großen realistischen Schriftsteller wie Stendhal, Balzac oder Zola ihre Agenda der unbestechlichen Reproduktion von Wirklichkeit nahezu ausnahmslos in Romanen zur Ausführung bringen, demgegenüber aber keinen einzigen nennenswerten (theoretischen) Text zur Photographie produzieren, und, falls sie denn photographieren, dies ausschließlich (wie Zola) im privaten Rahmen tun (vgl. Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992, 10.), hat sich zumindest Gustave Flaubert vom Oktober 1849 bis Juni 1851 auf eine Reise nach Ägypten, Nubien, Palästina, Syrien und den Libanon begeben, in deren Rahmen sein Freund Maxime du Camp von der französischen Regierung dezidiert damit beauftragt worden ist, von den kulturhistorischen Stätten entlang des Nils photographische Aufnahmen zu gewinnen. Während du Camp von der Exkursion über 220 Papiernegative mitbringt, die ihre Veröffentlichung in Prachtbänden wie *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) oder *Le Nil, Égypte et Nubie* (1854) finden, ist Flauberts Reisetagebuch nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, und wird dieser erst posthum zugänglich gemacht. Doch dies ist nicht die einzige Divergenz im verschiedenartigen Zugriff des Schriftstellers und des Photographen auf die exotischen Schauplätze, die sich ihrer Feder bzw. Kamera darbieten. Albersmeier schreibt: »Mit seinen im Auftrag des Erziehungsministeriums hergestellten Photographien wollte Maxime du Camp mitnichten eine ›Illustration‹ des Flaubertschen Textes liefern. Sein Unternehmen einer möglichst exakten Erfassung der Kulturdenkmäler, Natur- und Stadtlandschaften des Orients erweist sich bei näherem Hinsehen geradezu als der technologisch-wissenschaftliche Antipodie zu jenen ›ungenauen‹ Bestandsaufnahmen seitens der Archäologen, Topographen und Historienmaler einerseits wie zu jenen literarisch ›inszenierten‹ Phantasiegebilden andererseits, die uns Autoren wie Chateaubriand, Lamartine, Nerval und eben auch Flaubert seit dem Ägyptenfeldzug Napoleons (1798) geliefert haben. Als wollte er sich ein zweites Mal von Flauberts ›poetischen‹ Orientevokationen absetzen, schickt Maxime du Camp seinen Photographien einen kritischen Apparat voraus, in dem der positivistische, mit umfangreichem Datenmaterial abgesicherte archäologische Diskurs dem trockenen Stil des Wissenschaftsjournalisten in nichts nachsteht. Der Kontrast zu Flauberts Orient als mythischem Schauplatz archaischer Andersartigkeit, deren Verbannung aus dem zunehmend industrialisierten Lebensraum der europäischen Gesellschaft beklagt wird, kann schärfer kaum gedacht werden. Flaubert mißtraute nicht nur de Camps Auftrag, der von der wissenschaftsgläubigen Pariser Bourgeoisie getragen wurde: Die Orientreise besiegelte überdies nicht zufällig das Zerwürfnis zwischen beiden; in dem erst 1854 unter dem Titel *Le Nil, Egypte et Nubie publizierten* Bericht über seinen Orientexpedition erwähnt der schreibende Bild-journalist und Gustave Le Gray-Schüler seinen literarischen Begleiter mit keinem Wort. Der menschliche Bruch enthüllt einen für unseren Zusammenhang noch aufschlußreicheren: Literatur und Photographie, die sich erst seit 1839 kennenzulernen begonnen haben, leben sich bereits medienspezifisch divergent auseinander.« (Ebd., 16.) Aber nicht nur Maxime du Camp, der der Photographie bald den Rücken kehren und sich nach seiner Morgenlandfahrt primär als Schriftsteller betätigen wird, scheint bewusst oder unbewusst am Hegemoniestreit zwischen Literatur und Photographie zu partizipieren, wenn er die Anwesenheit Flauberts während ihrer gemeinsamen Reise verschweigt. Auch in Flauberts persönlichen, skizzenhaften Aufzeichnungen erfährt man wenig bis gar nichts über die Anstrengungen, die es bedeutet, bspw. in der Gluthitze der

2.3 Die Kamera als Waffe

In den literarischen Adaptionen der Tragödie von Falun fällt es zwar leicht, das vitriolgeschwängerte Jünglingsbild als einen Vorläufer der viktorianischen Totenphotographie, sozusagen ihre archaische Inkarnation auf halbem Wege zwischen Fleisch, Blut und immaterieller Emanation, zu begreifen. Wie die Braut des toten Bergmanns indes mit dessen leibhaftiger Photographie umgeht – bzw. diese mit ihr – lässt sich schon schwerer mit den medialen Aufbewahrungsstrategien späterer *mourning pictures* in Einklang bringen.

Obwohl die Greisin nämlich auf ein halbes Jahrhundert ohne ihren Bräutigam zurückblicken kann, hat sie es nie geschafft, ihre Trauer zu überwinden und sich dem Leben zuzuwenden. Die Braut des Bergmanns erhält den photographischen Abzug ihres Liebsten erst, als sie selbst schon nahe der Todesschwelle steht. Als ob ein Lebenskreis sich schließen würde, nimmt sie ihr unverhofftes Wiedersehen mit dem Geliebten dann auch zum Anlass, ihm ins Grab zu folgen, wenn nicht, wie in den meisten Versionen, indem sie gleich leblos neben ihm zusammensinkt, als habe sie sein konservierter Blick tödlich getroffen, so doch mindestens in einem kleinen Monolog, in dem sie ihren bald erfolgenden Tod prophetisch ankündigt.

Aneinandergereiht wirken die finalen Zeilen beliebig ausgewählter lyrischer Adaptionen des Falun-Stoffes aus dem 19. Jahrhundert tatsächlich wie eine das immer gleiche Motiv fortlaufend wiederholende Dia-Show, die offenlegt, wie standardisiert die Begegnung der Liebenden betont, dass der tote Körper unseres Bergmanns in der ihn ein halbes Jahrhundert lang entbehrenden und ersehnenden Braut seinerseits den Tod streut:

»Wie sie so sieht lächeln ihn,
Schrickt sie auf und bebt,
Ihre Leiche sinkt auf ihn,
Ihre Seel' entschwebt.«[76]

»Sie sank auf die Knie, sie betete laut:
›Bald folgt dir, Geliebter, die treue Braut:
Uns beide verschließ' ein Leichenstein
Und ewig bleibst du, Geliebter, mein!‹«[77]

»Schluchzend sinkt sie auf die Leiche,
Ihrer selbst nicht mehr bewußt,

Sahara eine Kamera aufzubauen und antike Tempelruinen zu photographieren. Nur punktuell, und dann ohne großes Auflesen voneinander zu machen, fallen Literatur und Photographie zusammen, wenn du Camp seinen Freund z. B. auf dem Kopf einer Statue in Abu Simbel ablichtet, oder dieser in seinem Tagebuch lapidar vermerkt: »Sonntag. Kühler Morgen, mit Photographieren verbracht; ich posiere oben auf der Pyramide, die sich hinter dem südöstlichen Winkel der Großen befindet.« (Gustave Flaubert, *Reise in den Orient*, hg. v. André Stoll, Frankfurt a. M. 1985 [1849–1861], 59.)

76 Friedrich Rückert, *Die goldene Hochzeit*, in: Eicher, *Bergwerk,* 44.

77 Theodor Nübling, *Poetischer Versuch eines Dilettanten nach einer Dichteraufgabe im 4. Stück 1809 der Monatschrift Jason*, in: Ebd., 42.

Neigt das Haupt und hebt es nimmer
Von des Auserkorenen Brust.«[78]

»›Nur der Tod kann dich mir geben,
Aber ich war ewig dein!‹
Sprach's, und schlief zum bessern Leben
An des Jünglings Busen ein.«[79]

Die Liebenden sind im Tod vereint, das Zurückholen der Vergangenheit in die Gegenwart hat nicht dazu geführt, diese Gegenwart meistern zu können, stattdessen scheint der Leichnam auf das Sterben seiner besseren Hälfte geradezu zu reagieren, wenn er sich, wie in Hoffmanns Adaption, just nach dem letzten Atemzug der Liebsten plötzlich in Staub aufzulösen beginnt: »Die Bergleute traten hinan, sie wollten die arme Ulla aufrichten, aber sie hatte ihr Leben ausgehaucht auf dem Leichnam des erstarrten Bräutigams. Man bemerkte, daß der Körper des Unglücklichen, der fälschlicherweise für versteinert gehalten, in Staub zu zerfallen begann.«[80]

In Falun wird die vermeintliche Photographie nicht zum vordergründigen Todesbändiger, viel eher trifft es die Bezeichnung Todesbote. Zum einen bringt sie etwas Totes zurück unter die Lebenden, zum anderen löscht sie nicht nur ein anderes Leben mit ihrem Auftauchen aus, sondern gibt sich am Ende, wie nach einer erfüllten Aufgabe, noch zusätzlich selbst den Todesstoß.

Scheinbar unbewusst verweisen die Literarisierungen der Bergmannsgeschichte damit auf die zweite große sowohl metaphorische wie auch praktische Weise, wie das photographische Medium mit den Themenkomplexen Tod, Töten und Sterben verbunden ist, denn: »Die gängigste Analogie für die mortifizierende Qualität der Fotografie ist die Kamera als Waffe. Sie bezieht sich auf den Augenblick der Aufnahme. Der Fotograf als Jäger oder Henker, die Kamera als Flinte oder Guillotine und der Abzug als Fetisch oder Trophäe sind Derivate dieser Vorstellung.«[81]

In ihrer Kurzgeschichte *Las fotografías* von 1959 schildert die argentinische Schriftstellerin Silvana Ocampo prägnant die fließenden Übergänge zwischen der konservierenden und der annihilierenden Funktion des photographischen Mediums. Eine namen- und geschlechtslose Erzählinstanz berichtet dort aus der Ich-Perspektive von ihrer Partizipation an der Geburtstagsfeier für die 14-jährige Adriana, die scheinbar vor geraumer Zeit einen schweren, nicht weiter spezifizierten Unfall erlitten hat und für ihr Wiegenfest aus dem Krankenhaus in den Schoß ihrer Familie entlassen worden ist. Zu Beginn der Erzählung findet die Erzählinstanz[82] das Mädchen in einem Korbsessel auf der Veranda des bereits gästevollen Familienanwesens vor. »She was wearing a very

78 Johann Nepomuk Vogel, *Die Braut des Bergmanns*, in: Ebd., 56.
79 Carl Bernhard Trinius, *Die Bergmannsleiche*, in: Ebd., 54.
80 Hoffmann, *Bergwerke*, in: Ebd., 35.
81 Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie II. Tod, Theorie und Fotokunst*, Paderborn 2015, 14.
82 Obwohl diverse mehr oder minder subtile Marker innerhalb des Textes nahelegen, dass es sich bei der Erzählinstanz um eine weiblich konnotierte handelt, will ich es im Folgenden bei obiger neutraler Begrifflichkeit belassen.

full, white organdy skirt over a starched petticoat (the lace hem pecking out slightly whenever she moved), and had a metal clasp with white flowers in her hair, leather orthopedic boots, and a pink fan in her hand. That vocation for misfortune that I had discovered in her long before the accident was not evident in her face.«[83]

In informellem Ton, der auf Seiten des Lesers bzw. Zuhörers genaue Kenntnis der Familien- und Freundschaftsverhältnisse im Hause von Adrianas Eltern voraussetzt[84], stürzt sich die weitgehend ohne kritische Distanz zum Geschehen monologisierende Erzählinstanz nach Abgabe ihres Geburtstagsgeschenks an das offenbar paralysierte Mädchen mitten ins Partygeschehen. Dort bedenkt sie die Anwesenden mit wenig schmeichelhaften Spitznamen, konzentriert sich auf einzelne Personen, die für sie positiv oder negativ aus der Masse hervorstechen – vor allem »la desgraciada de Humberta« sowie »un rubio que nadie me presentó« sind ständiger Dreh- und Angelpunkt ihres Abscheus respektive (erotischen) Interesses –, und widmet dem bereitgestellten Catering letztlich mehr Zeilen als dem Geburtstagskind, das für die Erzählung erst dann gesteigerte Bedeutung gewinnt, als es aufgrund der bereits ungeduldig erwarteten Ankunft eines professionellen Photographen mit dem sprechenden Namen Spirito für kurze Zeit in den Fokus der Erwachsenen rückt.

Insgesamt sieben Bilder wird »poor Spirito« von Adriana schießen, bevor Ocampos Erzählung, die Geburtstagsfeierlichkeiten und das Leben des jungen Mädchens gleichermaßen ihr Ende finden. Alle zeichnen sich durch ein sorgfältiges Arrangement aus, dessen Primärziel es ist, den Bedürfnissen gesellschaftlicher und sozialer Repräsentation wie der Zementierung der vermeintlich ungebrochenen Banden des Familienkollektivs Rechnung zu tragen.

> »In the first photograph, Adriana, at the head of the table, tried to smile with her parents. It was very hard to arrange the group right, since it didn't come together naturally: Adriana's father was robust and very tall, and the parents knitted their brows quite noticeably while holding their glasses aloft. The second photography wasn't any easier: the younger brothers and sisters, the aunts and the grandmother, clustered around Adriana in disorder, blocking her face. Poor Spirito had to wait patiently for a moment of calm once each was decorated with her name, the date of her birthday, and the word ›Happiness‹, all written in pink icing, and covered with rainbow sprinkles.
>
> ›She should stand up‹, the guests said.
>
> An aunt objected: ›And if her feet come out wrong?‹
>
> ›Don't worry‹, responded the friendly Spirito. ›If her feet come out wrong, I'll cut them off later.‹«[85]

83 Silvana Ocampo, *The Photographs*, in: *Thus Were Their Faces. Selected Stories*, New York 2015 [1959], 121–125, hier: 121.

84 »Clara, Rossi, Cordero, Perfecto, and Juan were all there, along with Albina Renatio, Maria (the one with the glasses), that nitwit Acevedo with his new teeth, the dead woman's three boys, a blond boy nobody introduced me to, and that tramp Humberta. Luqui was there, as was little Dwarf, and the kid who used to be Adriana's boyfriend but who didn't talk to her anymore.« (Ebd.)

85 Ebd., 122.

Aufgrund ihrer Lähmung bzw. physischen Schwäche gleicht Adriana einer leblosen und – durch das Potential des Photographen, ihr die »unansehnlichen« Beine im Nachhinein zu amputieren – prinzipiell modifizierbaren Puppe. In den unterschiedlichsten Konstellationen, Räumlichkeiten und zusammen mit verschiedenen Familienmitgliedern wird das Mädchen in Szenarien versetzt, die unter Verwendung vertrauter visueller Formeln wie dem Toast, den eine Kindergruppe in Imitation der Erwachsenen im dritten Bild ausbringen, unmissverständlich auf eine zukünftige Rezeption hin konzipiert sind. Die personale Erzählerinstanz fokussiert dabei aber, der feinen Ironie des Textes gemäß, viel mehr die Strapazen, denen der arme Photograph zwischen der Berücksichtigung technischer, bildkompositorischer und zwischenmenschlicher Anforderungen ausgesetzt ist, statt diejenigen der zunehmend grimassierenden, unter Durst leidenden und lethargisch werdenden Adriana überhaupt zur Kenntnis zu nehmen.[86]

Das schwierigste Unterfangen aber steht noch bevor, denn Adriana soll für die noch fehlenden Bilder hinauf ins Schlafzimmer ihrer Großmutter gebracht werden, wo das Mädchen vollends zur formbaren, einzig dem Diktat ihrer Manifestation auf den entstehenden Photographien unterworfenen Materie wird. Ihren sich bereits ankündigenden Tod nimmt sie durch ihre steifen Posen nicht nur bereits optisch vorweg, zudem wird ihr von den emsig um ihre dekorative Herrichtung besorgten Angehörigen so etwas wie eine vorzeitige Totenschminke aufgetragen, die sie in den Augen der zuschauenden und mitarrangierenden Familienfreunde und Verwandte zu einer regelrechten Kinderbraut werden lässt – wären da nur nicht die orthopädischen Schuhe, die sie aufgrund ihres zurückliegenden Unglücks zu tragen gezwungen ist.

> »There must have been about fifteen people in the bedroom, which measured fifteen by twenty feet; they all drove poor Spirito crazy, giving him directions and telling Adriana how she should pose. They fixed her hair, covered her feet, added pillows, arranged flowers and fans, raided her head, buttoned her collar, powdered her nose, painted her lips. You couldn't even breathe. Adriana sweated and grimaced. Poor Spirito waited for more than half an hour without saying a word: then, with a great deal of tact, he took away the flowers they had put around Adriana's feet, saying that the girl was dressed in white and that the orange gladioli did not go with the ensemble. Patiently. Spritio repeated the well-known command: ›Watch the birdie‹.
>
> He turned on the lamps and took the fifth photograph, which ended in a thunder of applause. From outside, people said, ›She looks like a bride, like a real bride. What a shame about her boots.‹«[87]

Die kein bisschen empathische Schilderung all dieser für Adriana kräftezehrenden Prozeduren durch die Erzählinstanz kulminiert letztlich darin, dass für sie nicht so sehr die herzlose Behandlung Adrianas einen Skandal darstellt, oder dass sie der

86 »Adriana grimaced with pain, and once more poor Spirito had to take her picture sunken in her chair surrounded by the guests. In the fourth photograph, only the children accompanied Adriana; they were allowed to hold their glasses high in imitation of the adults.« (Ebd., 122f.)

87 Ebd., 123.

Infiltration des Bildkaders durch ein wenig verschleiertes Todessymbol besondere Bedeutung schenken würde – ein schwarzer Fächer, der als Familienerbstück die Kontinuität zwischen den Ahnen und dem vermeintlich in der Blüte seiner Jugend stehenden Mädchen unterstreichen soll, und den selbst Spirito als unschicklichen Vorboten eines drohenden Unheils zunächst aus dem Bildkader zu entfernen versucht.[88] Viel schwerer wiegt es, dass sich die unliebsame Humberta in, laut Meinung der Erzählinstanz, ungebührlicher Weise in eins der vorletzten Bilder drängt, das Adriana zusammen mit ihrem schrulligen Großvater zeigt, der sich seit Beginn der Feierlichkeit weigert, seinen Stuhl in der Ecke des Salons zu verlassen.[89]

Obwohl Ocampo es als wahrscheinlich darstellt, dass die gesundheitlich sowieso bereits angegriffene Adriana, die man, sie zunächst für schlafend haltend und sich darüber amüsierend, kurz nach Schießen des letzten Photos ohne Herzschlag in ihrem Korbsessel vorfindet, ein Opfer der ihr zugemuteten körperlichen Anstrengungen im Zusammenklang mit der drückenden, immer wieder beiläufig erwähnten Sommerhitze geworden ist[90], offeriert *Las fotografías* seiner Leserschaft

88 »Adriana's aunt asked that they take a picture of the girl holding the aunt's mother-in-law's fan. It was a fan of alençon lace and sequins, decorated with little pictures painted by the hand on the mother-of-pearl-ribs. Poor Spirito didn't think it in good taste to introduce a sad black fan, no matter how valuable it might be, into the portrait of a fourteen-year-old girl. But they insisted so strongly that he gave in. With a white carnation in one hand and the black fan in the other, Adriana appeared in the sixth photograph.« (Ebd., 123.)

89 »Two men carried her, once more, in the wicker chair to the patio, and set her down at the table. At this moment the traditional ›Happy Birthday‹ song blared out the loud speaker. Adriana, sitting at the head of the table, next to her grandfather and the cake covered with candles, posed for the seventh photograph with great serenity. The tramp managed to slip into the front of the picture, her shoulders and breasts showing (as always). I accused her in public of butting in and advised the photographer to take the picture over, which he did willingly enough. Humberta resentfully slunk into a corner of the patio; the blonde boy nobody had introduced me to followed her and, to make her feel better, whispered something in her ear.« (Ebd., 124.)

90 Ocampos lyrisches Ich protokolliert nicht nur die spezifischen Fächerrituale an diesem ungewöhnlich schwülen Nachmittag (»It was hot and there were lots of flies. The flowers of the catalpa trees stained the tiles of the patio. All the guests fanned themselves – the men with their newspapers, the women with fancy fans or other objects – or they fanned the cakes and sandwiches. That tramp Humberta fanned herself with a flower to attract attention. No matter how much you wave it back and forth, how much breeze can you make with a flower?«, Ebd., 122), und beschreibt anschauulich das Lärmen und den Trubel um das paralysierte Mädchen herum, dessen Drustäußerungen im regen Treiben regelrecht ertrinken (»Adriana was complaining. I think she was asking for a glass of water, but she was so upset she couldn't utter a word; besides, the racket people made when they moved around and talked would have drowned out her words even if she had uttered them.«, Ebd., 124.), sondern markiert die Grenzlinie zwischen Lebenden und Toten, was ihm erneut zu einer Spitze gegen seine Intimfeindin Humberta und deren Stilisierung zum Todesboten verhilft, als fundamentalen Temperaturunterschied: »It wasn't until later, when we tasted the cake and toasted Adriana's health, that we noticed Adriana was asleep. Her head hung down from her neck like a melon. Since this was her first day out of the hospital, it was not odd that exhaustion and emotion should have overcome her. Some people laughed; others approached her and clapped her on the back to wake her up. That tramp Humberta, that killjoy, jostled her by the arm and cried out to her, ›You're frozen‹. Then that bird of ill omen said, ›She's dead‹.« (Ebd., 124f.)

noch mindestens zwei andere Deutungsmöglichkeiten, was den raschen Tod der 14-Jährigen bewirkt haben könnte. Aus der subjektiven Sicht der Erzählinstanz trägt Humberta durch den skandalösen Aufzug ihrer nur spärlich bedeckten Brüste und Schulter, durch ihr selbstverliebtes Drängeln in den Bildkader und vielleicht sogar durch ihren daraufhin ansetzenden Flirt mit dem blonden Jüngling, wenn nicht die alleinige, so doch zumindest einen Großteil an Schuld für das Unglück, das über Adrianas Familie mit deren Verscheiden ausgerechnet an ihrem Geburtstag hereingebrochen ist. »If it had not been for the tramp the catastrophe wouldn't have happened«[91], heißt es im Vorgriff auf Adrianas noch nicht erfolgten Tod, der im letzten Satz der Erzählung noch einmal als ungerechtfertigt angerufen wird, und eigentlich jemanden ganz anderes hätte treffen sollen: »How unfair life is! Instead of Adriana, who was an angel, that tramp Humberta should have died!«[92]

Neben diesen realistischen und subjektiven Erklärungsmustern birgt *Las fotografías* noch eine zusätzliche metaphysische Argumentationskette, die Adrianas Sterben vor zwar nicht laufender, aber es punktuell und graduell dokumentierender, restituierender und begleitender Kamera in Überlegungen einbetten, von denen die Medientheorie seit ihrem Anbeginn gekennzeichnet ist. Nicht nur verliert Adriana, was im mit der abendländisch-christlichen Bildsprache vertrauten Leser unweigerlich an einen invertierten Schöpfungsbericht denken lässt, der *ex negativo* auf ein sukzessives Verwelken statt auf ein sukzessives Erblühen hinausläuft, in exakt sieben Photographien ihr bereits angeschlagenes Leben. Zugleich wird ihre, von der Erzählinstanz und den übrigen Geburtstagsgästen, wenn überhaupt, nur unbewusst registrierte und dann nicht ernstgenommene Agonie durch ihr Fixierung in der siebengliedrigen Photographien-Kette Spiritos grundsätzlich sowohl irreversibel wie auch reversibel, sowohl zum unwiderruflichen Faktum wie auch zu etwas, das durch die die Gesundung und Jugend des Mädchens feiernden Bilder wenigstens temporär verdrängt werden kann. Spiritos Kamera ist, indem sie, ohne es zu wollen, Totenphotographien von einem (noch) lebenden Menschen einfängt, demnach zum einen die maschinelle Fortführung von Bewahrungstechniken des Einbalsamierens oder Abbildens. Im selben Moment erfüllt sie ebenso alle Kritiken des emotionslosen Apparats von Pirandellos Gubbio, der den Dingen, auf die er gerichtet wird, vampirhaft die Lebensenergie entzieht, und sie nicht nur innerhalb der daraus resultierenden Aufnahmen zu Schmetterlingen werden lässt, die von Nadeln in den enggesteckten Feldern der Bildformate festgepinnt werden.[93] Mehr noch: Im Falle von Adriana generiert die Kamera, wie im Falle der Tigerin in den *Quaderni*, keine metaphorischen, sondern vielmehr einen innerhalb der Erzählung tatsächlichen Leichnam.

91 Ebd., 124.

92 Ebd., 125.

93 Vgl. Barthes, *Kammer,* 66: »Wenn man die PHOTOGRAPHIE als unbewegtes Bild definiert, so heißt das nicht nur, daß die darauf dargestellten Personen sich nicht bewegen, sondern auch, daß sie nicht aus dem Rahmen *treten*: sie sind betäubt und aufgespießt wie Schmetterlinge.«

Die tödlichen Schüsse bei Pirandello allerdings weichen in Ocampos Kurzgeschichte einem schleichenden Ablösungs- und Auflösungsprozess, der mit der sogenannten *eidola*-Theorie korreliert, die vor allem durch Balzacs berühmte Furcht davor, sich einer Kamera auszuliefern, zum Gemeinplatz von Argumenten gegen das neue Medium in seinen Frühtagen geworden ist. Es stellt eine Ironie der Geschichte dar, dass die Bedenken des französischen Schriftstellers, die Kamera könne ihm Bild für Bild transzendent-materielle Hautschichten – eben die von Demokrit und Epikur überlieferten *eidola* – abziehen, und ihn, nach zu häufigem Posieren, wie einen gehäuteten Marsyas zurücklassen, ausgerechnet von einem Photographen überliefert sind, in dessen Atelier Balzac dann doch wiederum mehr als einmal Modell gestanden hat. Nadar schreibt in seinen 1900 veröffentlichten Erinnerungen:

> »Donc, selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé d'une série de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme à jamais ne pouvant créer – c'est-à-dire d'une apparition de l'impalpable constituer une chose solide, ou de rien faire une chose. Chaque opération daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive.«[94]

Balzacs Glaube an zahllose Spektren, die unsere physischen Körper wie eine Reihe an Folien umfasst, und mit deren Wegfall letztlich dessen individuelle Essenz verschwindet, ist innerhalb des frühen Photographie-Diskurses keine singuläre Schrulle. Auch Théophile Gautier, ebenfalls ein Freund und Modell Nadars, erklärt, bevor der Gedanke über ein Jahrhundert später in Barthes' Referenten-Emanation wiederauftaucht, beim photographischen Prozesse komme es zu »une certaine transmission fluidique, que la science n'est pas en état de déterminer aujourd'hui, mais qui n'en existe pas moins.«[95] Ebenso beruft sich Oliver Wendell Holmes bereits 1859 auf Demokrit, »[who] believed and taught that all bodies were continually throwing off certain images like themselves, which subtile emanations, striking on our bodily ogans, grave rise to our sensations.«[96] Die Daguerrotypie sei die praktische Umsetzung dieser theoretischen Vorstellung. »It has fixed the most fleeting of our illusions. […] The photograph has completed the triumph, by making a sheet of paper reflect images like a mirror and hold them as a picture.«[97]

---

94 Nadar, *Balzac et la daguerréotypie*, in: ders., *Quand j'étais photographe*, Paris 1993 [1900], 5–10, hier: 8f.

95 Théophile Gautier, *Exposition photographique*, in: André Rouillé (Hg.), *La Photographie en France. Textes & Controverses. Une Anthologie 1816–1871*, Paris 1989 [1856/57], 282–285, hier: 284.

96 Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, in: Trachtenberg, *Essays* [1859], 71–82, hier: 72.

97 Ebd., 73. Freilich sind auch bereits derartige Ablösungsprozesse in der Literatur vorgedacht worden. Als symptomatisch für die Wechselbeziehungen zwischen Repräsentation und Indexikalität innerhalb piktoraler Darstellung menschlicher Referenten kann vor allem Edgar Allan Poes parallel zur Erfindung und Institutionalisierung der Photographie 1842 verfasste metapoetische Kurzgeschichte *The Oval Portrait* angesehen werden. Dort frappiert den Ich-Erzähler, der, wie so oft bei Poe, von schleichender, lähmender Krankheit befallen ist, ein Frauenportrait in den Räumlichkeiten des Schlosses, wohin er

Während *eidola*, Spektren, Körperhäutchen den Tod des Photographierten durch sein Photographiert-Werden eher metaphorisch denken, steht demgegenüber die erst später in Erscheinung tretende Auffassung der Kamera als Revolver oder Pistole. Etwa seit den frühen 1880er Jahren, als Étienne Jules Marey eine

sich zurückzieht, derart, dass er nach seiner Entstehungsgeschichte fahndet. Tatsächlich findet er einen Text, von dem er sich verspricht, dass er die unheimliche Wirkung bändigen soll, die das Gemälde auf ihn ausübt, schließlich in der Schlossbibliothek, und lässt seine Leser, ihn zitierend, in Gänze an dem Schicksal der portraitierten jungen Frau teilhaben: »She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee. And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter. He, passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art; she a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee: all light and smiles, and frolicksome as the young fawn: loving and cherishing all things: hating only the Art which was her rival: dreading only the pallet and brushes and other untoward instruments which deprived her of the countenance of her lover. It was thus a terrible thing for this lady to hear the painter speak of his desire to portray even his young bride. But she was humble and obedient, and sat meekly for many weeks in the dark high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvass only from overhead. But he, the painter, took glory in his work, which went on from hour to hour, and from day to day. And he was a passionate, and wild, and moody man, who became lost in reveries; so that he would not see that the light which fell so ghastlily in that lone turret withered the health and the spirits of his bride, who pined visibly to all but him. Yet she smiled on and still on, uncomplainingly, because she saw that the painter, (who had high renown,) took a fervid and burning pleasure in his task, and wrought day and night to depict her who so loved him, yet who grew daily more dispirited and weak. And in sooth some who beheld the portrait spoke of its resemblance in low words, as of a mighty marvel, and a proof not less of the power of the painter than of his deep love for her whom he depicted so surpassingly well. But at length, as the labor drew nearer to its conclusion, there were admitted none into the turret; for the painter had grown wild with the ardor of his work, and turned his eyes from the canvass rarely, even to regard the countenance of his wife. And he would not see that the tints which he spread upon the canvass were drawn from the cheeks of her who sat beside him. And when many weeks had passed, and but little remained to do, save one brush upon the mouth and one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp. And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, ›This is indeed Life itself!‹ turned suddenly to regard his beloved: – *She was dead*!« (Edgar Allan Poe, *The Oval Portrait*, in: Ders., *Poetry and Tales*, New York 1984 [1842], 481–484, hier: 483f.) Bemerkenswert an dem kurzen Text, dessen Originaltitel übrigens, die photographischen Werbeslogans folgender Dekaden antizipierend, *Life in Death* lautete und in der Erstfassung damit endet, dass der Maler beim Anblick seiner toten Gemahlin die – (an wen gerichtete? Sich selbst, seine Frau, den späteren Leser?) – Frage ›But is this indeed death?‹ stellt, ist vor allem, dass er in einem Gothic-Setting, über einen längeren Zeitraum hinweg und ausgestattet mit subtilen erotischen Konnotationen eine ähnliche Metamorphose vom weiblichen Individuum zum Leichnam beschreibt wie die, die Ocampos Adriana erdulden muss, und dadurch ahnungsvoll die Ankunft der Photographie zu prophezeien scheint. Ohne die Photographie zu erwähnen, stellt Bronfen die Schlussszene von Poes Erzählung Darstellungsweisen ähnlicher Szenarien in der Bildenden Kunst wie Claude Monets *Camille sur son lit de mort* von 1879 oder Léon Cogniets *Tintoretto peint sa fille morte* von 1846 gegenüber, und weist darauf hin, dass Poes Künstler gerade nicht versuche, »das Bild einer für immer hingeschiedenen Frau festzuhalten; seine fieberhafte Obsession, sie darzustellen, ist vielmehr die Voraussetzung ihres Todes.« (Bronfen, *Leiche*, 166.) Auch Poes Oval-Portrait ist demnach exakt in dem Spannungsfeld verortet, wo auch Ocampos Photographien zu finden sind: In ihrem Verlangen, etwas Vergängliches zu bewahren, treiben sie dieses Vergängliche umso rapider seiner Vergänglichkeit entgegen, vernichten es schließlich genauso wie dass sie es für alle Zeit bewahren.

photographische Apparatur baut, die schon von ihrer Optik her an eine Flinte erinnert, konstituiert unseren Umgang mit Photographien, die wir *schießen* und nicht auf andere Art gewinnen[98], eine optische und strukturelle Verwandtschaft zu todbringenden Jagd- oder Kriegswerkzeugen.[99] Nicht erst für Paul Virilo ist die moderne Medienlandschaft eine, die sich sowohl direkt aus dem militärischen Milieu entwickelt wie auch eine, die die Menschheit durch ihre immanenten Kriegstechnologie in apokalyptische Endzeitszenarien verwickelt.[100]

Schon in seinem Essay *Über den Schmerz* erscheint die Photographie Ernst Jünger Anfang der 30er Jahre als »ein Ausdruck der uns eigentümlichen, und zwar […] grausamen, Weise zu sehen.« Letzten Endes, schreibt er, liege »hier eine Form des bösen Blickes, eine Art von magischer Besitzergreifung vor.«[101] Jüngers Betrachtungen, bei denen nicht ganz klar wird, ob er lediglich die Photo- oder auch die Filmkamera meint, verweisen sowohl auf die integrale Verflechtung zwischen technischem Apparat und moderner Kriegführung als auch auf das aus dieser Wechselbeziehung resultierende Vermögen dieser empfindungslosen, permanent optimierten Organprojektionen der menschlichen Sehkraft Ereignisse festzuhalten, deren Platzierung im Raum-Zeit-Gefüge zu ephemer ist, als dass unser Auge sie derart fix und prägnant wahrnehmen könnte – darunter nicht zuletzt gerade Momente gewaltsamen Sterbens auf dem Schlachtfeld:

> »Die Aufnahme steht außerhalb der Zone der Empfindsamkeit. Es haftet ihr ein teleskopischer Charakter an: man merkt, daß der Vorgang von einem unempfindlichen und unverletztlichen Auge gesehen ist. Sie hält ebensowohl die Kugel im Fluge fest wie den Menschen im Augenblick, in dem er von einer Explosion zerrissen wird. Das ist die uns eigentümliche Weise zu sehen; und die Fotografie ist nichts andere als ein Werkzeug dieser unserer Eigenart. […]

98 Vgl. zur Entstehung eines kriegerischen Vokabulars der Photographie voller Schnappschüsse und Blitzkriege und ihre medientheoretische Untermauerung bspw. Sykora *Tode II*, 30–34.

99 Vgl. Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt a. M. 2006, 255–258.

100 »Die erste Bombe hatte, als sie in einer Höhe von fünfhundert Metern explodierte, einen Blitz verursacht, einen atomaren FLASH von einer Fünfzehnmillionstel-Sekunde, dessen Schein bis in die Häuser und Keller drang und seinen Abdruck auf Steinen hinterließ, deren Farbe sich durch die Fusion verschiedener mineralischer Elemente veränderte, während die bedeckten Flächen seltsamerweise unverändert blieben. Mit Kleidern und Körpern verhielt es sich ähnlich; die Muster der Kimonos tätowierten die Haut der Opfer. War die Photographie, ihrem Erfinder Nicéphore Nièpce zufolge, nur eine Methode der Lichtgravur, eine Photogravur, bei der die Körper unter Einwirkung ihrer eigenen Luminosität ihre Spuren eingravieren, so war die Atomwaffe Nachkomme zugleich der Dunkelkammern von Nièpce und Daguerre und der Kriegsscheinwerfer. Aus der Tiefe der Dunkelkammern tauchte nicht eine leuchtende Silhouette auf, sondern ein Schatten; ein Schlagschatten fiel bis in die Tiefe der Keller von Hiroshima. Japanische Schattenspiele wurden nicht mehr auf die Stellwände der Schattentheater geworfen; die Mauern der Stadt wurden jetzt zu Bildschirmen.« (Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München 1986 [1984], 176f.)

101 Ernst Jünger, *Über den Schmerz*, in: *Sämtliche Werke*, Zweite Abteilung, Bd. 7, *Essays I. Betrachtungen zur Zeit*, Stuttgart 1980 [1934], 143–191, hier: 182.

> Das Sehen ist […] ein Angriffsakt. Entsprechend wächst das Bestreben, sich unsichtbar zu machen, wie es schon im Weltkrieg als ›Tarnung‹ hervorgetreten ist. Eine Kampfstellung war in demselben Augenblick unhaltbar geworden, in dem sie aus dem Lichtbild des Beobachtungsfliegers herauszulesen war. […] Heute bereits gibt es Schußwaffen, die mit optischen Zellen gekoppelt sind, ja selbst fliegende und schwimmende Angriffsmaschinen mit optischer Steuerung.«[102]

Zwei thanatologische Gebrauchszwecke photographischer Bilder können wir an dieser Stelle festhalten – einen, der vorrangig um die Wahrung vermeintlich lebendiger visueller Rückstände besorgt ist, und bei dem die Photographie primär eine bewahrende, konservierende Funktion erfüllt, sowie einen, bei dem »die Suche nach dem besonders wertvollen Bild […] zur Pirsch nach dem kapitalen Wild« wird.[103]

Zwar werden bereits die verstorbenen Familienangehörigen in den sorgsam arrangierten Totenportraits posthum oftmals auf eine Weise in ein soziales Gefüge eingebunden, die ihnen einen Teil ihrer Individualität nimmt, und sie mittels konventioneller optischer Marker zu Repräsentanten ihres Geschlechts, ihrer Gesellschaftsschicht, ihrer Altersklasse reduziert, und damit symbolisch gewissermaßen ein zweites Mal »tötet«.[104]

Die Gewehrkamera jedoch spielt bereits im Akt der Aufnahme ein aggressives Potential aus, bei dem das Motiv – sei es nun eine exotische Raubkatze oder der Soldat einer feindlichen Armee – substanziell eines ist, das ebenfalls gemäß etablierter Konvention domestiziert, besiegt, in eine Trophäe verwandelt werden soll. Das verstorbene Schoßhündchen, das liebevoll in seinem Körbchen hergerichtet ist, entspricht genauso einer normierten Repräsentationsform wie der erlegte Savannenlöwe, neben dem die stolzen Safarijäger mit ihren Schusswaffen posieren, und der einem Akt der Lynchjustiz zum Opfer gefallene Afroamerikaner, der, umgeben von seinen Henkern, als Postkartenmotiv Verwendung findet verdeutlicht genauso etablierte gesellschaftlicher Normen bezüglich der Frage, welches Mit-

---

102 Ebd.

103 Sykora, *Tode II,* 31.

104 Vgl. die von Sykora in diesem Zusammenhang besprochene, Mitte der 1840er Jahre entstandene Daguerreotypie, die ein US-amerikanisches Ehepaar zeigt, dessen männlicher Part als lebende Stütze der offensichtlich verstorbenen jungen Frau dient. Gattin und Gatte sitzen beide leicht schräg zur Kamera, blicken beide in die gleiche Richtung außerhalb des Bildrahmens, und Kopf und Körper der Toten sind andeutungsweise gegen Schulter und Körper ihres Ehemanns gekippt, von dem sie in ihrer vermeintlich lebendigen Pose fixiert wird. Die Körperkraft des Mannes »erlaubt der Toten so die Teilhabe an einer bürgerlichen Bildkonvention. Denn dies ist ein letztes – vielleicht aber auch ihr erstes – Bild als respektable bürgerliche Ehefrau. Daher ist die Stützfunktion des Ehemannes nicht nur eine rein pragmatische Geste, sondern in ihr entfaltet sich ein symbolischer Tausch. Während er sich durch das Ehepaarbildnis über den Verlust der geliebten Frau hinaus den Status als vollständiges, verheiratetes Mitglied der Gesellschaft bewahrt, gibt er der Toten zugleich ein Treueversprechen, welches das Ehegelöbnis ›bis dass der Tod Euch scheidet‹ überschreitet. Er – so lautet die Botschaft der Fotografie – versteht sich auch über den Tod der Gattin hinaus als ihr Ehemann.« (Sykora, *Tode I,* 117.) Zugleich aber, kann man hinzufügen, wird die tote Gattin durch diese posthume Inszenierung für alle Zeiten konnotiert als Repräsentanz einer spezifischen Geschlechter- und Gesellschaftsrolle, die ihr von ihrem letzten (oder ersten) Portrait unwiderruflich aufgenötigt werden.

glied einer Gemeinschaft in welcher Art und Weise ermordet und geschunden gezeigt werden und damit einem zweiten Tod ausgesetzt werden darf, wie der aufgebahrte, ordensgeschmückte Königskörper, der noch nach seinem Ableben von den Insignien der Macht wie von einer zweiten *eidola*-Schicht überzogen ist.

Der frühe Film als Massenspektakel, der seine Adressaten nicht im privaten, sondern im öffentlichen Raum findet, beschränkt sich, anders als die Photographie, in der indexikalische Tote und Tode zunächst primär ein soziales Phänomen darstellen, wie ich noch zeigen werde, hauptsächlich auf Aufnahmen gewaltsamen Sterbens – Hinrichtungen, Kriegsopfer, Tierschlachtungen –, und steht damit noch direkter in Zusammenhang einer Geschichte der Bildgewalt, wie sie der Menschheitsgeschichte für Wolfgang Sofsky seit den frühsten uns überlieferten piktoralen Erzeugnissen unserer Vorfahren – die Jagdbilder in der Höhle von Lascaux[105], – über die ersten Produkte der Dichtkunst – Homers' »von Berichten über Götter- und Menschenschlachten gleichsam strukturierter« *Ilias*[106] – bis hin zur christlichen Bildtradition[107] als universales Zeichensystem eingeschrieben sind. »Der dargestellte Schrecken« allerdings ist auch für Sofksy noch

> »kein realer Schrecken. Pixel oder Pinselstrich bluten nicht. Ein Gemälde, das amputierte Gliedmaßen zeigt, stinkt nicht nach Verwesung. […] Bilder der Gewalt sind niemals Gewalt selbst. Solange der Betrachter entrückt ist, kann er Bilder des Schreckens goutieren, die Schönheit des Furchtbaren genießen, sich den Ekstasen der Gewalt hingeben, mit dem Grauen sympathisieren«,[108]

und dadurch eine »Entmachtung realer Gewalt«[109] erfahren.

105 Wolfgang Sofsky, *Todesarten. Über Bilder der Gewalt*, Berlin 2011, 25–35.

106 Jürgen Wertheimer, *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Frankfurt a. M. 1986, 19.

107 Auch für Susan Sontag gelten bei ihrem Blick auf die »Ikonographie des Leidens« jene Leiden als besonders darstellenswert, »in denen man ein Werk göttlichen oder menschlichen Zorns erkennt«, und auch für sie besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen dem *Kupferstich Der Drache verschlingt die Gefährten des Kadmus* des Harleemer Stechers Hendrick Goltzius aus dem Jahre 1548, auf dem, einer Episode in Ovids Metamorphosen folgend, einem Mann das Gesicht von einem Ungeheuer abgebissen wird, und »eines Fotos von einem Veteranen aus dem Ersten Weltkrieg […], dem das Gesicht weggeschossen wurde. Der eine Schrecken ist in einem komplexen Bildthema verankert – Gestalten in einer Landschaft –, das den genauen Blick und die geschickte Hand des Künstlers offenbart. Der andere besteht in dem aus nächster Nähe gemachten Kamerabild der unsäglich schrecklichen Verstümmelung eines wirklichen Menschen und sonst nichts. […] Vielleicht haben nur jene Menschen das Recht, Bilder eines so extremen Leidens zu betrachten, die für seine Linderung etwas tun könnten – etwa die Chirurgen des Militärhospitals, in dem die Aufnahme gemacht wurde, oder Menschen, die aus ihr etwas lernen können. Wir anderen sind, ob wir wollen oder nicht, Voyeure.« (Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München, Wien 2003, 49 ff.)

108 Wolfgang Sofsky, *Todesarten*, 18.

109 Artur Pelka, *Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama*, Bielefeld 2016, 15.

3. Tod und Kino. Theoretische Grundüberlegungen

3.1.1 *Sang, sperme et sueur*. Das Große Kasperletheater von Paris

Es ist eine ehemalige Kapelle in einer Sackgasse des Pariser Vergnügungsviertel Pigalle, die dem Maler Georges-Antoine Rochegrosse, einem der letzten bedeutenden Vertreter der Akademischen Salonkunst, bislang als Atelier gedient hat, und die er, aufgrund seiner Übersiedlung nach Algerien, dem Theaterschriftsteller Oscar Métiéner 1897 zum Verkauf anbietet.[1] Métiéner, ein Weggefährte André Antoines, für dessen Théatre Libre er bis zu dessen Bankrott 1893 als Hauptautor arbeitet, ist vor allem für seine sogenannten Comédies Rosses berühmt geworden – meist einaktige Stücke, die sich, in der Tradition Zolas, mit den sozialen Missständen der großstädtischen Arbeiterklasse auseinandersetzen, und für deren oft im Argot vorgetragenen Zustandsbeschreibungen der Bête Humaine im post-industriellen Kapitalismus voller Trunksucht, Raubmorde und Vergewaltigung der Autor seine Inspiration aus den sensationalistischen Spalten der Tagespresse nimmt. Sein erstes eigenes, sich weitgehend an das erfolgreiche Modell der »Zynischen Komödien« anlehnende Theater betitelt Métiéner sinnfällig Grand Guignol, was »wörtlich übersetzt etwa ›großer Kasper‹ [heißt] und eine Figur des Jahrmarkt-Puppentheaters [meint], in dem der Grand Guignol als moralische Instanz auftauchte und den Bösewicht verdrosch. ›Guignol‹ war zunächst eine Bezeichnung für das an Kinder gerichtete Kasperletheater, dessen Rüpeleien beim großen und kleinen Publikum ankamen.«[2]

Dass sich das Grand Guignol im Laufe seiner 56-jährigen Geschichte von 1897 bis 1962 zu einem Synonym »für eine konfrontative Zuschaustellung von Gewalt im Kontext der Unterhaltung«[3] entwickelt, liegt indes weniger an den naturalistischen Sensibilitäten Métiéners. Der nämlich tritt sein Theater aus ungeklärten Gründen bereits im Folgejahr an Max Maurey ab, worauf dieser die Spielstätte während seiner 16-jährigen Leitung sukzessive in eine wesentlich exploitativere

1 Sämtliche Informationen zur Geschichte des Grand-Guignol sind den beiden Standardwerken zum Thema in englischer Sprache entnommen, namentlich: Richard J. Hand, Michael Wilson, *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*, Devon 2002, 3–25, sowie Mel Gordon, *Theatre of Fear and Horror. The Grisly Spectacle of the Grand Guignol of Paris 1897–1962*, Port Townsend 2016, 9–41.

2 Marcus Stiglegger, *Grand Guignol. Die theatralen Wurzeln des Splatterfilms*, in: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 2 (2011), 55.

3 Ebd.

Richtung treibt. In seinem Konzept eines Théatre du Peur verbindet Maurey den bei Métiéner noch durchaus vorhandenen sozialkritischen Ansatz mit melodramatischen Versatzstücken und vor allem dem dezidierten Willen, sein Publikum mit kollektiven Angstszenarien affektiv zu stimulieren.

Nach Hand und Wilson sind es folgende vier Hauptpunkte, die das Grand Guignol unter Maureys Leitung nicht nur für ausländische Touristen zu einem beliebten Ausflugsziel innerhalb Montmartres gemacht haben[4]:

1. Maurey unterwirft der suggestiven Wirkung, die seine inhaltlich nach wie vor hauptsächlich aus Polizei- und Presseberichten rekrutierten Dramen auf das Publikum ausüben sollen, sämtliche Inszenierungsaspekte – angefangen von einer expressionistischen Beleuchtung über das hysterische Schauspiel bis hin zu frühen Splatter-Effekten, bei denen, soweit das aus überlieferten Photographien, Zeitungskritiken und Drehbüchern rekonstruierbar ist, bereits Kunstblut und Prothesen Verwendung gefunden haben. Während die expliziten Eingriffe in den menschlichen Körper dabei so realistisch wie möglich dargestellt werden, sterben die Darsteller vermutlich dennoch, um dem Publikum die Gelegenheit zu geben, ihrer physische Dekomposition auch lange genug als Zeugen beiwohnen zu können, in der elegischen, zeitdehnenden, anti-naturalistischen Weise des klassischen Dramas.[5]

2. Ein fester Stamm an Ensemblemitgliedern garantiert Maurey Kontinuität und Routine in der Theaterproduktion. So zeichnet Paul Ratineau für die erwähnten Spezialeffekte verantwortlich, André de Lorde, Schüler des Psychologen Alfred de Binet, wird als primärer Drehbuchschreiber verpflichtet, Schauspielerinnen

4 Vgl. Hand, *Grand-Guignol*, 6–16.

5 Das einzige filmische Dokument, das zumindest vorgibt, authentische Aufnahmen einer Grand-Guignol-Performance zu enthalten, ist der italienische Film *Il Mondo di notte numero 3* von Gianni Proia aus dem Jahre 1963. Allein seine Zugehörigkeit zum Mondo-Genre lässt es indes fraglich erscheinen, ob die knapp dreiminütige Grand-Guignol-Szene tatsächlich die, wie der Off-Sprecher erklärt, letzte Aufführung des Pariser Theaters überhaupt darstellen soll – zumal die Szene, die den historisch verbürgten Pariser Frauenmörder Henri Landru beim Verüben eines seiner Verbrechen zeigt, durch ihre häufigen Schnitte und Kameraperspektivenwechsel nahelegt, dass sie aus mehreren unterschiedlichen Takes kompiliert worden ist. Wahrscheinlicher ist es, dass für das Filmteam eine typische Grand-Guignol-Situation außerhalb des üblichen Theaterbetriebs nachgestellt wurde, und man die Großaufnahmen entsetzter Publikumsblicke erst nachträglich eingefügt hat. Außer Frage jedenfalls steht, dass es sich bei dem gezeigten Theater wirklich um das des Grand Guignols handelt, und dass auch die beiden Darsteller – das weibliche, auf einer Bahre fixierte Opfer und Landru, der ihm zunächst eine tiefe Schnittwunde in den rechten Arm versetzt, und es danach mit bloßen Händen erdrosselt – zum Ensemble unter dem letzten Direktor Charles Nonon gehört haben. Interessant ist – neben dem Umstand, dass als Sujet auch hier noch ein authentischer Kriminalfall aus den Tageszeitungsspalten als Blaupause dient, und wie nahezu genüsslich die Mordszene zelebriert wird – vor allem der Blick, den der Landru-Darsteller, bevor er seinem Opfer den Todesstoß versetzt, ins Auditorium wirft: Mit seinem Durchbrechen der vierten Wand wird beinahe so etwas wie eine Komplizenschaft zwischen Publikum als voyeuristischer Masse und dem Serienkiller als diesen Voyeurismus nährendem Agens konstituiert. (Die fragliche Szene lässt sich in Gänze einsehen unter: http://www.grandguignol.com/video.htm (Stand: 01.01.21)).

wie Paula Maxa sterben in ihren jahrzehntelangen Karrieren nahezu seriell eine brutale Todesart nach der andern.

3. Maureys Programmstil einer Douche Écossaise sieht auf seiner Bühne jedoch nicht nur Giftmorde aus Habgier, orientalische Folterqualen, oder Ausbrüche von Geisteskrankheiten vor. Stattdessen komponiert er die Theaterabende, vergleichbar mit den disparaten Programmen des zu dieser Zeit bereits virulenten Jahrmarktkinos, aus einem Wechselbad der Gefühle von panischem Schrecken zu ausgelassener Heiterkeit. Die Komponenten Sex und Gewalt stehen sich dabei ebenso gegensätzlich wie einander ergänzend gegenüber. (Melo-)dramatische und visuell drastische Ausflüge in die Abgründe der menschlichen Psyche werden zusammen mit augenzwinkernden, sich vielfach spöttisch mit dem Sexualleben ihrer Protagonisten auseinandersetzenden Komödien programmiert.

4. Seine Manipulationen des Publikums dehnt Maurey noch weit über den engen Rahmen des Bühnenschauplatzes aus. Nicht nur allein der Gang von der nächstgelegenen Metrostation durch die Gassen von Pigalle hin zur Rue Chaptal ist einem Grand-Guignol-Abend als performativer Aspekt immanent eingeschrieben.[6] Maurey trägt auch durch eine ausgeklügelte Werbekampagne dazu bei, sein Publikum bereits im Vorfeld durch eine Antizipation der zu erwartenden Spektakel zu beunruhigen. Als besonderen Marketing-Gag hat er bspw. einen theatereigenen Hausarzt engagiert, der die angeblich während der Vorstellungen reihenweise ohnmächtig werdenden Gäste medizinisch versorgen soll.

Mit seinem Oszillieren zwischen Naturalismus und Melodrama hält sich das Grand-Guignol auch unter Camille Choisy (1914–1930) und Jack Jouvin (1930–1937) weiter in der Gunst eines Publikums, das ständetranszendierend von Schlüsselfiguren der Montmartre-Künstlerkommunen bis hin zu Besuchern des angrenzenden Rotlichtbezirks reicht.

Eine der gängigsten Theorien darüber, weshalb das Grand Guignol Anfang der 1960er seinen Betrieb dann doch aufgrund stetig sinkender Zuschauerzahlen einstellen muss, versucht die illusionistischen Gräuel auf den Bühnenbrettern gegen die reellen Gräueln des Zweiten Weltkriegs auszuspielen: Mit Auschwitz oder Hiroshima kann eben letztlich kein noch so greller Bühneneffekt mithalten.[7] Reizvoller für unser Thema jedoch ist die These Wands und Wilsons, die besagt,

6 Ein zeitgenössischer Besucher, der Journalist André Degaine, notiert 1948 sinnfällig über den Gang durch die Nacht vom Trubel der Pariser Sexindustrie in die beklemmende Abgeschiedenheit der Rue Chaptal: »Une rue triste, curieusement peu éclairée, sans boutique, déserte. On entendait le bruit de ses propres pas sur le trottoir. Trois cents mètres plus loin, invisible, surgissant brusquement à droite: la Cité Chaptal, étroite venelle en impasse, de cent mètres de long, butant sur la façade du théâtre faiblement éclairée. Quelques arbres au tronc démesuré (il n'en reste plus qu'un) cherchaient l'air au-dessus des toits, entre des réverbères à la clarté sinistre.« (André Degaine, *J'ai tremblé au Grand-Guignol*, in: *Europe. Revue litteraire mensuelle*, 835–836 (1998), 194 ff.)

7 Der letzte Direktor Charles Noron vertritt diese Ansicht selbst, wenn er 1962 im Interview mit dem *Time*-Magazin zum Niedergang seines Theaters erklärt: »We could never equal Buchenwald. Before

das Grand Guignol sei – gerade mit Blick auf den Boom, den der zunehmend unverblümt mit Sex und Gewalt operierende Horrorfilm seit Ende des Zweiten Weltkriegs in der westlichen Hemisphäre erlebt –, ein Opfer des Kinos geworden:

> »The horrors of the war did not affect the popularity of horror films, but, as Pierron points out, the final decline of the Grand-Guignol ›coicides with the ascendancy of the Hammer film‹. […] Cinema had already established that it could present horror more realistically than the theatre and so the Grand-Guignol retreated increasingly into its stylized conventions of performance. While the early Hammer movies drew on Gothicism far from the ›real‹ horrors of the Grand-Guignol, movies like Alfred Hitchcock's Psycho (1960) and Michael Powell's Peeping Tom (1960), as well as home-grown films like Henri-Georges Clouzots Les Diaboliques (1954) and Georges Franju's Les Yeux sans visage (1959), are all true descendants of the Grand-Guignol form: remorseless slices of *possible* horror but with all the advantages of editing and location shooting. A stage version of Les Yeux sans visage was attempted in 1962, but, with advent of such horror films, the Grand-Guignol finally had nowhere to go, performing for the last time in November of that year with a sale of all props and scenery taking place on 5 January 1963.«[8]

Dass nur ein knappes halbes Jahr später, am 6. Juli, mit Herschell Gordon Lewis' *Blood Feast* der erste nominelle Splatterfilm der Filmgeschichte in die US-amerikanischen Kinos kommt, dessen plakativen Gewaltexzesse dezidiert Ästhetik und Programmatik des Grand Guignol rezipieren[9], zeigt besonders anekdotisch die signifikante Verzahnung von Theaterpraxis und Horrorfilm, deren wechselseitige Beeinflussung und gegenseitiges Konkurrieren man bereits bis in die Tage von Maurice Maurey zurückverfolgen kann.[10]

---

the war, everyone felt that what was happening onstage was impossible. Now we know that these things, and worse, are possible in reality.« (Zit. in: Gordon, *Theatre*, 40.)

8 Vgl. Hand, *Grand-Guignol*, 25.

9 Vgl. zur filmhistorischen Bedeutung des sogenannten »Godfather of Gore« H. G. Lewis z. B. Kjetil Rødje, *Blood and Guts in the Early Gore Films of Herrschel Gordon Lewis*, in: Ders., *Images of Blood in American Cinema. The Tingler to The Wild Bunch*, Oxon, New York 2016, 57–85. Vergleicht man die in Fußnote 7 erwähnte Grand-Guignol-Szene des italienischen Mondos *Il Mondo di Notte numero 3* mit den Mordszenen in Lewis' Film stechen die ästhetischen und inszenatorischen Kongruenzen unweigerlich ins Auge.

10 Genauso wie das Kino schon früh auf die Grand-Guignol-Spektakel reagiert – so ist bspw. D. W. Griffiths *The Lonley Villa* (1909) nichts anderes als eine Leinwand-Adaption von André de Lordes Erfolgsstück *Au télèphone,* Maurice Tourneur wiederum verfilmt 1913 de Lordes Stück *Figures de circe* sowie Jean Gremillon 1929 *Gardiens de phare* von Paul Autier und Paul Cloquemin –, suchen ebenfalls die Grand-Guignol-Akteure den Kontakt zum Filmgeschäft: 1925 adaptiert de Lorde Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* für die Bühne, Schauspielerin Raffaela Ottiano übernimmt eine Rolle in Tod Brownings *The Devil-Doll* (1936), und Karl Freund siedelt sein Remake von Robert Wienes *Orlacs Hände*, *Mad Love* (1935), sogar teilweise in einem dem Grand-Guignol-Theater nachempfundenen Wachsfigurenkabinett an. Gewissermaßen den Schwanengesang dieser engen Kooperation zwischen Film- und Theaterbühne bildet Jean Rollins Spielfilm-Debüt *Le viol du vampire* (1968), wo der erklärte Bewunderer des Kasperletheaters für Erwachsene einige Szenen in der seit 1963 leerstehenden ehemaligen Kapelle dreht, und mit Requisiten wie einer überdimensionalen Fledermauspuppe an ihre bewegte Vergangenheit erinnert.

Was die Darstellung von menschlichem Leiden und Sterben betrifft, unterstreicht Paula Maxa die Differenzen zwischen einer in Echtzeit stattfindenden Theateraufführung und einem die Zeit beliebig raffenden oder dehnenden Film, wenn sie rückblickend auf ihre über 20-jährige Schauspielkarriere in der Rue Chaptal sagt: »In the cinema you have a series of images. Everything happens very quickly. But to see people in the flesh suffering and dying at the slow pace required by live performance, that is much more effective. It's a different thing altogether.«[11]

Tatsächlich scheint für Maxa der grundlegende Unterschied zwischen einer filmischen und einer theatralischen Todes- oder Gewaltszene im Faktor Zeit zu liegen. Während gerade im Grand Guignol der melodramatische Gestus darin gründet, dass die Qualen der Akteure regelrecht ausgewalzt und zelebriert werden, schiebt Maxa dem Film die Tendenz zu, durch den Fluss der Bilder innerhalb der Montage eher einem Moment der Plötzlichkeit und des Schocks zugeneigt zu sein, und sich dadurch schneller und stärker abzunutzen als dies bei einer künstlich in die Länge gezogenen Live-Performance der Fall ist. Diese Charakterisierung im Hinterkopf möchte ich mich im Folgenden dem direkten Vergleich eines Grand-Guignol-Theaterstücks und eines Films des frühen Kinos zuwenden, die beide nicht nur aus diachroner Sicht dicht beieinanderliegen, sondern auch thematisch ähnlich ausgerichtet sind.[12]

---

11 Zit. n.: Hand, *Grand-Guignol*, xi.

12 Das Kino selbst wird zumindest in den überlieferten Grand-Guignol-Stücken nicht ausdrücklich thematisiert, dafür hat das Theater eine Affinität zu anderen technischen Neuerungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Während im Grand-Guignol-Klassiker *Au téléphone* (1901) von André de Lorde ein Ehemann – und mit ihm das Publikum – gezwungen ist, der Ermordung seiner Familie am anderen Ende der Telefonleitung zuzuhören, bedient sich *Sous la lumière rouge* (1911) von Maurice Level, der damit zusammen mit Étienne Rey eine seiner zahlreichen Kurzgeschichten für die Bühne adaptiert, auf das dem photographischen Medium innewohnende Potential, bislang Unsichtbares, gleichsam als Acheiropoieton, dem menschlichen Blick zugänglich zu machen. Sowohl in Levels knapper Prosaerzählung wie auch in der ausgeschmückten Grand-Guignol-Fassung steht im Zentrum der Handlung ein trauernder Witwer, der, einem Poe'schen Helden gleich, feststellen muss, dass er seine vermeintlich tote Frau lebendig hat bestatten lassen. Diese Erkenntnis verschafft ihm eine Photographie der vermeintlichen Leiche kurz bevor die Totengräber sie in ihre Obhut übernommen haben. Erst Tage später wagt der Trauernde, einen Blick auf diese letzte Ikone seiner Geliebten zu werfen – und muss feststellen, dass sie im Moment der Aufnahme, für ihn, der mit dem Bedienen der Kamera beschäftigt gewesen ist, unbemerkt, die Augen aufgerissen hatte. Die titelgebende Dunkelkammer, unter deren rotem Licht der Witwer zusammen mit einem Freund das Photo entwickelt, wird gerade auch in der zugrunde liegenden Kurzgeschichte zum Sinnbild einerseits für die technischen Reproduktionsmedien innewohnende Konservierungsfunktion als auch für die ihnen seit jeher zugeschriebenen und gerade auch im zeitgenössischen Found-Footage-Horrorfilm wieder virulent gewordenen metaphysischen Qualitäten, Grenzphänomene aus Bereichen wie Parapsychologie oder Extraterrestrik visualisieren zu können: »Je ne sais pourquoi, mais il me sembla que la porcelaine frappant à intervalles réguliers la planchette, rendait un son bizarre et douloureux. Sous la lumière rouge, le liquide caressait la plaque dans un va-et-vient monotone: le bruit léger qu'il faisait le long des parois évoquait un bruit de sanglots, et je ne pouvais détacher mes yeux

3.1.2 Die letzten Torturen des Theaters, die frühen Torturen des Kinos

Als das Stück *La Dernière Torture* von André de Lorde und Eugène Morel am 2. Dezember 1904 seine Uraufführung im Grand Guignol erlebt, liegt das historische Ereignis, das seinen Rahmen bildet – die Belagerung des französischen Konsulats in Beijing durch die anti-imperialistischen sogenannten Boxerrebellen, (in der Pinyin-Umschrift eigentlich *Yìhétuán Yùndòng*, d. i. »Bewegung der Verbände für Gerechtigkeit und Harmonie«) – über vier Jahre zurück.

Nachdem sich bereits seit dem Herbst 1899 lokale Gruppen der *Yìhétuán* durchaus mit Billigung der Kaiserinnenwitwe Tsu Hsi gegen die europäischen, US-amerikanischen und japanischen Fremdmächte, vor allem aber auch gegen die christliche Minderheit in Nordchina erhoben hatten, gipfelt die trotz einer fehlender offiziellen Kriegserklärung einer der Parteien zeitweise einem Staatenkrieg gleichende Auseinandersetzung im Sommer 1900 in der Belagerung der chinesischen Hauptstadt, in deren Konsulate sich die um ihr Leben fürchtenden Ausländer geflüchtet haben. Nach zwei Monaten, und kurz bevor die Stadt den Rebellentruppen in die Hände gefallen wäre, erreicht ein internationales Expeditionskorps Peking, und entscheidet die Schlacht um die Hauptstadt zu seinen Gunsten. In der zeitgenössischen Rezeption hat die Bedrohung durch die sprichwörtlich gewordene »Gelbe Gefahr« nicht nur in der berüchtigten Hunnenrede Kaiser Wilhelms II. ihren Ausdruck gefunden, sondern auch ganz allgemein dazu geführt, dass der im September 1901 endgültig niedergeschlagene Boxeraufstand, allein durch die unleugbare Brutalität, mit der die Aufständischen gegen ihre Feinde vorgegangen sind, im Westen sowohl zum Stimulus für xenophobe Vorurteile als auch zum Stoff für Heldenlegenden wurde.[13]

Wenig verwunderlich ist, dass die Grand-Guignol-Autoren sich in ihrer Adaption der Vorgänge weniger auf heroische Aspekte konzentriert haben, sondern stattdessen ausschließlich die klaustrophobische Belagerungssituation einer Gruppe wehrloser, von einem gewaltsamen Tod bedrohter Menschen in den Mittelpunkt ihres Einakters stellen. Die Protagonisten von *La Dernière Torture* bilden eine bunte, gemischtgeschlechtliche Gesellschaft, die allein die nackte Angst verbindet: D'Hémelin, der französische Konsul, und seine Tochter Denise, außerdem ein Schatzmeister, ein Übersetzer sowie eine Gruppe Marinesoldaten, die genauso traumatisiert und mental instabil wirken wie die Zivilisten, die sie eigentlich verteidigen sollen.

Die Lage ist verständlicherweise angespannt, und geprägt von gegenseitigen Versicherungen, dass die Militärhilfe von außen bald eintreffen wird – gerade D'Hémelin beschwichtigt seine Tochter unablässig, indem er ihr wider besseres

---

de ce carré de verre à la couleur laiteuse qui, peu à peu, se teintait de noir, vers les bords«. (Maurice Level, *Sous la lumière rouge*, in: *Les portes de l'enfer*, Paris 1910, 13 f.)

13 Vgl. allgemein zum Boxeraufstand bspw. Mechthild Leutner, Klaus Mühlhahn (Hg.), *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, Berlin 2007.

Wissen erklärt, der Kriegslärm, der von Zeit zu Zeit zu ihren Ohren dringt, rühre von der triumphalen Befreiungsarmee ihrer Landsleute her –, und dem ständigen Ausspähen des umliegenden nächtlichen Terrains, um zu eruieren, wo sich der Feind zurzeit aufhalte, und wann man von ihm überrannt werden wird. Die Chinesen wiederum treten im gesamten Stück allein durch akustische Marker in Erscheinung, namentlich durch Gong-Schläge und den bereits erwähnten Lärm vereinzelter Scharmützel. Damit antizipieren de Lorde und Morel das klassische Horrorsujet eines zusammengewürfelten Personenhaufens, der sich, gefangen an einem Ort, von dem es kein Entrinnen gibt, gegen eine oft namen- oder gesichtslose Gefahr erwehren muss. Als animalisch-bestialisch werden die Boxerrebellen dadurch konnotiert, dass dem Theaterpublikum keinerlei Gelegenheit gegeben wird, sie tatsächlich zu Gesicht zu bekommen, weshalb ihre konkrete Gestalt problemlos nach den eigenen vorurteilsbelasteten Phantasien modelliert werden kann: »Whether seen or unseen, Grand Guignol's China is a forum for barbarism and excess.«[14]

Wenn man den Feind schon nicht zeigt, so spricht man aber doch fortwährend von ihm. Das unterstreicht deutlich die Art und Weise, wie de Lorde und Morel Gewaltdarstellungen in ihr Stück einflechten. Nennen lassen sich hier drei Stufen, über die sich die Repräsentation von Gewalt, wie bei vielen Grand-Guignol-Stücken, in *La Dernière Torture* sukzessive graduell bis zu einem finalen Kulminationspunkt steigert.

Der erste Grad der schrittweisen Annäherung zur finalen Gewalttat, mit der *La Dernière Torture* schließen wird, ist die verbal vermittelte Gewalt durch den Soldaten Bonin, der es bis hinter die feindlichen Linien geschafft hat, von dort aber physisch wie psychisch am Rand des Zusammenbruchs und mit stakkatoartig hervorgestoßenen Berichten über die gesichteten Gräuel zu seinen Kameraden zurückkehrt. So heißt es, unter anderem, über die Folterung und Ermordung einer Nonne: »Mes yeux ne guériront pas de ce qu'ils ont vu. Si vous saviez … j'ai vu … une femme, du couvent des Lazaristes … ils l'ont prise, liée, garrottée … ils lui ont arraché les ongles … aux pieds, aux mains … et puis … – oh! ces cris! … – leurs tenailles chauffées au rouge … ils lui ont arraché la langue, ils lui ont arraché les seins … (Ràlant.) Ah! ah!«[15]

Während des rapiden Wortgefechts zwischen den besorgten Kameraden und dem angeschlagenen Bonin enthüllen de Lorde und Morel zugleich auf Ebene der Regieanweisungen den einzigen nominellen Gore-Effekt ihres Stücks: »Il [Bonin]

14 Hand, *Grand-Guignol*, 119.

15 André de Lorde, Eugène Morel, *La Dernière Torture*, in: André de Lorde, *Théâtre d'épouvante*, Paris 1909, 288. Eine ins Englische übertragene, aber teilweise erheblich gekürzte Textfassung des Stücks ist enthalten in: Hand, *Grand-Guignol*, 98–108. Vgl. zur zitierten Passage: »BORNIN: They took a nun, took her and tied her up, choked her … tore out her fingernails and toenails … and then … with red-hot tongs they ripped out her tongue, tore off her breasts … (*Passes out*).« (Ebd., 106.)

est tombé sur ses coudes, couvert de sang et de poussière. Et, se relevant à demi, il montre ses deux moignons sanglants.«[16]

Erst im Finale brechen Gewalt und Sterben aktiv und nicht als rein orale Nacherzählung oder als physisches Gewaltresultat ins Stück herein – und das dann weitgehend versehen mit einem rein psychologischen Schrecken. Die äußerste Marter, von der bereits im Titel des Stücks gesprochen wird, ist eben nicht eine Folterorgie der über ihre Opfer herfallenden Chinesen, sie besteht vielmehr in einem für das Grand Guignol symptomatischen zynischen Schlusstwist: D'Hémelin entschließt sich angesichts der ausweglosen Situation, seine Tochter lieber selbst zu erschießen statt sie den das Konsulat stürmenden Boxern zu überlassen, muss dann aber feststellen, dass vor den Toren französische Hilfstruppen eingetroffen sind, die man in der allgemeinen Panik für das Feindesheer gehalten hat. Folgerichtig liest sich die Bühnenanweisung bezüglich des eigentlichen Mordes an Denise schlicht, unspektakulär, zurückhaltend, sodass die Annahme wohl nicht verfehlt ist, die Einbeziehung des Publikums in die Seelentortur des Vaters habe in dieser Szene primär den mimischen Künsten des D'Hémelin-Darstellers oblegen:

> »Lentement, de la main droite, il a tiré son revolver, et par derrière, il amène l'arme à la nuque de sa fille, et tire. Sans un cri, tenant toujours son père embrassé, Denise se raidit et sa tête retombe. – La fusillade continue, puis, soudain, se ralentit s'arrête. – Un silence. – D'Hômelin soutient toujours sa fille morte entre ses bras. – Et soudain, très loin, indistinct d'abord, un clairon retentit. Le bruit s'approche. On distinguo les tambours, des cris lointains, de nouveaux coups de feu. – C'est la charge. – Une rumeur croissante: Les alliés! les alliés!«[17]

In *La Dernière Torture* fungiert die Darstellung extremer Gewalt als nur *ein* Mechanismus in einem angestrebten »sense of anticipation«[18], der die Rezipienten vom Gang zum Theater über Maureys wirksame Werbestrategien bis hin zum plakativen Poster-Design begleitet. Dort sehen wir in Comic-Darstellung einen an Gitterstäben gefesselten Bonin. Eine Hand ist ihm bereits amputiert worden, die andere verbinden lediglich noch einige wenige Sehnen mit dem Stumpf. Im Hintergrund sind ein enthaupteter Mensch und die heranstürmenden Boxerrebellen zu sehen. Bonin hat weit aufgerissene Augen, die ihren schockstarren Blick paralysiert ins Leere richten. Reduziert wird das Stück durch dieses Design auf seine exploitative Ebene, die es dann aber, wie wir gesehen haben, weder in seiner Kulminationsszene noch im Auftritt Bonins in solch drastischer Weise ausagieren möchte.[19] Stattdessen fordern

16 De Lorde, *Torture*, 286. Vgl. Hand, *Grand-Guignol*, 105: »Bornin moves and we see that his hands have been severed.«

17 De Lorde, *Torture*, 294. Vgl. Hand, *Grand-Guignol*, 108: »Slowly he takes his revolver and puts it to Denise's head and shoots her. Suddenly all the gunfire stops. […] He drops her body to the ground and the sound of the victorious European troops can be heard as the curtain slowly descends.«

18 Ebd., 50.

19 Eine Auswahl von Farbkopien originaler Grand-Guignol-Poster, bei der das zu *La Dernière Torture* allerdings nicht vertreten ist, findet sich im Mittelteil von Gordon, *Theater*.

de Lorde und Morel ihr Publikum dazu auf, die explizite Gewalt allein in ihrer Imagination zu verhandeln, und nutzen Sound-Effekte sowie das komprimierte Interieur ihres Theaters, um die Zuschauerschaft primär psychologisch zu affizieren. Die direkte Partizipation des Publikums an der hoffnungslosen Situation der leicht als Identifikationsfiguren herhaltenden Protagonisten scheint den Verantwortlichen wichtiger zu sein als das selbstzweckhafte Ausspielen blutrünstiger Szenen, wie sie das Werbeplakat suggeriert.[20]

Eher den Verheißungen besagten Werbeplakats bezüglich von Boxer-Rebellen ausgeübter unaussprechlicher Grausamkeiten folgen die kurzen Aktualitätenfilme, die lange bevor sich das Grand Guignol der Thematik zuwendet vor allem in Großbritannien, Frankreich und den USA für ein Publikum produziert werden, dem bereits kriegerische Konflikte wie den zwischen Griechenland und der Türkei (1897), Spanien und Amerika (1898) oder Großbritannien und den Burenrepubliken (1899) in Bewegtbildern nahebracht wurden.

Freilich ist keiner dieser nicht zuletzt propagandistisch intendierten Filme tatsächlich vor Ort bei der Belagerung Pekings, auf den Schlachtfeldern Chinas oder in umkämpften Missionsstationen entstanden. In (re-)inszenierte Form, die man, wohlmeinend, als Rekonstruktion bezeichnen kann, oder als bewusste Manipulation im Sinne einer politischen Ideologie, versetzen Werke wie *The Assassination of a British Sentry* oder *The Burning of a Missionary and the Dispersing of the Infamous Monsters By the Allied Troops*, wie Jay Leyda scherzt, das China der Jahrhundertwende auf Wiesen nahe Brighton, in französische Parks oder auf Farmgelände bei New Jersey.[21]

Stephen Bottomore unterscheidet drei Haupt-Topoi solcher *fake boxer rebellion newsreels:* »Attacks on westerners, particulary missionaires; beheadings or other punishment of Chinese, especially Boxers; and battlefield victories by the allies against the Chinese/Boxers. The most frequent of these themes was attacks on westerners […], followed by beheadings and battlefield victories […]. The com-

20 Das Poster für de Lordes und Morels Stück kann natürlich nicht gedacht werden ohne die bereits vorherrschenden westlichen Darstellungsmuster des Boxerkriegs und seiner Opfer. »Der selige Gabriel Perboyre, des heiligen Glaubens wegen in China gemartert am 11. Sept. 1840« ist bspw. auf einem Exponat der Postkartensammlung Otto Mays zu lesen, und zeigt den titelgebenden christlichen Märtyrer – ein Missionar des Lazaristenordens, der ab 1835 als Missionar in China wirkte, und aufgrund dessen Verhaftung, Folter und Kreuzestod erleiden musste – als in sich zusammengesunkenen Leichnam gefesselt an ein Holzkreuz an einer Weggabelung, während links über ihm ein weiteres, diesmal illuminiertes Kreuz aus der Wolkendecke hervorbricht, um sein Sterben gleichsam göttlich zu adeln. Die bildkompositorischen Kongruenzen zum Poster für *La Dernière Torture* sind nicht von der Hand zu weisen, enden aber spätestens bei den dezidiert christlichen Konnotationen, die der Perboyre-Postkarte eingeschrieben sind, und die im Grand-Guignol-Theater grell überzeichneten, nahezu comichaften Charakteristika wie den knallroten Blutlachen oder dem irren Blick weichen müssen, den Bonin aus dem Bildkader heraus ins Leere wirft. (Vgl. Otto May, *Europa und die ›Gelbe Gefahr‹. Vom Boxer-Aufstand zum russisch-japanischen Krieg. Geschichte im Postkartenbild* Bd. 7, Hildesheim 2016, 29.)

21 Jay Leyda, *Dianying. Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge 1972, 4.

mon factor in these, needless to say, is a negative view of the Chinese.«[22] Um die Demarkationslinie aufzuzeigen, die zwischen der filmischen und der literarisch-theatralen Darstellung letaler Gewalt verläuft, soll uns im Folgenden ein gerade mal 32 Fuß langer, mutmaßlich von der britischen Pathé produzierter Film aus dem Jahr 1900 interessieren, der, im zeitgenössischen Kontext nicht unüblich, allein in Großbritannien unter (mindestens) drei unterschiedlichen Titeln erschienen ist: *Decapitation, The War in China. Boxers Decapitating a Prisoner* sowie *An Execution in Peking*.[23]

In einer felsigen Landschaft, die im Hintergrund von einer steil ansteigenden Straße durchschnitten wird, hat sich am Wegesrand ein Halbkreis aus etwa 20 mit Speeren bewaffneter Männer versammelt. Die Kamera befindet sich, wie im frühen Kino üblich, in einer Distanz von nicht mehr als drei Metern und identisch mit der idealen Position eines Theaterzuschauers in einem der vordersten Sitze des Auditoriums direkt vor dieser Gruppe, die durch ihre Gewänder und Kegelhüte optisch als dem asiatischen Kulturraum zugehörig markiert werden. Zwei weitere Männer betreten den Bild-Kader von links, und führen einen Gefangen mit sich, dessen Schädel bis auf einen langen, geflochtenen Pferdeschwanz kahlrasiert worden ist. Ohne Zwang, nahezu mechanisch, kniet sich der Gefangene in die Mitte des von den Kriegern umschlossenen Platzes, während sich seine beiden Henker je links und rechts von ihm positionieren. Der Mann auf der rechten Seite hält seinen Zopf, was den Gefangenen unweigerlich dazu zwingt, seinen Oberkörper weit nach vorne zu strecken und dem zweiten, ein Schwert tragenden Mann seinen Nacken darbieten zu müssen. In einem schnellen Schnitt enthauptet der Schwertträger sein Opfer. Nachdem der Gefangene geköpft worden ist, schleudert der Mann, der ihn am Zopf festgehalten hat, den abgetrennten Kopf in die Höhe, fängt ihn mit beiden Händen auf, und präsentiert ihn, der Kamera den Rücken zukehrend, den bislang mit stoischer Ruhe zuschauenden Waffenbrüdern. Sodann greift er sich einen Speer aus der Menge und rammt ihn dicht neben dem enthaupteten Körper in die Erde, um das Haupt des Getöteten schließlich auf dessen Spitze zu spießen. Erst jetzt gerät die Gruppe in Bewegung, und paradiert im Kreis um den derart zur Schau gestellten Menschenkopf.[24]

Im direkten Vergleich zur theatralen Inszenierung von *La Dernière Torture* sind an dieser zunächst möglicherweise, abgesehen von ihrem gewalttätigen Sujet, banal wirkenden Szene eine ganze Reihe von Aspekten interessant, die ich im Folgenden ausgehend von der These, dass in seinen frühsten Artefakten bereits sämtliche strukturellen, ästhetischen, motivischen Wesensmerkmale des kinematographischen Todes in nuce angelegt sind, ausformulieren möchte.

22 Stephen Bottomore, *Filming, Faking and Propaganda. The Origins of the War Film, 1897–1902*, Utrecht 2007, XIII, 2, dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/22650/index.htm (01.01.21).

23 Ebd., 9.

24 Vgl. www.huntleyarchives.com/pix/FE/MISC/10111168_P.MP4 (01.01.21).

3.2.1 Der technisch reproduzierte Tod an jedem Nachmittag

Eine Stierkampfdokumentation Pierre Braunbergers, *La Course de taureaux*, führt André Bazin anlässlich seiner dem Film gewidmeten Cahiers-du-Cinéma-Kritik vom Dezember 1951 dazu, einen der pointiertesten theoretischen Grundlagentexte zum Verhältnis zwischen Kino und Tod zu verfassen. Programmatisch ist sein Essay *Mort tous les après-midi* betitelt, was natürlich einen augenzwinkernden Querverweis zu Ernst Hemingways berühmtem Stierkampfessay von 1932 darstellt.

Ist das Sterben von Stier und/oder Matador in dessen Buchtitel *Death in the Afternoon* allerdings noch als singuläres Ereignis gekennzeichnet, betont Bazin, dass man den Tod aus einer dezidiert kinematographischen Perspektive als serielles Ereignis begreifen muss: Der mitgefilmte Kino-Tod findet jeden Nachmittag bei der wiederholten Aufführung des entsprechenden Films statt. Hemingway dagegen besitzt, wenn er z. B. am 31. Mai 1931 zusieht, wie der Matador Francisco Vega de los Reyes tödlich vom Horn eines Stieres durchbohrt wird, keine Möglichkeit außer der (schriftlich fixierten) Erinnerung, um sich (und seinen Lesern) die Szene noch einmal vor Augen zu führen.

Für Bazin besteht, analog zu Siegfried Kracauer, per se eine fundamentale Affinität des Films zum »Fluss des Lebens.« Daraus resultiere eine Tendenz des Kinos, sich an Modifikationen und Fluktuationen der physischen Realität gleichsam anzuschmiegen, sie nachzuzeichnen und, wie keine andere Kunstform zuvor, nahezu deckungsgleich abzubilden, wenn nicht sogar sie vor ihrer mosaischen Zerstückelung zu erretten, oder, als fast schon theologisches Gebot, zu erlösen.[25] Wenn der Film die Dinge in ihrem permanenten Wandel als Mumie bandagiere, dann aber, in Differenz zum Stillstand des photographischen Bildes, als »eine sich bewegende Mumie«, die erscheint »wie die Vollendung der fotografischen Objektivität in der Zeit.« Der Film will nicht mehr »nur den in einem Augenblick festgehaltenen Gegenstand bewahren wie der Bernstein den intakten Körper von Insekten einer vergangenen Zeit«, sondern »zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer.«[26] Außerdem verfüge das Kino, wie das Theater, über das Distinktionsmerkmal der (zumindest vorgeblichen) physischen Präsenz seiner Referenzobjekte, was der Photographie mit ihrem lediglich sekundenbruchteilhaften Aufblitzen von Realitätspartikeln naturgemäß fremd bleiben muss:

> »The experience of filmed theater – and its almost total failure until some recent successes redefined the problem – has made us aware of the role played by real presence. We know that the photographic image of a play only gives it back to us emptied of its psychological reality, a body without a soul. The reciprocal presence, the flesh and blood confrontation of viewer and actor, is not a simple physical accident but an ontological fact constitutive of the performance as such. Starting from this theoretical given as well

25 Vgl. bspw. Siegfried Kracauer, *Film 1928*, in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1977 [1928], 295–311.

26 André Bazin, *Ontologie des photographischen Bildes*, in: Ders., *Was ist Film?,* Berlin 2009 [1958], 33–42, hier: 39.

> as from experience, one might infer that the bullfight is even less cinematic than the theater. If theatrical reality cannot be captured on celluloid, what about the tragedy of tauromachy, of the liturgy and the almost religious felling that accompanies it. A photograph of a bullfight might have some documentary or didactic value, but how could it give us back the essence of the spectacle, the mystical triad of animal, man, and crowd?«[27]

Gerade die Möglichkeit des (realen) Todes ist es letztlich für Bazin, was die Stierkampfarena vom illusionistischen Theater unterscheidet: »The tragic ballet of the bullfight turns around the presence and permanent possibility of death (that of the animal and the man). That is what makes the ring into more than a theater stage: death is played on it. The toreador plays for his life, like the trapeze artist without a net.«[28]

Bazin liegt freilich nichts ferner, als das Abbilden indexikalischen Sterbens von Mensch oder Tier in Braunbergers Film einer Legitimation zu unterziehen – dass Kameras Bilder von sich in ihrem Blut wälzenden Stieren und von deren Hörnern aufgespießten Matadoren aus spanischen Arenen heraus auf die Leinwände der Welt transportieren, versteht er vielmehr als selbstverständliche, valide Praxis, und bescheinigt dem Stierkampf als einem Ereignis, das von seiner Grunddisposition her als Spektakel konstituiert ist, zwischen den Zeilen stattdessen sogar besonderen kinematographischen Wert. Als Kunst der Zeit, schreibt Bazin weiter, besäße das Kino das Privileg, die Zeit, derer es sich erst einmal versichert habe, umzukehren und zu wiederholen, ein Privileg, das zwar allen mechanischen Künsten eigen ist, das zu nutzen das Kino aber ungleich größeres Potential besitze. Nachdem Bazin, nicht zum ersten und letzten Mal innerhalb seines Œuvres, einen Bezugspunkt in der Philosophie seines geistigen Mentors Henri Bergson gefunden hat[29],

---

27 André Bazin, *Death Every Afternoon*, in: Ivone Margulies (Hg.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, Durham/London 2003 [1951], 27–31, hier: 29.

28 Ebd., 29 f.

29 Bazin ist nicht der erste Theoretiker, der versucht, Bergsons Überlegungen für das Kino zu gewinnen. Bereits im frühen französischen Kino-Diskurs entspannt sich bspw. eine polemische journalistische Diskussion zwischen, zunächst, Émile Vuillermonz und Paul Souday um die Frage, ob die Bergson'schen Thesen für eine Reflexion über das neue Medium gewinnbringend genutzt werden könnten, in der schließlich Marcel L'Herbier die vermittelnde Position einnimmt. Fernab jeglicher metaphysischer Spekulation, zu der Vuillermonz sich, seiner Meinung nach, verstiegen habe, bewundert L'Herbier als »das Wesentliche des Films, […] dass sich die Bewegung selbst als ›die Bewegung überhaupt‹ oder als abstraktes ›Werden‹ zeigt!« (Marcel L'Herbier, *Hermes und das Schweigen*, in: Schweinitz, *Zeit* [1918] 149–167, hier: 154.) Damit reagiert L'Herbier auf Bemerkungen, die Bergson selbst bezüglich der Kinematographie getätigt hat – z. B. in einem kurzen Interview für *Le Journal* vom 20. Februar 1914, wo er den einzelnen Filmbildstreifen und die optischen Apparaturen, die diesem die Illusion von Bewegung einschreiben, in analoge Beziehung zur Funktionsweise des menschlichen Auges und Gedächtnisses setzt: »So ist z. B. das Gedächtnis genau wie der Kinematograph eine Folge von Bildern. Bewegen sich diese Bilder nicht, so ist das der Neutralzustand, bewegen sie sich, so leben sie. Die Bewegung ist das Leben … Ist nicht das lebende Auge auch ein Kinematograph? Gewiss und – ergänzend kann man vielleicht sagen, dass unsre Augen erst auf dem Umwege über das Kino wieder deutlich sehen gelernt haben.« (Henri Bergson, *Der Wert des Kinos*, in: Ebd. [1914], 135ff, hier: 136.) Vgl. zur Beziehung zwischen der Philosophie Bergsons und dem kinematographischen Diskurs auch: Frank Kessler, *Henri Bergson und das Kino*, in: *KINTop* 12 (2003), 12–16.

um die »aesthetic time« der Musik gegen die »lived time« des Kinos abzugrenzen, die für ihn Ausdruck des qualitativen Zeitstroms ist, den Bergson *durée* getauft hat[30], kommt er zum vorläufigen Schluss: »The reality that cinema reproduces at will and organizes is the same worldly reality of which we are a part, the sensible continuum out of which the celluloid makes a mold both spatial and temporal. I cannot repeat a single moment of my life, but cinema can repeat any one of these moments indefinitely before my eyes.«[31]

Sobald irgendein Ereignis, ein Moment, eine Szene dem materiellen Träger des Filmbands anvertraut worden ist, wird die in ihm gespeicherte Zeit grundsätzlich, jedenfalls solange der Film nicht reißt oder durch externe Eingriffe wie Emulationen oder Verschmutzungen unkenntlich gemacht ist, immer wieder dazu gebracht werden können, ihre eigene Vergangenheit zu leugnen.

Die filmische Darstellung eines indexikalischen Todes – »the unique moment par excellence« in jedem Lebenslauf[32] – stellt Bazin in diesem Zusammenhang aber vor ein eigenwilliges Paradoxon. Auch der Tod ist natürlich nur das sukzessive Aufeinanderfolgen punktueller Zeitpartikel bzw. im Denken Bergsons Teil eines kontinuierlichen Zeitflusses – und sowieso stellt sich seit Menschengedenken, und spätestens mit Aufkommen medizinischer Disziplinen, die Frage, ab welchem Zeitpunkt ein Körper tatsächlich als verstorben betrachtet werden kann, wie lange er in einem für Außenstehende kaum greifbaren Stadium zwischen Leben und Tod schwebt, und was genau mit der Vorstellung des Todes überhaupt bezeichnet werden soll. Jedoch wird, zumindest was das sterbende Subjekt selbst betrifft, irgendein Moment von dessen Lebenskette der unwiderruflich letzte sein, den es als Subjekt erlebt. Damit geht eine Irreversibilität und Finalität einher, die gerade das Kino per se nicht kennt. Entgegen der Photographie, die nur einen toten oder einen lebenden Körper zeigen könne, sei dem Kino durch sein Zurschaustellen der Dinge in ihrer Körperlich- und Zeitlichkeit die elusive Passage immanent eingeschrieben, die den einen Status in den andern übergehen lasse.[33]

Ein Todesfall oder auch ein Sexualakt, der, schreibt Bazin, nicht ohne Grund die Bezeichnung »kleiner Tod« trage, lasse es zu, dass wir als die diskontinuierlichen Wesen, die wir, nach Bataille, voll von »Sehnsucht nach der verlorenen Kontinuität […] getrennt voneinander in einem unbegreiflichen Abenteuer sterben«, über den Weg einer Transzendenz-Erfahrung – das Verschmelzen mit der Unendlichkeit beim Sterben, das Verschmelzen mit dem Sexualpartner beim Geschlechtsverkehr – unsere tiefe Vereinzelung »durch ein Gefühl tiefer Kontinuität […] ersetzen.«[34] Jeder dieser beiden gegen »the absolute negation of objective time« rebellierenden Akte stelle »the qualitative instant in its purest form« dar,

30 Bazin, *Death*, 30.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd.: »In this respect, a photograph does not have the power of film; it can only represent someone dying or a corpse, not the elusive passage from one state to the other.«

34 Georges Bataille, *Der heilige Eros*, Berlin 1963 [1957], 14f.

und kann daher, strenggenommen, nur erfahren, und nicht repräsentiert werden, ohne dass seine absolute Integrität verletzt wird. Geschehe das doch durch die Projektion sterbender, kopulierender Menschen, liege, laut Bazin, im wahrsten Wortsinn eine Obszönität vor – das, was im antiken Theater aus Schamgefühl nicht auf der Bühne, sondern nur hinter ihr, im Off, stattfinden durfte.[35] Diese Obszönität ist für Bazin allerdings keine moralische, sondern eine metaphysische. »We do not die twice«, stellt er für die ontologische Wirklichkeit fest. Das wiederholte Sterben im Kino unterminiert dieses Faktum in einer Weise, die er gleichsetzt mit den Entweihungen und Profanisierungen von Grabstätten und Leichnamen: »Before cinema there was only the profanation of corpses and the desecration of tombs.«[36]

»In the spring of 1949, you may have seen a haunting documentary about the anti-Communist crackdown in Shanghai in which Red ›spies‹ were executed with a revolver on the public square«, schreibt Bazin weiter. »At each screening, at the flick of a switch, these men came to life again and then the jerk of the same bullet jolted their necks. The film did not even leave out the gesture of the policeman who had to make two attempts with his jammed revolver, an intolerable sight not so much for its objective horror as for its ontological obscenity.«[37]

Was Bazin an dieser Wochenschau-Szene am meisten verstört, scheint – und darin öffnet sich eine interessante Analogie zu Pirandellos Gubbio, der, wie wir gesehen haben, zuallererst nicht das bloße Töten der Tigerin für einen kommerziellen Spielfilm beklagt, sondern die Tatsache, dass sie in der Erbärmlichkeit eines drittklassigen Unterhaltungsfilms ihr Leben lassen soll[38], – nicht so sehr die illustrierte Exekution zu sein, die, im Gegensatz zum Tod der Raubkatze in *La donna e la tigre*, höchstwahrscheinlich auch ohne die Anwesenheit eines Kamerateams stattgefunden hätte. Vielmehr ist es der zunächst blockierte Revolver eines der die vermeintlichen kommunistischen Spitzel erschießenden Polizeimänner, der ihn in seiner »ontologischen Obszönität« erschüttert: Nicht nur das Sterben der zum Tode Verurteilten hält die Filmkamera in aller Deutlichkeit und Eindringlichkeit fest, sondern sämtliche sie umlagernden Details, deren Banalität und Zufälligkeit unterschiedslos mit der gleichen technischen Akkuratesse aufgezeichnet werden.

Ob ihr Sterben nun auf das betrachtende Subjekt heroisch, lächerlich, gerechtfertigt oder wie eine ethische Katastrophe wirkt: Bazins Shanghaier Kommunisten sind, worauf er gleich darauf zu sprechen kommt, einerseits unsterblich, da ihr Tod beliebig häufig reproduziert werden kann. Sie sind aber auch unwiderruflich tot dadurch, dass ihr Sterben bei jeder Projektion der fraglichen Wochenschauszene, die für eine bestimmte Zeitspanne tagtäglich zu genau fixierten Zeitpunkten erneut zur Aufführung kommt, schier endlos immer wieder aufs Neue nachdrücklich

35 Bazin, *Death*, 30.
36 Ebd., 31.
37 Ebd.
38 Pirandello, *Aufzeichnungen*, 266.

unter Beweis gestellt wird. In ein sich dem menschlichen Intellekt entziehenden Zwischenstadium der beiden Pole Leben und Tod sind die mutmaßlichen Spione sowohl in dem Moment versetzt, wenn die Revolverkugeln ihre Körper durchdringen, wie auch bei jeder medialen Sichtbarmachung ihres Sterbens. Dazu verurteilt, den eigenen Tod sisyphusgleich kontinuierlich erneut durchleben zu müssen, sind sie Tote ohne Requiem, »the eternal dead-again of the cinema!«[39]

Für Bazin lässt sich aber noch die Obszönität, mit der wir heutzutage »desecrate and show at will the only one of our possessions that is temporally inalienable«[40], wenigstens in einem Gedankenexperiment steigern, das er im folgenden Absatz anstellt. Wäre das nicht, fragt sich der Autor, »the supreme cinematic perversion«, wenn man die gerade beschriebene Szene »like those comic newsreels in which the driver jumps up from the water back onto his diving board« einfach rückwärts abspielte?[41] So wie die Lumière-Brüder in *Démolition d'un mur* eine Hauswand dabei filmen, wie sie von einer Gruppe Bauarbeiter niedergerissen wird, nur um sie sich danach aus den eigenen Trümmern zur vorherigen Unversehrtheit aufrichten zu lassen, indem sie den Film rückwärts laufen lassen, würde auch den Wochenschau-Toten die Möglichkeit gegeben, ihre (visuelle) Wiederauferstehung nur Sekundenbruchteile nach ihrer Erschießung zu feiern.

Neben der Todes-Abwehr durch Reproduktion in Form permanenter Projektion oder serieller Produktion identischer Kopien ein und derselben indexikalischen Sterbeszene, bei denen Fragen nach Original und Abbild obsolet werden, ist dem Umgang des Kinos mit Sterbeprozesses also noch eine zweite Ebene inhärent, die reziprok mit der Reversibilität des Filmmaterials selbst zusammenhängt: In jeder Filmszene kann das, was ontologisch als ihr Finalpunkt gesetzt wurde, zu ihrer Ausgangsbasis verschoben werden. Dadurch, dass die Toten des Kinos zu Toten geworden sind, die nicht mehr von ihrem physischen Körper abhängen, sondern sich voll und ganz dem filmischen Material eingeschrieben haben, sind sie von ihrer indexikalischen Verortung in einer spezifischen Zeit und einem spezifischen Raum entkoppelt, und deshalb nicht kongruent mit den Subjekten, die sie zu Lebzeiten einmal verkörpert haben, denn, wie schon Serafino Gubbio weiß, »ihr Handeln, das lebendige Handeln ihres lebendigen Körpers existiert auf der Leinwand des Kinematographen nicht mehr: Nur ihr Bild ist noch da, festgehalten in einem Augenblick, in einer Geste, in einem Ausdruck, der aufblitzt und wieder verschwindet.«[42]

Was ist das aber dann, was wir auf der Leinwand sehen, wenn der Polizeibeamte mit dem klemmenden Revolver einige als Spitzel verhaftete Shanghaier erschießt? Nicht ihr Tod, würde Bazin argumentieren, denn der Tod ist ein finites Ereignis, das nur einmal erlebt oder betrachtet werden kann, und jeder indexi-

39 Ebd., 31. Das Wortspiel im französischen Original zwischen Bazins Neologismus re-morts und remords (Reue) bleibt ins Englische freilich unübersetzbar.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Pirandello, *Aufzeichnungen*, 85f.

kalische Tod im Kino ist bereits eine Wiederholung, die dieses finite Ereignis mit einem Double versieht, für das es in der physischen Realität wiederum kein Gegenstück gibt. Andererseits ersetzt der indexikalische Tod auf der Leinwand aber auch nicht den Tod in der außerfilmischen Realität. Beide sind unabhängig voneinander: Wenn die kommunistischen Spione in Bazins Gedankenexperiment, obwohl tödlich getroffen, sich wiederaufrichten, und die Szene als Lebende verlassen, tun sie das in der Wirklichkeit natürlich noch lange nicht.

Auf jeden Fall, postuliert der Autor zum Ende seines Essays, als er wieder auf dessen eigentliches Thema, Braunbergers Stierkampfdokumentation, zu sprechen kommt, führe das Bild eines indexikalisches Todes auf der Leinwand zumindest bei ihm als schreibendem Subjekt mindestens zu einer genauso starken Affektwirkung wie das Spektakel in der Realität, aus dem es sich speist. »The representation on screen of a bull being put to death […] is in principle as moving as the spectacle of the real instant that it reproduces. In a certain sense, it is even more moving because it magnifies the quality of the original moment through the contrast of its repetition. It confers on it an additional solemnity.«[43] Ergo besitzt das Kino die Fähigkeit, dem indexikalischen Sterben ein spezifisches, laut Bazin »feierliches«, »Mehr« hinzuzufügen: »The cinema has given the death of Manolette a material eternity. On the screen, the toreador dies every afternoon.«[44]

Halten wir fest: Das Kino bildet für Bazin den Tod nicht einfach nur ab, es überhöht indexikalisches Sterben quantitativ und qualitativ, setzt es dadurch aber auch der Gefahr einer Profanisierung aus. Die Toten des Kinos, wie Bazin sie sich denkt, werden ihrem Tod in zwei graduell verschiedenen Instanzen ausgeliefert: Einmal als Opfer einer sie in ihrer physischen Existenz vernichtenden Bedrohung, sowie als visuelles Handelsgut, das zur Edukation, Unterhaltung oder Stimulation eines zeitlich und räumlich von ihrem tatsächlichen letzten Augenblick getrennten Publikums herhält. Bezüglich der andererseits stattfindenden Transzendierung der Kino-Toten schreibt Cahiers-du-Cinéma-Autor Yann Lardeau in einem dem pornographischen Film gewidmeten Artikel vom Juni 1978 unter dem Titel *Le sexe froid (du porno et au dela)*, in dem er, signifikant die Wechselbeziehung zwischen pornographischem und thanatologischem Kino-Diskurs betonend, dezidiert auf Bazins *Mort tous les après-midi* eingeht*:* »Though dead during the projection, though dying on screen, the victim can no longer die. He is condemned to live his death, eternally, immortalized by technology: death fetishized, without dying, without life, without anything beyond it.«[45]

Das Stichwort in Lardeaus Ausführungen, in denen er die bereits von Bazin konstatierte Fundamentalobszönität des Kinos an den Close-up-Shot von Hardcore-Pornos koppelt, ist die Technologie, die den leibhaftigen Tod fetischisiert,

43 Bazin, *Death*, 31.

44 Ebd.

45 Yann Lardeau, *Cold Sex (on pornography and beyond*, in: David Wilson (Hg.), *Cahiers du Cinéma Vol. 4*: *1973–1978. History, Ideology, Cultural* Struggle, London, New York 2000 [1978], 204–224, hier: 214.

indem sie alles von ihm abtrennt, was ihn an eine sensualistisch erfahrbare Natur bindet. Was vom Tod des Individuums bleibt, ist ein Bild, das abhängig ist von externen Umständen technologischer und distributiver Natur, um uns überhaupt als Bild vor Augen treten zu können. Die Verschränkung von technischer Apparatur, beschreibbarem Filmband und einzig durch die Operationen, die beide miteinander unternehmen, in der Gegenwart sichtbar werdender vergangener Wirklichkeit, die jedoch nicht verwechselt werden darf mit dem tatsächlichen, für alle Zeiten verlorenen Moment in der physischen Realität, führt Lardeau zu der These, dass die von Bazin festgestellten obszönen Obertöne, die die Projektion eines indexikalischen Sterbens in einem öffentlichen Kinosaal begleiten, primär nicht daraus resultieren, dass dieses Sterben den Blicken der Masse zugänglichgemacht wird – dies sei ein skopophilischer Modus, dem, erinnert er, publikumswirksame Hinrichtungen in der außerfilmischen Realität bereits Rechnung getragen haben.[46]

Vielmehr stecke der entscheidende Tabubruch im Faktum, dass wir des kinematographisch-indexikalischen Todes einzig durch »the dual form of its mass reproduction«, »its incessant repetitions when projected« und »the multiplicity of prints« ansichtig werden können.[47] Anders gesagt: Einem solchen visuellen Spektakel sind externe Faktoren implementiert, die von moralischen – wann ist es schicklich, diesen oder jenen Tod wann und wo zu projizieren? –, über kulturelle – welche indexikalische Todesdarstellung stellt eine noch konsumierbare dar, welche nicht? –, bis hin zu ökonomischen und exploitativen – das affektive Potential einer indexikalischen Todesszene und die daraus resultierende Kommerzialisierung – reichen. Gemeinsam markieren sie das indexikalische Sterben auf der Leinwand erneut als eines, das nicht kongruent mit seinem Kontrapunkt außerhalb der Leinwand ist, wo, um bei Bazins Beispiel zu bleiben, das Erschießungskommando, das die kommunistischen Spione in Shanghai zu Tode bringt, keine dieser Implikationen tangiert: Möglicherweise sehen diese in der Erschießung ihrer Gefangenen die Vernichtung eines Feindeskörpers, dessen Tötung als legitim konnotiert ist, oder auch nur einen Obrigkeitsbefehl, zu dessen Ausführung sie verpflichtet sind.[48]

Die Tatsache, dass die Wirklichkeit in diesem Fall unteilbar verwoben ist mit ihrem filmischen Duplikat, hat aber nicht nur einen Effekt auf das sterbende Subjekt selbst, sondern ebenso auf die physische Wirklichkeit, in der dieses sterbende Subjekt wiederum als Bild projiziert wird. Hierin erkennt Lardeau eine weitere Obszönität des Kinos, die bei Bazin noch nicht explizit Erwähnung findet:

46 Vgl. ebd., 214.

47 Ebd., 213f.

48 Ebd.: »If, in Bazin's example, death is obscene, it is because it has no justification – even at the time of its happening – other than its potential as spectacle: aleatory, any other death, any other event, being substitutable for it. Its entire reality has capsized into the image – even if it is no less true for all this: the event can no longer happen. Thus this obscenity of death comes less from the dispossession of the subject's experience of death than from the fact that, being filmed, it is apprehensible only in the dual form of its mass reproduction, in its incessant repetitions when projected and in the multiplicity of prints of the film.«

> »The obscenity has more to do with the remarking, the reconstitution of the reality, if possible in its original place, of which the film, through the exhaustiveness of its recording, is its secondary fabrication, inseparable from the original (though this exists only as a *support*), but no longer its identical copy – a second but ci-present reality, an existence diverted on to what the primary reality, the referential scene, can only fall back on and draw from its final meaning, which will also be the end of its initial meaning, its difference liquefied and transmuted through its serial reproduction. Obscenity resides not in the *act of representation* – wherein the referent remains perceptible in its specificity – but in the *act of reproduction*, where the only reference is the subject's potential for reproduction (its *reportage*), the subject being no linger distinguishable from the technical operations that reproduce it on the scene as its immediate double.«[49]

Ein Terminus, den Lardeau wie beiläufig für die Modifikationen fallenlässt, die die technische Reproduktion an der Wirklichkeit selbst vornimmt, ist der des Simulakrums: Da die Wirklichkeit nicht nur untrennbar mit ihrem Double als Spektakel verbunden sei, sondern vor allem auch, sobald ihr kinematographisches Duplikat auf den Plan trete, von diesem überhaupt erst konstituiert werde, handle es sich bei der von Bazin erwähnten Aufnahme der sterbenden Shanghaier Kommunisten eben nicht um ein mimetisches Abbild ihres indexikalischen Todes. Es ist lediglich eine indexikalische Qualität vortäuschende Simulation.[50]

3.2.2 Der filmische Tod als Simulation und Simulakrum

Bereits der römische Dichter Lukrez spricht im 4. Buch seines Hauptwerks *De rerum natura* von Simulacren in einem Zusammenhang, den wir auch aus der frühen Medientheorie kennen: Ähnlich wie die Eidola, deren sukzessives Abschälen mit damit einhergehender Identitätsdestabilisierung Balzac der Photokamera unterstellt, sind die *simulacra*, für die Lukrez außerdem die Synonyme *imago*, *figura* und *effigies* verwendet, äußerst feine Schichten, die bewegte oder unbewegte Körper, quasi als Emanation ihrer äußeren Hülle, in den Raum aussenden, und deren Sinn und Zweck es ist, sich als Film auf Netzhäuten festzusetzen und dort erst die Abbilder dieser Körper zu generieren.[51] Da es zwischen schauendem und betrachtetem Subjekt noch keinen anderen Mittler bedarf als Luft und Raum, die das Aussenden und Empfangen dieser für das menschliche Auge unsichtbaren Körperspuren erst möglich machen, denkt Lukrez die *simulacra* zwar nur partiell identisch mit den Dingen, die sie durch ihren Kontakt mit unseren Netzhäuten materialisiert erfahrbar machen. Trotzdem stellen die umherschwirrenden Hautschichten kein reines Trugbild dar, sondern sind vielmehr unabdingbar dafür, dass

49 Lardeau, *Sex*, 213.

50 Vgl. ebd.: »The Reality becomes inseparable from its redoubling as spectacle, by removing the separation of the technical operations which reveal it for what it is. More precisely, these operations constitute the new reality of this scene or event which, even though it happens, is only its simulacrum.«

51 Vgl. Lukrez, *Über die Natur der Dinge*, Berlin 1972 [1. Jh. v. Chr.], 222–291.

uns die äußere Wirklichkeit visuell entgegenströmt und uns dadurch überhaupt der Akt des Sehens gelingt.[52]

Im europäischen Mittelalter werden die *simulacra* zunächst von ihrer naturwissenschaftlichen Basis entkoppelt, und auf eine theologische Ebene überführt – signifikant bspw. bei Augustinus, der in Christus ein *simulacrum* Gottes sieht, das mit seinem Ursprung nicht durch Wesensgleichheit (Homousie), sondern durch Wesensverwandtschaft (Homöusie) verbunden sei –, bevor sie dann allmählich synonym zu Manövern der Verstellung und Täuschung gedacht werden. So ist die Simulation bei Thomas von Aquin definiert als Prinzip, bei dem »jemand durch den Schein von Handlungen oder Dingen etwas von sich zum Ausdruck bringt, was im Gegensatz zu seinem Innern steht.«[53] Der Kirchenlehrer stellt der Simulation, die einen Sachverhalten *vor*täuscht, als Schwesterbegriff die Dissimulation als Praxis zur Verschleierung von Sachverhalten an die Seite, um beide von der *fictio* als einem Erdichteten zu trennen, das seine Fabrikation nicht in täuschender Absicht vornimmt.

An der Schwelle zur Neuzeit baut Francis Bacon in seinem zwischen 1597 und 1625 verfassten Essay *Of Simulation and Dissimulation* begrifflich zwar auf den skizzierten Entwicklungen des Simulations-Terminus auf, wendet diesen aber nun vollends auf moralisch-ethischer Ebene an, wenn er insgesamt drei graduelle Stufe unterscheidet, mit denen ein Mensch sein wahres Selbst zu verbergen imstande sei, sprich, dem Laster der Heuchelei frönen könne. Von diesen hört die dritte (und damit lasterhafteste), nach den Etappen von »closeness/reservation/secrecy« und »dissimulation«, auf den Namen »simulation«. Sie bezeichnet den Umstand »when a man industriously and expressly feigns and pretends to be, that he is not.«[54]

Entgegen Bacons exemplarischem Modell der menschlichen Heuchelei erfährt der Begriff des Simulakrums, also eines aus dem Prozess der Simulation hervorgegangenen Objekts, spätestens mit dem (post-)strukturalistischen Denken eine Aufwertung, wenn z. B. Jacques Derrida von den Spuren, die jedes sprachliche Element, sobald es materialisiert worden ist, unweigerlich nach sich ziehe, nicht

52 Verwandt mit solchen Theorien sind literarische Ausformungen wie die Ovids Adaption des Mythos von Pygmalions, der sich in das Trugbild einer von ihm selbst modellierten Statue verliebt, oder des Narziss, der von seinem eigener Reflektion in der Spiegelfläche eines Sees so fasziniert ist, dass er sich im Versuch, sein Ebenbild zu erhaschen, in den Tod stürzt. Im Zusammenhang mit seinem Spiegelbild gebraucht Ovid dezidiert auch das Wort *simulacra* als Synonym für eine täuschend echte Realitätsreplik. Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Berlin, Boston 2017 [8], 170.

53 Thomas von Aquin, *Summa theologica, Teil II. Tugenden des Gemeinschaftslebens*, in: *Die deutsche Thomas-Ausgabe Bd. 20,* München, Heidelberg 1943 [1485], 159.

54 »There be three degrees of this hiding and veiling of a man's self. The first, closeness, reservation, and secrecy; when a man leaveth himself without observation, or without hold to be taken, what he is. The second, dissimulation, in the negative; when a man lets fall signs and arguments, that he is not, that he is. And the third, simulation, in the affirmative; when a man industriously and expressly feigns and pretend to be, that he is not.« (Francis Bacon, *Of Simulation and Dissimulation,* in: Ders. *Works 1,* London 1850 [1625], 265.)

von einer Anwesenheit per se spricht, sondern von einem »Simulcarum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet«, und dem das »Erlöschen« strukturell eingeschrieben sei.[55] Auch Roland Barthes erhebt die Simulacra zum charakteristischen Merkmal der strukturalistischen Analyse: »Die Struktur ist in Wahrheit […] nur ein simulacrum des Objektes, aber ein gezieltes, ›interessiertes‹ Simulacrum, da das imitierende Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar, oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb.«[56]

Obgleich weitgehend der gleichen mental-historischen Schule wie Derrida und Barthes zugerechnet, tendiert der Kern von Jean Baudrillards Simulationstheorie, die den Simulakrum-Begriff der Popkultur einverleibt hat, eher zur Taxonomie Bacons. In einer ersten wichtigen Vorstufe zur später elaborierter ausgearbeiteten Theorie – *Die Präzession der Simulakra* – ist zunächst von vier Phasen die Rede, die nach Baudrillard jedes Bild in einem (noch nicht weiter konkretisierten) zeitgeschichtlichen Prozess durchlaufe, und die jenen Bacons verdächtig ähneln – wenn man einmal davon absieht, dass Baudrillard dessen Trias eine »tieferliegende Realität« vorgeschaltet hat, die wohl als ontologische Wirklichkeit an einem »Nullpunkt der Simulation« verstanden werden muss. Nachdem es seine reflexhafte Reaktion auf die physische Realität überwunden habe, »maskiere und denaturiere« das Bild diese seine phänomenologische Ausgangsbasis in einem ersten Schritt, um sodann in eine Phase der Maskierung der Abwesenheit einer tieferliegenden Realität einzutreten, und dann, bei der vierten und letzten Station, auf gar keine Realität mehr zu verweisen: Das Bild hat sich in sein eigenes Simulakrum verwandelt.[57]

In seinem Hauptwerk *L'échange symbolique et la mort* von 1976 präzisiert Baudrillard diese Quadrophonie aus Realitätsverlust und Wirklichkeitssimulation, indem er sie durch ein nunmehr nur noch dreistufiges Modell ersetzt, das jetzt

55 Jacques Derrida, *Die différance*, in: Ders., *Die différance. Ausgewählte Texte*, Stuttgart 2004 [1968], 110–149, hier: 142.

56 Roland Barthes, *Die strukturalistische Tätigkeit*, in: *Kursbuch* 5 (1966). 190–196, hier: 192.

57 Ein anschauliches Beispiel dieser von Baudrillard nur thesenartig skizzierten Evolution oder Regression von Ideologie zur Simulation findet sich in: Ingeborg Breuer, Peter Leusch, Dieter Mersch, *Der Triumph der Zeichen über das Reale. Jean Baudrillards nihilistische Kulturphilosophie*, in: Dies. (Hg.) *Welten im Kopf. Profile der Gegenwartsphilosophie*, Frankreich, Italien, Bonn 1996, 35–47, hier: 40f.: »Erste Problemstufe: Ein Ferienkatalog zeigt ein Foto der Ägäisinsel Mykonos. Gibt das Foto die Realität der Insel richtig wieder, oder hat man eine Baustelle wegretuschiert? Hier ist das Bild ein mehr oder weniger getreues Abbild der Wirklichkeit. (*Klassisches Erkenntnisproblem*). Zweite Stufe: In einem anderen Fall betrachtet man ein Gemälde, das Mykonos heißt. Vielleicht handelt es sich um eine reine Phantasie des Malers ohne Rekurs auf die wirkliche Insel. Dann ist das Bild realitätsunabhängig. (*Autonomie der Kunst*). Schließlich die dritte Stufe: Bei einem (neuerlichen) Besuch auf Mykonos stellt man fest, daß der Inselort sich wandelt und immer mehr den Postkartenklischees ähnelt. Mykonos bemüht sich künstlich, besonders echt zu sein. In dieser Übererfüllung aller Kennzeichen einer ägäischen Ferieninsel wird das neue Mykonos tatsächlich noch weißer, noch pittoresker, noch echter, ja buchstäblich noch griechischer als das alte je gewesen ist. Verkehrte Welt – das Klischee triumphiert über die Wirklichkeit, das Abbild über seinen Gegenstand, die Realität hat sich dem touristischen Modell unterworfen und sich mit ihm kurzgeschlossen.«

dezidiert eingebettet ist in den Verlauf der europäischen Mentalgeschichte und ihre ökonomischen Implikationen von der Renaissance bis in die Nachkriegszeit. Ebenfalls können drei theoretische Vorläufer ausgemacht werden, auf die sich der Text entweder explizit oder implizit bezieht.

Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, dem Baudrillards Idee einer Zeichenwelt, die über keinen fixen Referenten mehr verfügt, und sich allmählich an die Stelle der Realität schiebe, am meisten verdankt, kennen wir bereits wegen der Zeugenschaftrolle, die Pirandellos Kameramann Serafino Gubbio darin einnimmt. In seinem 1936 veröffentlichten Aufsatz wirft Benjamin die Frage auf, inwieweit die sich an der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit herausbildenden Reproduktionstechniken à la Buchdruck oder Holzstich bzw. deren Nachfolgeverfahren wie Lithografie und vor allem Photographie unsere Rezeptionsweise von Kunstwerken beeinflusst haben. Nicht nur, konstatiert Benjamin, hätten besagte Reproduktionsverfahren das Kunstwerk seines authentischen, auratischen Moments entflochten[58] – bei einem beliebig multiplizierbaren Stich oder Druck stellt sich die Frage nach Kopie und Original schlicht nicht mehr –, sondern es andererseits durch das Verschwinden seines Alleinstellungsmerkmal der Aura dafür prädestiniert, der Volksmasse überantwortet zu werden. Gerade der Film, für den Benjamin, wie wir bereits gesehen haben, Serafino Gubbio als Referenzmann heranzieht, stellt einen vorläufigen Endpunkt dieser Entwicklung dar, die das Kunstwerk Stück für Stück seiner göttlichen-genialen Originalität entkleidet, bis es letztendlich nur noch als nackte Ware vorliegt, die allein von ihrem Ausstellungswert in ökonomische Sinnzusammenhänge eingebunden wird.

»Die Art und Weise, in der sich die menschliche Sinneswahrnehmung organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt«, stellt Benjamin immer wieder deutlich heraus, »ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt«[59], sprich: »Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.«[60] In seiner Historizität durchläuft der von Benjamin skizzierte Demokratisierungs-

58 In mutmaßlichem Rückgriff auf ein Gedicht Rainer Maria Rilkes – *Spaziergang* von 1925 – definiert Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz das Phänomen der Aura weniger, als dass er es lyrisch umschreibt: »An einem Sommernachmittag ruhend einen Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.« (Benjamin, *Kunstwerk*, 19.) Diese »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« hat gerade aufgrund ihres fragmentarischen und deutungsoffenen Gebrauchs im Werk Benjamins zu mannigfaltigen Interpretationen geführt. In seiner *Ästhetischen Theorie* deutet Adorno den auratischen Aspekt eines Kunstwerks als dessen Selbsttranszendierung, worin er sich mit Benjamins Betonung »des Kultwerts eines Kunstwerks in Kategorien der raumzeitlichen Wahrnehmung« (Ebd., 22) trifft: »Was hier Aura heißt, ist der künstlerischen Erfahrung vertraut unter dem Namen der Atmosphäre des Kunstwerkes als dessen, wodurch der Zusammenhang seiner Momente über diese hinausweist, und jedes einzelne Moment über sich hinausweisen läßt.« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a, M. 1995 [1970], 408.)

59 Benjamin, *Kunstwerk*, 18.

60 Ebd., 20.

und Profanisierungsprozess der Kunst dabei drei großen Phasen, von denen er nach einem prä-reproduktiven Zeitalter, etwa der Zeitraum zwischen Antike und Mittelalter, und einem Zeitalter der technischen Reproduktion, dessen Beginn ungefähr mit der Renaissance gleichzusetzen ist, in einem Stadium münde, das »um neunzehnhundert«[61] erreicht sei, und in dem nunmehr die technische Reproduktion (in Gestalt des Kinos) selbst als Kunstform verehrt werde.

Die zweite theoretische Prämisse für Baudrillards Simulationstheorie findet sich in dem erweiterten Medienbegriff Marshall McLuhans, den er 1964 in *Understanding Media* vorstellt. Für McLuhan fasst der Terminus »Medium« jede räumliche Expansion des menschlichen Individuums durch Mittel der Technik. Der Inhalt eines Mediums sei nicht eine konkret decodierbare Botschaft oder Information. Vielmehr müssen dafür sämtliche Effekte gelten, die Medien sowohl auf die Psyche des Menschen als auch die soziale Umwelt haben, in der er sich bewegt – sie steuern kurzum »Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens.«[62] Bezugspunkte eines Mediums seien wiederum andere Medien, auf die sich jedes singuläre Medium in netzartiger Korrespondenz beziehe, und von denen es gleichermaßen nicht separiert werden könne. Jedes Medium, das neu in dieses komplexe Geflecht eintrete, verändere folgerichtig die Apperzeptionsapparaturen der mit ihnen in Kontakt stehenden Individuen, erweitere sie nicht nur, schreibe ihnen vielmehr Paradigmen ein, die die Fähigkeit besitzen, das Bild des Menschen von sich selbst und seiner Umwelt immer wieder fundamental zu verändern.

Während Benjamins und McLuhans Thesen in Baudrillards Œuvre namentlich auftauchen und rege zitiert werden, muss man Jacques Derridas poststrukturalistisches Zeichenmodell, das ich als dritte wichtige Vorstufe für Baudrillards Postulat einer Dominanz oder Herrschaft der Zeichen, die er in dem Terminus der »Semiokratie« bündelt, vorstellen möchte, schon zwischen den Zeilen herausarbeiten. In Abgrenzung zum klassischen Strukturalismus eines Ferdinand de Saussure, für den kulturelle Phänomene sprachlich strukturiert sind, die Beziehung der sprachlichen Zeichen zueinander zwar durch ihre Arbitrarität gezeichnet ist, jedes sprachliche Zeichen seine fixierte Bedeutung jedoch durch die Differenz zu anderen sprachlichen Zeichen erhalte, richtet Derrida den Fokus auf die prinzipielle Wandelbar-

61 Ebd., 31. Wie schon in seiner *Kleinen Geschichte der* Photographie gesteht Benjamin der frühen Portrait-Photographie zu, die Aura des traditionellen Kunstwerks zwar zu Grabe zu tragen, sie aber zugleich aber auch ein letztes Mal zum Aufschimmern zu bringen. Mit den menschenbefreiten Pariser Straßenansichten des französischen Photographen Eugène Atget habe wiederum die Säuberung der Photographie von jeglichem auratischen Glanz bereits ihren Höhepunkt erreicht: »Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang seine Stätte gegeben zu haben, ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Straßen um neunzehnhundert in menschenleeren Aspekten festhielt.« (Ebd., 31.)

62 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. ›Understanding Media‹*, Düsseldorf/Wien 1968 [1964], 14.

keit sprachlicher und damit diskursiver Strukturen sowie die damit einhergehende Unterminierung stabiler, starrer, gleichsamen »toter« Gesetze. Jedwede Bedeutung wird von ihm lediglich als Resultat bereits zuvor gezogener Differenzen betrachtet, die wiederum einzig durch eine Differenzlinie auf einer höheren Ebene zustande kommen konnten. Im Gespräch mit Julia Kristeva erklärt er:

> »Die Sprache und ganz allgemein jeder semiotische Code […] sind […] Wirkungen, aber ihre Ursache ist weder ein Subjekt noch eine Substanz, noch ein irgendwo präsentes Seiendes, das der Bewegung der différance entginge. Da es keine Präsenz vor und außerhalb der semiologischen différance gibt, kann man auf das Zeichensystem im allgemeinen anwenden, was Saussure über die Sprache gesagt hat: ›Die Sprache ist erforderlich, damit das Sprechen verständlich sei und seinen Zweck erfülle. Das Sprechen aber ist erforderlich, damit die Sprache sich bilde […]‹ Diese Aussage enthält einen Zirkelschluß, denn wenn man streng zwischen Sprache (langue) und Sprechen (parole), zwischen Code und Botschaft, zwischen Schema und Verwendung usw. unterscheidet und wenn man beiden der eben genannten Postulate gerecht werden will, dann weiß man nicht, wo man beginnen soll und wie überhaupt etwas den Anfang machen soll, sei es nun die Sprache oder das Sprechen. Man muß daher vor jeder Trennung von Sprache und Sprechen, von Code und Botschaft usw. (mit allem was dazugehört) eine systematische Produktion von Differenzen, Produktion eines Systems von Differenzen – eine différance – annehmen, aus deren Wirkungen man eventuell durch Abstraktion und, indem man bestimmten Motivationen folgt, eine Linguistik der Sprache und eine Linguistik des Sprechens herausschneiden können wird.«[63]

Seinen Neologismus différance schreibt Derrida absichtlich mit falschem »a«, um seine Kritik am Logozentrismus zu untermauern, der, seiner Meinung nach, eine der Sprache zugrunde liegende Schrift oftmals vernachlässige, obwohl dem materiellen Schriftzeichen eine Dominanz über die mündliche Sprache zukommen solle: für die konkrete Aussprache des Wortes »différance« ist es letztlich gleich, ob ihr siebter Buchstaben ein »a« oder ein »e« ist.[64] In einem einflussreichen Vor-

63 Jacques Derrida, *Semiologie und Grammatologie*. Gespräch mit Julia Kristeva, in: Ders., *Positionen*, Graz/Wien 1986, 52–82, hier: 69f.

64 Derrida beginnt seinen einflussreichen Vortrag vor der *Société française de philosopie* am 27. Januar 1968 mit: »Ich werde also von einem Buchstaben sprechen. Ich werde also von dem Buchstaben a sprechen, von jenem ersten Buchstaben, der hier und da in Schreibung des Wortes différence eingeführt werden mußte; und dies im Verlauf einer Schrift über die Schrift, auch einer Schrift in der Schrift, deren verschiedene Bahnen in sehr bestimmten Punkten alle über eine Art groben orthographischen Fehler verlaufen, diesen Vorstoß gegen eine Orthodoxie, die eine Schrift regelt, gegen das Gesetz, welches das Geschriebene regelt und es in die Grenzen seiner Schicklichkeit einschließt.« (Derrida, *Différance*, 110.) Im weiteren Verlauf seines Vortrags offenbart sich die différance, die kein »gegenwärtiges Seiendes« ist, die nichts »beherrscht«, über nichts »waltet«, »nirgends eine Autorität aus[übt« (Ebd., 138ff.), die »keine reine nominale Einheit ist und sich unaufhörliche Kette von differierenden Substitutionen auslöst« (ebd., 145), »zu einem generativen Prinzip des Differierens als Unterscheidung, die es von allen empirisch bestimmbaren Unterschieden selbst unterscheidet. Anders gesagt: Différance meint das Unterscheidende selbst, das die konkreten Differenzen erst eröffnet. Dabei rekurriert Derrida erneut wortspielend auf den Doppelsinn des französischen ›différer‹: ›nicht identisch sein‹, ›trennen‹ und ›verschieben‹, ›verändern‹ oder auch ›verzeitlichen‹. Im ersten Fall bedeutet différance die räumliche Ausfaltung von Unterscheidungen im Sinne von Anders-

trag aus dem Jahre 1968, den er dann auch schlicht *Différance* nennt, benennt, nimmt Derrida Abschied von den endgültigen, letzten Wahrheiten, die gleichsam physisch mit ihren Signifikanten verwachsen seien. »Ausgangspunkt der Repräsentation ist ein Prinzip der Äquivalenz zwischen Zeichen und Realem. […] Ausgangspunkt der Simulation dagegen ist die Utopie des Äquivalenzprinzips, die radikale Negation des Zeichens als Wert, sowie die Umkehrung und der Tod jeder Referenz«[65], heißt es analog bei Baudrillard.

Von Benjamin übernimmt Baudrillard also die Idee von drei Zeitaltern oder Aggregatszuständen der Simulakra, auch wenn diejenigen Baudrillards nur mit den ersten beiden kongruent sind, die Benjamin in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz beschreibt. Baudrillards Simulakra erster Ordnung entsprechen Benjamins zweiter Gesellschaftsstufe, der beginnenden Epoche der technischen Reproduzierbarkeit, die beide etwa mit der Renaissance einsetzen lassen, und die für beide noch nach dem Äquivalenzprinzip funktioniert, das die sinnlich wahrnehmbare physische Realität in identischen Abbildungen ihrer selbst multipliziert, und sie damit gewissermaßen »verherrliche«. Eins von Baudrillards liebsten Beispiele für das Prinzip der »Metaphysik der Imitation«[66] ist der Stuck, diese »triumphale Demokratie aller künstlichen Zeichen, die Apotheose des Theaters und der Mode, die der neuen Klasse die Möglichkeit eröffnet, alles zu tun, weil es ihr gelungen ist, die Exklusivität der Zeichen aufzubrechen.«[67]

Will man die Natur in der Zeichensphäre wiederentdecken, muss man auf ein Material zurückgreifen, das sich zu allen anderen Materialien wie ein Spiegel verhält, der ihre spezifische Beschaffenheit bruchlos zu reflektieren imstande ist. »In den Kirchen und Palästen nimmt der Stuck alle Formen auf, imitiert alle Materialien, die Samtvorhänge, die Holzgesimse, die fleischigen Rundungen der Körper.«[68] Diese Formbarkeit des Stucks, seine Affinität für »unerhörte Kombinationen, für alle Spiele, für alle Imitationen, […] für alle theatralischen Gaukeleien«[69], bereitet bereits den Weg für eine spielerische, außerordentlich bewegliche, letztlich illusionäre Beziehung der Zeichen zueinander. Deren Potential zu Neuschöpfungen weicht alsbald einer Verselbstständigung, bei der die modernen Zeichen zunehmend damit aufhören, von früheren Zeichen zu »träumen«, und stattdessen beginnen, eigenmächtig innovative Zeichen zu produzieren.[70]

---

heiten, im zweiten ihre temporäre Generierung als ununterbrochene Verschiebung des Nichtunterschiedenen.« (I. Breur, P. Leusch, D. Mersch, *Private Witze oder das Spiel der Différance. Jacques Derridas Dekonstruktivismus*, in: Dies., *Welten*, 83.)

65 Jean Baudrillard, *Die Agonie des Realen*, Berlin 1978, 14.

66 Ders., *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, 81.

67 Ebd.

68 Ebd., 82.

69 Ebd.

70 Ebd., 81: »Das moderne Zeichen träumt vom früheren Zeichen und möchte mit seinem Bezug auf das Reale eine *Verpflichtung* wiederfinden, aber es findet nur eine *Vernunft*: eben jene referentielle Vernunft, jenes Reale, jenes ›Natürliche‹, von dem es leben wird. Aber diese Verbindung durch die

Das Simulakrum zweiter Ordnung nämlich – noch immer, wie Baudrillard selbst notiert, analog zu Benjamins Ausführungen[71] – begnügt sich nicht damit, den Dingen ihre Aura zu nehmen, sondern sie, zeithistorisch im großen Stil seit der Industriellen Revolution, in serielle Produktionsprozesse einzuspeisen. Zeichen sind kein bloßes Abbild mehr, wie noch der menschliche Formen nachahmende Stuckengel im Fürstenpalast. Der Natur wird in Kunst und Handwerk nicht länger ihr Spiegelbild entgegengestellt, vielmehr unterliegt die physische Realität mehr und mehr einer Beherrschung durch die Zeichen, die ihre identische, von Maschinen verfertige und in Massengütern resultierende Reproduktion anstreben. Obwohl der Terminus »Reproduktion« noch immer den Konnex zwischen einem Original und seinen letztlich doch weiterhin auf einen Ursprung zurückführbaren Kopien anklingen lässt, betont Baudrillard auf dieser Stufe der Simulation das Fehlen analoger Beziehungen und das Vorherrschen einer Indifferenz der Zeichen.[72]

Auch bei Baudrillard rufen die neuen Medien Photographie und Film Kopien hervor, die kein definiertes Original mehr besitzen – denn welcher Abzug eines Photos oder welche Bandrolle eines Films könne für sich den Anspruch erheben, allen anderen materiellen Manifestationen überlegen zu sein? Neben der Reproduktionskunst Andy Warhols, die ihr hintersinniges Spiel genau mit dieser Ununterscheidbarkeit auf der Folie klassischer Kunstbetrachtung treibt,[73] sind es für Baudrillard vor allem die Figuren des Automaten und des Roboters, die als exemplarische Beispiele für die Grenzziehung zwischen erster und zweiter Simulakren-Ordnung herangezogen werden können: »Der Automat spielt den Höfling und Gesellschaftsmenschen, er nimmt teil am theatralischen und gesellschaftlichen Spiel der vorrevolutionären Zeit. Der Roboter aber arbeitet, wie schon sein Name andeutet: das Theater ist vorbei, die menschliche Mechanik beginnt. Der Automat ist das Analogon des Menschen und bleibt sein Gesprächspartner (er

Bezeichnung ist nur noch das Simulakrum einer symbolischen Verpflichtung: es produziert nur noch neutrale Werte, die in einer objektiven Welt ausgetauscht werden.«

71 Ebd., 88: »Es war Walter Benjamin, der im ›Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit‹ als erster die wesentlichen Konsequenzen dieses Reproduktionsprinzips entwickelt hat. […] Er zeigt dies für den Bereich der Kunst, des Kinos und der Photografie, […] aber wir wissen heute, daß die gesamte materielle Produktion in diese Sphäre übergeht.«

72 Ebd., 87

73 Sattsam bekannt sind die knallbunten Siebdruckportraits bekannter Persönlichkeiten wie Marilyn Monroe oder Joseph Beuys sowie die Umdeutung des Künstlerateliers zu einer »Factory«. Gerade aber auch den Themenkomplex Tod hat Andy Warhol unter dem Gesichtspunkt technischer Reproduzierbarkeit behandelt. In seiner 1962 begonnenne *Death-and-Disaster*-Serie verfremdet er Pressephotos von Autounfällen oder elektrischen Stühlen einerseits durch feine Retuschen der ursprünglichen Zeitungsbilder und ihr Einkleiden in grelle Farbpaletten. Veröffentlicht werden diese sodann mit nüchternen Titeln wie *Five Deaths Seventeen Times in Black and White* (1963) oder *Blue Electric Chair* (1963) als Split-Screen-artige Tableaus. Zum einen macht Warhol die dargestellten Tode oder Tötungsmaschinen dadurch ästhetisch konsumierbar, zum andern verweist er aber auch auf die möglichen Manipulationen derartiger nicht mehr handwerklich, sondern fließbandhaft verfertigter Produkte, die unverblümt ihren Kaufwert über ihren Kultwert stellen. (Vgl. H. Bastian, A. Dallmann, I. Mössinger, *Andy Warhol. Death and Disaster*, Ausstellungskatalog, Chemnitz 2015.)

spielt Schach mit ihm!). […] Darin liegt der ganze Unterschied zwischen einem Simulakrum der ersten und einem Simulakrum der zweiten Ordnung.«[74]

Über Benjamin hinaus reicht schließlich Baudrillards Simulakrum dritter Ordnung, mit dem die Simulation, nunmehr weder der Imitation noch der Serialität verpflichtet, in ein selbstbezügliches, sich permanent selbst produzierendes System aus Modellen und Codes übertritt, die von keiner externen Instanz, keinem Manipulator gesteuert werden, sondern in absolut kontingenten Kombinationen und Permutationen zueinanderfinden, und aus denen sämtliche Formen »durch leichte Modulation von Differenzen«[75] hervorgehen. »Simulation ist jener unwiderstehliche Ablauf, bei dem die Dinge so miteinander verkettet werden, als ob sie einen Sinn hätten, während sie eigentlich nur durch eine künstliche Montage und durch den Unsinn organisiert werden.«[76]

Die Idee einer Realität, die derart verschlungen ist von endlos um sich selbst kreisenden, molekularen und letztlich omnipräsenten, sämtliche Ebenen der erfahrbaren Wirklichkeit durchdringenden Modellen und Codes, außerhalb derer kein betrachtender Standort mehr gedacht werden kann, erweist sich als konsequente Fortführung und Radikalisierung der Thesen McLuhans. Baudrillard konstatiert, dass die sich seit dem Zweiten Weltkrieg quantitativ stetig steigernden Ereignisse reiner Virtualität der ontologischen Wirklichkeit eben nicht als ein überschüssiges Additiv hinzugesellen. Das Reale selbst in einer Weise simulativ und tritt in konstitutiver Abhängigkeit zum Virtuellen, dass Baudrillard gebetsmühlenartig den »Tod der Realität« verkünden kann: »Es ist das Zuviel an Realität, welches bewirkt, daß man nicht mehr daran glaubt. […] Das Reale wird durch seine eigene Anhäufung erstickt. Vorbei die Möglichkeit, daß der Traum Ausdruck eines Wunsches sein könnte, ist doch seine virtuelle Umsetzung bereits da.«[77]

McLuhan, für Baudrillard »der prophetische Verkünder [des] Kollabierens des Mediums und der Botschaft, mithin auch des Senders und des Empfängers, des Akteurs und des Zusehers, mithin auch im Grunde der Verkündiger der zukünftigen Implosion der Kommunikation und Information«[78], habe in seiner berühmten Formel vom Medium, das bereits die Message sei, den Gedanken von einer »Umwandlung des Medialen ins Unmittelbare, ins Unvermittelte, diese unmittelbare katalytische Umsetzung des Realen durch den Bildschirm« ange-

74 Baudrillard, *Tausch*, 84.

75 Ebd., 89.

76 Ders., *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*, Berlin 1994, 30.

77 Ders., *Die Intelligenz des Bösen*, Wien 2004, 15. An dieser Stelle sollte noch einmal darauf hingewiesen werden, dass Baudrillard am Ende seines historischen Abrisses des Einflusses von Medien auf die soziale Wirklichkeit ihrer Konsumenten freilich keinesfalls das Verschwinden einer ontologischen Wirklichkeit behauptet. »Gemeint sind eher die Formen bekannter und vertrauter Realität. Und sie verschwinden im wesentlichen deshalb, weil es nicht mehr möglich ist, das Reale vom Imaginären zu unterscheiden, weil die Simulation das Wahrheitsprinzip beseitigt und damit die semantische Äquivalenz zwischen Signifikant und Signifikat ›ausradiert‹.« (Falko Blask, *Jean Baudrillard,* Hamburg 1995, 30.)

78 Baudrillard, *Illusion*, 19.

legt.[79] Die von Baudrillard beobachtete zunehmend fehlende Differenz zwischen Medium und Botschaft – ein Resultat der infiniten Verschachtelung, mit der die Medien selbst ineinander greifen – ist eines der Hauptmerkmale des Simulakrums dritter Ordnung: Eins von Baudrillards Lieblingsbeispielen für eine Realität, die der Simulation hinterherhinkt und ihr mit folgenschweren Konsequenzen immer wieder angeglichen werden muss, ist der Hollywood-Spielfilm *Capricorn One,* wo die NASA eine Marsexpedition simuliert, indem sie ein unbemanntes Raumschiff ins All schickt, während die vermeintlichen Astronauten in einer Fernsehstudiokulisse agieren. Da besagtes unbemanntes Raumschiff vor den Augen zahlloser Fernsehzuschauer jedoch unerwarteterweise in der Atmosphäre verglüht, sollen die Astronauten-Schauspieler, die in der Simulation ja bereits tot sind, nun ebenfalls in der Realität umgebracht werden.[80]

Von der Implosion des Sozialen, dem Verschwinden der Distinktionsmerkmale zwischen den eigentlichen Oppositionspolen Aktion und Reaktion sowie Subjekt und Objekt, die mit dem grundsätzlichen Verschwimmen der Grenzen zwischen sozialer und medialer Sphäre einhergeht, heißt es bei Baudrillard, unter explizitem Rekurs auf McLuhan:

> »Finally, the medium is the message not only signifies the end of the message, but also the end of the medium. There are no more media in the literal sense of the word (I'm speaking particularly of electronic mass media) – that is, of a mediating power between one reality and another, between one state of the real and another. Neither in content, nor in form. Strictly, this is what implosion signifies. The absorption of one pole into another, the short-circuiting between poles of every differential system of meaning, the erasure of distinct terms and oppositions, including that of the medium and of the real – thus the impossibility of any mediation, of any dialectical intervention between the two or from one to the other. Circularity of all media effects.«[81]

Die Manipulationen und Transformationen die das Medium am Reellen selbst vornehme, habe McLuhan selbst noch nicht in ihre ganzen Tragweite gesehen, argumentiert Baudrillard, denn, wenn man sie konsequent zu Ende denke, führe McLuhans Formel einzig zu dem Schluss, »[that] there is not only an implosion of the message in the medium, there is in the same movement, the implosion of the medium itself in the real, the implosion of the medium and of the real in a sort of hyperreal nebula, in which even the definition and distinct action of the medium can no longer be determined.«[82]

---

79 Ebd.

80 »One is reminded of Capricorn One, in which the flight of a manned rocket to Mars, which only took place in a desert studio, was relayed live to all the television stations in the world.« (Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, Sydney 1995, 61.)

81 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Michigan 1994 [1981], 82f.

82 »This implosion should be analyzed according to McLuhan's formula, the medium is the message, the consequences of which have yet to be exhausted. That means that all content of meaning are absorbed in the only dominant form of the medium. Only the medium can make an event – whatever the contents, whether they are conformist or subversive.« (Ebd., 81f.)

Gleichsam philosophisch gerechtfertigt wird Baudrillards Hyperrealitäts-Begriff durch Derridas bereits erwähnten Befund bezüglich der Spuren, die Signifikanten unweigerlich beim Bezeichnungsprozess absondern, und die er ebenfalls auf den Namen Simulakra getauft hat. Indem Baudrillard Derridas Fixierung auf phonetische Zeichen nicht teilt, seine Analyse stattdessen primär auf audiovisuelle Zeichen ausweitet, wird für ihn letztlich die gesamte erfahrbare Welt zu einer Ansammlung »transzendentaler Signifikationen«, die auf eine Realität verweisen, die, wenn überhaupt, einzig noch als außerhalb dieses Systems miteinander auf mannigfaltige Weise vernetzte und einander permanent (re)produzierende virtuelle Informationskreise existiert.

Die hyperbolischen Verfahrensweisen, der das Fiktionale sich verschrieben hat, sollen eine Dissimulation der simulierten Wirklichkeit betreiben, wie Baudrillard es immer wieder am Beispiel der Pornographie veranschaulicht. »Der Porno sagt: irgendwo gibt es guten Sex, denn ich bin dessen Karikatur. In seiner grotesken Obszönität ist er ein Versuch, die Wahrheit des Sex zu retten, um dem immer schwächer werdenden Sexualmodell neue Glaubwürdigkeit zu verschaffen.«[83] Der pornographische Film-Sex, obwohl oder gerade weil er sich, wie Lardeau schreibt, über eine Auslöschung einer ganzheitlichen Wirklichkeit definiert, die die Begierde letztlich im Fragment des Close-ups abtötet[84], kreiert andererseits eine Wahrheit, die wahrer ist als das Wahre, da sie kein Geheimnis zurückbelässt, und, im Gegensatz zur im Spätwerk Baudrillards starkwerdenden Figur des Verführers, die sich dadurch auszeichnet, »daß sie keine Wahrheit, keinen Ort und keinen Sinn hat«[85], unbedingt verlangt, (im bildhaften Zeichen) fixiert zu werden.[86]

83 Ders., *Von der Verführung*, München 1992 [1979], 56

84 Lardeau, *Sex*, 208: »Another effect of the close-up's fragmentation of sex is the absence of the body, its exclusion (which, one might say, is systematized in pornography); but it is always susceptible to being reintroduced, restaged, as a simple difference within the repetition (and it is thus used in pornography, its portrayal remaining at least as an ever-present virtuality). Put another way, the close-up permits not only attachments and separations with partial objects – but also the attachment of a sex to a body, a body which is thus produced, in the scenography of porn, as a body minus organs. […] The desexed body, disincarnated sex, the identification and the circumscription of sex within the positive values assigned to the genital organs, neutralizes not only sex itself but also the body: the more the body is split by sex, the more sex is split by ambivalence. Sex and the body are reciprocally neutralized through their disfunction and conjunction: the death of desire.«

85 Jean Baudrillard, *Laßt euch nicht verführen!,* Berlin 1983, 130.

86 Eine allgemeine Ästhetisierung – eine, wie Baudrillard, es ernennt, Transästhetik der »Politik im Spektakel« oder der »Sexualität in der Werbung und in der Pornographie« – ergreift somit »die Gesamtheit der Tätigkeiten, die man gemeinhin als Kultur bezeichnet«, was »eine Art Semiologisierung durch die Medien und die Werbung, die überall eindringt« zur Folge hat. (Ders., *Transästhetik*, in: Peter Weibel, *Inszenierte Kunstgeschichte – Mise-en-scene of art history*, Wien 1988 [1983], S. 8–16, hier: 8.)

3.2.3 Todessimulationen im frühen Kino

Halten wir an dieser Stelle inne, um *Decapitation* auf der Folie der skizzierten Positionen von Bazin und Baudrillard zunächst einmal bezüglich seiner paratextuellen Rahmung etwas genauer in Augenschein zu nehmen.

Wie jedes ästhetische Artefakt des frühen Kinos ist der Film – oder besser: die Ansicht[87] – auf externe Informationen angewiesen, die sein Publikum, gerade wegen des zeitspezifischen Minimalismus, mit dem *Decapitation* sein Sujet behandelt, mit notwendigen Handreichungen zur Decodierung des Dargestellten versehen sollen. Reduziert auf das Basalste – einen Schauplatz, eine Gruppe von Figuren, eine (rudimentäre) Handlung, die kongruent ist mit einer einzigen Aktion – erzählt *Decapitation*, was angesichts seiner Länge sowieso kaum anders möglich wäre, weniger eine Geschichte, sondern möchte ohne narrative Umschweife direkt affektiv auf sein Publikum einwirken. Damit unterstreicht der Film eine der Hauptqualitäten, die Tom Gunning für die Beziehung zwischen dem frühen Kino bis etwa 1907 und seinem Publikum als obligatorisch setzt: Die reine Lust, dem Leben abgeschaute Vorgänge innerhalb einer dokumentarischen oder inszenierten Realität zu zeigen (»its ability to *show* something«[88]), und, daran gekoppelt, ein reines Schauen auf Seiten der Betrachtenden, die nicht intellektuell an den Bildern partizipieren, sie demgegenüber primär als selbstzweckhaften Schauwerte konsumieren. In Gunnings das Kino der Jahrmarktszelte und Wanderzirkusse auf eine griffige Formel bringenden Worten: »Exhibitionistic confrontation rather than diegetic absorption.«[89]

Die sensualistisch funktionierende Wechselbeziehung zwischen Betrachtetem und Betrachtendem innerhalb des sogenannten Attraktionskinos[90] ist (noch) unbeschwert von im Kino der Studiosysteme nach und nach virulenter werdenden

87 »Deutlichstes Merkmal der Ansicht ist die Art und Weise, wie hier der Akt des Schauens oder Beobachtens nachgeahmt wird. Mit anderen Worten, wir erfahren eine Ansicht nicht einfach als die Darstellung eines Ortes, eines Ereignisses oder eines Prozesses, sondern gleichzeitig als Mimesis des Betrachtens selbst. Die Kamera tritt buchstäblich als Tourist, Forscher oder Betrachter auf, und das Vergnügen an diesen Filmen liegt gerade darin, dass sie als Surrogat des Schauens erscheinen.« (Tom Gunning, *Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction Filme und die Ästhetik der ›Ansicht‹*, in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4 (1995), 111–121, hier: 114.)

88 Gunning, *Cinema*, 57.

89 Ebd., 59.

90 Zur Herkunft des Terminus aus den Montagetheorien Eisensteins führt Gunning aus: »The term ›attractions‹ comes, of course, from the young Sergei Mikhailovich Eisenstein and his attempt to find a new model and mode of analysis for theatre. In his search for the ›unit of impression‹ of theatrical art, the foundation of an analysis which would undermine realistic representational theatre, Eisenstein hit upon the term ›attraction‹. An attraction aggressively subjected the spectator to ›sensual or psychological impact‹. According to Eisenstein, theater should consist of a montage of such attraction, creating a relation to the spectator entirely different form his absorption in ›illusory [depictions).‹ […] Of course the ›experimentally regulated and mathematically calculated‹ montage of attractions demanded by Eisenstein differs enormously from these early films (as any conscious and oppositional mode of practice will from a popular one). However it is important to realize the context from which Eisenstein selected the term. Then, as now, the ›attraction‹ was a term of the fair-

narrativen Strukturen[91] –, oder zensorischen Eingriffen durch Produzenten, den Staat, die Moral.[92] Zugleich ist diesem Reduktionismus aber auch eine ambigue Qualität geschuldet, die es möglich macht, einen Film wie *Decapitation* aufgrund seines non-fixen Kontextes und der Absenz einer über die reine Enthauptungsszene hinausgehenden verbalisierbaren Botschaft, die den Bildern selbst innewohnen würde, je nach Erfordernissen politisch-gesellschaftlicher Umbrüche immer wieder neue semantische Zuschreibungen unterzuschieben.

So weist Stephen Bottomore nach, dass der Film – Teil einer Tetralogie von Pathé-Produktionen, deren Vertrieb in Großbritannien von mindestens drei unterschiedlichen Firmen geregelt wurde[93] – nicht nur, wie bereits erwähnt, unter verschiedenen, teilweise deutlich voneinander abweichenden Titeln veröffentlicht worden ist. Auch die verschiedenen Kataloge, in denen er Erwähnung findet, setzen seine historische Rahmung beliebig neu – bzw. schaffen durch ihre didaktische Vereinnahmung überhaupt erst seinen Kontextrahmen. Wie man an den unten stehenden drei Inhaltsangaben des Films sieht – die erste entstammt dem Warwick Trade Catalogue vom September 1900, in dem der Film zusammenmontiert mit einem zweiten Streifen als *Chinese Prisoners and Decapitation* erscheint;

---

ground, and for Eisenstein and his friend Yutkevich it primarily represented their favorite fairground attraction, the roller coaster, or as it was known then in Russia, the American Mountains.« (Ebd.)

91 In der Formulierung des Filmpioniers Georges Méliès: »Quant au scénario, à la ›fable‹, au ›conte‹, je m'en occupais en dernier. Je puis affirmer que le scénario ainsi fait n'avait aucune importance, puisque je n'avais pour but que de l'utiliser comme »prétexte« à ›mise en scène‹, à »trucs«, ou à tableaux d'un joli effet Georges Méliès, *Importance du scénario*, in: Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Paris 1961 [1932], 116.

92 Nicht von ungefähr greifen entwickelnde staatliche Filmzensur und das Ende dessen, was Gunning als Attraktionskino bezeichnet, in historischer Synchronität ineinander. Während im Deutschen Kaiserreich erstmals mit einem Erlass des Berliner Polizeipräsidenten vom Mai 1906 eine polizeiliche Vorzensur von Filmen in Kraft tritt – Grund hierfür ist »der erste[…] Skandalfilm der deutschen Filmgeschichte« (Stefan Volk, *Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute*, Marburg 2011, 14), *Die Flucht und Verfolgung des Raubmörders Karl Rudolf Henning*, in dem sich die Verantwortlichen der Internationalen Kinematograph- und Lichtbild-Gesellschaft über das eklatante Versagen der Berliner Polizei beim Ergreifen des titelgebenden Verbrechers lustig machen –, vollzieht sich einer der ersten überlieferten Fälle von nachträglichen Interventionen in einen bereits abgedrehten Film im Chicago des Jahres 1907, wo die Edison-Produktion *Fatimas Coochee-Coochee-Dance* aus dem Jahre 1896 – eine der ersten filmischen Darstellung orientalischen Bauchtanzes – von einem Zensurgremium dahingehend modifiziert wird, dass man die Brüste und den Schambereich der Tänzerin (beide im Übrigen durch ein Kostüm verdeckt) zusätzlich mit weißen Linien kaschiert. Eine gewisse Selbstzensur kann man jedoch bereits vor diesem Vorfall daran ablesen, dass, wie Charles Musser feststellt, Edisons Manufacturing Company zwar oft derartige erotisch konnotierte Tänze weiblicher Performer gefilmt hat, sie jedoch selten in den zugehörigen Katalogen auftauchen: »This suggests that a body of Edison films were circulated more or less clandestinely.« (Charles Musser, *Edison Motion Pictues 1890–1900. An Annotated Filmography*, Washington 1997, 132. Vgl. für den deutschsprachigen Raum bspw. auch: Kreimeier, *Traum*, 246 f.)

93 Bottomore, Filming, Kap. XIII, 8: »Warwick called the group *Representation of Chinese War Scenes*; Gibbons' title was *The Latest Chinese War Pictures*; while British Pathé dubbed the series, *Events in China*. Each company also had different titles for each of the four films, and different catalogue numbers and descriptions.«

die zweite einer Werbeanzeige des Produzenten Walter Gibbons im englischen Wochenblatt *The Era* vom 17. November des gleichen Jahres; die dritte dem britischen Pathé-Katalog von 1903 –, wechseln Hinrichtende und Opfer munter ihre Identitäten: Der Geköpfte transformiert von einem Boxer zu einem Soldaten der regulären chinesischen Armee, der in die Hände der Rebellen gefallen ist, um seine Metamorphosen im letzten Beispiel als Mandarin zu beenden, dessen Hinrichtung, (zumal der nationalistische Aufstand in China durch die europäischen Großmächte im Jahre 1903 längst niedergeschlagen worden ist), in keinem zwingendem Zusammenhang mehr mit den Boxerkriegen steht:

> »[The film] represents the punishment meted out to a condemned Boxer who is led forth by his pigtail, made to kneel in a stooping position, when the executioner cuts off his head with one blow of his sword. The head is then set up on a pole as a warning to others. […]«[94]

> »An unfortunate Chinese soldier, taken prisoner by the rebels, is brought in bound and forced to kneel in the centre of a circle of Boxers; the headsman marches in, brandishing his broad-bladed sword, with one clean cut he causes the soldier's head to fall to the ground. It is immediately picked up and impaled on a spear, while the Boxers execute a characteristic war dance round the head of their unfortunate victim. […] »[95]

> »A mandarin is condemned to death by the Court of Peking and is executed; his head is placed at the end of a pike and insulted by the Chinese populace.«[96]

Gerade wenn man in Betracht zieht, dass der Film durch den Vermerk aus dem Jahre 1903 seines ursprünglichen politischen Kontextes vollkommen dadurch entkleidet wird, dass er den Delinquenten zu einem kaiserlichen Beamten macht, der sowohl vor den Ereignisse der Jahre 1900 hätte zum Tode verurteilt werden können, als auch lange danach – sprich, die Hinrichtung zu einem universellen, kontextungebundenen Tötungsakt stilisiert, der außerhalb einer konkreten politischen Situation gedacht werden kann – wird deutlich, wie freifließend außerhalb fixierter Bedeutungen die Bilder des Attraktionskinos von ihren Produzenten und ihrem Publikum gehandhabt worden sind.

Deutlich veranschaulicht das nicht zuletzt die Art und Weise, wie alle drei Texte die Schlussszene des Films deuten. Pathé begreift den finalen Tanz um den aufgespießten Kopf 1903 als posthume Verhöhnung des Hingerichteten, während die Gibbons-Werbeanzeige drei Jahre zuvor von einem für die Boxerbewegung angeblich charakteristischen Kriegstanz spricht. Der Warwick-Katalog aus dem gleichen Jahr streicht demgegenüber deutlich die didaktische Wirkung hervor, die die Hinrichtung des Boxers auf seine Kampfgefährten haben soll, wobei unklar bleibt, ob das abschreckende Beispiel einzig innerhalb der Diegese gilt, oder ob der Film selbst als erzieherisches Artefakt verstanden werden soll, dessen Sichtung

94 Ebd., 9.
95 Ebd.
96 Ebd.

potenzielle Rebellen davon unterrichtet, was ihnen im Falle einer Gefangennahme droht. Den Bedürfnissen der aktuellen Gegenwart entsprechend lassen sich Aufnahmen wie die des geköpften Chinesen, sind sie erstmal Kamerakasten und Markt überantwortet worden, im Nachhinein also unbegrenzten (Re-)Validierungen unterziehen, und dadurch fortwährend aufs Neue (politisch) instrumentalisieren. Damit ist *Decapitation* »a classic example of how a film (especially a warrelated film) could be re-described in a catalogue – or indeed in a showman's verbal description – and therefore ›re-interpreted‹ to give a different impression.«[97]

Nichtdestotrotz sind in *Decapitation* natürlich optische Marker angelegt, die nicht jeden interpretatorischen Zugriff als sinnvoll erscheinen lassen. Aufgrund seiner Haartracht wäre es wenig überzeugend, den Delinquenten als europäischen Christen auszugeben, genauso wie die Kostüme der Darsteller ihre Figuren mehr oder minder eindeutig in einem asiatischen, oder zumindest aus westlicher Sicht »exotischen« Kulturraum verorten. Dennoch besitzen Literatur und Theater, wie sie beispielhaft in einem Stück wie *La Dernière Torture* aufeinandertreffen, derartigen weitgreifenden Bedeutungszuschreibungen gegenüber allein wegen der in ihnen herrschenden Dominanz der Sprache eine wesentlich geringere Agilität. Während in *Decapitation* die sichtbaren Vorgänge innerhalb des Bildkaders als Signifikat fungieren, das seine Signifikanten, eben weil Sprache und Schrift den Bildern erst beigefügt werden muss, nur zu einem geringen Teil selbst determiniert, bedingen in unserem Grand-Guignol-Stück Diegese und geopolitische Rahmung einander reziprok.

Einen weiteren Unterschied kann man ausmachen: *La Dernière Torture*, das ist zwar ein Titel, der seiner potenziellen Zuschauerschaft im Vorfeld kaum Klarheit darüber verschafft, welchem Inhalt sie sich ausgesetzt sehen werden. Nichtsdestotrotz fungieren, wie bereits erwähnt, die den Konsum des eigentlichen Stücks einrahmenden *rites de passage* als Immersion der »Grenze zwischen Text und Nicht-Text«[98], bei deren Übertritt die Rezipienten durch Paratexte wie Plakate, verbale Ankündigungen oder allein den Veranstaltungsort auf das sie erwartende Spektakel eingestimmt werden. Im Jahrmarktskino, argumentiert Frank Kessler, wo eine Enthauptungsszene wie die unsrige eingebettet ist in ein schillerndes Panoptikum aus kinematographischen und präkinematographischen Attraktionen, und damit nur einen vergleichbar marginalen Partikel in einer umfassenden Orchestration sinnlicher Unterhaltungsangebote darstellt[99], ist es allerdings primär der Titel

97 Ebd., 7.

98 Uwe Wirth, *Paratext und Text als Übergangszone*, in: Birgit Neumann, Wolfgang Hallet (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur*, Bielefeld 2009, 167–180, hier: 167.

99 Vgl. bspw. Peter Kramer, Lee Grieverson, *Feature Films and Cinema Programmes*, in: Dies. (Hg.), *The Silent Cinema Reader*, London 2004, 187–95: »While multi-reel feature films were inextricably connected to the emergence and appeal of movie palaces, they were seen as only one element of a programme that included music, sometimes live acts, and usually a number of one- or two-reel films. Variety and legitimate traditions effectively merged in such programmes, providing different kinds of pleasures to a diverse mass audience.« (Ebd., 193.)

eines Films oder einer Ansicht, dem die Aufgabe zukommt, das Publikum zu locken. Er schreibt:

> »Im nichtfiktionalen Kino der Frühzeit (d. h. während eines doch relativ langen Zeitraums) fällt die Funktion, den pragmatischen Status – also den enunziativen Modus – des Films anzukündigen, vor allem dem Titel zu. Durch häufig wiederkehrende, weitgehende deskriptive Formulierungen mit einer meist relativ leicht identifizierbaren afilmischen Referenz erhält der Zuschauer eine Orientierungshilfe. Die Filmtitel haben somit eine stark verankernde Funktion.«[100]

Deutlich verweisen die von Kessler gebrauchten Termini auf die Filmsemiotik Christian Metz' mit ihrer von Émile Benveniste entlehnten Differenzierung zwischen *énoncé* als »eigentlichem« Text und *énonciation* als demjenigen Akt, der einen Text hervorbringt und von dem zwangsläufig in diesem Text Spuren enthalten sind, womit er »einmal als Produktion zu verstehen [ist], dann als Übergang von der virtuellen Instanz des Sprachsystems zur konkreten, individuellen, tatsächlichen Äußerung, schließlich als eine Aneignung, die die Instanz des Sprechenden (und korrelativ die des Adressierten) voraussetzt.«[101] Ebenso wird Metz' »seul vrai maître«[102] Roland Barthes als Gewährsmann herangezogen, der in seiner berühmten *Rhétorique de l'image* von 1964 anhand eines Reklamebilds der Teigwarenfirma Panzani – »Teigwarenpakete, eine Dose, ein Beutel, Tomaten, Zwiebel, Paprikaschoten, ein Pilz, all das quillt in gelben und grünen Farbtönen auf rotem Hintergrund aus einem halbgeöffneten Einkaufsnetz«[103] – die Botschaften, die dieses Medium an seine Rezipienten richtet, einer für die Semiotik grundlegenden Analyse unterzieht.

Laut Barthes fußt die Rhetorik eines jeden Bildes auf dem reziproken Beziehungsfeld linguistischer Nachrichten (»le message linguistique«), die symbolisch (mit einem Code versehen) wie ikonisch (buchstäblich) auftreten können, und deren Lesart letztlich von dem ästhetischen und kulturellen Wissen ihres Empfängers abhängt. Schlussendlich ist die sprachliche Botschaft für Barthes aber, allgemeiner gefasst, Produkt einer jeder Gesellschaft immanenten Fixierungstaktik »der fluktuierenden Kette der Signifikate, um gegen den Schrecken der ungewissen Zeichen anzukämpfen.«[104] Die Bändigung der Polysemie der Bilder kann, im Gegensatz zum institutionalisierten kommunikativen Wissen, vor allem im Bereich des an individuelle Faktoren wie Habit, Milieu, Geschlecht des jeweiligen Rezipienten gekoppelten konjunktiven Wissens prinzipiell unbegrenzt sein. Hier-

100 Frank Kessler, *Was kommt zuerst? Strategien des Anfangs im frühen nonfiction-Film*, in: *montage/av* 12 (2003), 103–118, hier: 116f.

101 Frank Kessler, Sabine Lenk, Jürgen E. Müller, *Christian Metz und die Enunziation. Einleitende Anmerkungen zur Übersetzung*, in: *montage/av* 3 (1994), 5–10, hier: 5. Vgl. auch: Christian Metz, *Die anthropoide Enunziation*, in: Ebd., 11–38.

102 Michel Marie, Marc Vernet, *Entretien avec Christian Metz*, in: *Iris* 10 (1990), 271–297, hier: 295f.

103 Roland Barthes, *Die Rhetorik des Bildes*, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990 [1964], 28–46, hier: 29.

104 Ebd., 35.

bei unterscheidet Barthes zwischen der sogenannten »Verbindung« (»de relais«), die, wie im Comic, Text und Bild in komplementäre Beziehung zueinander setzt, und der »Verankerung« (d'ancrage): Durch Hinzufügen eines Textes begrenzt letztere die Projektionsmacht des vielfach deutbaren Bildes – und wenn es sich schlicht um den Namen Panzani und die Bildunterschrift »PATES – SAUCE – PARMESAN A L'ITALIENNE DELUXE« handelt, die uns bedeuten, dass wir es bei dem Stillleben aus Tomaten, Zwiebeln, Spaghetti bspw. nicht mit einem künstlerischen Gemälde zu tun haben.

Barthes ordnet den Film – wobei er wie selbstverständlich vom dominierenden narrativen Tonfilm spricht[105] – in *Rhétorique de l'image* jenen Medien zu, »wo der Dialog keine bloße Erhellungsfunktion besitzt und wo er tatsächlich die Handlung vorantreibt«, und das »Relais-Wort« deshalb von besonderer Wichtigkeit ist, da »es in der Abfolge der Botschaften Bedeutungen anbringt, die im Bild nicht aufscheinen.«[106] Bereits vier Jahre zuvor gesteht er dem Filmanfang in seinem Essay *Le Problème de la signification au cinéma* eine stark erläuternde Funktion zu, deren Aufgabe es sei, die Zuschauer von ihrem extradiegetischen Standpunkt abzuholen und der Logik der filmischen Diegese zu überantworten.[107] Anhand einer, wie er angibt, willkürlichen Sammlung von Beispielen[108] überträgt Kessler die Barthes'sche Diagnose vom fiktionalen Tonfilm auf den non-fiktionalen Stummfilm, und betont dabei sowohl die deskriptive Tendenz der Namen, die die ausgesuchten Aktualitäten tragen, aber auch den zyklischen Charakter, der sie zu visuellen Partikeln in einem prinzipiell uferlosen Fluss an externen Bedeutungszuschreibungen macht:

> »All diese Titel sind, ungeachtet in welcher Sprache sie verfasst sind, nicht nur in erster Linie beschreibend sie geben deutliche Hinweise darauf, was man auf der Leinwand zu sehen bekommen wird, sie haben zudem auch einen eindeutig referenziellen Charakter, d. h. sie verweisen auf in der ›afilmischen Welt‹ leicht identifizierbare Orte, Ereignisse, Handlungen usw. Darüber hinaus könnte man die meisten unter ihnen in mehr oder weniger derselben Form zu gleich welchem Zeitpunkt zwischen, sagen wir, 1895 und 1917 antreffen. So filmt z. B. der Lumière-Operateur Constant Girel 1896 eine Danse Tyrolienne in Köln. Im September 1910, also vierzehn Jahre später, erscheint ein Film mit demselben Titel im Vertriebskatalog der Firma Pathé.«[109]

105 Vgl. zu Roland Barthes' Verhältnis zum Kino z. B. Guido Kirsten, *Roland Barthes und das Kino. Ein Überblick*, in: *montage/av* 24 (2015), 9–29.

106 Barthes, *Rhetorik*, 37.

107 Roland Barthes, *Le Problème de la signification au cinéma*, in: *Revue internationale de Filmologie* 32/33 (1960), 83–89.

108 Es handelt sich um: »L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (Lumière 1896), Am Brandenburger Thor zu Berlin (Messter 1898), Ankunft einer Trambahn in Saigon (Pathé frères 1902), Floral Parade of Lady Cyclists (Hepworth 1903), Panorama von Luzern (Pathé frères 1904), The Life of the Busy Bee (Urban 1905), Sports et amusements en Suisse (Eclipse 1907), Bei den Touaregs (Pathé frères 1908), Ansichten von Mailand (Gaumont 1909), Das malerische Ungarn (Imperium 1910), Schwefelindustrie in Sizilien (Eclair 1911), L'Auvergne Pittoresque (Lux 1912), Dans les Pyrénées (Gaumont 1913), Rapallo (Cines 1914), Danses au Japon (Pathé frères 1916), Holland in ijs (Haghefilm 1917).« (Kessler, *Was?*, 105.)

109 Ebd.

Betrachten wir uns unter diesem Gesichtspunkt noch einmal die drei Titel, unter denen die von mir analysierte Enthauptungsszene in den zeitgenössischen Katalogen aufgeführt wird. Am deutlichsten wird der Inhalt der folgenden Szenen durch den Titel veranschaulicht, den ihm Walter Gibbons verliehen hat: *The War In China. Boxers Decapitating a Prisoner* findet nicht nur für den bebilderten Vorgang die denkbar einfachste sprachliche Formel, sondern markiert für eine Zuschauerschaft, die mit den aktuellen Unruhen in Asien nicht vertraut sein sollte, außerdem den mehr oder minder konkreten politischen und geographischen Kontext, in dem dieser Vorgang vonstattengeht, sodass einzig die Identität des Gefangenen der Boxer-Rebellen der Phantasie des Publikums überlassen bleibt. Der Titel, der sich im Katalog der britischen Pathé-Studios finden lässt – *An Execution in Peking* –, verhält sich demgegenüber bereits inakkurater: Zwar wird mit Erwähnung von Peking das weite Feld möglicher Schauplätze, in denen die Hinrichtung hätte stattfinden können, auf ein bestimmtes Stadtgebiet eingegrenzt. Zugleich aber verliert das Personal der Hinrichtung selbst jeglichen Bezug zu dem bei Gibbons prominent hervorgehobenen Boxer-Aufstand – was allein deshalb wenig verwundert, da Pathé den Film komplett der auf diesen verweisenden Rahmungen entkleidet, und ihn umgemünzt hat zur gleichsam universellen Hinrichtung eines chinesischen Hofbeamten, die an keine spezielle Epoche gebunden sein muss. Noch stärker forciert der Warwick-Katalog mit dem Schlagwort *Decapitation* mögliche Ambiguitäten, indem er, ob intendiert oder nicht, das metaphorische Potential der kurzen Szene unterstreicht, die, zumindest laut ihres Titels, nun nicht mehr nur die spezifische Enthauptung eines spezifischen Individuums an einem spezifischen Ort und in einer spezifischen Zeit darstellt, und zu einer Hinrichtung *an sich* wird.

Zwar gebieten all diese unterschiedlichen Titel und die dazugehörigen Katalogbeschreibungen allein durch ihre Verankerungen der Polysemie der Bilder Einhalt. Gleichzeitig treiben sie diese aber auch dadurch voran, dass sie die Identitäten des Delinquenten, der Lokalitäten, des historischen Kontextes zu einer Leerstelle machen, die, außerhalb ihrer konkreten visuellen Repräsentation, über keine fixe Bedeutung verfügt. Bild und Wort stehen eben nicht, wie in der Relais-Funktion Barthes', gleichberechtigt nebeneinander, sondern das eine liefert piktorales Material, dessen kontextuelle Einbettung letztlich ausschließlich dem andern obliegt. Damit lässt sich unser Beispielfilm problemlos in eine bereits vom photographischen Medium etablierte Tradition von Bildfälschungen einreihen, die bereits vor der Kinematographie gerade bei politisch-ideologisch motivierten Aufnahmen kriegerischer Konflikte virulent gewesen sind.[110]

110 Ein Beispiel, das augenfällige Kongruenzen zu unserem Filmexempel aufweist, findet sich in Otto Mays Postkartenarchiv. Zwei Postkarten zeigen dort identische Photos einer vollzogenen Hinrichtung durch Enthauptung: Der Henker steht, sein Schwert neben der rechten Hüfte auf den Boden gestützt, mit stoischer Miene frontal vor der Kameralinse, während direkt vor seiner unteren Körperhälfte der aufrechtsitzende Körper seines Opfers mit klaffender Halswunde, blutbesudelter Kleidung und, etwas entfernt, dem abgeschlagenen, ebenfalls in Richtung des Kameraoperateurs aus-

Was *Decapitation* allerdings von seinen photographischen Vorläufern unterscheidet, ist erneut, um mit Kracauer zu sprechen, seine Affinität zum »Fluß des Lebens«, einem als Analogon zu Heraklits Formel des »panta rhei«[111] gedachten »Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren«, einem »materiellen Kontinuum«, das »auch in die geistige Definition hineinreicht.«[112] Wenn nämlich bereits mehrere paratextuell unterschiedlich motivierte semantische Zuschreibungen ein und derselben Szene synchron koexistieren können, so können das, wie uns bereits Bazin gelehrt hat, die Filmbilder erst recht. In erstaunlicher Hellsicht hat Carl Einstein in seiner zwischen 1906 und 1909 verfassten »recherche de l'absolu«[113], dem Prosatext *Bebuquin*, das gleichberechtigte Nebeneinander von Bild/Abbild und Simulation/simulativer Wirklichkeit satirisch ausformuliert. In der Passage über eine fiktive Filmdiva und die technischen Eigenheiten ihres Fortbewegungsmittels, das zugleich Automobil und Filmprojektor ist, heißt es dort:

> »Durch die regengepeitschte Nacht fuhr in ihrem Auto die Schauspielerin Fredegonde Perlenblick. Sie hörte außerdem auf den Namen Mah bei jüngeren Liebhabern, Lou, wenn sie dämonisch war, und Bea, wenn sie eine Familie zu ersetzen suchte. Sie fuhr mit zwei erschrecklich blendenden Scheinwerfern, die im glitschrigen Asphalt, in dessen Regenwasser die Schatten der letzten Trotteurs gaukelten, weiße Lichtgruben aufrissen. Ihre Autohuppe hatte entschieden dramatische Kraft. Der Chauffeur hielt einen tragischen Recitationsstil inne, die Huppe hatte das dramatische R. Auf dem Dache des Coupes war ein Kintop angebracht, der den verschlafenen Bürgern zeigte, wie die Schauspielerin Fredegonde Perlenblick sich auszog, badete und zu Bett ging. Ehe es dunkel wurde, erschien über dem Bett kalligraphisch ›Endlich allein?‹ Unter der Bilderreihe des rasenden Kinema stand z. B. ›Ich trage den Strumpfhalter *Ideal*‹ oder sonst irgend eine wertvolle Empfehlung. Die Schauspielerin ließ vor der Bar halten. Sie stieg aus, es war noch niemand da. Ihr erster zündender Blick, der das Lokal durchkreiste, blieb unerwidert.«[114]

---

gerichteten Haupt zu sehen ist. Hinter beiden Figuren durchkreuzen Bahngleise die ebene Fläche, hinter der wiederum sich eine Zuschauermenge drängt, die allerdings nicht nur aus männlichen Soldaten, sondern aus einer heterogenen Mischung von Männern, Frauen, Kindern zu bestehen scheint. Trotzdem die Postkarten das gleiche Konterfei tragen, und sich nur dadurch unterscheiden, dass die eine nachträglich koloriert worden ist, divergieren sie doch in ihren jeweiligen Bildunter- bzw. -inschriften, die den Getöteten auf der einen als Piraten ausgibt (»Exécution d'un pirate Chinois«), auf der anderen wiederum als Boxer-Rebellen (»Exécution d un Boxer«). Welche der beiden Rollenzuschreibungen des Getöteten nun identisch ist mit seiner Identität außerhalb des photographischne Bildes oder die genauen Gründen, die den jeweiligen westlichen Verlag dazu geführt haben, eins der beiden Bilder mit einer falschen Inschrift zu versehen, lässt sich im Nachhinein nicht mehr rekonstruieren. (May, *Europa*, 109.)

111 Vgl. bspw. Ute Seiderer (Hg.), *Panta rhei. Der Fluß und seine Bilder. Ein kulturgeschichtliches Lesebuch*, Leipzig 1999.

112 Kracauer, *Theorie*, 109.

113 Oskar Loercke, *Literarische Chronik*, in: *Die neue Rundschau* 28 (1917), 1282 f., hier: 1283.

114 Carl Einstein, *Bebuquin*, Stuttgart 1985 [1912], 22 f.

Bei Einstein verschmelzen »Bewegung (in Form des Autos), Oberflächenwelt (als kaschierte Reklame), Künstlichkeit der modernen Wirklichkeit (durch die erst vom Medium sichtbar gemachte defilierende Schauspielerin) […] unter dem Signum des ›Kinema.‹«[115] In Bezug auf unsere Enthauptungsszene werden damit noch einmal die beiden Modi evident, mit denen ein kinematographisches Artefakt in Simultankorrespondenz zu seinen Ebenbildern treten kann. Nicht nur existieren die autofahrende »außerfilmische« Fredegonde Perlenblick und ihre sich bettfertig machende Zelluloid-Replik gleichzeitig an ein und demselben Ort, und einzig mit dem Unterschied, dass die eine für die Augen potenzieller Betrachter wie in einer Art Freileichtkino permanent sichtbar ist, während die andere sich im Sichtschutz des Fahrzeugs verborgen hält. Erhellend ist vor allem, dass Einsteins Filmdiva bereits in sich selbst – analog zu unserem fiktionalen chinesischen Gefangenen – gespalten ist in mehrere Personenmasken, von denen jede einem spezifischen Kontext Rechnung trägt. So wie Henker und Opfer in unserem Pathé-Film sich problemlos den extradiegetischen Gegebenheiten anzuschmiegen imstande sind, so scheint auch Frau Perlenblick sich in ihren verschiedenen Manifestationen als Mah, Lou und Bea ganzheitlich, einem Chamäleon gleich, den Anforderungen anpassen zu können, die ihre jeweilige Rolle von ihr verlangt. Wie wir das bereits aus Baudrillards Diagnose der Simulakren der Nachkriegsgesellschaft kennen, ist somit auch bereits bei Einstein das vermeintliche Original – Fredegonde Perlenblick als fixe Person – unterminiert von mehreren (Dis-)simulationsakten. Dies begünstigt ein Multiplikationsverfahren, das die schon im kinematographisch erfassten Gegenstand vexierbildhaft angelegten zahllosen Deutungsmöglichkeiten ebenso zahllos zu (re-)produzieren vermag.

Wenn schon Einsteins als Allegorie auf das Dispositiv des Kinos interpretierbare Filmdiva (oder besser: Filmdiven) sich zwischen allen tradierten Vorstellungen von Zeit und Raum bewegt, so erhält sie ihre, wie Bazin sagen würde, »obszöne« Steigerung in Augusto Geninas frühem Tonfilm *Prix de Beauté* (1930). Auch dort steht ein weiblicher Filmstar im Mittelpunkt – Louise Brooks als Schreibdame, die bei einem Schönheitswettbewerb zur »Miss Europa« gekürt wird, und dadurch Kontakte ins Filmgeschäft erhält –, erleidet jedoch ein ungleich tragischeres Schicksal: Erschossen von ihrem eifersüchtigen Freund in einem Kinosaal zeigt die letzte Szene die tote Schauspielerin im Vordergrund des Bildkaders, während auf der Leinwand hinter ihr ihr quicklebendiges Abbild dabei zu sehen und zu hören ist, wie es einen Liebeschanson intoniert.

115 Jan Volker Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann*, Göttingen 2007, 122.

3.3.1 Das Fallbeil der Montage. Tod und Filmschnitt

Bislang habe ich, ohne einen Beweis dafür zu erbringen, vorausgesetzt, dass der in *Decapitation* gezeigte Tod kein indexikalischer ist – und das, obwohl die zitierten Paratexte sich zu diesem Punkt (weitgehend) ausschweigen, und, da sie nicht dezidiert auf die Fiktionalität der Darstellung hinweisen, eher als Bestätigung für die Authentizität der Szene interpretiert werden können. Woran erkenne ich also auf den ersten Blick, ohne Rückgriff auf Primär- oder Sekundärquellen und ohne jedwedes Kontextwissen bezüglich seiner Produktion und Distribution, dass der in *Decapitation* dargestellte Tod kein indexikalischer ist?

Den schlagenden Beweis dafür, dass die titelgebende *Decapitation* allein einer ikonisch-symbolischen Ordnung angehört, findet man darin, dass der Schnitt, der dem gefangenen Chinesen den Kopf vom Rumpf trennt, synchron zusammenfällt mit dem einzigen Schnitt, der innerhalb der Montage den Film in zwei Hälften zerteilt. Eben noch hat der Henker sein Richtschwert über dem Delinquenten erhoben, dann, mitten in der auf den Hals des Todeskandidaten zielenden Abwärtsbewegung, macht eine Leerstelle im Fluss der Bilder deutlich, dass die Kamera zwischenzeitlich aus- und wieder eingeschaltet worden sein muss. Achtet man zum Zeitpunkt beider Schnittbewegungen auf den am Boden knieenden vermeintlich Enthaupteten, so fällt auf, dass sich seine Position während der montagetechnischen Intervention unmerklich verändert hat. Auch die Art und Weise, wie sein zu Boden rollender Kopf sich plötzlich aufgespießt auf dem Schwert des Henkerassistenten wiederfindet, der ihn sogleich triumphierend in die Höhe schwenkt, lässt darauf schließen, dass das Filmteam, solange die Kamera ihm nicht zugeschaut hat, den Körper des Verurteilten durch einen Dummy ersetzt sowie den Darsteller des Hilfshenkers mit einem präparierten Mannequin-Kopf ausgestattet hat.

Anders gesagt: Das, was die fiktionale Todesdarstellung in *Decapitation* überhaupt erst möglich macht, sorgt dafür, dass spätere Augenzeugen sogleich ihre Fake-Natur erkennen. Nahezu unmöglich ist es, in *La Dernière Torture* derart unmittelbare Szenen von Mord und Totschlag auf das in einer Einheit von Raum und Zeit verhaftete Parkett der Theaterbühne zu bringen. Sämtliche dem Grand Guignol zur Verfügung stehenden Requisiten, Prothesen und Charaden hätten keine Köpfung derart plastisch vor die Augen des Publikums stellen können, wie das der kurze britische Film wenige Jahre später tut. Die Montage – das Strukturieren, Komponieren und (Zer-)Schneiden des physischen Filmmaterials – befähigt das frühe Kino dazu, bislang außerhalb ihrer indexikalischen Realität kaum darstellbare Ereignisse zu visualisieren. Uns Spätgeborenen, konditioniert durch die unsichtbare Montage-Praxis des Erzählkinos, von einem solchen unvermittelten Jump Cut aus der illusionistischen Heterogenität des Films gerissen werden, weist der jähe Schnitt wiederum erst recht darauf hin, dass da etwas vor unseren Augen verborgen bleiben soll.

Schon die Vorlage, auf die Bazin im Titel seines Essays anspielt – Hemingways *Death in the Afternoon* –, beschäftigt sich sowohl mit theoretischen Reflexionen als auch praktischen Umsetzungen (literarischer) Montage-Theorien, was den Text,

neben seinem Sujet, noch in einem ganz anderen Sinne zu einem wichtigen Bezugspunkt für Bazin werden lässt. Dort setzt der US-amerikanische Literaturnobelpreisträger nämlich der eigenen Leidenschaft für den Stierkampf ein literarisches Denkmal, das zugleich ausführlich die rituellen, personellen, kommerziellen, aber auch regionsspezifischen Aspekte der *Corrida de toros* von ihren Anfängen als mittelalterliches Ritterspiel bis zu ihrer Funktion als Touristensensation in der Gegenwart behandelt. Trotzdem sind Hemingways Intentionen nicht, eine Apologie des Stierkampfs oder gar eine Lehrschrift für angehende Toreros zu schreiben.[116] Stattdessen nimmt *Death in the Afternoon*, obgleich sein zentrales Thema die Studie des Stierkampfs bleibt, Stilbrüche und Inkohärenzen nicht nur in Kauf, sondern spielt bewusst mit einer ganzen Reihe literarischer Genres und Stilformen[117], die ihm dazu verhelfen sollen, aus all den disparaten Elementen ein didaktisches Moment zu destillieren: Den Lesern soll für den Fall, dass sie sich jemals in einer *Plaza de toros* wiederfinden, beigebracht werden, wie sie dem vor ihren Augen stattfindenden Spektakel mit den eigenen Blicken zu folgen haben, um keinen essentiellen Moment zu übersehen, sich nicht von randständigen Details ablenken zu lassen, und die Interaktion zwischen Matador und Stierbullen als präzise choreographiertes Todesballett genießen zu können.[118]

Diese Schule des Sehens entfaltet sich in *Death in the Afternoon* allerdings nicht nur an detaillierten Beschreibungen der Abläufe einer Corrida, den Techni-

116 Vgl. Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, London 2000 [1932], 6: »This is not being written as an apology for bullfights, but to try to present the bullfight integrally, and to do this a number of things must be admitted which an apologist, making a case, would slide over or avoid.«

117 Miriam B. Mandel nennt: »journalism […] short story […] dramatic sketch, travel writing, parody, humor […] biography, autobiography, lexicography, history, prophecy, criticism, scientific description, folklore study, translation, and, in the beautiful Chapter Twenty, an extended prose poem.« (Miriam B. Mandel, *Index to Ernest Hemingway's Death in the Afternoo*n, in: *Resources for American Literary Study* 23.1 (1997), 86–132, hier: 88.

118 Vgl. Hemingway, *Death*, 2: »The only place where you could see life and death, i.e., violent death now that the wars were over, was in the bull ring and I wanted very much to go to Spain where I could study it. I was trying to learn to write, commencing with the simplest things, and one of the simplest things of all and the most fundamental is violent death. It has none of the complications of death by disease, or so-called natural death, or the death of a friend or some one you have loved or have hated, but it is death nevertheless, one of the subjects that a man may write of. I had read many books in which, when the author tried to convey it, he only produced a blur, and I decided that this was because either the author had never seen it clearly or at the moment of it, he had physically or mentally shut his eyes, as one might do if he saw a child that he could not possibly reach or aid, about to be struck by a train. In such a case I suppose he would probably be justified in shutting his eyes as the mere fact of the child being about to be struck by the train was all that he could convey, the actual striking would be an anti-climax, so that the moment before striking might be as far as he could represent. But in the case of an execution by a firing squad, or a hanging, this is not true, and if these very simple things were to be made permanent, as, say, Goya tried to make them in *Los Desastros de la Guerra*, it could not be done with any shutting of the eyes.« Vgl. bzgl. Hemingways Koppelung des Stierkampfspektakels an eine Tradition der künstlerischen Überformung von Gewalt- und Todesszenen sowie kriegerischer Konflikte, als deren Substitut er die Corrida gewissermaßen interpretiert, auch: Chistopher Baker, *Hemingway's Death in the Afternoon and the Fear of Death in War*, in: *War, Literature & the Arts. An International Journal of the Humanities* 26 (2014), 1–19.

ken einiger bedeutender Matadore, oder Fragestellungen, in welcher spanischen Stadt, in welcher Sitzreihe, mit welcher Bekleidung man als *Tauromaquia*-Neuling am besten seinen ersten Stierkampf erleben sollte. Über die Jahre hat Hemingway, wie er in einem Brief an seinen Lektor Maxwell Perkins schreibt, »four hundred photographs, drawings and paintings« gesammelt, »[that] were obtained or made to show the phases, technical and otherwise of the modern Spanish bull fight«[119] – eine Materialsammlung, von der es seinem Verlag, gerade angesichts der in den Vereinigten Staaten herrschenden Depressionsjahre, aus finanziellen Gründen unmöglich ist, sie dem Prosatext komplett beizufügen. Nachdem Hemingway seine Auswahl zunächst auf 100 Photographien hat begrenzen müssen, sind von diesen in der finalen Druckfassung, sehr zum Missfallen des Autors, gerade noch 38 enthalten, die insgesamt 26 noch lebende oder bereits verstorbene Matadore und ihre, laut Meinung des Autors, Glanzleistungen oder Fehlschläge während der einzelnen Schritte der Corrida zeigen.[120]

Obwohl die Photographien nicht direkt in den Fließtext integriert sind, und Hemingway damit eine klare Grenze zwischen Wort und Bild zieht, verweist er in seinem Essay, was diesen wenigstens in die Nähe einer »filmischen Montage« rückt, zweimal auf die generelle Funktion, die sie im Rahmen einer Schärfung des (voyeuristischen) Schauens (nicht nur) bei einem mit Blut und Tod nicht geizenden Spektakel wie dem Stierkampf einnehmen können. »Looking at photographs, reading descriptions, or trying to recall it too often«, heißt es zunächst selbstkritisch,

> »can only kill [the bullfight] in the memory of an individual. […] It is an art that deals with death and death wipes it out. […] Suppose a painter's canvases disappeared with him and a writer's books were automatically destroyed at his death and only existed in the memory of those that had read them. That is what happens in bullfighting. The art, the method, the improvements of doing, the discoveries remain; but the individual, whose doing of them made them, who was the touchstone, the original, disappears and until another individual, as great, comes, the things, by being imitated, with the original gone, soon distort, lengthen, shorten, weaken and lose all reference to the original. All art is only done by the individual.«[121]

Der These, dass der Stierkampf als eine aus zahllosen ephemeren, einzig dem Initiierten überhaupt intellektuell wie emotional zugängliche Performance nur dann wirklich erfahren werden kann, wenn man ihm tatsächlich physisch beiwohnt, und dass jede anschließende Beschreibung, Erinnerung und selbst Photographien ihn genauso dem (semantischen) Tod überantworte wie nahezu jede Corrida ihr Ende im Tod eines oder mehrerer Stiere findet, scheint der Autor selbst etwas später zu

119 Zit. n. Anthony Brand, *Deleted ›Flashes‹. The Unpublished Photographs of Death in the Afternoon*, in: Miriam B. Mandel (Hg.), *A Companion to Hemingway's* Death in the Afternoon, New York 2004, 189–204, hier: 189.

120 Vgl. in: Ders., *»Far from Simple« The Published Photographs in* Death in the Afternoon, in: Mandel, *Companion*, 165–188.

121 Hemingway, *Death*, 88.

widersprechen, wenn er den ikonographischen Appendix mit folgender Erklärung einleitet: »I will not describe the different ways of using the cape, the gaonera, the mariposa, the farol, or the older ways, the cambios de rodillas, the galleos, the serpentinas in the detail I have described the veronica because a description in words cannot enable you to identify them before you have seen them as a photograph can. Instantaneous photography has been brought to such a point that it is silly to try and describe something that can be conveyed instantly, as well as studied, in a picture.«[122]

Offenbar wird, wenn man Hemingways Prosa und die angeheftete Photo-Serie gegeneinanderhält, dass der Autor, selbst wenn seine graduelle Abstufung von Erinnerung, Literatur bis hin zur Photographie bei der adäquaten Repräsentation eines Stierkampfs nicht ironisch gemeint sein sollte, in der Kompilation seines Textes zwei unterschiedliche Kompositionsverfahren angewendet hat. Auch wenn die einzelnen Kapitel nicht unbedingt logisch aufeinander aufbauen und vor allem zu ihren jeweiligen Enden hin von willkürlich wirkenden Perturbationen durchbrochen werden[123], erweisen sich die rein deskriptiven Passagen der technischen Abläufe einer Corrida, der spezifischen Eigenschaften ausgesuchter Matadore oder der Geschichte der *Tauramarquia* als mehrheitlich lineare Textblöcke, deren Grundton ein belehrender ist. Auch die Photographien sind, allein aufgrund ihrer größtenteils identischen Betrachter-Perspektive, – aufgenommen nämlich »in areas which permit the photographer to stand close to his subjects: for example, in the plaza's patio de caballos (horse yard), where the bullfighters gather before entering the arena; at the barrera (the wooden fence surrounding the arena) or from the callejón (the passageway between the barrera and the stands – that is, from the positions which he himself preferred: close to the action«[124] –, ihrem grobkörnigen Schwarzweiß, und natürlich ihres Stilllegens von sich innerhalb kürzester Zeitspannen entäußernden Bewegungsabläufen, dazu prädestiniert, ihre Betrachter Dinge sehen zu lassen, die einer oberflächlichen, weil von äußeren Faktoren und der Subjektivität des eigenen Blicks beeinträchtigten Betrachtung leicht entgehen können. Wo aber Hemingways Essay das Regelwerk in den Vordergrund treten lässt, nach dem die einzelnen Etappen und Personen einer Corrida ineinandergreifen, und nach Diskontinuitäten sucht, in denen das exzeptionelle Verhalten eines Menschen oder eines Tiers dieses Regelwerk unterläuft oder überhöht und aus dem mechanischen Spektakel eine Kunst macht[125], konzentrieren

122 Ebd., 155.

123 Am deutlichsten werden Hemingways ironischen Perturbationen in Gestalt einer »old lady«, die das lyrische Ich immer wieder in seinem Schreibfluss unterbricht, und ihn in Dialogwechsel verwickelt, deren Inhalte sich teilweise außerordentlich weit vom eigentlichen Thema des Essays wegbewegen, und die der Autor dann aber, als sie ihm zu lästig wird, einfach wieder aus seinem Text herausstreicht.

124 Brand, *Far from*, 168.

125 Vgl. bspw. eine sakrale und profane Konnotationen gewissermaßen gegeneinander ausspielende Passage, in der Hemingway die Stierkampfkunst mit (Kirchen-)Musik vergleicht, und den Stier mit einem Musikinstrument wie einer Orgel: »A bull that has successfully charged the horses and has

sich die notizenhaften, jede Photographie begleitenden Regieanweisungen für die Blicke seiner Leserschaft demgegenüber auf konkrete Details: Spuren im Arenasand bspw., die uns befähigen, aus ihnen die Geschwindigkeit und Richtung abzulesen, mit der der Stier kurz vor Entstehen der Photographie mit seinem Kontrahenten zusammengetroffen ist, oder Risse in den Kostümen der Matadore, die darauf verweisen, dass der jeweilige Protagonist vor Betätigung des Kameraauslösers bereits gefährliche Tuchfühlung mit dem Stier aufgenommen haben muss.[126]

In *La Course de taureaux* übernimmt Pierre Braunberger mehrheitlich solche literarisch erprobten Praktiken von Montage und Detailfokussierung – am augenfälligsten wohl darin, dass er die Bewegtbilder seiner filmischen Stierkampfstudien an mehreren Stellen zu Standphotographieren gefrieren lässt, um auf besonders flüchtige Details hinzuweisen, die unseren Augen ansonsten entgehen würden. Braunbergers Film-Essay wird damit zu einer konsequenten Fortführung der Hemingway'schen Schreibpraxis. Schon dessen Prosatext fällt durch sein heterogenes, gleichsam montiertes Gewebe auf. Wenn er aber mit dem photographischen Bildteil konfrontiert wird, dehnt sich die Montage auf eine Gegenüberstellung von piktoralen und literarischen Elementen aus. Da Hemingway dem Kino eher desinteressiert gegenübersteht[127], verzichtet der Schriftsteller darauf, in seinen Stierkampfkorpus auch noch kinematographische Elemente einzuflechten. Es obliegt Braunberger, Sprache und Photographie noch das »Bewegungs-Bild« des Films hinzuzugesellen bzw. dies alles durch die Montage in Bezug zueinander treten zu lassen.

Wohl auch deshalb beginnt Bazin *Mort tous les après-midi* mit einem Loblied auf die Montage-Künste von Myriam Borsoutsky, die bei Pierre Braunbergers Stierkampf-Film für den Schnitt zuständig gewesen ist und zudem als Co-Regisseurin fungiert hat. Selbst wenn man Bazins Behauptung, nur dann sei die Montage ein über ihren rein technischen Aspekt hinausgehender integraler Bestandteil der Filmgestaltung, wenn sie sich als so vorzüglich ausgeführt beweise wie die, die Borsoutksy für *La Course de taureaux* vorlegt, dahingehend revidieren sollte, dass

killed or wounded one or several of his opponents goes on to the rest of the fight believing that his charges lead to something and if he continues to charge, he will get the horn into something again. On such a bull the bullfighter can play to the extent of his artistic ability as an organist can play on a pipe organ that is pumped for him. The pipe organ, and let us say the steam calliope, if the symbols are becoming too delicate, are, I believe, the only musical instruments in which the musician utilizes a force which is already there, simply releasing this force in the directions /?/ chooses rather than applying force in a varying degree himself to produce music. So the pipe organ and the steam calliope are the only musical instruments whose players can be compared to the matador. A bull that does not charge is like an unpumped pipe organ or a steamless calliope and the performance the bullfighter can give with such a bull is only comparable in brilliance and lucidity with that which would be given by an organist who had also to pump his pipe organ or a calliopeist who must at the same time stoke his calliope.« (Hemingway, *Death*, 132.)

126 Vgl. für eine Detailanalyse von *Death in the Afternoon* als Ikonotext: Brand, *Far from*.

127 Vgl. zur Aversion, die Hemingway gegenüber der Kinematographie hegt, und der sich trotzdem innerhalb seines Werkes nachweisen lassenden, eindeutig vom Kino inspirierten Montagepraxis z. B. Amy Vondrak, *The Sequence of Motion and Fact. Cubist Collage and Filmic Montage in* Death in the Afternoon, in: Mandel, *Companion*, 257–282.

die Montage immer, und sei sie noch so subjektiv schlecht, maßgeblichen Anteil an Konstitution und Wahrnehmung eines Films hat:[128] Wenn Bazin unter Bezugnahme auf das berühmte Kuleschow-Experiment[129] Braunbergers Film gegen das klassische Sowjetkino eines Eisenstein oder Vertov mit ihrer »primacy of montage over découpage«[130] abzugrenzen versucht, erhellt er damit doch schlaglichtartig die Signifikanz des Filmschnitts gerade auch im Hinblick auf in ihrer Indexikalität frappierende Szenen wie denen einer Corrida.

> »The goal of the editing is not to suggest symbolic and abstract links between the images, as in Kulechov's famous experiment with the close-up of Moszhukin. If the phenomenon revealed in this experiment is to play a role in this neomontage, it is for a radically different purpose: to fulfill both the physical verisimilitude of the découpage and its logical malleability. The image of a naked woman followed by Moszhukin's ambiguous smile signifies salaciousness and desire. What is more, the moral significance in some sense preexists the physical one; the image of a naked woman plus image of a smile equals desire. No doubt the existence of desire logically implies that the man is looking at the woman, but this geometry is not there in the images. The deduction is almost superfluous; for Kulechov, moreover, it is secondary. What counts is the meaning given to the smile by the collision of images. In this case, the relationship is quite different. Myriam aims above all at physical realism. The deception of the editing supports the verisimilitude of the découpage. The linkage of two bulls in a single movement does not symbolize the bulls' strength; it surreptitiously replaces the photo of the nonexistent bull we believe we are seeing. The editor makes sense of her editing just as the director of his découpage, based solely on this kind of realism. It is no longer the camera eye, but the adaptation of editing technique to the aesthetics of the camera pen.«[131]

Obwohl Bazin in der Folge, wenn er das indexikalische Sterben und den Umgang des filmischen Mediums mit diesem in den Fokus rückt, dem Aspekt der technischen Reproduzierbarkeit offenbar eine Dominanz gegenüber der Montage einräumt, so birgt die oben zitierte Passage doch entscheidende Impulse, die wir auch in einem zweiten wichtigen Theorietext zum Konnex von Tod und Kino wiederfinden: Pier Paolo Pasolinis *Osservazioni sul piano sequenza*, in Buchform erstmals 1967 im Sammelband *Empirismo esoterico* erschienen.[132]

Wie Bazin regt auch den italienischen Filmemacher eine Szene indexikalischen Sterbens zu seinen Betrachtungen an. Ausgangspunkt seines Textes ist die 16 mm-Aufnahme, die der Textilunternehmer Abraham Zapruder am 22. November 1963 in Dallas vom Attentat auf US-Präsident John F. Kennedy schießt. Sein Film,

128 Bazin, *Death*, 28: »When it is this good, the art of the editor goes well beyond its usual function – it is an essential element in the film's creation.«

129 Ebd.

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Pier Paolo Pasolini, *Observations on the Long Take*, in: *October* 13 (1980) [1967], 3–6. In der deutschen Ausgabe der Essaysammlung – (Pier Paolo Pasolini, *Ketzererfahrungen. ›Empirismo eretico‹. Schriften zur Sprache, Literatur und Film*, München 1982) – sind die Bemerkungen zur Plansequenz unverständlicherweise herausgekürzt worden.

wohl eins der ikonischsten Bilddokumente der US-amerikanischen Geschichte, das nicht ohne Grund 1994 als kulturell bedeutsames Artefakt Einlass in die National Film Registry findet, dauert nicht länger als 26,6 Sekunden, von denen wiederum 19,3 Sekunden den Tod Kennedys zeigen. Nachdem ein offener Wagen mit Kennedy, seine Frau Jackie, dem Gouverneur John Connelly, einem Leibwächter und dem Fahrer im Rahmen einer Wahlparade von links her im Bildkader erschienen ist, treffen den Präsidenten, als er sich etwa in der Mitte des Bildausschnitts befindet, je nach Theorie, die man konsultiert, ein oder mehrere tödliche Gewehrschüsse von einem oder mehreren Schützen. Aufgrund der Anhöhe, von der aus Zapruder seine Aufnahme macht, und der relativ geringen Distanz zum Geschehen, kann man innerhalb der kurzen Szene immerhin eine Kugel deutlich identifizieren, die Kennedys Schädeldecke durchschlägt und gemeinsam mit einer klar sichtbaren Blutfontäne auf der gegenüberliegenden Kopfseite wieder austritt.[133]

Da Zapruder als Kameramann im Moment der Aufnahme keine Chance hat, adäquat auf die Plötzlichkeit des indexikalischen Sterbens vor seinen Augen und seiner Linse zu reagieren, ist die zufällig mitgefilmte Attentatsszene für Pasolini »the most typical long take imaginable. The spectator-cameraman did not, in fact, choose his camera angle; he simply filmed from where he happened to be, framing what he, not the lens, saw. Thus the typical long take is subjective.«[134] Die Subjektivität, die Zapruders Film innewohnt – wir sehen den Tod Kennedys einzig und allein von einem beliebigen Standpunkt innerhalb der Publikumsmenge – führt zwangsläufig zur Dominanz einer spezifischen Perspektive über alle anderen theoretisch oder praktisch möglichen. »All other points of views are missing: that of Kennedy and Jacqueline, that of the assassin himself and his accomplices, that of those with a better vantage point, and that of the police escorts etc.«[135] Was uns bleibt, das sind 486 grobkörnige Einzelbilder, die uns einen Mann, der der US-Präsident sein soll, in einem offenen Wagen zeigt, wie er von einer Kugel mitten in den Kopf getroffen wird – Bilder, die laut Pasolini für sich genommen derart bedeutungslos und inkohärent wirken, dass ihre Subjektivität das Bedürfnis wecke, sie durch eine vermeintlich objektivere Multiperspektivität ersetzt und dadurch entschlüsselt zu bekommen.[136]

Pasolini stellt sich einen Film vor, der aus Aufnahmen all der von ihm angedeuteten Sichtfeldern zusammenkompiliert ist, »a series of long takes that would

133 Vgl. bzgl. der historischen und kulturellen Hintergründe dieser ikonographisch gewordenen Attentatsszene bspw. David R. Wrone, *The Zapruder Film. Reframing JFK's Assassination*, Kansas 2003 oder: Sibylle Machat, *Der Jahrhundertmord. Attentat vor laufender Kamera*, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen 2008, 282–289

134 Pasolini, *Observations*, 3.

135 Ebd.

136 Vgl. hierzu auch Joan Copjec, *Imagine there's no Woman. Ethics and Sublimation*, Massachusetts 2004, 199: »According to Pasolini's argument, however, the problem is not that the assassination footage cannot be coordinated with any other point of view, but that without this coordination the footage by itself has no point of view, properly speaking. Pasolini distinguishes the point-of-view structure created through montage, and the subjectivity belonging to it, from a different, attenuated or reduced form of subjectivity that is rendered by the long take.«

reprouce that moment simultaneously from various viewpoints, as it appeared, that is, to a series of subjectivities,«[137] In seiner Beschreibung eines imaginierten Panoramas von unendlich vielen Kennedy-Toden betont er nachdrücklich die kohärenzstiftende Koordinationsleistung der Montage:

> »Suppose, then, that we have not only one short film of Kennedy's death, but a dozen such films, as many long takes as subjectively reproduce the President's death. When, for example, for purely documentary reasons (during a screening for a police investigation) we see all these subjective long takes in sequence, that is, when we splice them, even if not materially, what do we have? A type of montage, albeit extremely elementary. And what do we get from this montage? A multiplication of ›presents‹, as if an action, instead of unwinding once before our eyes, were to unwind many times. This multiplication of ›presents‹ abolishes the present, empties it, each present postulating.«[138]

Für sich genommen ist jeder dieser Realitätspartikel »extremly impoverished, aleatory, almost pitiful, if one realizes that it is only one among many.«[139] Dennoch scheint für Pasolini klar, dass die physische Wirklichkeit in all ihren Facetten in jeder einzelnen dieser Aufnahmen ihre Repräsentation erfährt, nur eben verortet in einer unmittelbaren Gegenwart: »A gun shot, more gun shot, a body falls, a car stops, a woman screams, the crowd shouts.«[140]

> »The language of action is thus the language of nonsymbolic signs in the present tense; but in the present it makes no sense, or if it does, it does so only subjectively, in an incomplete, uncertain, mysterious way. Kennedy, dying, expresses himself in his final action: falling and dying, on the seat of a black presidential car, in the weak embrace of his American petit-bourgeois wife. But this extreme language of action with which Kennedy is expressed to the spectators remains indecisive and meaningless in the present in which it was perceived by the senses and/or filmed. Like every moment of the language of action, it requires something more. It requires systematization with regard to both itself and the objective world; it must be related to other languages of action. In this case, Kennedy's final actions need to be related to the actions of those at that moment surrounding him, for example, to those of his assassin, or assassins.«[141]

Was Pasolini vorschwebt, ist allerdings nicht eine simple Zusammenführung verschiedener Plansequenzen aus verschiedenen Perspektiven, die diachron hintereinandergeschaltet werden. Vielmehr steht für ihn der gestalterisch-schöpferische Umgang der Filmmontage mit diesem plansequenziellen Materialstock im Vordergrund, aus dem der Cutter, indem er aus seiner eigenen Gegenwart zurück in die auf Film festgehaltene Vergangenheit blickt, sich nicht mit einem der subjektiven Aufnahmewinkel identifiziert, sondern vielmehr die übergeordnete Rolle eines transzendenten Koordinators einnimmt, und gleichsam eine Erzählung oder

137 Pasolini, *Observations*, 3.
138 Ebd., 3f.
139 Ebd.
140 Ebd.
141 Ebd.

Sprache des Todes generiert. Am hypothetischen Beispiel eines Kriminalbeamten, der in der Hauptzentrale des FBIs mit der Aufgabe betraut ist, aus dem vorhandenen Filmmaterial zu Kennedys Ermordung deren Verlauf detailgenau zu rekonstruieren, veranschaulicht Pasolini die Grundzüge einer ordnungsstiftenden, sich den Anforderungen menschlicher Sinneswahrnehmung und Logik anschmiegenden Montage, deren Endresultat die Verwandlung der Gegenwart, wie sie für Pasolini exemplarisch innerhalb der Plansequenz aufscheint, in eine Vergangenheit sein soll, »not by whimsically blending subjective shots into one another so that they melt into durée but by breaking them up and putting them back together.«[142]

> »For the moment let's suppose that among the detectives who have seen these hypothetical films spliced end-to-end there is one with an ingenious analytical mind. His ingenuity might show itself only in coordination. Intuiting the truth from an attentive analysis of the various pieces, he could gradually reconstruct it by choosing the truly significant moments of the various long takes, thereby finding their real order. One has, simply, a montage. In the wake of such work of choice and coordination, the various points of view would be dissolved, and subjectivity would give way to objectivity; the pitiful eyes and ears (or cameras and recorders) which select and reproduce the fleeting and none too pleasant reality would be replaced by a narrator, who transforms present into past.«[143]

Die konsequente Schlussfolgerung Pasolinis kann nach alldem nicht anders lauten, als dass die Plansequenz die substanzielle Basis des Kinos darstellt, die als Grundressource jedweder Montage temporal und topographisch vorausgeschaltet ist. Genauso kann aber auch jedes individuelle Sein als einzigartige Plansequenz gedacht werden, drücke sich im Film doch »die Wirklichkeit mit der Wirklichkeit aus – »*ununterbrochen, das heißt: sie folgt der Zeit der Wirklichkeit selbst* (ist unendliche Einstellungssequenz oder währt doch wenigstens so lange wie die gesamte Existenz eines Menschen, einer Pappel oder eines Faktums der Wirklichkeit.)«[144] Deshalb sei auch »unsere ERSTE UND REINE SPRACHE UNSERE PRÄSENZ«, erneut »Wirklichkeit in der Wirklichkeit«, da jeder vor uns »immer vor einer möglichen, imaginären Kamera [stehe], deren Film nie abreißt und die unser Leben von der Geburt bis zum Tod ›dreht‹.«[145]

Der Tod als externe Intervention, die eine solche Plansequenz ihrem finiten Endpunkt zuführt, sprich, uns aus unserem Leben herausschneidet, indem sie unseren persönlichen Lebensfilm zu einem Schlusspunkt bringt, dem einzig noch der Abspann folgen kann, erhält sein kinematographisches Äquivalent in Pasolinis Gedankenmodell wenig überraschend innerhalb der Montage. Die verfahre nämlich ganz ähnlich »wie die Wahl, die der Tod vornimmt, wenn er Handlungen aus dem Leben herausgreift und sie außerhalb der Zeit ansiedelt«, weshalb »das

142 Combs, *Deathwatch*, 16.
143 Pasolini, *Death*, 5.
144 Ders., *Ketzererfahrungen,* 243.
145 Ebd., 242.

Kino [in der Praxis] wie ein Leben nach dem Tod [sei]«.[146] Immer wieder verweist Pasolini auch in den anderen Texten von *Empirismo eretico* auf die beiden für ihn fundamentalen Seins-Möglichkeiten, das Unsterbliche oder das Sterbliche, wovon ersteres ohne einen finalen, es in seiner Essenz fassenden Ausdruck auskommen muss, und letzteres sein ewiges Leben gerade dadurch verspielt, dass es sich mit einem ihm adäquaten finalen Ausdruck kompatibel erweist:

> »Ich muß hier wiederholen, daß ein Leben mit allen seinen Handlungen vollständig und wahrhaft erst nach dem Tode dechiffrierbar ist: dann zieht seine zeitliche Extension sich zusammen, und das Bedeutungslose fällt von ihm ab. Seine grundsätzliche Behauptung ist dann nicht mehr einfach »Sein« – das macht seine Natürlichkeit ebenso zu einem falschen Angriffspunkt wie zu einem falschen Ideal. Wer eine Einstellungssequenz herstellt, um das Leben in seiner schrecklichen Bedeutungslosigkeit zu zeigen, begeht den gleichen Irrtum wie derjenige, der – umgekehrt – mit einer Einstellungssequenz die Poesie der Bedeutungslosigkeit überführen will. Das Kontinuum des Lebens verliert im Moment des Todes – nach dem Eingriff der Montage – die ganze Endlosigkeit der Zeit, in der wir es uns im Leben wohl sein lassen, weil wir den vollkommenen Einklang zwischen unserem physischen Leben – das zu unserer Auflösung führt – und dem Vergehen der Zeit genießen: Es kommt nicht ein Augenblick vor, an dem dieser Einklang nicht vollkommen wäre. Nach dem Tod gibt es diese Kontinuität des Lebens nicht mehr, aber dann *gibt es seinen Sinn.* Entweder unsterblich sein und ohne Ausdruck oder sich ausdrücken und sterben.«[147]

Wenn Pasolini den Tod zum Vater sämtlicher Geschichten erklärt[148], dann ernennt er ihn sowohl zugleich zur primordialen Voraussetzung als auch zum Inhalt jedweder Narration, da ohne sein irreversibles Moment keine Erzählung mit fixem Anfangs- und Endpunkt existieren kann, jede Geschichte zugleich aber auch stets die Geschichte der sie bedingenden Elemente in sich trägt und, ob offen oder verschleiert, miterzählt:

> »Man expresses himself above all through his action-not meant in a purely pragmatic way-because it is in this way that he modifies reality and leaves his spiritual imprint on it. But this action lacks unity, or meaning, as long as it remains incomplete. While Lenin was alive, the language of his actions was still in part indecipherable, because it remained in potentia, and thus modifiable by eventual future actions. In short, as long as he has a future, that is, something unknown, a man does not express himself. An honest man may at seventy commit a crime: such blameworthy action modifies all his past actions, and he thus presents himself as other than what he always was. So long as I'm not dead, no one will be able to guarantee he truly knows me, that is, be able to give meaning to my actions, which, as linguistic moments, are therefore indecipherable.«[149]

---

146 Ebd., 243

147 Ebd., 235.

148 Ebd., 245: »Ich habe oben gesagt, daß der Tod das abgelaufene Leben jäh zusammenfaßt und in dem Licht, das er rückwirkend auf dieses Leben wirft, dessen wesentliche Punkte auswählt und aus ihnen mythische oder moralische Akte außerhalb der Zeit macht. Auf diese Weise *wird ein Leben zu einer Geschichte.*«

149 Pasolini, *Death*, 5f.

Für Pasolini ist der Tod deshalb eine sinnstiftende Notwendigkeit, die die Sprache unserer individuellen Leben überhaupt erst verständlich macht. Da die »lightning quick montage« des Todes die signifikanten Momente unserer Leben in eine sequentielle Reihung bringt, wo sie von der prinzipiell infiniten, instabilen und unsicheren, sich linguistischer Fixierung entziehender Gegenwart in eine prinzipiell endliche, stabile, präzise, und deshalb für linguistische Fixierung prädestinierte Vergangenheit überführt werden, haben wir es erst dem Tod zu verdanken, wenn unsere Leben nach unserem Ableben einen expressiven Ausdruck erhalten, sprich, übersetzbar werden. Pasolini endet seinen Essay mit einer griffigen, die physische Realität und ihre Sprache, (für Pasolini natürlich das Kino), in nahezu komplette Kongruenz zueinanderbringenden Formel: »Montage thus accomplishes for the material of film (constituted of fragments, the longest or the shortest, of as many long takes as there are subjectivities) what death accomplishes for life.«[150]

Ein bestimmter Effekt der Filmmontage ist in Pasolinis Essay allerdings höchstens implizit angelegt. Bereits das anschauliche Beispiel, auf das er mehrmals zurückkommt – die Arbeit eines kriminologischen Sonderkommandos des FBI, das sämtliches Bildmaterial von der Ermordung Kennedys unter dem Gesichtspunkt auswertet und montiert, einer vermeintlich in ihm versteckter Wahrheit auf die Schliche zu kommen, die Auskunft über den exakten Tathergang gibt –, betont den didaktisch-deduktiven Grundcharakter von Pasolinis Überlegungen, in deren Fokus primär das theoretische Suchen und Finden eines der physischen Realität enthobenen Blickwinkels steht, von dem aus es möglich ist, das Kino als geschriebene Sprache der Wirklichkeit von einem hypothetischen wissenschaftlich-objektiven Standpunkt aus zu betrachten, zu bewerten und zu bewältigen. Der Tod Kennedys besitzt nur solange keinen wirklichen *point-of-view*, solange die Rezeption der Zapruder-Aufnahme vereinzelt erfolgt. Sobald sie ihren homogenen Plansequenz-Charakter verliert, und vergleichbaren Aufnahmen desselben Ereignisses entgegengestellt wird, verliert sie sich in einer Fülle von Blickwinkeln.

Aber noch ein anderes Resultat derartiger Manipulationen ist denkbar, nämlich die sensualistische Stimulation des Zuschauers. Folgen wir Pasolinis Gedanken und imaginieren wir uns mit ihm das filmische Ergebnis unserer imaginären FBI-Arbeitsgruppe: Freilich würde ein Film, der uns den graphischen Kopfschuss multiperspektivisch und Raum und Zeit überwindend gleich mehrfach vor Augen stellen würde – bspw. zuerst in Form der berühmten Zapruder-Aufnahme, dann aber nach einem harten Schnitt aus einer um 180 Grad gespiegelten Position von einer zweiten Amateurkamera, schließlich noch einmal aus der Vogelperspektive von einer Dachbalustrade aus gefilmt sowie zum Abschluss durch die Heckscheibe eines Wagens, der dem, in dem Kennedy sitzt und stirbt, wenige Meter folgt – dem Morddezernat hilfreiche Informationen bspw. zur möglichen Zahl der Attentäter, Kugel-Flugbahnen, oder verdächtigen Reaktionen der Menschen in Kennedys unmittelbarem Umfeld liefern. Wäre ein solcher Film, der Kennedys

150 Ebd.

Tod in die Gussform einer Erzählung presst, aber nicht auch, gerade im Vergleich mit der nüchtern-distanzierten Zapruder-Aufnahme, ein Garant dafür, seine Zuschauerschaft in hohem Maße zu affizieren?

Walter Benjamin spricht in dem Zusammenhang von der Reizüberflutung durch die »Chokwirkung«[151], die sich bei der Filmbetrachtung allein dadurch im Subjekt einstelle, weil die Montage mit ihren wechselnden Einstellungen, Einstellungsgrößen und Perspektiven seine mentalen, individuellen Assoziationsabläufe permanent torpediere.[152] Das kinematographische Medium entspreche dadurch einem spezifischen Bedürfnis des »heutigen Zuschauers«, das wir schon bei Pirandello kennengelernt haben: »Sich Choc-Wirkungen auszusetzen, [als] eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren [der Großstadterfahrung].«[153] Für Benjamin sind seine Zeitgenossen konfrontiert mit »tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.«[154] Der spielerische Umgang des Kinos mit festen Größen wie Raum, Zeit, kohärenter Sinneswahrnehmung, visuellen/au-

151 Benjamin schlägt den Begriff des »Chocks« ebenfalls in seiner zwischen 1937 und 1939 verfassten Arbeit *Über einige Motive bei Baudelaire* für die »poetologischen Mechanismen« vor, die für die dem Werk des französischen Lyrikers immanente Ästhetik des Bösen bzw. des Schreckens ausschlaggebend sind. Er verweist dabei dezidiert auf den Schock-Begriff im psychoanalytischen Denken Sigmund Freuds. »Für den lebenden Organismus«, schreibt dieser bereits 1921 in *Jenseits des Lustprinzips*, »ist der Reizschutz eine beinahe wichtigere Aufgabe als die Reizaufnahme; er ist mit einem eigenen Energievorrat ausgestattet und muß vor allem bestrebt sein, die besonderen Formen der Energieumsetzung, die in ihm spielen, vor dem gleichmachenden, also zerstörenden Einfluß der übergroßen, draußen arbeitenden Energien zu bewahren.« (Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Wien 1923, 31.) Benjamin schließt direkt an diese Passage an, wenn er weiter ausführt: »Die Bedrohung durch diese Energien ist die durch Chocks. Je geläufiger ihre Registrierung dem Bewußtsein wird, desto weniger muß mit einer traumatischen Wirkung dieser Chocks gerechnet werden«, sodass »die »eigentümliche Leistung der Chockabwehr« für ihn zuletzt darin gesehen werden kann, dass dem »Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein« zugewiesen wird. (Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in: Ders., *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt a. M. 1980 [1939], 101–150, hier: 109ff.)

152 Benjamins Diagnose einer Moderne, die bloß noch von der Filmkamera durchdrungen werden kann, stellt, Rudolf Arnheim zitierend, gerade die kinematographischen Stilmittel heraus, die auch Pasolini adäquat dafür erscheinen, Plansequenzen aus ihrer Monoperspektivität zu erlösen: »Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mir [sic!] dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reihen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man ›ohnehin‹ undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckten in diesen bekannten ganz unbekannte, ›die gar nicht als Verlangsamung schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken.‹« (Benjamin, *Kunstwerk*, 60f.)

153 Ebd., 67.

154 Ebd.

ditiven Mustern ist in Benjamins Lesart nur eine Reaktion der kulturellen Sphäre auf die Anforderungen des Individuums, eben »die entsprechende Kunstform [für die] gesteigerte[…] Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben.«[155]

Ohne sich in konkreten Beispielen zu verlieren – für Benjamin scheint das Moment des Chocs in mehr oder minder großem Maße sämtlichen Filmproduktionen eigen zu sein, ob es sich nun um ein konventionelles Melodram, eine Burleske oder Szenen von Action und Gewalt handelt[156] –, unterstreicht Benjamins Betrachtung des Kinos als Erfüllungsmaschinerie für bewusste oder unbewusste Vorgänge eine zirkuläre Beziehung zwischen Film- und Realitätswahrnehmung, wie sie später auch Baudrillard thematisieren und vor allem weiterdenken wird: Film konstituiert Realitäts-Bilder, die wiederum zurückfließen in Film-Bilder, sodass ab einem bestimmten Punkt nicht klar unterscheidbar ist, ob die Fiktion die Realität widerspiegelt, ob die Fiktion die Realität gekapert hat und letztere nur noch auf die Fiktion reagiert, oder ob beide, wie bei Baudrillard, in einem Zirkelschluss festsitzen.

Essenziell ist sowohl für Benjamin wie für Baudrillard der Begriff der Montage. Obwohl selbst kein Cutter, kennt bereits Serafino Gubbio das Potential des Kinos zur Destruktion des Auratischen, wie es sich vor allem in der Multiperspektivität des Kamerablicks und des Zusammenschnitts an sich sinnbefreiter, gleichsam wertloser Realitätspartikel in Form von Einstellungssequenzen niederschlägt, und wie es sich in den »optischen Tests«[157] realisiert, die Pirandellos Kameramann mit seinen sich ins Exil verbannt gefühlten Schauspielern anstellt, um sie dadurch in Schatten ihrer selbst zu verwandeln.[158]

155 Ebd.

156 Überhaupt erwähnt Benjamin konkrete Filme in seinem Aufsatz nahezu gar nicht. Wenn er die zeitgenössischen sowjetischen Revolutionsfilme als positives Beispiel für eine »Verschiebung« innerhalb des Verhältnisses zwischen Alltagsmensch und Filmdarsteller heranzieht – (»Ein Teil der im russischen Film begegnenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserem Sinn, sondern Leute, die sich – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen. In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln.« (Ebd., 49f.)), – geschieht dies ohne die Nennung explizier Beispiele. Auch wenn er veranschaulichen möchte, dass sich selbst Wochenschauen unter bestimmten Umständen in Kunstwerke verwandeln können, bleibt es bei der notizenhaften Nennung von »Wertoffs ›Drei Lieder um Lenin‹« und Ivens' ›Borinage.‹« (Ebd. 46.)

157 Benjamin, *Kunstwerk*, 37.

158 Pirandello, *Aufzeichnungen*, 85f.: »Ihr Handeln, das lebendige Handeln ihres lebendigen Körpers existiert auf der Leinwand des Kinematographen nicht mehr: Nur ihr Bild ist noch da, festgehalten in einem Augenblick, in einer Geste, in einem Ausdruck, der aufblitzt und wieder verschwindet. Sie ahnen dunkel, in einer wahnhaften, undefinierbaren Empfindung der Leere, ja, besser des Leerwerdens, daß ihrem Körper seine Realität, sein Atem, seine Stimme entzogen, geraubt, weggenommen wird, ja sogar der Lärm, den seine Bewegungen verursachen, so daß nichts zurückbleibt als ein stummes Bild, das einen Augenblick lang auf der Leinwand erzittert und dann wieder stumm verschwindet, ganz plötzlich, wie ein körperloser Schatten, ein Spiel der Illusion auf einem schmutzigen Stückchen Stoff.«

Die Vorstellung Benjamins von einer permanenten Prüfungssituation im Bereich des Visuellen wird von Baudrillard knapp 40 Dekaden später auf die gesamte simulative Realität angewendet. Auch Baudrillard erkennt die Montage als grundlegendes Organisationsprinzip der Simulakra dritter Ordnung und zeigt ihre praktische Anwendung innerhalb des Simulationsprozesses auf:

> »Gegenstände von Informationen sind gleichermaßen Ergebnisse einer Selektion, einer Montage, einer Filmaufnahme, sie haben die ›Realität‹ schon getestet und ihr nur Fragen gestellt, die ihnen ›entsprachen‹. Sie haben die Realität in einfache Elemente zerlegt und sie zu Szenarios mit klaren Gegensätzen wieder zusammengefügt. […] Die ›öffentliche Meinung‹ ist natürlich die schönste dieser Proben – nicht aus einer irrealen politischen Substanz entstanden, sondern aus einer hyperrealen, jener phantastischen Hyperrealität, die nur von der Montage und der Manipulation der Tests lebt. […] Dieser ganze Prozeß ist auseinandergerissen: der widersprüchliche Prozeß zwischen dem Wahren und dem Falschen, dem Realen und dem Imaginären wird durch die hyperreale Logik der Montage beseitigt.«[159]

Mehrere sich ergänzenden Rollen bekleidet der Film in Baudrillards Theoriebildung einer immersiven Simulation. Einzelne Filme können aufgrund der beschriebenen Verflechtungen zwischen Medium/Botschaft und Fiktion/Wirklichkeit durchaus, ob nun bewusst oder unbewusst, etwas über ihre extradiegetische Realität aussagen. Wenn – um ein weiteres von Baudrillards Filmbeispielen zu nennen – ein Hollywood-Thriller wie *The China Syndrome* als Sujet die Auswirkungen einer Atomkraftwerkskatastrophe behandelt, und in der physischen Realität nur wenige Wochen später ein ähnliches Ereignis tatsächlich eintritt, dann hat man es, laut Baudrillard, nicht mit einem kontingenten Zusammenspiel von Fiktion und Wirklichkeit zu tun. Ebenfalls sollte man sich nicht Verschwörungstheorien hingeben, die nach einer dunklen Verbindung zwischen beiden Ereignissen suchen. Vielmehr sei das, was weiterhin als von der Fiktion entkoppelte Realität begriffen wird, mit einem synchron zu ihr verlaufenden medialen Subtext unterfüttert, in dem alles, was die sogenannte Realität an Phänomenen hervorzubringen imstande ist, bereits modellhaft angelegt sei.[160]

Ebenso kann der Film als Simulakra – ähnlich wie bei Roland Barthes – der Realität wenigstens ansatzweise einen Spiegel vorhalten, der die Simulation klarer erkennen lässt. Dass jeder Film Teil der Simulation ist, befähigt ihn einerseits zu Charaden der Verschleierung, anderseits gelingt es dem einzelnen Film nicht, zu verhindern, dass in ihm Strukturen der einander generierenden und regenerierenden Simulakra dritter Ordnung ebenfalls mal mehr, mal weniger offensichtlich verankert sind. Ein Film wie der bereits erwähnte *Capricorn One* kann deshalb von

159 Baudrillard, *Tausch*, 100.

160 Vgl. Baudrillard, *Simulacra*, 54: »Strange precession of a film over the real, the most surprising that was given us to witness: the real corresponded point by point to the simulacrum, including the suspended, incomplete character of the catastrophe, which is essential from the point of view of deterrence: the real arranged itself, in the image of the film, to produce a simulation of catastrophe.«

Baudrillard als anschauliches Beispiel für seine Theorie herhalten, weil die Grundbedingungen für diese Theorie in ihm als fiktionales Spektakel verhandelt werden.

Wo die Montage für Baudrillard besonderes Gewicht erhält, ist, wenn die Realität nicht nur in ihrem gegenwärtigen Status, sondern ebenso als Historie den Anforderungen der Simulation unterworfen wird. Unter erneutem explizitem Rückgriff auf McLuhan – seinen Terminus einer Kultur des Mosaiks und daraus abgeleiteter mosaischer Methodik[161] als »eklektische Ansammlung von Ideen«[162] – legt Baudrillard dar, wie das Kino Ereignisse der historischen Geschichtsschreibung in einer Intensität fortschreibt, die ihre natürlich schon immer durch dem Film zeitlich vorgelagerte Medien resultierende Bilder geprägte Rezeption innerhalb der kollektiven Wahrnehmung nachhaltig beeinflusse:

> »[Die Objekte sind] in einem Zustand, in dem ein totaler Verlust des Realen sie erfasst zu haben scheint, der nur noch übertroffen wird von all diesen Filmen (historischen Filmen wie – ›Chinatown‹ ausgenommen – ›Die drei Tage des Condor‹, ›Barry Lyndon‹, ›1900‹, ›Die Männer des Präsidenten‹ usw.), deren Perfektheit allein schon Unruhe erweckt. Man hat den Eindruck, es eher mit perfekten Remakes zu tun zu haben, mit erstaunlichen Montagen, die eher einer Kultur der Kombinatorik (oder Kultur des Mosaiks im Sinne MacLuhans) angehören, mit großen Photo-, Kino- oder Historiosynthese-Maschinen, als mit wirklichen Filmen.«[163]

Unterscheiden kann man in der Montagetheorie zwei einander lediglich bei oberflächlicher Betrachtung oppositionell gegenüberstehenden Denkmuster zur Beziehung zwischen Filmschnitt und physischer Wirklichkeit. Gemäß Wsewolod Pudowkins berühmter Definition handle es sich bei der Montage nicht um »den Zusammenbau eines Ganzen aus Teilen, nicht [um] das Zusammenkleben des Films aus Teilstücken, nicht [um] das Schneiden der aufgenommenen Szene in Teilstücke.« Grundheraus lehnt Pudowkin es ab, »diesem Wort den ziemlich verschwommenen Begriff ›Komposition‹ zu unterschieben.«[164] Stattdessen definiert er die Montage als ein »allseitiges, mit allen möglichen Kunstmitteln zu verwirklichendes Aufdecken und Aufklären von Zusammenhängen zwischen Erscheinungen des realen Lebens in Filmkunstwerken.«[165] Beseelt vom dialektischen Materialismus der jungen Sowjetunion, verweist Pudowkin damit auf die materielle Sphäre der Filmmontage – die handwerkliche Tätigkeit des Schneidens im Filmstudio – auf den zweiten Platz. Im Vordergrund steht bei Pudowkin die sich erst unter aktiver Mitwirkung des Zuschauers entfaltenden mentale Dimension eines Films – revolutionäre Denkinhalte, die von den Bildern saatgutsgleich im

161 Vgl. Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, London 1967, 80f.

162 Sonja Yeh, *Anything Goes? Postmoderne Medientheorien im Vergleich. Die großen (Medien-)Erzählungen von McLuhan, Baudrillard, Virilio, Kittler und Flusser*, Bielefeld 2013, 188.

163 Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen* Berlin 1978, 52.

164 Wsewolod I. Pudowkin, *Über die Montage*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1998 [o. J.] 74–98, hier: 77.

165 Ebd.

Publikum ausgestreut werden. Ebenso macht er deutlich: Die Phänomene der physischen Wirklichkeit, mit denen die Montage zwangsläufig operieren muss, um ihr Publikum didaktisch an die ihnen innewohnenden Wechselbeziehungen heranzuführen, müssen der Montage in diachroner Hinsicht vorausgehen. Die Montage wird dadurch zu einer künstlerisch-technischen Verwalterin der sich ihr darbietenden Realität, deren Kontraktion zeitlich-räumlicher Grenzen zu einem analytischen Sehen führt, das wiederum erst durch die Distanz, in die der Filmschnitt uns zu den »Erscheinungen des realen Lebens« setzt, realisierbar wird.

Auf den ersten Blick scheint Gilles Deleuze der raumzeitlichen Anordnung von physischer Wirklichkeit, wie sie Pudowkin exemplarisch benennt, zu widersprechen. »Die Montage«, schreibt er im Zuge seiner These, die Philosophie werde im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit sukzessive vom Kino als Lieferantin welterklärender Modelle abgelöst, und kurz bevor er einzelnen Typen der Filmmontage und den diese präferierenden Regisseure Denkweisen und Weltanschauungen zuordnet, »ist eben die Operation, die sich auf die Bewegungsbilder erstreckt, um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild von der Zeit freizusetzen. Notwendigerweise ist es ein indirektes Bild, weil es aus den Bewegungs-Bildern und ihren Verhältnissen erschlossen wird. Insoweit kommt die Montage auch nicht nachträglich. In gewisser Weise muß das Ganze sogar zuerst da sein, es muß vorausgesetzt werden.«[166] In anderen Worten, und unter Rückbezug auf Pudowkin: Die konkreten Phänomene der äußeren Wirklichkeit mögen im Bergson'schen Zeitfluss, auf den Deleuze ebenfalls immer wieder verweist, bereits dinglich-materiell vorfindbar sein, aber erst die Montage, zunächst als rein mentale Organisationsleistung, dann erst als physischer Vorgang in einem Schneideraum, extrahiert aus diesem an sich bedeutungslosen Strom aus Einzelbildern ein menschlicher Logik und Sinneswahrnehmung entsprechendes Zeit-Bild.

Stellt man Pudowkins und Deleuzes Definitionen der Filmmontage einander gegenüber, lassen sie sich wie zwei zugleich diametral entgegengesetzte, aber auch eng miteinander verknüpfte Pole der zyklischen Simulationsprozesse Baudrillards lesen. Im Möbiusband einer kombinatorischen Kultur, wie sie Baudrillard konstatiert, leistet die kinematographische Montagepraxis – und auch ihr schnitttechnisches Äquivalent in der außerfilmischen Wirklichkeit, unser aller Tod – prinzipiell beides. Sie generiert (oder, wie Pudowkin argumentieren würde, entlarvt) eine Realität, die uns ohne ihre Intervention nicht nur nicht zugänglich, sondern in dieser lesbaren, übersetzbaren, transkribierbaren Form gar nicht existent wäre: Pasolinis Hypothese eines unsterblichen Individuums, das für immer einer Bedeutungslosigkeit ausgeliefert ist, die erst sein Tod in ein (nach-)erzählbares Modell überführen kann. Wenn die Montage aber, laut Baudrillard, der charakteristische Modus ist, mit dem wir in der Simulationsgesellschaft die simulierte und simulierende Welt wahrnehmen, dann bedeutet das die Unmöglichkeit, zu einer Realität vorzustoßen, die außerhalb der Simulation angesiedelt ist. Die Montage

166 Gilles Deleuze, *Kino I. Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a. M. 1996 [1983], 49.

kann, wie Deleuze ausführt, der physischen Wirklichkeit nicht erst nachträglich aufgenötigt werden, sondern muss, wie der Tod in jedem Menschenleben, bereits zeitgleich zu den Phänomenen, auf die sich bezieht, als spezifischer Blick- und Ordnungs-Modus in nuce angelegt sein.

3.3.2 Montagepraktiken in frühen Todesdarstellungen des frühen Kinos

Wenden wir diese reichlich abstrakten Gedanken auf unser konkretes Beispiel *Decapitation* an: Der Film beginnt mit einer Plansequenz, der Pasolini aufgrund ihrer Subjektivität jegliche Perspektive absprechen würde. Pasolinis Kritik an einer bloßen Reaktion der Linse auf ihr zufällig zugeworfene Realitätsfetzen greift allerdings allein schon deshalb nicht, weil der statische, auf ein sorgsam arrangiertes Ensemble gerichtete Kamerablickpunkt offenbar ein ganz bewusst gewählter ist. Anders als bei Zapruders Dokumentarfilmmaterial bedarf es keiner Gruppe Gerichtsmediziner und FBI-Detektive, die erst mühsam decodieren müssen, wie genau der junge Chinese nun wirklich ums Leben gekommen ist. Pasolinis Einwände, eine Plansequenz bräuchte unbedingt die koordinierende, multiperspektivische Steuerung der Montage, um überhaupt die präzise Natur ihrer Darstellung zum Ausdruck bringen zu können, muss in diesem Fall verworfen werden.

Andererseits realisiert *Decapitation* aber die von Pasolini als kongruent gedachte Bewegung von (leiblichem) Sterben und Montagetätigkeit in exemplarischer Weise. Der kurze Film zerfällt in zwei durch den Schnitt getrennte Hälften, in denen nicht nur die Figur des Delinquenten innerhalb der Diegese ihren (ikonisch-symbolischen) Tod erleidet, sondern auch der Darsteller metaphorisch »stirbt«, indem man ihn durch einen Dummy ersetzt. Mehr noch: Die durch die Montage gesetzte Leerstelle hat zweierlei Funktionen. Zum einen ist sie primordiale Bedingung für die Existenz eines fiktionalen Films wie *Decapitation*, andererseits aber auch genau jener optische Marker, der uns die vorgebliche Indexikalität des gezeigten Todes in Frage stellen lässt. Hätten die Verantwortlichen tatsächlich die Möglichkeit besessen, eine indexikalische Hinrichtung zu filmen, würde der Schnitt an der entscheidendsten Stelle des Films schlicht sinnlos wirken. Wenn die Montage in Pasolinis Essay zum finalen Strukturelement jeder Plansequenz, sei es die einer Filmaufnahme oder die eines Menschenlebens, verklärt wird, erweist sie sich in *Decapitation* als Pasolinis Postulat diametral gegenüberstehend: Der Zusammenfall von Filmschnitt und Enthauptungsschnitt generiert ein elaboriertes Täuschungs- aber auch Enttäuschungsmanöver, bei dem es möglich ist, den Streifen sowohl simulativ wie dissimulativ aufzufassen. Letztlich entscheiden Paratexte, die Medienkompetenz des Betrachters, die Frage, ob der sekundenschnelle Schnitt überhaupt bemerkt wird, darüber, ob *Decapitation* als Fake entlarvt wird oder nicht.

Die der Filmmontage per se innewohnende Manipulationstätigkeit ist in *Decapitation* sowohl Garant für das Kreieren einer simulierten Realität, aber auch ein Indiz dafür, dass wir es mit einer Simulation zu tun haben – je nachdem, ob

das individuelle Publikum glaubt, es mit einer Dokumentaraufnahme oder einer Spielszene zu tun zu haben. Der Schnitt, ohne den *Decapitation* nicht in dieser Form (oder überhaupt nicht) existieren würde, infiltriert die ikonisch-symbolische Ordnung, die der Film zu etablieren sucht, nicht, um die vermeintliche Indexikalität der dargestellten Enthauptung zu perpetuieren. Vielmehr ist der Schnitt vonnöten, um den Eindruck entstehen zu lassen, wir hätten es mit einer dokumentarischen Hinrichtung zu tun. Mit Baudrillard gedacht: Das sekundenbruchteillange Blinzeln des Films gleicht einer virtuellen Subversion, die unweigerlich die Affirmation des Systems, das sie auszuhöhlen vorgibt, nach sich zieht.[167]

Kehren wir zurück zu den bereits zitierten Katalogtexten mit ihrem ganzen Panoptikum an unterschiedlichen Interpretationszugriffen auf *Decapitation*, um eine Ahnung davon zu erhalten, welche Rezeptionsmuster Pathé selbst für den Film vorgegeben hat, und dadurch die durch den Filmschnitt aufgeworfene Problematik bezüglich indexikalischer versus ikonisch-symbolischer Ordnung in Hinblick auf Todes- und Sterbeszenen noch zu vertiefen. Neben ihrer Funktion, unsere Enthauptungsszene immer neuen extradiegetischen Anforderungen gesellschaftlich-kultureller Art anzugleichen, weisen die unterschiedlichen Filmtitel und Inhaltsangaben auch ein offensichtliches Defizit auf: Einmal abgesehen von dem Verb »represents« im Warwick-Katalog – das allerdings freilich sowohl »präsentieren« wie auch »*re*-präsentieren« bedeuten kann –, lässt sich anhand der sachlich-objektiven Texte kaum ableiten, inwieweit es sich bei der dargestellten Enthauptung um fiktionales oder non-fiktionales Material handeln soll. Bis auf

167 »Auf der Suche nach der Angreifbarkeit einer hyperrealen Welt widmet sich Baudrillard neben dem bösen Geist der Materie und des Objekts einer weiteren Komponente von Destabilisierung der herrschenden Systeme: den Viren, die auf der Objektebene agieren und überall anzutreffen sind – in der Ökonomie, in der Politik oder konkreter als Computerviren in den Informationsspeichern der Datennetzwerke und als biologische Viren in der Medizin. […] Die Viren attackieren den Code und die Formel, sei es auf dem Level der Codestruktur, der Information oder auf dem des genetischen Codes. Ihre Erscheinungsform ist deshalb jener des Transpolitischen, der Anomalie, ähnlich, gleicht also einer Störung, die aus der Übercodierung und Hyperfunktionalität erklärt wird und den bösen Geist hinter beiden erweckt. […] Denn wenn von der Realität keine Gefahr mehr droht, kann die Subversion nur noch im Virtuellen stattfinden. Die Frage, woher nun die aktuelle Anfälligkeit der Systeme für virale Infektionen stammt, beantwortet sich durch den Wahn der Prophylaxe, durch die Abschaffung aller äußeren Gefahren, welche den Weg für die neue Aggression von innen bahnt, die es in einem System der Vernetzung und Transparenz besonders leicht hat. […] Aber wie so oft stärkt Baudrillard auch die Gegenthese seiner Annahmen zur Viralität. Es ist schließlich möglich, dass virale Attacken nur eine neue Verteidungsstrategie des Systems selbst sind, um umfangreichere Zusammenbrüche zu verhindern. Aids würde demnach vor der totalen Promiskuität schützen, der Krebs vor dem Diktat der Genetik und dem Identitätsverlust und die elektronischen Viren vor der totalen Vernetzung und Transparenz aller Informationen.« (Blask, *Baudrillard*, 110f.) Baudrillard selbst schreibt: »Auf Französisch haben wir zwei Worte, die miteinander spielen: violence und virulence. Violence ist die frontale Gewalt, während virulence eine neue Energieform auch in der Theorie ist. Die Virulenz zielt auf die Destabilisierung und Metastasierung der Systeme. Auch wenn wir auf alle politischen Hoffnungen verzichtet haben, bleibt diese Virulenz weiterhin möglich.« (Jean Baudrillard, *Viralität und Virulenz. Jean Baudrillard im Gespräch mit Florian Rötzer*, in: Florian Rötzer (Hg.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a. M. 1991, 81–92, hier: 86.)

den Warwick-Katalog, der in verblüffender Transparenz davon spricht, die in ihm gelisteten Pathé-Boxer-Filme seien »only representations, photographed in France«, entstanden »at a military tournament«[168], schweigen sich die Paratexte darüber aus, ob es sich bei der gefilmten Köpfung um eine indexikalische oder eine ikonisch-symbolische handelt.

Es wirkt, als sei es gleichgültig, ob die Hinrichtung nun eine Inszenierung, eine Re-Inszenierung oder eine Dokumentation darstellen soll. Deutlich wird dadurch einmal mehr, wie falsch die Vorstellung ist, bereits im frühen Kino habe es eine grundsätzliche Dichotomie zwischen einem narrativ operierenden und einem dokumentarischen Zweig gegeben.[169]

Ein Indiz dafür, dass Pathés Boxer-Serie vom zeitgenössischen Publikum durchaus nicht als ikonisch-symbolisch rezipiert worden ist, liefert eine Lokalzeitung aus Limoges – *Le Courrier du Centre* vom 18. Dezember 1900 –, wo, wie Henri Bousquet herausgefunden hat[170], sämtliche vier Filme zwischen 1900 und 1902 mehrmals vorgeführt worden sein sollen. »Les derniers événements de Chine sont également bien faits pour produire un mouvement où le patriotisme français se reconnaît, lorsqu'on aperçoit nos braves fantassins s'emparer à l'arme blanche des positions de Pékin«[171], heißt es dort in einem Überschuss triumphaler patriotischer Gefühle. Die Vermutung ist naheliegend, dass der chauvinistische Grundton des anonymen Journalisten

168 Zit. n. Bottomore, *Filming*, Kap. XIII, 6.

169 Das klassische Oppositionspaar für diese These bilden, wie noch Kracauer in seiner Differenzierung zwischen einer »realistischen« und einer »formgebenden« Tendenz des Kinos unterstreicht, auf der einen Seite Georges Méliès mit seinen Feen-, Teufels- und Mondreisegeschichten voller Varieté-Tricks, und, auf der anderen Seite, die vermeintlich rein dokumentarischen Straßen-, Landschafts- und Personenstudien der Lumière-Brüder. Genauso aber wie sich bspw. das ikonische Bild des im Bahnhof von La Ciotat einfahrenden Zuges, das Auguste und Louis Lumière am 6. Januar 1896 einem ausgewählten Publikum in einem Pariser Café präsentieren, eindeutig als eines ausweist, dem eine eingehende Planung vorausgegangen sein muss, was Wahl des Bildausschnitts, der Kameraperspektive, des Sujets angeht – wodurch schon zu Anbeginn der Kinematographie die (berechtigte) Frage aufgeworfen wird, ob es nicht immer, wenn jemand dazu sich entschließt, eine Kamera von einem bestimmten Punkt aus auf einen bestimmten anderen Punkt zu richten, zumindest teilweise Kriterien einer veritablen Inszenierung erfüllt –, lässt sich auch ein narrativ wesentlich elaborierterer Film wie Georges Méliès' *Le Voyage dans la lune* (1902) nicht primär als eine aus Jules-Verne-Versatzstücken zusammengesetzte Geschichte, sondern vielmehr als eine Nummernrevue aus Effekten lesen, bei dem die Erzählelemente wie Kitt zwischen den im Fokus stehenden Tricks fungieren. Doch derartige Infiltrationen des dokumentarischen Raumes durch inszenierte Elemente bzw. des inszenierten Raumes durch dokumentarischen müssen den Bildern selbst nicht strukturell eingeschrieben sein. Stattdessen kann, da Filme sich in unserer Wahrnehmung niemals nur auf die in ihren begrenzten Bildkadern stattfindenden Vorgänge reduzieren lassen, sondern wir ihre diegetischen Welten stets über die Ränder des Frames hinaus ›errechnen‹, bereits in der Raumtiefe eines Films wie *Decapitation*, »in der einzelnen tableauartigen Kameraeinstellung die Keimzelle einer ›Handlung‹ [stecken], die nach weiterer Entfaltung drängt.« (Kreimeier, *Traum*, 169.)

170 Vgl. Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des Années 1896 à 1914*. Bd.1, *1896–1906*, Bures-sur-Yvette 1996, 858f.

171 Zit. n. Pierre Berneau, Jeanne Berneau, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945. Cinquante ans de culture populaire*, Paris 1992, 34.

entweder daraus resultiert, dass er seiner Leserschaft die beschriebenen Filme als authentisch verkaufen möchte, obwohl er selbst es besser weiß, oder dass er selbst der Meinung ist, authentische Kriegsszenen zu Gesicht bekommen zu haben.[172]

Ein schriftliches Zeugnis, das sowohl erhellt, dass in der Frühzeit der Kinematographie ganz bewusst fiktionale Filme produziert worden sind, um sie als Aktualitäten auszugeben, als auch, dass mancher Zuschauer es trotzdem fertigbringt, die Täuschung zu durchschauen, stammt von Edmund Cousins. Dieser besucht als Kind zusammen mit seiner Familie eine Filmvorführung, in der unter anderem ein Werk namens *Bombardement oft the Taku Forts, by the Allied Fleet* gezeigt wird. Der im August 1900 von Edisons Produktionsfirma veröffentlichte und mit einer Länge von 30,48 Metern für seine Entstehungszeit durchaus monumentale Film behandelt thematisch ein weiteres Ereignis aus dem Boxerkrieg: Die Schlacht um die nordöstliche Hafenstadt Tianjin, die sich westliche und japanische Truppen mit chinesischen Aufständischen zwischen dem 16. und dem 17. Juni 1900 liefern, und die mit der Niederlage der Boxer endet. Cousins, der als Augenzeuge beim wirklichen Bombardement auf die Taku-Forts anwesend gewesen und erst kurz vor Besuch der Filmvorführung mit seiner Familie von China nach England zurückgekehrt ist, beschreibt seine ernüchternden Eindrücke des Spektakels wie folgt:

> »Sitting in the dark on a cane-seated chair I had a vivid mental picture of the real affair; the low, flat line of the mud forts a mile or so inland; the British and Japanese gunboats out in the harbour, the screaming of an occasional shell overhead, and the tiny white puff and cloud of black dust that marked its destination. We waited, eagerly, for this experience to be miraculously reborn. I am convinced, looking back, that without the title which was considerately displayed we should have had no idea that it was the bombardment of the Taku forts we were witnessing. A model of a European mediaeval fortress, with towers at each corner reminiscent of the Tower Bridge, stood in a small lake, and round it swam several toy clockwork launches of a type and size then popular at 3/7 each (I owned one myself). Now and then a tiny puff of smoke would issue from the side of one of these vessels, and the top of a tower, as though by mutual agreement, would splash down into the water. When the lights went up my mother, brother, and I sat gazing at each other in bewilderment, while the rest of the audience roared, clapped, and stamped its approval of the masterpiece.‚Was that it?' said my mother, dazed.«[173]

Interessant an Cousins' Entzauberung des pseudo-authentischen Frontberichts ist, wie sehr seine Position desjenigen, der die Kriegsschiffe als Kinderspielzeug entlarvt, durch die eigene biographische Erfahrung bedingt ist. Es macht den Anschein, als könne ein Betrachter wie Cousins sich nur deshalb über die Deutungshoheit der Bilder und ihrer Begleittexte erheben, weil er die Schlacht um Tianjin

172 Auch wenn Charles Musser davon ausgeht, das zeitgenössische Publikum habe den Filmtrick noch nicht bewusst wahrnehmen können – »When the two takes were spliced together, the interruption was not evident to the spectator and appeared as one continuous shot.« (Charles Musser, *Emergence of Cinema. The American Sreen to 1907*, Berkeley 1990, 87) –, müssen konkrete Aussagen über das allgemeine Rezeptionsverhalten des damaligen Publikums natürlich im rein spekulativen Bereich bleiben.

173 Edmund George Cousins, *Filmland in Ferment*, London 1932, 31ff.

mit eigenen Augen miterlebt hat. Deutlich entwickelt er in seiner Beschreibung einen Gegensatz zwischen den eigenen unmittelbaren Erfahrungen und der vermittelten (Re-)Inszenierung, wobei erstere als Folie dienen, auf deren Grundlage zweitere umso nachdrücklicher als Fake aufgedeckt werden kann. Nicht erwähnt werden muss wohl, dass Pathé in seiner Katalogbeschreibung des Films mit keinem Wort darüber aufklärt, dass der Streifen statt der tatsächlichen Hafenschlacht um die Taku-Forts eine Gruppe Miniaturschiffchen in einem Plantschbecken zeigt.

> »The scenes opens by showing the battleships maneuvering for a position. They finally draw up in line of battle and commence firing on the shore batteries. Immense volume of smoke arise from the fleet and from the distance shore. Shots are seen to fall thickly among the vessels and immense bodies of water are thrown up by the explosion of mines. A very exciting naval battle.«[174]

Dass Cousins' hellsichtige Reaktion auf *Bombardement oft the Taku Forts, by the Allied Fleet* die Rezeptions-Ausnahme, und nicht die –Regel, dargestellt haben dürfte, unterstreicht nicht zuletzt seine leicht ironische Art, die Ausnahmezustände zu schildern, der die direkt durch die Bilder erregten Engländer ausgesetzt sind, mit denen er zusammen im Kino sitzt und die mutmaßlich allesamt nicht über seine Erinnerungen aus erster Hand verfügen, um sie mit den Ereignissen auf der Leinwand vergleichen zu können. Sie brüllen, klatschen in die Hände, stampfen mit den Füßen, während die Westalliierte Marine ihren Sieg über die Boxerrebellen feiert, und damit der Okzident seinen Sieg über die Barbaren des Ostens. Aber noch einen anderen Sieg veranschaulicht die von Cousins beschriebene Szene, nämlich den Sieg der Fiktion über die sogenannte »Wirklichkeit«:

> »Indem der Zuschauer hier einen privilegierten Blickpunkt einnehmen kann sowie durch die Verflechtung mit anderen Darstellungen wird das Bild tatsächlich zu einem Surrogat der ›Wirklichkeit‹. Sowohl durch den visuellen Zugang zum Ereignis als auch über die kulturelle Positionierung wird das Abbild bedeutsamer als das dargestellte Geschehen.«[175]

Nicht nur innerfilmisch hat die Montage einen exorbitanten Anteil am Simulationseffekt, den die Pathé-Boxer-Serie erzielt. Gerade auch die spezifische Weise, in der ein Film wie *Decapitation* präsentiert wurde, sekundiert die Apperzeptions-Modi einer Zuschauerschaft, die erst noch am Anfang eines Lernprozesses steht, die Syntax der kinematographisch abgebildeten Wirklichkeit zu dechiffrieren.[176] Wenn *Decapitation* und die drei verwandten Produktionen im Rahmen von »music halls, fairgrounds and public halls«[177] öffentlich vorgeführt werden, verbinden sie die Veranstalter – analog zur »heißen und kalten Dusche« des Grand Guignol[178] – mit einer Reihe anderer

174 *Edison Films Complete Catalogue* 105 (1901), 16.

175 William Uricchio, *Aktualitäten als Bilder der Zeit*, in: *KINtop* 6 (1996), 43–50, hier: 44.

176 Kreimeier *Traum*, 229.

177 Bottomore, *Filming*, Kap. XIII, 16.

178 Wie unterschiedlich das Publikum auf die heterogenen Bildwelten der frühen Filmvorstellungen reagiert, zeigen Texte, die Künstler und Intellektuellen nach besuchten Kinoabenden verfassen. So kann

Filme. In ihrem Zusammenspiel eröffnen die verschiedenen Streifen einen komplexen semantischen Raum, in dem die Rezeptionshaltung des Betrachters nicht zuletzt dadurch gesteuert wird, welche Filme er in welcher Reihenfolge zu sehen bekommt.[179]

Zwei einander bedingende und durchdringende Praktiken unterscheidet Stephen Bottomore exemplarisch bezüglich der Präsentation von Pathés Boxer-Serie in Großbritannien: »Combination of wars« sowie »mixing of genres.«[180] Natürlich sind hierbei auch die Rahmenbedingungen wichtig, unter denen bestimmte Filme vorgeführt werden, namentlich mögliche politische oder ideologische Implikationen, die durch den spezifischen Anlass einer Veranstaltung oder der Anwesenheit eines Live-Kommentars hervorgerufen werden.[181] Vor allem wird Spielszenen wie der Enthauptung unseres

---

Alfred Döblin in einem für die Zeitschrift *Das Theater* vom Dezember 1909 verfassten Artikel im »Theater der kleinen Leute« eigentlich nur ein Aufeinandertreffen chaotischer Reizstimuli ausmachen, und nennt die nummernrevueartige Struktur des vor ihm abrollenden Programms als das wesentliche Merkmal, das den Film davon abhält, Kunst zu sein: »Einfach wie die reflexartige Lust ist der auslösende Reiz: Kriminalaffären mit einem dutzend Leichen, grauenvolle Verbrecherjagden drängen aneinander; dann faustdicke Sentimentalitäten: der blinde sterbende Bettler und der Hund, der auf seinem Grabe verreckt; ein Stück mit dem Titel: ›Achtet die Armen‹ oder ›Krabbenfängerin‹; Kriegsschiffe; beim Anblick des Kaisers und der Armee kein Patriotismus; ein gehässiges Staunen.« (Alfred Döblin, *Theater der kleinen Leute*, zit. n.: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig 1992, 155.) Stefan Zweig macht im Frühjahr 1914 im »notdürftig adaptierte[n] Saal« eines kleinen Vorstadtkinos im »etwas verschlafenen« Tours, »gefüllt mit kleinen Leuten, Arbeitern, Soldaten, Marktfrauen, richtigem Volk, das gemütlich schwatzte und trotz des Rauchverbots blaue Wolken von Scaferlati und Caporal in die stickige Luft blies« eine gegenteilige Erfahrung. Nachdem die »Neuigkeiten aus aller Welt« begonnen haben – darunter »ein Bootrennen in England« und eine »französische Militärparade«, die die Anwesenden nicht wirklich zu begeistern scheinen – kommt »als drittes Bild: ›Kaiser Wilhelm besucht Kaiser Franz Joseph in Wien.‹ […] Wie der alte Kaiser auf der Leinwand erschien und, ein bißchen gebückt schon, ein bißchen wacklig die Front entlangschritt, lachten die Leute aus Tours gutmütig über den alten Herrn mit dem weißen Backenbart. Dann fuhr auf dem Bilde der Zug ein, der erste, der zweite, der dritte Waggon. Die Tür des Salonwagens öffnete sich und heraus stieg, den Schnurrbart hoch gesträubt, in österreichischer Generalsuniform, Wilhelm II. In diesem Augenblick, da Kaiser Wilhelm im Bilde erschien, begann ganz spontan in dem dunklen Raume ein wildes Pfeifen und Trampeln. Alles schrie und pfiff, Frauen, Männer, Kinder höhnten, als ob man sie persönlich beleidigt hätte. Die gutmütigen Leute von Tours, die doch nicht mehr wußten von Panik und Welt, als was in ihren Zeitungen stand, waren für eine Sekunde toll geworden. Ich erschrak. Ich erschrak bis tief ins Herz hinein. […] Es war nur eine Sekunde, eine einzige Sekunde. Als dann wieder andere Bilder kamen, war alles vergessen. Die Leute lachten über den jetzt abrollenden komischen Film aus vollen Bäuchen und schlugen sich vor Vergnügen auf die Knie, daß es krachte. Es war nur eine Sekunde gewesen, aber doch eine, die mir zeigte, wie leicht es sein könnte, im Augenblick ernstlicher Krise die Völker hüben und drüben aufzureizen trotz allen Verständigungsversuchen, trotz unseren eigenen Bemühungen.« (Stefan Zweig. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Berlin, Frankfurt a. M. 1962 [1942], 195f.)

179 Vgl. zur Programmgestaltung innerhalb des frühen Kinos z. B. die Untersuchungsergebnisse in: Andrea Haller, *›Eine Episode aus unserem Dasein‹. Frühes Kino in Deutschland. Programmgestaltung und weibliches Publikum*. Trier 2016.

180 Bottomore, *Filming*, Kap. XIII, 15f.

181 Vgl. zur von der Filmgeschichtsforschung lange Zeit unbeachteten Rolle von Live-Kommentaren während der Zeit des Attraktionskinos nicht nur in Gestalt der bekannten japanischen *benshis*, sondern als integraler Bestandteil gerade auch westlicher Filmvorführungen bspw: André Gaudreault.

Chinesen der Nimbus der Indexikalität aber auch dadurch verliehen, dass man sie mit Filmen koppelt, die tatsächlich authentische Darstellungen ferner (Kriegs-)Regionen sind. In solchen immens populären[182] »combine war programmes or sections of programmes«[183] verwischen nicht nur räumlich-zeitliche Grenzen, indem bspw. Aufnahmen der Boxer-Rebellion mit denen des Zweiten Burenkriegs vermischt werden[184], es beginnen ebenso ikonisch-symbolische und indexikalische Ordnungen, völlig im Baudrillard'schen Sinn, eine wechselseitige Beziehung zueinander zu entwickeln: Dokumentarische Bilder überspielen die ikonisch-symbolische Natur der Fakes, und diese wiederum intensivieren durch ihre ungleich plakativeren, weil im Studio inszenierten Schauwerte die vergleichsweise unspektakulären Dokumentarszenen.

Wenn im Brighton des Spätjahrs 1900 bei einer Veranstaltung namens »Sons of the Empire« »live elements as well as lantern slides, actually views and ›composed‹ films«[185] aufeinandertreffen, dann realisiert das nicht nur bereits das Verschwinden des Krieges im »simulacrum of war«[186], das Baudrillard beinahe ein Jahrhundert später anhand des Golfkriegs diagnostizieren wird,[187] sondern ebenso eine Kultur der Montage, in der Inszenierung und Wirklichkeit nahezu unteilbar miteinander verwoben sind.

Lecturer, in: Abel, *Encyclopedia,* 379 f.: »Before cinema's arrival, magic lantern shows were generally accompanied by commentay by the lanternist, who could thereby announce or explain the views he was presenting or provide verbal narration for the images. An analogues situation prevailed for the projection of the first moving pictures, a practice which continued into the 1910s. In fact, in early cinema it was relatively common for a lecturer to provide the viewer with commentary on the images as they unfolded on the screen. In addition to his role as a ›voice-over narrator‹, the lecturer could also elect to personify the characters on screen (by acting out their dialogue) or provide the film with sound effects. He might also read the films intertitles out loud, which, given the high degree of illiteracy among some poorer audiences, would have been extremely useful if not essential.«

182 Eingebettet ist unser Beispielfilm dabei, wie Bottomore ausführt, in ein ganzes Panorama von Medienspektakeln, bei denen mitunter ganze Schlachten vermeintlich originalgetreu nachgestellt werden: »In the Spring of 1901, Buffalo Bill's Wild West Show presented a re-enactment of the attacks on Tientsin and Peking and the capture of these cities. But the famous siege of the legations remained the central and quintessential episode of the Uprising, in media representations and in the popular imagination. […] The siege was the central event, for example, in a great military spectacular mounted at Earl's Court in London as long as a year after the conflict, with hordes of Boxers shown besieging the Legations.« (Bottomore, *Filming*, Kap. XIII, 16.)

183 Ebd.

184 »A strong tendency emerges in exhibition practice at this time for films of the Boxer and Boer wars to be shown in the same section of the programme, these concurrent conflicts being, in a sense, conflated together. The advantages to the showman were that more film material would be available for two wars rather than one, and that the sense of national (British) triumph would be reinforced. Another possible benefit of combining wars was that the programme item so created was more of a ›feature‹ than a news film about one particular event. (Ebd., 15.)

185 Ebd., 17.

186 Baudrillard, *Gulf war*, 25.

187 Im Interview mit dem Spiegel erteilt Baudrillard dem bspw. noch von Clausewitz verfochtenem Ideal, der Krieg sei letztlich nichts anderes als ein erweiterter Zweikampf, in Bezug auf moderne Medienkriege eine klare Absage, wenn er, auf einer Argumentationslinie mit Paul Virilios Postulat des für die postmoderne symptomatischen »virtuellen Krieg«, erklärt: »Der Golfkrieg wird elektronisch geführt. Der Feind als Gegenüber, der persönliche Feind ist verschwunden. Der Kriegsschauplatz ist für die

»The Fake being sandwiched between two actuality films«[188] beschreibt Bottomore den zweiten Teil eines Programms, das im spätsommerlichen Northampton des Jahres 1901 gegeben wird. Auf die dokumentarische Aufnahme der gen China in See stechenden britischen Marineflotte folgt die inszenierte Stürmung des Taku-Forts, nur um in eine weitere dokumentarische Bildfolge zur Landung der Marineflotte an der chinesischen Küste überzugehen.[189] In ihrer Kombination ergeben all diese Filme eine veritable Montage, die bereits Rudimente einer Erzählung enthält und filmsemiotisch dem entspricht, was Christian Metz ein narratives Syntagma nennt.[190] Allerdings ist sie den Filmen selbst noch ausgelagert, und wird allein durch das Verflechten unterschiedlicher Einzelstücke realisiert. Eine solche externe Montage auf Ebene der Filmprogrammierung wird in den Folgejahren in die innere Struktur der Filme selbst Einzug halten[191], – wovon bspw. die Pathé-Produktion *La révolution en Russie* von 1905 eindrucksvoll Zeugnis ablegt.[192]

Beteiligten nur auf den Schirmen ihrer Radare und Zielvorrichtungen präsent. Die Kriegsereignisse selbst sind ins Ungewisse geraten.« (Jean Baudrillard, *Der Feind ist verschwunden*, zit. n. Martin Löffelholz, *Beschleunigung, Fiktionalisierung, Entertainisierung*, in: Ders. (Hg.), *Krieg als Medienereignis. Grundlagen und Perspektiven der Krisenkommunikation*, Wiesbaden 1993, 49–64, hier: 55.)

188 Bottomore, *Filming*, Kap. XIII, 16.

189 Ebd.

190 Vgl. Christian Metz, *Probleme der Denotation im Spielfilm*, in: Albersmeier, *Texte*, [1968], 321–370, hier: 341: »Alle […] chronologischen Syntagmen […] sind narrative Syntagmen, d. h. Syntagmen, in denen die zeitliche Beziehung zwischen den im Bilde dargestellten Gegenständen oder Ereignissen auch eine der Konsekution ist und nicht nur eine der Simultaneität.«

191 Interessanteweise stellt die Boxer-Rebellion auch das Sujet für einen britischen Film, der als einschneidend für die Entwicklung komplexerer Schnitttechniken und, daraus resultierend, komplexere Narrationen gilt. In der im November 1900 uraufgeführten, leider aber nur unvollständig erhaltenen James-Williamson-Produktion *Attack on a China Mission* finden wir, wie Jean Mitry erklärt, »les premiers éléments du montage alterné et l'utilisation dramatique de la profondeur du champ. Au lieu de juxtaposer […] un plan d'ensemble et un plan rapproché, il juxtapose pour la première fois des scènes se déroulant dans des endroits différents mais convergeant vers un même but.« (Jean Mitry, *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Paris 1967, 228.) Die dramatische Handlung, bei der die übliche Horde blutgieriger Boxer eine christliche Missionsstation überfällt, und ein Gemetzel zu verüben droht, in letzter Sekunde aber erfolgreich von englischen Matrosen daran gehindert werden kann, instrumentalisiert bereits Schuss-Gegenschuss-Prinzip und Parallelmontage, um sein Publikum emotional zu affizieren. Für Bottomore ist *Attack on a China Mission* außerdem die »apotheosis« des war-fake-Genres, und ein wichtiges Bindeglied zwischen den Ansichten des Jahrmarktkinos und späterer Narrationsmuster: »This was the film which moved fakery into mainstream fictional filmmaking, for it is possible to argue that fakes, being the dominant form of acted stories on screen in the 1900 era, helped ›set the stage‹ for fictional narrative films as the dominant kind of motion picture, and Williamson's film provided the final link in the chain.« (Bottomore, *Filming*, XII, 17.)

192 Lucien Nonguets Film schildert die Meuterei auf dem russischen Panzerkreuzer »Potemkin«, die zwei Jahrzehnte später ebenfalls Eisenstein inspirieren sollte, auf drei unterschiedlichen ästhetischen Ebenen, die sich mit denen des obigen Beispiels decken – einzig mit dem Unterschied, dass sie nunmehr den Film intern strukturieren. *La révolution en Russie* beginnt mit der dokumentarischen Aufnahme eines Panzerkreuzers, um danach zu einer offensichtlichen Studiokulisse zu wechseln: Wie auf einer Theaterbühne erheben sich die unzufriedenen Matrosen gegen ihre Offiziere, nachdem diese sie zwingen wollten, madenverseuchtes Fleisch zu essen. Auch die nächste Szene, die am Hafen von Odessa spielt, wo das Panzerkreuzer inzwischen angelegt hat, versucht ihren gemalten Wolken- und Wellen-

3.4.1 Die erste Leiche des Kinos. *The Execution of Mary, Queen of Scots*

Decapitation weist aber nicht nur auf zukünftige performative Praktiken der im Formieren begriffenen Filmindustrie. Seinen Charakter als Simulation enthüllt der kurze Film auch, wenn man ihn in die zum Zeitpunkt seines Entstehens noch kurze Tradition filmischer Sterbeszenen einbettet, und dabei feststellt, dass er strukturell, technisch und motivisch in eine ganze Reihe thematisch und ästhetisch vergleichbarer Filme gehört. Aus ihrem Inhalt machen Streifen mit Titeln wie *Beheading the Chinese Prisoner*[193], *Massacre of the Christians by the Chinese* (1900)[194], *Tortured by Boxers* (1900)[195],

---

hintergrund genauso wenig zu kaschieren wie den Umstand, dass es sich bei der Hafenstadt, in der im Folgenden ein Arbeiteraufstand losbricht, und die deshalb von der zaristischen Marine beschossen wird, offenbar um eine Pappmaché-Miniatur handelt. Bei der Beschießung allerdings überrascht dann unerwartet ein weitaus realistischerer Blickmodus, wenn einzelne Momentaufnahmen wie die in Schutt und Asche versinkenden Häuser oder flüchtende Zivilisten aus der Perspektive des Fernrohrs eines Marineoffiziers gezeigt werden. Dokumentaransichten, theatrale Bühneninszenierung und künstlerische Kameraperspektiven verwischen in den knapp vier Minuten von Nonguets Film bereits die wenig fixen Grenzen zwischen indexikalischer und ikonisch-symbolischer Ordnung.

193 Gedreht wird der 47 Sekunden lange Film im August 1900 von Siegmund Lubin auf dem Dach seines Produktionsstudios. Vor einem artifiziellen Bühnenhintergrund, der einem märchenhaften China mit Pagoden, Torbögen und verzierten Säulen nachempfunden ist, haben sich insgesamt elf männliche Personen eingefunden, um die titelgebende Köpfung per Schwert auszuführen. Der gesamte Szenenaufbau, die stoische Ruhe des Delinquenten, die Anwesenheit von gleich zwei Henkern, von denen der eine den Gefangenen auf dem Richtblock fixiert, und der andere das Hinrichtungswerkzeug führt, sowie eine Gruppe Schaulustiger, die die extradiegetischen Zuschauer spiegeln, und nicht zuletzt der auch hier angewandte Trick, den Delinquenten beim Enthaupten von einer Puppe doubeln zu lassen, weisen derart deutliche Übereinstimmungen zu *Decapitation* auf, dass in diesem Fall bereits von einem etablierten Topos zur kinematographischen Darstellungsweise von Exekutionen gesprochen werden kann. Natürlich schweigt sich der Eintrag im Lubin-Katalog über die Fiktionalität der Szene aus, und betont stattdessen ihr didaktisches und affizierendes Potential: »A Chinese prisoner is tried before one of the chiefs, and being found guilty, is sentenced to be beheaded, which sentence is immediately executed. The executioner displays the head to the spectators to serve as a warning for evil doers. Very exciting.« (Zit. n. Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge 1991, 31.)

194 Wohl ebenfalls im August 1900 produziert Lubin einen Film, der die Topoi der barbarischen Hinrichtungspraktiken in China sowie Überfälle auf Missionsstationen und wehrlose (christliche) Europäer miteinander zu verbinden scheint, wenn es im zugehörigen Katalogtext heißt: »They batter down the door of a dwelling and enter, driving the inmates out before them. One is seen to raise a child by the feet, and throwing her over his shoulder, runs off with her. Another drags a woman out by the hair, while a third, with the assistance of several others places a man on a block, and decapitates him. A perfect realistic picture.« (Zit. n. Roland S. Magliozzi, *Treasures from the Film Archive. A Catalog of Short Silent Fiction Films Held by FIAF Archives*, Maryland 1988, 240.) Gerade der Umstand, dass die Boxer-Rebellen einen christlichen Haushalt als Kondensationspunkt solcher Tugenden wie Mutterschaft, moralischer Integrität oder Unschuld attackieren, dürfte seinen propagandistischen Zweck beim zeitgenössischen Publikum nicht verfehlt haben.

195 John Haddard schreibt über diese Biograph-Produktion aus dem September 1900, wobei er nicht zuletzt auf die Symbiosen hinweist, die die als barbarisch, anti-christlich, sadistisch konnotierten Boxern in der zeitgenössischen Vorstellung mit anderen Randgruppen der US-amerikanischen Gegenwart wie den nordamerikanischen Ureinwohnern eingehen: »At the film's start, two Boxers drag in an American prisoner who struggles heroically but in vain to free himself from his captors. They

Beheading Chinese (1903)[196], oder *The Execution (Beheading) of One of the Hunchuses (Chinese Bandits) Outside the Walls of Mukden* (1904)[197] keinen Hehl. Allerdings bereiten sie, da ein Großteil von ihnen verschollen ist, Schwierigkeiten darin, anhand der spärlichen Paratexte feststellen zu können, ob es sich bei ihnen um ein Re-Enactment à la *Decaption* oder vielleicht nicht doch um die dokumentarische Aufnahme einer echten Hinrichtung handeln könnte. Aber noch weiter zurückverfolgen, nämlich weit vor die Jahre des Boxer-Aufstands, kann man die piktorale Tradition, in der unser Beispielfilm verortet werden muss, steht er doch, was angesichts der Tatsache wenig verwundert, dass der Diebstahl kreativer Ideen oder schlichtes Raubkopieren innerhalb des Filmbusiness zu diesem Zeitpunkt noch keinen klar definierten Rechtsbruch darstellt[198], in direkter Abhängigkeit zur ersten (ikonisch-symbolischen) Leiche des Kinos und ihrer wegweisenden paradigmatischen medialen Repräsentation.

---

then strip him down to the waist (but no farther, since Biograph's Boxers respect the puritanical sensibility of Americans), tie him to a stake, and gleefully build a fire at his feet. As inspiration for this film and the handful of others that characterize the Boxers as knife-wielding savages […], the film makers seem to have borrowed from the image of Native Americans in American popular culture.« (John Haddard, *The Laundry Man Got's A Knife! China and Chinese America in Early United States Cinema*, in: Colleen Fung, Marlon K. Hom et al. (Hg.), *Chinese America. History and Perspectives*, Michigan 2001, 31–46, hier: 39.)

196 Der in Seligs Polyscope Catalogue von 1903 gelistete Film scheint ebenfalls der etablierten Formel zur visuellen Umsetzung von Hinrichtungen zu folgen, fällt aber zusätzlich durch seinen Katalogtext auf, wo es nicht nur heißt, der Film würde »somewhat horrible«, aber »truthfully« und »in full view of the audience« zeigen, wie Henker gleich mehreren Verurteilten »with one blow of his razor-like sword« den Kopf vom Rumpf trennen, »which rolls into the basket prepared for its reception«, sondern dieser Beschreibung einen Exkurs zur chinesischen Strafvollzugspraxis voranschaltet – bzw. dem, wie sich die Verantwortlichen die dortige Gerichtsbarkeit offenbar vorstellen: »The universal punishment for almost all offences, large and small, in China is the beheading of the culprits, and constant practice has made the executioner exceedingly expert in this gruesome work.« (Zit. n. Haddard, *Laundry Man*, 39.) Obwohl, wie Haddard weiter ausführt, der durchschnittliche US-amerikanische Kinogänger zu Beginn des 20. Jahrhunderts sicher keinen Blick auf die filmbegleitenden Katalogtexte geworfen haben wird, tragen zur Virulenz solcher falscher Vorstellungen von Sitten und Gebräuchen im Fernen Osten die Filmvorführer bei, denn »since the majority of them could not profess much knowledge of China, they could easily allow misleading ideas such as these to filter into their film programs.« (Ebd.)

197 Über diesen Film sind keinerlei Informationen überliefert, außer, dass er wohl im August 1904 für Charles Urbans Trading Company an Originalschauplätzen in China gedreht worden sein soll, was die Annahme möglich macht, es habe sich bei ihm – im Gegensatz zu den anderen von mir angeführten Boxer-Filmen – um keine reine Studioinszenierung gehandelt. (Vgl. Law Kar, Frank Bren, Sam Ho, *Hong-Kong Cinema: A Cross-Cultural View*, Toronto, Oxford et al. 2004, 310.)

198 Eins der berühmtesten (und tragischsten) Beispiele für die Effekte des sogenannten »Dupings« – »that is, new prints for sale and distribution werde produced from a *duplicate* negative which had been struck from a competitors's positive projection print« (Constantine Verevis, *Film Remakes*, New York 2005, 98) – oder der 1:1-Neuinszenierung eines bereits bestehenden Films liefert Georges Méliès, der für seine Filme in den USA keinen Cent erhält, und 1908 schließlich von der Industrialisierung des Marktes in den Ruin getrieben wird. Gerade in der Zeit zwischen 1900 und 1906 habe, laut André Gaudreault, die Filmpiraterie eine Blütezeit erlebt, entweder durch das materielle Kopieren eines Films einer anderen Produktionsfirma oder durch das Anfertigen eines unautorisierten

Im August des Jahres 1895 lassen Regisseur Alfred Clark und Kameramann William Heise unweit der Laboratorien Thomas Edisons in New Jersey für dessen Filmproduktionsfirma die schottische Königin Maria Stuart über 300 Jahre nach ihrer tatsächlichen Hinrichtung erneut durch das Beil sterben. *The Execution of Mary, Queen of Scots*, wie das nicht einmal 20 Sekunden lange Ergebnis prosaisch getauft wird, ist nicht nur eine der ersten Edison-Produktionen, die außerhalb der Black Maria unter freiem Himmel entsteht, sondern führt in die Filmgeschichte außerdem das Genre des Historienfilms[199], die Stop-Motion-Tricktechnik[200] und, als frühstes tradiertes Beispiel einer kinematographischen Todesszene, die morbide Faszination ein, einem Lebewesen beim Beschreiten der, wie Bazin schreibt, elusiven Passage zwischen Leben und Tod zuzusehen.[201]

Maria Stuart – dargestellt vom Sekretär und Schatzmeister von Edisons Produktionsgesellschaft, Robert Thomae, mit Perücke und Faltenrock – wird in passivem Gleichmut zum Richtblock geführt, auf den sie, nachdem ihr die Augen verbunden worden sind, bereitwillig den Kopf bettet. Ihr Henker bildet, über ihr stehend, den Bildmittelpunkt, wobei sein zum Schlag erhobenes Beil die Achse markiert, an der entlang die Darsteller symmetrisch angeordnet sind. Neben Maria und ihrem Henker sind zwei weitere Frauen anwesend, die den Scharfrichter, und damit den Bildkader, links und rechts flankieren, sowie eine Gruppe bewaffneter Soldaten.

Als der Scharfrichter sein Beil hebt und es auf den Nacken der Delinquentin niedersausen lässt, separiert ein Schnitt, völlig analog zu *Decapitation*, Robert Thomae und den Dummy, durch den man ihn, während die Kamera ausgeschaltet ist, austauscht. Ebenso teilt sich auch das intradiegetische Publikum der Enthauptung in zwei Lager: Während die den Bildrand zu beiden Seiten begrenzenden weiblichen Figuren vor dem Anblick des vom Richtblock kullernden Kopfes und des in sich zusammensackenden Rumpfs der Königin ihre Blicke verhüllen, imitieren die männlichen Figuren die Aufwärtsbewegung des Henkersbeils, indem sie ihre eigenen Waffen und Zepter in die Höhe reißen. Auch rücken sie, als der Henker den abgeschlagenen Kopf vom Boden aufgehoben hat, um ihn Kamera und extradiegetischem Publikum ostentativ entgegenzuhalten, mit vorgebeugten Oberkörpern näher an den Leichnam heran, so, als wollten sie den Henker in seiner Funktion als derjenige, der den Tod der Delinquentin attestiert, visuell unterstützen.[202]

Remakes eines bereits existierenden Films. (Vgl. André Gaudreault, *The Infringement of Copyright Laws and Its Effects*, in: Elsaesser, *Early Cinema,* 114–122.)

199 Vgl. Charles Musser, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley, Los Angeles et al. 1991, 56. *The Execution of Mary Stuart* teilt sich diesen Verdienst mit zwei weiteren, allerdings verschollenen Filmen, die im gleichen Jahr vom gleichen Team für Edison produziert werden: *Rescue of Capt. John Smith by Pocahontas* und vor allem eine thematisch vergleichbare Darstellung der Verbrennung von *Joan of Arc* auf dem Scheiterhaufen.

200 Vgl. ebd.

201 Bazin, *Death*, 30.

202 Gesichtet kann der Film unter: https://archive.org/details/Execution_of_Mary_1895 (01.01.21).

Für C. Scott Combs stellt eine Figur wie die des Henkers in *The Execution of Mary Stuart* in Ergänzung zum Phänomen der »Registration« – (»the process of confirmation performed outside the body – by, say, a pan away, or a cut to a medium close-up of a witness«[203]) – einen »Registranten« dar – (»when that acknowledgement is embodied by another screen figure.«[204]) Aufgrund seiner Verhaftung in zeitlichen Strukturen, die einen Körper eben nicht, wie eine Photographie, als eindeutig tot oder lebend markieren können, sondern mit den von Bazin anschaulich beschriebenen transitorischen Prozessen arbeiten müssen, bei denen es einem Körper möglich ist, uneindeutig zwischen beiden Polen Leben und Tod zu schweben, entwickelt das Kino, laut Combs, bereits früh Strategien, dem Publikum einen kinematographischen Tod, »[which] takes place somewhere between a precise moment and a complex progression in time«[205], im Bild selbst unmissverständlich zu signalisieren. In Bezug auf unser Beispiel führt er aus:

> »[The] executioner registers what he has ›done‹ to the body as a way to mark two things simultaneously – one, that he (or we could say the film, or filmmaker) has murdered the queen; and two, that the main event on display has expired. The first film executioner is an example of what I call the ›registrant‹. Most often, the registrant is a human figure that steps in to make clear to the camera/spectator that death has occurred, in a visible (or, later, audible) pronouncement. […] He corroborates with the power of the image to conjure the spectacle in the first place. Unlike the queen's, *his* body remains continuously intact and mobile. It would make sense to think of registration as having a temporal relation to the death moment – in other words, death first, visible registration second. The moving image's persistent motion creates one effect, and the camera provides embodied recognition of that effect. The registrant ›sees‹ and ›feels‹ for the camera. This second figure becomes the beholder whose actions disseminate death throughout the picture. The registrant figure functions similarly to a coroner who works in an official capacity to read (i. e., record, log) the body. The term *coroner* comes from *crowner*, one who works for the head of the king, or one who counts heads for the crown. Edisons movie lacks a king-sponsored crowner, but all registrants in the fiction film work to mark the time and place of death *for the image*, and, as such, their work is dispersed – bureaucratic rather than monarchical.«[206]

Die Parallelen zu *Decapitation* in Bildaufbau, Fokus auf das Spektakel der Hinrichtung, der Figur des Registranten und natürlich nicht zuletzt der das Spektakel erst ermöglichenden Stop-Motion-Technik[207] sind zu deutlich, als dass man nicht davon

203 Combs, *Deathwatch*, 19.

204 Ebd.

205 Ebd., 5.

206 Ebd., 33f.

207 Georges Méliès führt in der Rückschau 1907 seine eigene Erfindung des für seine Feerien so wichtigen Stopptricks auf die Tücken der Technik zurück: »Wollen Sie wissen, wie mir die Idee kam, in der Kinematographie Tricks zu verwenden? Wirklich, das war ganz einfach! Eine Panne des Apparats, dessen ich mich anfangs bediente (ein ganz einfacher Apparat, in dem der Film oft zerriß oder hängenblieb und nicht weiterlaufen wollte), hatte eine unerwartete Wirkung, als ich eines Tages ganz prosaisch die Place de l'Opéra photographierte. Es dauerte eine Minute, um den Film freizubekommen und die Kamera wieder in Gang zu setzen. Während dieser Minute hatten die Passanten, Omnibusse, Wagen sich

ausgehen müsste, mit *The Execution of Mary Stuart* sei so etwas wie die Ur-Formel für die kinematographische Darstellung eines Hinrichtungstods artikuliert worden.

Deutlich wird die Innovationskraft des Films, wenn man ihn auf der Folie zeitgenössischer Darstellungen des Todes Maria Stuarts in den verwandten Künsten der Malerei, der Literatur und des Theaters betrachtet. Im Viktorianischen Zeitalter kann man zwei Hauptstränge der Maria-Stuart-Rezeption unterscheiden, die dem binären, jedoch interdependenten Oppositionspaar von Heiliger und Hure entsprechen.[208] Merle Tönnies, die als literarische Exponenten dieser Dichotomie zum einen James Anthony Froudes mit persönlichen Beleidigungen nicht geizende Darstellung in seiner *History of England* von 1893, zum andern John Hosacks enthusiastische Verteidigungsschrift *Mary Queen of Scots and her Accusers* (1870–74) anführt[209], argumentiert, dass ausschlaggebend für die schematische Zuordnung Marias entweder zur Rolle der für ihr Volk in den Tod gehenden Märtyrerin als Opfer männlicher Machenschaften oder der Verführung und Verderben bringenden Femme Fatale, die jeden, der mit ihr intimen Verkehr pflegt, mit ins Unglück reißt, vor allem die retrospektive Bewertung dreier (erdichteter oder historisch verbürgter) Liebschaften der Königin seien – die zum französischen Poeten Chastelard, die zu ihrem italienischen Sekretär David Rizzio und die zu ihrem dritten Ehemann, dem Earl of Bothwell.[210]

Drei in den 1860er und 1870er Jahre entstandene Gemälde – Robert Inerarity Herdmans *Execution of Mary Queen of Scots* (1867), Laslett John Potts *Mary Queen*

---

natürlich weiterbewegt. Als ich mir den Film vorführte, sah ich an der Stelle, wo die Unterbrechung eingetreten war, plötzlich einen Omnibus der Linie Madeleine-Bastille sich in einen Leichenwagen verwandeln und Männer zu Frauen werden. Der Trick durch Ersetzen, Stopptrick genannt, war gefunden, und zwei Tage später begann ich damit, Männer in Frauen zu verwandeln und Menschen und Dinge plötzlich einfach verschwinden zu lassen, was anfangs ja großen Erfolg hatte.« (Georges Méliès, *Die kinematographischen Bilder*, zit. n.: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a. M. 2004 [1907], 31–43, hier: 39.)

208 Vgl. Merle Tönnies, *The Representation of Mary Stuart in Nineteenth-Century British Drama. A Comparative Analysis of Conflicting Images*, in: *Erfurt Electronic Studies in English* 3 (1999), online unter: http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/toennies/3_99.html (01.01.21): »From a nineteenth-century point of view, it is […] possible to see Mary Stuart as personifying all the characteristics that disqualified a female human being from the title of ›woman‹. At the same time, it is equally obvious at which points this image can be inverted to result in a model ›woman‹ whose inability to penetrate into the power games played by the (obviously existent) different factions of her court only underlined her perfect domesticity. She might also be considered an equally exemplary woman who – along Ruskin's lines – tried to carry the values of home including her deep religious convictions into the public sphere but failed because she was surrounded by enemies. All of the transgressions imputed to the Queen of Scots then turn into slander carefully arranged to be as damaging as possible. Just as the dominant concept of ›woman‹ in nineteenth-century Britain was constituted by projecting all possible negative traits on to the anti-image, these two contrary characterisations are drawn up one against the other. Factually, they are thus very close and even interdependent, but at the same time there was an acute need in the nineteenth century to stress their utter incompatibility, because otherwise one of the most basic oppositions in social mythology would have collapse – hence the vehemence of the debate about Mary Stuart.«

209 Ebd.

210 Ebd.

of Scots Being Led to Her Execution (1871), Alfred Elmores *Execution of Mary Queen of Scots* (1875) – zeigen die wegen Hochverrats angeklagte Monarchin im Februar des Jahres 1587 auf dem Weg zum Schafott. In ihrer Charakterisierung der Königin unterscheiden sie sich subtil voneinander: Unter ihrem weißen Schleier und durch die suggestive Lichtregie erscheint die vor ihren Richtern stehende Maria Stuart bei Herdman nicht zuletzt durch das Rot der unter ihrem Kleid hervorblitzenden Märtyrerrobe als reine Unschuld, während Potts, obwohl sich der farbsymbolische Verweis auf das Märtyrertums Marias auch bei ihm entdecken lässt, die Dignität der zum Zeitpunkt ihres Todes bereits 45 Jahre alten Monarchin hervorhebt, die von einem Soldaten im Panzerhemd eine breite Treppe hinabgeleitet wird. Elmore wiederum lässt seine ungleich jüngere Maria stolz zur Richtstätte schreiten, wobei sie die sich ihr hilfreich anbietenden Männerarme selbstbewusst ausschlägt. Was all die Gemälde indes natürlich eint, ist, dass sie vor ihrem Film-Tod bei Edison entstanden sind.

Einige Details wie die weinenden Frauenfiguren bei Herdman, die verschwommene Männergruppe im Hintergrund bei Potts oder die gestenreiche Inszenierung bei Elmore fügen sich problemlos auch in Clarks und Heises kinematographischen Zugriff auf das Sujet. Dennoch geht keins dieser Gemälde, was den eigentlichen Dreh- und Angelpunkt seiner Szene anbelangt, über die prominente Platzierung des Richtblocks im Bildvordergrund hinaus. Ganz rechts ist er bei Herdman zu sehen, mit dem uns den Rücken zukehrenden, und hinter diesem seine Axt verbergenden Henker direkt daneben; in der unteren linken Hälfte bei Elmore, mit Marias Kopf und dem Henkersbeil eingeflochten in ein Dreieck aus Diagonalen; unsichtbar bei Potts. Der gewaltsame Tod Marias wird somit einzig über mehr oder minder subtil im Bildfeld verankerte, vor allem aber auf Kontextwissen und Paratexten basierende implizite Verweise vermittelt.[211]

Auch auf den (viktorianischen) Theaterbühnen wird Marias Hinrichtung, trotz ihrer Tauglichkeit für eine affizierende szenische Ausgestaltung, ausnahmslos im Off verortet. Den oben erwähnten piktoralen Strategien der Historienmaler, die Marias Körper, obwohl noch am Leben, bereits mit Insignien des nahenden Todes umlagern, kommt eine literarische Taktik am nächsten, wie wir sie bspw. am Ende von James Haynes' Stück *Mary Stuart* finden, das am 22. Januar 1840 seine Premiere im Londoner Drury Lane Theater feiert.[212] Dort erlebt Maria den finalen Vorhangfall zwar noch, jedoch in einem ihren Tod bereits antizipierenden Zustand, nachdem sie die Nachricht von der Ermordung Rizzios' hat ohnmächtig zusammensinken lassen.[213] Im letzten Akt von Francis A. H. Terrells *Bothwell*, uraufgeführt im Jahre 1882, ist Maria zwar ebenfalls noch weit von ihrer Hinrichtung entfernt, erfährt jedoch, dass sie als Gefangene nach Lochleven Castle

211 Vgl. bspw. Grace K. Butkowski, *Victorian Representations of Mary, Queen of Scots and Elizabeth I*, Honors Theses, Paper 69, 2015, online unter: http://digitalcommons.csbsju.edu/honors_theses/69 (01.01.21).

212 James Haynes, *Mary Stuart. An Historical Tragedy*, London 1840.

213 Vgl. Tönnies, *Representation*.

gebracht werden soll, was dazu führt, dass sie in einem finalen Monolog bereits vorsorglich vom Leben Abschied nimmt.[214]

Nur wenige Stücke scheuen nicht davor zurück, eine tatsächliche Hinrichtung zu inszenieren, und den Fokus damit auf die psychische Bestrafung der Königin zu richten. Der 1884 uraufgeführte *Bothwell* des US-Amerikaners John Watts de Peysters bspw. begleitet seine Maria zwar bis zu ihrem Lebensende, erspart seinem Publikum die eigentliche Hinrichtung jedoch. Nachdem Maria zu »roude, loud, triumphant music«[215] von der Bühne abgeführt worden ist, fällt der Vorhang, einem räumlich-zeitliche Distanzen überbrückenden Filmschnitt gleich, um sodann, bei seinem erneuten Sich-Heben zu »softer and mournful notes«[216], wie bei einer kinematographischen Split-Screen-Sequenz zwei separate Bilder zu präsentieren, die in der Textausgabe des Stücks in zwei Parallelspalten nebeneinander gruppiert sind. Links: »Mary, with her head on the block, the executioner standing over her with uplifted axe«; rechts: »Bothwell lying dead upon the floor of his prison in Adelsborg Castle, Denmark.«[217]

Interessant sind an de Peysters' Schlussszene nicht nur die topgraphischen und chronologischen Diskontinuitäten, die der Autor durch seine Montagepraxis erfolgreich zu verwischen versucht – tatsächlich stirbt Bothwell bereits fast neun Jahre vor Stuarts Hinrichtung, und zwar, wie im Bühnentext vermerkt, auf einem Schloss der Insel Seeland, während die Königin ihr Leben im schottischen Fotheringay Castle lässt –, sondern vor allem der Einsatz des Bühnenvorhangs als sichtbares Äquivalent des Henkersschwert, das Maria im Off enthauptet. Der Schnitt innerhalb der Diegese fällt wie bei den beiden bislang von mir diskutierten filmischen Beispielen zusammen mit einem Schnitt auf struktureller Ebene, dessen primärer Dissimulationseffekt es ist, sein eigenes Vorhandensein im Dienst einer Attraktion zu übertünchen, die durch seine Intervention jedoch überhaupt erst möglich wird. Anzumerken ist jedoch, dass ein Stück wie *Bothwell*, trotz seiner performativen Natur, durch das Umschiffen der Enthauptungsszene bzw. ihrer Aufsplittung in Präludium (die noch lebende Maria) und Coda (die tote Maria) eher an die Defizite der Photographie erinnert, ephemere Vorgänge wie das Abtrennen eines Kopfes nur dadurch abbilden zu können, dass sie sie in einem (oder mehreren) Bild(ern) punktuell stilllegen.

Noch deutlicher wird die Konzentration des (frühen) Kinos auf visuelle Spektakel, die primär um ihrer selbst willen in Szene gesetzt werden, und vor allem ohne gesteigertes Kontextwissen ihren exploitativen Zweck erfüllen, wenn man sich den Schluss des von Robert Hely Thompson unter dem Pseudonym Robert Blake verfassten und im Dezember 1894 in Richmond uraufgeführten Stücks

214 Wortwörtlich heißt es dort: »Then farewell life and empire! all is lost,/When once I enter its ill-omened walls.« (Francis A. H. Terrell, *Bothwell; or, The Masque of Holyrood. A Tragedy in Five Acts*, in: Ders., *David Rizzio, Bothwell and The Witch-Lady. Three Tragedies*, London 1882, 140.)

215 John Watts de Peyster, *Bothwell. An Historical Drama*, New York 1884, 81.

216 Ebd.

217 Ebd.

Mary Queen of Scots betrachtet. Thompson lässt sein Stück nämlich genau dort enden, wo die Edison-Produktion ansetzt: »The Queen lays her head on the block, supporting herself with her hands. The Executioners on each side bend down and remove the hands. Then the axe is raised amid general weeping, and the curtains falls. THE END.«[218]

In frappierender Konvergenz zu Marias kinematographischer Hinrichtung setzt Blake zudem einen Schnitt, der, wie bei de Peyster, analog zum Fallen des Vorhangs erfolgt. Wo die Edison-Produktion nur ein Jahr später das filmische Editieren wenn nicht erfindet, so doch zumindest inventarisiert, um seiner Zuschauerschaft in nahezu pornographischer Manier den intradiegetischen Schnitt durch Marias Fleisch sowie ihr abgetrenntes Haupt als Stimulationsobjekt vorzuführen[219], fungiert der sich über den Tötungsakt breitende Vorhang bei Thompson genau gegenteilig: Die, wie der Bühnentext andeutet, zu einem Tableau erstarrte Hinrichtungsszene wird den Augen des Publikums durch eine Art Abblende entzogen, der Tötungsakt in die Phantasie der Zuschauer verlagert. Das Attraktionskino läuft demgegenüber unbekümmert weiter bzw. beginnt überhaupt erst an jenem Punkt, den das bürgerliche Theater als unschicklich ausspart.

Die Zuschauer sind dem frühen Kino, wie Gunning herausstellt, durch »the recurring look at the camera by actors«[220] bereits optisch eigeschrieben. »The performers in the cinema of attractions greeted the camera's gaze with gusto, employing glances, winks and nods. With the establishment of a coherent diegesis, any

218 Robert Blake, *Mary Queen of Scots. A Tragedy in Three Acts*, London 1894,

219 Nicht von ungefähr integriert der brasilianische Experimentalfilmer Júlio Bressane in *Cinema Inocente*, seine metareflexive Parodie auf Filmzensur und Pornographie, in der er selbst als TV-Journalist einen sich selbst spielenden Cutter von Sexfilmen namens Radar interviewt, Edisons Hinrichtung, wenn Radar sie Bressane als Filmbeispiel vorführt, und damit unweigerlich ihre pornographischen Implikationen hervorhebt – »Dois sentidos distintos reunidos em uma só palavra, um só gesto.« (Vgl. Fábio Diaz Camarneiro, *Cinema Inocente. Artes plásticas e erotismo em* Filme de Amor*, de Júlio Bressane,* Dipl., São Paulo 2016, 160f.) Interessanterweise koppelt *Cinema Inocente*, um die enge Verwandtschaft zwischen filmischem Sex und filmischem Sterben noch deutlicher offenzulegen, die Exekution der schottischen Königin noch an eine andere Edison-Produktion aus dem Jahre 1896, die explizit auf das Potential des neuen Mediums hinweist, seine Zuschauer durch den Anblick zweier in innige physische Beziehung zueinander tretender Körper (sexuell) zu stimulieren. In seinen 18 Sekunden zeichnet William Heise in *The Kiss* den finalen Lippenkontakt zwischen den Schauspielern May Irwin und John Rice im Erfolgsmusical *The Widow Jones* nach, und löst damit einen regelrechten Boom an kinematographischen Kuss-Szenen aus, genauso aber auch Reaktionen des Abscheus bei Kritikern, die gerade die Großaufnahme der sich küssenden Münder bemängeln. Vgl. bspw. die Kritik des Herausgebers des literarischen Magazins *The Chap Book* in der Juli-Ausgabe 1896, in der er den Kinematographen zunächst vorwirft, sie würden »bravely set out to eclipse in vulgarity all previous theatrical attempts«, um als Gipfel der Vulgarität anzuprangern: »Neither participant is physically attractive, and the spectacle of their prologend pasturing on each other's lips was beastly enough in life size on the stage but magnified to gargantuan proportions and repeated three times over it is absolutely disgusting«, und in einem Aufschrei nach Zensur und Verbot zu enden: »Such things call for police interference.« (Zit. n. Terry Ramsgate, *A Million and One Nights*, New York 1926, 259.)

220 Gunning, *Cinema*, 57.

acknowledgment of the camera became taboo, condemned by critics as destructive of the psychological effect essential for an involved spectator.«[221] Die Henker und Schaulustigen in *Decaptiation* und *Maria Stuart* besitzen die von Combs beschriebene Funktion, dem Publikum, nach erfolgter Enthauptung, das Sterben ihrer Figuren ostentativ zu be-deuten. Zugleich aber sind sie, allein aufgrund ihrer zentralen Ausrichtung zur Kamera hin, implizite Simulationen ihrer Rezipienten in den Jahrmarktszelten, Varietétheatern und vor den Peep-Show-Automaten.

Ebenso wohnt beiden Filmen eine mehr oder minder stark ausgeprägte metareflexive Komponente inne: Die chinesischen oder schottischen Soldatenstatisten registrieren den Tod der Königin oder des Rebellen/Boxers/Mandarins durch ihre Zeugenschaft, und instruieren ihr Publikum durch Einsatz von Gestik und Mimik, in welcher Weise es wie lange wohin schauen soll. Auch inkorporieren die Figuren Emotionen, die in diesem Publikum, vollkommen ohne, wie der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum 1914 in seinem Aufsatz *Probleme des Kinodramas* schreibt, »differenzierte menschliche Charaktere zu zeigen oder Menschheitsprobleme dialektisch zu behandeln«,[222] durch die Vorführung der jeweiligen Szene evoziert werden sollen – sei es nun, indem sie angesichts des gewaltsamen Todes ihre Blicke verhüllen, sich interessiert nach vorne beugen, um nähere Details des blutigen Spektakels zu erhaschen, oder in einen Kriegstanz verfallen.

3.4.2 Blicktabu und Kino. Der frühe Film als Substitut öffentlicher Schaulust

Wenn das zeitgenössische Publikum einen Film wie *Decapitation* nicht ohne Weiteres als elaborierte Illusion zu entlarven imstande gewesen ist, erscheint es sinnvoll, ihn abschließend noch in eine kulturhistorische Entwicklung einzubetten, die strafrechtliche Hinrichtungen von einem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen »Fest der Martern«[223] und »Theatrum Poenarum«[224] sukzessive zu einem triebmodulierenden »Hinter-die-Kulissen-Verlegen des peinlich Gewordenen«[225] verkehrt haben, wie sie Jürgen Martschukat in seiner *Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert* am Beispiel der Hansestadt Hamburg verfolgt.[226]

221 Ders., *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana, Chicago 1991, 261.

222 Herbert Tannenbaum, *Probleme des Kinodramas*, zit. n.: Schweinitz, *Prolog* [1914], 312–318, hier: 312 f.

223 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt a. M. 1994 [1975], 44.

224 Vgl. v. a. die Formulierung bei: Jacob Döpler, *Theatrum Poenarum, Suppliciorum Et Executionum Criminalium*, Sondershausen 1697.

225 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen,* Bd. 1. *Wandlungen im Verhalten der weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Frankfurt a. M. 1989 [1939], 163.

226 Jürgen Martschukat, *Inszeniertes Töten. Eine Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, Köln, Weimar et al. 2000.

In seinem 1940 verfassten Essay zum *Grauen im Film*, der für Arno Meterling bereits eine »frühe Theorie des Splatterfilms«[227] darstellt, schreibt Siegfried Kracauer bezüglich Edisons *Maria Stuart*:

> »Wie die paar Meter Zelluloidband beweisen, wohnt der Filmkunst von Anfang an jener Hang zum Grauen inne, von dem getrieben sie im Verlaufe ihrer fünfundvierzigjährigen Geschichte immer wieder Ereignisse veranschaulicht, die Entsetzen wecken. Der Film strahlt die Erscheinung des Entsetzlichen an, dem wir sonst im Dunkeln begegnen, macht das in Wirklichkeit Unvorstellbare zum Schauobjekt. Daß die jähe Entblößung des Grauenvollen zunächst als Sensation wirkt, ist unvermeidlich.«[228]

Im ausgehenden europäischen Mittelalter indes braucht es noch keine Kinematographie, um den Schleier über blutigen Spektakeln zu lüften; sie sind vielmehr omnipräsent. Da die Gesellschaft noch »auf dem Apriori der Gottgegebenheit«[229] sämtlicher machtdiskursiver Institutionen fußt, bildet der

> »von der Gewalt gezeichnete Körper [zugleich] eine Art Metacode der Wahrheit, Zeugnis einer transzendentalen Realität und Bestätigung der daraus hergeleiteten Ordnung. […] Er war ›untrüglicher Beweis höchster Majestät‹ in zweifachem Sinne, und die öffentliche Hinrichtung verfestigte eine allseits bekannte Glaubenswahrheit durch ein Maximum an Anschaulichkeit. In den MissetäterInnen sollten sich die ZuschauerInnen ›spiegeln‹, sollten nicht nur von ähnlichen Vergehen abgeschreckt, sondern sich ihrer eigenen Verfehlungen gewahr werden, sich von diesen reinigen und dergestalt geläutert einen besseren Weg einschlagen.«[230]

Als logische Konsequenz einer solchen Restituierung sowohl der gottgegebenen wie auch der göttlichen Allmacht ergibt sich, dass die sich teilweise über Stunden hinziehenden und nach einem konventionellen Regelwerk ablaufenden Hinrichtungen vor den Augen eines möglichst großen und heterogenen Publikums vollzogen werden: Wie im frühen Jahrmarktskino stehen die graphischen Exzesse des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Räderns, Vierteilens oder Ausweidens den Augen einer Zuschauerschaft gegenüber, die bezüglich ihres Geschlechts, Alters und Bildungsstands völlig durchmischt ist. Letztlich sollen alle Glieder einer Gesellschaft in ihrer Funktion als spectatores die göttliche Gerechtigkeit ebenso durch ihre Zeugenschaft ehren wie Furcht vor ihr eingeflößt bekommen – eine Intention, die nicht zuletzt dadurch auch lange über den eigentlichen Tod der je-

227 Arno Meterling, *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld 2006, 62.

228 Siegfried Kracauer, *Das Grauen im Film*, in: Ders., *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a. M. 1971 [1940], 25–27, hier: 25f. Zu ähnlichen Ausführungen veranlasst Edisons Maria Stuart übrigens auch Kracauers Brieffreund Erwin Panofsky, der beim zeitgenössischen Jahrmarktskinopublikum »a primordial instinct of bloodshed and cruelty« diagnostiziert, »when Andreas Hofer faced the firing squad, or when (in a film of 1893–1894) the head of Mary Queen of Scots actually came off«, um danach ebenfalls gleich auf die sexuellen Stimuli zu rekurrieren, die das (frühe) Kino bereithält, dem er »a taste for mild pornography« bescheinigt. (Vgl. Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, in: Daniel Talbot (Hg.), *Film. An Anthology*, Berkeley 1966 [1934], 15–32, hier: 17f.)

229 Martschukat, *Töten*, 45.

230 Ebd.

weiligen Delinquenten hinaus verfolgt wird, indem man die verwesenden Leichname als mahnende Beispiele für potenzielle Straftäter mitunter jahrelang auf Rad oder Galgen belässt.[231]

Während Matuschak noch Mitte des 18. Jahrhunderts für seinen Präzedenzfall Hamburg konstatiert, der martervolle Strafvollzug sei weiterhin Ausdruck »einer regulativen Gewalt [sowie] einer ordnungsstiftenden Vergeltungsmaßnahme […], die sowohl einen zornigen Gott besänftigen als auch Botschaften über die Allmacht und den Triumph der von Gott besänftigten und gottgefälligen Obrigkeit übermitteln [sollten][232]«, durchlaufen die Vorstellungen vom sittlichen Mehrwert der Todesstrafe nicht nur für das Seelenheil der Verurteilten, sondern auch für das beiwohnende Publikum spätestens im Zuge der flächendeckenden Manifestation aufklärerischer Ideen eine rapide Transformation.

Erneut analog zur Pornographie, die sich in ihrer literarischen Ausformung während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich von den sie zuvor legitimierenden philosophischen, medizinischen oder politischen Diskursen löst, und nunmehr primär auf die sexuelle Erregung ihrer Leserschaft zielt[233], erfährt das gewaltsame Sterben als Volksvergnügen eine Tabuisierung »als Teil der Selbstinszenierung einer neuen ›Elite‹, die sich vor allem über ihre Empfindsamkeit, ihren sozialen Status, ihr Rationalitätspotential und nicht zuletzt auch über ihr Geschlecht definierte.«[234] Noch ein Jahrhundert zuvor standen gemarterte Körper als Passions- und Trauerspiel ganz im Dienst einer Aristotelischen Katharsis zwischen *eleos* und *phóbos*[235], die entweder – auch das haben die zeitgenössischen Ver-

231 Ebd., 185.

232 Ebd.

233 Vgl. z. B. Lynn Hunt (Hg.), *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a. M. 1994.

234 Martschukat, *Töten*, 239 f.

235 Hans-Dieter Gelfert zeichnet die Rezeptionsgeschichte des Aristotelischen Begriffspaars als Geschichte der sich aus ihm ergebenden Übersetzungsproblematiken nach, und kommt zu dem Schluss, der griechische Philosoph habe bei seiner Dramentheorie durchaus in Bezug auf das Publikum vorrangig den somatischen, und weniger den moralisch-ethischen, Aspekt im Blick gehabt: »Wenn die Begriffe Phobos, Elos und Katharsis die tragenden Säulen der Aristotelischen Definition sind, hängt alles davon ab, wie man sie übersetzt. Die Übersetzung der ersten beiden hängt wiederum davon ab, wie man den dritten Begriff versteht. Jahrhundertelang übersetzte man Katharsis mit Reinigung, wobei sich das Problem ergab, ob das nachfolgende ›pathemata‹ ein genitivus objectivus oder ein genitivus separativus war. Im ersten Fall wäre eine Reinigung der Affekte, im zweiten eine Reinigung von den Affekten gemeint. Für die erste Lesart entschieden sich diejenigen Kritiker, die von der christlichen Ethik ausgingen und die Erziehung des Menschen zur Gottesfurcht und zur selbstlosen Nächstenliebe als das höchste Ziel ansahen. Folglich mußten sie Phobos und Eleos im moralischen Sinn mit Furcht und Mitleid übersetzen. Zur zweiten Lesart neigten jene, die stärker von der stoischen Philosophie beeinflußt waren. Für sie war das erstrebenswerte Ziel die größtmögliche Affektlosigkeit. Infolgedessen lasen sie aus der Aristotelische Definition die ›Reinigung von den Affekten‹ heraus, wobei auch sie Phobos und Eleos mit Furcht und Mitleid übersetzten. Beide Deutungen warfen erhebliche Probleme auf. Wie sollten im ersten Fall die Affekte Furcht und Mitleid durch ihre bloße Erregung gereinigt werden und weshalb sollte im zweiten Fall eine Reinigung von einem so edlen Gefühl wie dem Mitleid überhaupt erstrebenswert sein? Eine Lösung des Problems wurde

fechter und Kritiker der (öffentlichen) Todesstrafe bedacht – zu einer abhärtenden Wirkung führen kann, wenn nämlich der oder die Verurteilte es schafft, die Sympathien des Publikums auf ihre Seite zu ziehen, und das ordnungsstiftende Moment der Präsentation dadurch subversiv unterwandert. Solange die jeweilige Performance abschreckend genug ist, sind die öffentlichen Hinrichtungen aber genauso gut imstande, einen Präventionseffekt zu erzielen.[236]

Dicht angesiedelt sind die Hinrichtungspraktiken der Frühen Neuzeit dadurch – und ein Begriff wie der das *Teatrum Poenarum* weist bereits darauf hin – beim Barock- und Rokoko-Theater mit seiner Forcierung »maximal mögliche[n] Wirklichkeitsschein[s] und Authentizität der auf der Bühne dargestellten Gewalt«, deren Unmissverständlichkeit von keiner »moralisch-ethischen oder ›zivilisatorisch‹ motivierten Hemmungen beeinträchtigt [worden sei].«[237] Barocke Gewaltschauspiele – laut Jürgen Wertheimer ein Höhepunkt innerhalb der »Geschichte der körperlichen Destruktion als Gegenstand künstlerischer Darstellung«[238] –, und dabei insbesondere christliche Märtyrerdramen wie Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien oder bewehrete Beständigkeit* von 1647, zeichnen sich durch ähnliche Figurenkonstellationen und rituelle Mechanismen aus wie ihre indexikalischen Gegenstücke auf den Stadtschafotten, denn auch in ihnen wird »der Folterknecht nachgerade zum Erfüllungsgehilfen der heilsgeschichtlichen Erfahrung.«[239]

»Konkret konnte dies bedeuten, dass verwerfliche Figuren im entscheidenden Augenblick von Puppen dargestellt wurden, die mit Fleisch, Blut und Knochen gefüllt waren und auf der Bühne von Hunden zerrissen wurden. Ähnlich dem Festival der Martern auf dem Schafott folgte eine moralische Belehrung, da den Theatermachern kein Publikum aufnahmebereiter schien als ein schockiertes Publikum.«[240] Das frühneuzeitliche Drama – für Lessing immerhin ein »Supplement der Gesetze«[241] – operiert damit bereits, wenn auch die beabsichtigten rezeptions-

---

erst möglich, als Jakob Bernays im 19. Jahrhundert nachwies, daß Aristoteles den Begriff Katharsis grundsätzlich im medizinischen Sinne als Abreaktion eines Affektstatus verstand. Damit war nun der Weg frei für eine angemessenere Übersetzung von Phobos und Eleos. Ganz offensichtlich meint Aristoteles damit nicht die sittlichen Inhalte der Empfindungen von Furcht und Mitleid, sondern die physiologischen Affekte, die sie begleiten. Phobos bewirkt eine Anhebung des Erregungsniveaus bis hart an der Schmerzgrenze, worauf sich die Spannung in Form von Eleos löst und nach Absenken des Erregungsniveaus Katharsis im Sinne einer Empfindung von lustvoller Befriedigung eintritt. So gesehen ist die von Schadewaldt vorgeschlagene Übersetzung durch ›Schauder‹ und ›Jammer‹ sehr viel angemesener, da diese Begriffe das Physiologisch-Affekthafte betonen und nicht moralisch-ethisch besetzt sind.« (Hans-Dieter Gelfert, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995, 16f.)

236 Martschukat, Töten, 47.

237 Ebd.

238 Wertheimer, *Ästhetik*, 179.

239 Ebd.

240 Martschukat. *Töten*, 47.

241 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders., *Werke*, Bd. 4, *Dramaturgische Schriften*, Darmstadt 1996 [1767–1769], 263.

ästhetische Modi ganz andere sind, mit ähnlichen grobrealistischen Simulationseffekten wie das spätere Grand Guignol.[242]

Mit der Erfindung der Guillotine im ausgehenden 18. Jahrhundert erfährt der Versuch einer »positiven Wendung des gespannten Gewaltkonsums«[243] seine konsequente Umsetzung innerhalb einer Dialektik der Aufklärung, die sich letztendlich gegen ihre eigenen Ideale wendet: Die Distanz der Betrachtenden zum Betrachteten weicht im französischen Revolutionsterror derart auf, dass die unablässig tätige *machine infernale* letztendlich jeden treffen kann, und die angestrebte absolute Gleichheit der Bürger ihren Niederschlag als permanente Todesdrohung findet. Zugleich aber ist Joseph-Ignace Guillotins Konstruktion ein sinnfälliger Ausdruck für die zunehmende Mechanisierung des Tötens, und damit des Wegfalls metaphysisch orientierter Sterbesymbolik: Nahezu fließbandartig sollen bspw. im Jahre 1791 21 Girondisten in weniger als 38 Minuten getötet worden sein. Zugleich aber bedeutet der Siegeszug der Guillotine auch die Domestikation des öffentlichen Todes, der als kontrollierter, präziser Akt nicht länger ein detailverliebtes, stundenlanges Schauspiel darstellt. Im Bruchteil einer Sekunde, nahezu unsichtbar für die zuschauende Menge, kann er nunmehr vonstattengehen: Das eigentliche Sterben bündelt das Fallbeil in einem derart flüchtigen Augenblick, dass das zeitgenössische Publikum, gewöhnt an wesentlich theatralischere Zur-

242 Vgl. ebenfalls: Arnd Beise, *Verbrecherische und heilige Gewalt im deutschsprachigen Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*, in: Markus Neumann, Dirk Niefanger (Hg.), *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*, Göttingen 1997, 105–124. Beise nennt als »das früheste Beispiel eines barocken Gewaltdramas in Deutschland […] die *Tagoedia von einem vngeratenen Sohn, welcher vnmenschliche und vnerhörte Mordthaten begangen, auch endlich neben seinen Mit Consorten ein erbaermlich schrecklich vnd grewlich Ende genommen hat* (1594) des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig.« Dem Autor kam es bei der exzessiven Gewaltdarstellung seines Stücks, das um den Herzogsohn Nero kreist, der, um anstelle seines Bruders nach dem Tod des Vaters künftiger Herzog zu werden, sämtliche seiner Verwandten und einige Staatsräte auf virtuos-bestialische Weise ums Leben bringt – (und sich außerdem durch die Opferung seines eigenen Sohnes in Schwarze Magie verstrickt) –, laut Beise, neben ideologischen Motiven der Diskreditierung mißliebiger Positionen, indem er »Grausamkeit mit Gewalttätigkeit mit Gottlosigkeit, Teufelsmagie, neuzeitlicher Rationalität und damit verbundenen Ideen wie Empirismus, individueller Autonomie und Egalitarismus sowie einer pragmatischen Politikauffassung [verschwistere]«, vor allem darauf an, sich »als Schriftsteller zu profilieren, und […] der Schauspieltruppe Gelegenheit [zu geben], in der Aufführung zu glänzen. […] Jacobus Pontanus erklärte in seiner ebenfalls 1594 erschienen *Institutio Poetica* den ästhetischen Reiz des Gräßlichen in der Tragödie in erster Linie mit den handwerklichen Schwierigkeiten, die dessen Darstellung biete, weil ›die Nachahmung ernster, schrecklicher, trauriger, tränenreicher und grausamer Begebenheiten schwieriger ist, als die von alltäglichen, unbedeutenden, lächerlichen und possenhaften.‹ Entsprechend lobten die damaligen Kenner der Literatur, wenn Greuelszenen besonders gut gelangen; etwa äußerte sich Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Lüneburg begeistert, daß die Aufführung des gräßlichen Akts, wo jemand ›lebendig geschmauchet worden, an händen und füssen mit grossen Ketten über ein Feur hangent, so naturel praesentiret worden ist.‹« Wichtig bleibt hervorzuheben: »Der Spiel- und Präsentationscharakter war conditio sine qua non für das ästhetische Vergnügen an der dargestellten Gewalt. Wirkliche Gewalt wurde dagegen durchweg negativ beurteilt.« (Ebd. 106–110.)

243 Martschukat, *Töten*, 53.

schaustellung weltlicher und göttlicher Macht, auf die neuartige Hinrichtungsmethode mit Enttäuschung reagiert.[244]

Dieses Publikum, das vom Todesstrafen-Diskurs erst im 19. Jahrhundert entdeckt wird, trägt maßgeblich dazu bei, dass sich die Hinrichtungen von frei zugänglichen Plätzen auf intime, für die Allgemeinheit unsichtbare Inseln der Gewalt verlagert. Als Pöbel, gemeiner Haufen, potenzieller Unruheherd, der per visueller Simulation die in ihm schlummernde destruktive Energie zur Entladung bringen könne, grenzt das diskursführende Bürgertum die vermeintlich niederen skopophilischen Instinkte unterworfene Menge von der eigenen Kultur modulierter und sublimierter Affekte aus.[245] Paradigmatisch bringt bereits Johann Gottlieb Fichte das gewandelte Bewusstsein der Bildungsschicht bezüglich öffentlicher Hinrichtungen zum Ausdruck: In seinen *Grundlagen des Naturrechts* von 1796/97 schreibt er in lapidarer Selbstverständlichkeit und unter Rückgriff auf eine Denkfigur, bei der der Staat gegen den seine gesellschaftsvertragliche Grundlage gefährdenden Verbrecher wie der physisch stärkere Gegner eines ungleichen Duell antritt, davon, man solle sich des Hinzurichtenden ohne großes Aufheben hinter dem Blickschutz der Gefängnismauern entledigen:

> »Der Staat als solcher, als Richter, tötet nicht, er hebt bloß den Vertrag auf, und dies ist seine öffentliche Hinrichtung. […] Es geschieht nicht zufolge eines positiven Rechts, sondern aus Not. Was nur die Not entschuldigt, ist nichts Ehrenvolles; es muß daher, wie alles Unehrbare und doch Notwendige, mit Scham und in Geheim geschehen. – Werde der Missetäter im Gefängnisse erdrosselt, oder enthauptet! Durch Zerreißung des Vertrags (der durch das Brechen des Stabs sehr passend bezeichnet wird) ist er schon bürgerlich tot, und aus dem Andenken der Bürger vernichtet. Was mit dem physischen Menschen vorgenommen werde, geht den Bürger nichts weiter an. Daß keiner getötet werden dürfe vor Aufhebung des Bürgervertrags, versteht sich ohnedies.«[246]

Kein weiter Weg trennt Fichtes Postulate mehr von ihrer tatsächlichen praktischen Umsetzung. Zur Zeit, als *Decapitation* und *Mary Stuart* entstehen, hat sich nicht nur der Vollzug der Todesstrafe innerhalb der westlichen Zivilisation weitgehend aus dem öffentlichen Raum verflüchtigt. Auch die Hinrichtungsmethoden sind einer Verfeinerung und damit vermeintlichen Humanisierung unterzogen worden. Getötet wird nicht mehr zur spirituellen Sündentilgung des Verurteilten, und auch nicht mehr zur Abschreckung oder kathartischen Läuterung des Publikums. Stattdessen vollziehen sich die Todesurteile, ganz im Sinne einer bürokratischen Anwendung des Rechts des Stärkeren in einem Akt der staatlichen Selbstverteidigung, fernab der Öffentlichkeit durch mechanische Behelfsmittel wie Fallbeil oder modernere Alternativen wie dem Elektrischen Stuhl, wobei letz-

244 Ebd., 119f.

245 Ebd., 201.

246 Johann Gottlob Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach Prinzip der Wissenschaftslehre*, in: Ders., Werke, hg. v. Fritz Mediucs, Bd. 2, *Grundlage des Naturrechts. Das System der Sittenlehre*, Leipzig o. J. [1796], 1–390, hier: 284.

terer wiederum sukzessive durch die noch sterilere Giftspritze verdrängt wird, die dem zu vernichtenden Körper überhaupt keine Zeichen sichtbarer Gewaltanwendung mehr aufzwingt.[247]

Dass der Elektrische Stuhl nur wenige Jahre vor der Erfindung der Kinematographie und damit der Produktion der frühsten ikonisch-symbolischen Hinrichtungsszenen, zum Einsatz kommt – nämlich am 6. August 1890 in Auburn, wo der Axtmörder William Kemmler als erster Mensch auf einem solchen Platz nehmen muss –, ist eine historische Korrelation, die die Nähe beider Phänomene augenfällig macht. Während Kemmler, da das Verfahren der *electrocution* noch nicht ausgereift ist, im Beisein von 17 Zeugen acht Minuten lang ein, wie es in einem zeitgenössischen Zeitungsbericht heißt, »awful spectacle […] too horrible to picture« abgibt, bei dem »man accustomed to every form of suffering […] fainted and fell like logs upon the floor«[248], laufen die im Todesstrafen-Diskurs längst als barbarisch stigmatisierten Tode des namenlosen Chinesen und Maria Stuart durch Schwerthiebe vor den Augen zahlloser Jahrmarkts- und Vaudeville-Theaterbesuchern ab. Sie dürfen, analog zum den jeweiligen Schauspielerkörper doubelnden Dummy, als Substitutionen verstanden werden, die dem Bedürfnis eines amorphen Publikums nach spektakulären und spekulativen Gewaltexzessen einer »Circus-Maximum-Ästhetik«[249] Folge leisten – zumal dann, wenn dieses Publikum gar nicht in der Lage ist, diese simulative Praxis zu durchschauen.

Trotzdem hätte der englische Philosoph Edmund Burke, so wie er es bei ihren theatralen Vorläufern tut, *Decapitation* und *Execution of Mary Stuart* wohl dennoch unterstellt, gegenüber einer tatsächlichen Hinrichtung als wenn auch noch so vollendete Bühnenillusion, was ihre Affektwirkung angeht, den Kürzeren zu ziehen:

> »Man lasse an irgendeinem Tage die erhabenste und eindrucksvollste unserer Tragödien aufführen; man wähle dazu die beliebtesten Schauspieler; man spare keine Kosten an Ausstattung und Dekoration; man vereinige die höchsten Anstrengungen von Dichtkunst, Malerei und Musik; und dann, wenn alle Zuschauer versammelt sind, gerade in dem Augenblicke, in dem die Gemüter vor Erwartung aufs höchste gespannt sind, lasse man bekannt werden, daß auf dem benachbarten Platz ein Staatsverbrecher von hohem Stande sogleich enthauptet werde: augenblicklich wird die Leere des Theaters die relative Schwäche der nachahmenden Künste beweisen und den Sieg der wirklichen Sympathie verkünden.«[250]

Burkes 1757 veröffentlichter Essay *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* wurde von den Zeitgenossen an der Schwelle zwischen Klassizismus und Romantik, gerade aber auch von der aufblühenden

247 Vgl. bspw. Martin Haidinger, *Von der Guillotine zur Giftspritze. Die Geschichte der Todesstrafe. Fakten, Fälle, Fehlurteile*, Salzburg 2007.

248 Zit. n. Anne Butler, C. Murray Henderson, *Dying to Tell. Angola, Crime, Consequence, Conclusion at Louisiana State Penitentiary*, Lafayette 1992, 91.

249 Wertheim, *Ästhetik*, 100.

250 Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1980 [1757], 81f.

literarischen Unterhaltungsindustrie[251] wesentlich aufgrund seiner Rejustierung des antiken Erhabenheitsbegriffs breit rezipiert, wie man ihm vor allem bei einem unbekannten, als Pseudo-Longinos in die Forschung eingegangen Autor mutmaßlich aus dem 1. Jahrhundert nach Christus begegnet. Dessen primär als Ratgeber für den Rhetor verfasstes Traktat führt die Kategorie des Erhabenen zunächst als affektiven Höhepunkt einer Rede ein, der »wie ein Blitz« aufleuchte, und die Zuhörenden in eine ekstatische, erstaunte, erschütternde Stimmung versetzen solle.[252] Nicht nur zeuge aber die affektive Manipulation der Zuhörerschaft durch den Redner von dessen seelischen Qualitäten, die es ihm überhaupt erst möglich machen, eine Gruppe von Menschen an seine Verbalperformance zu fesseln. Bei diesen Menschen selbst müsse, überlegt Pseudo-Longonios, ebenfalls bereits der Samen dafür gelegt sein, eine solche rhetorische Kunstfertigkeit überhaupt angemessen würdigen zu können. Aufgrund dieses Gedankens kommt der Autor zum Schluss, der menschlichen Natur müsse eine Affinität zum Erhabenen fundamental eingeschrieben sein. In einem direkten Vergleich von Objekten, die als Katalysator erhabener Gefühle herhalten können oder eben nicht, verlegt Pseudo-Longinos seine Argumentation schließlich vollends von der Sphäre der Rhetorik und der Poesie auf sensualistisch überwältigende Naturphänomene:

> »Wenn man rings unsere Umwelt betrachtet und sieht, in welchem Ausmaß das Ungewöhnliche, das Große, das Schöne in allem überwiegt, so wird man rasch erkennen, wozu wir geboren sind. Von der Natur irgendwie geleitet, bewundern wir darum nicht die kleinen Bäche, beim Zeus, wenn sie uns auch durchsichtig und nützlich sind, sondern den Nil und die Donau oder den Rhein und noch viel mehr als sie den Ozean. Und über ein Flämmchen hier, das wir selbst anzünden, staunen wir, auch wenn es sein Leuchten rein bewahrt, nicht so sehr wie über jene Feuer des Himmels, die doch häufig ins Dunkel tauchen; auch die Krater des Ätna halten wir für ein großes Wunder – große Steine und ganze Felsbrocken schleudert er bei seinen Ausbrüchen aus den Tiefen hervor, und manchmal läßt er Ströme jenes erdentstammten willkürlichen Feuers entspringen.«[253]

Den Bachrinnsalen und Flämmchen des Pseudo-Longinus begegnen wir bei Burke in der Kategorie des Schönen (*beauty*) wieder, die laut dem englischen Philosophen bestimmt sei von eher einheitlichen Dimensionen, harmonischen Formen und einer geringen Expressivität. Auf schöne Dinge reagiere die menschliche Natur ebenso mechanisch wie auf die Kälte des Eises oder die Wärme des Feuers,[254] nur eben, dass schöne Dinge in uns wohlwollende Gemütsregungen hervorrufen, die letztendlich »eine soziale Qualität« in sich tragen. Der Anblick

251 Vgl. Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, München, Zürich 1983.

252 Pseudo-Longinus, *Vom Erhabenen*, Darmstadt 1966 [1. Jh. n. Chr.], 29.

253 Ebd., 99.

254 »Wenn wir finden, daß ein Objekt schön sei, so tun wir das nicht auf Grund einer langen Beobachtung und Untersuchung; Schönheit verlangt keine Unterstützung durch unser Räsonnement; selbst der Wille spielt nicht mit hinein; das Erscheinen von Schönheit verursacht vielmehr ebenso unmittelbar einen gewissen Grad von Liebe in uns, wie die Berührung von Eis oder Feuer die Ideen von Hitze oder Kälte hervorruft.« (Ebd., 128.)

menschlicher Schönheit oder auch der Schönheit von Fauna und Flora bereite uns »ein Gefühl von Freude und Vergnügen« sowie »eine Gesinnung von Zärtlichkeit und Zuneigung.«[255]

Wie Pseudo-Longinus interessiert sich Burke allerdings mehr für die der Schönheit gegenüberstehende Kategorie des Erhabenen (*sublime*), die dasjenige sei, »was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.«[256] Anders als sein antiker Vorläufer sieht Burke das Erhabene prinzipiell gekoppelt an Grenzzustände wie extremer Lust oder extremen Schmerz. Für Burke gilt letztlich »alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt«[257] als lustspendende Quelle des Erhabenen. Sein Terminus des *delightful horror* bringt diese Ambivalenzen auf eine griffige Formel: Sinneseindrücke, Naturphänomene, Ideen, Bühnenfiguren oder Kunstwerke können allesamt dazu beitragen, dass das Subjekt von ihrer Wirkungsmacht regelrecht überwältigt, und zu einem mimetischen Nachvollzug des in ihnen aufscheinenden Affizierungspotentials gezwungen wird. Während angesichts des Erhabenen die Muskeln kontrahieren, die Nerven sich überreizen, die Besinnung zu schwinden droht, eine Angst um Leib und Leben sich einstellt – das wäre die Empfindung des *horror* –, kann sich *delight* in diesen Überschwang an Emotionen mischen, und sie in ihr Gegenteil – ein Gefühl der Erleichterung und der Entspannung – umschlagen lassen, sobald das rezipierende Subjekt ihnen nur in maßvoller Dosis ausgesetzt wird. Nichts aber gewährleistet, trotz gleichbleibendem Ausgeliefertsein der auf ihn einstürmenden Reize, die Sicherheit des Rezipierenden so sehr wie die Wahrung einer ungefährlichen Distanz zum Erhabenheitsphänomen – und nichts scheint für eine solche Erfahrung derart prädestiniert wie eine öffentliche Hinrichtung, bei der das Publikum einerseits dazu angehalten ist, das Leid des Delinquenten mental, wenn nicht sogar physisch mitzufühlen, sich andererseits aber stets in der Gewissheit wähnt, als reine Zuschauer nicht selbst in Gefahr zu geraten.[258]

Was aber hat es mit dem Begriff der Sympathie auf sich, den Burke in unserem ersten Zitat verwendet, um zwischen der falschen, sprich, durch ikonisch-symbolische Darstellungen hervorgerufenen Sympathie der Theaterbühne und der echten, sprich, der aus ikonischem Material gewonnenen Sympathie der Schafotte zu unterscheiden? Nach Burke ist die menschliche Gesellschaft auf zwei Prinzipien gegründet, die einander entgegenwirken, um sie in ihrem Innern zusammenzuhalten – zum einen der Selbsterhaltungs- bzw. Fortpflanzungstrieb sowie, zwi-

255 Ebd., 76f.

256 Ebd., 72.

257 Ebd.

258 Ebd., 73: »Wenn Gefahr oder Schmerz zu nahe auf uns eindringen, so sind sie unfähig, uns irgendein Frohsein zu verschaffen; sie sind dann schlechthin schrecklich. Aber aus einer gewisser Entfernung und unter gewissen Modifikationen können sie froh machen – und tun es wirklich, wie wir alle Tage erfahren.«

schen den Einzelindividuen, ein gottgegebenes Band der Sympathie, das deren Egoismus in den Dienst der Gemeinschaft stellt.

> »Denn die Sympathie muß als eine Art von Stellvertretung angesehen werden, vermöge derer wir uns an die Stelle eines andern Menschen gesetzt sehen und in vieler Hinsicht ebenso affiziert werden, wie er affiziert wird. Diese Leidenschaft kann also entweder etwas von der Natur derjenigen annehmen, die die Selbsterhaltung betreffen, und – weil es dabei um Schmerz geht – eine Quelle des Erhabenen warden. Oder aber es handelt sich um Ideen von Vergnügen – und dann läßt sich auf Sympathie alles anwenden, was wir bereits von den gesellschaftlichen Affekten gesagt haben: sei es von denen, die die Gesellschaft überhaupt, sei es von denen, die ihre besonderen Arten betreffen. Durch dieses Prinzip vornehmlich wird es möglich, daß Poesie, Malerei und andere schöne Künste ihre Leidenschaften von der einen Brust in die andere übertragen und oft noch dem Elend, dem Unglück und selbst dem Tode einen Grund zum Frohsein abgewinnen.«[259]

Wie Ingeborg Weber in ihre Einführung zum englischen Schauerroman bemerkt, »gerät Gott bei Burke in die Rolle eines Tricksters, insofern es ihm nur dadurch gelingt, uns sympathisch ins Leid des anderen hineinzuziehen, indem er uns durch ›a proportional delight‹ zum Mit-Leiden verführt. Und Burke kann sich drehen und wenden wie er will, wenn man ihm nicht nur aufs Wort sondern auf den dahinter stehenden Gedanken schaut, kommt man nicht umhin, seiner sympathetischen Lust am Schmerz des andern eine Beimengung von Sadismus nachzusagen.«[260]

Fragwürdig bleibt neben der eher wenig überzeugenden Tarnung sadistischer Gelüste durch das Alibi des Altruismus, die in Formulierungen wie »Ich bin überzeugt, daß in uns bei den wirklichen Unglücksfällen und Schmerzen andrer Menschen ein gewisser Grad von Frohsein vorhanden ist – und zwar kein geringer«[261] nicht nur implizit angelegt ist, auch, welche konkrete graduelle Differenz Burke nun eigentlich zwischen einem Bühnenspektakel – oder einem Film wie *Decapitation* – und ihrem realen Vor- oder Ebenbild ziehen möchte. Was genau ist es, was in seinem Beispiel – übrigens das einzige Beispiel »echter« Sympathie im Verlauf des gesamten Essays – die Massen weg vom großartigsten Schauspiel hin zu einer ordinären Straßeneckenhinrichtung zieht? Bleiben sie nicht hier wie dort in äußerer und innerer Distanz zu den hier wie dort theatralen Ereignissen, und sind nicht beide Schrecken, der ikonisch-symbolische wie der indexikalische, gleichermaßen dazu angetan, einen mit der gleichen Mixtur aus markerschütterndem Entsetzen und wohligem Schauder auf die jeweiligen Spektakel reagieren zu lassen? Tatsächlich scheint die einzige Qualität, die beide Rezeptionsmuster unterscheidet, das Wissen der Rezipienten um die »Echtheit« des Spektakels zu sein. »Mit dem Hingerichteten«, schreibt Weber, »wird, für einen Augenblick, auch

259 Ebd., 78f.
260 Weber, *Schauerroman*, 30.
261 Burke, *Untersuchung*,79f.

unsere Angst vor dem Tode hingerichtet«[262] – und das umso wirkungsvoller, kann man zwischen Burkes Zeilen herauslesen, umso deutlicher dieser Hingerichtete als Index markiert ist.[263]

In Nachfolge und Opposition zu Burke bescheinigt Immanuel Kant potenziellen Erhabenheitsquellen wie »kühne überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einher ziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörerischen Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstungen« oder »der weite, durch Stürme empörte Ozean«, dass sie nicht per se erhaben seien, sondern erst erhaben werden würden, wenn »das Gemüt [des oder der Betrachtenden] schon mit mancherlei Ideen angefüllt [sei.]«[264] Anders gesagt: Das betrachtende Subjekt muss seine Unterlegenheit als Sinneswesen im Angesicht eines seine physischen und psychischen Kapazitäten überschreitenden (Natur-)Phänomens ausspielen gegen die eigene Überlegenheit als Vernunftwesen.[265] Erst die intellektuelle Distanz, in die mich mein Verstand zu einem Wolkenbruch oder einem Seesturm rücken lässt, macht es möglich, dass ich diesen als erhaben empfinde. Bei Burke demgegenüber bleibt das Erhabene verankert in einem lediglich sensualistischen Nachvollzug eines äußeren Ereignisses, und bedarf weder einer besonderen moralischen Leistung noch einer Handlungskonsequenz des Betrachtenden.[266] Gerade dadurch fällt es allerdings leicht, Burkes Wirkungsästhetik auf die Sensationslust des Jahrmarktskinos zu übertragen, denn wie auch Margit Tröhler bemerkt, verbindet »dieses neue oder andersartige *Sehen* […] das Gefühl mit dem Intellekt, denn es stützt sich nicht mehr auf das Intelligible, das Verstehen der Dinge durch vorgefasste Konzepte und Ideen

262 Weber, *Schauerroman*, 33.

263 Burke, *Untersuchung*, 81: »Bei nachgeahmten Leiden findet sich demgegenüber als neu allein das Vergnügen, das aus den Wirkungen der Nachahmung selbst entspringt. Denn die Nachahmung ist niemals vollkommen, daß wir sie nicht als Nachahmung erkennen würden, und auf Grund dieses Prinzips macht uns die Nachahmung ein gewisses Vergnügen. Und bisweilen schöpfen wir tatsächlich ebensoviel und noch mehr Vergnügen aus dieser Quelle als aus dem Dinge selbst. Aber wir sind, glaube ich, sehr im Irrtum, wenn wir irgendeinen beträchtlichen Teil des Vergnügens, das uns die Tragödie macht, der Erwägung zuschreiben, daß sie eine bloße Täuschung sei und das Dargestellte der Realität ermangle. Je näher sie der Wirklichkeit kommt und je mehr sie uns von jeder Idee des Fiktiven fernhält, desto vollkommener ist ihre Wirkung. Aber mag ihre Wirkung sein, welche sie will, so erreicht sie doch niemals die Sache, die sie darstellt.«

264 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1993 [1790], 107.

265 Wie Jean-François Lyotard feststellt, bewahrt Kant, bei aller Kritik an Burke, von diesem in seinem eigenen Ansatz vor allem ein Moment der »Drohung« bei, durch den das Erhabene hervorgerufen werde. Das negative Lustempfinden sei gebunden an etwas, »das stärker ist als die Befriedigung: an den Schmerz und das Nahen des Todes. Im Schmerz affiziert der Körper die Seele. Aber die Seele kann auch den Körper affizieren, als ob er einen Schmerz empfände, der äußeren Ursprungs ist, und dies einzig dadurch, daß sie unbewußt Vorstellungen mit schmerzhaften Situationen assoziiert.« (Jean-François Lyotard, *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: Ders., *Das Inhumane. Plauderei über die Zeit*, Wien 1989, 159–188, hier: 174.)

266 Vgl. weiterführend zur Figur des Erhabenen in der Philosophie bspw. María Isabel Peña Aguado, *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Wien 1994 u. Victoria Polzer, *Das Erhabene in der Philosophie der Gegenwart. Vom Text zur Technologie*, Marburg 2016.

(wie bei Kant), sondern auf ein Erkennen der mit bloßem Auge unsichtbaren Bewegung des Lebens als ›Institution‹ und Wahrnehmungen der eigenen ›Dauer‹ (wie bei Bergson.)«[267]

Was bleiben uns am Ende also für Gewissheiten von *Decapitation*? Im Nebel der Geschichte hat sich nicht nur verloren, wann, und von wem, und wo genau die Enthauptungsszene entstanden ist. Ebenfalls sind sämtliche Demarkationslinien zwischen Original und Kopie dahingehend verwischt, dass wir nicht wissen, welche der unterschiedlich kontextualisierten und betitelten Fassungen die historisch erste darstellt. Auf dem Markt der frei flottierenden Bilder des Jahrmarktskinos sind solche Fragestellungen aber sowieso genauso wenig gewinnbringend wie Analogieschlüsse dazu, wie ein zeitgenössisches Publikum *Decapitation* möglicherweise wahrgenommen hat. Letztendlich können wir lediglich konstatieren: Irgendwo Ende der 1890er, Anfang der 1900er Jahre hat eine Personengruppe vor und für eine Filmkamera eine Hinrichtung nachgestellt, die im asiatischen Kulturraum spielen soll, und bei der ein junger Mann seinen Kopf durch das Schwert verliert – und natürlich, dass diese Hinrichtung, weil sie durch einen gezielten, unsichtbar sein wollenden, und die Fiktion dadurch umso sichtbarer werden lassenden Schnitt realisiert wird, mit Sicherheit keine indexikalische ist.

Ich möchte die obigen Überlegungen zu *Decapitation* und die an ihm exemplarisch veranschaulichten ästhetischen, technischen, strukturellen, paratextuellen Grundpfeiler des kinematographischen Umgangs mit Todes- und Toten-Bildern in der Folge zum Ausgangspunkt einer thanatologischen Querschau durchs Stummfilmkino nehmen, bei der die Konfrontation/Verschmelzung von Inszenierung und Wirklichkeit, von Simulation und Dissimulation, von Index und Illusion im Vordergrund stehen wird. Gestützt werden soll damit meine These, dass indexikalische Todesdarstellungen im Attraktionskino zum einen noch weitgehend unbelastet sind sowohl von dem Tabu, das Philippe Ariès bezüglich des Umgangs der modernen Gesellschaft mit Toten und Toden beschreibt, als auch von den Legitimationsstrategien, die Bilder indexikalischer Tode und Tote spätestens seit der Herausbildung des Narrationskinos mehr und mehr ummanteln.

267 Margit Tröhler, *Elixier und Relais des Geistes der Moderne. Zu einigen Topoi im französischen Diskurs zum Kino*, in: Schweinitz, *Zeit*, 559–619, hier: 567.

4. Eine thanatologische Querschau durch das frühe Kino

Am 21. Dezember 1911 werden um 9 Uhr morgens in der Pariser Rue d'Ordemer der Kassenbote einer der größten französischen Geschäftsbanken, Société Générale, sowie der ihn begleitende Leibwächter von drei oder vier Männern auf offener Straße überfallen. Nicht so sehr die Brutalität, mit der die wild um sich schießenden Diebe vorgehen, sorgt dafür, dass die erste Tat der bald als *Bande à Bonnot* bekannten Gangstertruppe in die Annalen der Kriminalgeschichte eingehen wird. Ihre sich schnell im Tagesgespräch und auf Zeitungstitelseiten niederschlagende Berühmtheit verdanken die Gangster vielmehr einem speziellen Hilfsmittel, das es ihnen möglich macht, die ihre Verfolgung aufnehmende Stadtpolizei auf ihren Fahrrädern und Pferden spielerisch abzuhängen, und damit dem Spott der schaulustigen Passanten preiszugeben. Bei ihrem Fluchtfahrzeug handelt es sich um eine Luxuskarosse aus der Fabrik von Delaunay-Belleville, deren quietschende Reifen und aufheulender Motor gewissermaßen eine neue Ära des organisierten Verbrechens einläuten: Von nun an operieren Verbrecher wie die Bonnot-Bande auf der Höhe der Technologie ihrer Zeit, und stellen die Staatsmacht vor die nicht geringe Aufgabe, ihren verkrusteten Apparat zur Bekämpfung des Verbrechertums den Anforderungen der urbanen Moderne anpassen zu müssen.[1]

Die Gruppe um den seine Raubzüge als probate revolutionäre Handlungen betrachtenden Anarchisten Louis Bonnot kann erst im April des Folgejahrs von der inzwischen mit geradezu militärischer Konsequenz agierenden französischen Polizei zerschlagen werden. Ihre Mitglieder sterben bei Schusswechseln, bei der Belagerung ihres Hauptquartiers in Choisy-le-Roi oder durch das Fallbeil – und bekommen noch im selben Jahr durch das Kino gleichsam die Unsterblichkeit geschenkt. Filmpionier Victorin-Hippolyte Jasset inszeniert für Éclair das aus zwei Episoden bestehende Mini-Serial *Bandits en automobile* – und selbst wenn er hierfür Bonnot in Bruno umtauft, dürfte jedem französischen Kinobesucher, nicht nur aufgrund der phonetischen Ähnlichkeit, klargewesen sein, welche reellen Vorkommnisse dem Film zugrunde lagen.[2]

1 Vgl. zur Bonnot-Bande bspw. Richard Parry, *The Bonnot Gang. Story of the French Illegalists*, Oakland 1987.

2 Darin muss man dann wohl auch den Grund dafür suchen, dass es die Zensur nicht gut mit Jassets knapp halbstündigem Diptychon meint: In einigen Departements wird *Bandits en automobile* die Aufführung verweigert – angeblich glorifiziere der Film die Machenschaften der Unterwelt.

Bandits en automobil inspiriert in der Folge nicht nur Serials wie *Les Vampires, Fantômas* oder *Judex*, die Louis Feuillade ab 1912 dreht. Kassenschlager wie die Abenteuer um Irma Vep und ihre Vampir-Bande, die sich mit Journalisten und Polizisten halsbrecherische Verfolgungsjagden über den Dächern von Paris oder auf denen fahrender Autos liefern, wirken auch auf die Wirklichkeit in dem Sinne zurück, dass sich die kriminelle Unterwelt von ihnen Inspirationen dafür holt, wie man in einer Epoche der zunehmenden Beschleunigung Verbrechen direkt am Puls der Zeit begehen könne. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel, was die Verschränkung von außerfilmischer und innerfilmischer Realität angeht, entsteht mit *El automóvil gris* im Mexiko des Jahres 1919 – ein Serial, das wie kein zweites die ganze Palette indexikalischer Todesszenen im frühen Kino einerseits beinahe taxonomisch bündelt und andererseits aufzeigt, wie diese mit der aufkommenden Dominanz des narrativen Spielfilms in sie legitimierende para- oder intratextuelle Argumentationsmuster integriert werden. Aufgrund dessen möchte ich in folgendem Kapitel einen Panoramaschwenk über die unterschiedlichen Modi indexikalischen Todes im Jahrmarkts- und Attraktionskino unternehmen, wobei ich Enrique Rosas' Gangsterserie sowohl als Kulminationspunkt wie auch als Agglomeration derselben zu modellieren versuchen werde.

4.1 Enrique Rosas' *El automóvil gris* zwischen Dokumentation und Fiktion.

Wie *Bandits en automobile* basiert auch *El automóvil gris* auf einer beispiellosen Verbrechensserie, die Mexiko City in den Revolutionswirren von 1915 erschüttert.[3] Seit 1910 der autoritär regierende Präsident Porfirio Díaz durch die Revolutionäre unter Führung von Francisco Madero gestürzt worden ist, befindet sich der zentralamerikanische Staat im Ausnahmezustand. Maderos Entscheidung, Strukturen und Personen vor allem der Armee weitgehend unangetastet zu lassen, kostet ihn schließlich selbst den Kopf. Der wird ihm 1913 durch den Oberkommandie-

Aus heutiger Sicht wirkt dieser Vorwurf kaum nachvollziehbar. Während *Bandits en automobile* in seinem ersten Teil, *L'Auto grise*, primär die Bande selbst in den Fokus stellt, und ausgewählte ihrer Erfolge actionreich nachzeichnet, konzentriert sich das zweite Segment, *Hors la Loi*, auf die Polizeiarbeit, und endet, bereits ganz im Sinne späterer Hollywood-Gangsterfilme, mit dem Sieg von Gesetz und Ordnung. Selbst die letzte Szene von *L'Auto grise* ist aber schon in eine unmissverständliche Moral getüncht: Einer der Ganoven tagträumt dort von seiner eigenen Hinrichtung durch die Guillotine, und antizipiert visionär, was ihm und seinen Kumpanen eine Viertelstunde später tatsächlich blühen wird.

3 Vgl. zu den (film-)historischen Hintergründen bspw. Charles Ramírez Berg, *Enrique Rosa's* El automóvil gris *(1919) and the Dawning of Modern Mexican Cinema*, in: Ders., *The Classical Mexican Cinema. The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*, Austin 2015, 33–52; Carl J. Mora, *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896–2004*, Jefferson 2005, 19–23; Pablo Piccato, *Cuidado con los Rateros. The Making of Criminals in Modern Mexico City*, in: Ricardo D. Salvatore, Carlos Aguirre, Gilbert M. Joseph (Hg.), *Crime and Punishment in Latin America. Law and Society Since Late Colonial Times*, Durham 2001, 233–272.

renden des Heeres, Victoriano Huerta, genommen, Huerta wiederum aber 1914 durch den Konstitutionalisten Venustiano Carranza abgesetzt. Dessen Allianz mit sämtlichen revolutionären Splitterkräften, darunter die legendär gewordenen Rebellen Pancho Villa im Norden und Emiliano Zapata im Süden, zerbricht jedoch gleich nach der Beseitigung der Militärputschisten. Die unablässigen Verschiebungen politischer und territorialer Macht im Zuge des neuerlichen Bürgerkriegs ab 1915 illustriert allein die Situation der Mexikanischen Hauptstadt, die sich in fraglichem Jahr zunächst in der Gewalt der Zapatisten befindet, ab August aber wieder unter die Oberhoheit des nominellen Präsidenten Carranza fällt. Jedwede Ressourcen sind knapp, aufgrund mangelnder Kohlezufuhr brennt die Straßenbeleuchtung nachts nur noch bis zehn, die öffentliche Ordnung steht kurz vor ihrem Kollaps – und genau diese desolate Lage nutzen die Mitglieder der sogenannten *Banda del Automóvil Gris* für ihre mitternächtlichen Raubzüge.

Unter mutmaßlicher Führung eines gewissen Higinio Granda rauben die Autobanditen im denkbar größten Stil: Ausgestattet mit authentischen Polizeiuniformen und echten Durchsuchungsbefehlen – was den Verdacht nahelegt, dass die Bande mindestens in einer der rapide wechselnden Regierungen einen oder mehrere Kollaborateure gehabt haben müssen – bringen sie die Bewohner der wohlhabenderen Stadtviertel allein durch ihr selbstbewusstes Auftreten und ihre Machtinsignien dazu, ihnen die Türen zu öffnen. Zwischendurch schafft man es zwar, noch unter Oberherrschaft der Zapatisten, einige Gangster dingfest zu machen, doch das im Spätsommer über die Stadt hereinbrechende Ringen mit dem Befehlshaber der Carranza-Streitkräfte, General Pablo González, führt dazu, dass das örtliche Gefängnis zerstört wird, und die Ganoven, unverhofft wieder auf freiem Fuß, ihr Geschäft, nunmehr unter Carranza, unbehelligt weitertreiben können. Erst Ende des Jahres ist Schluss mit den Mitternachtsfahrten des berühmt-berüchtigten grauen Fiats. Am 20. Dezember 1915 wird ein Teil der Bandenmitglieder hingerichtet, die übrigen zu empfindlichen Haftstrafen verurteilt. Bei der Erschießung anwesend ist ebenfalls Enrique Rosas, seines Zeichens Pionier des mexikanischen Kinos, und unermüdlich darum bemüht, seine Kamera Bilder für ein Publikum einfangen zu lassen, dessen Sehgewohnheiten noch ganz auf kurze Dokumentarszenen ausgerichtet ist, wie sie in Europa bereits seit einigen Jahren gegenüber dem sich allmählich etablierenden Narrationskino an Dominanz verloren haben.[4]

Ebenso wie Rosas als wichtigster Repräsentant der ersten (dokumentarischen) Phase der mexikanischen Kinogeschichte von 1896 bis 1916 gilt, ist er auch maßgeblich für deren zweite Epoche verantwortlich, die bis 1923 unter dem Eindruck

4 Kleine Attraktionen des Alltags sind es, mit denen der ursprünglich aus der Photographie kommende Rosas seit einer Dekade bereits die Leinwände seines Heimatlandes versorgt. Filme wie *Toros en Saltillo*, *Panorama de Guadalupe Hidalgo* oder *El viaje e Porfirio Díaz a Yucatán* führen ihren Inhalt bereits im Titel, und lassen durchblicken, dass Rosas die Kinematographie zu diesem Zeitpunkt als reines Mittel begreift, der Schaulust einer amorphen Volksmasse Genüge zu tun, ohne sich selbst in den Revolutionsjahren, wo er stets die in Mexico City stärkste Partei visuell unterstützt, jemals über die dominante politische Meinung hinauszulehnen.

italienischer Melodramen und Diven-Filmen steht. Zusammen mit der Theaterschauspielerin Mimí Derba gründet Rosas 1917 seine Produktionsfirma Azteca Films. Da Derba nebenbei auch noch die Geliebte des bereits erwähnten Generals González ist, wird dieser zum stillen Teilhaber, und nimmt mehr oder minder großen Einfluss auf die Filmproduktion. Während das bei den (verschollenen) sentimental-affektiven Herzschmerz- und Beziehungs-Dramen mit Derba in der Hauptrolle wie *En defensa propia*, *La soñadora* oder *Alma de sacrificio* weniger ins Gewicht fällt, sind *El automóvil gris* schon wesentlich deutlichere politische Implikationen eingeschrieben. González nämlich sieht sich, seit er damals die Hauptstadt aus den Händen der Zapatisten befreit hat, schwerwiegenden Anschuldigungen gegenüber: Er selbst soll es gewesen sein, munkelt man im Volk, der den Gangstern mittels offizieller Dokumente und Embleme hilfreich unter die Arme gegriffen und dafür seinerseits satte Gewinne aus den Raubüberfällen zugespielt bekommen habe. Da González 1919 zudem auf das Amt des Präsidenten kandidiert, ist es mehr als verständlich, dass der Film seines Vertrauten Rosas nachdrücklich die Ehrbarkeit des Generals und die Unschuld der Carranza-Regierung an den Untaten der Autobanditen zu unterstreichen und die Hauptschuld im Gegenzug den Zapatisten zuzuschieben versucht.

Dass man *El automóvil gris* heute von seinen propagandistischen Absichten wenig bis gar nichts mehr anmerkt, ist einer besonderen Kapriole geschuldet: Schon bei seiner Premiere schlagen die insgesamt 12 Episoden alle Kassenrekorde. *El automóvil gris* läuft in 19 Theatern des Landes gleichzeitig, lockt bis zu 43.000 Besucher pro Tag ins Kino, und erzielt allein in Veracruz ein schwindelerregendes Einspielergebnis von 4.012 Pesos. Grund genug, den Film immer und immer wieder neu auszuwerten – weshalb man das drei- bis vierstünde Serial erstmals 1932, und dann erneut 1937, lange nach dem Tod Rosas, der kurz nach Fertigstellung seines Hauptwerks mit gerade mal Anfang 40 überraschend verstirbt, auf eine Länge von knapp 100 Minuten zusammenstreicht, das überzählige Material wegwirft, und diesen Rumpf nachträglich mit Dialogen und Musik synchronisiert. In der einzigen heute erhaltenen Fassung – einer Neufassung der Neufassung aus den mittleren 50ern – muss man die Form, die *El automóvil gris* ursprünglich einmal gehabt hat, dementsprechend unter einer Schicht aus pompöser Orchestermusik, oftmals nicht mit den Lippenbewegungen der Darsteller übereinstimmenden Dialogen, und erheblichen Kürzungen freilegen, die ganze Subplots und ganze Figuren der Schneidetischschere zum Opfer haben fallen lassen.

Was aus dem Material indes immerhin überdeutlich hervorgeht, das ist, wie sehr Rosas sein Serial sowohl zwischen der bisherigen kinematographischen Aktualitäten-Tradition Mexikos und dem aufdämmernden Erzählkino Hollywoods platziert, aber auch Einflüsse der italienischen Diven-Dramen und der Werke Feuillades amalgiert. *El automóvil gris* ist dadurch ein aus filmhistorischer Sicht hochinteressanter Schmelztiegel ästhetischer und formaler Muster, die lange als Konkurrenzbewegungen gedacht worden sind, bei Rosas aber eine in sich schlüssige, harmonische Einheit ergeben.

Verfasst wird das Drehbuch unter Mithilfe des Poeten Juan Manuel Ramos. In strikter chronologischer Reihenfolge bedient dieses sich des bereits aus *Bandits en automobile* bekannten Schemas: Zunächst erleben wir hautnah mit, wie die Autobanditen ihre arglosen Opfer täuschen, unter Waffengewalt in Villen eindringen, mitunter Aristokratentöchter entführen, um sie sich – was der Film freilich nur andeutet – sexuell gefügig zu machen. Darauf aufbauend illustriert die zweite Hälfte der heute noch existenten Fassung, wie die Gangster zur Strecke gebracht werden. Im Zentrum der Aufklärungsarbeit stehen Don Vicente González, ein gutsituierter Greis, der zuvor selbst Opfer der Granda-Bande geworden ist, sowie Inspektor Juan Manuel Cabrera, deren fruchtreicher Kooperation zur Verhaftung der meisten Bandenmitglieder führt.

Als Quellen hat Rosas dabei vorrangig auf authentische Zeugnisse zurückgegriffen. Namentlich sind es die zeitgenössischen Zeitungsreportagen von Miguel Nicoechea und die Polizeiberichte des realen Inspektors Cabrera, aus denen Rosas und Ramos das Drehbuch montieren. Wenig verwunderlich ist *El automóvil gris* damit ein weitaus realistischerer, faktenorientierterer Film als die erwähnten Feuillade-Serien. Wo dort Supergangster wie Fantômas, Judex oder Irma Vep bei ihren akrobatischen Stunts zuweilen die Gesetze der Schwerkraft überwinden und sich allerhand (militärtechnologischer) Gadgets bedienen, sind Granda und seine Männer naturalistisch gezeichnete Ganoven, deren einziges Gimmick ihr grauer Fiat darstellt. Wie ernst es Rosas damit ist, seinen Film zumindest teilweise nach den Statuten des Aktualitäten-Kinos auszurichten, zeigt bspw. die Akribie, mit der jeder Überfall per Texteinblendung kontextualisiert wird – (»Casa de Mancera«, »Casa de Martel«, »Casa de Toranzo«) –, die Tatsache, dass er für manche Außenaufnahme Städte bereist, in die sich die Gangster auch in der Realität abgesetzt hatten – (darunter Impressionen aus Puebla und Apam) –, und, nicht zuletzt, mehrmals authentische Schriftstücke aus den Archiven der Kriminalpolizei einblendet.[5]

El automóvil gris ist das Spannungsfeld zwischen Dokumentation und Inszenierung darüber hinaus aber auf noch viel fundamentalere Weise eingeschrieben, wie sich beispielhaft an der Rolle des Inspektor Cabrera zeigt. Juan Manuel Cabrera ist, wie gesagt, keine Figur, die Rosas und Ramos ersonnen haben, sondern eine der

5 Nichtsdestotrotz bedient sich Rosas aber auch eines breiten Spektrums stilistischer Mittel. Ein Querverweis zu Feuillade wäre bspw. der Kampf zwischen einem flüchtenden Gangster und einem Polizeibeamten auf einem Gefängnisdach, der mit dem tödlichen Sturz letzteren endet. Griffith wiederum, dessen Filme Rosas spätestens während seines New-York-Aufenthalts 1917 kennengelernt haben dürfte, wird gehuldigt, wenn *El automóvil gris* punktuell aus dem vorrangig bedienten (europäischen) *tableaux*-Stil ausbricht, um pointierte Großaufnahmen von Gesichtern einzusetzen – z. B., als Vicente González in einem Mitarbeiter des Polizeipräsidiums einen der Banditen erkennt –, oder räumlich voneinander separierte Handlungen per Parallelmontage zur Deckungsgleichheit bringt – z. B. gleich zu Beginn, wenn die Verzweiflung einer ins Räubernest verschleppten jungen Frau mit einem zeitgleich vonstattengehenden Überfall parallelisiert wird. Melodramatisch wird der Film schließlich gegen Ende, als einer der Banditen unter den bestürzten Augen von Vater, Ehefrau und Söhnen in Handschellen von der Hacienda weggeführt wird, in der er eigentlich gemeinsam mit den erbeuteten Wertsachen seinen Lebensabend hat verbringen wollen.

beiden Hauptreferenzen, aus denen sich das Drehbuch von *El automóvil gris* speist. Doch fungiert Cabrera nicht nur als Lieferant authentischer Dokumente, er ist integraler Bestandteil des Films selbst. Rosas hat keinen Darsteller für die Rolle des Inspektors verpflichtet, er hat gleich bei dem tatsächlichen Polizeibeamten Cabrera angefragt, ob dieser sich in *El automóvil gris* nicht selbst darstellen wolle, sprich, ein Polizeiinspektor, der in der extradiegetischen Welt tatsächlich zur Aufklärung der geschilderten Verbrechen beigetragen hat, agiert innerhalb einer Re-Inszenierung dieser Verbrechen als er selbst – eine Verzahnung von ikonisch-symbolischer und indexikalischer Ordnung, wie sie besonders frappant auch in Rosas Umgang mit einer dokumentarischen Todesszene zum Ausdruck kommt, der Hinrichtung nämlich, der man die Automobilbanditen im Jahre 1915 zuführt, und die Rosas selbst seinerzeit als Wochenschau-Regisseur auf Zelluloid gebannt hat.

Nach diesen kursorischen Ausführungen zur filmhistorischen Bedeutung von *El automóvil gris*, seiner spezifischen Ästhetik und dem Konnex zwischen innerfilmischer Fiktion und außerfilmischer Realität, wie er in Rosas Serial im Kern strukturiert, möchte ich mich im weiteren Verlauf dieses Kapitels den insgesamt fünf Todesszenen des Streifens zuwenden – drei davon ikonisch-symbolischer Natur; zwei davon indexikalisch –, und anhand dieser die Bandbreite von Todesdarstellungen auffächern, wie sie das frühe Kino vor allem in seiner Jahrmarktszeit entwickelt und wie sie ausgehend hiervon stilprägend auch für spätere Epochen der Filmgeschichte einwirken.

4.2 Ikonisch-symbolische Sterbeszenen im frühen Kino

In einem der originellsten Beiträge zum Themenkomplex des fiktionalen Todes im narrativen Kino, ihrer Studie über *Leben und Sterben bei den Leinwandvölkern*, bescheinigt Wilma Kiener Spielfilmen, »wohl die prominentesten und einflussreichsten Todesrituale unserer Zeit«[6] zu sein. In ihrer Untersuchung unternimmt sie mit der (selbstironischen) Haltung einer »Couchpotato-Ethnographin«[7] den Versuch, eine umfassende Beschreibung dessen zu liefern, wie die »audio-visuellen Ikonen«[8] inszenierten Sterbens in kommerziellen Spielfilmen, die sie im Sinne der

6 Wilma Kiener, *Leben und Sterben bei den Leinwandvölkern. Todesrituale im Spielfilm*, Berlin 2012, 185.

7 Vgl. ebd., 41: »Ich will meine Vorgehensweise deshalb ›Couchpotato-Ethnographie‹ nennen, weil ich mich in meiner Körperhaltung, die charakteristisch ist für die Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts, kaum mehr bewegen werde als die berühmten britischen ›Armchair-Ethnologen‹. Während in der herkömmlichen Praktiken kulturwissenschaftlicher Filminterpretation »in einem *top-down*-Prozess eine theoretische Matrix […] über die Filme gelegt [werde]«, erlaubte es Kieners Methode, »sich mit einem ethnologisch gerichtetem Interesse (an kulturellen Traditionen und den sich darin spiegelnden Systemen von kulturellen Normen, Werten) filmischen Texten zu nähern«: »Die Filme werden als Niederschlag des Un- oder Unterbewussten einer Gesellschaft oder der Zeit, des Zeitgeistes, gelesen. Anders die Couchpotato-Ethnographie: Sie geht von empirischen Daten aus und der Forschungsprozess verläuft von unten nach oben.« (Ebd., 45.)

8 Ebd., 48: »Der Terminus verweist auf die kunstgeschichtliche Forschungsrichtung der Ikonographie als methodischem Hintergrund. Bildstereotype in Spielfilmen sind eine audiovisuelle Form von

klassischen Ikonologie »nicht allein als ästhetische Erscheinungen, sondern als ›Vehikel menschlicher Überlieferung‹«[9] verstanden wissen möchte, mit der außerfilmischen Realität korrespondieren bzw. sie determinieren.

Für ihren Neologismus des »Leinwandvolkes« muss die Autorin zunächst territoriale Identitäten als obsolet für ihren ethnographischen Ansatz verwerfen. Diese mögen zwar »als Ausgangspunkt hilfreich und relevant sein«, zeigen sich angesichts der Funktion des Films als »Leitmedium der Globalisierung« allerdings »faktisch überholt«: »Filme können simultan abgespielt und endlos vervielfältigt werden; sie sind robust und bleiben immer gleich, sie sind leicht zu transportieren, sie sind audiovisuell und damit äußerst eingängig, dabei sehr teuer herzustellen, aber sehr billig abzuspielen.«[10]

Da in der Filmbranche, »in der Nachahmung als höchste Form der Bewunderung gilt«, ein »ständiger Import und Export von Ideen und Techniken [herrsche]«, der in den einzelnen Filmen stets nur vorläufig in künstlerischer Formvollendung oder persiflierender Demontage stagniere, postuliert Kiener die Existenz sogenannter »Leinwandvölker« – also »Gruppen von einigermaßen homogener kultureller Ausprägung, die in ihrer eigenen Welt leben, die sich nur auf der Leinwand materialisiert.«[11]

Im Zusammenhang mit Begriffen wie »Diegese«[12] und »Genre«[13] formuliert Kiener zu Beginn ihrer Studien vier Hauptthesen: 1. Leinwandvölker teilen mit den Genres »die paradoxe Eigenschaft, gleichzeitig konservativ und innovativ zu sein, sich also immer im Fluss zu befinden«, das heißt, sie lassen sich mit dem

---

Ikonen in dem Sinn, dass sie immer wieder aufs Neue, und in dieser Form sofort wiedererkennbar, entstehen und dass sie von Film zu Film miteinander korrespondieren. Ikonen auch deshalb, weil die Figuren darin auf bestimmte ausdrucksvolle Gesten zustreben, in denen sie fast zu erstarren scheinen und dabei von ganz bestimmten Gegenständen, ähnlich den Heiligenattributen in religiösen Bildern, umgeben sind. In den AV-Ikonen kristallisieren sich Sinn und Bedeutung der Todesrituale, sie sind der Königsweg zur ethnographischen Beschreibung der Leinwandvölker.« Als explizite Interpretationsquelle für ihr Konzept nennt Kiener die Videoinstallation *Global Soaps*, in der Julian Rosenfeldt die Pathosformeln Abby Warburgs ihrem diachronen Verlaufsschema entkoppelt und sie synchron auf internationale Seifenopern anwendet.

9 Karen Michels, *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, München 2007, 40.

10 Kiener, *Leben*, 22.

11 Ebd., 33: »Ein Leinwandvolk setzt sich aus einer Gruppe von Filmen und den darin dargestellten Menschen zusammen, die ein und derselben Kultur angehören, indem sie materielle und immaterielle Merkmale wie Sprache, Kleidung, Wirtschaftsform, moralische Ordnungen, Gesten, Musik, sexuelle Vorlieben usw. teilen, oft sind sie sich sogar in Physiognomie, Statur und Lebensalter sehr ähnlich.«

12 Ebd., 26: »Das Konzept der Leinwandvölker trägt dem Phänomen oder Problem Rechnung, dass es in der Wahrnehmung des Publikums eine Vielzahl filmischer Welten zu verarbeiten gilt, die sich in ihrer Gesamtheit seiner Filmerfahrung angesammelt haben. Wie findet sich der Zuschauer zwischen und in den diversen Filmwelten zurecht? Dies geschieht durch Ordnung und Gruppierung der diversen Diegesen in einem sinngebenden Akt und einem Akt der Vereinfachung zu Leinwandvölkern.«

13 Ebd., 27: »Auf der Suche nach kulturellen filmischen Zentren jenseits der Geographie stößt man schnell auf die Genretraditionen. Unter Genre wird typischerweise ein Korpus von Filmen verstanden, sodass ein Genre auf den ersten Blick sozusagen aus einer Liste an inhaltlich und narrativ ähnlichen Filmen besteht.«

etablierten Terminus vor allem dort in Kongruenz bringen, »wo das Genre sowohl als Hort der Tradition als auch der Erneuerung beschrieben wird.«[14] 2. Während der Genrebegriff allerdings eine »distanzierte Außensicht« voraussetze, die sich bei einem wissenschaftlichen Zugriff an der »textuelle[n] Schicht der narrativen Strukturen« sowie der Ikonographie abarbeite, und paratextuellen Parametern wie der »Innenansicht der filmischen Lebenswelt« Rechnung trage, bezieht sich das Leinwandvölkerkonzept allein auf letzteres, und möchte das jeweilige Studienobjekt aus dessen Diegese heraus genauso erforschen wie es ein Ethnologe tun würde, der sich in das Territorium eines ihm fremden Volkstamms versetzt sieht. 3. Film/Film, Film/Publikum sowie Film/soziokultureller Kontext seien klassischerweise die drei Relationen, die der Genrebegriff umfasse. Kieners Leinwandvölker-Begriff kappe von diesen »die referenzielle Dimension eines Filmes«, sodass in ihm institutionelle Diskurse, psychoanalytische Deutungsmuster oder soziokulturelle Trends relegiert werden: Es herrscht die »Beschränkung auf das Territorium des Imaginären.« 4. Außerdem werde »mit ›Genre‹ genauso wie mit ›Leinwandvölkern‹ […] eine Einheit vorausgesetzt, wo tatsächlich keine ist. Es gibt keine Klarheit der Zuordnung, keine Reinheit innerhalb eines Typs«[15] – auch wenn freilich ideale Prototypen existieren, die jedoch, da »die Geschichte in einer Art organischem Lebenszyklus abläuft« auf diachroner Ebene ständigen Modifikationen und Metamorphosen ausgesetzt sind.[16]

Am Ende ihrer sich auf drei exemplarische Leinwandvölker – das Komödienvolk, das Dramenvolk, das Actionvolk – konzentrierenden Arbeit kann die Autorin »fünf Masken«[17] klassifizieren, die dem Tod im Spielfilm gemeinhin übergestülpt werden. Die ersten drei Eigenschaften der Todesrepräsentation im Illusionskino, die der Narrativisierung, der Fiktionalisierung und der Kommerzialisierung, die Kiener den Schriften Gérard Lennes entlehnt[18], verstehen sich von selbst, wird der Tod doch in jedem Spielfilm einerseits fiktional überformt, und somit seiner Basis in der physischen Realität entkoppelt, und andererseits, ein-

14 Ebd., 30.

15 Ebd.

16 Ebd., 35: »Die Erfahrung legt nahe, dass die Geschichte von Leinwandethnien in einer Art organischem Lebenszyklus abläuft. Er beginnt mit einer Periode des unsicheren, oft erfolglosen Experimentierens, in der das Leinwandvolk noch keinen anerkannten eigenen Status besitzt. Darauf folgt eine klassische Phase, in der sich die Ethnie bei den Zuschauern etablieren kann und ihren Stil immer mehr verfeinert. Sobald ein gewisses Maß an Selbstverständlichkeit und Gewöhnung droht, geht diese Phase in barocke Überhöhung über. Danach fallen auch die seriösesten Ethnien, oder gerade sie, der Lächerlichkeit anheim, womit die letzte Phase, die der Ironisierung ihrer Kultur, beginnt. Dies ist meist der Anfang vom Ende. Die Ethnie löst sich auf und ihre Mitglieder verstreuen sich, bis auf weiteres, in alle Winde.« Sinnfälliges Beispiel ist für Kiener in diesem Fall das Westernleinwandvolk, das sie prägnant von seiner klassischen Phase im US-amerikanischen Edelwestern über die exzessiven Grausamkeiten und Anti-Helden seiner späteren italienischen Ausprägung bis hin zur Persiflage durch die Italo-Western-Komödien Bud Spencers und Terence Hills begleitet.

17 Ebd., 189.

18 Gérard Lenne, *La Mort à voir*, Paris 1977.

gebettet in einen Erzählfluss, der ihm eine konkrete narrative Funktion zuweist, zum Teil eines kommerziell verfertigten Handelsgutes, dessen primäre Motivation eine ökonomische ist.

Ihren vierten Aspekt, den der Gewaltsamkeit des Todes, der in den von ihr untersuchten Filmen stets als eine Bedrohung von außen inszeniert wird, – sei es nun als Folge der Tücken des Objekts innerhalb der Komödie, von Waffengewalt im Actionfilm, oder als schwere Krankheit im Drama –, extrahiert Kiener aus den Überlegungen Vivian Sobchacks über das filmische Sterben als brutale Aktivität, die sich dem lebenden Körper einschreibt, und ihn dadurch in einen unbelebten verwandelt: Ein selbstverständliches, »natürliches« Sterben als Ende eines vollendeten Lebenszyklus scheint der Spielfilm nicht oder kaum zu kennen.[19]

Neu hinzukommt bei Kiener als fünftes Charakteristikum die Fragmentarisierung des Sterbeprozesses: Jedes der von ihr untersuchten Leinwandvölker hat die ihm eigenen Riten auf einen bestimmten Teilaspekt des Todes ausgerichtet. Bei den Komödienvölkern geht es »um die Beziehung der ›Lebenden‹ zur ›Leiche‹« – z. B. unter der Fragestellung, wie man einen Körper, dessen Tod man verschuldet hat oder der einem aufgrund einer Verkettung unglücklicher Zufälle quasi zugefallen ist, am besten aus der Welt schaffe –, bei den Dramenvölkern »um die ›Weiterlebenden‹ und die ›Sterbenden‹« – bspw. im Falle einer emotional verbundenen Personengruppe, die vom Schicksalsschlag des plötzlichen oder langsamen Sterbens eines der ihren betroffen wird –, und bei den Actionvölkern »jagen einander die ›Überlebensspieler‹«, wobei für trauerndes Innehalten genauso wenig Zeit bleibt wie dafür, die exakte Anzahl der reihenweise ausgelöschten Existenzen zu zählen.[20]

Kieners, wie sie selbst zugibt, noch provisorische und ausbaufähige Systematik, die sie weitgehend anhand zeitgenössischer Spielfilmproduktionen entwickelt, verfestigt ihre luziden Qualitäten, wenn man sie rückbindet an die ersten Jahrzehnte des Kinos, und dort an die Figur des Registranten, deren Entstehung Scott Combs innerhalb der Genese des narrativen Films dokumentiert. Eins seiner sinnfälligsten Beispiele für sich formierende Schemata der visuellen Repräsentation von Sterbenden oder Toten im frühen Kino stellt die Analyse von D. W. Griffiths Melodram *The Country Doctor* aus dem Jahre 1909 dar.

Für Combs, der innerhalb des narrativen Kinos generell eine »death technology« am Werke sieht – »it stages dying between spaces, it times death in relation to other actions and images, and it senses life's absence in space«[21] – bildet die etwa viertelstündige Geschichte um den titelgebenden Landarzt, der, trotz des Bittens seiner Ehefrau, die eigene kranke Tochter verlässt, um einem ebenfalls mit dem Tode ringenden Nachbarkind beizustehen, und seine kleine Edith bei der Rückkehr sodann nur noch als Leiche vorfindet, ein Musterbeispiel für die

19 Vgl. Sobchack, *Einschreibung*, 174.
20 Kiener, *Leben*, 186.
21 Combs, *Deathwatch*, 66.

Mechanismen, mit denen das Kino sich einer seiner technischen Disposition entsprechenden adäquaten Repräsentationsform von Tod und Sterben versichert.

> »To play dead is to strike a pose, and to register the corpse is to strike another. The dead body and the tableau are both transformed by the cinema. The second pose of recognition absorbed the static body that will not again move. The stillness of the registrant within the tableau repeats the slide to inertia of the actor dying – registrants fall, thrash about, or hold tight to other grieves before hugging or collapsing on top of the corpse. In film this second stillness feels compeonsatory for the first. An unmoving body contrasts with the moving image in a way it does not contrast with movement on the stage – and since we know the pictured corpse is not really still, our gaze moves out to the second still figure. Griffith's movies encountered the breathless, or inert, body – that human figure so contrary to the pleasures of eminent vitality originally envisaged by the apparatus – as a kind of asymptote. The significant action in a death scene would *seem* to be the body event, and confirmation would *seem* to be visible stillness, but the rhythmic ›life force‹ of editing tells the story differently. Despite what can be spectacular performances of dying, there is an overwhelming sense that the camera is always either too early or too late to focus on the body's final gesture. It is too invested in other screen activity. Inflecting Bazin, I use the word *asymptote* because the stillness of death cannot speak for itself in the analogue moving image; it must be spoken for by another body – still endowed with motion – that approaches the first to confirm for the spectator that it is, in fact, not breathing.«[22]

In seinem *Country Doctor* findet Griffith für die von Combs aufgeworfene Problematik gleich mehrere Lösungen, die in der Folge paradigmatisch werden sollten. Dadurch, dass er in einer seiner stilweisenden Parallelmontagen über den Großteil der Laufzeit hin und her schneidet zwischen dem Krankenzimmer der Landarzttochter und demjenigen dem namenlosen Nachbarmädchen, das in identischer Pose in seinem Bettchen liegt, verlangsamt Griffith zunächst den Sterbeprozess zeitlupenhaft bzw. delegiert ihn an zwei nicht zeitlich, aber räumlich voneinander getrennte Schauplätze.

Nachdem das Leben sie verlassen hat, bekommt die kleine Edith zudem gleich zwei Registranten an ihre Seite gestellt. Zunächst ist es die eigene Mutter, die der Tod ihres Kindes in einen Zustand äußerster Verzweiflung versetzt, der damit endet, dass sie sich wie besinnungslos über den leblosen Körper wirft. Kurz darauf, als der Vater endlich von der geglückten Behandlung des Nachbarmädchens heimkehrt, fügt er dem weiblich konnotierten hysterischen Anfall seiner Ehefrau die nüchtern-wissenschaftliche Registration des Todes des professionellen Mediziners hinzu, indem er ihren Puls befühlt, und danach in stiller Trauer gegen das Kopfende des Betts sinkt.[23]

Interessanterweise agiert das kleine Mädchen selbst sein Sterben weitaus weniger melodramatisch aus. Tatsächlich ist zwischen der noch lebenden, aber lethargisch auf ihrer Schlafstätte drapierten Edith, und Edith als Leiche rein visuell

22 Ebd., 79.

23 David Wark Griffith, *The Country Doctor*, in: *D. W. Griffith, Director*, Vol. 3, DVD, USA: Grapevine Video 2006 (USA 1909), 10:42–13:08.

kaum ein Unterschied festzustellen, sodass der eigentliche Zeitpunkt, in dem ihre schwere Krankheit in ein vollzogenes Sterben umschlägt, dem Publikum allein durch die Reaktion der Mutter übermittelt wird. Deren Funktion ist es aber auch, wie es bei Combs zwischen den Zeilen anklingt, die Betrachter vom Anblick des reglosen Körpers abzulenken – in Griffiths Film wohl nicht zuletzt, da die Kinderdarstellerin Ediths es nicht schafft, ihre Augen permanent starr offenzuhalten, und mindestens einmal nach ihrem intradiegetischen Ableben blinzeln muss.

Während die Todesszene selbst durchweg einem zum Entstehungszeitpunkt von *The Country Doctor* bereits etablierten Repräsentationsschema entspricht, besteht eine Besonderheit des Griffith'schen Films in einer Rahmung, die Combs als »posthumous motion« bezeichnet, »[that is] the cutaway to another image – usually one that reframes the body or else infuses part of the environment – to extend the scene after the death moment has apparently occured, that is, after registration.«[24]

Im Falle von *The Country Doctor* bedeutet dies zunächst einen Kameraschwenk gleich zu Filmbeginn von links nach rechts über »the peaceful valley of Stillwater«, das, im Kontrast zu den Studiokulissen des restlichen Films, von einer tatsächlichen Landschaft in Connecticut verkörpert wird, und außerdem bereits in seinem Namen die beiden für kinematographische Todesszenen konstitutiven Momente von Stillstand und Bewegung miteinander vereint.[25] Nach Ediths Tod kehrt dieser an einen sich öffnenden und schließenden Bühnenvorhang erinnernde Kameraschwenk nahezu identisch wieder, nur diesmal von rechts nach links, weg vom Haus der Landarztfamilie zurück zum Panorama aus Bäumen, Feldern, Fluss, mit dem der Film begonnen hat.[26] Doch noch ein anderes Detail hat sich verändert: Während wir zu Beginn aus dem Gebäude, an dessen Haustür der Schwenk haltmacht, Doktor Harcourt mit Frau und Tochter heraustreten sehen, bleibt die Tür nun verschlossen, und wird zu einem eindrucksvollen, weil schlichten Zeichen für das zerbrochene Familienglück, das die idyllische Naturaufnahme derart über-

24 Combs, *Deathwatch*, 92. Combs unterteilt die repetitive Trope »posthumous motion« grob in drei Kategorien. Erstere, »renewal«, entspricht der von Griffith in *The Country Doctor* praktizierten Strategie, bei der »[the] last image rhymes with the first but is *not* that image and is not meant to ›revive‹ it. […] Second, there is the shot or shots that revert back to film images from earlier in the story, that is, extracting and replaying them« – eine Figur, die von Combs »posthumous replay« getauft wird. »Retrofit replay« an dritter Stelle wiederum »involves repetition with a difference – a shot that seems diegetic but is not exactyl what we saw.« Allen drei Typen gemein ist, »[that they] stage […] our last encounter outside the body, beyond beholders, to provide a kind of confirmation that no diegetic character is capable of performing – leaning on transcendence, repetitive posthumous motion tends to frame death within a higher order of important instants, reviving earlier ones or recuperating lost ones.« (Ebd., 94f.) Bei Tom Gunning findet sich dasselbe Phänomen, also die formelle Äquivalenz zwischen der ersten und der letzten Einstellung eines Spielfilms unter der Bezeichnung »aria da capo.« (Vgl. Tom Gunning, *The Country Doctor*, in: Paolo Cherchi (Hg.), *The Griffith Project*, Bd. 2. *Films Produced in January–June 1909*, London 1999, 165f.)

25 Griffith, *Country Doctor*, 0:17–1:31.

26 Ebd., 13:17–13:56.

schattet, dass Stillwater, obwohl in ihm sonst keine Veränderungen festzustellen sind, von selbst den semi-sakralen Nimbus eines Todestales erhält – oder, wie es der Zwischentitel an dieser Stelle umschreibt, »the Valley of Stillwater is shrouded in Darkness.«[27]

Die drei ikonisch-symbolischen Sterbeszenen in *El automóvil gris* entsprechen definitiv nicht den Todesbildern der Komödienvölker, die Kiener unter dem Oberbegriff »Schlamassel« als »eine unglückliche Verkettung von Banalitäten, die nicht böse, sondern nur ›schlimm‹ ist,«[28] subsumiert. Stattdessen verorten sie sich mit beinahe schon grand-guignolesker Drastik im Bereich des Todes als Zerstörung, wie ihn Kiener für die Actionvölker als symptomatisch erachtet, wenn sie aber auch, was vor allem die in ihnen auftretenden Registrantenfiguren betrifft, ebenso an den Sterberiten der Dramenvölker mit ihrer Überbetonung der Abschiedsblicke der Weiterlebenden als »Zeugen der Todgeweihten«[29] partizipieren.

In chronologischer Reihung wären die drei fraglichen Szenen folgende: Ein kleiner Junge, der einen schweren Obstkorb mit sich trägt, rastet an der Wand eines Hauses, um eine Banane zu essen, wird von Lärm und Geschrei auf ein Fenster ganz in seiner Nähe aufmerksam, und erblickt, als er sich zu ihm hinaufgereckt hat, im Innern des Gebäudes die Automobilbanditen, wie sie gerade dabei sind, angesichts der nahenden Staatsmacht ihren Unterschlupf mitsamt Raubgut und Geiseln fluchtartig zu verlassen. In einer exemplarischen Parallelmontage bringt Rosas in dieser Szene mehrere Vorgänge außerhalb und innerhalb des Räubernests in temporaler Kongruenz zueinander. Dass einer der Banditen einen Schuss auf den Obstjungen abgibt, der sich gerade noch ducken kann, worauf die Kugel das Glas des Fensters zerschlägt, und ihm danach auf die Straße hinterherläuft, ist nur eine Handlung von mehreren, die bei Rosas gleichberechtig nebeneinander stattfinden. Entsprechend beiläufig, ohne das inhärente dramatische Potential dieses Tabubruchs auszuschöpfen, ist der Tod des Kindes inszeniert: Sein Verfolger gibt weitere Schüsse auf den Jungen ab, von denen ihn einer schließlich in den Rücken trifft, und tot zusammenbrechen lässt.

Gefilmt ist dieser Moment aus weiter Distanz von einer Kamera, deren Objektiv sowohl der schießwütige Gangster im Bildvordergrund als auch der Junge im Bildhintergrund ihre Rücken zukehren, und dauert in der überlieferten Fassung des Films nicht länger als eine Sekunde. Sofort nachdem der Junge zu Boden gegangen ist, wird die Registranten-Figur in Form einer jungen Frau eingeführt, die sich seit Filmbeginn als Entführungsopfer in der Gewalt der Ganoven befindet. Obwohl diese den Tod des Kindes von ihrem Standpunkt im Innern des Gebäudes definitiv nicht hat sehen können, und der Film es sogar als fraglich erscheinen lässt, ob bei der um sie herum herrschenden Konfusion das Geräusch der Schüsse überhaupt bis zu ihren Ohren hat vordringen können, wird sie mit ihren

27 Ebd., 13:09.
28 Kiener, *Leben*, 63
29 Ebd. 115.

sich verdrehenden Augen und dem verzweifelten Haarraufen zum somatischen Spiegelbild des erschütterten Zuschauers, und, möchte man Kieners Konzept der audiovisuellen Pathosformeln weiterspinnen, ikonographisch zu einer regelrechten Mater Dolorosa.[30]

Wenn schon diese Szene »das kurze schmerzlose Sterben eines punktuellen Todes«[31] bei den Actionvölkern, das keinen Raum lässt für »eine Übergangsphase zwischen Leben und Tod«[32], dahingehend aufweicht, dass sie ihm den Moment des Innehaltens der Dramenvölker gegenüberstellt, platziert Rosas seine nächste Sterbeszene erst recht hybridhaft zwischen den von Kiener aufgestellten Klassifizierungsmustern. Vicente González, der selbst nur knapp einen Raubüberfall der Automobilbande heil überstanden hat, wird wegen seiner Zusammenarbeit mit der Polizei von den Gangstern beschattet. Einen seiner Verfolger überwältigt der Greis auf offener Straße, indem er sich hinter einer Mauer versteckt, und ihn sodann mit gezücktem Revolver angreift. Es wiederholt sich, was wir bereits aus der vorherigen Todesszene kennen: Erneut zeigt die Kamera uns die beiden Kontrahenten frontal aus leichter Schrägsicht, wie sie sich von ihrer Linse entfernen, der eine um sein Leben rennend, der andere ihm nachsetzend und Schüsse abfeuernd. Auch das Bandenmitglied wird in den Rücken getroffen, und bricht zusammen. Seine Verletzung agiert der Darsteller anschließend in einer Explizität aus, die den folgenden kurzen Moment möglicherweise zu einer der nominell ersten Splatter-Szenen der Filmgeschichte stempelt: In Großaufnahme sehen wir den Banditen sich konvulsiv auf dem Bordsteinpflaster winden, während ihm Blut aus dem Mund läuft, und ihm die Wangenknochen besudelt.[33]

Tot ist der Mann danach jedoch noch nicht. Erst zwei Szenen später erliegt er seinen Verletzungen im örtlichen Krankenhaus, nachdem Inspektor Cabrera noch versucht hat, aus dem Sterbenden nutzbringende Informationen über seine Spießgesellen herauszubringen. Das eigentliche Sterben entspricht dann wiederum dem, das wir bereits aus Griffiths *Country Doctor* kennen: Der sterbende Körper bäumt sich auf, verkrampft sich, sackt in die Kissen, und sofort ist ein Arzt zur Stelle, um nach seinem Herzschlag zu horchen, in Richtung des Inspektors verneinend mit dem Kopf zu schütteln, und dem Toten die Lider zuzuschieben.[34]

Mit diesem Schema korrespondiert auch die dritte und letzte ikonisch-symbolische Sterbeszene, in der einer der inzwischen dingfestgemachten Gangster einen erfolgreichen Ausbruchsversuch aus dem Gefängnis unternimmt. Deutlich von vergleichbaren Momenten bei Feuillade inspiriert, liefert sich der Flüchtende auf der Zuchthausmauer eine Verfolgungsjagd sowie einen Faustkampf mit einem Wärter,

30 Zum Zeitpunkt des Abfassens vorliegender Arbeit ist Rosas' Film offiziell lediglich als Sichtungskopie in der Universidad Nacional Autónoma de México sowie als Internet-Videofile verfügbar. Zitiert wird dementsprechend nach: youtube.com/watch?v=sD81zgfo8Fg (19.12.20), hier: 9:45–9:53.

31 Kiener, *Leben*, 133.

32 Ebd., 155.

33 Rosas, *Automóvil*. 38:31–39:25.

34 Ebd., 39:40–40:35.

der daraufhin in den Tod stürzt. Ihm nachspringend, erwägt der Sträfling zuerst, den scheinbar Bewusstlosen zusätzlich mit seinem Dolch zu erstechen. Von diesem Vorhaben lässt er indes ab, als er feststellt, dass im Körper des Gefängniswächters kein Leben mehr steckt. Verstört setzt er seine Flucht daraufhin zu Fuß fort.[35]

Alle ikonisch-symbolischen Sterbeszenen in *El automóvil gris* lassen sich demnach mit den beiden Verfahren kurzschließen, die Combs respektive Kiener für die Analyse von Spielfilm-Toden und Toten vorgeschlagen haben. Combs' Registrantenfigur lässt sich in genauso sinnfälliger Weise in unseren drei Exempeln wiederfinden, wie die Invarianten, die Kiener in ihren maßgeblichen Leinwandvölkern demonstriert, und die Rosas Film zu einer Mengung audiovisueller Ikonen sowohl des Actionvolkes wie des Dramenvolkes machen. Wie aber verhält es sich gegenüber diesen offenkundig genormten, systematisierbaren illusionistischen Toden mit den Einsprengseln indexikalischen Sterbens von Mensch und Tier? Lassen sich für den Tabubruch des nicht-fiktionalen Todes Legitimationsstrategien feststellen, die über die Normiertheit der zuvor skizzierten, ikonisch-symbolischen Gewaltszenen hinausreichen?

4.3 Indexikalische Sterbeszenen im frühen Kino

4.3.1 Indexikalische Tiertode im Attraktionskino

In der überlieferten Fassung von *El automóvil gris* erfährt die narrative Dynamik eine auffallende Stagnation, um einer Szene Raum zu bieten, die offensichtlich in keinem direkten Zusammenhang mit der zu diesem Zeitpunkt bereits im vollen Gang befindlichen Jagd Caberaras auf die in die mexikanische Provinz geflüchteten Automobilbanditen steht. In Apam, wo einer der Gangster untergetaucht ist, wohnen wir gemeinsam mit dem ihm nachstellenden Polizeibeamten einem Duell bei, das in einer kleinen Arena vor einer Menge johlender, wettender, ausschließlich männlicher Zuschauer zwischen zwei Hähnen ausgetragen wird.

Insgesamt drei Einstellungen widmet der Film diesem Kampf auf Leben und Tod. Zweimal sehen wir den Austragungsort des Gefechts in Frontalansicht, wobei der Bildausschnitt links und rechts von den Besitzern des jeweiligen Hahns flankiert wird, und im Hintergrund andeutungsweise das gespannt zuschauende Publikum zu sehen ist. Die Kamera bewegt sich sacht entlang der Bahnen hin und her, die die einander entgegenflatternden und aufeinander einhackenden Tiere beschreiben. Ebenfalls zweimal macht ein Zwischenschnitt uns auf einen von Caberaras Männern aufmerksam, der neben dem Schiedsrichter und Organisator des Hahnenkampfs Platz genommen hat, von dem er wiederum Auskunft über den Verbleib des gesuchten Verbrechers zu erhalten hofft. In einer Großaufnahme findet der Kampf seinen abrupten Abschluss: Der weiße Hahn hat bereits über seinen schwarzen Kontrahenten triumphiert, und traktiert dessen reglos zu-

35 Ebd., 1:37:07–1:37:48.

sammengebrochenen Körper unaufhörlich weiter mit Schnabelhieben, bis er von seinem Besitzer weggezogen wird.[36]

Obwohl man argumentieren könnte, sinnbildlich stünde der Tod des ausgerechnet schwarzgefiederten Vogels für den in diesem Moment bereits schicksalhaft beschlossenen Niedergang der Automobilbanditen, deren Mitglieder in den Folgeszenen reihenweise von der Staatsmacht verhaftet werden, verwischt das den Eindruck nicht, mit der Hahnenkampfszene begegne uns in *El automóvil gris* eine jener Attraktionen um ihrer selbst willen, wie sie konstitutiv für das Jahrmarktskino sind. Rosas Hahnenkampf steht nämlich nicht nur in einer eindeutig piktoralen Tradition der klassischen Malerei[37], sondern schlägt problemlos eine Brücke zu den Anfängen der Kinematographie: Bereits 1894 entsteht in Edisons Black-Maria-Studio unter der Regie von William K. L. Dickson die (verschollene) etwa einminütige Aufnahme zweier miteinander kämpfender Hähne unter dem Titel *Cock Fight*, dem noch im gleichen Jahr das (erhaltene) Remake *Cock Fight, No. 2*. folgt.[38]

Zu sehen sind im zweiten Aufguss nicht nur, wie Charles Musser für das Original mutmaßt[39], die beiden Kampfhähne in Großaufnahme, sondern, bereits effektiv die filmische Raumtiefe nutzend, außerdem die »Arena«, in der diese aufeinander losgehen – eine links und rechts von Holzwänden beschränkte, zur Kamera hin offene Kiste, deren Rückseite ein Netz begrenzt. Vor allem befinden sich jedoch auch zwei Männer im Bild, die, wie wir das bereits aus den frühen ikonisch-symbolischen Hinrichtungsszenen kennen, als Widerschein des Publikums, aber auch durch ihre diametrale Anordnung als menschliche Spiegelbilder der miteinander kämpfenden Hähne fungieren. Wenn sie wild gestikulieren, einander angrinsen, die Kontrahenten regelrecht befeuern, untermauert das einerseits die sorgfältige Inszenierung, die Dickson der kurzen Szene hat angedeihen lassen. Zeitgleich wird durch dieses Arrangement beim zeitgenössischen Publikum der Eindruck erweckt, einem tatsächlichen Hahnenkampf von einem besonders günstigen Platz im Auditorium aus beizuwohnen. »Filmed as a close view, the intimate depiction of this

36 Ebd., 1:26:35–1:27:36.

37 Man denke bspw. an *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* des Akademiemalers Jean-Léon Gérôme aus dem Jahre 1841, das seinen Hahnenkampf noch in ein quasi-mythologisches, auf jeden Fall dem klassischen Altertum zugeneigtes Setting aus Mittelmeerbuchten, verwitterten Tempelruinen und einem (halb)nackten Pärchen einbettet, bei dem vor allem der aufreizend drapierte Körper der jungen Frau die sexuellen Konnotationen des vor ihren Augen (und ihrer Scham) stattfindenden Duells pointiert. Demgegenüber stapelt der Belgier Emile Claus nur 41 Jahre später um seine grubenartige Hahnenkampfarena in *Hanengevecht in Vlaanderen* ein ganzes Panorama an männlichen Zuschauern, unter denen sich unter anderem ein kleiner Junge und ein Lautenspieler befinden, und deren modischer Habitus das Gemälde eindeutig in der gehobenen Schicht seiner Entstehungszeit verortet. (Vgl. Robert Rosenblum, *Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay*, Ostfildern 1997, 41. u. Serge Goyens de Heusch, *L'Impressionnisme et le Fauvisme en Belgique*, Antwerpen 1988, 143.)

38 Enthalten ist *Cock Fight No. 2* in: Donald Sosin, John C. Mirsalis et al. (Hg.), *Edison. The Invention of the Movies*, DVD, USA: Kino 2005 (USA 1894).

39 Vgl. Musser, *Nickelodeon*, 41.

brutal sport was enhanced by the rooster's rapid movements and flying feathers«[40], beschreibt Musser die Suggestionskraft der Edison-Produktion, und leitet den Erfolg dieses »spectacle for a spectacle«[41] von seinen zahllosen, dasselbe Sujet behandelnden Nachzüglern her, unter denen die Szene in *El automóvil gris* ein besonders interessantes, weil bereits narrativ eingebettetes Exemplar darstellt.[42]

Auch bei anderen Schaustücken aus dem Milieu von Zirkus und Volkssport wie boxenden Katzen oder Stierkämpfen[43] ist die Kreatur einer, aus heutiger Sicht,

40 Ebd.

41 Amelia Guimarin, *MyDeathSpace and Cinema. Reconfiguring Life Through Memorial*, in: *Spectactor* 27 (2007), 48–52, hier: 50.

42 Ebenfalls bereits 1896 liefert Kameramann Gabriel Veyre, der im Auftrag der Lumière-Brüder ferne Kontinente besucht, mit *Combat de coqs* eine in Mexiko entstandene Szene, die den Hahnenkampf erstmals außerhalb der Determinanten eines Studios wie das Edisons als unmittelbar erfahrbares Volksvergnügen illustriert. (Vgl. Philippe Jacquier, Marion Pranal, *Gabriel Veyre, opérateur Lumière. Autour du monde avec le Cinématographe. Correspondance 1896–1900*, Paris 1996, 62.) Formal folgt der Film dem bereits von Edison beschrittenen Muster, indem er zwei Kampfhähne zentral ins Bild setzt, und um diese nunmehr drei Männer gruppiert, die ihr Gefecht anhand der eigenen Körper affektiv nachzeichnen, die Tiere anzufeuern scheinen, oder sie zurück in den Mittelpunkt des Bildkaders setzen, wenn sie aus dem Fokus der statischen Kamera zu flattern drohen. Deutlich macht die Szenerie eines lateinamerikanischen Hinterhofs, der starke Sonnenlichteinfall sowie die Kleidung der drei Mexikaner mit ihren breitkrempigen Hüten vor allem das exotische Setting, mit dem das dem Sujet unter der Regie des weltreisenden Operateurs Veyre zwangsläufig in Beziehung gesetzt wird. Diesen Exotismus führen Pathé-Produktionen wie *Combat de coqs à Hanoï* (1903), *Combat de coqs à Seville* (1907) oder *Combats de coqs aux Philippines* (1915) bereits in ihren Titeln fort. Ein Film wie *Élevage des coqs de combat à Cuba*, ebenfalls eine Pathé-Produktion von 1913, unterstreicht allerdings die allmähliche Unterminierung derartiger rein auf die Publikumsschaulust zielender Spektakel, indem dort, wie allein der zugehörige Katalogtext beweist, nicht mehr die Todesduelle der Vögel im Vordergrund stehen, sondern jene handwerklichen Aspekte, die notwendig sind, einen Hahnenkampf als dezidiertes Sportereignis überhaupt zur Aufführung zu bringen: »Chaque coq est attaché, afin d'éviter des escarmouches prématurées. On leur coupe la crête et la barbe, on rogne les plumes de leur dos et le dessous de leurs ailes et les coqs sont alors prêts pour la lutte. Un lavage quotidien à l'alcool fait partie de leur hygiène; chaque jour les futurs champions sont pesés et entraînés en vue du combat.« (Zit. n. Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914e*, Bd. 3, Paris 1993, 659.) In dem überlieferten, weniger als zwei Minuten langen Fragment des Films nimmt der eigentliche Hahnenkampf folgerichtig nur ein Minimum der Laufzeit ein. Diese beschränkt sich stattdessen darauf, die Modifikationen an den Klauen, dem Gefieder und dem Gemütszustand der Hähne zu illustrieren. Es unterfüttert das Spektakel somit mit einem didaktischen Fundament.

43 Dass die Lumière-Brüder anscheinend bereits im Jahre 1897 interessierten Veranstaltern von Lichtspielvorstellungen mindestens ein Dutzend unterschiedlicher, *on location* in Spanien gedrehter Stierkampf-Ansichten zum Verkauf anbieten konnten (Vgl. Richard Abel, *The ciné goes to town. French Cinema 1896–1914*, Berkeley 1994, 91), ist nur *ein* Beweis dafür, als wie prädestiniert für die kinematographische Darstellung das Spektakel der Corrida von der nullten Stunde des Kinos an erachtet wurde. Die wohl einzigen beiden überlieferten dieser frühen Dokumentaraufnahmen stellt zum einen *Procession à Séville et scènes de corrida* (1898), zum andern *Spanish Bullfight* (1900) dar. Erstgenannter Film, eine Kompilation aus Material, das zwischen 1898 und 1899 in Spanien entstanden ist, widmet, trotz seines Titels, der vorgibt, ein Panorama der traditionellen Feierlichkeiten anlässlich der Karwoche in Sevilla zu sein, den Großteil seiner elfminütigen Laufzeit einer klassischen Corrida, und kann durch seinen wohlüberlegten Einsatz der Montage, die das Ereignis elliptisch strukturiert, und sich auf die visuell einträglichsten Momente des Spektakels konzentriert, sowie dem (oftmals pragmatisch

wenig humanen Behandlung ausgeliefert, sprich, ihr Tod bereits vor Beginn des Spektakels miteingeplant. Besonders anschaulich lassen sich die ästhetischen Parameter dieser filmischen Attraktionen, die wie selbstverständlich mit der Qual oder dem Ableben der in ihnen involvierten Tiere hantieren, in einem mutmaßlich 1902 in Frankreich entstandenen Film mit dem schlichten Titel *Fox terriers et rats* nachvollziehen.[44]

Auch *Fox terriers et rats* steht bereits in einer expliziten Traditionslinie, die sich ebenfalls auf die frühen Experimente im Edison-Studio zurückführen lässt. Dort inszeniert William K. L. Dickson im gleichen Jahr, in dem Edisons *Cock Fight* entsteht, mit *Rat Killing*[45] den möglicherweise ersten Film, dessen primäres Anliegen es ist, sein Publikum durch das indexikalische Sterben von Lebewesen vor laufender Kamera zu schockieren. Die Katalogbeschreibung des verschollenen Werks liest sich so lapidar wie anschaulich: »›Dick the Rat‹ and his rat-terrier. The dog is turned loose among a lot of big, live rats, and kills them in lightning order.«[46] Wie ein zeitgenössischer Artikel des Orange Journal vom 27. September 1894 berichtet, hat »Professor W. K. L. Dickson, one of the leading spirits in the development of the kinetograph« von einem professionellen New Yorker Rattenfänger sowohl zwei ausgewachsene, auf das Fangen und Töten von Ratten spezialisierte Terrier als auch einen großen Käfig voller Hafenratten erstanden, um erstere dann in einer Art Ring im Rahmen einer »rat-killing exhibiton« auf letztere loszulassen: »The first contest was with six rats turned loose in the pit at once, and in fifty-two and one-half seconds all had been killed by one of the terriers. A second and a third trial were made with equally good results.«[47]

Jene zufriedenstellenden Ergebnisse lassen Edison das an einem einzigen Tag geschossene Material später in nicht weniger als drei Sequels ausschlachten. Da-

bedingten) Wechsel der Kamerapositionen, als Vorläufer von Pierre Braunbergers *La Course de Taureaux* gelten. Wie auch beim nachfolgenden *Spanish Bullfight* befindet sich die Kamera am Standort eines das Geschehen überblickenden Tribünenzuschauers, mit dessen exponierter Stellung allerdings die unbewegliche Kamera in Konflikt gerät, deren statischem Blickfeld die Schauwerte mehr als einmal entgleiten. In seiner Studie zur Semiotik von Licht und Schatten im frühen Kino akzentuiert Piotr Sadowski die Schatteneffekte von *Spanish Bullfight*, die durch den Einfall des Sonnenlichts auf dem Arenasand hervorgerufen werden: »Probably the most interesting accidental shadow effect in the Lumière films was achieved during the shooting of a travelog *Spanish Bullfight* in 1900. Here the sunlight coming from back left creates elongated, dramatically moving shadows of the bull and the toreadors, one of them on horseback. The shadows certainly add drama to an already exciting scene, especially when the bull, just about to attack the toreador, casts a sharp, dark, threatening shadow of its horned head on the toreador's bright cape.« (Piotr Sadowski, *The Semiotics of Light and Shadows. Modern Visual Arts and Weimar Cinema*, London, Oxford et al., 88.)

44 Enthalten ist die Produktion in: Cinémathèque de la ville de Luxembourg, Medienwissenschaftliche Universität Trier (Hg.), *Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmarktskino 1896–1916*, DVD, Luxemburg, Deutschland: Edition Filmmuseum München 2007 (Frankreich 1902).

45 Nachgewiesen sind für *Rat Killing* außerdem die Alternativtitel *Rat Catcher* und *Rats and Terrier*. (Vgl. Musser, *Edison*, 123.)

46 Zit. n. Ebd.

47 Zit. n. Musser, *Nickelodeo*n, 41f.

mit erweist sich der »master exploitationist«[48] äußerst versiert darin, Praktiken des simultanen Anfertigens potenzieller Nachzügler eines Erfolgsfilms, die dann sukzessive dem etablierten Markt überantwortet werden, vorwegzunehmen, wie sie später vor allem im Exploitation-Kino gängig werden sollten. *Rats and Terriers No. 2*, *Rats and Terriers No. 3* und *Rats and Weasel* heißen die allesamt 1894 veröffentlichten, und heute verschollenen Filme, die, wie aus einem Artikel des *Newark Daily Advertisers* vom 24. September ersichtlich wird, nicht zuletzt von der Experimentierfreudigkeit der Verantwortlichen zeugen, das Schock-Potential ihres Sujets durch stete Innovation aufrechtzuerhalten, und dadurch der Gefahr, ihr Publikum zu ennuyieren, prophylaktisch zu begegnen: »A trial was made with a weasel and the same number of rats, but this was not a success as one of the rats fastened its teeth in the weasel's lip and the weasel squealed and fled in terror to the corner of the ring. There were no spectators, except a few of the employees of the laboratory.«[49]

Fox Terriers et Rats handhabt das Spektakel gewaltsamen Rattensterbens durch Hundemäuler indes weitaus elaborierter als die frühen, letztendlich, wie Musser herausstellt, kommerziell mutmaßlich wenig erfolgreichen Experimente in der Black Maria.[50] Im Gegensatz zur originalen *Rat-Killing*-Serie spielt sich der eineinhalb Minuten lange Film unter freiem Himmel in einer parkähnlichen Kulisse ab, deren Background aus Bäumen, Laternen und Häusern einen gewaltigen Fortschritt gegenüber den primitiven Settings à la *Cock Fight No. 2* erkennen lassen.

Vor dem beschriebenen Hintergrund agieren auf der linken Seite in der Rolle einer der Garderobe nach offenbar im Bürgertum angesiedelten Zuschauerschaft vier Männer und eine Frau, während rechts im Bild drei Herren damit beschäftigt sind, aus transparenten, trichterförmigen Käfigen die gefangenen Ratten in die den Bildvordergrund beschließende Arena zu schütten, deren Umfassung aus Maschendraht den Zuschauenden etwa bis zur Achselhöhe reicht. Dort wiederum sind vier Fox Terrier versammelt, die, sobald eine neue Flut an Ratten in ihr Gehege strömt, alles daransetzen, die panisch umherflitzenden Tiere zu fangen und totzubeißen. Entsprechend lebhaft gestaltet sich das Treiben innerhalb des abgesteckten Kampfplatzes: Verzweifelt versuchen einzelne Ratten, am Netz zurück in die Freiheit zu klettern, während sich die Manege mit den toten Körpern ihrer Artgenossen füllt; manche Hunde streiten sich um die bereits erlegten Nager, die meistens aber wenden sich, sobald ihre Beute keine Regung mehr zeigt, neuen beweglichen Zielen zu.

Genauso lebhaft ist aber auch das Treiben der Registranten außerhalb der Manege, deren erregte Physis das Töten und Sterben nicht nur somatisch abbildet, sondern die sogar aktiv an ihm partizipieren, wenn bspw. die Frau und einer der Männer tatkräftig dabei mithelfen, eine Ratte, die sich in ihrem Käfig festgekrallt hat, aus diesem herauszuschütteln, sodass sie endlich doch hinab zu den Hunden

48 Wheeler Winston Dixon, Gwendolyn Audrey Foster, *A Short History of Film*, New Brunswick 2013, 9.
49 Zit n. Musser, *Edison*, 124.
50 Ebd., 123.

plumpst. Nicht zuletzt verwischt eine achte Figur die Grenzen zwischen reinem Betrachten des Spektakels und seiner beflissenen Mitgestaltung, – ein Mann, der zweimal zwischen Kamera und Arena hin und her eilt, um seine drei Kollegen außerhalb des Bildausschnitts mit frischgefangenen Ratten zu versorgen. Am Ende des Films, als offenkundig jede Ratte bis auf eine einzige, die sich im Bildvordergrund wehrhaft gegen einen der Hunde verteidigt, ihren Tod zwischen den Terrierkiefern gefunden hat, und die Hunde trotzdem noch suchend umherlaufen, ob nicht doch eine von ihnen einen Lebensfunken zeigt, festigen zwei deiktische Gesten den Eindruck einer Spektakel-Gesellschaft, die sich ihres Exhibitionismus dem Kamera- und Publikums-Auge gegenüber durchweg bewusst ist, sprich, nicht losgelöst von den Attraktionen existiert, die sie zugleich konsumiert und arrangiert. Zum einen deutet die einzige weibliche Figur auf eine besonders flagrant im Bildmittelpunkt liegende Ratte, so, als wolle sie nicht nur ihre männlichen Umstehenden, sondern auch das außerfilmische Publikum auf diese morbide Impression hinweisen. Zum andern stochert der neben ihr stehende Mann mit einem angespitzten Stecken im Käfig herum, spießt einen weiteren Rattenleichnam auf, und schleudert ihn den Hunden zu, von denen einer den toten Körper sofort mit dem Maul ergreift und weiter auf ihm herumbeißt.

Mit seiner bewussten Ausnutzung der Raumtiefe staffelt *Fox Terriers et Rats* seinen Bildkader schichtweise zwischen ungefährdeten menschlichen sowie tötenden und sterbenden animalischen Körpern. Vor allem reflektiert der Film (wohl eher unbewusst) auf einer Meta-Ebene die für das Jahrmarktskino konstitutive Relation zwischen Spectator und Operator. Gemäß Guy Debord bestimmt die von ihm ausführlich analysierte *société de spectacle* die »Tendenz, durch verschiedene spezialisierte Vermittlungen die nicht mehr unmittelbar greifbare Welt *zur Schau zu stellen*.« Durch die Prädominanz des Sehsinns vor dem Tastsinn würde »die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt«, die wiederum zu »wirklichen Wesen und zu den wirklichen Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens« werden, das das Individuum seiner selbst entfremdet und die physische Realität zu einem bloßen Schein herabwürdigt.[51] Die damit einhergehende »Reduktion der Vielheit der Perspektiven zugunsten der Schaulust als einziger Form des Sehens«, der Ersatz »autonome[r] Wirklichkeitserfahrungen« durch »fremdbestimmte Wirklichkeitsvorstellungen« sowie die Verschmelzung von Realität und Schein durch inflationären Gebrauch visueller Massenkommunikationsmittel[52] lassen sich bereits bei *Fox Terriers et Rats* diagnostizieren.

Zwar folgt die filmische Diegese mit ihrer Vielzahl an betrachtenden Subjekten auf den ersten Blick Pasolinis Postulat einer Multiperspektivität. Allerdings ist es letztlich doch nur die normierte Position der Kamera frontal zum Spektakel, zu der sämtliche intradiegetischen Blickwinkel hin organisiert sind. So wie die

51 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996 [1967], 19.

52 Heike Engelke, *Geschichte wiederholen. Strategien des Reenactment in der Gegenwartkunst. Omer Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson*, Bielefeld 2017, 59.

Registranten innerhalb des Bildkaders ihre Hauptfunktion darin haben, die Blicke der extradiegetischen Betrachter zu koordinieren, so verschmelzen ihre unterschiedlichen Perspektiven zu einer einzigen, die, erneut, der eines privilegierten Publikums in den vorderen Reihen eines (imaginären) Auditoriums entspricht. Potenzielle Perspektiven wie die der fliehenden Ratten, der hetzenden Terrier oder des hin und her eilenden Rattenfängers werden zugunsten derjenigen negiert, die am besten geeignet ist, im Chaos synchron verlaufender Vorgänge eine gleichsam hierarchische Ordnung zu stiften – und damit dem voyeuristischen Interesse des außerfilmischen Publikums besonders entgegenkommt.

Das wird noch deutlicher, wenn man sich von selbstzweckhaften Spektakeln wie bspw. auch *Terrier vs. Wild Cat* (1906), – »a particularly grisly piece of animal pornography in which a common housecat is tortured mercilessly for the camera, for the amusement of audiences and, ultimately, for profit«[53], – fortbewegt, und die frühen Natur- und Tierfilme in Augenscheint nimmt, in denen Jennifer Peterson bis zur Gunning'schen Attraktionskino-Epochengrenze von 1907 mit »fighting, hunting and feeding« drei »key themes« akzentuiert, die allesamt auch in *Fox Terriers et Rats* zu finden sind.[54]

Diese von Derek Bousé so betitelte »animal pornography« bildet ein Bindeglied zwischen den kinematographisch aufbereiteten Hahnenkämpfen und Rattenjagden als Attraktionen »within the homosocial amusement world«[55] und einem circa 1900 mit einer expliziten pädagogisch-didaktischen Agenda auftretenden Film wie *Fight between Tarantula and Scorpion*. Bousé schreibt:

> »Death in service of a ›cause‹, after all, is far easier to accept than killing merely to satisfy morbid curiosity. Death would later be a standard feature in motion pictures in general, as it had been in dramatic forms since the ancient Greeks, but in wildlife films, however much artifice was involved – scripting, editing, composite characters, emotional music, digital image manipulation, and various techniques of fakery – death would remain real. Ever since Muybridge, kill scenes have remained wildlife films' chief guarantor of authenticity, just as the obligatory ›cum-shot‹ has in XXX-rated adult films.«[56]

Tatsächlich scheinen sich Filme wie *Fox Terrier et Rats* und *Fight between Tarantula und Scorpion* nicht so sehr durch ihr Sujet und ihren Inszenierungsstil zu unterscheiden. Stattdessen liegt der vermeintliche Unterschied zwischen plebejischer Jahrmarktsunterhaltung und wissenschaftlich fundiertem Vordringen der Film-

53 Derek Bousé, *Wildlife Films*, Philadelphia 2000, 45.

54 Vgl. Jennifer Peterson, *Glimpses of Animal Life. Nature Films and the Emergence of Classroom Cinema*, in: Devin Orgeron, Marsha Orgeron, Dan Streible (Hg.), *Learning with the Lights Off. Educational Film in the United States*, Oxford 2012, 145–167, hier: 149: »These earliest nature films, each consisting of a single shot, were not exactly natural history documentaries depicting animals in their habitat; they simple featured animals. Nonetheless, the earliest animal films established three key themes that remained central to the genre throughout the silent era and be-yond: fighting, hunting, and feeding.«

55 Musser, *Nickelodeon*, 41.

56 Bousé, *Wildlife*, 43.

kamera in bislang unsichtbare Welten von Flora und Fauna in der jeweiligen paratextuellen Rahmung begründet. »A very unusual and remarkable picture of a fight between a tarantula und a scorpion«, wird der Film den Zeitgenossen angepriesen, um danach deutlich auf seinen illusionistischen Gestus hinzuweisen: Tarantel und Skorpion wurden nicht in freier Wildbahn bei einem ganz ohne das Zutun der Filmemacher entbrennenden Duell beobachtet, sondern »the blood-thirsty animals are enclosed in a tin box with a glass front, and the camera photographed them at close range.«[57]

Wie Oliver Gaycken anmerkt, gehören derartige »staged battles« zum festen Inventar im frühen populärwissenschaftlichen Kino, dessen Primäranliegen es ist, dass sich seine animalischen Protagonisten vor der Kameralinse genauso bewegen, wie sie das laut Drehbuch sollen – »an issue that the bulky equipment and slow film stock of the era only exacerbated. One frequent expedient, already evident from the primate films, was to take advantage of pre-existing technologies for animal display – zoos, aquaria, terraria etc. […] The scene of animal combat became a staple of the poplar-science film genre, which was widespread in the early 1910s.«[58]

Ähnlich wie *Fox Terriers et Rats* können auch die halbseiden wissenschaftlich bemäntelten Tiergefechte nicht umhin, sich eben nicht als unvermittelt der Natur abgeschaute Vorgänge zu gebärden. Für Gaycken ist ein sinnfälliger Beweis hierfür das regelmäßige Auftauchen menschlicher Hände im Bildkader. Sie entnehmen Skorpion und Tarantel aus ihrem gewohnten Habitat, schubsen sie an, wenn sie des Kämpfens müde werden, oder manipulieren das Verhalten der Tiere auf andere Art und Weise. Die Distanz zwischen blutigem Zirkusschaukampf und akademischem Interesse wird dadurch letztlich auch bereits innerhalb der filmischen Diegese auf ein Minimum reduziert, denn »these hands can function as an emblem of popular-science cinema's embrace of the cultures of demonstration and scientific showmanship.«[59]

Auch die zwischenzeitlich beim Publikum sehr beliebten Aufnahmen unterschiedlicher fressender und gefressen werdender Tiere finden aus Gründen der besseren Kontrollierbarkeit ihrer Protagonisten vornehmlich in Zoos und Tierparks statt[60], wie bspw. der 1911 von der deutschen Komet-Film-Compagnie pro-

57 Zit. n. Oliver Gaycken, *Early cinema and evolution*, in: Bernard V. Lightman, Bennett Zon (Hg.), *Evolution and Victorian Culture*, Cambridge 2014, 94–121, hier: 106.

58 Ebd.

59 Ebd., 125

60 »The main action often consisted of a human feeding the animals, which meant that whatever animal behaviour there was consisted mainly of eating – or begging. Ostriches Running (1898) provided at least a bit more visual interest, but the static ›feeding‹ films nevertheless persisted for several years, perhaps reinforcing perceptions of animals as humans' dependents. Feeding the Sea Gulls (1898), Feeding the Pigeons (1899), Feeding the Sea Lions (1900), and Feeding the Bear(s) at the Menagerie (1902.) The form seemed to reach its zenith in 1903 with Feeding the Elephants, Feeding the Hippotamus, Feeding the Russian Bear, and Feeding the Swans, followed in 1905 by Feeding the Otters. The last of the feeding films may have been Feeding the Seals at Catalina in 1910, but by then significant changes had occurred in motion picture form that compelled it irrevocably toward dramatic action. The virtually

duzierte Streifen *Fütterung von Riesenschlangen* zeigt.[61] In dessen knapp zweieinhalb Minuten ist zu sehen, wie drei der titelgebenden Reptilien auf dem Grund ihres Geheges in einem Zoologischen Garten mehrere ausgewachsene Kaninchen verschlingen. Wie Menschenhände diese in den Schlangenkäfig geworfen haben, enthüllt die von auffallend vielen und ganz sicher nicht zufälligen Zeitsprüngen durchzogene Montage allerdings nicht.

Dass die Kaninchen, ähnlich wie die Ratten im Terrier-Käfig, durch die Begrenztheit des Geheges nicht die geringste Möglichkeit haben, mit dem Leben davonzukommen, wird schon in der allerersten Einstellung deutlich. Nachdem jedes eine Weile arglos herumgehoppelt ist, werden sie alle von einer der Schlangen überwältigt, zu Tode gedrückt und sodann in einem Stück einverleibt. *Fütterung von Riesenschlagen* mag als Lehrfilm konzipiert worden sein, der als Standardnummer in jenem Zoo aufgeführt worden ist, in dem man ihn gedreht hat.[62] Trotzdem bleibt gerade aufgrund des nüchtern-objektiven Kamera-Blicks, der statischen Rahmung und der häufigen Schnitte, die die Nahrungsaufnahme der Protagonistinnen auf ihre entscheidenden spektakulären Stadien reduziert, ein Beigeschmack von Sensationslust, der den Film in direkte Verwandtschaft zu *Fox Terriers et Rats* rückt.

Derartige Fütterungsszenen werden alsbald durch jene das Jagens verdrängt – und damit »durch stasis by action« sowie »nurturing by killing«[63] ersetzt. Bousé schreibt zur Genre-Genese:

> »Although the earliest of these films were too brief to be considered ›narratives‹ (1903's Hunting the White Bear came in at sixty-five feet – less than one minute), and lacked the formal conventions later associated with narrative cinema, they did feature events of the sort that could, with a little imagination, be turned into simple stories. By 1906 they had completely replaced static animal actualités, and quickly grew in length and complexity. Wolf Hunt (1908), although still crude in its editing, nevertheless sustained a continuous series of events lasting nearly a quarter hour, and showed clearly the influence of Porter's innovation of using editing to form meaningful links between shots and scenes, and thus to construct a simple story from them.«[64]

Erhellend lässt sich diese Entwicklung an dem Film *Løvejagten* (1907) betrachten, der nicht nur den kommerziellen Durchbruch für die alsbald im europäischen Kino federführenden dänische Produktionsfirma Nordiks bedeutet, sondern außerdem, aus filmhistorischer Perspektive, einmal mehr das organische Geflecht von bzw. die noch fehlenden Distinktionslinien zwischen Fiktion und Dokumentation im frühen Kino zum Ausdruck bringt.[65]

---

eventless feeding films thus contained the seeds of their own destruction, and may even have hastened the demand for more action – including violent action.« (Vgl. Bousé, *Wildlife*, 44.)

61 Enthalten ist die Produktion in: Eric de Kuyper, Cinematek (Hg.), *Animalomania*, DVD, Belgien 2005 (Deutschland 1911).

62 Vgl. Nastasja Klothmann, *Gefühlwelten im Zoo. Eine Emotionsgeschichte 1900–1945*, Bielefeld 2015, 143ff.

63 Bousé, *Wildlife*, 113.

64 Ebd.

65 Online zu finden ist der Film unter: www.stumfilm.dk/en/stumfilm/streaming/film/lovejagten (19.12.20).

Wie Klaus Kreimeier *Løvejagten* bescheinigt, sei der elfeinhalb Minuten lange Film »ein sorgfältig produzierter fake […], dessen international beträchtlicher Erfolg darauf beruht, dass er die Tiere eines fremden, fernen, ›wilden‹ Erdteils dicht vor die Kamera holt und, anders als die Tiernummern des Attraktionskinos, den Zuschauern die Illusion gönnt, er zeige sie in freier Wildbahn«[66] – eine Illusion deshalb, weil Regisseur Larsen und Produzent Olsen nicht etwa nach Afrika gereist sind, um ihre Löwenjagd an Originalschauplätzen einzufangen, sondern man stattdessen die dänische Insel Elleore mit künstlichen botanischen Gewächsen und Palmwedeln zur tropischen Savanne ausstaffiert, und zudem vom Hamburger Hagenbeck-Zoo für den Preis von fünftausend Reichsmark zwei Löwen erstanden hat, die sodann, in bemerkenswerter Analogie zu Pirandellos Roman, in eben jener Landschaft chimärischer Exotik ihr Leben aushauchen müssen.

Gleich zu Beginn nehmen unsere beiden Helden, zwei stereotype kolonialistische Safari-Schützen, ihre Stellung im Gebüsch ein, worauf gemäß eines kruden Schuss-Gegenschuss-Prinzips allerhand exotische Tiere wie Zebras, Nilpferde und Strauße vor der Kamera vorbeiziehen. Gefilmt wird die Parade allerdings ausschließlich aus leicht angeschrägter Vogelperspektive, da dem Publikum die Begrenzung der jeweiligen Gehege im Kopenhagener Zoo, wo diese Szenen in Wirklichkeit entstanden sind, vorenthalten werden sollen. Auch die Hauptattraktion, die Begegnung mit den beiden Löwen, wird primär über die Montage vermittelt. Während einer der Löwen, angelockt von einer toten Ziege und einem toten Pferd, – die offensichtlich nicht vom intradiegetischen Expeditionstrupp aus den beiden Jägern und ihrem indigenen Führer ausgelegt worden sind, sondern die den Filmemachern dazu dienen, die Löwen in den Kamerafokus zu locken –, seinen Index-Tod in einem malerischen Ostseepanorama findet, wo er regungslos die tödliche Kugel des den Bildvordergrund einnehmenden Schützen erwartet, und daraufhin unterhalb der Wasseroberfläche zusammenbricht, verlegt der Film den Tod des zweiten Löwen gänzlich ins Off – wenn er auch recht detailliert den Beginn des Prozederes bebildert, das das erlegte Tier unter den Händen unserer Helden in eine veritable Trophäe verwandelt.

Gerade die Brüchigkeit der illusionistischen Tricks, mit denen *Løvejagten* seinem Publikum eine Ostseeinsel als subsaharischen Urwald, zwei zahme Zoo-Löwen als gefährliche Bestien, und zwei Laiendarsteller, darunter Regisseur Larsen selbst, mit ihren angeklebten Bärten als erprobte Abenteurer zu verkaufen versucht, veranschaulicht die Kluft, die zwischen *Løvejagten* als Embryonalstadium des sich formierenden Spielfilms, und den zuvor von mir vorgestellten reinen Aktualitäten klafft. Wie bei Pirandellos fiktivem Diven-Film ist der Löwen-Tod nur ein Spektakel unter vielen –, wenn es auch das dominanteste darstellt. Statt den melodramatischen Szenen in *La donna e la tigre* setzen Larsen und Olsen allerdings auf ein breitgefächertes Sammelsurium mehr oder minder aufsehenerregender Tiere, auf die eine oder andere komische Note, bei der der einheimische Träger

66 Klaus Kreimeier, *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos,* München 2011, 210.

zur Zielscheibe rassistischen Spotts wird, und einen sorgsamen dramaturgischen Aufbau, dessen Kulminationspunkt eine Coda angefügt ist, die die beiden weißen Männer triumphal über ihrer Jagdbeute zeigt – und zwar in tradierter Pose mit den Füßen auf den niedergestreckten Tierkörper gestemmt.

Obige Beispiele demonstrieren, wie sich das Sterben von Tieren vor laufender Kamera von einer reinen visuellen Attraktion, die lediglich ihre spezifische Repräsentation von identischen Schauspielen auf den Jahrmärkten und in den Zirkuszelten der westlichen Welt unterscheidet, sukzessive hin zu komplexeren Strukturen bewegt. Abschließend möchte ich noch ein kurzes Schlaglicht auf kinematographische Spektakel richten, die sich nicht in der von den Verantwortlichen gewünschten Form entwickeln, und, statt den Tod kontrolliert im Kader des Bilds auszuagieren, dazu führen, dass das Sterben bereits während des Akts des Filmens auf das extradiegetische Publikum übergreift, und es somit selbst zum Protagonisten in einem fehlgeschlagen letalen Experiment macht.

Einen absurden Vorfall schildert ein Bericht im Filmkatalog des britischen Produzenten Charles Urban. »We acquired the sole Bioscopic rights and procured an excellent series of pictures of the event as described by the Temps correspondent at San Sebastien«[67], heißt es dort bezüglich des inszenierten Kampfs zwischen einem Bengalischen Tiger, den man für 280 Pfund in Marseille erstanden und per Schiff ins Baskenland transportiert hat, und einem Andalusischen Stierbullen, der in einer Arena vor den Augen eines vielköpfigen Publikums ausgetragen werden soll.[68]

Natürlich ist auch ein Kameramann vor Ort, um das Duell der beiden Tiere zu filmen, die einander in freier Wildbahn niemals ins Gehege gekommen wären. Allerdings unternimmt der Bulle, sobald er des kurbelnden Mannes ansichtig wird, einen Ausfallschritt in seine Richtung, »and the latter, though protected by a barrier, decamped like lightning, upsetting his apparatus in his haste.«[69] Inzwischen ist auch der Kontrahent des Bullen in einem Käfig von fünf Fuß Durchmesser in die Arena gelangt, denkt aber zunächst gar nicht daran, diesen zu verlassen, und den Stier zu attackieren. Endlich, nachdem »Guards armed with Mausers« mehrere Schüsse abgeben haben, um die Tiere anzustacheln, entscheidet sich der nervös gewordene Stier zum Angriff – und was sich in der Folge abspielt, klingt wie eine mögliche Blaupause für die synchron verlaufenden Tode von Tigerin und Filmschauspielerin in Pirandellos *Serafino Gubbio*:

67 Zit. n. Stephen Herbert, *A History of Early Film*, Bd. 1, London, New York 2000, 157.

68 Vgl. Gaycken, *Cinema*, 106: »A fight between Wild Animals (Kalem, United States, c. 1912) opens with isolated shots of the opponents, a bull and a tiger, but then moves to the scene of the encounter, a large round iron cage set within an outdoor public auditorium. The tiger, an ambush predator, shows no interest in engaging its foe. The bull quickly gores the tiger, who attempts to retreat back into its cage and spends most of the film pressed against the bars of the cage. Near the end of the film, someone pokes at the tiger with a stick in an attempt to get him to fight.«

69 Herbert, *History*, 157.

»The tiger was gored, but caught his opponent in the neck. The bull, shaking him off, remained stamping the ground, while the tiger retired, crouching for a leap. The self-same attacks were repeated over and over again for half an hour, when the spectators, impatient because they had expected something more exciting, began to hoot. A photographer got into the arena and podded the tiger with a pole over the barrier. The two beasts attacked each other again, but soon fell apart, and stood looking at one another, apparently having not the least inclination to fight. Spectators, in a fury, thereupon jumped into the arena, and shouted all the names they could think of at the animals, hissed, lit squibs, and danced like mad creatures round the cage. The bull, excited by the noise, gored the tiger once more, and got him against the bars of the enclosure. At that moment the latter barrier was seen to yield. In a few seconds it fell, and the cage was open.

There were yells of terror, and the crowd fled in a wild panic. Simultaneously reports of firearms were heard, and several men fell wounded. The guards and everyone possessing a gun had blazed away indiscriminately. Fifty persons were hit by bullets; twelve by Mauser bullets. Fourteen are severely hurt, three are in a critical condition, and one man is dead. […] The fusillade eventually killed the tiger, which, for that matter, had made no attempt to attack anyone, being too badly mauled.

The bull all the while stood calmly in the middle of the arena, as peaceful as his dead adversary had been. He was eventually led off, when the spectators fell like savages on the tiger's carcass, actually hacking off the head, the tail, the paws, and pieces of the skin, to take away as mementos.«[70]

4.3.2 Indexikalische Tiertode im Blickwinkel des Karnevalesken

Alle von mir bis hierher ausgewählten Beispiele, selbst oder gerade wenn es sich um dezidiert wissenschaftlich auftretende Produktionen handelt, machen die formale wie inhaltliche Nähe des frühen Kinos zum Jahrmarkt als »Vorführungsort und Thema der Filme«[71] deutlich – und damit die Verwandtschaft zum Verständnis, das Michail Bachtins vom »Karnevalesken« als »Modell der Interaktion sozialer und künstlerischer Prozesse« hat.[72] In seiner bereits 1940 als Dissertation geschriebenen, allerdings erst 1965 veröffentlichten Untersuchung zur *Volkskultur als Gegenkultur*, begibt sich der russische Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker im Werk François Rabelais', und dort namentlich in dem zwischen 1532 und 1564 erschienen Romanzyklus um die beiden Riesen Gargantua und Pantagruel, auf die Suche nach Derivaten einer »volkstümlichen Lachkultur«, die bei dem französischen Renaissance-Schriftsteller, laut Bachtin, noch ein letztes Mal in ihrer ganzen Wirkungsmächtigkeit aufscheinen, bevor sie in späteren Jahrhunderten zu einem bloßen »Karnevalsfunken«[73] verkommen.

70 Herbert, *History*, 158.

71 Daniel Fritsch, *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, Bielefeld 2009, 95.

72 Tanja Dembski, *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke*, Würzburg 2000, 410.

73 Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M. 1995 [1965], 153.

Für Bachtin, der dem Kino keine Beachtung schenkt, aber dessen archaistische Ausformung in Gestalt von »Schaubuden- und Zirkuskomik«[74] immerhin indirekt anspricht, bedeutet der Karneval, dessen spezifische Ausprägungen er von antiken Saturnalien über die Marktplätze des Mittelalters bis in die Zeit Rabelais' verfolgt, »die zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus.«[75] Kennzeichnend für derartige keineswegs symbolisch gedachte, sondern materiell-leiblich ausagierte Subversionen ist das Moment der Familliarisierung: Oben und Unten als topographische Kategorien, als abstrakte Werte oder als heilgeschichtliche Koordinaten werden in den mittelalterlichen Volksfesten, wie Bachtin anhand zahlreicher historischer Quellen belegt, ganz konkret in Sprache, Gestus, Habitus der Feiernden vertauscht, wenn bspw. bei einem Umzug ein Narrenbischof der Menge Wurfgeschossen aus Kot entgegenschleudert.[76] Zu beachten ist hierbei sowohl der universale Ton des heiteren Karnevalslachen, das für Bachtin »das Lachen des ganzes Volks«[77] ist, wie auch, dass ein solche innerhalb eines mehr oder minder fixen Regelwerks und in bestimmten Zeitfenstern ausagierter »Grotesker Realismus«[78] materiell-leibliche Prozesse wie das Ausscheiden von Körperflüssigkeiten oder die Verwandlung eines

74 Ebd., 79.

75 Ebd., 58.

76 Vgl. ebd., 191: »Um die Marktplatzgesten wie das Kotwerfen und Urinvergießen zu verstehen, muß man den Zusammenhang kennen, aus dem sie stammen. Dieser ist der Karneval mit seiner eigenen Logik, das komische Drama vom Absterben der alten und der Geburt der neuen Welt. Jedes Motiv, auch wenn es einzeln auftritt, ordnet sich diesem Gesamtsinn unter und spiegelt die Gesamtheit der aus Widersprüchen entstehenden Welt. Durch seinen Anteil am Ganzen ist jedes Motiv *ambivalent*, es steht mit dem ganzen Komplex von Leben, Tod und Geburt in Verbindung. Daher fehlen ihm jeder Zynismus und alles Vulgäre in unserem Sinn. Werden jedoch dieselben Motive (Kotwerfen und Urinvergießen) im System einer anderen Weltanschauung wahrgenommen, in der der positive und der negative Pol des Entstehens auseinandergerissen sind und sich gegenüberstehen, so werden sie tatsächlich zu Zynismen, verlieren ihre *direkte* Beziehung zu Leben, Tod und Geburt und damit auch ihre Ambivalenz. Sie konservieren nur das negative Moment, und die von ihnen bezeichneten Dinge (›Kot‹ und ›Urin‹ in unserem heutigen Verständnis) haben einen unzweideutigen, alltäglichen Sinn. In dieser veränderten Bedeutung leben diese Motive oder eigentlich nur die entsprechenden Wörter in der Umgangssprache aller Völker weiter, und in diesem Zustand bewahren sie immerhin einen ganz entfernten Nachklang ihres alten, weltanschaulichen Sinns, den schwachen Ausdruck der öffentlichen Freizügigkeit – nur so erklärt sich ihre hartnäckige Lebensfähigkeit und weite Verbreitung.«

77 Ebd., 60.

78 Vgl. ebd., 126: »Der Reiz des volkstümlichen Lachens wirkte nachhaltig auf allen Stufen der noch jungen (kirchlichen und weltlichen) Feudalhierarchie. Dafür verantwortlich sind ganz offensichtlich die folgenden Umstände: 1. Die offizielle kirchlich-feudale Kultur war im 7., 8. und 9. Jahrhundert noch schwach und nicht voll entwickelt, 2. Die Volkskultur war äußerst lebendig, so daß es unmöglich war, sie zu übergehen; einzelne Elemente dieser Kultur mußten sogar zu *Propaganda*zwecken übernommen werden., 3. Die Tradition der römischen Saturnalien und anderer Formen des legalisierten römischen Volkslachens waren noch sehr präsent., 4. Die Kirche hatte die christlichen Festtage auf die Termine lokaler heidnischer Feste gelegt, die ihre Lachkultur noch praktizierten (man erhoffte sich von der Terminüberschneidung eine Christianisierung der Feste), 5. Der junge Feudalstaat war noch relativ progressiv und damit *relativ* volksnah.«

Körpers in leblose Materie noch nicht als »privat-egoistisch oder isoliert von den anderen Lebensbereichen«[79] betrachtet.

Das Spezifikum der Degradierung darf in diesem Zusammenhang aber nicht ohne Beachtung der ihm immanenten Ambivalenzen betrachtet werden, wie Bachtin nicht müde wird zu betonen. Es ist nicht die reine Lust an der (kurzfristigen) Sprengung der Gesellschaftsordnung, die den Motor der karnevalesken Transgressionen bildet. Degradierung bedeutet vielmehr eine mehrdeutige Bewegung »als Annäherung an die Erde als dem verschlingenden und *zugleich* lebensspenden Prinzip.« Folgerichtig trägt auch der karnevaleske Tod in einer solchen wenigstens partiell alltägliche Sekuritäten durchstoßenden ambivalenten Weltsicht nicht nur tragische Züge, sondern, »er ist ein unumgängliches Moment im Wachstums- und Erneuerungsprozeß des Volkes.«[80] »Das Todesmotiv fixiert den einen (individuellen) sterbenden Körper, doch zugleich erfaßt es den Rand eines anderen Körpers, den des geborenwerdenden jungen. Selbst wenn dieser nicht deutlich gezeigt und genannt wird, so ist er doch implizit im Motiv des Todes enthalten. Wo Tod ist, ist auch Geburt, Ablösung, Erneuerung. Umgekehrt ist auch das Motiv der Geburt ambivalent; es erfaßt den Rand des sterbenden Körpers.«[81] Da das karnevaleske Degradieren als »Hinwendung zum Leben der Organe des Unterleibs, zum Bauch und den Geschlechtsorganen, folglich auch zu Vorgängen wie Koitus, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verschlingen und Ausscheiden« sowohl »Beerdigung« wie »Zeugung« ist, »gräbt [es] ein Körpergrab für eine *neue* Geburt.«[82]

Besonders anschaulich wird Bachtins grotesker Realismus, wenn er ihn, gleich zu Beginn seiner Untersuchung, späteren Entwicklungsphasen entgegenhält, bei

79 Vgl. ebd., 69: »Im grotesken Realismus ist das materiell-leibliche Element etwas Positives, es erscheint keineswegs als privat-egoistisch oder isoliert von den anderen Lebensbereichen. Als Universales und das ganze Volk Umfassendes wirkt es vielmehr der Abgrenzung von den materiell-leiblichen Wurzeln der Welt entgegen, verhindert Absonderung und Sich-Verschließen, abstrakte Idealität und alle Ansprüche auf eine von Körper und Erde befreite, unabhängige Bedeutsamkeit. Noch einmal: Körper und körperliches Leben haben hier kosmischen und zugleich das ganze Volk umfassenden Charakter. Dabei ist nicht der Körper oder die Physiologie im engeren, heutigen Sinn gemeint; der Körper ist noch nicht individualisiert und von der restlichen Welt noch nicht getrennt. Träger des materiell-leiblichen Prinzips ist weder eine selbständige biologische Person noch das bürgerliche egoistische Individuum, sondern das *Volk*, ein sich stets entwickelndes und erneuerndes Volk. Daher ist hier alles Körperliche so grandios, hyperbolisiert und maßlos. Die Übertreibung hat positiven, bestätigenden Charakter. Leitthema in all diesen Motiven des materiell-leiblichen Lebens ist Fruchtbarkeit, Wachstum, grenzenloser Überfluß. Alle Erscheinungen des körperlichen Lebens und alle Dinge sind, anders gesagt, nicht auf die einzelne biologische Person bezogen und nicht auf den einzelnen egoistischen homo oeconomicus, sondern auf einen kollektive Volks- oder Gattungskörper.«

80 Ebd., 453.

81 Ebd., 455f.

82 Ebd., 71. Vgl. auch Ebd., 77: »Darüber hinaus ist dieser unfertige und geöffnete Körper, der stirbt, gebärt und geboren wird, von der Welt nicht durch feste Grenzen getrennt – er ist von Welt, Tieren und Dingen durchsetzt. Er ist komisch und repräsentiert eine körperlich-materiale Welt in all ihren Elementen. Tendenziell nimmt in jedem Körper die ganze materiell-leibliche Welt Gestalt an als absolute Basis, als verschlingendes und gebärendes Prinzip, als Körpergrab und Schoß, als Ackerfurche, die die Saat aufnimmt und aufgehen läßt.«

denen das Lachen seinen »Bezug zu Weltanschauung und Geschichte« verliert, sich »mit dogmatischer Ablehnung« verbrüdert, und sich schließlich ganz in den privaten Alltagsbereich zurückzieht.[83] Das gilt bspw. für die romantische Groteske, der Bachtin von allen Sprösslingen des Karnevalesken die meiste Aufmerksamkeit schenkt, und die er vor allem im Deutschland des Sturm und Drang sowie der Frühromantik bei Autoren wie Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, vor allem aber auch August Klingemann am Werke sieht.[84] Dessen 1805 unter dem Pseudonym Bonaventura veröffentlichte *Nachtwachen* dienen Bachtin als Kontrastmodell, die Transformationen herauszuarbeiten, der die europäische Karnevalskultur seit Rabelais ausgesetzt gewesen ist.

In den satirischen Aufzeichnungen eines Nachtwächters namens Kreuzgang fehle »jeder Hinweis auf die *erneuernde* Kraft des Lachens«, wodurch es seinen »heiteren und freudigen Ton« einbüße[85], und damit auch jeden Bezug zu der wechselseitigen, metaphysischen wie materiellen Interaktionen zwischen Tod und Geburt, wie sie für den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Karneval bestimmend gewesen sind. Überhaupt ist die »Welt der romantische Groteske« demgegenüber »eine mehr oder weniger furchterregende. […] Alles Gewohnte, Alltägliche, Vertraute und allgemein Anerkannte wird plötzlich sinnlos, zweifelhaft, fremd und feindlich. Die *eigene* Welt wird zur *fremden*.« Wo die »der Volkskultur verbundene Groteske« der Welt »eine körperliche Gestalt [verleiht] und […] sie über den Körper und dessen Aktivitäten mit dem Menschen [verbinde]«, »vollzieht sich die romantische Weltaneignung über abstrakte Kategorien und den Verstand.«[86] Beherrschend sind, wie übrigens auch in der parallel verlaufenden Schauerromantik als Initialzündung der modernen Horrorliteratur, Motive der Angst, der Entfremdung, der Vereinzelung des Individuums. Während der romantische Mensch sich mit seinem Lachen Mut zu machen versucht vor einer bedrohlichen Außenwelt, habe Rabelais, noch im Vollbesitz der restaurierenden Funktionen des Volkslachens, »das angstloseste [Buch] der ganzen Weltliteratur« geschrieben.

Die Vorliebe der romantischen Groteske, ihre Leser »zu ›erschrecken‹«[87], oder, weiter gefasst, affektiv zu überwältigen, lässt sich freilich auch im Kino der Attraktionen nachweisen, wo allerdings ihr Charakter als »eher privat, kammertonhaft«, sprich, als ein »Karneval, der einsam und mit dem deutlichen Bewußtsein dieser Isolation erlebt wird«[88] herabgezogen wird auf die Ebene des Schauvergnügens,

83 Ebd., 149: »Im 17. Jahrhundert stabilisierte sich die absolute Monarchie; es entstand eine relativ progressive ›universelle historische Form‹, die ihren ideologischen Ausdruck in der rationalistischen Philosophie Descartes' und in der Ästhetik des Klassizismus fand. Im Rationalismus und im Klassizismus erkennt man deutlich die Grundzüge einer neuen offiziellen Kultur. Diese unterschied sich zwar von der kirchlich-feudalen, war jedoch ebenfalls von einer autoritären, wenn auch nicht ganz so dogmatischen Seriösität geprägt.«

84 Ebd., 87.

85 Ebd., 89.

86 Ebd., 89.

87 Ebd., 90.

88 Ebd., 88.

des Marktplatzes, des Rummels. Es erscheint daher plausibel, das Jahrmarktskino rückzubinden an den Grotesken Realismus der Renaissanceepoche.

Im Film als grundlegend reproduktivem Medium gibt es – es sei denn, das fragliche Filmband wird in seiner Materialität vernichtet – keinen endgültigen Abschluss für irgendeinem in ihm festgehaltenen Vorgang, sodass sich bei Todesszenen, ob nun indexikalischer oder ikonisch-symbolischer Natur, ein ähnlicher Effekt einstellt, wie der, den Bachtin für den »regenerativen Zweck« des Karnevalsfests am Schnittpunkt zwischen Subversion und Affirmation beschreibt[89]: »Der Karneval feiert den Wechsel, den Vorgang der Abfolge – nicht das, was der Wechsel jeweils bringt.«[90] Auch im Vollzug des Sterbens von Bazins Shanghaier Hinrichtungsopfer tagtäglich innerhalb bestimmter »kleiner Zeitinseln«[91] formiert sich somit, (wenn auch freilich in einem wesentlich weniger universellen Rahmen), eine im wahrsten Wortsinn groteske Verschränkung von Tod und Erneuerung, deren Anblick zwar wohl in den wenigsten Rezipienten primär ein heiteres Lachen provozieren wird, bei der aber nichtsdestotrotz beide ambivalenten Polen aus Stirb! und Werde! ontologisch kaum getrennt voneinander betrachtet werden können.

Freilich sind die Rudimente des Karnevalesken bereits mit Ende des Jahrmarktskinos im Verschwinden begriffen bzw. wandern ab in arkane Strömungen der Filmgeschichte, denen ich mich in späteren Kapiteln vorliegender Arbeit zuwenden werde. Zum Zeitpunkt, als *El automóvil gris* entsteht, stellen indexikalische Sterbeszenen von Tieren im sich etablierenden Narrations- und Illusionskino, fernab der weiterhin existenten dokumentarischen Aktualitäten, mehr und mehr eine Ausnahmeerscheinung dar. Ein seltenes Beispiel findet sich in einem der Vorbilder zur Enrique Rosas' Serial, der fünfteiligen Filmreihe *Fantômas*, die Louis Feuillade im Jahre 1913 für Gaumont nach einer Vorlage von Pierre Souvestre und Marcel Allain dreht.

Die raffiniert ausgeklügelten Taten, mit denen der »Anarchoverbrecher« Fantômas die Pariser Metropole terrorisiert, und es dabei immer wieder schafft, seine Kontrahenten, Inspektor Juve sowie den »Gerechtigkeitsfanatiker mit dem Federkiel«[92], Journalist Fandor, zu übertölpeln, sorgt wohl nicht zuletzt aufgrund der Ähnlichkeit zwischen Fantômas-Verbrechen und denen der Bonnot-Bande für einen sensationellen kommerziellen Erfolg. Die anarchistische Truppe um Jules Bonnot inspiriert nämlich nicht nur die Automobilbanditen Mexico Citys zu ihren eigenen Raubzügen, sondern begeistert auch die französische Avantgarde in Gestalt des Surrealisten-Kreises. Noch 1921 führt eine in der Zeitschrift *Littérature* abgedruckte Liste der liebsten Schriftsteller der Surrealisten den Namen Jules Bonnot an 19. Stelle. Ebenso veranlasst Feuillades Serial Guillaume Apollinaire und Max Jacob 1913 zur Gründung einer Sociéte des Amis de Fantômas, und lässt

89 Ute Langner, *Zwischen Politik und Kunst. Feministische Literatur in den Niederlanden*, Münster, New York 2002, 95.

90 Bachtin, *Rabelais*, 51.

91 Ebd., 34.

92 Vgl. bspw. Thomas Brandlmeier, *Fantômas. Beiträge zur Panik des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2007, 15.

Maurice Raynal in einer der Serie gewidmeten Filmkolumne der *Soiries de Paris* vom Sommer 1914 begeistert ausrufen, in diesem vertrackten, kompakten, konzentrierten Film gäbe es nichts als explosives Genie.[93]

Mit seiner enthusiastischen Rezension bildet Raynal sowohl die Struktur der Feuillad'schen Filme mimetisch nach, indem er mittels kurzer Sätze und einer Fülle von Aktionsverben die Missetaten des Meisterverbrechers in ungezügelter Leidenschaft nacherzählt, erhellt vor allem aber auch das Faszinosum, das Fantômas für ihn und seine surrealistischen Mitstreiter bedeutet. Wenn, wie André Breton im Zweiten Manifest des Surrealismus schreibt, die »einfachste surrealistische Handlung darin [besteht], mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen, und blindlings so viel wie möglich in die Menge zu schießen«[94], dann ist Fantômas als »politicien sans programme (et sans morale)« und »rebelle sans cause«[95] zumindest innerhalb der filmischen Fiktion die Übersetzung einer solchen metaphorischen Programmatik zum »Aufbrechen der Selbstverbote«[96] in die Praxis.

Die Handlungsbereitschaft Fantômas', seine Negation bestehender Normen und Werte, seine Versiertheit darin, Vehikel der technologischen Moderne wie U-Bahnen, Automobile, Telefone und Telegramme zu seinem eigenen Vorteil auszunutzen, kurzum »le scandale permanent qu'est l'existence de Fantômas, le chaos social qu'il invite à suivre, le désordre que laisse son passage«[97], heben ihn, wie auch Louis Aragon in einem kurzen Text über das Kino betont, deutlich ab von den kränklichen, schwermütigen, passiven Dandys des 19. Jahrhunderts »sans chaleur et plein de mélancolie«, deren Prototyp der dekadente Ästhetizist Des Esseintes in Huysmans' *À Rebours* verkörpert. Für Aragon steht fest: »On remarquera que ces personnages qui encombrèrent la littérature du siècle dernier se tiennent à l'opposé de l'idéal de l'homme moderne, essentiellement actif et décidé.« Stattdessen könne nur der moderne Mensch, wie er sich in dem, von Aragon nicht explizit erwähnten Supergangster Fantômas manifestiert, der wahre Held des Kinos als ein Medium sein, das wie kein zweites mit seiner »surexcitation perpêteulle« korrespondiere, die verhindere, dass er nur ständig diskutiere, und nie zur Tat schreite.[98]

Fantômas als geheimer Herrscher über Paris, »qui, par sa cruauté, son goût de l'or et du meurtre, piétine allègrement l'ordre social et moral«[99], steht, filmhistorisch betrachtet, zugleich aber auch für einen Paradigmenwechsel im europäischen Kino weg von den Aktualitäten der vorherigen Epoche hin zu verflochteneren Narrativa und elaborierterer filmtechnischer Umsetzungen. Dafür aber,

93 Vgl. Rémi Fournier Lanzoni, *French Cinema. From Its Beginnings to the Present*, London, New York 2004, 44.

94 André Breton, *Zweites Manifest des Surrealismus*, in: Ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1986, [1930], 56

95 Jean-Marc Lalanne, Philippe Azoury, *Fantômas, style moderne*, Paris 2002, 24.

96 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, München 2006, 66.

97 Lalanne, *Fantômas*, 24.

98 Louis Aragon, *Du sujet*, in: Ders., Chroniques 1918–1932, Paris 1998 [1919], 42

99 Ebd.

dass sich nichtsdestotrotz noch Segmente des Attraktionskino in Feuillades Serie finden lassen, legt die zweite Episode, *Juve contre Fantômas*, Zeugnis ab, wenn dort – was ein Modus ist, der uns im Laufe vorliegender Untersuchung noch öfter begegnen wird – die Handlung, ähnlich wie bei der Hahnenkampfszene in *El automóvil gris*, kurzzeitig innehält, um den indexikalischen Tod eines Lebewesens im Stil des Jahrmarktskinos vorzuführen. Feuillade filmt nämlich nicht einfach nur ein blutiges Volksvergnügen ab. Stattdessen ist der von ihm bebilderte Tod einer Boa Constrictor bereits eingebettet in ein komplexes Erzählgeflecht, das ihn einerseits sorgsam vorbereitet, ihn andererseits rückbindet an die literarische Vorlage, die die Serie relativ textgetreu adaptiert.

Nachdem Fantômas seinen Häschern Juve und Fando einmal mehr entkommen konnte, plant er, Juve mit Hilfe seines »stillen Scharfrichters« töten zu lassen, sprich, ihm eine dressierte Riesenschlange in seine Wohnung zu schicken, die den Inspektor im Schlaf erdrosseln soll. Da Fantômas diesen Mordanschlag großspurig angekündigt hat, sind Juve und Fando auf eine ereignisreiche Nacht vorbereitet: Der Inspektor legt sich, äußerlich die Ruhe bewahrend, wie jeden Abend ins Bett, und mimt den Schlafenden, während sich sein Journalistenfreund mit gezücktem Revolver in einer Kiste nahe der Schlafstatt versteckt, um im Notfall eingreifen zu können. Zusätzlich hat Juve sich ein mit spitzen Stacheln versehenes Kettenhemd umgelegt, das ihn vor dem Tod durch Zerquetschen schützen soll.

Trotz der Vorbereitungen wird die Situation für Juve doch brenzlig, als sich der erwachende Inspektor »comme le héros grec« im Kampf mit seiner persönlichen »Hydre« wiederfindet.[100] Während Juves Darsteller sich alle Mühe gibt, den Eindruck zu erwecken, die Boa habe seinen Körper eng umschlungen und würde ihn zu Tode drücken, schafft er es, Fandor um Hilfe zu rufen, und sich zum Fenster zu schleppen, aus dem er die Schlange unter vermeintlich großer Kraftanstrengung hinauswirft, während, was der Szene einen komisch-grotesken Anstrich verpasst, sein Partner erstmal umständlich damit beschäftigt ist, die verloschene Petroleumlampe anzuzünden, und sich erst zu Juve umwendet, als dieser sich schon von seiner Last befreit hat.[101]

Für Oliver Gaycken ist gerade diese Szene mit der unwahrscheinlichen, gleichsam surrealen Kombination zweier gemäß menschlicher Logik nicht zusammengehöriger Elemente wie der angriffslustigen Boa und dem stachligen Unterhemd Juves ein Paradebeispiel für das Phantastische im Sinne Tzevtan Todorovs. Die Begeisterung des Kreises um Breton für Feuillades Filme mit ihrer »dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt«, und uns befähigt, »das Geheimnis […] in dem Grade [zu durchdringen], als wir es im Alltäglichen wiederfinden«[102], lässt sich gerade anhand derartiger Details nachvollziehen.

100 Zit. n. Annabelle Audureau, *Fantômas. Un mythe modern au croisement des arts*, Paris 2010, 46.

101 Louis Feuillade, *Juve contre Fantômas*, in: Ders., *Fantômas*. DVD, USA: Kino International 2010 (Frankreich 1913), 52:40–54:12.

102 Walter Benjamin, *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: Ders., *Passagen. Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 2007 [1929], 145–159, hier: 156.

Ein Sammelsurium von *objets trouvés* wie Bretons berühmtem Holzlöffel und von Zufallsbegegnungen wie denjenigen Bretons mit der als surrealistisches Objekt modellierten Nadja sind auch Feuillades Serials, wie uns anschaulich der weitere Verlauf des Riesenschlangenabenteuers zeigt. Juve und Fandor haben inzwischen ein angebliches Spukhaus ausgekundschaftet, in dem sich Fantômas regelmäßig mit dessen Besitzerin, seiner früheren Geliebten Lady Beltham, trifft. Mittels des Zentralheizungssystems der leerstehenden Villa können Juve und Fandor ein solches Treffen, versteckt im Lüftungsschacht, belauschen, und anschließend zur Großrazzia blasen. Auch die detailfreudige Sorgfalt, die Feuillades Film darauf verwendet, seinem Publikum die modernen Wunder einer technischen Novität vor Augen zu führen – der Villenhausmeister nimmt Juve, Fandor und die Zuschauer mit auf eine Tour durch die Villa, bei der er im Detail die Funktionsweise des Heizsystems erklärt – interpretiert Gaycken als

> »popularizations of scientic advances […] as a case in point how the presence of science and technology literally underpins the diegesis. […] The film devotes so much attention to the central-heating system not only because it furthers the narrative or because it is a new technology but also because it is emblematic of a disquieting aspect of modern technology, namely its penetration into the most ordinary aspects of everyday life. Behind the facades of modern homes lurk support systems that can be used against their original purposes, conduits that undermine the integrity and security of the home even as they supposedly serve it.«[103]

Tatsächlich wird das Zentralheizsystem in *Juve contre Fantômas* zum ambivalenten Instrument, das einerseits den Mächten des Gesetzes dabei dienlich ist, auf die Fährte ihres Feindes zu gelangen, andererseits aber unter seiner trügerischen Oberfläche eine tödliche Archaik birgt: Juve und Fandor, die bei ihrer Razzia, unterstützt von einem ganzen Trupp Polizeibeamter, glauben, Fantômas würde sich im Heizungsschacht versteckt halten – obwohl dieser sich stattdessen im Wasserbottich des Heizofens versenkt hat –, versuchen, ihren Widersacher auszuräuchern, und warten am oberen Ende des Schachts darauf, dass Fantômas ihnen auf der Flucht vor der ihn von unten her bedrängenden Rauchwolken in die Falle geht. Statt dass der Meisterverbrecher sich aber ihren Waffen ausliefert, ist es der uns bereits bekannte »stille Vollstrecker«, der den Gesetzeshütern entgegenkriecht.

---

103 Gaycken, *Cinema*, 173, Francis Lacassin schreibt angesichts solcher Detailstudien des technischen Fortschritts des modernen Großstadtalltags gar davon, dass die schönste Szene in *Fantômas* »isn't the struggle with the boa constrictor and the latter's death-pangs, nor the gunfight among the wine-barrels nor the masked criminal slipping into a cistern, but simply that in which a policeman is expertly unscrewing the grill of a ventilating duct, holding on to the fastened side of the plaque and experiencing from time to time the resistance of the screws, then carefully placing them beside the piece of metal once it has finally been removed. In this marvelous poetic anthology, each of us has at our disposal beforehand an image that is destined to thrill us. And for each of us it will never be the same one.« (Zit. n. John Ashbery, *Introduction*, in: Marcel Allain, Pierre Souvestre, *Fantômas*, New York 1986, 8.)

Gefilmt ist die Szene als frontale Halbtotale. Links sehen wir das Loch in der Wand, von dem einer der Polizisten zuvor den Gatterrost abmontiert hat, rechts stehen Juve, Fandor und zwei Polizeibeamte mit gezückten Säbeln und entsicherten Handfeuerwaffen, um Fantômas in Empfang zu nehmen. Als sich der Kopf der Boa zeigt, feuern Juve und Fandor mehrere Schüsse auf das Reptil ab, worauf sich Juve nach einem fast unmerklichen Schnitt näher an die Öffnung heranwagt, um die Schlange mit seinem Spazierstock herauszufischen. Während in der folgenden Großaufnahme am oberen Bildrand nur einige Schuhspitzen der Männer zu sehen sind, nimmt die arg in Mitleidenschaft gezogene Boa nahezu den gesamten Kader ein. Ihr Kopf ist bloß noch durch einige wenige Sehnen mit dem restlichen Rumpf verbunden, ihre Kiefermuskeln kontrahieren reflexartig, und Blut tropft aus ihrer Halswunde auf den Teppichboden. Wie die interventionistischen Hände, Zeigestöcke oder sonstigen Utensilien in den beschriebenen frühen Wissenschaftsfilmen schiebt sich auf einmal Juves Spazierstock ins Bild, und rückt den Schlangenleib etwas zurecht, um der Kamera und uns die tödliche Verletzung deutlicher zu präsentieren. Durch die Berührung öffnet sich das Maul des Tiers ein letztes Mal, um sodann aufgerissen zu erstarren. Eine Einstellung später führt der Film uns von diesem sensationalistischen Anblick zurück in die Narration, wenn Juve, Fandor und ihre beiden Helfer erneut in Halbtotale zwar noch einmal an dem Schlangenkörper rütteln, ihn hochheben, wie um zu schauen, ob wirklich kein Leben mehr in ihm sei, ihnen dann aber bewusst wird, dass Fantômas, wenn nicht im Heizschacht verborgen, sich noch irgendwo sonst in der Villa befinden muss. Sie teilen sich auf, um die Suche nach ihm in den übrigen Räumen und Stockwerken fortzusetzen.[104]

Hält man die beiden Boa-Constrictor-Szenen in *Juve contre Fantômas* ihrer Romanvorlage entgegen, erhellen sich sowohl die Diskrepanzen zwischen Literatur und Film bei der Ausgestaltung derartiger Spannungsszenen als auch, wie ausgeprägt der karnevaleske Anteil von Feuillades Serial zumindest partiell noch ist. Während wir in Feuillades Film von Anfang an davon unterrichtet sind, dass es sich bei Fantômas' Handlanger um eine Riesenschlange handelt, weil das Reptil uns gezeigt wird, wie es zu Juve in die Schlafstube kriecht, macht der Roman Souvestres und Alleins daraus ein Geheimnis, das der Inspektor Fandor gegenüber erst nachträglich lüftet: »Le collaborateur, mystérieux, anonyme, redoutable et puissant de Fantômas, n'est autre qu'un animal … un serpent! Serpent dressé, charmé, pour mieux dire, et qui, sur l'injonction de son maître, va où il faut, étreint ce qu'on veut et revient ensuite à l'appel de celui qui le fascine, dont il est la chose! […] C'est pourquoi, m'attendant à sa visite cette nuit, je m'étais bardé de fer comme un preux chevalier.«[105] Folgerichtig erleben wir das eigentliche Ringen Juves mit seinem animalischen Angreifer nur in dessen retrospektiver Schilderung aus der Ich-Perspektive.[106]

104 Feuillade, *Fantômas*, 1:00:38–1:02:29.
105 Pierre Souvestre, Marcel Allain, *Juve contre Fantômas*, Paris 1911, 350.
106 Vgl. ebd., 351.

Auch die indexikalische Weise, wie die Schlange bei Feuillade ihr Ende findet, entspricht keineswegs dem literarischen Vorbild, wo, erneut, über die Identität dessen, was die Heizungsrohre zu unseren Helden hinaufgekrochen kommt, zunächst ein Schleier gelegt wird, und statt von der Boa, deren Tod gleichsam im Off des Romans stattfindet, kontinuierlich von Fantômas die Rede ist. Dem sterbenden, geschundenen Körper des Tiers widmen die Autoren dann auch nur einen lapidaren Satz, der unterstreicht, dass ihnen, im Gegensatz zur Verfilmung mit ihrer plakativen Ausschlachtung des indexikalischen Schlangentods, weniger daran gelegen ist, graphisch die physische Dekonstruktion des Reptils zu schildern, als dass sie ihre Leser durch mehr oder weniger geschickt zur Ausführung gebrachte Ungewissheiten und Überraschungen fesseln wollen.

»– Ça y est, la bête est morte! …

Juve, désormais, se rapprochait de la bouche du calorifère, examinant curieusement l'être qui gisait inanimé sur le plancher: deux brigadiers tremblants se tenaient à l'entrée de la pièce, Fandor seul partageait la curiosité de Juve et aussi son étonnement:

– Par exemple, s'écria le policier, voilà qui n'est pas ordinaire, décidément, nous ne serons jamais au bout de nos surprises!

– Nous nous attendions à voir surgir Fantômas, et c'est un serpent qui nous saute à la figure!

Émergeant à moitié de la bouche du calorifère, le corps monstrueux et interminable d'un serpent boa gisait en effet sur le parquet.«[107]

So sehr Fantômas als Filmfigur und Surrealisten-Idol die Amoralität feiert, so sehr tragen die seinen Transgressionen gewidmeten Filme letztlich dazu bei, dass diese Amoralität in ein konventionelles Korsett transferiert wird. Die intellektuelle Überformung, die der Surrealismus, – laut Bachtin selbst ein entfernter Ausläufer der mittelalterlichen Lachkultur –, an anarchistischen Grenzüberschreitungen vornimmt, trägt im Umkehrschluss zu ihrer Domestizierung bei, wenn das karnevaleske Moment, wie es in *Juve conte Fantômas* noch einmal im indexikalischen Sterben der Boa Constrictor kurz aufscheint, nicht gleich gänzlich aus dem Erzählkino exkludiert wird. Aber der Surrealismus als ästhetische Praxis verweist auch auf noch einen weiteren Modus des Umgangs mit schockierenden Szenen wie dem Index-Schlangentod. Anschaulich schildert Maurice Nadeau in seiner Geschichte der Bewegung, wie der Kreis um Breton sich bewusst als plebejisch verschrienen Unterhaltungsformen und Milieus aussetzt, um aus dem Alltäglichen, Trivialen, Nonkonformistischen sensualistischen Reiz zu gewinnen:

»Die Surrealisten setzen sich ins überfüllte Kino Parisiana und schauen sich ›In den Armen des Riesenpolypen‹ an, ergötzen sich auf ihre subtile Weise an den idiotischen Stücken im Théâtre Moderne und im Theater an der Porte Saint-Martin. Gerade die allerabgeschmacktesten Aufführungen schätzen sie am meisten, weil darin ganz naiv und unverstellt Gefühle und Gemütsbewegungen des niederen Volkes dargestellt würden, die noch nicht durch Bildung und Zivilisation verborgen seien. Sie machen die Runde

107 Ebd., 352.

> durch die Bordelle, auf der Suche nach dem noch unverfälschten Naturell der Huren. Den Stumpfsinn, die Verblödung um ihrer selbst Willen suchen sie. Ein ganz einfaches Mittel, dahin zu gelangen, ist: Man braucht nur eine Sonntagskarte zu nehmen, in einen Vorortzug zu steigen, Stunden um Stunden endlos auf allen Strecken durch die trostlosen Stadtrandlandschaften zu fahren, und glaubt schon, das höre überhaupt nicht mehr auf.«[108]

Der Surrealismus als Fortschreibung der *flânerie* des 19. Jahrhunderts – jenem Dreigestirn aus der »völlige[n] Absage an alle zweckgerichtete Tätigkeit (refus), die Langeweile (ennui) und das aus ihr resultierende Begehren (désire) nach etwas, das nicht näher spezifiziert werden kann und darf, um nicht doch wieder der Zielgerichtetheit zum Opfer zu fallen«[109] – begnügt sich aber nicht mit dem bloßen Konsum solcher im wahrsten Wortsinn »sinnloser« Vergnügen, sondern stellt sie unter dezidiert aktive Determinanten, indem aus den gewonnenen Eindrücken, Fundstücken, Begegnungen unter den Händen und Gedanken der Surrealisten konkrete Kunstwerke entstehen. Das können Objektcollagen sein wie die *objets désagréables* oder *objets dangereuxes* Man Rays, der bspw. 1921 unter dem Titel *Cadeau* ein Bügeleisen ausstellt, dessen Gleitfläche mit scharfen Polsternägeln ausstaffiert ist[110], aber auch literarische, an der Filmmontage geschulte Texte wie Louis Aragons Paris-Streifzug *Le Paysan de Paris* von 1926, in dem reale Versatzstücke wie Reklametafeln, Speisekarten, Zeitungsartikel, Werbeannoncen auf Litfaßsäulen sich allein schon typographisch vom übrigen Fließtext absetzen.

Auch im (überschaubaren) Feld des sich dezidiert als surrealistisch verstehenden oder dem Surrealismus zumindest nahestehenden Avantgarde-Kino der 20er Jahre findet sich vergleichbare Collage-Experimente, deren hauptsächliches Gestaltungsmerkmal und Triebfeder die Montage ist, und die zugleich, zumindest im Falle der beiden Frühwerke Luis Buñuels, *Un Chien Andalou* (1928) und *L'Age d'Or* (1930), ein signifikantes Licht auf die Ambivalenzen werfen, mit denen die Avantgarde das Attraktionskino einerseits zu Grabe trägt, indem sie es für ihre (revolutionären) Zwecke einspannt, andererseits aber auch als sein leidenschaftlicher Nachlassverwalter auftritt.

Die nicht nur die Zeitgenossen erschütternde Eröffnungsszene in Buñuels und Salvador Dalís *Un Chien Andalou*, in der ein Rasiermesser das Auge einer jungen

108 Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek 2002 [1945], 74.

109 Oliver Seibt, *Der Sinn des Augenblicks. Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen*, Bielefeld 2010, 69.

110 Damit praktiziert der Künstler die alogische Verschränkung beliebiger Gegenstände unter einer Prämisse, die von Lautréamont über ein halbes Jahrhundert früher bereits literarisch vorgedacht wurde. In dessen *Chants de Maldoror* heißt es, der Jüngling Mervyn – Dreh- und Angelpunkt der sadistischen Sehnsüchte des Dämons Maldoror – sei schön »comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.« Zur Konkretisierung eines abstrakten Begriffes greift der Autor also auf drei scheinbar völlig zufällig gewählte Objekte zurück, um sie zunächst zu entkontextualiseiren und nach ihrer Vereinigung zum Indikator für eine sprachlich sonst nicht fassbare Schönheit zu machen. (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, in: Ders., *Œuvres complètes*, hg. Paris 1973 [1868], 234.)

Frau in Großaufnahme durchtrennt, stellt per se die denkbar heftigste Attacke auf die Sehgewohnheiten seines Publikums dar, und steigert Attraktionen des Jahrmarktskinos bis zur Grenze der Konsumierbarkeit. Das bemerkt auch Georges Bataille, der den Film im *Oeil*-Artikel seines *Kritischen Wörterbuchs* erwähnt, und dort konstatiert, »daß die Zuschauer ebenso direkt wie bei Abenteuerfilmen ergriffen werden. Ergriffen, sogar genau am Hals gepackt, und zwar ohne Künstlichkeit: denn wissen sie, diese Zuschauer, tatsächlich, wie weit diese Autoren dieses Films oder ihresgleichen noch gehen werden?«[111]

Um ihre Eröffnungsszene sowohl in die Tradition des zu diesem Zeitpunkt bereits im kommerziellen Filmbetrieb aufgegangenen Attraktionskinos zu stellen, diese aber darüber hinaus durch eine extreme Affirmation der Jahrmarktspraktiken subversiv zu unterwandern, haben die beiden Autoren einen indexikalischen Tierkörper zurückgegriffen, um die, wie Bataille in einer an Lautréamont erinnernden Formulierung schreibt, »blutige Liebe« zwischen Rasiermesser und Auge (bzw., in Battailes Interpretation, weiblicher Scheide)[112] visuell besonders anschaulich zum Ausdruck zu bringen: Nachdem wir gesehen haben, wie Buñuels eigene Hand der Darstellerin die Lider auseinanderzieht, und nach einem Zwischenschnitt eine Wolke am Nachthimmel vorübergezogen ist, die den Vollmond durchteilt, bahnt sich die Rasiermesserklinge im folgenden close-up ihren Weg durch ein Kuhauge, das derart überbelichtet ist, dass die es umschließenden Wimpern und Fell durchaus den Eindruck zarter Mädchenhaut erwecken.

Auch Buñuels Folgefilm, *L'Age d'Or*, der nicht, wie *Un Chien Andalou*, die Praxis der *écriture automatique* auf die Leinwand überträgt, sondern die Geschichte einer *amour fou* erzählt, ist eine ungewöhnliche Prologsequenz vorgeschaltet. Allerdings wohnt indexikalischen (toten oder sterbenden) Tierkörper dort keine Surrogat-Funktion inne, sie erinnern vielmehr an ein entkontextualisiertes Zitats. Um auf Nadeaus Beschreibung der Freizeitaktivitäten der Surrealisten zurückkommen, hat Buñuel sich in den Kinos Paris offenbar nicht nur *In den Armen des Riesenpolyps* angeschaut, sondern ebenfalls eine Éclair-Produktion aus dem Jahre 1913 namens *Le Scorpion Languedocien*, die in sich sämtliche oben herausgestellten Merkmale des populärwissenschaftlichen Films musterschülerhaft vereint: Uns begegnen Hände, die ins Bild greifen, um die titelgebenden Skorpione aus ihren Verstecken unter Steinen hervorzuholen, ebenso wie anthropomorphisierende Tendenzen, und, am Ende, der forcierte Kampf zwischen Skorpion und Ratte, bei dem letztere durch den giftigen Stachel ihres Gegenübers einen qualvollen Tod findet.[113]

111 Georges Bataille, *Auge*, in: Ders., *Kritisches Wörterbuch*, Berlin 2005 [1929], 19 f.

112 Ebd., 17.

113 Vgl. Oliver Gaycken, *Devices of Curiosity. Early Cinema and Popular Science*, Oxford, New York 2015, 123: »The encounter between the scorpion and the rat provides a prime example of the more unsettling aspects of popular-science films. An intertitle introduces the scene: ›What lightning rapidity and what virtuosity in the attack! Despite its fury, even the rat succumbs to its blows.‹ The images that follow, however, tell a different story, one rather more filled with pathos and cruelty than ›virtuosity‹ and ›fury.‹ The rat sits at the bottom left corner of the frame. The scorpion appears from

Aus dem insgesamt sechsminütigen *Scorpion Languedocien* schneidet Buñuel einen zweiminütigen Prolog für seinen Langfilm zusammen, der »die Darstellung von Anatomie und Verhalten der Arachnoiden auf die suggestivsten Bilder und Zwischentitel kondensier[t]«, und damit der »surrealistischen Neigung zu Abfallprodukten der Massenkultur und Collage als künstlerischem Bauprinzip entgegenkam.«[114] Obwohl vollkommen isoliert von der danach einsetzenden Spielfilmhandlung stehend, erweist sich die Skorpion-Sequenz, wie Gaycken weiter ausführt, letztlich doch eingebunden in ein komplexes Beziehungsgeflecht zwischen indexikalischem Präludium und ikonisch-symbolischem Hauptteil des Films. Seine Charakterisierung der Interaktionen zwischen beidem – er nennt, unter anderem, die Bedeutung des Prologs »als unstimmige Eröffnung und damit als ästhetischer Bruch, wie er für die Surrealisten typisch war«, außerdem den von ihnen beförderten »perversen Anthropomorphismus«, der »eine signifikante Gleichsetzung von Tier und Mensch [suggeriert]«, und die »implizite Verbindung […] zwischen dem, was der populärwissenschaftliche Film dem Publikum bieten will, und den Zielen, die Buñuel und Dalí mit ihrem Film verfolgten: nämlich die Möglichkeit, in bisher ungesehene Welten zu blicken«[115] – legt prägnant die Bewegung offen, die das Attraktionskino hin zu untergründigen Strömungen und Nebenschauplätze des Kino-Dispositivs unternimmt. Sie führt weg von der dominierenden Fasson des narrativen Studiofilms und hin zu unabhängigen Produktions- und Distributionskontexten, deren Umgang mit Bildern des Schocks, des Leidens, des Sterbens letztendlich die Grenze zwischen Exploitation und Kunst fließend werden lassen.

Bevor wir uns der Existenz indexikalischer Tode in Filmen einerseits dieses »Paracinemas« und andererseits innerhalb des konventionellen Spielfilms zuwenden, möchte ich aber noch einmal zu *El automóvil gris* zurückkehren, und dessen zweite Index-Todesszene, die Hinrichtung der Automobilbanditen, als Ausgangspunkt für die Fragestellung beleuchten, inwieweit derartige dokumentarische Aufnahmen sterbender Menschen im Jahrmarktkino überhaupt Verwendung gefunden haben, und ob sich ihre Funktionalisierung deutlich von denen der Todesmomente anderer Lebewesen unterscheiden.

---

the right side of the frame and heads in the rat›s general direction. The rat seems oddly subdued, almost asleep, but the scorpion, after turning around once on the way to the rat, strikes at it without hesitation […]. At first the rat occupies itself with the shock and pain of the sting (it has been stung in the face), and rubs its snout with both paws. The scorpion, meanwhile, continues to attack the rat, striking numerous times. After a number of further stings, the rat grabs the scorpion in its paws and attempts to bite it, but drops it, apparently after being stung even more. Then there is an interruptive cut to a point when the venom has begun to affect the rat, which digs jerkily in the sand. Following this scene, the film's final intertitle appears, ›A few hours later.‹ The film's final scene shows the rat in its death throes, and the scorpion wandering over to inspect the rat. Some animals may have been more cooperative than the scorpion, but the tendency toward overt manipulation, especially through camera stoppages, is a recurring feature of popular-science films.«

114 Oliver Gaycken, *Das Privatleben des Scorpion Languedocien: Ethologie und* L'Age d'Or (1930), in: *montage/av* 14/2 (2005), 44–51, hier: 48.

115 Ebd., 50.

4.4 Hinrichtungsszenen im Attraktionskino

Am Ende der erhaltenen Fassung von *El automóvil gris* erwartet die Automobilgangster ihre Hinrichtung durch ein Erschießungskommando. Zuvor haben wir die Antagonisten zu ihrem letzten Abendmahl begleitet. In Gegenwart ihrer Frauen und eines Seelsorgers erwarten sie voll stumpfer Verzweiflung den Morgen ihres Todes. Nachdem der Priester einen der zum Tode Verurteilten mit seiner Liebsten verehelicht hat, worauf Rosas in Großaufnahme deren schmerzverzerrtes Gesicht vor dem Hintergrund eines Kruzifixes an der Gefängniszellenwand zeigt, kündigt die Aufnahme der Gefängnisturmuhr zusammen mit einer Texttafel den nächsten Tag an: »La escena del fusilamiento, a su natural horror, reúne su autenticidad. Con su absoluto realismo, hemos querido demostrar cuál es el único fin que espera al delincuente.«[116]

Tatsächlich präsentiert uns der Film anschließend genau jenes Bildmaterial, das Rosas 1915 als Filmreporter von der Hinrichtung der echten Automobilbanditen geschossen, und das später Eingang in seine *Documentación histórica national 1915–1916* gefunden hat. In einer kurzen, kaum zwei Sekunden langen Szenen blicken Militärs und, zwischen ihnen, einer der ihr Ende erwartenden Delinquenten halbtotal gefilmt direkt in die leicht nach rechts, dann wieder nach links schwenkende Kamera. Gleich darauf werden die Verurteilten an einer Mauer aufgereiht, während rechts von ihnen bereits die Soldaten mit ihren geladenen Gewehren stehen. Ein Schnitt später fährt die Kamera in einer Halbkreisbewegung dicht an der Mauer entlang, als wolle sie jeden der Hinzurichtenden noch einmal in einem abschließenden Schwenk als eindeutig lebendigen Körper einfangen. Die meisten Verurteilten fügen sich in ihr Schicksal, während auf Seiten ihrer Henker die letzten Vorbereitungen getroffen werden. Sie strahlen eine fatalistische Ruhe aus, nur einer gestikuliert wild mit dem die Reihe abschreitenden Offizier, wobei unklar bleibt, ob er ihm droht, mit ihm über sein Weiterleben verhandeln möchte, oder ob er Reue zeigt.

Für einen weiteren äußerst ephemeren Moment zeigt uns Rosas eine Gruppe Zuschauer, allesamt Männer, aber auch Heranwachsende, in Anzügen und mit Sombreros, deren sichtlich von dem zu erwartenden Spektakel aufgereizten, teilweise leicht nach vorne gebeugten Körper den gesamten Kader ausfüllen. Als die Kamera zurück in ihrer vorherigen Position ist – links die Mauer mit den Häftlingen, rechts die Palisade aus Gewehrmündungen –, fallen unvermittelt die tödlichen Schüsse, gleich darauf die Getöteten. Auf ihren Gesichtern liegend empfangen sie den Gnadenstoß, während die Rauchschwaden der Munition die Leinwand vernebeln. Ein letzter Zwischentitel, in dem von der moralischen Lexikon die Rede ist, die das schmähliche Schicksal der Verbrecher bereitstellt, sowie davon, dass nur ehrliche Arbeit ein ehrwürdiges Leben garantiere, legitimiert noch einmal die erfolgte Hinrichtung, bevor die überlieferte Fassung des Serials abbricht.[117]

116 Rosas, *Automóvil*, 1:39:30–1:44:22.

117 Ebd., 1:44:23–1:45:58.

Wie schon der Index-Tod des Kampfhahnes steht auch Rosas' Exitus-Trias – synchron aufeinanderprallen in der Finalszene das Ende der Diegese, das Ende des Films als ästhetisches Artefakt, und das Ende des außerfilmischen Lebens der Gangster –, in direkter Korrespondenz zu den Sterberitualen innerhalb des Jahrmarktskinos, auch wenn Rosas deren Stasis durch häufige Schnitte und durch den Einbezug eines größeren topographischen Rahmens aufbricht: Die Registranten, die bei früheren Filmen noch im Kader selbst verankert gewesen sind, um dort direkt auf die Schicksale der jeweiligen Totgeweihten zu reagieren, sind in *El automóvil gris* bereits in eigene Szenenfelder ausgelagert, und stehen lediglich durch die Montage in Verbindung zu denjenigen, deren Sterben sie bezeugen sollen.

Auch hat bei Rosas inzwischen die paratextuelle Legitimation ihren Eingang in die Diegese gefunden. Bereits die ikonisch-symbolischen Läuterungsszenen vor der eigentlichen Hinrichtung sprechen eine deutliche, christlich konnotierte Sprache von Schuld und Sühne, während die zitierten beiden Texttafeln dem Publikum ebenso eindeutige Interpretationsansätze offerieren, wie es den (indexikalischen) Tod der Autobanditen aufzunehmen habe, und aus welchen pädagogisch-didaktischen Motiven heraus dieses Material überhaupt in den Film integriert worden ist – eine Position, die piktoral dadurch untermauert wird, dass Rosas' Kamera ganz klar auf Seiten der Staatsmacht installiert ist, mit der sie allein rein technisch durch die Praktik des Schießens paktiert. In ihrem Kern gilt für Rosas' Erschießungsszene jedoch, dass sie im Kern lediglich eine elaborierte Fortsetzung von audiovisuellen Ikonen darstellt, die seit der Frühzeit der Kinematographie virulent sind.

Bei *Shooting Captured Insurgents* –, einer weiteren Edison-Produktion aus dem Jahre 1895, die deutlich Francisco Goyas Gemälde *El 3 de mayo en Madrid: Los fusilamientos de patriotas madrileños* von 1814 als kompositorische Orientierung nutzt, – handelt es sich um einen der ersten Kriegspropagandafilme, in dem vorgeblich am Vorabend des Spanisch-Amerikanischen Kriegs eine Gruppe aufständischer Kubaner von spanischen Schützen erschossen wird.[118] Die Verwandtschaft zwischen dem kaum 20 Sekunden langen Streifen und unserem Paradebeispiel *Decapitation* ist maximal: Auch in dieser freilich nicht vor Ort im Kubanischen Kampfgeschehen, sondern mutmaßlich in New Jersey gedrehten Szene betrachtet die Kamera vermeintlich objektiv den Hinrichtungsvorgang aus sicherer Distanz, und richtet ihren Fokus auf den reinen Vorgang des gewaltsamen Tötens, der erst nachträglich von Paratexten wie Katalogbeschreibungen oder dozierendem Vorführer mit politischen Implikationen versehen wird.[119] Allerdings erfordert der Tod durch Füsilieren

118 51f.

119 Vgl. Bottomore, *Filming*, Kap. VI, 6f.: »The Edison company had filmed actualities of Roosevelt's Rough Riders preparing for the war, and the focus on the Rough Riders continued in a series of fake skirmishes they made in New Jersey. Edison produced some seven films of this type from 1898, many of them directed by James H. White. The titles in question were Shooting Captured Insurgents; Cuban Ambush; Surrender of General Toral; Sailors Landing under Fire (all 1898), and the following year the company released Battle of San Juan Hill; U. S. Infantry Supported by Rough Riders at El Caney; Skirmish of Rough Riders. Some of these were re-enacted with the New Jersey National

keinen Spezialeffekt wie die, die unseren namenlosen Chinesen und Edisons *Maria Stuart* ihrer Köpfe entledigen. *Shooting Captured Insurgents* weist keinen Schnitt auf, der ihn auf Anhieb als Re-Enactment entlarven würde. Genauso könnte man auch die Erschießung in *El automòvil gris*, ohne die entsprechenden Hintergrundinformationen, problemlos für eine reine Inszenierung halten.

Dass die zugehörigen Kataloge, wie wir bereits gesehen haben, oft genug auch eindeutig ikonisch-symbolische Hinrichtungsszenen als indexikalische ausweisen, und ein Großteil des zeitgenössischen Materials nicht überliefert worden ist, macht es nicht einfacher, genau zu bestimmen, ob eine angeblich als authentisch veranschlagte Tötung nun tatsächlich dokumentarischen Charakter trägt oder nicht.[120] Festgehalten aber kann werden, dass, wenn überhaupt, menschliche Akteure bei ihrem (gewaltsamen) Verscheiden gefilmt werden, diese entweder durch ein Vergehen an der Gemeinschaft – wie die Automobilbanditen – sowohl Leben als auch den Schutz vor einer voyeuristischen Ausbeutung ihres Todes verloren haben –, oder aber aufgrund ihrer Prominenz durch ein Abfilmen ihrer Begräbniszeremonie oder auch ihres toten Körpers noch einmal posthum gehuldigt werden sollen – man denke an die kinematographische Fortführung der *mourning pictures* zu Ehren verstorbener Staatsoberhäupter wie dem US-Präsidenten William McKinley[121], oder Kulturschaffender wie dem russischen Schriftsteller Leo Tolstoi[122], aber auch namenlos bleibender, jedoch für eine politische Nutzbarma-

Guard costumed as American soldiers and – strangely – African-Americans to play the Spaniards, though it seems there were some production disputes with the cast. Some of the films (which survive as paper print versions) are quite impressive for sheer numbers of actors and lively action: in Battle of San Juan Hill, for example, as the US soldiers come from behind camera, the air thick with smoke from their rifle fire, one of their number is wounded by enemy fire and is stretchered away. As Charles Musser has covered the story of these fakes so thoroughly in his books, I will not dwell further on them or their details of production. Suffice it to say that they showed plenty of shooting and explosions, with the Americans triumphing. One further, unrelated Edison dramatisation, produced later is worth mentioning: Edwin Porter's dramatisation of the Samson-Schley controversy (1901).«

120 Stutzig werden hätte das zeitgenössische Publikum allerdings werden können, wenn es in geringem zeitlichen Abstand neben *Shooting Captured Insurgents* auch *Cuban Ambush* zu Gesicht bekommen hätte, in dem Edison quasi das Kriegsfilm-Genre vorwegnimmt, und eine Minute lang zeigt, wie in einem Gebäude verschanzte Kubaner sich ein Gefecht mit sie belagernden spanischen Soldaten liefern – und bei der exakt dieselbe Hintergrundkulisse Verwendung findet wie in der zeitgleich gedrehten Erschießungsszene.

121 Vgl. bspw. die Reihe an zeitgenössischen Dokumentaraufnahmen in der Online-Mediathek der Library of Congress, in denen detailliert die einzelnen Stationen der Beerdigung des ermordeten Präsidenten abgeschritten werden, angefangen von *Taking President McKinley's body from train at Canton, Ohio* bis hin zu *McKinley's funeral entering Westlawn Cemetery* (www.loc.gov/collections/mckinley-and-the-pan-american-expo-films-1901/?fa=original-format:film,+video%7Clocation:canton%7Csubject:death, 23.12.20).

122 Vgl. bspw. die Beobachtungen Combs' bezüglich einer Dokumentaraufnahme von Tolstois leblosem Körper, der Besuch von einer agilen Stubenfliege erhält: »Death qua stillness […] is problematic in film because motion filters stillness as the result of what does not change onscreen. Consider Protazanov's The Departure of a Great Old Man (1912), in which the indexical footage of Tolstoy's corpse at this wake contains an interesting detail – a fly that can be detected silently buzzing around the room, an agant of motion that proves this is a moving, not a still, image of the still body.« (Combs, *Deathwatch*,

chung besonders attraktiver Kriegsopfer wie die Ertrunkenen des Schlachtschiffs Maine.[123]

Im Folgenden möchte ich anhand von zwei paradigmatischen Beispielen die fundamentale Verzahnung von Fiktion und Dokumentation in den Kino-Jahren vor der Entstehung von *El automòvil gris* in den Blick nehmen, um meine These zu untermauern, dass in der konkreten ästhetischen Praxis des Filmens oder Nachstellens indexikalischen Tode von Mensch und Kreatur in Kontexten von Exekutionen und Kriegshandlungen keine wesentliche Differenzlinie gezogen werden kann, sowie, dass das bestimmende karnevaleske Element des Jahrmarktskinos keine einschlägige Unterscheidung trifft zwischen dem Illustrieren eines menschlichen oder eines animalischen Index-Todes. Der Tod beider fungiert stattdessen, wie Mary Ann Doane schreibt, gleichermaßen »as a kind of cinematic Ur-Event, because it appears as the zero degree of meaning, its evacuation.«[124]

4.4.1 *Execution of Czolgosz* (1901)

Als am 29. Oktober 1901 Leon Czolgosz, ein US-amerikanischer Anarchist polnischer Herkunft, der Anfang September während der Pan-American Exposition in Buffalo Präsident William McKinley mit zwei Revolverschüssen tödlich verletzt hat, per Elektrischem Stuhl hingerichtet werden soll, findet sich auch eine Filmcrew der Edison-Produktionsfirma, bestehend aus James White und Edwin S. Porter, an der Pforte des Auburn State Prison ein, um das die Öffentlichkeit in höchstem Maße interessierende Sterben des bis zuletzt keine Reue zeigenden Attentäters auf Film zu bannen. Dort aber werden die Kameraleute abgewiesen. Selbst die Möglichkeit, Czolgosz wenigstens auf seinem Gang zur Todeskammer filmen zu können, bleibt ihnen verwehrt.

Sinnfällig bringt dieser Vorfall die von Foucault beobachteten historischen Transformationen zum Ausdruck, die sich auf dem Feld des legitimierten Tötens von einer peinlichen Strafe, die allein den Körper des Verurteilten als Schauplatz grausamer Martern kennt, hin zu subtileren Praktiken vollzieht, die den physischen Leib der Delinquenten umdeuten in ein juristisches Subjekt, dessen Seele primär im Mittelpunkt der Strafausübung stehen sollte: Während seines Sterbens wird der Todgeweihte den Blicken der Öffentlichkeit entzogen, und der Bestrafungsprozess selbst dadurch in ein »abstraktes Bewußtsein«[125] verlagert. Genauso

83.) Der Autor unterlässt es allerdings, darauf hinzuweisen, dass es sich bei Protazanovs halbstündigem Streifen um eine Spielfilmadaption der letzten Lebenstage des Schriftstellers handelt.

123 Gleich mehrere Aktualitäten nehmen sich der Tragödie um das US-Schlachtschiff Maine an, dessen Explosion im Hafen von Havanna, hinter der sogleich ein Terroranschlag des spanischen Militärs vermutet wird, 1898 zum finalen Auslöser des Spanisch-Amerikanischen Kriegs gerät, darunter eine Panoramaansicht des Schiffswracks, die Edison unter dem Titel *Wreck of the Battleship ›Maine‹* veröffentlicht, aber auch Szenen, die die Beerdigung der insgesamt 70 Opfer der Katastrophe zeigen wie das ebenfalls von Edisons Produktionsfirma verantwortete *Burial of the ›Maine‹ victims*,.

124 Doane, *Emergence*, 164.

125 Foucault, *Überwachen*, 16.

sinnfällig ist aber auch, wie Edisons Kameramänner als Vertreter des Attraktionskinos auf die verweigerte Dreherlaubnis spontan reagieren: Statt sich mit ihrer Zurückweisung zufrieden zu geben, bauen Porter und White ihre Kamera kurzerhand außerhalb des Gefängnisses auf, und filmen wenigstens dessen Mauern in zwei Panoramaaufnahmen just zu dem Zeitpunkt, als Czolgosz nur wenige Meter entfernt, jedoch unsichtbar für die Linse, seinen Tod empfängt. Damit aber nicht genug: Zurück in Edisons kurz zuvor fertiggestelltem Filmstudio in New York macht man sich daran, die Exekution auf der Grundlage von Zeitungsberichten und mit einer Handvoll Darsteller, die Czolgosz, seine Wärter, den Gefängnisarzt, die anwesenden Zeugen verkörpern sollen, kurzerhand nachzustellen.

Das aus insgesamt vier Einstellungen montierte Ergebnis *Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison*[126], das bereits im Titel seinen Charakter als »twilight zone of self-conscious simulation« bzw. »curious hybrid form [that] seems to oscillate uneasily between historical fact and grim, obscene amusement«[127] offenlegt, tritt seinem Publikum als Diptychon gegenüber: Zum einen die dokumentarischen Schwenkaufnahmen der Exterieurs von Auburn Prison als separate Einstellungen ohne eindeutigen intratextuellen Bezug zur Hinrichtung des Präsidentenmörders; zum andern die inszenierte Exekution Czolgoszs als mehr oder minder offensichtliche Nachstellung.

Wenn der Jahrmarkt, wie Foucault schreibt, den Großteil des Jahres als leere, funktionslose Wiese außerhalb von Gemeindegrenzen liegt, und sich nur in bestimmten temporalen Fenstern als »zeitweilige« Heterotopie in eine Spielwiese verwandelt, in der sich seine sonstige Raum- und Zeitstruktur für die ihn Besuchenden fundamental verändert[128], dann leistet das nach ihm benannten Kino, könnte man argumentieren, genau das Gleiche für die weiße Projektionsfläche, die, sobald der Film beginnt, für ihre Zuschauer nicht nur das eigene Zeit- und Raumgefühl aus den Fugen geraten lässt, sondern auch innerhalb der projizierten Bilder künstliche Zeiträume und Raumzeiten schafft, dabei munter Fiktion in Realität übergehen lässt, und etablierte Darstellungsnormen einer Krise der Repräsentation aussetzt – wofür gerade *Execution of Czolgosz* ein eindrucksvolles Beispiel liefert.[129]

Der *establishing shot*, mit dem der Film eröffnet, besteht aus einem für die Zeit vor 1903 noch unüblichen Schwenk, der die Kamera von links nach rechts entlang der Gefängnisaußenmauern sowie entlang vor diesen verlaufenden Bahngleisen bewegt. Die Obsession des frühen Kinos für Züge und Zugfahrten, die sich mit Vorliebe direkt auf die Kameralinse zubewegen, um das Publikum Schockeffekten auszusetzen[130], steht in *Execution of Czolgosz* allerdings bereits im Dienst

126 Digitalisiert zu finden ist der Film in der Mediathek der Library of Congress unter: https://www.loc.gov/item/00694362/ (23.12.20).

127 Jonathan Auerbach, *Body Shots. Early Cinema's Incarnations*, Berkeley, Los Angeles et al. 2007, 40.

128 Vgl. Michel Foucault, *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heide Paris et al. (Hg.), *Aisthetis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, 33–46, hier: 43.

129 Vgl, weiterführend auch: Michael Punt, *Die Panorama-Ansichten in Execution of Czolgosz*, in: *KINtop* 6 (1997), 89–95.

130 Vgl. Kreimeier, *Traum*, 180.

einer gezielten Lenkung des Zuschauerblicks, wenn der einzige sich in Fahrt befindliche Zug ebenfalls von links nach rechts an uns vorbeirast, und damit hauptsächlich dazu dient, die Seitwärtsbewegung der Kamera zu parallelisieren. Nach einem Schnitt sind wir dem Gebäudekomplex bereits etwas näher gerückt: Erneut schwenkt die Kamera über ein Panorama aus Gefängnisgebäuden und vereinzelten Baumkronen hinweg, ist inzwischen aber hinter der zuvor zu sehenden Mauern im Hof des State Prison platziert, wo sie über jene Fassade hinwegschwenkt, hinter der sich Czolgoszs Hinrichtung vollzieht. Die Gefängnismauern werden damit zum Substitut der sich hinter ihnen vollziehenden Exekution, zu einem Registranten, der, um den Tod Czolgoszs vor der Kameralinse abzuschirmen, gewissermaßen mit dem Rücken zum Publikum steht, gerade dadurch aber vollmundig Zeugnis von ihm ablegt. Er ist dadurch genau an jener Schnittstelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verortet, die laut Foucault das (Gefängnis-)Panoptikum als Zusammenspiel von »kleinen Techniken der vielfältigen und überkreuzten Überwachungen, der Blicke, die sehen, ohne gesehen zu werden« konstituieren.[131]

Dass Porter und White sich aber nicht damit genügen, einfach nur eine Außenansicht zu liefern, die Czolgoszs Hinichtung visuell vermittelt, ohne sie selbst zu zeigen, beweist die nächste Szene, in der wir vom Exterieur ins Interieur versetzt werden. Dort finden wir uns nun innerhalb einer ikonisch-symbolischen Ordnung wieder, die uns zeigt, wie vier Wachmänner Czolgosz aus seiner Zelle eskortieren. Neben einer visuellen Dramaturgie, die dadurch entsteht, dass nach den Schwenkbewegungen von links nach rechts der Auftritt der Wärter nunmehr von rechts nach links erfolgt, stechen an der inszenierten zweiten Hälfte des Films grundlegende Differenzen zu den vorherigen dokumentarischen Aufnahmen ins Auge. Vor allem die plötzliche Kamera-Stasis wäre zu nennen sowie das theatrale Bühnenbild, das im Grunde einzig aus einer den gesamten Hintergrund einnehmenden Mauer besteht, die senkrecht zur Kameraposition verläuft, und sowohl den Bildern jegliche Raumtiefe nimmt wie auch die sich in strikter Horizontalität vor ihr bewegenden Darstellern reichlich eindimensional wirken lässt.[132] Verzichtet wurde indes beim Schauspiel sowohl des apportierten Czolgosz wie auch der ihn begleitenden Beamten auf übertrieben-melodramatische Gesten. Auch die eigentliche Exekution, der wir in der nächsten Szene beiwohnen, soll sich, wie Musser herausstellt, akribisch an vorliegenden Augenzeugenberichten orientieren: Sogar ein kurzes Straucheln des Attentäters, über das die anwesenden Reporter berichteten, findet man bei seinem fiktionalen Double wieder.[133]

Im Hinrichtungsaal sind währenddessen – und tatsächlich scheinen Porter und White die folgende Szene zeitgleich zur vorherigen verstanden wissen wollen – vier weitere Herren damit beschäftigt, die Funktionalität des Elektrischen Stuhls zu testen, indem sie einen mit ihm verbundenen Glühbirnenkranz dreimal hintereinander aufleuchten lassen – eine Szene, die für Miriam Hansen auf

131 Foucault, *Überwachen*, 221.
132 Vgl. Musser, *Nickelodeon*, 187.
133 Vgl. A. Wesley Johns, *The Man who Shot McKinley*, Jersey 1970, 247.

Edisons gewinnträchtigen Umgang mit jeglichen Faktoren verweist, die mit dem Attentat auf McKinley und der Hinrichtung Czolgosz in Zusammenhang stehen, angefangen von seiner Partizipation bei der Pan-American Exposition, wo sich der Präsidentenmord ereignet, bis hin zu seiner Rolle als, wenn nicht »Erfinder« von Elektrizität und Glühlampe, so doch als ihr erfolgreichster Profiteur.[134] Intradiegetisch sind die drei aufleuchtenden und verlöschenden Birnen vor allem aber eine Vorwegnahme des Todes Czolgoszs. Dieser wird nämlich gleich nach Ende des Experiments – innerhalb der zyklischen Struktur des Films zwar durchaus logisch, für heutige Betrachter aber ein deutlicher Kontinuitätsbruch – nunmehr von rechts nach links in den Bildkader geführt. Ohne Gegenwehr nimmt er auf dem Stuhl Platz, wird festgeschnallt, und erwartet in stoischer Haltung das Handzeichen, das der neben ihm stehende Wärter, auf Geheiß des Gefängnisarztes, einem im Bildhintergrund befindlichen Henker erteil. Es wiederholt sich, was sich bereits bei den Glühbirnen gezeigt hat: Dass Czolgoszs Körper von Elektrizität durchflossen wird, vermittelt uns keiner der externen Registranten, die um ihn herumstehen. Vielmehr ist es dieser Körper selbst, der sich bei jedem der insgesamt drei Stößen hebt, als wolle er die ihn fixierenden Gurte zerreißen, und dann, wenn die Stromzufuhr unterbrochen ist, schlaff in seinen Sitz zurücksinkt.

Anders als bspw. *Decapitation* hat diese simulierte Sterbeszene keine montagetechnische Intervention nötig. Durch die zur Anwendung gebrachte vergleichsweise sauberere, humanere Hinrichtungsmethode wird die Todesdarstellung allein an die Physis des Czolgosz-Darstellers delegiert, der nichts weiter zu tun braucht, als sich in bestimmten Intervallen rhythmisch zu heben und zu senken, um die Illusion eines nahezu mechanischen Verendens zu vermitteln. Combs bezeichnet diese Repräsentationsform, im Gegensatz zu den graphischen Gräueln von rollenden, aufgespießten Köpfen und enthauptet zusammensackenden Körpern in *Decapitation* und *Execution of Mary Stuart*, deshalb sinnigerweise als eine Form von kinematographischer »Zähmung« eines Sterbevorgangs, der in der Frühzeit dieser innovativen Praxis – man muss dazu nur zeitgenössische Berichte lesen[135] – selten derart reibungslos und

134 Vgl. Hansen, 47.

135 Vgl. einen programmatisch *Far Worse than Hanging* betitelten Artikel in der *New York Times* vom 7. August 1890, in der ein anwesender Reporter auf beklemmende Weise von der Hinrichtung des Axtmörders William Kemmler ebenfalls im Auburn Prison berichtet, bei dem es sich um den ersten Menschen handelt, der mittels des Elektrischen Stuhles aus dem Leben gerissen wurde: »After the first convulsion there was not the slightest movement of Kemmler's body. […] Then the eyes that had been momentarily turned from Kemmler's body returned to it and gazed with horror on what they saw. The men rose from their chairs impulsively and groaned at the agony they felt: ›Great God! He is alive!‹ someone said: ›Turn on the current‹, said another. […] Again came that click as before, and again the body of the unconscious wretch in the chair became as rigid as one of bronze. It was awful, and the witnesses were so horrified by the ghastly sight that they could not take their eyes off it. The dynamo did not seem to run smoothly. The current could be heard sharply snapping. Blood began to appear on the face of the wretch in the chair. It stood on the face like sweat. […] An awful odor began to permeate the death chamber, and then, as though to cap the climax of this fearful sight, it was seen that the hair under and around the electrode on the head and the flesh under and

klinisch vonstattenging wie das von Porter und White inszeniert worden ist: »By taming dying, cinema structures the most temporally evasive of actions. Indeed, the electrical killing is nothing if not tame – Czolgosz is extremely well behaved in his dying. […] Execution of Czolgosz tidies up a process that in reality was experimental and potentially horrific. When performing the destruction of motion, electricity also produced a mobile and at times unwieldy death.«[136]

Trotzdem aber gilt: »Dying cannot autonomously address a spectator as having concluded.« Gemäß der Faustformel »the end must be accounted for by someone else«[137] tritt auch in *Execution of Czolgosz* nach dem Ableben des Titelhelden in Gestalt des Gefängnisarztes eine Registranten-Figur auf, die dann doch noch die enge Verwandtschaft zu Filme wie *Decapitation* sucht. Deutlich wird aber, dass der Mediziner, der nach dem finalen Aufbäumen des Delinquenten hinzutritt, um, den Brustkorb des Verstorbenen abhorchend, dessen Tod zu bestätigen, allein schon aufgrund seiner Profession wesentlich näher an Griffiths *Country Doctor* angesiedelt ist als an den frenetisch den Feindestod feiernden Chinesen in *Decapitation*. Als würde die Sterilität der Hinrichtungsmethode, des Schauspiels sowie des Umfelds – außer dem Elektrischen Stuhl ist die Szenerie, wie gesagt, gänzlich leer – auch auf die Registranten-Figur übergreifen, beschränkt sich die Funktion des Arztes darauf, den Tod als einfaches Faktum zu diagnostizieren, ohne dass er in ihm, oder einem der übrigen Zeugen, irgendeine gesteigerte Gefühlsäußerung hervorrufen würde.

Auffällig ist ebenfalls die Dependenzkette, die zwischen Registration des Todes und seiner schlussendlichen Verkündigung besteht, und auf die auch die Filmbeschreibung im Edison-Katalog ausdrücklich eingeht: »The current is turned on at a signal from the Warden, and the assassin heaves heavily as though the straps would break. He drops prone after the current is turned off. The doctors examine the body and report to the Warden that he is dead, and he in turn officially announces the death to the witnesses.«[138] Am Ende dieses Beglaubigungsprozesses steht zudem, gleichsam als finaler Zeuge, das extradiegetische Publikum selbst: Nachdem die Czolgosz flankierenden Beamten darin übereingekommen sind, dass kein Leben mehr in ihm steckt, wird einem am linken Außenrand des Bildes stehenden Wärter diese Information per Handzeichen übermittelt. Daraufhin wendet dieser sich zum intradiegetischen Zuschauerraum, der für uns allein deshalb unsichtbar bleibt, weil er identisch ist mit der Position der Kamera. Der Blick und die Gesten des Mannes direkt in die Kameralinse stempeln *Execution of Czolgosz* einerseits als Exponenten des Attraktionskino mit seinen sich exhibitionistisch darbietenden Figuren, die genau wissen, dass sie gerade voyeuristisch beäugt werden, und deshalb mit ihren räumlich-zeitlich separierten Voyeuren regelmäßig Blickkontakt

around the electrode at the base of the spine was singeing. The stench was unbearable.« (https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1890/08/07/103256332.pdf, 23.12.20).

136 Combs *Deathwatch*, 50ff.

137 Ebd., 49.

138 Zit. n. https://www.loc.gov/item/00694362/ (23.12.20).

aufnehmen. Andererseits kann dieser Blick in die Kamera aber auch als Beglaubigungsgeste dahingehend verstanden werden, dass der gerade miterlebte Tod eben kein ikonisch-symbolischer, sondern ein indexikalischer sein soll – und dass wir außerhalb der Kinoleinwand selbst davon zeugen, weil wir ihm gerade beigewohnt haben. Denn der Verdacht liegt durchaus nahe, dass auch *Execution of Czolgosz* von zeitgenössischen Rezipienten, die mangels Verfügbarkeit oder Analphabetismus keinen Blick in Edisons Katalogtext haben werfen können, den Streifen durchaus als authentisches Wochenschaudokument aufgefasst worden ist.[139]

Bezüglich der Mittel und Wege, mit denen die frühe Kinematographie die ihr immanenten Bewegungs- und Belebungseinheiten in ihr Gegenteil, hin zu einer Stilllegung des Körpers, am Schnittpunkt zwischen Indexikalität und Illusion verkehrt, stellt *Execution of Czolgosz* somit ein besonders aufschlussreiches Artefakt dar. In seinem Zusammenklang von moderner (Film-)Technologie, Elektrizität und vermeintlich verfeinerten Formen des Strafens realisiert die Edison-Produktion nicht zuletzt das Phänomen des »posthumen Chocks«, von dem Benjamin in Bezug auf die Photographie spricht:

> »Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens usf. wurde das ›Knipsen‹ des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock. Haptischen Erfahrungen dieser Art traten optische an die Seite, wie der Inseratenteil einer Zeitung sie mit sich bringt, aber auch der Verkehr in der großen Stadt.«[140]

Wie Barthes, für den »das eigentliche Organ des Photographen nicht das Auge […], sondern der Finger [ist]: das, was unmittelbar mit dem Klicken des Auslösers zu tun hat, mit dem metallischen Gleiten der Platten«[141], sieht Benjamin im Photographieren eine sich vornehmlich über geringste Berührungen in Gang setzende Technologie des Schießens und Erschießens am Werk, der Edisons *Czolgosz* besonders Rechnung trägt. Während Edisons Kameramänner noch mühsam kurbeln müssen, um an ihre Bilder zu gelangen, bedarf es, um den McKinley-Attentäter zu töten, sowohl in der filmischen Fiktion als auch in der außerfilmischen Wirklichkeit, letztlich nur eines Kopfnickens und einer einzigen Handbewegung.

Ob den zeitgenössischen Betrachtern *Execution of Czolgosz* seine Identität als Illusion enthüllt hat, ob der Film als didaktisch-pädagogische Warnung an Präsidentenmörder in spe oder gleichwelche kriminellen Subjekte verstanden worden ist, oder inwieweit die eröffnenden Panoramaszenen die Zuschauer weniger verwirrt, sondern ihnen vielmehr das Grundgerüst einer Narration nahegebracht

---

139 Im originalen Begleitkatalog der Filmgesellschaft wird allerdings eindeutig darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Streifen einzig um ein Re-Enactment handelt, sei *Execution of Czolgosz* doch »a detailed reproduction of the execution of the assassin of President McKinley faithfully carried out from the description of an eye witness.« (Ebd.)

140 Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band 1.2, Frankfurt a. M. 1974 [1939], 605–653, hier: 630.

141 Barthes, *Kammer*, 24.

haben, darüber lassen sich bloß Vermutungen anstellen. Auf jeden Fall ebnet der Film den Weg fort von den primitiven Frühformen filmischen Sterbens hin zu Erzählstrukturen, wie sie in Rosas *El automóvil gris* unter dem Gesichtspunkt der Vermischung von indexikalischen und ikonisch-symbolischen Toden ihren vorzeitigen Höhepunkt erreichen.

4.4.2 *Electrocuting an Elephant* (1903)

Im Kino der ersten Jahre nach der Jahrhundertwende besitzen ikonisch-symbolische Todesszenen, die durch simple Stop-Tricks realisiert werden, bereits topischen Charakter. Sei es die von Ferdinand Zecca 1901 für Pathé realisierte *Histoire d'un crime*[142], die möglicherweise in ihrer finalen Exekutionsdarstellung Pate für Edisons *Czolgosz* gestanden hat[143]; die dänische Produktion *Henrettelsen* aus dem Jahre 1903, die den letzten Gang einer Kindsmörderin zur Guillotine schildert[144]; oder auch die beiden portugiesischen Dramatisierungen der Verbrechen des in der Gegend um Lissabon sein Unwesen treibenden Raubmörders Diogo Alves von 1909 respektive 1911[145] – alle diese Beispiele orientieren sich an der Repräsentation gewaltsamen Sterbens, wie es filmhistorisch erstmals in *The Execution of Mary Stuart* auftritt, und sich in Filmen wie *Decapitation* zur Konvention entwickelt, um die fraglichen Szenen zum zentralen Schauwert immer komplexer werdender narrativer Strukturen zu machen.

142 Auf bemerkenswerte Weise verschränken sich in der Pathé-Produktion sowohl die Vorläufer des Jahrmarktskinos wie auch erste Ansätze hin zu einer naturalistischeren Mise en Scène: Basierend auf einer gleichnamigen *tableaux*-Serie des Pariser Wachsfigurenkabinetts Musée Grévin gilt Zeccas fünfminütiger Streifen als einer der frühsten Versuche, seine Geschichte in realistischen, die Lebensbedingungen der sozial niedriggestellten Stadtbevölkerung veranschaulichenden Kulissen zu erzählen: Nach dem Mord an einem Bankangestellten wird der Täter, ein arbeitsloser, am Existenzminimum lebender Schneider, bereits am darauffolgenden Tag in einer Zechstube verhaftet, zum Tode verurteilt und in der finalen Einstellung der Guillotine zugeführt. Zwar erinnert eine Traumsequenz, in der der Delinquent in seiner Zelle von Flashbacks an sein verkorkstes Leben heimgesucht wird, dadurch, dass die mentalen Bilder gleichsam wie auf eine Leinwand oberhalb unseres schlummernden Helden an die Zellenwand projiziert werden, an ähnliche Filmtricks von Méliès. Während des Finales allerdings befleißigt sich der Film beim nüchtern gefilmten Gang des Verurteilten zum Fallbeil eines dezidierten Aktualitätengestus. In allen heute überlieferten Kopien fehlt die Köpfung des Mörders, nachdem Zecca sie zunächst in seinen Film integriert hatte, sie auf Geheiß französischer Lokalbehörden (in Ermangelung einer zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorhandenen zentralen Filmzensurbehörde) aber wieder herausschneiden musste. (Vgl. Lanzoni, *French*, 42.)

143 Don Fairservice, *Film Editing: History, Theory and Practice. Looking at the Invisible*. Manchester 2002, 29.

144 Der von Peter Efelt gedrehte Streifen, der als einer der ersten narrativen Filme Dänemarks gilt, ist heute einzig in einer unvollständigen Kopie erhalten, in der die finalen Momente der Delinquentin ausgespart sind.

145 Bereits zwei Jahre nach *Os Crimes de Diogo Alves* (1909) inszeniert der portugiesische Produzent und Regisseur João Freire Correia unter demselben Titel ein Remake seines Erfolgsfilms über die Untaten des titelgebenden Serienkillers, der sich zwischen 1836 und 1839 mehrere Morde und Raubüberfälle schuldig macht, und nach seiner Festnahme zum Tod durch Erhängen verurteilt wird.

Jenseits dieser Produktionen, die allesamt eint, dass sie die expliziten oder impliziten Schilderungen der Vergehen ihrer Antagonisten letztlich damit legitimieren, dass jene am Ende ihrer gerechten Strafe zugeführt werden, ist uns, – einmal abgesehen von den bereits erwähnten Wissenschaftsfilmen, die die teilweise forcierten Tode ihrer animalischen Protagonisten mit dem Deckmäntelchen szientistischer Aufklärung schmücken, – aus der Karnevalszeit der Kinematographie nur ein einziges ästhetisches Artefakt überliefert, das die Parameter von *Decapitation* und vergleichbarer Darstellungen auf ein dezidiert indexikalisches kreatürliches Sterben anwendet – die Hinrichtung des Elefantenweibchens Topsy am 4. Januar 1903 im Luna Park von Coney Island durch Strom, nicht nur vor den Augen einer Menge Schaulustiger, sondern auch vor der Linse einer der Kameras Edisons, dessen Produktionsgesellschaft maßgeblich für das Spektakel verantwortlich zeichnet.[146]

Topsy wird mit etwa acht Jahren in die Vereinigten Staaten verschifft, fristet ihr späteres Leben als Zirkuselefant, bevor sie, zu alt geworden für das Amüsement der Massen, als Arbeitstier eingesetzt wird. Nachdem zwischen 1900 und 1901 insgesamt drei ihrer Wärter, von denen mindestens einer sie physisch misshandelt hat, von Topsy tödlich verletzt worden sind, wird sie von den Betreibern des New Yorker Freizeitparks, in dem sie mittlerweile untergekommen ist, für untragbar gehalten, weshalb man ihre medienwirksame Tötung beschließt. Zunächst steht der Plan für eine Exekution durch Erhängen im Raum. Durchkreuzt wird dieses Vorhaben von Einwänden des US-amerikanischen Tierschutzvereins. Kein Veto hat dieser indes einzulegen, als man sich mit der Edison Company kurzschließt, und in beiderlei Interesse die Hinrichtung des Tiers per Elektrizität in die Wege leitet: Die Besitzer von Luna Park können durch das aufsehenerregende Ereignis einen hohen Zufluss an zahlungsfreudigem Publikum generieren; für Edison bestehen die Vorteile zum einen in der Möglichkeit, den Tod Topsys mitfilmen und später als sensationalistisches Dokument für all jene ausschlachten zu können, die nicht live am Ereignis partizipiert haben, zum andern aber auch in der Demonstration der letalen Wirkung des Gleichstroms, mit der er seinen langjährigen Rivalen George Westinghouse im sogenannten »War of Currents« zu diskreditieren denkt.[147]

In dem schlicht *Electrocuting an Elephant* betitelten Streifen[148] ist bei einer zunächst oberflächlichen Betrachtung zu sehen, wie Topsy von einem Tierpfleger an einer Leine über das Gelände des Freizeitparks der Kamera entgegengeführt wird. Hinter dem Elefanten und neben seinen Flanken, aber auch quer durchs Bild laufen weitere Männer, von denen nicht alle in die Vorbereitungen für die Exekution involviert zu sein scheinen. Topsy selbst wirkt unbeeindruckt, folgt ihrem Führer gemächlich, der sich immer wieder nach ihr umschaut, schließlich einen ihrer

146 Vgl. zu den Hintergründen bspw. Michael Daly, *Topsy. The Startling Story of the Crooked-tailed Elephant, P. T. Barnum, and the American Wizard, Thomas Edison*, New York 2013.

147 Vgl. Tom McNichol, *AC/DC. The Savage Tale of the First Standards War*, New York 2006.

148 Zu finden ist der Film in: *Edison. The Invention of the Movies*, DVD, USA: Kino International 2005 (USA 1903).

Stoßzähne ergreift, um sie nach rechts zu dirigieren, wo sie aus dem Bildkader verschwinden würde, würde die Kamera ihr nicht in einem leichten Schwenk folgen. Für Sekundenbruchteile ist bei diesem Schwenk im Hintergrund ein kleiner Teil des wartenden Publikums zu erkennen.

Nach einem Schnitt hat ein Schauplatzwechsel stattgefunden: Topsy steht frontal vor der Kamera. Offenbar ist sie nicht nur mit einem Strick um den Hals festgebunden, sondern ebenso mit den Beinen am Boden fixiert. Undeutlich kann man zwischen ihren Hufen Apparaturen ausmachen, die den tödlichen Strom durch ihren Körper schicken sollen. Deutlicher zu erkennen ist ein Transparent im Bildhintergrund: »Opening May 2nd 1903 / Luna Park / $1,000,000 Exposition / The Heart of Coney Island«. Menschen leisten dem Elefanten innerhalb des Bildkaders keine Gesellschaft. Ihre Anwesenheit materialisiert sich lediglich in der jäh einsetzenden Rauchentwicklung um Topsys Hufe herum. In Sekundenschnelle haben die Rauchschwaden die Beine des Elefanten zu verdecken begonnen. Analog dazu kippt das Tier schwerfällig nach links, wo es reglos liegenbleibt, während der zunehmende Rauch alsbald nahezu seinen gesamten Körper umhüllt hat. Vergleichsweise lange verweilt die Kamera beim Anblick des toten Elefanten, wartet, bis die Wolken sich verzogen haben, und Topsys Leichnam darunter wieder sichtbar wird. Der Film endet damit, dass sich eine männliche Figur von links dem Tier nähert, dabei jedoch immer noch einen gewissen Sicherheitsabstand hält, Topsy für einen kurzen Moment betrachtet, nur um dann wieder aus dem Kader zu verschwinden.

Die Kongruenzen zum zwei Jahre zuvor inszenierten Tod des McKinley-Attentäters sind, wie Mary Ann Doane in ihrer Vergleichsanalyse demonstriert, offensichtlich: Sowohl im Mittelpunkt von *Electrocuting an Elephant* wie *Execution of Czolgosz* steht eine ausgeprägte Faszination für »electricty as a conveyor of death.«[149] Der posthume Schock, den Benjamin der Photographie attestiert, wird in beiden Filmen bezüglich ihrer Darstellung von Elektrizität nachgerade hochstilisiert zu »an almost magical lethal force«, deren lautloses und im Grunde unsichtbares Wirken mittels einer »violent immediacy« die beiden separat gedachten Pole »signal and act« sowie »communication and execution« zur Deckungsgleichheit bringt.[150] Dass die Produktionsgeschichten beider Filme determiniert sind von den Errungenschaften der technischen Moderne – im Falle Czolgoszs die Entwicklung des vermeintlich humanen Tötens durch den Elektrischen Stuhl; im Falle Topsys das Zusammenspiel beider signifikanter Edison-Erfindungen, der Elektrizität sowie der Kinematographie –, untermauert nur die fundamentale Koalition, die zwischen Leben zumindest als Bild erhaltender und Leben auslöschender Technik besteht.

149 Doane, *Emergence,* 147.

150 Vgl. Mark Seltzer, *Bodies and Machines*, New York 1992, 11: »The electric switch, ready to hand, promises to reconnect the interrupted links between conception and execution, agency and expression. Such a violent immediacy posits an identity between signal and act and an identity between communication and execution.«

Weiter nennt Doane die »orchestration of guilt and punishment around the concept of a criminality understood in relation to otherness«[151] als eins der Bindeglieder zwischen den beiden Filmen. Während Czolgosz allein durch seinen Namen als polnischer Immigrant und damit als Alterität markiert ist, spielt derjenige, den man dem südostasiatischen Elefanten gegeben hat, der nicht zuletzt durch seine Identifikation mit dem Zirkusmilieu außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft steht, auf Beecher Stowes Roman *Uncle Tom's Cabine* an, wo ihn ein afroamerikanisches Sklavenmädchen trägt, »one of the blackest of her race«, deren »black, glassy eyes glittered with a kind of wicked drollery.«[152] Beide, Elefant wie Anarchist, werden zudem von ihren konkreten Verstößen gegen die herrschende Ordnung als Außenseiter ausgewiesen: Czoglosz als Präsidentenmörder hat sein Recht auf Fortbestand der körperlichen Integrität genauso verwirkt wie Topsy, die sich durch das Auflehnen gegen ihre Lebensbedingungen, und dem daraus resultierenden Tod von drei Personen, zum Störfaktor entwickelt, dem man allein durch seine Extermination beizukommen weiß.

Unterscheiden sich damit *Electrocuting an Elephant* und *Exexcution of Czolgosz* einzig dadurch, dass der illustrierte Tod in dem einen Film an einem tatsächlichen Lebewesen vollzogen wird, und in dem andern lediglich nachgestellt worden ist? Aufschluss erteilt ein Augenzeugenbericht der Hinrichtung Topsys, der am 5. Januar in *The World* erscheint, und beide von Doane genannten Aspekte zusammenbringt. »While fifteen hundred persons looked on in breathless excitement an electric bolt of 6,6000 volts sent Topsy, the man killing elephant, staggering to the ground yesterday afternoon at Luna Park, Coney Island. With her own life [she] paid for the lives of the three men she had killed«[153], heißt es zunächst, die Verbrechen des Elefanten herausstreichend, in einem Tonfall, dessen moralisierender Unterton durchaus auch bei der Legitimation des Elektrizität-Todes eines menschlichen Straftäters nicht deplatziert wäre. Weiter führt der anonyme Autor aus, wie effizient, und dadurch gnadenvoll, das Sterben des Elefanten durch die spezifische Methode ihrer Hinrichtung ausgefallen sei: »It was all over in a moment. The current was turned on and quick as a flash the colossal form of the elephant stiffened forward, then quivered in the throes of the mighty bolt, sinking finally to the ground without a groan.«[154] Topsy stirbt ohne hör- oder sichtbare Ausdrücke von Qual und Schmerz, von einer Sekunde zur nächsten, suggeriert der Artikel, der ihren Tod damit wirken lässt wie eine in die Realität übersetzte, gleichsam gezähmte, saubere, kontrollierte Form des Sterbens, die Porter und White ihrem Czolgosz-Schauspieler innerhalb der Fiktion angedeihen lassen.

Betrachtet man sich auf der Folie dieses Zeitungsberichts noch einmal das vermeintlich in Sekundenschnelle sich vollziehende Sterben Topsys, wird der Verdacht, der Elefant würde wie der fiktionale Anarchist in einem Moment vom Leben in den

151 Doane, *Emergence*, 147.
152 Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, Toronto 1981 [1852], 236f.
153 Zit. n. Doane, *Emergence*, 146.
154 Ebd.

Tod übertreten, der zu ephemer ist, um ihn überhaupt messen zu können, allerdings schnell entkräftet. *Electroucting an Elephant* hat es natürlich nicht nötig, Topsys Verscheiden mittels Montagetricks zu verschleiern. Maßgebliche Elemente des Films verankern ihn unmissverständlich in einer indexikalischen Ordnung: Verglichen mit den eindimensionalen Kulissen in *Execution of Czolgosz* fällt bei der Edison-Produktion bspw. die Raumtiefe auf, die das Vergnügungsparkgelände als plastischen Bildhintergrund vor Augen treten lässt. Auch die prinzipielle Unberechenbarkeit der dokumentarischen Aufnahme verhindert den Eindruck einer allzu ausgeklügelten Inszenierung: Gleich zweimal, am prominentesten zu einem Zeitpunkt, als Topsy bereits in sich zusammengebrochen ist, huschen schattenhafte Figuren dicht an der Kameralinse vorbei, ohne dass sie mehr wären als störende, weil vom eigentlichen Spektakel ablenkende Schemen, die rein zufällig in den Kader geraten sind.

Trotzdem kommt der Film nicht ohne Schnitte aus. Die mag man bei einer Erstsichtung möglicherweise gar nicht wahrnehmen – und ob die Zeitgenossen ihrer gewahr wurden, scheint zumindest, was den Autor des zitierten Zeitungsartikels betrifft, höchst fraglich. Doch nichtdestotrotz muss der Kameramann seinen Apparat mehrmals während Topsys Hinrichtung aus- und wieder eingeschaltet haben. Am offensichtlichsten wird das, wenn sich der final ins Bild tretende Registrant am linken Kaderrand materialisiert, und innerhalb einer Sekunde plötzlich mehrere Meter näher zum gefällten Elefanten vorgerückt ist.

Erinnert man sich an Combs' Definition von »registrant« und »registration« ist der Begriff in Zusammenhang mit dieser unscheinbaren, isolierten und in keinem kommunikativen Verhältnis zum extradiegetischen Betrachter stehenden Figur allerdings mit Vorsicht zu genießen. Der Mann, der an Topsy herantritt, bestätigt nämlich weniger den Tod des Elefanten, sondern letztlich vor allem die eigene Unfähigkeit, als Registranten-Figur zu fungieren. Nachdem er einen längeren sondierenden Blick auf das Tier geworfen hat, verschwindet er zwar von der Bildfläche, die parallel zu seinem Abgang in obligatorische Schwärze verfällt, unberührt bleibt aufgrund seiner Passivität jedoch Topsys Leichnam von jedweder bekräftigenden Geste dahingehend, dass ihr Sterben tatsächlich ein abgeschlossener Prozess ist. Dass der zu Boden gestürzte Elefantenkörper bereits ein Leichnam sein soll, stellen die montagetechnischen Interventionen ebenfalls in Frage, und werfen zugleich eine andere auf: Wer oder was ist denn die notwendige registrierende Instanz in Edisons Film, wenn offenbar keinem menschlichen Akteur diese Rolle zuerkannt werden kann?

Combs Antwort darauf lautet: »In this spectacular case the camera alone attempted to register the death of a living being without waiting for human cognition. […] One could say that the film itself twitches.«[155] Gerade der Umstand, dass *Electrocuting an Elephant* ohne die inszenatorischen Finessen von *Decapitation*, *Mary Stuart* und *Czolgosz* auskommt bzw. auskommen muss, und dass außerdem dem Tod durch Elektrizität eine »magische Qualität« innewohnt, die ihn wesentlich schwieriger einfangen lässt als bspw. einen solchen durch Enthauptung, scheint das frühe Kino einer Repräs-

155 Combs, *Deathwatch*, 54.

sentationskrise auszusetzen. Offenkundig sieht sich Edisons Kameramann durch Topsys Sterben damit konfrontiert, einen Spagat schlagen zu müssen zwischen einerseits einer adäquaten, sensationsträchtigen Illustration dieses Sterbens, und andererseits einem ökonomischen Umgang mit dem kostbaren Filmmaterial. Es verrät Unsicherheit gegenüber der in der Realität beschritten werdenden elusiven Passage zwischen Leben und Tod, wenn der Operator seinen Apparat aus Gründen eines »pragmatic break that simpley excises ›uneventful‹ time«[156] immer wieder ausschaltet, nur um ihn kurz darauf wieder in Betrieb zu nehmen, um vielleicht doch noch ein Bild in den Kasten zu bekommen, das den vollzogenen Tod des Elefanten final bezeugt.

Genauso kann der on-camera-Tod Topsys auch als jener Moment gelesen werden, in dem der Blick vor der Unmöglichkeit bricht, einen, wie Bazin schreibt, allein individuell, das heißt, am eigenen Leibe erfahrbaren Prozess wie den des Todes auf Zelluloid zu bannen. Die Folge dieses Scheiterns ist dann eben das Kamera-Blinzeln Combs' bzw. das krampfhafte Überbrücken vermeintlich »toter Zeit«, das Doane dem Kameramann unterstellt. Letztendlich entlarven die Filmschnitte sowohl bei einem ikonisch-symbolischen Streifen wie *Decapitation* als auch bei einer Dokumentaraufnahme wie *Electrocuting an Elephant* eine simulative Illusion: Dort die angebliche Authentizität der Enthauptungsszene; hier die Annahme, ein indexikalischer Tod sei, selbst wenn er durch Elektrizität erfolgt, genauso leicht visuell zu domestizieren wie seine mimetische Nachbildung in der Sicherheit eines Filmstudios.

In der Sicherheit der literarischen Fiktion agiert wiederum Guillaume Apollinaire eine Mordszene aus, die nicht nur den exploitativen Tendenzen unserer beiden kinematographischen Edison-Exekutionen Rechnung trägt, sondern vor allem auch visionär vorwegnimmt, welche Blüten vergleichbare schaulustbefriedigenden Spektakel im weiteren Verlauf der Filmgeschichte noch treiben werden. In *Un beau film*, einer wenige Seite umfassenden Prosaskizze aus dem Jahre 1907, inszeniert Apollinaire nichts weniger als den veritablen ersten Snuff-Film, wenn er seinen Anti-Helden Baron d'Omesan, Protagonist mehrerer Kurzgeschichten Apollinaires und eine Art Superverbrecher, der noch die Umtriebe eines Fantômas spielerisch in den Schatten stellt, von seinem neusten Streich erzählen lässt, der Gründung einer Produktionsfirma namens Cinematographic International Company. Diese hat sich ausnahmslos der visuellen Zurschaustellung von Tabubrüchen verschrieben: D'Omesan und seine Spießgesellen bestechen bspw. einen Kammerdiener, um den Staatspräsidenten bei der Morgentoilette filmen zu können. Einen weiteren indiskreten Eingriff in die Privatsphäre offeriert eine Szene, die die Geburt des Prinzen von Albanien zeigt. Aber auch vor Mord und Totschlagen schreckt die CIP nicht zurück: Nachdem die Beamten eines Sultans mit Gold bestochen worden sind, richten D'Omesans Gefolgsleute ihre Kameralinse auf den Großwesir Melek-Pascha, der »nach einem herzzerreißenden Abschied von Frauen und Kindern, auf Befehl seines Herrn den vergifteten Kaffee auf der Terrasse seines Hauses in Pera [trank].«[157]

156 Doane, *Emergence*, 152.
157 Apollinaire, *Film*, 233.

Nun fehlt der CIP einzig noch ein Kapitalverbrechen, um ihren Katalog an Attraktionen zu vervollständigen. Naheliegendes Problem dabei ist, dass sich wenige Kriminelle gerne bei ihren Taten vom Kameraauge beobachten lassen. Also beschließt D'Omesan,

> »eine Villa in Auteuil zu mieten und dort einen Mord zu organisieren. Anfangs hatten wir daran gedacht, Schauspieler zu engagieren, die uns das fehlende Verbrechen spielen sollten, aber abgesehen davon, daß wir unsere zukünftigen Zuschauer betrogen hätten, indem wir ihnen gestellte Szenen darboten, waren wir auch gewöhnt, nur die Realität zu filmen und konnten uns deshalb nicht mit einer einfachen Theaterszene zufriedengeben, auch wenn man sie uns perfekt gespielt hätte.«[158]

Opfer sind schnell gefunden: Ein beliebiges Pärchen wird von D'Omesans Bande beim Nachtspaziergang überfallen. Kurz darauf bringt die CIP einen weiteren Passanten in ihre Gewalt, den sie ebenfalls mit vorgeladenem Revolver ins improvisierte Filmstudio verschleppt. Dort sinnt sich D'Omesan folgendes Arrangement aus: Der »Herr mit weißen Koteletten im Abendanzug«[159] soll den jungen Mann und die junge Frau vor laufender Kamera mit einem Dolch abschlachten. Zu seinem Schutz und den der Filmproduzenten wird ihm erlaubt, sich zu maskieren – und zwar mit einem Taschentuch, in das für die Augen zwei Löcher geschnitten sind, und das dadurch wirkt wie die primitiven, jedoch effektiven Larven, die auch zum Standardrepertoire der Killer in späteren (Faux-)Snuff-Videos gehören. Der Mörder wider Willen fügt sich den sachlichen Argumenten seiner Entführer und trifft die Entscheidung, dass er besser seinen eigenen Hals rettet und die Mordtat verübt, statt sich der Gefahr auszusetzen, ebenfalls umgebracht zu werden.

> »Mit der Spitze seines Dolches piekste der Mörder sein Opfer in den Arm. Der junge Mann sprang auf und mit der verzehnfachten Kraft des Entsetzens hechtete er auf den Rücken des Angreifers. Es gab einen kurzen Kampf. Auch die junge Frau wachte aus ihrer Bewußtlosigkeit auf und stürzte ihrem Freund zu Hilfe. Doch sie fiel als erste, von einem Dolchstoß ins Herz getroffen. Dann kam der junge Mann an die Reihe. Er brach mit durchgeschnittener Kehle zusammen. Der Mörder hatte seine Sache gut gemacht. Sein Taschentuch war während des ganzen Kampfes nicht verrutscht. Er behielt es auf, solange unser Apparat noch lief:
>
> ›Meine Herren, sind Sie zufrieden?‹, fragte er uns, ›und darf ich mich nun säubern?‹
>
> Wir gratulierten ihm, er wusch sich die Hände, brachte sein Haar in Ordnung und bürstete sich ab. Dann wurde der Apparat abgestellt.«[160]

Apollinaires Text, der einen surrealen Effekt gerade durch seine lapidare Prosa erzielt, gipfelt schließlich in der zynischen Pointe, dass die verbrecherische Produktionsgesellschaft, trotz oder gerade, weil sie für sich in Anspruch nimmt, einen tatsächlichen Mord forciert und gefilmt zu haben, sich in der Folge an ihrem Snuff-Film auf erhebliche Weise bereichern kann:

158 Ebd., 234.
159 Ebd.
160 Ebd., 236.

»Die Polizei argwöhnte nicht einen Augenblick, daß der von uns vorgeführte Mord des Tages echt sein könnte. Dabei gaben wir uns alle Mühe, dies überall schwarz auf weiß bekannt zu machen. Das Publikum hingegen täuschte sich nicht. Es empfing uns überall mit Begeisterung und wir machten in Europa und Amerika so viel Gewinn, daß wir nach sechs Monaten eine Summe von dreihundertzweiundvierzigtausend Francs an die Mitglieder unserer Gesellschaft ausschütten konnten.

Weil das Verbrechen zu hohe Wellen schlug, um ungesühnt zu bleiben, verhaftete die Polizei schließlich einen Levantiner, der kein gültiges Alibi für die Nacht des Verbrechens liefern konnte. Trotz seiner Unschuldsbeteuerungen wurde er zum Tode verurteilt und hingerichtet. Noch einmal hatten wir großes Glück. Unser Photograph konnte durch einen günstigen Zufall der Hinrichtung beiwohnen und wir würzten unsere Vorstellung mit einer neuen Szene, die gut geeignet war, die Menge anzuziehen.«[161]

Zwar lässt es der Autor wirken, als ob das immense Publikumsinteresse an den beiden Index-Toden mit der Tatsache zusammenhängt, dass es sich bei dem zufällig ausgewählten Pärchen, wie sich bald herausstellt, um »eine Ministergattin aus einem Balkankleinstaat und ihr[en] Liebhaber, der Sohn des Kronprätendenten einer norddeutschen Grafschaft« gehandelt habe.[162] Nichtsdestotrotz nimmt Apollinaires »schöner Film« in ironischer Weise Entwicklungen vorweg, die für das (exploitative) Kino erst ab den 70ern wirkliche Virulenz entfalten werden. Letztendlich bleibt es nicht nachweisbar, ob Apollinaire jemals einer Vorstellung von *Electrocuting an Elephant*, *Execution of Czolgosz* oder eines beliebigen anderen Films beigewohnt hat, der die (indexikalische oder ikonisch-symbolische) Hinrichtung eines weniger prominenten Individuums zum Sujet hat wie bspw. *An Execution by Hanging*.[163] Das ist aber auch reichlich unwichtig für die Feststellung, wie luzid der Dichter das Phänomen Snuff, wie es bereits in den genannten Streifen des frühen Kinos zaghaft aufscheint, bis zu seinem Endpunkt fortdenkt: Die Tötung eines oder mehrerer Menschen (oder, im Falle Topsys, den eines Tieres) vor einer Kamera einzig zu dem Zweck, dass diese den Tötungsakt fixiert und das davon gewonnene Abbild später kommerziell in Umlauf gebracht werden kann.[164]

161 Ebd., 238.

162 Ebd., 237.

163 Von dem 1898 von der American Mutoscope Company produzierten Film *An Execution by Hanging* ist, neben dem Alternativtitel *Execution of Negro at County Jail, Jacksonville, Florida,* lediglich die zeitgenössische Katalogbeschreibung überliefert, die die gezeigte Hinrichtung – (was, wie wir wissen, längst kein Wahrheitsgarant ist) – als eindeutig indexikalisch anpreist: »This is probably the only moving picture that was ever made of a genuine hanging scene. It was taken in the court yard of the Jacksonville jail, and shows the execution of a man. The man is seen mounting the platform accompanied by several clergymen. The executioner adjusts the black cap and the noose about the prisoner's neck. The trap is touched and the body is seen to shoot through the air, and hang quivering at the end of the rope. A very ghastly, but very interesting subject.« (American Mutoscope & Biograph Company, *Picture Catalogue*, New York 1902, 240).

164 Stellvertretend für indexikalische Tote oder Tode innerhalb kriegerischer Konflikte, die ich bis hierhin nicht ausführlich behandeln konnte, sei an dieser Stelle wenigstens noch kurz die etwa 70-minütige britische Produktion *The Battle of the Somme* erwähnt, die von den beiden Kameramännern Geoffrey Malins und John McDowell zwischen Juni und August 1916 im Auftrag des British Topical Committee for War Films angefertigt worden ist. Was den Film zu einer Visualisierung von Paul Virilios These werden lässt, seit jeher sei der Primärzweck von Schlachten nicht das Erobern materieller territorialer und ökonomi-

scher Räume, sondern das Bemächtigen immaterieller Felder der Wahrnehmung, sind drei Szenen, die den Konnex zwischen mechanisiertem Tod und tödlicher Mechanisierung explizit in ihren Fokus nehmen. Die erste findet sich bereits nach etwa zehn Minuten, wenn es im Zwischentitel heißt: »The 4–7 Inch Guns were giving the Enemy no Rest.« Eine dieser Kanonen haben Malins und McDowell zunächst seitlich gefilmt. Ihr Rohr richtet sich zwischen zwei Bäumen gegen die feindliche Front, während mehrere Männer sie mit Munition füllen, und dann in Deckung gehen, als diese ins Niemandsland gepustet wird. Nach einem Schnitt hat sich die Kameraposition verändert. Der Apparat befindet sich nun fast direkt hinter der Rückseite der Kanone – eine Distanz, die sich noch verringert, als das monströse Geschütz sich beim Rückstoß der Linse nähert. Unbewusst haben die beiden Kameramänner Virilios Gedanken von einer Deckungsgleichheit zwischen Kamera und Waffe in ein luzides Bild gebracht, wenn Kamera-Schuss und Kanonen-Schuss sowohl temporal wie lokal in eins fallen. Ihre Schüsse indes fallen (noch) in ein unübersichtliches Terrain aus Schleiern. Das ändert sich, als zur Attacke geblasen wird. An einer leichten Anhöhe liegt eine Reihe britischer Soldaten bereit, sich dem heftigen Gegenfeuer von deutscher Seite entgegenzuwerfen. Als sie kollektiv aus dem Kader stürzen, scheinen zwei von ihnen getroffen zu werden, und bleiben im Geröll liegen. Die nächste Einstellung ist durch Stacheldraht gefilmt. Noch dichter befindet sich die Kamera im Kriegsgetümmel, diesmal auf einer Höhe mit den vorwärtslaufenden Soldaten. Erneut fallen zwei von ihnen zu Boden, während ihre Kameraden im Hintergrund aus dem Sichtfeld verschwinden. Diese oft diskutierte Szene ist für heutige Betrachter aufgrund mehrerer Details als elaborierter Fake zu erkennen. Es scheint unglaubwürdig, dass Marlins und McDowell sich wirklich einzig aufgrund der Möglichkeit des Einfangens sensationellen Bildmaterials in Lebensgefahr begeben haben sollen. Verdächtig wirkt außerdem die präzise Kadrierung der vermeintlich sterbenden Soldaten, die in der ersten Einstellung nahezu symmetrisch an den Außenrändern des Bildes, und in der zweiten unisono auf seiner rechten Flanke zu Boden gehen. Nicht zuletzt das theatralische Stürzen selbst, und der Umstand, dass jede der vier angeblichen Leichen sich noch nach ihrem Sturz bewegt – und zwar nicht in Agonie-Zuckungen, sondern, wie um den eigenen Körper in filmgerechtere Pose zu rollen –, weisen die Aufnahmen als Inszenierungen aus. Dennoch ist der indexikalische Tod gleich in der nächsten Szene präsent. Die Kamera ist auf eine dreistufige Landschaft gerichtet, oben der Himmel, darunter ein schwarzer Hügelstreifen, im Vordergrund die Ebene. Im mittleren Teil sehen wir als winzige wuselnde Punkte vereinzelte Soldaten, die zuerst Kurs auf die linke Bildhälfte nehmen, und dann nach unten, in Richtung Kamera, abschwenken. Auch von ihnen halten einige in ihrem Lauf inne, bleiben reglos liegen. Was eben noch als filmgerechte Fiktion in Szene gesetzt worden ist, begegnet uns hier als ungeschönte, und ohne das Wissen, wohin man seine Blicke richten muss, gleichsam unsichtbare Realität eines Todes, der sich nicht darum schert, einer etwaigen Filmkamera gerecht zu werden. Allerdings spart der Film wenigstens die Nachwehen der Gefechte nicht aus: Gerade im letzten Drittel sind massenweise tote Soldaten, tote Pferde, und sogar ein toter Hund zu sehen, der der treue Gefährte eines Lieutenants gewesen sein soll, und deshalb neben den Leichnam seines Herrchens gebettet worden ist. Beunruhigend sind diese Bilder vor allem dann, wenn die Überlebenden in Interaktion mit den Gefallenen treten, und einen Zwischentitel wie folgenden gewissermaßen Lügen strafen: »Royal Field Artillery moving up during Battle over Ground where the Gordon's and Devon's Dead are lying after a glorious and successful charge on the Ridge near Mametz.« Der Sieg mag glorreich gewesen sein, die Leiche eines englischen Soldaten ist es nicht, die mit verrenkten Gliedern zwischen hohem Gras im Bildvordergrund liegt, während sich aus dem Bildhintergrund die erwähnte Artillerietruppe nähert, und genauso wenig Notiz von dem Toten nimmt wie die Kamera, die schließlich den Berittenen nach links schwenkend folgt. Auch in der nächsten Einstellung, einem erneuten Schwenk, der zeigt, wie die Artilleristen sich und ihre zahllosen Pferde zum Weiterziehen fertigmachen, interessiert niemand sich für die mitten zwischen den Kanonen und Wägen herumliegenden Menschenkörper: Wenn sie im Weg sind, fährt man einfach um sie herum. Dass für die Akteure der Somme-Schlacht und überhaupt des gesamten Weltkriegs der Anblick von Leichnamen keine Besonderheit mehr darstellt, illustriert diese Szene auch dadurch eindringlich, dass sogleich zur Tagesordnung übergegangen wird: »Scene in ›Dantzig Alley‹ captured and held by a Battalion of the Manchesters.« (Vgl. Geoffrey Malins, Tom McDowell, *Die Schlacht an der Somme*, DVD, Absolut Medien/Arte: Deutschland 2011 (Großbritannien 1916).)

5. Tod an der Peripherie. Indexikalisches Sterben im narrativen Film der 20er und 30er Jahre

Dass die Tage eines Kinos gezählt sind, das seine freiflottierenden Signifikanten allein unter Zuhilfenahme von Paratexten zu kontextualisieren vermag, noch keine stringente Demarkationslinie kennt zwischen indexikalischer und ikonisch-symbolischer Ordnung, und seine narrativen Nuancierungen hauptsächlich nutzt, um seine Schauwerte (chrono)logisch zu ordnen, zeigt der 1912 in mehreren Teilen im *Ciné-Journal* erschienene, vom Verfasser mit dem Pseudonym Yhcam gezeichnete Essay *La cinématographie considerée au point de vue théâtral*, der sich in einer entscheidenden Passage liest wie eine Antizipation der Bedenken, die Pirandellos Kameramann Gubbio anlässlich des Index-Todes der Tigerin überkommen.[1]

Im Zentrum von Yhcams Text steht eine systematische Klassifizierung der (noch) bestehenden Mängel der Kinematographie bzw. der Versuch ihrer Abhilfe durch konstruktive Verbesserungsvorschläge. So bietet der Autor etwaigen mitlesenden Regisseuren, »denen die in diesem Artikel dargelegte Zusammenarbeit praktisch und vorteilhaft erscheint«, gar an, ihnen eigene »Textbücher zum Studium [zu] schicken.« Zur Illustration der nachteiligen Wirkung, die ein fehlerhaftes Szenario auf den ihm folgenden Film ausüben kann, führt Yhcam eine (verschollene) Gaumont-Produktion Louis Feuillades namens *Dans La Brousse* aus dem Jahre 1912 an. Da diese »nun seit ungefähr einem Monat in allen Kinotheatern läuft«, glaubt der Autor, »dass die Gesellschaft, die diesen Sensationsfilm herausgebracht hat, mir erlauben wird, ihn als Beispiel zu nehmen, um die entscheidende Bedeutung des Textbuchs und der Inszenierung besser darzulegen.«[2] Yhcams anschließende Schilderung der Produktionsbedingungen des ebenfalls mit dem Index-Tod einer Raubkatze operierenden Filmabenteuers ähnelt frappierend derjenigen, die Pirandello dem fiktiven Diven-Film *La donne e la tigre* angedeihen lässt:

> »Die Gesellschaft ergreift die Gelegenheit, sich einen besonders wilden Löwen zu beschaffen, und getragen von dem Wunsch, ihrer wunderbaren Klientel eine Überraschung

1 Wie Alain Carou vermutet, verbirgt sich hinter dem Pseudonym der Photograph Léon-Robert Demarchy, aus dessen letzten fünf Buchstaben des Nachnamens man Yhcam als Anagramm bilden kann. (Vgl. Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre 1906–1914*, Paris 2002, 217.)

2 Yhcam, *Die Kinematographie. Unter theatralem Gesichtspunkt betrachtet*, in: Schweinitz, *Zeit* [1912], 92–126, hier: 103.

> zu bereiten, opfert sie ohne Zögern eine große Summe, um diesen König der Wüste zu kaufen, in der Absicht, dem Publikum ein äußerst seltenes Spektakel zu bieten.

Der Höhepunkt des Szenarios, der Clou des Films wird also der Tod des Löwen sein müssen und alles sollte dazu beitragen, diese wichtige Szene hervorzuheben und zur Geltung zu bringen.«[3]

Statt dass das Drehbuch seine Erzählung indes auf das indexikalische Ableben des Tieres hin organisieren würde, richtet es seinen Fokus vielmehr auf das ihn rahmende und bedingende Ereignis eines »Angriff[s] der Tuareg auf einen Hof, der dank eines Telephonats, mit dem ein Hilferuf möglich war, gerettet wird.« Unter diesem Eindruck verkommt der Löwen-Tod für Yhcam nicht bloß zu einer »Nebenepisode der Handlung.« Er hätte als plotfremdes Detail vielmehr geradewegs der Schere zum Opfer fallen können, ohne dass dies gravierende Auswirkungen auf den Verlauf der Geschichte bewirkt hätte: »Alles in allem ist das Telephon für die Handlung notwendiger als der Tod des Löwen.«[4]

Vorbehalte hat Yhcam aber nicht nur gegen die Art und Weise, wie der Tod des Löwen eben nicht zur Dominante innerhalb der Narration gerät. Mindestens genauso schwerwiegende Missstände macht der Autor in der spezifischen technisch-ästhetischen Herangehensweise an das nominelle Spektakel aus, das seiner Meinung nach durch eine unbeholfene Inszenierung nicht imstande sei, sein volles Affektionspotential auszuspielen. Kritisch betrachten müsse man bspw. die Großaufnahme, mit der der Löwe »einige Augenblicke vor seinem Tod […] fast die gesamte Leinwand ein[nehme]«, erscheine das Tier dadurch doch »gewaltig und kolossal und in keinem Verhältnis zur Wirklichkeit«, was dann, nach einem Schnitt in die Halbtotale, gerade die Anwesenheit eines Pferdes in Löwennähe untermauere. Zu diesem in Relation gesetzt wird der Zuschauer, »der noch den Eindruck einer riesigen Bestie vor Augen hat, […] den Löwen für einen großen Bernhardiner-Hund halten.« Außerdem sei auch dieses Pferd selbst eher dazu geeignet, die filmische Illusion zu durchbrechen, statt sie zu befördern, denn es steht neben seinem Fressfeind, der es eigentlich vor Angst wiehern, sich aufbäumen, an seinem Zaumzeug zerren lassen sollte, »ruhig wie Johannes der Täufer, der sich ebenso um den Löwen sorgt wie der selige Prophet Daniel in seiner Grube.«[5]

Der Tod des Löwen vollzieht sich in einem punktuellen, flüchtigen, klandestinen Augenblick, der jegliche Dramatik entbehrt, und damit überhaupt nicht dafür prädestiniert ist, auf Zuschauerseite nervöse Erregung zu verursachen. In »schlechter Beleuchtung« sei lediglich »eine kleine Rauchwolke« zu sehen, »und der Löwe fällt auf den Rücken.« In seinem Fazit erwähnt der Autor zudem, wie die Registration des erfolgten Index-Todes von den Nervenkontraktionen des sterbenden Tiers übernommen wird: »Um dies wettzumachen, projiziert der Regisseur den toten Löwen unverzüglich in den Vordergrund: Noch einmal sehen

3 Ebd.
4 Ebd.
5 Ebd., 104.

wir die enorme Bestie, und, wie es die Vorsehung will, beweist uns ein letztes Zittern, dass der Löwe nicht ausgestopft ist.«[6]

Kongruent zu Serafino Gubbio lenken auch Yhcam bei seiner Kritik am Index-Tod in Feuillades Film keine ethisch-moralischen Erwägungen, die die kinematographische Repräsentation eines dezidiert für diese Repräsentation getöteten Löwen per se verurteilen würden. Sowohl der Filmkritiker wie der fiktive Kameramann erheben vielmehr zur Quintessenz ihrer mehr oder minder identischen Polemiken den Kontext, in dem die auf einen spektakulären Schauwert reduzierte Raubkatze ihren Gnadenschuss erhält. Während Gubbio die Spielfilmfabrikation von *La donna e le tigre* mit ihren künstlichen Studiokulissen, theatralischen Dialogen und unwahrscheinlichen Plotentwicklungen grundheraus verabscheut, lehnt Yhcam die ikonisch-symbolische Überdetermination von *Dans La Brousse* zwar nicht zur Gänze ab, jedoch deren, aus seiner Sicht, defizitäre Machart in Hinblick auf die größtmögliche Affektwirkung beim Publikum. Wo Pirandellos Romanprotagonist andeutet, dass ihm beim Tod der Tigerin ein Sinn und Zweck fehlt, der ihn über die banale Beglaubigung durch die Filmkamera hinaus transzendieren würde, vermisst Yhcam in Feuillades Film eine ästhetisch überzeugende und dabei mitreißende Inszenierungspraxis, die den Löwen-Tod wenigstens innerhalb der Diegese in einen adäquaten Sinnzusammenhang stellt und dabei zugleich seine extradiegetische Schockwirkung voll ausschöpft.[7]

Darüber hinaus, dass Yhcam für ein Zurückdrängen der reinen Attraktion plädiert bzw. ihrem Einbetten in sie salonfähig machen sollenden Legitimationsmustern

6 Ebd.

7 Vgl. hierzu auch die Verbesserungsvorschläge, die Yhcam Feuillade mit auf den Weg gibt: »Um mit dem Tod des Löwen die maximale Wirkung zu erzielen, müsste der Jäger von unten nach oben schießen und nicht von oben nach unten. Der Löwe müsste im Moment des Schusses in der oberen Hälfte des Felsens im Mittelgrund stehen und zwar auf einem schrägen Gelände, kurz gesagt, ansteigend gegen den Gipfel. Der Jäger müsste auf den (dem Zuschauer zugewandten) rechten Schenkel zielen, mit einer Streuladung aus einem Schnellfeuergewehr großen Kalibers. Auf diese Weise würde der Löwe mit zertrümmertem Schenkel vom Felsen herabrollen, um rücklings vom Mittelgrund in den Vordergrund zu fallen, was einen kolossalen Effekt hätte. Der Jäger, der seinen ersten Schuss Knie am Boden abgefeuert hatte, würde nun stehend den Löwen mit einer ordentlich gesetzten Kugel erledigen; mit dem wunderbaren Schützen, den die Gesellschaft ausgewählt hatte, wäre das Resultat unfehlbar. Um jegliches Unfallrisiko zu vermeiden, könnte der Schütze innerhalb des Käfigs auf einer Klappe positioniert sein, die von außen ausgelöst werden kann. Im Falle einer unvorhergesehenen Gefahr würde der Jäger in der Grube, die man unter der Klappe ausgehoben hat, verschwinden und wäre so vollkommen geschützt. Der Jäger müsste von der rechten Seite kommen, einen Felsen entlang schleichend, der ihn vor dem Löwen verbirgt; der Jäger befände sich somit im Vordergrund und bestens dafür ausgestellt, dass die Zuschauer sehen könnten, wie er die beiden Gewehrschüsse abfeuert.« Bemerkenswert ist ebenfalls, dass der Autor explizit einen ökonomischen Aspekt ins Feld führt: Wenn die Produktionsgesellschaft schon eine Unsumme für einen echten Löwen ausgegeben hat, sollte dieser auch in der kommerziell erträglichsten Weise ausgeschlachtet werden: »Zusammengefasst, die Szene vom Tod des Löwen war schlecht geplant, und die erzielte Wirkung war weit davon entfernt, den Preis, der für den Löwen bezahlt worden war, zu rechtfertigen. Ich habe dieses Beispiel angeführt, um die Bedeutung des Textbuchs und der Inszenierung zu zeigen, wenn es darum geht, eine sensationelle Rarität zur Geltung zu bringen.« (Ebd., 105.)

das Wort redet, ist sein Text aber noch aufgrund einer zweiten Argumentationsfigur von besonderem Interesse: Bei der weiteren Beschreibung des Feuillade-Films stört den Autor nämlich nicht nur dessen Mise en Scène, sondern auch seine Instabilität bezüglich der Gattung, der er nun eigentlich angehören möchte. »Dann folgt«, schreibt Yhcam über die posthume Behandlung des erlegten Löwen, »so völlig unpassend wie ein Haar in der Suppe, eine Zahnuntersuchung, die sehr lange dauert; der Jäger, der sich einem Publikum gegenüber befindet, das nicht *existiert*, weil er in der Steppe *allein* ist, öffnet mit Anstrengung den Rachen des Löwen, um uns dessen Zähne zu zeigen; die Szenerie verwandelt sich in ein naturgeschichtliches Dokument.«[8]

Was Yhcams Missfallen erregt, ist offensichtlich jener Grundzug des Attraktionskinos, den Tom Gunning in der »kleinzerhackten Pointenserialität und dem denaturalisierenden Verweis auf Tricks der Überraschungen«[9] erkannt hat. Breits Anfang der 1910er Jahren scheint sich dieser kinematographische Modus, zumindest für einen Kritiker wie Yhcam, in zwei gegenläufige Formen aufgespaltet zu haben, deren Vermischung von schlechtem Stil zeugt: Zum einen das voyeuristische Narrationskinos mit seinen hermetisch abgeriegelten diegetischen Universen, dessen Schauwerte allein im Dienste der Erzählung stehen; zum andern der dokumentarische Film, der vorgibt, von einer Welt Zeugnis abzulegen, die identisch ist mit derjenigen außerhalb der Leinwand. Wenn der intradiegetische Jäger sich für einen Moment direkt an das extradiegetische Publikum wendet, um ihm stolz seinen Fang zu präsentieren, verletzt *Dans la Brousse* damit eine grundlegende Norm des narrativen Spielfilms: Nichts soll den Betrachter daran erinnern, dass er gerade einer Fiktion beiwohnt. Auffällige Schnitte, Blicke der Schauspieler direkt in die Kamera, Attraktionen aus bloßem Selbstzweck sind daher tunlichst zu vermeiden.

Die Entwicklung, die Yhcams Kritik bereits theoretisch vorwegnimmt, vollzieht sich bis zum Ende der Stummfilmzeit mit zunehmender Vehemenz, und zeichnet, was den Umgang mit Index-Toten und -Toden betrifft, im Grunde eben jenen Prozess nach, den Philippe Ariès für die abendländische Menschheitsgeschichte ausführlich dargestellt hat: Der authentische, nicht gespielte Tod aus den Zeiten von Edison, Topsy oder den Automobilbanditen wird nach und nach an die Peripherie des Kinos geschoben, schließlich vollends ausgebürgert, und bedarf, wenn er denn überhaupt noch in Erscheinung treten darf, ausgeklügelter Rechtfertigungsmechanismen, die den Tabubruch eines mitgefilmten Index-Todes einer mehr oder minder erfolgreichen Bändigung unterziehen sollen.

Zwar hat es eine Filmzensur schon seit Anbeginn der Kinematographie gegeben – man denke an den in der *Schaubühne* vom Oktober 1913 erschienen Bericht Kurt Tucholskys über die *Verbotenen Films*, die der Schriftsteller in der Berliner Filmprüfstelle zu Gesicht bekommt.[10] Jedoch bedeutet der Übergang vom

8 Ebd., 104.

9 Diedrich Diederichsen, *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*, Frankfurt a. M. 2017, 33.

10 Vgl. Kurt Tucholsky, *Verbotene Films*, in: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig 1992 [1913], 214–219: »Hier ist klare Berechnung auf Sen-

Stadium des plebejischen Jahrmarktsvergnügens, in dem, wie auch Yhcam weiß, »das Volk […] das Kinotheater lange vor den Herrschaften von Welt und vor der künstlerischen und geistigen Elite [kannte und schätzte]«[11] hin zu dem, was Adorno und Horkheimer als »Kulturindustrie« oder »Aufklärung als Massenbetrug«[12] beschreiben, letztendlich dazu, so Wojciech Kuczoks These, »den angor animi – die Todesangst – und das der menschlichen Gattung zugeschriebene Unbehagen an der bewußtgewordenen Sterblichkeit im Keim abzutöten.«[13] Zwangsläufig geht damit die möglichst vollständige Annihilation von Index-Effekten in einer Kultur einher, die »alles mit Ähnlichkeit [schlägt]:« »Jeder Film ist die Vorschau auf den nächsten, der das gleiche Heldenpaar unter der gleichen exotischen Sonne abermals zu vereinen verspricht: wer zu spät kommt, weiß nicht, ob er der Vorschau oder der Sache selbst beiwohnt.«[14]

Der »Montagecharakter der Kulturindustrie«, »die synthetische, dirigierte Herstellungsweise ihrer Produkte, fabrikmäßig nicht bloß im Filmstudio, sondern virtuell auch bei der Kompilation der billigen Biographien, Reportageromane und

---

sation. Diese Menschen haben Filme herstellen lassen, von denen wir dank der Zensur nichts ahnen. Alle in den landläufigen Filmen angedeuteten Grausamkeiten existieren ausgeführt. Sie werden gestrichen – aber hier wird jeder Mord, jeder Überfall langwierig und exakt vorgeführt. Es gibt einen (gestellten) Fliegerabsturz, dessen Ekelhaftigkeit seinesgleichen sucht. In brennenden Sparren wälzt sich ein blutender Klumpen – das Ding ist vorzüglich gemacht – eine Frau wirft sich verzweifelt über den Sterbenden, schreit, sie kommen mit der Tragbahre. Und das mit einer pedantischen Genauigkeit, die durch nichts gerechtfertigt ist als durch die Sucht, Geld zu machen, auf Kosten gequälter oder angeregter Nerven, je nachdem es sich um den Westen oder Osten einer Stadt handelt. (Als wieder einmal die Leichen dutzendweise herumlagen, und der Beamte murrte, sagte einer der anwesenden Filmisten: ›Geschäft ist Geschäft.‹ Gewiß, und Schweinerei ist Schweinerei.) Nervenkitzel, auf Hintertreppenart – es ist ihnen alles gleich. Ein Mann liegt auf einer Säge, festgebunden auf Baumstämmen, immer näher rutscht er an die Zähne, immer näher; das dauert wenigstens zwei Minuten. Da sind die Krankenhausfilme mit Vivisektion, Serumseinspritzungen und Elendsgestalten im Bett. Da gibt es eine Augenoperation: der Kranke wird in ein weißes Tuch gehüllt, das nur ein Auge frei läßt; dann erscheint das Auge, riesengroß, die Lider von zwei Klammern auseinandergezerrt, und eine Spritze pikt langsam in das Weiße. So. Hier ist der bürgerlich abwägende Normalbeamte am Platz. Hier kann kunstwidrig und trocken die Handlung des Intriganten gestrichen werden, »weil er ein gemeiner Kerl ist«. Hier ja. Weil das Pack vor nichts zurückschreckt. Weil sie bei dem Sturz des Fliegers von der Siegessäule behaglich kurbelten und nicht ruhten, als bis sie auch die widerliche Bergung der Leiche hatten. (Der Film liegt noch auf dem Präsidium.) Weil ihnen alles gleich ist, wenn es ums Geld geht; weil sie im Dreck wühlen, damit das zittrig-neugierige Publikum Einblick in wohlverhüllte Dinge bekomme. Sie haben ›an Ort und Stelle‹ das Leben Jesu gefilmt, und sie würden auch heute noch eine Hinrichtung aufnehmen.«

11 Vgl. Yhcam, *Kinematographie*, 92f.: »Es sei daran erinnert, dass es die Schausteller waren, die das Kino als eine Vergnügungsspezialität einführten; und es war der Jahrmarkt, auf dem das große Publikum begann, Geschmack an diesem Augenschmaus zu finden, dessen so einzigartige Entwicklung plötzlich anhob. Das Volk kannte und schätzte das Kinotheater lange vor den Herrschaften von Welt und vor der künstlerischen und geistigen Elite; wenn man auch einräumen muss, dass die ersten Filme auf Grund technischer Unvollkommenheiten ziemlich entmutigend waren.«

12 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 2000 [1948], 146–203.

13 Kuczok, *Kino*, 38.

14 Adorno, *Dialektik*, 147.

Schlager«[15] führt jedoch nicht allein dazu, dass die Sphäre der Kunst von dem zu ihr hinaufsteigenden Jahrmarktsdunst korrumpiert wird. Vielmehr verdirbt der Jahrmarkt gleichermaßen und bürgerlich-intellektueller und volkstümlicher Kunst- und Amüsement-Betrieb werden auf den gleichen nivellierenden Nenner zusammengestutzt.[16] Wie Adorno anhand des Hollywood-Starkults und Improvisationen im Jazz veranschaulicht, überführt die Barbarei der Kulturindustrie selbst subversive Elemente, Regelbrüche, das Besondere in eine pseudo-individuelle, charakterlose Schablonenhaftigkeit, dessen »Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt«[17], nicht viel trennt von den Simulakren Baudrillards, bei denen ein spezifisches Außen für das konsumierende und selbst konsumiert werdende Subjekt praktisch nicht mehr möglich ist: »Je fester die Positionen der Kulturindustrie werden, um so summarischer kann sie mit dem Bedürfnis der Konsumenten verfahren, es produzieren, steuern, disziplinieren, selbst das Amusement einziehen: dem kulturellen Fortschritt sind da keine Schranken gesetzt.«[18]

Dem Tonfilm billigt Adorno dabei eine charakteristische Stellung zu, sei er doch prädestiniert dafür, die »Verkümmerung der Vorstellungskraft« zu forcieren, und so angelegt, dass seine »adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will.«[19] Auch Diedrich Diederichsen bestätigt in seinen unter dem Titel *Körpertreffer* publizierten Adorno-Vorlesungen von 2015 die Bedeutsamkeit des Tonfilms dabei, die Index-Effekte von Magie, Gewalt, Überraschung und Verführung einzudämmen:

> »Die Abwehr, Dämpfung und Domestizierung oder Umleitung dieser Effekte setzt in den 1930er Jahren nicht zuletzt deswegen mit solcher Vehemenz ein, weil sich die technischen Möglichkeiten medialen Zunahetretens zu dieser Zeit immens verstärken. […] Während das Auge des Betrachters sich mit dem Blick der Kamera identifiziert und so auch eine gewisse Kontrolle über die Hervorbringung des Präsenz-Effektes ausübt, wird das Ohr strukturell weit eher überrascht.«[20]

Zur Veranschaulichung seiner These, die »Dialektik des Index« bestünde darin, dass er aus der Wirklichkeit brülle, zunächst aber nichts sage, erwähnt Diederich-

15 Ebd., 199.

16 Ebd., 191: »Die Konstatierung des provinziellen Besuchers des alten Berliner Metropoltheaters, es sei doch erstaunlich, was die Leute für das Geld alles leisten, ist längst von der Kulturindustrie aufgegriffen und zur Substanz der Produktion selber erhoben worden. Nicht bloß begleitet sich diese immerzu mit dem Triumph darüber (bekleidet?), daß sie möglich sei, sie ist in weitem Maße dieser Triumph selber. Show heißt allen zeigen, was man hat und kann. Sie ist auch heute noch Jahrmarkt, nur unheilbar erkrankt an Kultur.«

17 Ebd., 147.

18 Ebd., 154.

19 Ebd., 114.

20 Diederichsen, *Körpertreffer*, 36.

sen ein Kaugummi, das in der Pariser Straßenszene eines beliebigen Spielfilms als real sichtbare Zufälligkeit, die kein planender Wille dort platziert habe, auf einem Gullydeckel klebt.[21] Das, was Diederichsen unter einem solchen Index-Effekt versteht, lässt sich freilich aus keiner Filmproduktion vollkommen verbannen. Trotzdem stellt es aber natürlich keine Schwierigkeit dar, »die allgemeine Formel für die […] Quellen und Wirkungen […] auf direkter Übertragung von Körperlichkeit durch Bild- und Tonaufzeichnung beruhenden Künste«, namentlich »Sex und Gewalt«, – jene Dyade, in der »sich der Umstand [kristallisiert], dass Körper nunmehr unumwunden, also unter Umgehung der mimetischen künstlerischen Disziplinen den Kunstbezirk betreten und dementsprechend auch als Adressaten mit neuer Vehemenz und Fulminanz erreicht werden können«[22], – auf ein Minimum zu reduzieren oder auch gleich ganz auszusparen.

Wie Jonathan Auerbach gezeigt hat, rückt das frühe Kino gerade den menschlichen Körper als Index-Realität in seinen Fokus.[23] Das klassische Hollywoodkino domestiziert seine Körper demgegenüber und legt dabei vor allem eine explizite Sexualfeindlichkeit an den Tag: »Gerade, weil er nie passieren darf, dreht sich alles um den Koitus.«[24] Kuczok wiederum unterstellt dem Populärkino als wichtigstem Produkt der Massenkultur eine »thanatologische Antierziehung«, die sich unter anderem in einer »Verdinglichung des Todesbegriffs«, einer »massenhafte[n] Verbreitung von Todesbildern« sowie der »Marginalisierung des Todes gegenüber dem penetranten Hedonismus der Kulturindustrie« niederschlägt: »Die Popkultur erträgt keine Paradoxa, sie strebt danach, die derart gefilterte Wirklichkeit zu reproduzieren, damit sie in vereinfachter, markanter, eindeutig erkennbarer Gestalt bestehen kann, ohne Ansehen der Kompetenzen des Rezipienten.«[25]

Auch Combs bestätigt die Tragweite, die das Hinzutreten einer akustischen Dimension auf (ikonisch-symbolische) Todesdarstellungen im Kino beigemessen werden muss, wie er unter anderem an Feinanalysen von Sterbeszenen in frühen

21 Vgl. ebd., 46: »Ein Film spielt in Paris, fern im Hintergrund der Eiffelturm. Doch auch wenn der reale Eiffelturm gefilmt wurde, bleibt das ohne indexikalen Effekt. Das Symbolische, die Narration überwiegt. Schnitt. Ein Spaziergänger auf einer Straße des Marais. Auch hier ist es egal, ob im Studio oder vor Ort gefilmt wurde, nichts daran durchbricht die Bedeutungsebene als Schauplatz einer Geschichte in Paris. Dann aber bleibt eine Darstellerin, um sich das Kleid zurechtzuzupfen, auf einem Gullydeckel stehen, und da klebt ein Kaugummi – und wird auf einmal als real *sichtbar*. Das ist ein Index-Effekt. Kein Zweifel, denn dies hier ist ein ›echtes‹, weil gar nicht erzählbares, kontingentes, völlig sinn- und funktionsloses, ergo *absolut reales* Kaugummi. Niemand, den wir kennen oder in den Credits finden könnten, hat es dahin geklebt. Und doch ist es irgendwie dahin gekommen – und entfaltet so die romantische Energie einer veritablen Ruine.« Seine Ursache ist im Visuellen oder Auditiven nie stabil zu verorten, er ist nicht repräsentiert. So habe ich zwar einen starken Verursachungseffekt (›Das ist *wirklich*!‹), höre materialiter aber nur ein Husten, eine unbestimmte Rauheit in der Stimme, oder sehe ein Kaugummi – weit und breit kein sinnlicher Reichtum, der der Affektgröße entspräche.«

22 Ebd., 15.

23 Vgl. Auerbach, *Body.*

24 Adorno, *Dialektik*, 172.

25 Kuczok, *Kino*, 40.

Tonfilmen wie *The Jazz Singer* oder *Applause* vorführt.[26] Wie er feststellt, beginnt der Registrations-Prozess, für den im noch stummen Film sichtbar im Bild verankerte Figuren oder Objekte zuständig gewesen sind, sukzessive in die Tonsphäre abzuwandern und sich in »a kind of aural symbol« zu verwandeln: Die tragischen Streichermelodien beim Tod des Helden in einem beliebigen Kriegsepos, oder das kakophonische Orchestertosen bei der Entdeckung eines verwesten Leichnams in einem beliebigen Horrorschocker. Natürlich sind das aber Konventionen, die der frühe Tonfilm innerhalb einer Übergangsperiode, die Combs zwischen 1927 und 1931 ansetzt, erst für sich entdecken musste:

> »It would seem the microphone would present filmmakers with another on/off device with which to organize the instantaneous impression of life/death. In theory the sound camera can capture the last audible breath or spoken utterance, and it can produce the medial equivalent of such stop. The body has an acoustic ›off‹ switch, and the continuity of sound can be suddenly muted. But, once again, the theory of an instant does not translate well to screen practice: final words are reinforced by the slide to bodily inertia, and sudden silence leaves an echo. […] Many early sound films define death as the *lack* of synchronization between sound and image, and this lack unfold over time, much like the body's stillness in earlier silent films.«[27]

Als »sonic glue« in einem kinematographischen »flow« muss der aufgrund seiner immateriellen Qualität im Lager von Emotion und Intuition, und nicht in demjenigen von Intellekt und Weltwissen verortete Klang nicht in fragmentarische Einzelpartikel zerbrochen werden. Vor allem aber besitzt Sound, im Gegensatz zum Bild, ein Echo. »If silence is defined as the absence of sound, it is also not enough to signify death as an instant. When sound extends into space, it fades; even when it is suddenly cut off, it echoes. Space is opened up near the body at its terminal moments, and as a consequence, registration proceeds with or without the body in sight.«[28]

Wie Combs weiter mit Querverweisen auf die Lyrik eines Robert Browning oder einer Emily Dickinson präzisiert, setzt das narrative Kino mit Vorliebe als Registranten das sterbende Subjekt selbst – »the dying/dead voice-over narrator – that tenured, disembodied, off-screen speaker who reorders and repeats the past to render its inevitable outcome intelligble« –, das aus der Ich-Perspektive und damit aus einer gegenwärtigen Vergangenheit über sein eigenes Verscheiden Auskunft gibt. Zwar hat es natürlich auch bereits während der Stummfilmperiode Rückblenden gegeben, doch erst die Epoche des »postsynchronized sounds« ermöglicht eine Innovation »that extrends the durée of the movie deathwatch.«[29] Es findet eine Verlagerung der Registrationsprozesse vom ostentativ Sichtbaren hin

26 Vgl. Combs, *Deathwatch* 106–117 u. 117–128
27 Ebd., 104.
28 Ebd., 128.
29 Ebd., 143.

zum immateriell Unsichtbaren statt, die der Sublimierung der Tabubrüche des Jahrmarktskinos im gezähmten Spiel- und Tonfilm entspricht.

Während nun also das kommerzielle Kino zum einen seine Szenen ikonisch-symbolischen Todes im Verlauf der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer weiter verfeinert, dabei aber »um sich [schmeißt] mit dem gespielten, dem unglaubwürdigen, dafür aber abscheulichen Tod«, der »mors repentina als Spektakel«, die den Tod letztlich austreibt, »anstatt das memento mori zu verkünden«[30], nehmen Index-Tode – zumal diejenigen von menschlichen Akteuren – den Rang dezidierter Tabuzonen ein. Eins der wenigen Beispiele eines kanonisierten Films der 30er bis 60er Jahre mit Szenen indexikalischen (Tier-)Sterbens stellt Jean Renoirs *La Règle du Jeu* von 1939 dar – wenn auch dessen Kanonisierung mehrere Jahrzehnte in Anspruch nimmt, da Renoirs vorläufig letztes in Frankreich entstandenes Werk zunächst massiv an den Kinokassen floppt. Das Verbot, das den Film im Oktober 1939, drei Monate nach seiner Premiere, ereilt, hat freilich weniger mit seiner graphischen Darstellung einer Jagdpartie zu tun, sondern mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, vor dessen Hintergrund sein Inhalt der französischen Filmbehörde als zu unmoralisch, zu jugendgefährdend, zu deprimierend erscheint.[31]

Im Folgenden möchte ich anhand dreier Beispiele – Jean Renoirs *La Règle du Jeu*, Sergej Eisensteins *Stachka* sowie W. S. Van Dykes *Trader Horn* – ein Triptychon der virulentesten Legitimationsstrategien des Kinos am Ende der Stummfilmzeit und in der frühen Tonfilmzeit herausdestillieren, die ungebrochen auch bis in Produktionen des neuen Jahrtausends fortwirken.

5.1 Kaninchen-Jagd im Dienst der Narration. *La Règle du Jeu. Mouchette.*

Im Zentrum von Renoirs Drehbuch stehen die deutlich ironisch gebrochenen, sich an theatralen Vorlagen von Marivaux oder Musset orientierenden Liebesverwicklungen einiger Vertreter der gehobenen Gesellschaft, die sich für ein Wochenende auf dem großzügigen Anwesen des Marquis Robert de la Chesnaye einfinden, um dort im großen Stil eine Treibjagd zu veranstalten, sich mit Maskenbällen zu unterhalten, und nebenbei mannigfaltige Intrigen, Affären und amouröse Kontakte zu knüpfen. Obwohl bspw. der Gastgeber mit der Österreicherin Christine liiert ist, unterhält er seit geraumer Zeit eine heimliche Liaison mit Geneviève de Marras. In Christine wiederum verliebt ist der Pilot André Jurieux, wobei der gemeinsame Freund Octave das Jagdwochenendes eigentlich nur initiiert hat, um André und Christine einander näherzubringen – und das, obwohl er selbst seit Jahren Gefühle für Christine hegt. Parallel zu den mit zunehmender Laufzeit komplexer werdenden Beziehungsgespinsten brechen sich unterdrückte Leidenschaften aber

30 Kuczor, *Kino*, 44f.

31 Vgl. z. B. Charles Drazin, *French Cinema*, London 2011, 186.

auch bei der Dienerschaft Bahn. So steht Lisette, das Dienstmädchen Christines, den Avancen des Wilddiebs Marceau alles andere als gleichgültig gegenüber, was zwangsläufig ihren eifersüchtigen Gatten, den Wildhüter Schumacher, auf den Plan ruft.

Dreh- und Angelpunkt der Spielfilmhandlung ist die zehnminütige Jagdsequenz, durch die auch die ungefähre Mitte der Laufzeit markiert wird. Während die Filmmusik Joseph Kosmas schweigt, wohnen wir zunächst bei, wie unsere Helden ihre Positionen an den Schießständen einer Lichtung einnehmen, und die Bediensteten damit beginnen, die in einem Waldstück versteckten Kaninchen und Fasanen mittels Rufen und Stockschlägen aus ihren Unterschlüpfen in Reichweite der Feuerwaffen zu treiben. Im Wechsel mit Szenen, in denen Schumacher und seine Gehilfen in einer geschlossenen Formation durch das Unterholz ziehen, und die Waldbewohner sowohl Jagdgesellschaft wie Kameralinse entgegenscheuchen, sehen wir einzelne Großaufnahmen der aufgestörten Tiere: Ein Fasan, der sich nervös nach der Quelle des plötzlichen Lärmens umschaut; zwei Kaninchen, die enggedrängt am Fuße eines Baumes sitzen, und denen sichtlich das Herz rast; ein weiteres, die Flucht ergreifendes Kaninchen, dem die Kamera in einem Seitwärtsschwenk folgt. Ebenfalls eingestreut sind Aufnahmen der Schützen auf ihrem Freigelände, die bereits Ausschau nach den erwarteten lebenden Zielscheiben halten.

Wenn der indexikalische Tod in *La Règle du Jeu* Einzug hält, inszeniert der Film dies als Einbruch photographischen Stillstands in den kontinuierlichen Fluss der Bilder: Weitere Kaninchen versuchen, sich vor den nahenden Männern in Sicherheit zu bringen. Eins läuft dabei direkt unterhalb der Kamera hindurch, worauf diese analog zu seiner Bewegung nach oben schwenkt, um es nicht aus dem Fokus zu verlieren. Jäh löst sich ein Schuss außerhalb des Bildkaders. Getroffen überschlägt sich das Tier, bleibt reglos liegen. Die nächste Einstellung ist die des Schauspielers Marcel Dalio, der sein Gewehr senkt. Der Eindruck, er selbst sei es gewesen, der die tödliche Kugel auf das Kaninchen abgegeben hat, wird allein durch die Montage und einen »sonic flow« erweckt, der das Echo des Schusses noch bis in die Aufnahme Dalios hinüberhallen lässt.[32]

Schon die nächsten drei Einstellungen jedoch beenden die Separierung menschlicher und animalischer Akteure. Jeweils ist der tötende Protagonist im Bildvordergrund, mit dem Rücken zur Kamera, platziert, was automatisch die uns bereits bekannte theoretische Symmetrie zwischen Filmapparatur und Waffe als praktische Fluchtlinie bekräftigt. Im Bildhintergrund ereilt die jeweiligen Opfer ein plötzlicher, »mechanischer« Tod, der im vollen Flug befindliche Fasane oder dahinrasende Kaninchen von einer Sekunde zur nächsten und am Gipfelpunkt ihrer physischen Anstrengung gleichsam »außer Betrieb« setzt. In der Folge variiert der Film zwischen diesen beiden Repräsentationsmustern: Zum einen werden die das Töten nur simulierenden Schauspieler und die tatsächlich sterbenden Tiere sauber voneinander isoliert: zum andern rücken sorgsam komponierte Bilder

32 Jean Renoir, *The Rules of the Game*, DVD, USA: Criterion 2004 (Frankreich 1939), 46:29–48:48.

sie zueinander in unmittelbare Nähe. Besonders eindringlich wird der Tod eines Kaninchens in Szene gesetzt, bei dem der Film nicht, wie zuvor üblich, sofort von den niedergestreckten Tierkörpern hinwegschneidet, sondern stattdessen noch einige Sekunden weiter in Großaufnahme auf ihm verweilt, sodass wir seinen letzten agonischen Zuckungen – der heftig wedelnde Schwanz, die abwechselnd kontrahierenden und sich entspannenden Vorder- und Hinterläufe – als sichtbare Marker des entweichenden Lebens unmittelbar beiwohnen können.[33]

Am Ende des Gemetzels – insgesamt kann man sechs Fasane und neun Kaninchen sterben sehen – gleicht die Ebene jenseits des Wäldchens einem Schlachtfeld, das nicht zufällig Erinnerungen an vergleichbare Aufnahmen des zurückliegenden Weltkriegs wachruft. Bevor die Jagdgehilfen, die die Kadaver apportierenden Hunde, die gutgelaunt ihre Beute bewundernden Jäger ins Bild treten, wird das Brachland, in dem sich die erlegten Körper kaum von der schroffen Bodenstruktur abheben, als offensichtlich an klassische Kriegsphotographien angelehntes Stillleben inszeniert. Mit diesem Bild endet die Phase des Index-Todes in Renoirs Film: Als kurz darauf Jackie, die Nichte Christines, ein überlebendes Kaninchen, das ihr vor die Flinte hoppelt, zu erlegen versucht, geht ihr Schuss – als einziger – ins Leere. Auch ein Eichhörnchen, das die Jagdgesellschaft beim Erklettern eines Baumes entdeckt, kommt mit dem Leben davon – auch wenn ein namenlos bleibender General es bedauert, seine Waffe nicht mehr bei der Hand zu haben.

Die Eichhörnchen-Szene jedoch stellt weniger die Visualisierung eines vermeintlichen Friedens nach dem großen Töten dar, sondern dient Renoir dazu, einen metareflexiven Kommentar auf die zurückliegenden Szenen, und damit das Kino an sich, abzugeben. Betrachtet wird das Eichhörnchen von den Protagonisten nämlich durch eins jener Ferngläser, die bereits zuvor dabei Verwendung gefunden haben, die sich anbahnende Massenflucht der Kaninchen und Fasane ideal aufs Korn zu nehmen. Gerade Christine zeigt sich ganz begeistert von dem handlichen Vehikel, und lässt sich von einem anwesenden Fachmann seine Funktionsweise erklären: »Son optique est si fine et sa disposition telle que, servant de tèleloupe à peu de distance, vous observez l'animal à son insu et surprenez toute sa vie intime.«[34]

Zum Zeitpunkt dieses Gesprächs scheint die Jagd für einige der Teilnehmer weiterzugehen. Obwohl für uns nicht mehr sichtbar, ertönt im Hintergrund immer noch das monotone Munitionsfeuer, was vor allem bei Aufnahmen des Eichkätzchens, wie es, umrahmt von einer Lochblende, die die subjektive Perspektive Christines durch ihr Fernrohr suggerieren soll, Blickkontakt zur Kamera aufnimmt, erneut zwangsläufig die Gleichsetzung zwischen Speichermedium und Tötungsmechanismus evoziert. Hintersinnig verborgen ist in der kurzen Unterhaltung über die Vorzüge moderner optischer Instrumentarien ebenfalls ein Statement über die spezifische kinematographische Repräsentationsweise von Index-Toden: Wenn Re-

33 Ebd., 48:49–49:56.
34 Ebd., 52:39–55:47.

noir seine Figuren die visuelle Entschleierung der Welt durch Organprojektionen wie Kameras oder Ferngläser feiern lässt, schwingt implizit darin auch die Gewissheit mit, dass der Tod eines Kaninchens, wie Renoir es darstellt, nie zuvor innerhalb der Filmgeschichte derart elaboriert unter ästhetisch-technischen Gestaltungsmittel wie Tiefenschärfe oder Tondesign gefilmt worden ist.[35]

Zugleich negiert die von Renoir anvisierte Meta-Ebene die Singularität des Kaninchentodes. Die Vorstellung, bei dem Tod des Kaninchens handle es sich um einen absolut einmaligen Vorgang, wird allein von der Tatsache torpediert, dass wir gleich mehrere Tiere auf ähnliche Weise verenden sehen. Auch an Bazins Annahme, jeder kinematographisch fixierte Tod sei ein beliebig reproduzierbares Ereignis, kann man dabei denken. Ebenso dürfte aber klar sein, dass die Kamera, trotz ihrer von Renoirs Figuren herausgekehrten Eigenschaften, gerade bei einem komplexen, ephemeren, sich durch Rapidität und Zielgenauigkeit auszeichnenden Vorgang wie einer Treibjagd auf zahllose äußere Faktoren angewiesen ist, um überhaupt in der Lage sein zu können, einen intimen Moment wie den sich nahezu zeitlupenhaft vollziehenden Kaninchentod vor ihre Linse zu bekommen. Oder, anders gefragt: Wie viele Kaninchen mussten ihr Leben lassen, bevor dieses eine Kaninchen seinen filmgerechten Tod sterben konnte?

Raymond Durgnat beschreibt in seiner Renoir-Biographie die hohen logistischen Anforderungen, derer sich das Team von *La Règle du Jeu* ausgesetzt gesehen hat: Der Dreh beginnt am 15. Februar 1939 in der Gegend von La Ferté-St. Aubin in der Sologne, während es pausenlos regnet, und die Produktionskosten den ursprünglich veranschlagten Budgetrahmen bereits um ein Vielfaches überstiegen haben. Um Gaumont zufriedenzustellen, begibt sich Renoir nach Joinville, wo er an der dortigen »sound stage« mit den noch ausstehenden Studioaufnahmen beginnt, und überlässt die Jagdszenen, deren Realisation schließlich acht Wochen in Anspruch nehmen wird, seinen beiden Assistenten Zwoboda und Corteggiani.[36]

> »The sequence proved astonishingly expensive, since rabbits shot in mid-course and dying are not the most obliging of extras. An enormous number of rabbits, which had first to be collected and loosed, ran the wrong way, or were missed by the marksman, or died in a visually or dramatically unsuitable manner. If the marksman moved closer to the rabbit, it was blown to pieces, and if a cameraman was placed conveniently closer to the

35 Vgl. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin 1984, 61.

36 Oft kolportiert und auch in späteren Interviews von Renoir selbst bekräftigt worden ist die prinzipielle Jagdgegnerschaft des Regisseurs. So bezeichnet er die Jagdpartie in *La Règle du Jeu* bspw. in seiner Autobiographie als »abscheuliche Demonstration von Grausamkeit«, und lässt es somit mindestens implizit so wirken, als sei er der massenhaften Tötung von Fasanen und Kaninchen auch aus ethisch-moralischen Gründen ferngeblieben – Gründe, die ihn allerdings nicht auf die Idee bringen, die indexikalischen Tiertode durch rein ikonisch-symbolische zu ersetzen. (Vgl. Jean Renoir, *Mein Leben und meine Filme*, Zürich 1974, 170.)

rabbit he and his lens ran a great risk of ricochet effects. […] The final solution [was] to install camera and crew close to the rabbits, but in an armoured shed.«[37]

Ohne die selbstbezüglichen Implikationen der Eichhörnchen-Szene in Verbindung mit der Jagdsequenz zu weit treiben zu wollen, muss man doch konstatieren, dass Renoir in ihr zwei divergierende Umgangsweisen des kinematographischen Mediums mit Index-Toden einander gegenüberstellt. Das Eichkätzchen läuft Christine von selbst vor die Fernrohrlinse. Ihr Blick wird zwar von einem technischen Substitut unterstützt, gelenkt wird er dennoch vor allen Dingen vom Zufall. Hätte sie nicht just in dem Moment den Baum entlanggeschaut, wäre ihr – und uns – das Eichhörnchen schlicht entgangen. Tritt man einen Schritt von der Diegese zurück, und betrachtet sich die Produktionsbedingungen dieser Szene, – ein Tier wird an einem bestimmten Ort platziert, wo es die Kamera sodann um seiner selbst willen abfilmt –, so sticht, obwohl das Eichhörnchen freilich überlebt, ihre Verwandtschaft zu den animalischen Index-Toden des Jahrmarktskinos ins Auge. Aus technisch-ästhetischer Sicht ist der Auftritt des Eichkätzchens von einer Schlichtheit und Schnörkellosigkeit, die an die Hinrichtung Topsys oder der Automobilbanditen erinnert: Nachdem die einzelnen Elemente der Mise en Scène in Position gebracht worden sind, begnügt sich die Kamera damit, ihr Sujet so präzise wie möglich abzubilden, wobei minimale schnitttechnische Eingriffe entweder die Unsicherheit des Operators abbilden oder das Material zur gesteigerten Affektwirkung im Nachhinein strukturieren.

Im Gegensatz dazu fordert die Jagdszene in *La Règle du Jeu* nicht nur immense Ressourcen bei ihrer Gestaltung vor Drehbeginn, sondern noch während des Drehs selbst ist sie von etlichen Unabwägbarkeiten begleitet. Nicht nur sollen die Kaninchen und Fasanen einfach nur, wie zu Zeiten des Jahrmarktskinos, für die Kamera sterben. Sie sollen dies vielmehr filmgerecht tun, sprich, in nicht in allzu weiter Ferne von Kamera und Publikum, sowie möglichst theatralisch, mit halsbrecherischen Stürzen, einem dramatischen Sich-Überschlagen, sichtbaren finalen Muskelkontraktionen. Eine entsprechende Jagdpartie wird während der Dreharbeiten der Kernsequenz des Films somit nicht nur zum bloßen Handlungssujet. Während der zwei Monate, die Renoirs Assistenten brauchen, die Szene in den Kasten zu bringen, verwandelt sich das Außen-Set stattdessen selbst in einen regelrechten Kriegsschauplatz – mit Renoir als dirigierendem, aber abwesendem Feldmarschall, den endlosen Loops aus gefangengenommen, laufengelassenen und über den Haufen geschossen werdenden Kaninchen als Kanonenfutter, und Renoirs Team als erfindungs- und trickreiche Organisatoren der technischen Begleitumstände: Eingesperrt in ihrem »armoured shed« vollführen die Kameramänner, sicher vor etwaigen Querschlägern, inmitten der Massaker ihre eigenen konservierenden Schussbewegungen.

37 Raymond Durgnat, *Jean Renoir*, Berkeley, Los Angeles 1974, 186.

In ihrem Essay zur »Einschreibung ethischen Raums« im Dokumentarfilm, wo sie *La Règle du Jeu* als einzige Spielfilmproduktion heranzieht, erklärt Vivan Sobchack: »Angesichts des Ereignisses eines nicht simulierten Todes ist allein schon das Schauen des Betrachters moralisch aufgeladen und wird umgekehrt zum Gegenstand moralischer Bewertung, wenn es selbst betrachtet wird: Der Beobachter wird für seine erkennbare visuelle Reaktion verantwortlich gemacht.«[38] Bezüglich des exponiert platzierten Kaninchentods in Renoirs Film, auf den Sobchack immer wieder zurückkommt, seien

> »also zwei Zuschauer moralisch impliziert, für das Ereignis des Todes ebenso wie für das Filmereignis, das den Tod zeigt. Diese Codifizierung des visuellen Verhaltens, die den Blick auf den Tod definiert (eingrenzt) und seine Spuren erträglich macht (und bloßlegt), gestattet es sowohl dem Filmemacher wie auch dem Zuschauer, mit dem Verstoß gegen ein in unserer Kultur bestehendes visuelles Tabu fertigzuwerden oder diesen Verstoß doch zumindest zu kaschieren. Sie versetzt Filmemacher und Zuschauer in die Lage, die ›wilde Realität‹ des Todes, wenn schon nicht aus einer behaglichen, so doch aus einer moralischen Position heraus zu betrachten.«[39]

Angesichts unseres Kontextwissens über die Drehbedingungen lässt sich aber zusätzlich zu Sobchacks Postulat eines moralischen Betrachters erster Ordnung, der den Index-Tod des Kaninchens außerhalb der es umlagernden und einbettenden Diegese rezipiert, und eines moralischen Betrachters zweiter Ordnung, der die spezifische Repräsentationsweise dieses Ereignisses innerhalb der Diegese in den Fokus rückt, noch einen moralischen Betrachter dritter Ordnung annehmen, der metadiegetisch nach den Parametern fragt, die notwendig gewesen sein müssen, um sowohl den Index-Tod an sich als auch seine spezifische Repräsentationsweise zu bedingen. In unserem Fall: All die unsichtbaren Kaninchen und Fasane, die gestorben sind, während keine Filmkamera lief, oder deren Tod, obwohl mitgefilmt, es nicht in die Endfassung des Films geschafft hat. Anders als im Fall der zahllosen Pferde, die sich in Hollywood-Western derselben Zeit das Genick brechen[40], geht es Renoir gerade

38 Sobchack, *Einschreibung*, 180.

39 Ebd.

40 Ein berühmt-berüchtigtes Beispiel für zwar dokumentarisch präsentierte, jedoch in Wahrheit von den Filmemachern selbst herbeigeführten Tiertode stellt auch der Disney-Film *White Wilderness* aus dem Jahre 1958 dar, auf den der Mythos vom Massensuizid der Lemminge zurückgeht. Wie der Journalist Brian Vallee 1983 im kanadischen Fernsehen nachweist, hat der Disney-Konzern den Streifen »im kanadischen Bundesstaat Alberta gedreht, wo es gar keine Lemminge gibt. Die Filmemacher hatten die Tiere von Eskimokindern in Manitoba gekauft und dann zum Drehort geschafft. Um den Eindruck einer Massenwanderung zu erzeugen, wurden die Lemminge auf eine große, schneebedeckte Drehscheibe platziert, die dann in Rotation versetzt und aus allen möglichen Kamerawinkeln gefilmt wurde. Der Strom der Lemminge – nichts als eine ›Schleife‹, bei der immer wieder dieselben Tiere zu sehen sind. Und dann kommt der böse Teil der Geschichte. ›Die Lemminge erreichen den tödlichen Abgrund‹, raunt der Sprecher, ›dies ist ihre letzte Chance zur Umkehr. Aber sie laufen weiter, stürzen sich in die Tiefe.‹ Aus einer dank perfekter Tiefenschärfe phantastisch anmutenden Kameraperspektive sieht der Zuschauer die Nager in die gähnende Schlucht eines Flußtales fallen, angeblich getrieben vom Todesinstinkt. Die Wirklichkeit war nach Vallees

um die visuelle Zurschaustellung dieses Sterbens in all seiner massenweisen Sinnlosigkeit – ein Tabubruch, den der Film primär dadurch zu legitimieren versucht, indem er ihn, um eine generelle Formulierung Diederichsens für die Produkte der Kulturindustrie zu gebrauchen, »in Bedeutung und Narration wattiert.«[41]

Dass die Jagdsequenz integraler Bestandteil der Spielfilmhandlung ist, unterstreicht bereits das erwähnte Eichhörnchen-Segment. Christine ergötzt sich dort nämlich nicht nur an der Präzision, mit der ihr das possierliche Tier per Fernglas vor Augen geführt wird, sondern erspäht ebenfalls, als sie das Objektiv zur Seite schwenkt, ihren Ehemann, sich unbeobachtet glaubend und ein ganzes Stück von der Jagdgesellschaft entfernt, in den Armen seiner Geliebten. So wie *La Règle du Jeu* den Anblick von sterbenden Kaninchen und Fasanen seiner – zumindest für das Gros des Publikums geltenden – Unsichtbarkeit entreißt, so verhilft das Fernglas auch Christine innerhalb der Spielfilmhandlung dazu, die Fassade ihrer Ehe hin zu einem ernüchternden Realismus zu durchstoßen.

Ihre Entdeckung gibt schließlich den Anstoß dafür, ernsthaft in Erwägung zu ziehen, mit ihrem Verehrer André durchzubrennen – ein Entschluss wiederum, der eine Kette von Verwechslungen und Irrtümern lostritt, die den eher satirisch-heiteren Ton, von dem der Film bis dahin bestimmt worden ist, ins Tragische kippen lässt: Als Christine sich nachts im Schlosspark mit Octave trifft, um ihm ihr Herz auszuschütten, und dabei den Mantel ihres Dienstmädchens trägt, wird sie von den inzwischen verbrüderten Marceau und Schumacher erblickt, und aufgrund ihrer Garderobe für Lisette gehalten, wobei Octave in dieser Konstellation unweigerlich den Platz eines weiteren potenziellen Liebhabers der Hausangestellten einnimmt. Während draußen im Garten Wilddieb und Wildhüter beschließen, ihren vermeintlichen Nebenbuhler um Lisettes Gunst auszuschalten, schafft es im Innern des herrschaftlichen Hauses Octave, die Sorgen Andrés, er könne Christine bei einer gemeinsamen Zukunft nur enttäuschen, zu zerstreuen, und ihn davon zu überzeugen, ihr Angebot einer gemeinsamen Flucht anzunehmen.

Weil Octave dem von Tatendrang überwältigten André nunmehr seinen eigenen Mantel leiht, läuft dieser auf der Suche nach Christine im Park unweigerlich vor die Flinte Schumachers, der ihn natürlich für Octave hält, und über den Haufen schießt. Gefilmt ist die Todesszene als überdeutliche Reminiszenz an die vorherigen Jagdaufnahmen. Marceau und Schumacher befinden sich im Bildvordergrund, haben der Kamera den Rücken zugekehrt. André stirbt analog zu den Kaninchen und Fasanen einen jähen Tod, mitten im Lauf von einer Kugel in seinen Bewegungen eingefroren, und leblos zu Boden stürzend.[42]

Recherchen erheblich profaner: Die Disney-Leute halfen nach, schubsten und warfen die wenig lebensmüden Lemminge in den Abgrund. In der Schlußeinstellung sieht man die sterbenden Tiere im Wasser treiben. »Langsam schwinden die Kräfte, die Willenskraft läßt nach, und der Arktische Ozean ist übersät mit den kleinen toten Leibern.« (Zit. n. Christoph Drösser, *Tierquäler Disney*, in: *Die Zeit* (12.09.1999), www.zeit.de/stimmts/1997/1997_38_stimmts (27.12.20)).

41 Diederichsen, *Körpertreffer*, 42.

42 Renoir, *Rules*, 1:40:57–1:41:16.

Sobchack lässt die weit über einen bloßen Manierismus hinausgreifende ästhetische Korrespondenz beider Szenen jenes Phänomen konstatieren, dem auch vorliegender Arbeit ihren Titel verdankt: Den Einbruch eines indexikalischen Zeichens in eine ikonisch-symbolische Ordnung oder die Infiltration eines narrativen Raums durch einen dokumentarischen. Zunächst konstatiert Sobchack, dass die beiden prägnanten Todesszenen zwar als Bestandteile ein und derselben Fabel und wegen ihrer »gleichartige[n] filmische[n] Darstellung« durchaus homogen erscheinen. Dennoch unterscheiden sie sich natürlich darin, dass der menschliche Darsteller André Jurieuxs, Roland Toutain, nur innerhalb der Fiktion sein Leben verliert. »Auch wenn Charakter und Erzählung den Darsteller am Ende überleben werden, überlebt der Darsteller seine Figur und die Erzählung unmittelbar. Gleiches kann man von dem Kaninchen nicht sagen.«[43]

Woran liegt es aber, dass Sobchack zum einen der Kaninchen-Tod, wie sie an anderer Stelle berichtet, noch lange nach dem Abspann von Renoirs Film verfolgt, während sie den des Jurieux-Darstellers schon nach kurzer Zeit vergessen hat[44], und zum andern, dass sie – und wir – überhaupt eine Unterscheidung treffen können zwischen einem fiktiven kinematographischen Tod und einem indexikalischen? Laut Sobchack ist es ein »außerfilmisches, intertextuelles« Wissen, das uns auf Anhieb begreifen lässt, dass es einfacher ist,

> »ein Kaninchen zu töten, als ihm beizubringen, sich totzustellen. Ebenso wissen wir, daß es einfacher ist, einem Menschen beizubringen, wie man sich totstellt, als ihn zu töten. ›Einfacher‹ bedeutet im ethischen Kontext unserer Kultur und im ökonomischen Kontext des Kinos ›schneller‹, ›billiger‹ und ›moralisch weniger problematisch‹. Kaninchen lernen langsam, sind schlechte Schauspieler, und ihr Leben ist entbehrlich. Selbst das Töten des schönsten Kaninchens bringt einen Filmemacher nicht ins Gefängnis, während er selbst die Ermordung des schlechtesten Schauspielers noch mit seinem Leben bezahlen könnte.«[45]

Obwohl die beiden Todesszenen innerhalb der Spielfilmhandlung eine ähnliche semantische Funktion erfüllen und nach identischen ästhetischen Parametern inszeniert sind, ihre »filmspezifischen Codes der Darstellung« also die gleichen sind, überschreitet der Kaninchen-Tod durch seinen Index-Effekt die narrativen Codes

43 Sobchack, *Einschreibung*, 181.

44 Vgl. Dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles et al. 2004, 268: »Although the rabbit scene is like the Clinton news conference in its sudden demarcation of different orders of existential and cinematic space, my experience of such a rupture was a great deal more intense in *Rules of the Game*. This was because the Renoir film did not merely appropriate a real creature's life for its fiction but also appropriated its death. Indeed, the onscreen death of Renoir's rabbit haunts me still – neither because of any particular sentimental feelings I might have for small, furry, innocent creatures nor because of any conscious ethical concern I might have for the violation of animal rights by a film that, at the time, didn't know any better. Rather, Renoir's rabbit stays with me because it raised startling and basic questions about the difference between documentary and fiction even as they are objectively constituted on the same representational terrain. Thus, although long dead, the rabbit (at least for me) has not yet been laid to rest.«

45 Sobchack, *Einschreibung*, 182.

der übrigen Erzählung. Eine Zeichenfunktion ist in einem Text, laut Sobchack, deshalb »nur so lange wirksam, wie außertextuelles Wissen sie nicht in Frage stellt oder unterläuft.« Dieses Unterlaufen bringt wie von selbst moralische Implikationen als Teil eines ethischen Bewusstseins mit sich, »das für einen Moment die klassische Kohärenz der narrativen Darstellung aufbricht, indem es auf die nicht gezeigte Sphäre jenseits der Leinwand verweist, in der der Zuschauer lebt und agiert und als ethisches und soziales Wesen Unterscheidungen macht.«[46]

Was in Sobchacks Ausführungen bloß zwischen den Zeilen mitschwingt, sich aber aus ihnen durchaus herauskristallisieren lässt, ist die implizite These, dass die Transgressionen, die der Index-Tod des Kaninchens dem narrativen Code aussetzt, vor allem deshalb die Grenzen und Determinanten der Narration hinterfragen, weil sie in Wechselbeziehung zu den »Gefühle[n] von Sinnlosigkeit und Schock« angesichts eines ikonisch-symbolischen Tods stehen, die »im Rahmen der Erzählung Sinn [machen]«, sprich, die »narrativen Erwartungen« nicht unterlaufen, sondern sie »erfüllen.« Denn würde es sich bei der Aufnahme des sterbenden Kaninchens um eine Attraktionskino-Ansicht handeln, die in sich selbst ihre Erfüllung findet, und die ihren Inhalt bereits in einem Titel wie *Mort d'un lapin* vollends erschöpft, würde dann die »wilde Realität« des animalischen Todes ebenfalls auf einen »extratextuellen Referenten« verweisen, »der nicht nur im Rahmen der Darstellung, sondern für sie getötet wurde«?[47]

Die bereits skizzierten moralischen Betrachter dreier Ordnungen, die beim Betrachten solcher Szenen, gemäß Sobchack, automatisch wachgerufen werden, scheinen, so ihre Argumentation, gerade dann über ein besonderes Bedürfnis zu verfügen, sich ethisch in Beziehung zu den dargestellten Index-Toden zu setzen, wenn diese nicht vereinzelt stehen, sondern in Verbindung mit Spielszenen, die anhand konventioneller Schemata abrollen wie »characters, a plot, a narrative arc, privileged views of action, transparently conventional editorial practices such as cutting on action and matching sight-lines, shot/reverse-shot sequences, and so forth.«[48]

Wie genau legitimieren nun aber die den Film umlagernden Paratexte die Index-Tode von Kaninchen und Fasanen jenseits einer Diegese, die nicht unbedingt darauf angewiesen wäre, das animalische Sterben derart graphisch zu bebildern, es vielmehr auch durch simple Montagekniffs hätte maskieren können: In einer Szene lebt die Kreatur noch, aus dem Off ertönt ein Schuss, in der nächsten Einstellung ist es durch einen bereits erlegten oder auf natürliche Weise verstorbenen Artgenossen ersetzt worden?

Schon bei ihrem Erscheinen wird *La Règle du Jeu* als »satire sociale«[49] rezipiert, in der die französische Oberschicht am Vorabend des Zweiten Weltkriegs als

46 Ebd.
47 Ebd.
48 Sobchack, *Carnal*, 270.
49 Georges Charensol, zit. n. *L'Avant-Scène du Cinéma* 52 (1965), 63.

»squelettes dérisoires« im Rahmen eines »amer et prophétique jeu de massacre«[50] »bis zur Grenze ihrer Selbstauflösung gelangt ist, die ihre langweilige und nutzlose Existenz nur dank einer stets gegenwärtigen Disziplin, einer absoluten Regel fortsetzen kann, der Lüge nämlich.«[51]

In der absoluten Sinnlosigkeit der großangelegten Jagd manifestiert sich demnach erst die Sinnhaftigkeit ihrer Index-Tode. All diese Tiere sterben in einem unehrenhaften Duell, bei dem sie kaum eine Überlebenschance haben, für kein höheres Ziel, keinen anderen Zweck als dem, einer übersättigten Gesellschaftsklasse ein Wochenende lang Amüsement zu bereiten. Entsprechend dieser dominierenden Lesart argumentiert auch Renoir im Fernsehinterview mit André S. Labarth, wenn er vom Tod Jurieuxs, und dadurch implizit auch von dem des Kaninchens, als einem notwendigen Opfer zu Gunsten der Intention spricht, die er mit seinem Film verfolgt habe:

> »I had the idea of Jurieu's [sic!] death such as it is – Jurieu was condemned before the film began – but the idea of having him die in this way came to me from the rabbit's death, which I filmed first. My idea was that the hunting prepared Jurieu's death in a primitive way. Jurieu was the innocent one, and innocence couldn't live in this world. It was a romantic, decaying world. It happens that we are dealing with two extremely innocent characters. A sacrifice was needed. If thing were to continue, one of them had to be killed. The world lives solely off sacrifices; some people must be killed to appease the gods. The society will continue a few more months, until the war and even after, and this society will continue because Jurieu was killed, Jurieu is the creature sacrificed on the god's altar in order to continue this kind of life.«[52]

Ein in dieser Hinsicht außerordentlich interessantes Dokument stellt ein Text von Georges Sadoul zur Wiederaufführung von *La Règle du Jeu* im Jahre 1965 dar, in dem der Autor all jene den Film umlagernden Paratexte im Hinblick auf ihre Rechtfertigungsfunktionen bezüglich der indexikalischen Todesszenen zusammenfasst. »Die Bedeutung von LA REGLE DU JEU«, schreibt Sadoul, »wurde mir im Juni 1940 noch klarer. Ich war damals zum zweiten Mal in Sologne, einige Kilometer von Sully-sur-Loire und seiner Brücke entfernt, wo unter den faschistischen Bombardements Familien in ihren Wagen bei lebendigem Leibe verbrannten. Wir waren nicht weit von dem Dorf entfernt, das Renoir im März 1939 als Stabsquartier gedient hatte und das vorausschauend den Namen von Brinon trug.«[53]

---

50 André Bazin, *Jean Renoir*, Paris 1971, 245f.

51 Jean Prat, *La Règle du Jeu. Analyse*, zit. n. *Kinemathek* 26 (1966), 33ff., hier: 33.

52 Zit. n. Jean Renoir, *Renoir on Renoir. Interviews, Essays, and Remarks*, Cambridge 1989, 204f. Ähnlich äußert sich auch Thomas Elsaesser, der, völlig versunken in der Fiktion des Films, schreibt, »das ›Kaninchen‹ Jurieux enthüllt – so sehr er auch unser Mitleid verdient – die Schwäche der Spontaneität und des aufsässigen Individualismus, da er (moralisch gesehen) hin und her rennt, für jemanden mit einem so entschlossenen und zielstrebigen Zorn wie Schumacher ein leichtes Ziel.« (Zit. n. Lisa Gotto (Hg.), *Jean Renoir. Film-Konzepte 35*, München 2014, 78.)

53 Georges Sadoul, *Die zweite Hochzeit des Figaro. Zur Wiederaufführung des Meisterwerks von Jean Renoir*, in: Ulrich Gregor (Hg.), *Jean Renoir und seine Filme. Eine Dokumentation*, Berlin 1970, 275–279, hier: 278.

Nachdem Sadoul zunächst einmal anhand der eigenen Autobiographie eine geographische Nähe herstellt zwischen Renoirs Jagdpartie, die ein Jahr zuvor im selben Landstrich stattgefunden hat, und der Realität des Kriegsjahres 1940, wo dieselbe Landschaft nunmehr das massenhafte Sterben von Menschen erlebt, stellt er eine direkt sinnlich greifbare Verbindung zwischen den todbringenden Schüssen, purzelnden Leibern und vergnügt ihr Wild beäugenden Schützen auf der Leinwand und der Situation seines Heimatlandes her, das zur gleichen Zeit vom Westfeldzug der Wehrmacht erschüttert wird:

> »Ich schlief, von der Müdigkeit übermannt, als ein nahes Bombardement die Erde erzittern ließ und mich weckte. Sofort ließ mich die fast zwergenhafte Birken- und Eichenlandschaft an LA REGLE DU JEU denken, an diese tierische Jagd, an ›das schreckliche Massaker der Treibjagd mit dem Niedersturz verwundeter Vögel, der langen Agonie des Hasen, der vornehmen und blasierten Wildheit der Jäger.‹ Frankreich ähnelte in dieser Stunde des Zusammenbruchs dem unter den Rufen der Treiber flüchtenden Wild, es stürzte unter dem Feuer der Menschenschlächter nieder, die das Gedränge auf den Brücken der Loire bombardierten und beschossen.«[54]

Für Sadoul, und zahllose weitere Bewunderer von Renoirs Film aus dem Umfeld der *Cahiers du Cinéma* wie François Truffaut oder André Bazin, sind das natürlich keine bloßen Zufälligkeiten oder Übergriffe der Simulation auf die simulierte Realität. Vielmehr wird Renoir als Prophet stilisiert, der die politischen Entwicklungen Europas mit genialischem Künstlergespür vorausgesehen und ganz bewusst den Ton seiner Zeit getroffen hat – was wiederum als Grund dafür angesehen wird, dass der Prophet, der bekanntlich in seinem eigenen Land nichts gilt, für seine weisen Voraussagen letztendlich mit dem Beinahe-Ende seiner Filmkarriere entlohnt worden ist. Sadoul stellt *La Règle du Jeu* dementsprechend in eine historische Konstellation, die den Status Renoirs als Genie und den Status seines Films als Meisterwerk retrospektiv zementieren soll: »Es ist gewiß, daß Renoir am Vorabend der dramatischen Ereignisse einen Film machen wollte, der etwas Ähnliches werden sollte wie das, was DIE HOCHZEIT DES FIGARO 1784 kurz vor der Französischen Revolution gewesen ist. Die zitierte Reportage von den Dreharbeiten beweist es ebenso wie das Beumarchais-Zitat zu Beginn des Films, wie auch die Musik von Mozart, die zur Untermalung aus FIGAROS HOCHZEIT ausgewählt worden war.«[55]

Analog zu den drei moralischen Betrachtungsperspektiven, die der Einbruch von Index-Zeichen in ikonisch-symbolische Ordnungssysteme bewirkt, kann man auf Grundlage von *La Règle du Jeu* ebenfalls eine dreigliedrige Struktur an Legitimationsstrategien erstellen. Die paratextuelle Legitimation versucht, den Entstehungszeitpunkt des Films an einem neuralgischen Punkt der europäischen Geschichte hervorzuheben. Der Tabubruch des kinematographischen Index-Todes wird durch einen historischen, didaktischen, letztlich moralischen Subtext gerechtfertigt, der das sterbende Kaninchen als Symbol deutet, das einerseits pro-

54 Ebd.
55 Ebd.

phetisch mahnend die Drohung des Zweiten Weltkriegs vorwegnimmt, und andererseits die derzeitige Verfasstheit von Bürgertum und Aristokratie anprangert. Der lethargisch-letale Zustand einer französischen Oberschicht an der Schwelle des Abgrunds, die heraufdämmernden Kriegsgräuel am Boden eben dieses Abgrunds, und letztlich auch ein dekadentes Freizeitvergnügen wie das Jagen und Erschießen wehrloser Tiere bilden in dieser Lesart nicht bloß einen kritikwürdigen Status Quo ab. Vielmehr unterstellen die Kritiker Renoirs Film, dass er aktiv am Genesungsprozess einer in Schieflage geratenen gesellschaftlichen Realität partizipieren möchte – ein Grund, weshalb Sobchack, trotz des Schocks, der sie beim Anblick des sterbenden Kaninchens ereilt, in Bezug auf Renoirs Film von einem »humanistischen Klassiker«[56] spricht.

Diese dem Film als Paratext untergeschobene Tendenz ist jedoch nicht ohne Weiteres, sprich, ohne Interpretationsleistung, aus *La Règle du Jeu* ablesbar. Zuallererst hat der Index-Tod des Kaninchens innerhalb der Diegese eine rein narrative Funktion inne. Indem das Kaninchen auf identische Weise wie die fiktive Figur André Jurieux stirbt, nimmt es die Funktion einer epischen Vorausdeutung ein. Die Jagdsequenz in ihrer Gesamtheit wiederum wirft bezeichnende Schlaglichter auf die Verfasstheit der Personengruppe, die ihr frönt.

Weshalb nun aber trotz alledem unser Kaninchen tatsächlich nicht nur innerhalb der Fiktion sein Leben lassen musste – und weshalb das Team um Renoir die Verhältnisse, die es vorgeblich einer Kritik unterziehen möchte, während des Filmdrehs reproduziert, indem es zahllose Kaninchen und Fasane in den Tod schickt, nur um den besonderen, das heißt, visuell ertragreichsten Sterbemoment eines einzigen willen –, erklärt keine der beiden angeführten Legitimationsstrukturen. Weder das narrative noch das paratextuelle Rechtfertigungsmuster fordern unabdingbar, dass der Tod von Kaninchen und Fasanen ein indexikalischer sein muss, und nicht durch ein ikonisch-symbolisches Substitut ersetzt werden kann. Zwar können die den Film umlagernden Diskurse den Tod unseres Kaninchens kontextualisieren; zwar kann die Diegese ihn als wichtigen Konstruktionselement der Narration markieren. Trotzdem steht der moralische Betrachter dritter Ordnung, konfrontiert mit dem sich ihm eröffnenden ethischen Raum, vor einem moralischen Dilemma, das die zeitgenössischen Kommentatoren des Films kein bisschen im Blickfeld gehabt zu haben scheinen: Offenkundig hat für Renoirs pazifistisch motivierten Film eine ganze Reihe von Tieren ihr Leben lassen müssen, die ohne die Existenz dieses Films nicht auf diese Weise gestorben wären. Weiter ließe sich argumentieren, dass im voyeuristischen Blick, den Renoirs Kamera auf die letzten Lebenszuckungen des einen Kaninchens wirft, das Attraktionskino zumindest momenthaft ungebrochen fortlebt, und dabei eine noch affektivere Wirkung als in der kinematographischen Frühzeit entfaltet –, eben weil seine Schauwerte nunmehr eingebettet sind in komplex zwischen dokumentarischen und fiktionalen Komponenten oszillierenden Bezugsfeldern.

56 Sobchack, *Einschreibung*, 181.

Ebenfalls im Dienst der Narration sterben 28 Jahre nach *La Règle du Jeu* mehrere Wildkaninchen unter Gewehrschüssen in Robert Bressons *Mouchette* – ein Werk, das in seiner Schlussszene deutliche Bezüge zu Renoir knüpft. In seiner Verfilmung eines Romans von Georges Bernanos – *Nouvelle histoire de Mouchette* von 1937 – folgt Bresson einem Tag im Leben der 14-jährigen Mouchette, Tochter eines alkoholabhängigen Bauern und einer todkranken Mutter, Schwester eines pflegebedürftigen Säuglings, und Außenseiterin des kleinen südfranzösischen Dorfes, in dem sie sich permanent den Demütigungen durch die eigenen Eltern, durch erwachsene Autoritätspersonen wie ihrer Lehrerin, oder durch die Klassenkameraden ausgesetzt sieht. Als sie im Wald einen weiteren Outlaw, den Wilderer Arsène, kennenlernt, der kurz zuvor einen Mord begangen hat, begleitet sie ihn in seine Hütte, wo er sie in einer Mischung aus verständnisvollen Schmeicheleien und roher Gewalt zum Sex zwingt. Zurückgekehrt ins Dorf trifft sie die Mutter auf dem Sterbebett an, und sieht sich in der Folge erstmals der Aufmerksamkeit der Erwachsenen ausgesetzt, die das Gespräch mit ihr allerdings nur suchen, um aus Konvention ihr Mitleid auszusprechen, sie über Arsène auszuhorchen, der inzwischen als Hauptverdächtiger des Mords an seinem Nebenbuhler um die Gunst der Dorfschönheit gilt, oder das eigene schlechte Gewissen ihr gegenüber zu erleichtern. Vor allem ist es eine ältere Dame, die Mouchette zu sich nach Hause einlädt und ihr mehrere Kleidungsstücke schenkt, darunter einen Schleier, mit dem sie die Leiche ihrer Mutter bedecken soll, und dabei beklagt, wie sehr sich das Verhältnis der Lebenden zu ihren Toten seit ihrer eigenen Kindheit verändert habe. All diese »Mythen des Todes«[57], mit denen sich Mouchette im letzten Drittel des Films konfrontiert sieht, münden darin, dass unsere Heldin Zeugin wird, wie Jäger mehrere Wildkaninchen erschießen. Kurz darauf ertränkt sich Mouchette in einem Flusslauf.

In Bernanos' Roman liest sich Mouchettes Freitod, den sie dort in einem Teich am Grund einer aufgelassenen Sandgrube vollzieht, wie folgt:

> »Mouchette ließ sich den Abhang hinuntergleiten, bis sie an ihren Beinen bis an die Hüften hinauf den Wonneschauer des kalten Wassers spürte. Das Schweigen, das sich plötzlich in ihr ereignet hatte, war ungeheuerlich geworden. Es war ein Schweigen, wie es die Menge ergreift und ihr den Atem raubt, wenn der Luftgaukler die letzte Sprosse seiner schwindligen Leiter erreicht hat. Mouchettes versagender Wille verlor sich ganz in diesem Schweigen. Folgsam streckte sie im Hinkriechen ein wenig ihre rechte Hand vor, mit der sie sich noch am Ufer festgehalten hatte. Ein einfacher Druck der flachen Hand genügte noch, ihren Körper an der Oberfläche des sehr tiefen Wassers zu halten. In einer Art unheilvollen Spiels warf sie jetzt den Kopf zurück und heftete ihren Blick auf den höchsten Punkt im Himmel. Das heimtückische Wasser glitt ihr am Nacken entlang und füllte ihr die Ihren mit fröhlich festlichem Gemurmel, und sich sanft um die Hüften drehend, glaubte sie, während ihr der eigentliche Grabesodem in die Nase drang, zu fühlen, wie sich das Leben in ihr versteckte.«[58]

57 Stefan Schädler, *Kommentierte Filmographie*, in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hg.): *Robert Bresson*, München, Wien, 95–176, hier: 146.

58 Georges Bernanos, *Die neue Geschichte der Mouchette*, Frankfurt a. M., Berlin et al. 1981 [1937], 134.

Gänzlich anders gestaltet sich der Suizid in Bressons Verfilmung: Dessen puristischer Ansatz lautet, dass der Kinematograph die Kunst darstelle, mit Bildern nichts darzustellen.[59] Infolgedessen zieht Bresson Laien professionellen Schauspieler vor, – die für ihn nichts weiter sind als »Modelle«, beitragend zur »vollständige[n] Auflösung der Schauspielerpersönlichkeit in automatisierten Körperpraktiken« und zur Entleerungen ihrer Gesichter von »Zeichen lesbarer Emotionalität«[60] –, reduziert er die Dialoge seiner Figuren auf ein Minimum – denn der Tonfilm, sagt Bresson, habe die Stille erfunden[61] –, verzichtet er auf jedwede Effekte oder konventionelle Erzählmechanismen – diese sind für Bresson Teil eines »Postkartenismus«, der Schönheit in den Bildern sucht, und nicht in dem Unsagbaren, das sie auslösen.[62] Letztlich verschreibt sich Bresson seit seinen Frühwerken in den 40ern einer »Kunst der Ellipse«, die konstituiert ist aus »Fragmentierungen« und »vermeintlichen Auslassungen.«[63]

Susan Sontag, die bereits in ihrem Essay *Against Interpretation* die Filme Bressons zusammen mit denen Yasujirō Ozus und Renoirs *La Règle du Jeu* als Beispiel für eine Form von »Transparence« heranzieht, »[which] means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are«[64], schreibt in einem ebenfalls im Jahr 1964 erschienen Text über den »Spiritual Style« von Bressons Filmen, seine Hauptqualität sei es, »to discipline the emotions at the same time that it arouses them: to induce a certain tranquility in the spectator, a state of spiritual balance that is itself the subject of the film.«[65] In seinem Bestreben, eine Sprache der Bilder zu schaffen, bei der über die reine Phänomenologie hinausführende Vorstellungen von diesen Bildern per se ausgeschlossen sein sollen, folgt Bresson, wenn er den ikonisch-symbolischen Tod seiner Hauptfigur mit dem Index-Tod eines Tieres koppelt, allerdings einem anderen inszenatorischen und ästhetischen Ansatz als dem, den Renoir an den Tag legt.

Im Gegensatz zu *La Règle du Jeu* sind die einander kommentierenden und bedingenden Tode von fiktionaler Figur und indexikalischer Kreatur nicht über die Laufzeit verteilt, sondern stehen sich im Finale von *Mouchette* direkt gegenüber. Nachdem Bressons Heldin sich mit ihrer Milchkanne, die sie im Auftrag ihres Vaters eigentlich bei den Nachbarn hatte füllen sollen, und dem Kleid, das ihr die Frau nicht ohne den Hinweis geschenkt hat, wie verdorben Mouchette doch sei, zieht es sie über die Dorfgrenzen hinweg in den Wald. Plötzlich ertönende Schüsse lassen sie in einer amerikanischen Einstellung ihre Blicke heben

59 Vgl. Bressons gesammelte Aphorismen in: Robert Bresson, *Notizen zum Kinematographen*, Berlin 2007 [1975].

60 Maren Möhring, Massimo Perinelli, Olaf Stieglitz (Hg.), *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln, Weimar 2009, 67.

61 Bresson, *Notizen*, 43.

62 Ebd., 13.

63 Blumenberg, *Gegenschuß. Texte über Filmemacher und Filme 1980–1983*, Frankfurt a. M. 1986, 204.

64 Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1964, 13.

65 Sontag, *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson*, in: Bert Cardullo (Hg.), *The Films of Robert Bresson. A Casebook*, New York 2009 [1964], 29–44, hier: 32.

und über den Bildkader hinaus richten. In der folgenden Einstellung folgt die Kamera einem Jagdhund, der die Fährte eines Wildtiers aufgenommen hat, und schnüffelnd den Waldboden absucht. Ein erneuter Schuss dirigiert Mouchettes Blick weiter nach rechts, wo nun ein Kaninchen von links ins Bild hoppelt. Erst danach schneidet der Film zu zwei Männern, die nacheinander in statischen Einstellungen frontal gezeigt werden, wie sie ihre Büchsen anlegen und abfeuern. In insgesamt 22 Einzeleinstellungen wechselt der Film in der Folge zwischen diesen Aufnahmen hin und her: Zehnmal sind die Jäger zu sehen, entlang einer unsichtbaren Spiegelachse im Bild angeordnet, als ob sie das unter Beschuss befindliche Terrain umzingelt hätten; neunmal zeigt der Film uns die quer durchs Bild davonjagenden Wildkaninchen, von denen zwei im vollen Lauf auf eine Weise getroffen werden; nur dreimal wird Mouchette eingeblendet, die als stumme Zeugin isoliert vom Geschehen ohne sichtbare Gefühlsäußerungen der Jagd zuschaut. Erst am Ende der Sequenz nähert sie sich einem der beiden angeschossenen Tiere, das sich mehrmals mühsam aufbäumt, und immer wieder zuckend zusammenbricht.[66]

Gemäß der Schuss/Gegenschuss-Abfolge, die montagetechnisch die Jagdgeräusche visualisiert, und von denen die Sequenz akustisch strukturiert wird, erscheinen Mouchette, Jäger und Kaninchen zwar als Partikel einer homogenen Zeit- und Raum-Ordnung, zugleich aber separiert sie der Schnitt deutlich voneinander: Zu keinem Zeitpunkt sind, wie in *La Règle du Jeu*, die Schützen gemeinsam mit ihrer Beute im Bild zu sehen. Auch die räumliche Verbindung, die Mouchette zu dem vor ihren Füßen verscheidenden Tier unterhält, ist eine, die allein durch die Montage vermittelt wird. Da Bressons elliptischer Inszenierungsstil die Jagdsequenz, die bei Renoir etwa zehn Minuten einnimmt, über ein unüberschaubares Personenarsenal verfügt und die Index-Tode fast eines Dutzends von Kaninchen und Fasanen illustriert, auf ihre entscheidenden Passagen verdichtet, findet auch der ikonisch-symbolische Tod Mouchettes nicht räumlich und zeitlich getrennt von der Hasenjagd statt. Ebenfalls handelt es sich bei diesem nicht, wie es in Renoirs Film der Fall ist, um die Konsequenz einer unglücklichen Verquickung von Verwechslungen und Maskeraden. Vielmehr ergibt sich Mouchettes Suizid quasi organisch aus ihrer Zeugenschaft des Wildkaninchensterbens.

Gleich auf die Großaufnahme des verendenden Kaninchens folgt Mouchettes Gang zum nahegelegenen Teich, wo sie das geschenkte Kleid auspackt, es aber versehentlich an einem Dornenstrauch zerreißt, und sich danach, wobei die Tonspur das Klappern ihrer Holzschuhe akzentuiert, mit vor der Brust gekreuzten Armen die Uferschräge zum Wasser hinab rollen lässt. Die ersten beiden Male misslingt ihr Selbsttötungsversuch, da ihr Körper zu wenig Schwung besitzt und das Gelände nicht abschüssig genug ist, als dass sie in einer ungebrochenen Bewegung ins Wasser hätte kullern können. Außerdem ist ihr Suizid durch ein kurzes Intermezzo unterbrochen: Als sie den fernen Motorenlärm eines Traktors hört, steht sie noch einmal auf, und winkt dem Fahrer, doch befindet dieser sich, ge-

66 Robert Bresson, *Mouchette,* Blu-ray: Criterion 2020 (Frankreich 1967), 1:15:43–1:17:39.

filmt aus weiter Distanz und mit dem Rücken zur Kamera, weder in Hör- noch in Sichtweite von Mouchettes Kontaktaufnahmeversuch.

Beim dritten Mal gelingt es dem Mädchen, in den Teich abzutauchen. Ihren Tod selbst zeigt Bresson allerdings nicht. Nachdem ihr Körper mehrere Male vor der reglosen Kamera vorbeigerollt ist, hören wir ein lautes Platschen, und die finale Einstellung zeigt das sich im Loop an der Einbruchstelle ihres Körpers kräuselnde Wasser. Auf der Tonspur ist zunächst das leise Läuten einer Kirchenglocke zu hören, die bereits beim Index-Tod des zweiten Hasen zu schlagen begonnen hat. Schließlich ertönt mit Monteverdis *Magnificat* die einzige extradiegetische Musik des gesamten Films, die nahelegt, Mouchettes Leben und Sterben als »Passionsgeschichte« zu deuten.[67]

Ganz kann man Stefan Schädler daher nicht zustimmen, wenn dieser behauptet, Bresson nehme in *Mouchette* nicht »den metaphysischen [Standpunkt] Bernanos' [ein], der die ›sinnliche Reinheit‹ dieses Mädchen zeigen wolle.«[68] Richtig indes scheint Schädlers Einschätzung, nichts lege dem Film ferner als Mouchettes Schicksal zum »Gegenstand einer Fallstudie« oder gar eine Entwicklungsgeschichte zu machen. Stattdessen zergliedert Bresson, einem radikalen Naturalismus verpflichtet, seinen Film in eine Reihe von »nicht mehr durch logische oder psychologische Kausalzusammenhänge verbundene[…] Details, Momente[…], Situationen.«[69] »Erst das nicht mehr kausal vermittelte Nebeneinanderstellen von Personen und Handlung, von Aktion und Reaktion erzeugt das Bild eines blinden Schlicksalzusammenhangs«[70], der wohlgemerkt allein auf die Diegese beschränkt bleibt. Wo Renoir dezidiert darum bestrebt ist, sein Kaninchen- und Fasanen-Massaker politisch und historisch gedeutet wissen zu wollen, überführt Bresson den psychologischen Ansatz Bernanos' mit seinen zahlreichen inneren Monologen Mouchettes in einen Positivismus, der Handlungen (oder ihr Ausbleiben) überdeterminiert. Bis auf den Einbruch eines extradiegetischen Klang-Raums in der Schlusseinstellung verstecken sich die Emotionen oder Gedanken der Titelfigur hinter der ausdruckslosen, kaum einmal eine Gemütsregung verratenden Miene der Hauptdarstellerin Nadine Nortier. Freilich steht es uns frei, Mouchette mit den Wildkaninchen gleichzusetzen, so wie schon in früheren Filmen Bressons animalische »Modelle« als Spiegelbilder seiner Protagonisten fungiert haben.[71] Mouchettes Freitod wirkt in dieser Lesart wie die letzte Konsequenz der Feststellung, sie sei genau wie die gehetzten und erschossenen Tiere gefangen in einem Schicksal, dem sie sich nur durch eine »bewußtlose[…] Revolte gegen das Opfer, das alle verlangen«[72] zu entziehen vermag, – nämlich indem sie dieses Opfer aus freien Stücken verübt.

67 Thomas Macho, *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*, Berlin 2017, 362.

68 Schädler, *Filmographie*, 142.

69 Ebd.

70 Ebd., 143.

71 Namentlich sei der direkte Vorgängerfilm *Au hasard Balthazar* genannt, in dem Bresson die Passionsgeschichte eines Esels erzählt, dessen Märtyrerleben und -sterben stellvertretend für die um ihn herumgruppierten Schicksale der menschlichen Protagonisten gesetzt ist.

72 Ebd., 142.

Wo Renoir seine Gesellschaftskritik in Anschlag bringen kann, um den Index-Tod von Fasanen und Kaninchen zu legitimieren, bleiben Bresson bei seinem außerhalb jeder konkreten historischen oder politischen Realität angesiedelten Film keine derartigen paratextuellen Rechtfertigungsgründe. Gemäß einer von Richard Neupert auf Grundlage von David Bordwell gezogenen Systematik von vier distinkten »film endings« in Korrespondenz zu vier unterschiedlichen »cinematic types« oder »modes reprocuction« – »the Closed Text (Classic Hollywood«, »the Open Story (›art cinema‹)«, »the open Discourse (theoretically possible but practically/historically nonexistent)«, sowie »the Open Text (avant-garde)«[73] – stellt das Ende von Mouchette ein offenes Ende par excellence dar. Zwar besiegelt es das Leben seiner Heldin, zugleich öffnet es »a text by way of closure.«[74] Geöffnet wird aber nicht nur die Semantik des Film-Texts selbst, sondern in eklatantem Maße auch der ethischen Raum, den Sobchack beschreibt. Wie das Beispiel Sadouls gezeigt hat, kann der moralische Beobachter dritter Ordnung in Renoirs Film bei der Einnahme eines ethischen Standpunkts bezüglich der indexikalischen Todesszenen auf ein komplexes Geflecht extradiegetischer Kontextualisierungen zurückgreifen. Genau diese Möglichkeit bleibt uns, konfrontiert mit dem Bresson'schen Purismus, jedoch verwehrt. Die Index-Tode der beiden Kaninchen in *Mouchette* sind werkimmanent allein als Bestandteile der Erzählung konnotiert, was sowohl einer Emanzipation des Betrachters gleichkommt wie auch einer »Demontage von Zusammenhängen […], die symbolische Deutungen verhindern soll.«[75] Auf dieses von ihm forcierte Finden eines eigenen ethisch-moralischen Standpunkts, zu dem er sein Publikum zwingt, scheint Bresson auch in seinen Notizen zum Kinematographen indirekt anzuspielen, wenn er, im Subtext auf Bazin verweisend, den Prozess des Filmemachens mit einem zirkelhaften Kreislauf aus Leben und Tod gleichsetzt, der solange sinnlos scheint, bis ihm ein Sinn von außen oktroyiert wird: »Mein Film wird ein erstes Mal geboren in meinem Kopf, stirbt auf Papier; wird wiedererweckt durch die lebenden Personen und die wirklichen Gegenstände, die ich verwende, die getötet werden auf Filmmaterial, aber die, in eine bestimmte Ordnung gebracht und auf eine Leinwand projiziert, wieder aufleben wie Blumen im Wasser.«[76]

73 Vgl. Richard John Neupert, *The End. Notions of Closure in the Cinema*, Detroit 1986, 58.

74 Catherine Russell, *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*, Minneapolis, London 1995, 22.

75 Schädler, *Filmographie*, 146.

76 Bresson, *Notizen*, 22f. Ebenfalls in die Reihe von Spielfilmen, die indexikalische Todesszenen von Tieren primär narrativ motivieren, gehört – um an dieser Stelle nur noch ein weiteres Beispiel anzuführen – die spanische Produktion *Furtivos* aus dem Jahre 1975. Auch dieser nur wenige Monate vor Francisco Francos Tod in die Kinos gebrachte Film lässt sich als mehr oder minder offensive Kritik am politischen Status Quo lesen, die einerseits das Portrait einer degenerierten Politikerkaste leistet und andererseits explizite, um Themen wie inzestuöser Sexualität, Gewalt und weiblicher Nacktheit kreisende Szenen ins Feld führt. Perpetuiert wird die primär politische Interpretation des Streifens nicht zuletzt von Regisseur José Luis Borau, der auf die Bedeutung des spanischen Worts »Furtivo« verweist, das sowohl einen Wilderer bezeichnen kann, aber auch jemanden, der ein intimes Ge-

5.2 Schock-Montage und metaphorische Wirklichkeit. *Stachka*

In seinem einschlägigen theoretischen Text zur *Montage der Attraktion* aus dem Jahr 1923 weist sich Sergej Eisenstein als profunder Kenner des Grand-Guignol-Theaters aus. Dessen Inszenierungsstrategien fasst der russische Regisseur als Aufzählung einer Reihe von Schockeffekten zusammen: »Das Ausstechen von Augen oder Abhauen von Händen und Füßen auf der Bühne oder die Beteiligung eines auf der Bühne Agierenden per Telefon an einem schrecklichen Geschehen, Dutzende Kilometer entfernt, oder die Situation eines Betrunkenen, der seinen Tod nahen fühlt, dessen Bitte um Hilfe aber als Rauschphantasie abgetan wird.«[77]

Was Eisenstein beim französischen Gräueltheater indes bemängelt, ist, dass die geschilderten Effekte »im Sinne der Entfaltung psychologischer Probleme«[78] eingesetzt werden. Eisenstein scheint – was auch die zuweilen drastischen Gewaltdarstellungen in seinen Filmen beweisen – keine grundlegenden Einwände gegen (ikonisch-symbolische) Körper-Dekonstruktionen auf der Bühne oder vor der Filmkamera zu haben, und auch nicht gegen die psychischen Erschütterungen, die solche Darstellungen im Auditorium bewirken. Seine Kritik gründet vielmehr auf der Frage, welche Wirkung die Verantwortlichen mit ihren über ein visuelles Element ausgelösten physischen Stimuli bzw. Reflexen zu erzielen beabsichtigen. Das Ausstechen von Augäpfeln, das Abhacken einer Hand oder das nervenaufreibende Szenario, bei dem ein Ehemann (wie in dem Guignol-Stück *Au téléphone* (1901)) telefonisch dem gewaltsamen Tod der eigenen Familie beiwohnen muss,

heimnis hütet, Attribute, die auf sämtliche Figuren des Films zutreffen. (Vgl. Thomas G. Deveny, *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, Lanham 1993, 211.) Abgesehen von diesem extratextuellen Wissen bettet aber auch *Furtivos* Szenen, in denen Hirsche on-screen erschossen werden, sowie ein rapide geschnittener gewaltsamer Übergriff auf einen gefangenen Wolf, den Schauspielerin Lola Galos mit einem Knüppel erschlägt, in ein homogenes narratives Korsett: Hauptperson Angel lebt allein mit seiner herrischen Mutter in einer einsamen Waldhütte. Man schläft zusammen in einem Bett, verdient sich offiziell seinen Lebensunterhalt, indem man im Auftrag der Regierung Wölfe und andere Schädlinge jagt, und inoffiziell, indem man nebenher Wilderei betreibt. Als Angel in Segovia die Bekanntschaft der aus einer katholischen Erziehungsanstalt ausgebüxten Milagros macht, und sie kurzerhand als Partnerin mit zu seiner Mutter nimmt, reagiert diese auf die ungewünschte Schwiegertochter, indem sie ihre Wut und ihre Verzweiflung an einem gefangenen Wolf ausagiert. Auch später, nachdem Angel hat feststellen müssen, dass Milagros mit einem gesuchten Schwerverbrecher liiert ist, und ihn aus rein taktischen Gründen als ihren Liebespartner erkoren hat, um vor der Polizei in Sicherheit zu sein, erlegt er zur Kompensation seiner überschäumenden Gefühle einen Hirsch. Im Finale rächt sich Angel an seiner Mutter, von der er inzwischen herausgefunden hat, dass sie die verschwundene Milagros ermordet haben muss, indem er sie nach dem Kirch- und Beichtgang erschießt. Auch *Furtivos* filmt, wie *La Règle du Jeu*, den ikonisch-symbolischen Tod der Mutter auf identische Weise wie den seinen indexikalischen Großwilds. Was den Film jedoch grundlegend von *La Règle du Jeu* unterscheidet, bei dessen Jagdszenen Renoir nicht einmal am Drehort zugegen gewesen sein soll, ist der Umstand, dass Regisseur Borau als dekadenter Gouverneur, der zum Zeitvertreib Großwild schießt, innerhalb der Diegese selbst Hand an die Flinte legt.

77 Sergej Eisenstein, *Montage der Attraktion*, in: Ders., *Schriften 1. Streik*, München 1974 [1923], 216–221, hier: 218.

78 Ebd.

soll dazu dienen, einer heterogenen Zuschauermenge einen vergnüglichen Abend zu bereiten. Eisenstein will mit den in seinen Filmen der 20er Jahre zuhauf auftretenden Schock-Momenten jedoch auf weit mehr hinaus als auf momenthafte Affizierung. Sein Standpunkt lässt sich dabei einerseits durch seine Beschäftigung mit populären Theorien wie dem Behaviorismus oder der Reflexologie erklären, und zum andern durch den spezifischen historischen Kontext der frischgegründeten Sowjetunion, in der Eisenstein seine Attraktionsmontage entwickelt.

Amos Vogel zählt drei Kernfaktoren auf, die Eisensteins Kino überhaupt erst möglich gemacht haben:

> »Die tiefgreifend liberalisierenden, innovativen Strömungen, die nach der Abschaffung des früheren Regimes freigesetzt wurden, die überschwenglichen Hoffnungen auf eine Gesellschaft, in der nun zum erstenmal Gleichheit und Freiheit herrschen sollten sowie die Lenin-Trotzki-Lunartscharski-Resolution, die – obwohl sie auf der Diktatur des Proletariats gründete – den sich entwickelnden verschiedenen künstlerischen Strömungen Freiheit des Ausdrucks garantierte.«[79]

Wie er nicht ohne hymnisch verklärenden Rückblick auf die Anfangsjahre der Sowjetunion feststellt, »deckten sich [von 1917 bis Anfang der 20er Jahre] tatsächlich avantgardistische Kunst und radikale Ideologie: die Fusion von Form und Inhalt […] war Wirklichkeit geworden. Für einen kurzen strahlenden Augenblick in der Geschichte stimmten die Anliegen des progressiven Künstlers mit denen der Gesellschaft, in der er lebte, fast überein. Diese Leistung wird der Oktoberrevolution niemals abgesprochen werden können.«[80]

Nach diesem Höhenflug verliert sich der Revolutionsfilm aufgrund staatlicher Interventionen jedoch schnell in »einer eintönigen Abfolge akademischer, konventioneller, ›bürgerlicher‹ Arbeiten, in denen sich der erstarrte ideologische Überbau widerspiegelt.« Das »Verdienst« wiederum der »Stalin-Ära« sei, so Vogel, »die totale Ausrottung der Moderne und die Erhebung eines perversen Postkartenkitsches zur ›Kunst‹, die man verbrecherweise als ›sozialistischen Realismus‹ ausgab.«[81] Auch Eisenstein selbst bleibt von diesen Entwicklungen nicht verschont, was unter anderem die zunehmenden Einschränkungen und Schwierigkeiten zeigen, mit denen er bei der Produktion seiner Filme zu kämpfen hat, wie auch, dass sein Debüt *Stachka* von der Zensur aus dem Verkehr gezogen wird und für lange Zeit in den Archiven verschwindet.[82]

Tatsächlich harmoniert ein Film wie *Stachk*a wenig mit den Werken, die unter Stalin tonangebend für den Sozialen Realismus der sowjetischen Filmproduktion sind. Für Eisenstein ist eine Attraktion, wie er 1923 schreibt, »jedes aggressive

79 Vogel, *Film*, 32.

80 Ebd.

81 Ebd.

82 Vgl. ebd.: »In der Sowjetunion angegriffen und in späteren Jahren von Eisenstein selbst desavouiert, in verschiedenen Ländern verboten, in anderen nicht gezeigt, wurde er unter Stalin amtlich für ›verloren‹ erklärt und in den sowjetischen Archiven erst nach dessen Tod ›wiederaufgefunden‹.«

Moment des Theaters, d. h. jedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt, die experimentell überprüft und mathematisch berechnet ist auf bestimmte emotionale Erschütterungen des Aufnehmenden« – also durchaus auch die zerhackten Leiber und Blutbäder des Theaters im Pigalle. Jedoch sollten sämtliche Attraktionen eines Stücks lediglich ein Materialarsenal darstellen, das als Fundament für »die ideelle Seite des Gezeigten, die eigentliche ideologische Schlußfolgerung«[83] zu fungieren hat. Als semiotisches Beispiel für die Funktionsweise dessen, was Eisenstein konkret vorschwebt, nennt er in einem Vortrag vom April 1929 über die *Dramaturgie der Film-Form* die japanische Hieroglyphik. Aus deren Nebeneinanderstellen von zwei an sich eigenständigen materiellen Bildzeichen, – wie bei den Signifikanten für »Mund« und »Hund« –, ergebe sich ein nicht additiv, vielmehr multiplikativ hergestelltes Signifikat, bzw., in Eisensteins Worten, eine »transzendentale Resultante«[84] – in seinem Beispiel das Verb »bellen.« Eben deshalb müsse man sich die Film-Montage nicht als ein »aus auseinanderfolgenden Stücken zusammengesetzte[n] Gedanke[n]«, sondern als einen Gedanken vorstellen, »der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke ENTSTEHT.«[85]

Die Attraktion als »selbstständiges und primäres Konstruktionselement einer Aufführung – als die molekulare (d. h. konstitutive) Einheit der *Wirksamkeit* des Theaters und des *Theaters überhaupt*«, hat dabei also »nichts mit einem Kunststück oder Trick zu tun.« Ein Trick nämlich soll, laut Eisenstein, etwas Absolutes, etwas in sich Vollkommendes sein, losgelöst von der Reaktion eines Publikums, ohne dessen Anwesenheit das Kunststück genauso gut stattfinden könnte. Demgegenüber basiert die Attraktion auf etwas Relativem, »nämlich der Reaktion des Zuschauers,«[86] dessen politische, sittliche, intellektuelle Formung im Sinne eines »sozial nützlichen Effekt[s]«[87], im Vordergrund stehen sollte.

Dass diese Effekte im Dienste einer angestrebten sozialistischen Utopie von Eisenstein letztlich konsequent an eine rabiate Gewalttätigkeit gekoppelt werden, deuten schon bereits die drastischen Formulierungen an, die er immer wieder in Bezug auf seine Montagepraxis verwendet: Die Attraktionsmontage wirke eben nicht nur »durch Druckausübung eines bestimmten Effekts auf die Aufmerksamkeit und Emotion des Zuschauers«, darauf hinarbeitend, »die Emotion des Zuschauers in die eine oder in eine andere, vom Ziel der Aufführung diktierte Richtung hin zu verdichten«. Sie sei vielmehr vergleichbar mit einem »Traktor, der die Psyche des Zuschauers im Sinne des angestrebten Klassenstandpunktes umpflügt.«[88] An ande-

83 Eisenstein, *Montage*, 217.

84 Eisenstein, *Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form*, in: Franz-Josef Albersmeier, *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1998 [1929], 275–304, hier: 281.

85 Ebd. 280.

86 Eisenstein, *Montage*, 218 f.

87 Eisenstein, *Die Inszenierungsmethode eines Arbeiterfilms*, in: Ders., *Schriften 1* [1925], 227–229, hier: 227.

88 Eisenstein, *Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form*, in: Ders., *Schriften* 1 [1925], 230–238, hier: 235.

rer Stelle spricht er davon, seine Arbeiten zielten »nicht auf Ästhetik, sondern aufs Schlachthaus«[89], und in seiner Autobiographie bringt er den Film(schnitt) gar mit der Guillotine[90] und die Attraktionsmontage mit einer »auf Bewusstsein und Gefühl des Zuschauers gerichtete[n] Anordnung von Schlagbolzen« in Verbindung. Das angesprochene Schlachthaus taucht auch in der wohl graphischsten indexikalischen Todesszene in Eisensteins Œuvre auf, – dem Finale von *Stachka*, an dem ich in der Folge einen wortwörtlich außerhalb der Diegese stehenden kinematographischen Index-Tod veranschaulichen möchte, der durch eine dezidiert politisch-ideologische Argumentationsstruktur zu legitimieren versucht wird.

Stachka, für Amos Vogel ein »eigentliches Kompendium des Experimentalfilms«, bemüht sich, sein Publikum über die gesamte Laufzeit hinweg in einen »Zustand dauernder psychischer Spannung [zu] versetzen.« Hierzu dienen ihm mannigfaltige, für die Entstehungszeit revolutionäre Tricks wie

> »Verändern der Größe des Bildes innerhalb des Bildrahmens, ungewohnte Überblendungen und Iris-Effekte (sogar bis zur Kombination der beiden letzteren), Aufteilung der Leinwand in mehrere Bildflächen, Zeitlupe und Rückwärtsgang, unerwartete Kamerabewegungen und -blickwinkel, Doppelbelichtungen, Verwendung von Masken fürs Ver- oder Aufdeckten von Teilen des Bildes, plötzliches Eindringen von Gegenständen und Rändern ins Bild, Einführung neuer Schauplätze und/oder Figuren ohne vorgängige Erklärung.«[91]

Unter einer solchen Fülle an technischen Innovationen und durch diese vermittelte »Reizerreger[n]«[92] bleibt die eigentliche Handlung des Films bewusst skizzenhaft: Figuren, die nichts weiter sind als ohne individuelle Eigenschaften oder Namen auskommende Typen, die sich auf ihren Status innerhalb des Gesellschafts- und Klassenzusammenhangs reduzieren lassen, und ausnahmslos von Laien verkörpert werden, agieren das Drama eines Arbeiteraufstands zur Zarenzeit aus. Niedriglöhne und miserable Arbeitsbedingungen lassen die Beschäftigten einer Fabrik auf die Barrikaden gehen, worauf die Fabrikleitung mit Zustimmung der korrupten Regierung die Arbeiterschaft durch Agenten infiltriert lässt. Letztlich wählt ein fälschlicherweise des Diebstahls bezichtigter Arbeiter den Freitod, worauf seine Genossen ihre Werktätigkeit einstellen. Als Reaktion kennen die Fabrikbesitzer nur den Einsatz des Militärs, das die zunehmend agitatorisch aktiv werdende Volksmasse mittels Waffengewalt in ihre Schranken verweist.

In einem 1929 auf Deutsch abgefassten Vortragstext erinnert Eisenstein seine Zuhörerschaft an die letzten beiden Minuten seines Debüt-Films als Beispiel für eine »freie Montage«, die ohne Rücksicht auf zeitlich-räumliche Kohärenz auch mit »außerhalb der vorliegenden Komposition und Sujet-Szene wirksamen Einwir-

89 Ebd. 232.

90 Vgl. Anne Nesbet, *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, London 2007, 76: »[Eisenstein] longs for a history that can cut, that one can really feel (history and film both being fundamentally indebted to relentless editorial blades: guillotine; scissors.)«

91 Vogel, *Kino*, 35f.

92 Eisenstein, *Inszenierungsmethode*, 228.

kungen (Attraktionen)« operiert, jedoch stets »auf einen bestimmten thematischen Endeffekt«[93] ausgerichtet bleibt. Seine Beschreibung des Filmfinales zeichnet das eigene Montageprinzip als Kollision disparater Bildzeichen nahezu mimetisch nach:

»1. Kopf eines Stiers
2. Messer des Schlächters gibt einen Schlag nach unten.
3. 500 Arbeiter fallen an einem Hügel [hin].
4. 50 Mann erheben sich. Hände.
5. Soldatengesicht, zielt.
6. Salve.
7. Stier stehend, zuckt auf. Fällt.
8. Großaufnahme. Konvulsionen der Hinterbeine. Fuß schlägt ins Blut.
9. Gewehre.
10. Halbgroß. Leute erheben sich. Verwundete.
11. Hände, flehend gegen den Apparat gehoben.
12. Schlächter mit blutigem Strick auf den Apparat los.
13. Hände.
14. Schlächter näher usw.«[94]

Den Stier, der mittels eines Messerschlags gegen den Kopf zu Fall gebracht, und dem anschließend die Kehle aufgeschnitten wird, hat Eisensteins Team bei seinen letzten Augenblicken in einem tatsächlichen Schlachthaus gefilmt. Virtuos sind die dokumentarischen Aufnahmen als sekundenbruchteillange Einsprengsel zwischen das fiktionale Massaker an den aufbegehrenden Arbeitern geschnitten, die von der zaristischen Armee in einer Hügellandschaft zu Dutzenden über den Haufen geschossen werden, und anschließend – in einer Einstellung, die frappierend diejenige der toten Kaninchen und Fasanen in Renoirs Film vorwegnimmt – leblos eine flächige Landschaft füllen.

In rapider Folge wechseln miteinander Einstellungen der auf ihrer Flucht vor den Gardisten einen Hügel hinabstürzenden Arbeiter, ihrer in Großaufnahme verzweifelt gen Himmel gereckten Hände, der herbeistürmenden, Schüsse abgebenden Soldaten, sowie des sich ebenfalls in Großaufnahme auf den Stiernacken herabsenkenden Schlachtermessern, des ohnmächtigen Einknicken des Tieres, und des Austreten eines Blutstromes aus der geöffneten Halsschlagader, der wiederum in direkter Analogie zu einem zuvor im Salon der Militärbefehlshaber umgekippten Tintenfläschchen steht, dessen Flüssigkeit sich in Zeitraffer über eine Karte des revoltierenden Viertels ergossen hat.[95]

Nicht nur, dass Eisenstein das Prinzip der Guillotine kongenial ins Kino überführt – die Schlacht- bzw. Massaker-Szenen erscheinen als vom Fallbeil der Montage amputierte Fetzen eines ungleich umfassenderen Vorgangs, den wir, obwohl wir einzig minimale Partikel vorgeführt bekommen, dennoch in seiner gesamten

93 Eisenstein, *Montage*, 219.
94 Eisenstein, *Dramaturgie*, 293f.
95 Sergej Eisenstein, *Strike,* Blu-ray: Kino 2011 (Sowjetunion 1925), 1:17:46–1:28:24.

Tragweite mental zu rekonstruieren imstande sind. Zugleich setzt Eisenstein zu einer regelrechten Attacke auf die ihm verhasste »bürgerliche« Konzeption des filmischen Raum-Zeit-Gefüges an. Anders als in *Mouchette* oder *La Règle du Jeu* steht der Index-Tode des Stiers völlig außerhalb der Diegese, ist weder räumlich noch zeitlich mit dem scheiternden Arbeiteraufstand verbunden. Weder legt Eisenstein Wert darauf, uns zu zeigen, dass sich das Schlachthaus im gleichen Viertel wie die zusammengetriebenen Massen befindet, noch dass sich die Schlachtung des Stiers in wenigstens temporaler Synchronität zu deren Sterben vollziehen würde.

Eisensteins Stier besitzt nicht so sehr eine narrative Funktion in dem Sinne, dass er der reinen Handlung von *Stachka* eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzufügen würde, sondern funktioniert als bloße, semantisch betrachtet nicht sonderlich originelle und dadurch allgemein verständliche Metapher, die runtergebrochen auf ihren basalsten Inhalt lautet: Das Volk ist wehrloses Vieh, das von den Kapitalisten aus purer Profitsucht niedergemetzelt wird. Dabei delegiert Eisenstein den einen Teil seines Korrelationspaar an menschliche Akteure, die ihren Tod nur spielen – und von denen einige es in der erwähnten Schwenkaufnahme über das Panorama an niedergemetzelten Körpern nicht schaffen, für ein paar Sekunden ruhigliegen zu bleiben. Dadurch aber, dass Eisenstein den anderen, animalischen Part von einem auch außerhalb der innerfilmischen Wirklichkeit verendenden Stier verkörpern lässt, haucht er seiner Metapher eine indexikalische Qualität ein, die sie im wahrsten Wortsinn zu Fleisch werden lässt. Offensichtlich wird dieses Verschwimmen der Grenzen zwischen ikonisch-symbolischer und indexikalischer Ordnung nicht zuletzt auch in der Großaufnahme der Augenpartie eines wütenden, direkt in die Kameralinse blickenden Arbeitergesichts. Der Film schließt folgerichtig mit dem aufrührerischen Zwischentitel, dass das Publikum sich für immer an die blutigen Narben am Körper des Proletariats erinnern solle.[96]

Ein entscheidender Widerspruch zwischen theoretischem Anspruch und inszenatorischer Wirklichkeit ist Eisenstein dabei selbst nicht entgangen. Wenn die Montage als »Syntax des richtigen Aufbaus aller Einzelfragmente eines künstlerischen Films«[97] auf Rezipienten-Seite ein kreatives Subjekt voraussetzt, das den gerade bei *Stachka* sich rasant überstürzenden Bild-Kollisionen »aus seiner Erfahrung, aus dem Schoß seiner Phantasie, aus dem Geflecht seiner Assoziationen, aus den

96 Wie wirkmächtig sich das Eisenstein'sche Kino in Bezug auf seine Funktionalisierung von Schockbildern im weiteren Verlauf der Filmgeschichte erweisen sollte, beweist am eindrucksvollsten möglicherweise der nationalsozialistische Propagandastreifen *Der Ewige Jude* von Fritz Hippler aus dem Jahre 1940, der, obwohl in einem ganz anderen politischen Lager verortet, unmissverständlich gerade die Schlachthausszene *Stachkas* in seinem eigenen blutigen Finale zitiert, wenn für mehrere Minuten die jüdische Praktik des Schächtens en détail dokumentiert, um mit den Bildern langsam verblutender Rinder antisemitische Ressentiments zu schüren. (Vgl. auch Johannes Schmitt, *›Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste‹. Sergej Eisensteins Attraktionskonzept und seine Inszenierungspraxis*, in: *Maske und Kothurn* 46 3/$ (2000), 32.)

97 Eisenstein, *Über die Reinheit der Filmsprache*, in: Ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a. M. 2006 [1934], 134–144, hier: 134.

Voraussetzungen seines Charakters, seines Gemüts und seiner sozialen Stellung heraus«[98] eine Bedeutung zuweisen soll, die über die bloße Addition der Einzelaufnahmen hinausgeht, dann ist Eisensteins idealer Zuschauer das exakte Gegenteil der Kollektivmenschen, die seine frühen Filme bevölkern. In *Die Inszenierungsmethode eines Arbeiterfilms* spricht er 1925 zwar davon, zuerst müsse die genaue Zielsetzung eines Werkes bestimmt werden, die didaktische Stoßrichtung, die es einnehmen solle, und erst dann, in einem zweiten Schritt, eine Auswahl der konkreten Reizerreger unternommen werden, aus denen sich umgekehrt der »emotional wie psychisch permanent auf das Publikum einwirkende[…] Effekt«[99] ergebe. Zugleich deutet er jedoch auch hier schon an, dass diese Reizerreger sorgfältig gemäß »ihrer zwangsläufig klassenbezogenen Wirksamkeit«[100] ausgesucht werden müssten. Anders gesagt: Attraktion ist nicht gleich Attraktion. Es gibt deren schädliche und einträgliche.[101]

Was Eisenstein ablehnt, ist »das Assortiment sexueller Attraktionen«, »Kunstmittel und Kunstverfahren, die von der konkreten Realität wegführen« wie der Expressionismus eines »gewissen ›Doktor Caligari‹«, und natürlich das »süße Kleinbürgergift der Mary-Pickford-Filme, die auf Ausbeutung und systematische Anstachelung der selbst bei unserem gesunden und fortschrittlichen Publikum noch vorhandenen kleinbürgerlichen Anlagen hin getrimmt sind.«[102] Es ist aber nicht nur schwerlich festzustellen, wo bspw. »in den Martyriumsszenen des Mysterientheaters das religiöse Pathos in sadistische Befriedigung übergeht«[103], und die Attraktion sich letztlich gegen die Intention desjenigen wendet, der sie zu erzieherischen Zwecken ins Feld geführt hat. Ebenso kann die Wirkung einer Attraktion verpuffen und in ihr Gegenteil umschlagen, wenn sie auf ein Publikum trifft, das sie gar nicht als eine solche wahrnimmt. In unserem Fall: Die Zuschauerschaft vollzieht zwar logisch den Vergleich zwischen Schlachthof und Massaker nach, bleibt aber von der emotionalen Erschütterung, die die Szene hervorrufen soll, weitgehend unangetastet.

Eisenstein liefert hierfür ein anschauliches Beispiel, wenn er bezüglich des Finales von *Stachka* von dem »amüsanten Mißerfolg einer Attraktion« berichtet, die ihm erst »die klassenmäßige ›Zwangsläufigkeit‹ in Fragen der Wirksamkeit«[104] derartiger Schocksequenzen hat klarwerden lassen. Der »geballt blutige[…] As-

98 Eisenstein, *Montage*, 218.

99 Eisenstein, *Inszenierungsmethode*, 227.

100 Ebd.

101 Anzumerken ist, dass aber auch Eisensteins Affinität für Schocks bei zeitgenössischen Vertretern seines eigenen politischen Lagers nicht immer auf Beifall stößt. Zitiert sei die Kritik, die Erwin Piscator an der Kinotheorie Eisensteins übt, wenn er Eisenstein subtil abspricht, im Sinne der Marxschen Dialektik zu handeln: »Das politisch-proletarische Theater gäbe sich selbst auf, wenn es nur an primitive Instinkte und Gefühle appellieren wollte. Gerade dieses Theater kann nur wirken, wenn es zu überzeugen, die geistigen Energien der Massen auszulösen und umzusetzen vermag. Dieses Ziel wird es nicht mit der Psychologie Freuds oder Pawlows erreichen – wie Eisenstein meint, sondern durch die Anwendung der Marxschen Philosophie.« (Erwin Piscator, *Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften*, Berlin 1980 [1928], 48.)

102 Ebd., 228.

103 Eisenstein, *Montage*, 218.

104 Eisenstein, *Inszenierungsmethode*, 227.

soziationseffekt [der Schlachthausepisode] für bestimmte Publikumsschichten« habe dazu geführt, dass die Zensur nicht zimperlich mit den Aufnahmen des sterbenden Stiers umgesprungen sei. Auf der Krim sei diese sogar gänzlich der Schere zum Opfer gefallen, während ein »gewisser Amerikaner«, der sich den Film angeschaut habe, dem Regisseur erklärte, »daß diese Stelle bei Vorführungen im Ausland sicherlich entfernt werden müsse.«[105] Im Arbeiterpublikum indes, stellt Eisenstein erstaunt fest, rief sie »diesen ›blutigen‹ Effekt nicht hervor. Und zwar aus dem einfachen Grund, weil der Arbeiter das Ochsenblut vor allem mit der Verwertungsfabrik neben dem Schlachthaus assoziiert! Und für den an Viehschlachtungen gewöhnten Bauern ist die Einwirkung gleich Null.«[106]

Die Lehre, dass, was ein städtisches Publikum vor Grausen die Hände vors Gesicht schlagen lässt, noch lange nicht die Mitglieder einer Agrargesellschaft bestürzen muss, kann man aber auch auf Eisensteins komplette Montagetheorie ausweiten – denn müssen bei einem entsprechend konditionierten, Pawlowschen Hunden gleichenden Publikum sich im Augenblick der Konfrontation mit einem Wahrnehmungs-Schock tatsächlich zwangsläufig bewusste Erkenntnisprozesse in Gang setzen, die die Attraktion sofort mit intellektuellen Inhalten unterfüttern?[107]

5.3 Hollywood zwischen narrativer Wattierung und Schaulust. *Trader Horn*

Neben Eisenstein ist Filippo Tommaso Marinetti der zweite Gewährsmann, den Tom Gunning heranzieht, um das »Cinema of Attractions« gedanklich zu fassen. Beide Theoretiker und Praktiker, schreibt er in seinem einflussreichen Essay zum Attraktionspotential des frühen Films, »understood that they were tapping into a source of energy that would need focusing and intensification to fulfil its revolutionary possibilities.«[108] So habe der russische Regisseur darüber spekuliert, Feuerwerkskörper un-

105 Ebd., 228.

106 Ebd.

107 Ein treffliches Beispiel dafür, dass der Index-Tod eines Tieres in unterschiedlichen Kulturkontexten ganz unterschiedlich aufgenommen werden kann, stellt der südkoreanische Film *Oldboy* von Park Chan-wook aus dem Jahre 2005 bereit, in dem Hauptdarsteller Choi Min-sik in einer Szene mehrere lebendige Octopusse verschlingt. In seiner Untersuchung zu *Korean Masculinites and Transcultural Consumption* listet Sun Jung mehrere Rezensionen des Rachedramas westlicher Filmkritiker, die sich allesamt auf ausführliche Weise an der Szene interpretatorisch abarbeiten, und dabei vor allem ihre Schockwirkung hervorstellen, obwohl es sich bei dem Lebendverzehr von Tintenfischen in der koreanischen Kultur um eine gängige kulinarische Praxis handelt. Resümierend schreibt die Autorin: »The Western readings of the live octopus scene in *Oldboy* show how a familiar element in one's culture can appear unfamiliar and take on different meanings in a different cultural context. In other words, the above comments of Euro-American critics demonstrate how the cultural practice of eating live octopusses, encoded in Korea as being part of normal food culture, has been decoded in the West as a practice that can be categorized unter the label of ›extreme horror‹.« (Sun Jung, *Korean Masculinities and Transcultural Consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-Pop Idols*, Hong Kong 2011, 158f.)

108 Gunning, *Cinema*, 61.

ter den Publikumssitzen anzubringen, um es von einem nervenzerrüttenden Schock in den nächsten zu treiben. Der italienische Futurist wiederum plant, das Publikum regelrecht auf seinen Plätzen festzukleben, um es wehrlos einer Abfolge von, wie er begeistert 1913 in seinem Text über das *Varietétheater* schreibt, antiakademischen, primitiven, naiven Attraktionen auszusetzen, deren Zweck es ist, gegen »das Feierliche, das Heilige, das Ernste und das Erhabene in der Kunst«[109] anzukämpfen, und stattdessen einen »Psychowahnsinn«[110] freizusetzen. Durch derartige Spektakel, die »bis zum Überdruss und mit der Monotonie und den Automatismen täglicher Routine, die sehnsüchtigen Schwärmereien der Leidenschaften wiederholen«[111], soll Marinettis idealer Zuschauer jedoch nicht in seiner Passivität bestärkt, sondern in einem forcierten Geschwindigkeits- und Simultaneitätsrausch mit- und fortgerissen werden. Solche zielgerichteten, von einem theoretischen Überbau überwölbten, letztlich einem konkreten (revolutionären) Zweck assistierenden Effekte seien jedoch aufgrund ihrer systematischen Funktionalisierung bloß gezähmte Attraktionen, schreibt Gunning weiter. Er verweist darauf, dass das Attraktionskino nach 1912, als der Erzählfilm zur kinematographischen Dominanten avanciert, zwar nie gänzlich ausgestorben sei, allerdings in untergründigen Strömungen wie vor allem dem Experimental- oder Exploitation-Kino zumindest in beschränktem Rahmen fortlebe.

Bevor ich mich im nächsten Kapitel den Derivaten des Attraktionskinos im Exploitation-Film der 70er Jahre zuwende werde, möchte ich Gunnnigs These, gerade im narrativen Kino der 30er Jahre seien höchstens noch Spurenelemente karnevalesker Attraktionen zu finden, die sich stets einer konkreten, psychologisch glaubwürdigen Handlung unterordnen würden, sodass »the primal power of the attraction« lediglich als subtextueller Fluss unterhalb »the armature of narrative regulation«[112] anzutreffen sei, punktuell entkräften. Als Beispiel soll mir hierfür die MGM-Produktion *Trader Horn* von 1931 dienen, – laut Reklame der erste Tonfilm, der *on location*, nämlich in den (heutigen) afrikanischen Staaten Kenia, Uganda, Tansania sowie dem Kongo, gedreht worden sei.[113] Gleich zwei explizite Index-Tode von Wildtieren – einem Rhinozeros und einem Löwen – setzen in dem Streifen unbekümmert die Tradition von Filmen wie *Løvejagten* fort, denn anders als *La Règle du Jeu* oder *Stachka* bettet *Trader Horn* die entsprechenden Szenen nicht in eine narrative und/oder ideologische Legitimationsstruktur ein. Im Gegensatz auch zu den theoretischen Überlegungen Eisensteins und Marinettis werden die animalischen Index-Tode nicht im Dienst extradiegetischer Intentionen instrumentalisiert, und damit domestiziert Ihr Charakter als selbstzweckhafte Schauwerte bleibt vielmehr völlig ungebrochen.

109 Filippo Tommaso Marinetti, *Das Varietétheater*, in: Ders., *Manifeste des Futurismus*, Berlin 2018 [1913], 82–95, hier: 89.

110 Ebd., 90.

111 Ebd., 88.

112 Gunning, *Cinema*, 61.

113 Vgl. zur von Katastrophen überschatteten Produktionsgeschichte bspw. Kevin Brownlow, *The War, the West, and the Wilderness*, London 1978, 560–566.

Trader Horn verfilmt einen 1927 von Etheldra Lewis veröffentlichten Bestseller, der angeblich auf den authentischen Erinnerungen eines gewissen Alfred Aloysius Smith, genannt Trader Horn, basieren soll, einem gebürtigen Schotten, den seine Abenteurerkarriere, während der er sich unter anderem als Detektiv, Seemann und Pilot verdingt, schlussendlich nach Zentralafrika führt. Die Hollywood-Adaption des ereignisreichen Lebens Smiths erweist sich als ein klassisches *jungle adventure*, in dem Horn und sein noch unerfahrener Zögling Peru Afrika auf der Suche nach der im Kindesalter verschollenen Tochter eines Missionars durchkämmen und diese schließlich als junge Frau und vermeintliche blonde Göttin eines Kannibalen-Stamms wiederfinden. Nach einer Flucht, bei der sich Gefahren wie Konfrontationen mit indigenen Kriegern, Flüssen voller Krokodile, hungrigen Raubkatzen und reißenden Stromschnellen zu einem Sammelsurium obligatorisch-spektakulärer Topoi aneinanderreihen, gelangen unsere Helden sicher zurück in die Zivilisation, wo die gerettete Nina Trent und Peru sodann von dem alternden Hasardeur Horn Abschied nehmen, um gemeinsam nach Europa und in eine romantische Liebesbeziehung aufzubrechen.

Zu Beginn ihrer Analyse des Films – *Hollywood and the Attractions of the Travelogue* – paraphrasiert auch Dana Benelli zunächst noch einmal Gunnings These, das Attraktionskino – und dort vor allem die frühen kinematographischen Reiseberichte im Auftrag von Lumière oder Pathé, aber auch solche maßgeblichen Filme wie Robert Flahertys *Nanook of the North*[114] – sei spätestens ab 1912 in den Schatten des Erzählkinos geraten, und in demselben nur noch anzutreffen, wenn es dessen Agenda einer »dual emphas[is] on causally motivated movement from one event to the next and the primacy of character« durch seine »primary interests in the informational and spectacle values of directyl witnessed reality«[115] zu bekräftigen suche. Die zentrale Frage, die sich für Benelli aus dieser Entwicklung ergibt, lautet nunmehr: »Could the Hollywood text, then, appropriate documentary because of it's appealing difference and give increased textual prominence to documentary representation, with its inherent cinema-of-attraction qualities, and still maintain its traditional prioritizing of narrative and character?«[116]

114 Auch in Robert Flahertys audiovisueller Schilderung der Lebensbedingungen des titelgebenden Inuit Nanook, die zugleich als Geburtsstunde des Dokumentarfilms wie auch als Geburtsstunde von unter dem Deckmäntelchen des Dokumentarischen getarnten elaborierten Fakes gilt, findet sich eine für das Thema vorliegender Arbeit relevante Sequenz, die allerdings an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden kann: Bei einer Walrossjagd per Harpune treffen die Affinitäten des Attraktionskinos für eindrucksvoll sterbende Tiere auf Ansätze des sich formierenden Dokumentarfilms, dem es ein Anliegen ist, sein Publikum in edukativer Weise mit ethnographischen Hintergrundinformationen zu versehen. Anzumerken wäre noch, dass zu dem Zeitpunkt, als Flaherty die Walrossjagd filmt, die Harpune auch bei den längst mit der westlichen Zivilisation in Kontakt gekommenen Inuit inzwischen durch effektivere Schusswaffen ersetzt worden ist, und die Sequenz es somit verdient, entweder wohlwollend als Reenactment oder weniger wohlwollend als Täuschungsmanöver bezeichnet zu werden.

115 In: Dana Benelli, *Hollywood and the Attractions of the Travelogue*, in: Jeffrey Ruoff (Hg.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham 2006, 177–194, hier: 187.

116 Ebd., 179.

Trader Horn ist für Benelli wenig überraschend ein »Hybrid-Text«, der diese Annahme anzuzweifeln hilft. Zum einen sei es unbestritten, dass *Trader Horn*, und auch vergleichbare Produktionen wie *Tabu* oder *S. O. S. Iceberg*, sich einerseits dadurch als klassische Hollywood-Texte bestimmen ließen, dass sie eine homogene Erzählung und (in ihren Handlungen psychologisch mehr oder weniger nachvollziehbaren) fiktive Figuren in den Vordergrund stellen. Zum andern aber ließen sich in ihnen eine Handvoll Momente finden, »in which reality is no longer subordinated to narrative, as a background context or as a subject matter validated solely on the basis of its relationship to character.«[117] Diese Kontamination einer ikonisch-symbolischen Ordnung durch Einsprengsel indexikalischer Realität, in denen die Kamera bspw. in der Ansicht einer Landschaft schwelgt oder das Verhalten einer bestimmten Tiergattung illustriert wird, können sich auf kurze Augenblicke beschränken, in denen nur ein bisschen länger, als es die Konvention erfordert, bei einem Spektakel verweilt wird. Genauso gut kann es sich aber auch um ausgewalzte Sequenzen handeln, in denen die narrative Dynamik regelrecht unter ihr wesensfremden Attraktions-Abfolgen regelrecht zusammenbricht.

In einer Szene im ersten Drittel von *Trader Horn* erkennt Benelli ein besonders prägnantes Exempel für diese »underground containment of the cinema of attractions within Hollywood films.«[118] Unser Titelheld, sein Sidekick Peru, der einheimische Übersetzer Ranchero sowie ein Gefolge aus *Natives* haben es mit ihren Kanus bis zu den Murchison Falls im Nordwesten Ugandas geschafft, wo man eine Rast am Ufer direkt vor den imposanten Wasserfällen einlegt. Nach dem üblichen Schuss/Gegenschuss-Prinzip schneidet der Film nun zwischen Trader Horn und Peru, deren Gesichter in Großaufnahme ehrfurchtsvoll aus dem Bildkader hinausschauen, und den Wassermassen, die sich tosend über meterhohe Felsen in die Tiefe wälzen, hin und her.[119] Aber schon kurz nach diesem konventionellen Auftakt verliert der Film, wie Benelli feststellt, die Kontrolle über sein Spektakel:

> »The two men next redirect their attention to another point (there is a shift in the vector of their looks) that is also off-screen to the right and begin to walk in that direction. Again, apparently also conventionally, the camera responds, motivated by their movement, and pans right. But it moves faster than they do, effectively leaving them and continuing its panning until the falls come back into view, at which point the camera ceases its movement, in essence taking its motivation from the landscape and the discovery of something attention-grabbing in that landscape. Camera movement that moves away from characters to the off-screen source of their interest is also conventional, albeit infrequent, in Hollywood practice. But Trader Horn and Peru seemed to be looking at something other than the falls, and, indeed, they reenter the framed field of view and continue across it, with Trader Horn still gesturing ahead toward space that remains beyond the right edge of the frame. At this point the interests of the camera and characters are literally at cross purposes, with the now-stationary camera preoccupied by the falls

117 Ebd., 187.
118 Ebd., 188.
119 W. S. Van Dyke, *Trader Horn*, USA: Warner 2015 (USA 1931), 33:16–39:40.

> on-screen and the moving characters interested in something off-screen that is never subsequently revealed. The camera does not move, the characters reach the right edge of the frame, and the shot ends.«[120]

Noch deutlicher wird die Agenda des Films, Phänomene der Flora und Fauna zu prononcieren, deren Signifikanz für die Diegese gegen Null tendiert, und die innerhalb der Erzählökonomie sogar dazu führen, dass die eigentliche Geschichte für längere Zeit auf der Stelle tritt, bei jenen zwei Sequenzen, in denen *Trader Horn* auf die Praxis des frühen Kinos verfällt, Tiere sowohl im Kampf auf Leben und Tod aufeinanderzuhetzen als auch sie vor laufender Kamera zur Jagdbeute zu machen.

Der erste dieser beiden »self-contained travelogue shot[s]«[121] findet sich kurz nach der von Benelli analysierten Wasserfall-Szene[122]: Auf ihrem Weg zu einem Eingeborenenstamm, der eine blonde Göttin verehren soll, in der Horn die seit vielen Jahren vermisste Nina Trent vermutet, hat es unsere Expeditionstruppe inzwischen in die Savanne verschlagen, wo sich den Augen von Horns Novize Peru ein reichhaltiges Arsenal der afrikanischen Tierwelt darbietet. Aufgebaut ist auch diese Sequenz größtenteils nach dem etablierten Muster des Cross-Cuttings: Während die Kamera unterschiedlichen Tieren vor allem bei ihren Fluchtbewegungen folgt – ein Herde Gnus, eine Gruppe Strauße, davonstaksende Marabus, Gazellen, Antilopen, Warzenschweine –, sind zwischen diese dokumentarischen Bilder Aufnahmen unseres Helden-Duos Horn und Peru geschnitten, wobei der Jüngere den Älteren mit Fragen zu den jeweiligen Tiergattungen löchert: Wieso denn die Gnus auf einmal ohne einen erkennbaren äußeren Anlass davonsprinten würden? Ob denn ihr Fleisch schmackhaft sei? Warum denn auf den Rücken der Giraffen kleine Vögel säßen, die ihnen im Fell herumpicken?

Nur selten bricht der Film aus diesem Schema aus, um die Anwesenheit der beiden Schauspieler im gleichen Raum-Zeit-Kontinuum wie die von ihnen betrachtet werdenden Tiere zu behaupten. Dann stehen Harry Carey und Duncan Renaldo mit dem Rücken zur Kamera vor einem Landschaftspanorama, bei dem es sich offensichtlich um eine bloße Rückprojektion handelt.[123] Auffällig ist zum einen die Dichte, mit der der Film etwa eine Viertelstunde lang einen Querschnitt durch die afrikanische Fauna unternimmt – das thematisiert intradiegetisch auch Peru, wenn er von Horn einmal wissen will, weshalb denn so viele Spezies auf einem derart gedrängten Raum zusammenleben würden, wo das Land doch so weit sei, wie das Auge reicht –, und zum andern, dass die eigentliche Handlung für diesen Zeitraum vollständig ins Hintertreffen gerät: Im Stil klassischer Travelogues wechseln visuelle

120 Benelli, *Hollywood*, 188.

121 Ebd., 189.

122 Dyke, *Trader*, 40:00–46:36.

123 Tatsächlich konnte die nach Afrika entsandte Filmcrew keine brauchbaren Tonaufnahmen zurück in die Staaten bringen, weshalb ein Großteil des Films im Studio nachgedreht werden musste, sprich, im Nachhinein mit in Kenia und Uganda entstandenen Dokumentarbildern vermengt wurde. Der inflationäre Einsatz von *Rear Projections* dürfte allerdings bereits in der Originalkonzeption des Films fest verankert gewesen sein.

Eindrücke exotischer Lebewesen mit Horns edukativen Ausführungen über deren habituelle Spezifika, wobei das uneingeweihte Publikum die Rolle des den Erläuterungen seines Lehrmeisters andächtig lauschenden Grünschnabels Peru einnimmt. Die etlichen Schnitte machen es allerdings unmöglich, die einzelnen, in rascher Abfolge nacheinander abgehandelten Tiere auch nur ansatzweise topographisch im intradiegetischen Raum zu verorten, und betonen vielmehr, dass es sich bei der Tierparade im Grunde um eine wenig kaschierte Nummernrevue handelt – ein Aspekt, den der Einbruch indexikalischen Sterbens in die von Peru anfangs noch als friedvoll beschriebene Szenerie noch weiter exponiert.

Plötzlich nämlich zeigt sich das, was Trader Horn das wahre Gesicht Afrikas nennt: »Ay, that's Africa, for you! When you're not eating somebody or trying to keep somebody from eating you.« Zunächst weist der Elfenbeinhändler seinen Zögling auf ein Pavianweibchen hin, an das sich gerade ein Leopard heranpirscht. Beide Tiere sind durch die Montage bis zum Moment der Attacke voneinander getrennt. Während die Äffin mit dem Rücken zum rechten Bildkader sitzt, schleicht die Raubkatze in der darauffolgenden Einstellung auf den linken Bildkader zu. Den Eindruck, der Überfall des Leoparden auf den Pavian sei genauso gestellt wie die Tierduelle in den frühen szientistisch-spekulativen Lehrfilmen, erweckt nicht nur, dass die jeweiligen Kontrahenten meist nur dann gemeinsam im Bild zu sehen sind, wenn sie voreinander fliehen oder miteinander rangeln, sondern vor allem auch die Unübersichtlichkeit, die sich bald auf Montageseite einstellt. Nachdem der Pavian nämlich von dem Leoparden gepackt worden ist, eilen ihm weitere Affen zu Hilfe, und versuchen, die Raubkatze von ihm abzuschütteln. Auf einmal befindet sich aber auch ein Hyänenwelpe am Rande des Geschehens, das sich von seiner Mutter entfernt, und dadurch zum neuen Opfer des inzwischen von den Affen verscheuchten Leoparden wird. Während nun die Hyänenmutter ihr Junges gegen die Raubkatze verteidigt, wirft sich zudem noch ein Schwarzer Panther in das mittlerweile unüberschaubare Getümmel. Die einzige Konstante in dem wilden Durcheinander verschiedener miteinander kämpfender und voreinander flüchtender Tiere stellen die Gegenschnitte auf Horn und Peru dar, die dem Schauspiel versteckt in einem Gebüsch interessiert zuschauen.

Diese Tierkämpfe sind indes nur eine Vorstufe zur eigentlichen Klimax der Sequenz, wenn Horn ein Rhinozeros vor laufender Kamera erschießt.[124] Einen zweiten Index-Tod stirbt am Ende des Films, als sich Horn, Peru, Rencharo und die inzwischen von ihnen entführte Nina Trent auf der Flucht vor den Kannibalen befinden, ein Löwe durch einen Holzspeer, mit dem Rencharo ihn durchbohrt.[125] Beide Male stehen die Aufnahmen von (vermeintlich naturalistischen) Tierkämpfen in Korrelationen mit denen (forcierter) Tiertötungen durch menschliche Akteure: So wie Horns Erlegung des Nashorns eingeleitet wird von den Kämpfen zwischen Pavianen, Leoparden, Hyänen, Panthern, geht der Pfählung des Löwen

124 Dyke, *Trader*, 53:25–55:15.
125 Ebd., 1:36:46–1:38:27.

durch Rencharo ein Segment voraus, in dem ein Löwe erfolgreich Jagd auf ein Zebra macht und sich anschließend Streitereien bis aufs Blut mit Artgenossen liefert, die ihm seine Beute abspenstig machen wollen. Ebenfalls zu Tode kommt bei dem Gerangel ein Springbock, um dessen Kadaver sich anschließend ebenso aggressiv gestritten wird.[126] Zudem werden beide Index-Tode innerhalb der Diegese als überlebensnotwendig charakterisiert. In der ersten Sequenz sitzt unsere Expeditionsgruppe eingekeilt zwischen zwei aggressiven Rhinozerossen, die zum Angriff auf sie geblasen und bereits einen der einheimischen Träger zu Tode gebracht haben.[127] In der zweiten Sequenz kann Nina Trent nur dadurch davor bewahrt werden, von einem der Löwen zerfleischt zu werden, indem Rencharo dessen Aufmerksamkeit auf sich lenkt, und ihn aus nächster Nähe mit seinem Speer niederstreckt.

Auch sind beide Szenen nach ähnlichen Parametern inszeniert: Wenn Horn das Nashorn erschießt, kehrt er der Kamera den Rücken zu, und feuert erst eine, dann, als sich das Tier noch einmal aufrappelt, eine zweite Kugel ab. Seinen Tod erleidet das Rhinozeros schließlich in einer halbnahen Einstellung: Die Kamera hält auf seinen schwankenden, wippenden Kopf, aus dessen geöffnetem Maul Blut bröckelt. Horn zielt erneut in einer halbnahen Einstellung. Mit einem tiefen Brummen sinkt das Nashorn in die Knie, bleibt reglos liegen. Auch Rencharo steht mit dem Rücken zu uns, wenn der Löwe auf ihn (und die Kamera) losstürmt. Offenkundig haben wir es auch hierbei mit einer der zahlreichen Rückprojektionen des Films zu tun. Indexikalisch ist es indes dennoch nichtsdestotrotz, wenn von außerhalb des Bildkaders ein angespitzter Pfahl mitten in die Stirn des Löwen eindringt, der in der nächsten Einstellung unter ohrenbetäubendem Gebrüll einen Baum hinaufspringt, sich sterbend überschlägt, unter Schmerzen herumwälzt. Auch diese Szene ist in vier Segmente unterteilt: Zwei, die den Angriff des Löwen schildern, und zwei, die seinem Todeskampf gewidmet sind.

Wie auch Benelli feststellt, ist der narrative Impetus dieser ausgedehnten Sequenzen ein geringer, wenn nicht sogar überhaupt nicht vorhanden. Natürlich kann man die Nashornjagd Horns als Deutlichmachung der Expertise interpretieren, die dem Titelhelden als erfahrenem Großwildjäger zur Verfügung steht; die grausamen Tierkämpfe als Kontrastprogramm zu Perus naiver Feststellung, die afrikanische Wildnis sei eine Art irdisches Paradies; und allgemein die zwischenzeitliche Stilllegung des Plots für bis zu 15 Minuten als Mittel, um die direkt

126 Ebd., 1:30:05–1:33:28.

127 Eine urbane Legende, die sich um die Produktion des Films rankt und die sowohl auf der IMDB wie auf der englischsprachigen Wikipedia (ohne Quellenangabe) zu lesen ist, besagt, dass der Angriff des Rhinozeros auf einen der Träger ein nicht einkalkulierter Unfall gewesen sein soll, den Dykes Kameras jedoch zufällig mitfilmten, weshalb man sich entschloss, diese indexikalische Todesszene im Endschnitt nicht herauszunehmen. Betrachtet man sich den fraglichen Moment jedoch, wird offenkundig, dass bei der Szene ein (nach heutigen Maßstäben nicht einmal besonders überzeugender) Trick zur Anwendung gebracht wurde: Während in Rückprojektion das Rhinozeros heranstürmt, wirbelt im Bildvordergrund eine scherenschnittartige Figur umher, die den ergriffenen und in die Höhe geschleuderten jungen Mann verkörpern soll.

an sie anschließenden narrativen Krisen noch zu intensivieren – kurz nachdem Horn das Rhinozeros erschossen hat, gerät er mit seinem Gefolge in die Hände von Kannibalen; kurz nach dem Index-Tod des Löwen müssen unsere Helden ihr letztes Abenteuer, die Überquerung eines von Krokodilen bevölkerten Flusses und die Flucht vor gleich zwei sich auf dem Kriegspfad befindlichen Eingeborenenstämme bestehen. Dominant bleibt nichtsdestotrotz in beiden Sequenzen »the documentary ›lecture‹ […] and the spectacle of the travelogue subject matter.«[128]

Deutlich wird die konsequente Konzentration auf Attraktionen, die sich einem ökonomischen Erzählfluss regelrecht entgegenstellen, wenn man einen zusätzlichen Blick auf einen Index-Tod in der zeitlich und thematisch eng verwandten Universal-Produktion *East of Borneo* (1931) wirft. Dort findet sich die Hauptfigur Linda Randolph auf der Suche nach ihrem Ehemann, der vor ihrer unglücklichen Ehe in den Malaiischen Urwald geflohen ist, als Gefangene eines Duodez-Prinzen wieder. Von ihrem Liebreiz angezogen plant der sinistre Herrscher, Lindas ihm als Berater dienenden Gatten aus dem Weg zu räumen und die junge Frau anschließend selbst zu ehelichen. Als Linda eines Nachts ihr Schicksal beweint, wird sie Zeugin, wie ein Äffchen, das sie zuvor geherzt hat, von einem plötzlich aus dem Dickicht brechenden Tiger gejagt, mit der Pranke von einem Baumstamm gerissen, und schließlich im Maul davongetragen wird.

Wie in *Trader Horn* ist auch in *East of Borneo* der Dschungel ein Ort voller Gefahren, die sich vor allem in den Kämpfen und Jagden zwischen den in ihm lebenden Spezies materialisieren. Anders als in *Trader Horn* steht der Tod des Äffchens im Film George Melfords jedoch in direkter Korrespondenz zum Leid der Hauptfigur, die, montagetechnisch isoliert vom Angriff der Raubkatze, als menschliches Äquivalent zum seinem Schicksal ohnmächtig ausgelieferten Affen inszeniert wird. Angesichts dessen Todes kann Linda bloß noch die Hände vorm Gesicht zusammenschlagen und sich schaudernd von dem grausigen Spektakel abwenden. Dass *East of Borneo* wenig daran interessiert ist, den Äffchen-Tod als eigenständige Attraktion hervorzuheben, sondern ihn vollständig durch die ihn umlagernde ikonisch-symbolische Ordnung legimitiert, beweisen nicht zuletzt die rasche Schnittfolge und die vergleichsweise wenigen Einstellungen, die der Film dem Index-Tod zugesteht. Wo die Jagd- und Kampfszenen in *Trader Horn* minutenlang ausgedehnt werden, verläuft die Tiger-Attacke in *East of Borneo* derart rapide, dass es selbst bei genauer und mehrmaliger Betrachtung der Szene letztlich offenbleiben muss, ob denn tatsächlich ein lebendes Äffchen im Maul der Raubkatze gelandet ist. Die Einstellung, in der der Tiger etwas, das auch eine Puppe sein könnte, vom Baum herunterkratzt, und die zweite, in der besagtes Etwas vom Tiger davongetragen wird, währen kaum eine Sekunde, und scheinen der überlauten Tonspur mit ihrem Raubkatzenfauchen und ängstlichem Affenkreischen nachgerade substanziell untergeordnet. In aller Offenherzigkeit verfolgt die Kamera von *Trader Horn* die verletzten Wildtiere bis zu dem Moment, wo sie

128 Benelli, *Hollywood*, 190.

ihren Wunden erliegend zusammenbrechen. *East of Borneo* demgegenüber setzt seinen Kamerafokus ungleich stärker auf Hauptdarstellerin Hobart, und die Reaktionen, die ihr Mienenspiel angesichts des miterlebten Affentodes zeigt. Es ist dem Film schlicht kein Anliegen, seinem Publikum die Authentizität eines Index-Todes unmissverständlich bekräftigen zu wollen.[129]

Mit seiner Überdetermination von Szenen indexikalischen Sterbens der Kreatur nimmt *Trader Horn* im Kontext von Hollywoods Dschungelabenteuer der 30er und 40er Jahre einen exzeptionellen Platz ein, der noch von seinen ebenso extraordinären Drehbedingungen unterstrichen wird. Weshalb, fragt sich der Betrachter dritter moralischer Ordnung beim Anblick der Tierkämpfe, legen die vier Löwen in der zweiten von mir analysierten Sequenz ihren eigenen Rudelgenossen gegenüber eine derartige Aggressivität an den Tag, wenn es darum geht, sich des erbeuten Zebras und des erbeuteten Springbocks zu versichern? Wie konnte das Filmteam überhaupt im afrikanischen Busch die meisten der Tierszenen aus derart unterschiedlichen Kamerawinkeln und scheinbar unbemerkt von den animalischen Akteuren aufzeichnen? Warum halten sich letztlich so viele verschiedene Spezies wie Hyänen, Paviane, Panther an ein und demselben Platz auf?

Die Antwort lautet wenig überraschend, dass einzig die Index-Tode von Löwe und Rhinozeros auf afrikanischem Territorium entstanden sind, man den Rest jedoch, zurück in Hollywood, aufgrund einer Beschwerde der MGM-Oberen, es befände sich »not enough carnage in the footage«, mit ausgehungerten, entbehrlichen Zirkustieren im Nachbarstaat Mexiko inszeniert hat[130] – eine Entscheidung, die in der Folge nicht nur zu massiven Konflikten mit Zensurbehörden und Tierrechtsinitiativen sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Großbritannien führt[131], sondern darüber hinaus ein bezeichnendes Licht darauf wirft, welchen zentralen Stellenwert die blutigen Attraktionen bereits in der Produktionsphase von *Trader Horn* eingenommen haben. Wie nur eine Handvoll vergleichbarer Hollywood-Filme der frühen

129 Wie sehr sich *East of Borneo* auf seine Hauptdarstellerin zugeschnitten zeigt, und als seine Kernattraktion deren melodramatische physische Performance begreift, legt nicht zuletzt auch der US-amerikanische Experimentalfilmer Joseph Cornell in seiner 1936er Filmcollage *Rose Hobart* offen, deren 19 Minuten sich nahezu ausnahmslos aus Aufnahmen der gleichnamigen Schauspielerin zusammensetzen, wie sie in *East of Borneo* auf externe Stimuli reagiert – darunter eben auch die Mischung aus Schock und Schwermut, die sie beim Anblick des in Bredouille geratenen Äffchens überkommen.

130 Vgl. Greg Mitman, *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film, America's Romance with Wildlife on Film,* Havard 2009, 58: »Killing game and predators killing prey were staples of the travelogue-expedition film of the 1920s, scenes that audiences had come to expect. When W. S. van Dyke returned after a seven-month photographic safari to film Trader Horn […] MGM executives expressed disappointment over the lack of carnage in the wildlife footage. Van Dyke's expedition was the largest safari on record: ninety tons of equipment, two hundred native porters, and a Hollywood crew of thirty-five. Still, Hollywood spared no expense to procure the macabre. MGM sent a second crew to Mexico, beyond the watchful eye of the Society for the Prevention of Cruelty to Animals (SPCA), to stage gory scenes of an antelope mangled by lions and a hyena whelp mauled by a leopard.«

131 Vgl. z. B. Jonathan Burt, *Animals in Film*, London 2002, 141ff.

Tonfilmzeit[132] torpedieren die über unverhältnismäßig breiten Raum verfügenden Index-Tode in *Trader Horn* die Handlung in einer Weise, die bereits vorausdeutet auf Praktiken des Exploitation-Kinos, die ich im folgenden Kapitel untersuchen werde.

Klar sollte sein, dass die Grenzen der von mir skizzierten drei Großkategorien von Legitimierung und Funktionalisierung indexikalischer Tier-Tode in ikonisch-symbolische Erzählordnungen alles andere als fix gedacht werden dürfen. Ob ein Index-Tod nun primär eine narrative, eine ideologische oder eine dokumentarische Funktion innerhalb eines Spielfilms bekleidet, hängt, wie es auch Eisenstein bei einer Vorführung von *Stachka* bewusst geworden ist, von mehreren extra- und intratextuellen Faktoren ab, bei deren Berücksichtigung und Auswertung jeweils nur die dominante Rechtfertigungsstrategie des jeweiligen Films herausdestilliert werden kann. Ebenso sind es oft bloße Details, die erkennen lassen, welche der genannten Legitimationsstrategien ein Film favorisiert, um den von ihm begangenen visuellen Tabubruch abzufedern. An dem Dilemma des moralischen Betrachters dritter Ordnung rührt es dabei indes kein bisschen, ob nun ein Eisenstein das Filmen und Projizieren einer Stierschlachtung als probates Mittel zur Gesellschaftsrevolution betrachtet, ob ein Bresson das Martyrium seiner fiktionalen Heldin dadurch zu steigern versucht, indem er es mit dem indexikalischen Sterben eines Wildkaninchens koppelt, oder ob ein W. S. van Dyke sich auf die Zeit des Jahrmarktskinos besinnt, und seine sich bis aufs Blut bekämpfenden Raubtiere mit keiner über ihren spekulativen Schauwert hinausführenden Legitimationsgeste ausstaffiert – in jedem Fall wird die Frage, ob das Töten für die Kamera und das Sterben vor der Kamera von den explizit oder implizit angeführten Begründungen der Filme, der Filmemacher oder der die Filme umlagernden Paratexte aus ethischer Sicht ausreichend begründet und gerechtfertigt ist, an ihre Zuschauerschaft delegiert, und damit an historischen, kulturellen, biographischen Determinanten ausgesetzten Individuen, auf deren Meinungsbildung selbst die ausgeklügelte Legitimationsstrategie letztlich keinen Einfluss haben muss.[133]

---

132 Ein weiteres kontroverses Beispiel ließe sich in der Universal-Produktion *The Big Cage* finden, die 1933 von Kurt Neumann inszeniert wird und den Kampf auf Leben und Tod zwischen einem Löwen und einem Tiger zeigt, der genauso unreflektiert die Spektakel des Jahrmarktskinos in die Tonfilmzeit transferiert, wie *Trader Horn* das tut. Bereits im Prolog kündigt der Film, der sich um den auch außerhalb als Löwenbändiger zu Renommee gekommenen Clyde Beatty zentriert, vollmundig an: »For the first time in history, lions and tigers are worked together in ›The Big Cage.‹« Hauptattraktion ist ein Duell zwischen den beiden Raubkatzen in einem geräumigen Zirkuskäfig – wobei Hauptdarsteller Beatty in späteren Interviews erklärt, dass die Kampfszene ursprünglich gar nicht geplant gewesen sei, die Tiere stattdessen auch für die Filmemacher überraschend übereinander hergefallen sei. In der heute vorliegenden Fassung des Films wird der letale Ausgang des Kampfes ausgespart: Wir sehen, wie der Tiger den Löwen niederwirft. Ebenfalls behauptet Beatty später, in Wirklichkeit habe der Löwe letztendlich die Oberhand gewonnen. Lediglich spekuliert kann darüber werden, welche Gründe Universal dazu geführt haben, den Kulminationspunkt des Duells nicht in den fertigen Film zu integrieren. (Vgl. auch für weitere vergleichbare Produktionen der späten 20er und 30er: David H. Wilson, *The Welfare of Performing Animals. A Historical Perspective*, Heidelberg, New York 2015, 242.)

133 Gewissermaßen in Hybridform treten indexikalische Todesszenen von Tieren in dem türkischen Drama *Susuz yaz* von Metin Erksam aus dem Jahre 1964 auf: Zum einen die Erschießung eines

6. Indexikalische Todesszenen im Exploitation-Kino

6.1 Hanns Heinz Ewers' sensualistische Stimulations-Ästhetik als Antizipation exploitativer Film-Strategien

> »So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singet: Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen.«[1]

Das Diktum Johann Joachim Winckelmanns von der »edlen Einfalt und stillen Größe« der »griechischen Meisterstücke«, das er in obigem Zitat aus den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755 exemplarisch an der im Vatikanischen Museum befindlichen Marmorkopie einer ursprünglich etwa 200 v. Chr. von drei Bildhauern aus Rhodos angefertigten Statuen-Gruppe entfaltet, nimmt Gotthold Ephraim Lessing 1766 zum Anlass für seine ausführliche Replik *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, die den Namen von Winckelmanns Hauptbezugspunkt bereits im Titel trägt.

Die 1506 in einem römischen Weinberg entdeckte Plastik zeigt den trojanischen Priester Laokoon und seine beiden Söhne, wie sie von den Schlangen zerfleischt werden, die Athene ihnen geschickt hat, um Laokoon daran zu hindern, die Bevölkerung Trojas vor dem Inhalt des hölzernen Pferds zu warnen, das ihnen

---

Hundes, zum andern die Schlachtung einer Ziege. Während letztere wirkt wie ein eher unmotiviert in den Spielfilm geratenes dokumentarisches Einsprengsel, partizipiert erstere deutlich an der von *La Règle du Jeu* etablierten Substitutionsfunktion animalischer Index-Tode für die ikonisch-symbolische Tode menschlicher Figuren: Als Antagonist Osman aus Eigennutz und Standessdünkel beschließt, die unter seiner Kontrolle befindlichen Wasservorkommen für die übrigen Bewohner eines kargen Ägäis-Landstrichs zu sperren, revoltieren die Bauern gegen seinen Despotismus, indem sie zunächst – stellvertretend für Osman selbst – seinen geliebten Hund in einer Szene erschießen, die auch bildkompositorisch Renoirs Jagdszenen zitiert.

1 Zit. n.: Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Ders., *Laokoon. Briefe, antiquarischen Inhalts*, Frankfurt a. M. 2007 (1766), 11–206, hier: 17.

ihre griechischen Belagerer bei ihrem vorgetäuschten Abzug als vermeintliches Geschenk vor die Stadttore gestellt haben. Trotzdem seine Gliedmaßen fest von den Schlangenleibern umschlungen sind, und obwohl ihm eine von ihnen gerade ihre Zähne in die linke Schulter schlägt, zeigt sich, wie Lessing Winckelmann beipflichtend bemerkt, »der Schmerz […] in dem Gesichte des Laokoon [nicht] mit derjenigen Wut […], welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte.«[2] Allerdings sei er mit den von Winckelmann postulierten ethischen Ursachen für diesen Sachverhalten – die Annahme nämlich, dezidiertes Anliegen der Schöpfer der Laokoon-Gruppe sei die Darstellung eines schmerzbeherrschenden Stoizismus gewesen – nicht einverstanden. Gerade ein Blick in die einschlägige Literatur beweise doch, dass enthemmte Schmerzensschreie – wie bei Homer, wo »verwundete Krieger [nicht selten] mit Geschrei zu Boden [fallen]«, und das Schreien »der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes« sei[3] – in der griechischen Antike wohl kaum eine allgemein verpönte Emotionsäußerung gewesen sein dürften. Wie aber, fragt sich Lessing in der Folge, kann man dann erklären, dass ein solcher übermächtiger Schmerz von der Poesie scheinbar problemlos darstellbar ist, während die Bildhauerkunst beim gleichen Sujet an ihre Grenzen stoße?

Indem Lessing die Bildende Kunst der »Alten« von jedweden sittlichen Verpflichtungen löst, sie stattdessen auf einer primär ästhetischen Motivierung gründet, und zu ihrem »höchste[n] Gesetz« im Zuge dessen die Schönheit erklärt, kann er sich dem schmerzentsagenden Gesicht Laokoons über die Exklusion jeglicher seine Würde und Grazie unterlaufenden Störfaktoren nähern:

> »Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann. […]
>
> Die bloße weite Öffnung des Mundes, – bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.«[4]

Solches Maßhalten des Bildenden Künstlers allerdings kennt die Dichtung, wie Lessing anhand der Laokoon-Szene in Vergils *Aeneis* zu beweisen versucht[5], nicht –

2 Ebd., 18.

3 Ebd., 19.

4 Ebd., 29.

5 In der Prosaübersetzung Gerhard Finks bspw. schildert Vergil ein ungleich brutaleres Szenario als das, das die Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athanadoros uns in ihrer Plastik vor Augen stellen:

und muss sie auch nicht kennen, da sie aus einer *paragone delle arti* als die eindeutig Überlegenere hervorgehe. Während die Poesie nämlich mit nacheinander geordneten Zeichen arbeite, deren Synchronität Handlungen und »markante Eigenschaften« erzeuge, seien Malerei und Bildhauerkunst mit ihren nebeneinander geordneten Zeichen in einer Diachronie verhaftet, bei der letztlich der »prägnante Moment« entscheidend sei. Laut Lessing stehen sich innerhalb der europäischen Kulturgeschichte demnach zwei unterschiedliche Kunstformen gegenüber, – eine Raumkunst sowie eine Zeitkunst, zu der auch die Musik, der Tanz und literarische Gattungen wie Lyrik und Dramatik zählen müssten, die Lessing in seinem *Laokoon* allerdings gänzlich ausklammert –, die beide ganz unterschiedlichen Anforderungen und Darstellungsmodi gehorchen. Den Grund dafür, dass der Epik allerdings der Vorrang unter den Künsten eingeräumt werden solle, meint Lessing in den ihr gegebenen Möglichkeiten zur Veranschaulichung und (sprachlicher) Sublimierung »hässlicher« Phänomene wie eben dem Gesicht eines Mannes zu erkennen, der gerade von zwei giftspritzenden Schlangen verschlungen wird:

> »Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.«[6]

Zumindest hypothetisch hat Lessing mit der Bildung einer Dichotomie und Hierarchie zwischen Raum- und Zeitkunst die Option der Versöhnung beider Kunstformen vorgedacht, die gerade das Kino als Amalgam ihm historisch vorgelagerter Medien letztendlich in die Praxis übersetzten wird: Obwohl der Filmfluss sich zu-

---

»Laokoon, den das Los für Neptun zum Priester bestimmt hatte, wollte eben am Altar einen riesigen Stier feierlich opfern – aber seht nur: Von Tenedos durch die ruhige See (die Erinnerung läßt mich erschauern) kommen, mächtig sich windend, zwei Schlagen geschwommen und streben gemeinsam zur Küste. Sie recken die Köpfe hoch aus der Flut, die blutroten Kämme heben sich über die Wellen: die Leiber selbst durchmessen das Meer und schwingen aus in gewaltigen Bogen. Es rauscht die schäumende See, und schon hatten sie das Ufer erreicht. Blutunterlaufen sind ihre glühenden Augen und funkeln, züngelnd lecken sie ihre zischenden Rachen. Wir flüchten, totenbleich bei dem Anblick. Die beiden Schlangen aber kriechen zielsicher gerade auf Laokoon zu, fallen zuerst über seine zwei kleinen Söhne her, umklammern sie fest, beißen zu und beginnen die Ärmsten zu fressen. Dann greifen sie, während er mit einem Speer bewaffnet zu Hilfe kommt, Laokoon selbst an, wickeln sich um ihn in gewaltigen Ringen, haben ihn schon zweimal in der Mitte umschlungen, zweimal die schuppigen Leiber um seinen Hals gelegt und heben hoch über ihn die mächtigen Schädel. Laokoon versucht, sich mit den Händen aus der Umklammerung zu befreien, während Geifer und scheußliches Gift seine Priesterbinden besudeln. Zugleich stößt er entsetzliche Schreie aus, zum Himmel dringt ein Brüllen, wie wenn ein verwundeter Stier vom Altar flieht und das Beil, das übel traf, aus dem Nacken schleudert. Die zwei Schlangen jedoch entweichen sogleich zum Heiligtum auf der Höhe, kriechen in den befestigten Tempel der zürnenden Minerva und verbergen sich zu Füßen der Göttin unter dem Rundschild.« (P. Vergilius Maro, *Aeneis*, Düsseldorf, Zürich 2005 [1. Jh. v. Chr.], 67ff.)

6 Ebd., 165.

nächst aus diachron gereihten Partikeln speist, bedient er sich doch ebenso sehr räumlicher Elemente in ihrer Synchronizität. Besonders anschaulich wird dabei Lessings »Wendung von der Nachahmungsästhetik zur Ästhetik des Mediums«, die »in der Natur des Mediums die Natur der Kunst begründet sein läßt«[7], wenn man einen beliebigen Film bei der Großaufnahme eines menschlichen Gesichts pausiert. Herausgelöst aus ihren Bewegungen vermag der plötzliche Stopp des Bilderstroms jeden Darsteller und jede Darstellerin, und sollten sie ursprünglich noch so stilisiert in Szene gesetzt worden sein, genauso sehr Lächerlichkeit und Hässlichkeit preiszugeben, wie es Lessing für einen maßlos schreienden Laokoon imaginiert.

Spuren von Lessings *Laokoon*-Schrift innerhalb der modernen Kunst- und Medientheorie sind spätestens seit den späten 1930er und frühen 1940er Jahren sowohl als »Apotrop eines ästhetischen Purismus gegen die Konfusion der Künste«, als auch als »Leittext für deren kontrollierte ›Verkoppelung‹« nachzuweisen.[8] In der raschen Folge von zwei Jahren erscheinen mit Rudolf Arnheims *Neuem Laokoon* (1938) und Clement Greenbergs *Towards a newer Laokoon* (1940) gleich zwei theoretische Ansätze zur Neuformulierung ästhetischer Gestaltungsmöglichkeiten, die sich explizit auf Lessing beziehen. Während das Anliegen des US-amerikanischen Kunstkritikers es ist, die Abstraktionen der zeitgenössischen Malerei durch deren permanente Selbstthematisierung und Selbstreflexivität zu legimitieren zu versuchen[9], arbeitet sich der deutsche Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe an seinem Unbehagen gegenüber dem industriell verfertigten, kommerziell ausgerichteten »Sprechfilm« ab, indem er diesem die klassische Filmavantgarde der 20er Jahre als positiven historischen Gegenentwurf gegenüberstellt.[10] Beide Autoren eint letztlich mit dem Ansatz Lessings ihr Bemühen, die ästhetischen Grenzen und Möglichkeiten der jeweils im Fokus stehenden Kunstgattungen gleichsam taxonomisch erfassen zu wollen, und darüber ihren Untersuchungsgegenstand entweder aufzuwerten (die Abstrakte Malerei bei Greenberg) oder abzuwerten (der Tonfilm bei Arnheim). Ebenfalls eint sie das Pochen auf klar konturierte Grenzen der einzelnen Kunstgattungen, deren Einhaltung einerseits notwendig sei, um die Kunst von der Nicht-Kunst abzuheben, und deren mutwilliges Verwischen und Überschreiten andererseits zu genau jenem Chaos führe, das bereits der US-amerikanische Literaturkritiker Irving Babbitt in seinem eigenen *New Laokoon* von 1910 als *Confusion of the Arts* brandmarkt.[11]

---

7 Karlheinz Stierle, *Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums*, in: Gunter Gebauer (Hg.), *Das Laokoon-Projekt*, Stuttgart 1984, 23–58, hier: 39 u. 38.

8 M. Franz, W. Schäffner, B. Siegert, R. Stockhammer, *Einführung*, in: Dies. (Hg.): *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*, Berlin 2007, I-XXIV, hier: X.

9 Clement Greenberg, *Toward a Newer Laokoon*, in: John O'Brian (Hg.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Chicago 1986 [1940], 23–37.

10 Rudolf Arnheim, *Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anläßlich des Sprechfilms*, in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film*, München/Wien 1977 [1938], 81–112.

11 Irving Babbitt, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston/New York 1910.

Eine Umcodierung erfährt Lessings *Laokoon*-Schrift allerdings, wenn sie einer der frühesten Kinoszenen der deutschsprachigen Prosaliteratur als implizite Folie dient. Dort bereinigt sie Hanns Heinz Ewers, seinem Ruf als *enfant terrible* entsprechend[12], allerdings von ihrem mythologisch-erhabenen Anstrich und verkehrt die wirkungsästhetischen Parameter Lessings zudem gewissermaßen in ihr exaktes Gegenteil. Projiziert wird die Ikonographie der Marmorplastik (mitsamt des gesamten mit ihr verbundenen Apparates kunsttheoretischer Reflexionen) vielmehr in provokanter Ironie auf eine denkbar profane Schlangenszene, die als prototypische Aktualitätenansicht über die Leinwand eines Lichtspielhauses in Venedig flackert: Kein ehrwürdiger Hohepriester des Poseidon fällt in dieser Pathé-Produktion Reptilien als Vollstreckern göttlichen Willens zum Opfern, sondern die Reptilien selbst sind es, die einen qualvollen Tod unter den sie häutenden Messern Javanischer Schlangenmetzger erleiden.

Stattfinden lässt Ewers die Szene in seinem Debüt-Roman *Der Zauberlehrling oder Die Teufelsjäger*, der 1909 als Auftakt einer Trilogie um sein *alter ego* Frank Braun erscheint[13], einem Schriftsteller und Weltreisenden mit Hang gleichermaßen zu Mesmerismus, Okkultismus, Eugenik und Nietzscheanismus, physiognomisch ausgestattet mit einer hohen Stirn, aschblondem Haar und »Hände[n] wie eines Raubtiers grausame Tatzen.«[14] Um ein rassetheoretisches Werk zu verfassen[15], hat sich Braun zu Beginn des Romans nach Val di Scodra, einem entlegenen Dorf der italienischen Alpenregion, zurückgezogen, und, quasi als Feldforschungsäquivalent zu seinen Schreibtischstudien, damit begonnen, die Einwohner desselben mittels spiritistischer Tricks mental zu manipulieren. Einem Laienprediger, der einige Zeit in den Vereinigten Staaten verbracht hat, und dort mit einer protestantischen Freikirche in Berührung gekommen ist, deren Ideen er wiederum in seinen Heimatort importierte, suggeriert Braun, er sei eine Reinkarnation des Propheten Elijas, während die Tochter seines Gastwirts, Teresa, von Braun zunächst vergewaltigt und sexuell hörig gemacht, dann zur Bilderbuchheiligen modelliert wird. Schließlich entgleiten Braun, wie Goethes Zauberlehrling, jedoch die Geschöpfe seines massenpsychologischen Experiments: Nachdem sämtliche Bewohner des

12 Vgl. zu Leben und Wirken Ewers' v. a. die ausführliche Biographie Wilfried Kugels: *Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers*, Düsseldorf 1992.

13 Auf den *Zauberlehrling* folgt 1911 Ewers' wohl berühmtester Roman *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*, in der Frank Braun allerdings nur eine etwas größere Nebenrolle einnimmt, sowie 1921 der wieder gänzlich um die Figur Brauns konstruierte, stark autobiographische *Vampir. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben*. Vgl. weiterführend v. a. Klaus Gmachl, *Zauberlehrling, Alraune und Vampir. Die Frank-Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers*, Norderstedt 2005.

14 Ewers, *Zauberlehrling*, 9.

15 Die Ewers' Roman strukturierenden Schreib- und Leseszenen führen Marion Knobloch gar zu der Annahme, es handle sich bei ihm um einen dezidierten Meta-Text, dem der Leser quasi bei seiner eigenen Entstehung zuschauen könne: »Der Roman ist so stark um das Innere Frank Brauns zentriert, daß sich der Leser wirklich fragen muß, ob der Protagonist – was das Ende offen läßt – nicht gleichzeitig der Schöpfer der Handlung ist.« (Marion Knobloch, *Romanstruktur, Genremerkmale und Erzählstruktur in Hanns Heinz Ewers' Roman ›Der Zauberlehrling‹*, Wetzlar 1997, 27.)

Dorfes in einen pseudoreligiösen Wahn verfallen sind und sich bei Teresa ohne sein Zutun Stigmata am ganzen Körper gebildet haben, setzt man Braun gefangen, und zwingt ihn, als Zeuge bei sich stetig steigernden Gewaltexzessen wie flagellantischer Zusammenkünfte, Kindsopferungen und schlussendlich der Kreuzigung der von ihm schwangeren Teresas in einer *imitatio christi* beizuwohnen.[16] Das angedeutete Themenspektrum, das sich noch um sodomitische Handlungen mit einer Ziege, Kirchenbrandstiftung und sadomasochistische Blutgier erweitern ließe, hat, neben Ewers' expressiven, drastischen Schilderungen der physischen und psychischen Ausnahmezustände und dem erwähnten okkultistischen Überbau, wenig verwunderlich bei Erscheinen des Romans zu heftigen Kontroversen geführt.[17]

Das letzte Kapitel, das zunächst Brauns halsbrecherische Flucht nach Venedig erzählt, nachdem er von den Alpentalbewohnern dazu gezwungen worden ist, Teresa mit einer Mistgabel zu entleiben, wirkt innerhalb des Romangefüges nicht nur aufgrund des Schauplatzwechsels wie ein bewusster Bruch.[18] In der, gemäß der Dekadenz-Ästhetik des Fin-de-Siécle, als »einzige, gewaltige Leiche« beschriebenen Lagunenstadt angelangt[19], versucht unser zutiefst verunsicherter, sich nunmehr selbstzweiflerisch als bloße »Larve« wahrnehmender Protagonist[20] an seine

16 Inspiriert worden sein soll Ewers zum Grundgerüst seiner negativen Hagiographie von einem 1860 publizierten Bericht des atheistischen Freigeistes und Kulturhistorikers Johannes Scherr namens *Die Gekreuzigte oder das Passionsspiel von Wildisbuch*, der satirisch eine Welle religiösen Wahns schildert, die sich in einem Schweizer Bergdorf zugetragen und mit der Kreuzigung einer vermeintlichen Heiligen geendet haben soll. (Vgl. Gmachl, *Zauberlehrling*, 122–132.) Peter Sprengel nennt als weitere mögliche Quelle, wenn auch abgewandelt ins »Obszön-Perverse«, die 1906 erschienene Erzählung *Androgyne* des polnischen Schriftstellers Stanislaw Przybyszewski, mit dem Ewers zeitweise vertrauten Umgang pflegt. (Vgl. Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München 2004, 190.)

17 Vgl. zur zeitgenössischen Rezeption: Kugel, *Unverantwortliche*, 142 ff.

18 Jana Toppe beschreibt in ihrer Dissertation zur *Kollektivität in der trivialen Phantastik der Jahrhundertwende* anschaulich die Abstinenz jedweder technologischer Errungenschaften – einmal abgesehen von einem Auto, das Braun zwar in das entlegene Dorf bringt, allerdings aber auch nur bis zu dessen Rand vordringt – innerhalb des Mikrokosmos von Val die Scodra, worauf die Eindrücke einer schnelllebigen Moderne im Schlusskapitel des Romans dann umso eindrücklicher auf Protagonist und Leserschaft einprasseln: »Val di Scodra ist bis dato unberührt geblieben von moderner Technologie. Die Bewohner befinden sich auf einem intellektuellen Niveau weit unter dem der industrialisierten Welt, die allein durch die Dauerpräsenz komplexer Technologien zwangsläufig den Intellekt ausweitet, fördert und prägt. Die technologischen Errungenschaften sind für die Diegese allerdings auch nicht vonnöten, denn die Situierung in der Moderne genügt zur Implikation des fortgeschrittenen Standes der Welt. Der Gegensatz zwischen dem veralteten Denken und dem philosophischen und wissenschaftlichen Avancement der modernen Welt, für die Frank Braun steht, sind eindeutig. Zwischen dem wissenschaftlich-rationalen Egomanen Frank Braun und dem ungebildeten Pöbel des Dorfes tut sich eine gewaltige Kluft auf.« (Jana Toppe, *Massenpsychologie und Weltuntergang. Die Kollektivität in der trivialen Phantastik der Jahrhundertwende*, Dissertation, Berlin 2012, 112 f.)

19 Ewers, *Zauberlehrling*, 516.

20 Vgl. ebd., 493: »Ach – nie würde es anders werden! Und wie gut er auch die Maske nahm und wie stolz er daher schritt, ein Danton, ein Cesare Borgia – einmal fiel doch die Larve. Dann stand er

frühere mondäne Existenz als kulturbeflissener, Frauen und Drogen nicht abgeneigter Bohemien anzuknüpfen. Ausschlag für eine erfolgreiche Stabilisierung seiner brüchig gewordenen Identität gibt ihm die Zufallsbegegnung mit einer einstigen Geliebten, der wohlsituierten Lotte Lewi, die im Begriff steht, einen Grafen zu heiraten, und mit ihren Eltern zum Urlaub in Venedig weilt. Schon bei ihrem zweiten Treffen am nächsten Abend eröffnet Braun Lewi, dass er vorrangig ihre Gesellschaft suche, um »ein anderes denken und aus dem gestern die allerfernste Vergangenheit machen [zu können].«[21] Schäkernd und ohne rechtes Zeil streift man durch die Venezianische Nacht, um schließlich bei einem Lichtspieltheater anzukommen, wo »eine große bunte Affiche« den Grafen von Monte Christo zeigt, »wie er im Sack ins Meer geworfen wird.«[22]

Frank Braun, der, wie er sagt, schon lange keinen »Rollfilm« mehr gesehen habe, kann Lotte Lewi dazu überreden, die Vorstellung zu besuchen, wo gerade Aufnahmen des Luftfahrtpioniers Louis Blériot zu sehen sind, »wie er über den Kanal flog mit seinem Vogel.«[23] Im Anschluss kommt der »Clou des Kinema: die Geschichte des Grafen von Monte Christo. Frei nach Dumas Vater. Ein Riesenfilm von Gaumont, der durch 20 Minuten lief. Ein wenig sentimental und bürgerlich romantisch, aber prachtvoll gespielt an Ort und Stelle und mit packenden Einzelheiten, die keine Bühne der Welt entfernt erreichen konnte.« Den noch wenige Stunden zuvor zutiefst verstörten Frank Braun versetzt spätestens der Hauptfilm des Abends in eine Stimmung »ausgelassen wie ein Knabe«: »Er erzählte [Lotte] von seinen Besuchen bei Gaumont und Pathé, sprach entzückt von diesen gewaltigen Etablissements, setzte ihr auseinander, wie man alles mache und erklärte ihr hundert gute Tricks.«[24]

An dieser Stelle unterbricht der selbst ausgesprochen kinobegeisterte Ewers, der sich bei Erscheinen seines Debüt-Romans bereits seit mindestens zwei Jahren – und damit wesentlich früher als die meisten seiner Schriftstellerkollegen – intensiv mit dem »Kientopp« publizistisch auseinandersetzt, und diese Tätigkeit noch weit in das nächste Jahrzehnt als dezidierter Film-Autor fortsetzen wird[25], mit einer enthusiasti-

---

da, nackt und verzweifelt: Hamlet.« Dass Ewers in solchen Momenten überdeutlich auf die Maskensymbolik der deutschen Romantik, wie man sie beispielhaft in den *Nachtwachen* Bonaventuras findet, rekurriert, liegt auf der Hand.

21 Ebd., 503.

22 Ebd., 505.

23 Ebd., 506.

24 Ebd.

25 Vgl. zu Ewers' Parteinahme für die Kinematographie, die sich zunächst in rein publizistischer Apologetik niederschlägt – bereits 1910 gewährt ihm bspw. die *Deutsche Montags-Zeitung* eine ständige Kino-Rubrik, die er bis zum Juli 1911 fortführen wird –, sich später zum Verfassen von Drehbüchern für unterschiedliche Werke wie einen der frühsten deutschen Autorenfilme *Der Student von Prag* (1913) oder für das nationalsozialistische Horst-Wessel-Epos *Hans Westmar* (1933) ausweitet, aber auch im Abtreten von Verfilmungsrechten für Romane wie *Alraune* ihren Ausdruck findet, der zu Lebzeiten Ewers' zwischen 1918 und 1930 mindestens dreimal für die Leinwand adaptiert werden wird, die grundlegende Studie von Reinhold Keiner*: Hanns Heinz Ewers und der Phantastische Film*, Hildesheim 1988.

schen Apologie auf das neue Medium den Fluss der Handlung, die teilweise einem bereits 1907 veröffentlichten Artikel Ewers' entstammt, nun aber seinem Helden Frank Braun in den Mund gelegt wird.[26] »Der Kinema lässt uns Reisen machen in alle Länder, er ist der beste Historiker, ein Fanatiker der Wahrheit, der keinen Irrtum kennt«, zugleich aber »der echte Alchimist, er schlägt in Stücke, was die Vernunft predigt und ist der einzige Zauberer der Welt. Er macht Gegenwart zur Vergangenheit und Vergangenheit zur Zukunft, macht die Ursache zur Wirkung und die Wirkung zur Ursache.«[27] Letzteren Faktor veranschaulichen Ewers/Braun an einem Beispiel, das in seinem Kern frappierend jedem der beiden von mir als theoretische Grundlagenpositionen zum Konnex zwischen Tod und Kino eingeführten Texte von André Bazin respektive Pier Paolo Pasolini ähnelt:

> »Nehmen Sie an, ein Kinematograph begleitet Sie Ihr ganzes Leben hindurch. Er ist fürstlich bezahlt von Ihrem Vater, der will, dass seiner einzigen Tochter Leben allen späteren Geschlechtern im Bilde erhalten bleibt. Der Mann ist also immer um sie; wenn er müde ist, vertritt ihn einer seiner Vizereservekinematographen. Also: die verflossene Baronin Kühbeck, damals aber – entsetzlich – einfache Frau Ludmilla Lewi schenkt ihrem Siegfried das erwartete Kindlein. Zwei Aerzte holen es und eine Wehmutter und der guten Frau Ludmilla ist gar nicht recht wohl dabei, sie schwört leise, dass es ganz gewiss das letztemal sein solle. Aber Lotte wächst, wird ein Mägdlein und ein Backfisch, ein Jungfräulein, ein Fräulein und eine junge Frau. Dann eine ältere Frau und eine noch ältere und eine ganz alte am Ende. Bis sie stirbt und begraben wird – nein, verbrannt wird sie, nicht wahr? Bah, Lotte, es würde ein hübscher, interessanter Film werden, und die liebe Nachwelt möchte allerhand nette Sachen erfahren. Ich aber, Lotte, der ich noch 20 Jahre älter werden will wie Sie, nehme den Film und lasse die Lotte rückwärts leben. Aus der Asche, Zauberlotte, wird im Feuer ein richtiger Leib, ein recht alter, krummer, verhutzelter freilich, aber doch ein Menschenleib. Und die Tote wird zur Lebenden, und die Greisin zur alten Frau. Die alte Frau wird zur jungen und die junge Frau zum Mädchen, zum Kinde und zum Säugling. Und wieder stehen die klugen Leute an Frau Ludmillas Bett, aber sie holen keine Lotte mehr! Der Herr Medizinalrat reicht das frischgewaschene Baby der Wehmutter zurück, die wäscht es: da wird es schmutzig. Und dann nimmt sie es – – und Lotte kriecht wieder in der Mutter Bauch, woher sie einstmals gekommen. Die Lotte ist weg, weg, als ob sie niemals auf der Welt gewesen sei! Ach, kann man besser ad oculos demonstrieren, dass alles Leben nur eine grosse Lüge ist?«[28]

Nicht nur verweist Ewers in dieser Passage auf die dem Medium prinzipiell eingeschriebene Reproduktionsmöglichkeit von Realitätspartikeln, die, durch eine Umkehrung des technischen Prozesses und der daraus resultierenden Bewegung

26 Bei dem fraglichen Artikel, der größtenteils wortgleich in den Monolog Brauns überführt worden ist und in dem Ewers das Kino »der Gutenbergischen Erfindung, der wir Bücherschreiber unser Leben verdanken, getrost an die Seite [stellt]«, handelt es sich um *Der Kientopp*, erschienen im Oktober 1907 in der »Wochenschrift für deutsche Kultur« *Der Morgen*, wiederveröffentlicht zu finden in: Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a. M. 1984, 12–14, hier: 13.

27 Ewers, *Zauberlehrling*, 506 f.

28 Ebd., 509 f.

in eine dem Vektor, dem sie in der physischen Wirklichkeit entsprechen, exakt entgegengesetzte Richtung, tatsächlich aus Vergangenem immer wieder aufs Neue Gegenwärtiges zu machen versteht: Grundsätzlich deckt sich das, was Ewers am (fiktiven) (Film-)Leben Lotte Lewis exemplifiziert, mit Bazins Kernthese in *Mort tous les après-midi*, wo der französische Filmkritiker eine Gruppe zu Tode Verurteilter im Indochina-Krieg, die während ihrer Erschießung gefilmt und später im Rahmen einer Wochenschau mehrere Tage hintereinander zur selben Zeit auf eine Pariser Kinoleinwand projiziert werden, als auf einer intelligibel kaum fassbaren Schwelle zwischen ewigem Sterben und endloser Wiedergeburt verortet. Ebenso antizipiert Ewers aber auch das Gedankenexperiments Pasolinis in dessen *Osservazioni sul piano-sequenza*, wo der italienische Regisseur sich das (menschliche) Leben als abrollende Plansequenz denkt, deren tödliche Finalmontage erst über den Charakter dieses Lebensfilm sinnstiftende Auskunft zu geben vermag. Im Gegensatz zu Pasolini aber, der der Plansequenz zugesteht, Agent einer (wie auch immer gearteten) Wahrheit zu sein, erklärt Ewers das Kino zu einem aufklärerischen Mittel, das über den Umweg visueller Simulation bzw. technischer Reproduktion die Lüge als Fundament der Moderne entlarven soll.

Auch sein 1910 erschienener Essay *Vom Kinema*[29] berichtet von einer Vereinigung zwischen simulativer Realität und ihren Simulakren hin zu einer Hyperrealität im Baudrillard'schen Sinne. Dort erzählt Ewers von einem englischen Film-»Afficionado«, den er ebenfalls in einem Venezianischen Lichtspielhaus getroffen haben will, und der ihm anvertraut, dass er unsterblich in eine junge Schauspielerin verliebt sei, die er allerdings bloß als flackerndes Bild auf den Leinwänden der Kinos kenne, wo sie ihn in einem Pathé-Drama namens *Belohnte Tugend*[30] verzaubert habe. Diesem Film reise der Brite nun durch ganz Italien hinterher, um seiner Geliebten bei jeder der allabendlichen Aufführungen nahe zu sein. Die Möglichkeit, über die Produktionsfirma Kontakt zu der Dame aufzunehmen, schlägt der Mann indes vollkommen aus: Es sei ja nicht das fleischliche Original, das er liebe, sondern ihr kinematographisches Abbild, das keinem Wandel unterworfen sei, und jeden Abend auf die gleiche Weise in seiner Rolle glänze. Wie diese Liebesgeschichte ausgegangen ist, will Ewers in einem Brief erfahren haben, den ihm der Engländer wenige Zeit später schreibt, als er zurück in Devonshire ist und nunmehr Besitzer sowohl eines Projektors als auch des besagten »Rollfilms«. »Mit seiner Geliebten allein, mit ihr träumen im Dunkeln« könne der Engländer nun, und sei dadurch möglicherweise, spekuliert Ewers, glücklicher »als er je mit

29 Der ursprünglich sowohl in Düsseldorf von *Der Kinematograph* als auch in Berlin von der *Lichtbild-Bühne* veröffentlichte Artikel findet sich ebenfalls abgedruckt in: Güttinger, *Tag*, 20–23.

30 Klaus Kreimeier vermutet, da ein Film dieses Titels im deutschsprachigen Angebot vor 1914 nicht nachweisbar ist, dass es sich bei dem den namenlosen Engländer becircenden Melodrama um Albert Cappelanis *Le prix de vertu* von 1910 oder 1911 handeln könne, dessen Titel Ewers frei ins Deutsche übersetzt habe. (Vgl. Kreimeier, *Traum*, 225.)

dem Original, der hübschen Madeleine Daumont vom Odéon in Paris, hätte werden können.«[31]

Diese Reflexion über die Modifikationen, denen die menschlichen Apperzeptions-Modi bei ihrem Übergang vom Zeitalter der Produktion in das der Simulation unterworfen sind, steht nicht vereinzelt in Ewers' Œuvre. Gerade sein bedeutendster Beitrag zum Kino, der 1913 gemeinsam mit Stellan Rye und Paul Wegener realisierte *Student von Prag*, bedient sich romantischer Doppelgänger-Motivik, um mit deren Hilfe die Brüchigkeit von Identitätsgrenzen innerhalb einer Mediengesellschaft aufzuzeigen, in der die Ununterscheidbarkeit zwischen Original und Kopie von technischen Parametern forciert wird.[32] Die »wahrnehmungspsychologische Differenz zwischen der Rezeption überkommener Kultur und der des neuen Mediums« sowie »der massenmediale Charakter des Films«[33], um die die Betrachtungen zeitgenössischer Schriftsteller bezüglich des Kinos kreisen, werden von Ewers um Momente der Simulation und der Stimulation ergänzt, wobei nicht nur im ironisch-subtilen Bericht über den verliebten Engländer ersteres klar als die Voraussetzung von zweitem in Erscheinung tritt.

Während Ewers seinem namenlosen Engländer noch eine drollige Pygmalion-Liebe andichtet, hält in der Schlussszene von *Der Zauberlehrling*, die die von Braun nur annäherungsweise, nämlich durch ihren verbalen Bericht, erfassbaren Visionen seiner selbstfabrizierten Heiligen gegen die universellen, plastischen Visionen des Kinos ausspielt, unvermittelt indexikalisches Sterben als expliziter Stimulationsfaktor Einzug ins Erzählgefüge. Das nun virulent werdende Motiv der Schlange ist bereits zuvor mehrmals innerhalb des Romans aufgetaucht – sei es in der Binnenerzählung von einem buckligen Bettelweib, das seine körperliche Versehrtheit durch den Anblick ihres von einem Schlangenbiss getöteten Geliebten davonträgt[34], oder durch Teresas Beschreibung von Braun als Schlange, die sie zu Tode stechen solle.[35]

---

31 Ewers, *Kinema*, 21f.

32 Vgl. zu Ewers' Film bspw. Niels Penke, *Das Ich im Spiegel. Der Student von Prag zwischen narrativer Tradition und medialer Innovation*, in: Barry Murnane/Rainer Godel (Hg.), *Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne*, Bielefeld 2014, 135–157.

33 Jörg Schweinitz, *Die Literaten und der ›Kulturfaktor‹ Kino*, in: Schweinitz, *Prolog*, 145–152, hier: 145f.

34 Ewers, *Zauberlehrling*, 180–203. Für Knobloch ist diese mündlich wiedergegebene Erzählung der Sybilla Madruzzo, die viele Jahrzehnte vor Einsetzen der Romanhandlung spielt, bzw. der in ihr geschilderte Tod von Sybillas Bräutigam Ussolo durch einen Schlangenbiss die »erste extrem grauenerregende Szene des Romans«, wobei sie aber die animalisch beschriebene Vergewaltigungsszene Teresas durch Braun vergessen zu haben scheint. (Knobloch, *Romanstruktur*, 42.)

35 Ewers, *Zauberlehrling*, 358: »›Beschwerlich ist der Weg, der empor führt, voll von Stacheln und spitzen Steinen, Domen zerreissen die nackten Füsse und Blut fliesst in hellem Quell. Ich aber gehe den Weg und oben erstrahlt ein helles Licht: da wird die Braut der himmlische Bräutigam umfangen. Dorthin fliegt mein Auge, dorthin und achtet nicht der Schlange, die zwischen den Steinen kriecht Sie wird mich stechen, sie wird mich stechen, aber mein Fuss schreitet doch weiter hinauf – hinauf!‹ Ihre Augen glühten, ihre Hand legte sich auf seine Schläfe. ›Du bist die Schlange!‹« Bereits zuvor wird Braun, während er Teresa hypnotisiert, mit einem Reptil gleichgesetzt, wenn es heißt, die junge Frau hinge an seinen Augen »wie ein kleiner Vogel an dem Blick der Schlange.« (Ebd., 112.)

Beim Kinobesuch mit Lotte Lewi erscheinen unserem Protagonisten Schlangen nunmehr als Hauptattraktion einer Pathé-Aktualitäten, die auf den Titel *Schlangenfang auf Java*[36] hört: »Das Bild« zeigt zunächst einen Laden in Batavia, wo »ein hübsches Liplapmädchen« einem »weißen Herrn« ihre Waren vorlegt: »Fabrikate aus Schlangenhaut.« Der »kauflustige« Herr lässt sich »Portemonnaies, Briefmappen, Portefeuilles, Peitschen, Stöcke und entzückend kleine Pantöffelchen«, zeigen, zückt sein Scheckbuch und geht.[37] Da der kurze Film offenbar über eine didaktische Intention und Struktur verfügt, und sich interessanterweise des von Braun in seinem vorherigen Monolog hervorgestrichenen Kunstgriffs bedient, (Produktions-)Prozesse umzukehren, um sie verständlich zu machen, sehen unsere Kinogänger daraufhin, »wie alle die hübschen Dinge gemacht werden.« Nach einem Moment Dunkelheit folgt die nächste Szene, in der Malaien auf einer Dschungellichtung mit Stöcken die im hohen Gras verborgenen Pythons aufstören, und, sobald sich eine von ihnen geregt hat, »wie Katzen« auf sie losstürzen, um sie mittels Schlägen zu betäuben und ihrer mittels Halsschlingen habhaft zu

36 Bei besagtem Film handelt es sich um die Pathé-Produktion *L'industrie de la peau de serpent à Java* aus dem Jahre 1909, was sich, neben dem gleichklingenden Titel, vor allem daraus ergibt, dass die das indexikalische Schlangensterben besonders akzentuierende Katalogbeschreibung weitgehend mit Ewers' folgender ausführlicher Beschreibung korrespondiert: »Les premiers tableaux reproduisent la capture du serpent python, reptile ophidien, non venimeux, mais rendu dangereux par la longueur de sa taille qui atteint jusqu'à 8 m et le rend capable d'étouffer ses victimes dans ses anneaux. L'animal capturé, très résistant aux causes de destructions et pouvant subir sans succomber des mutilations terribles est écorché vif, à cause de l'impossibilité où l'on est de le détruire sans l'abîmer. Les peaux sont ensuite lavées, poncées, glacées et servent à la fabrication de différents objets de maroquinerie à la fois élégants et solides.« (Zit. n. Henri Bousquet (Hg.), *Catalogue Pathé Des Années 1896 à 1914,* Bd. 2*, 1907–1909*, 158) Vgl. ebenfalls zu einer filmhistorischen Kontextualisierung derartiger früher Industriefilme: Laurent Le Forestier, *D'où viennent les faux cheveux*, in: *1895. Revue d'histoire du cinéma* 18 (1995), 284–295.

37 Interessanterweise korelliert der Umstand, dass es sich bei der Pathé-Aktualität um einen Industriefilm handelt, dessen Primärziel es ist, sein Publikum hinter die Kulissen der Fabrikation exotischer Luxusartikeln schauen zu lassen, und die Kinematographie somit in den Dienst einer zu entschleiernden Wahrheit stellt, mit früheren Phantasmagorien des Ewer'schen Protagonisten bezüglich einer heilstouristischen Ausbeutung des potenziellen Wallfahrtsortes Val di Scodra, die sich vor allem in einem seitenlangen Monolog ausdrücken: »Man musste das Tal von Scodra kaufen, alle Häuser und alles Land. Das wäre schnell genug gemacht und würde kaum ein paar hundert Mille kosten. Und dann dreimal soviel für die Reklame – – ach, er würde kaum eine Million brauchen, das genügte durchaus für den Anfang. […] Er würde eine G. m. b. H. gründen mit einem schönen Titel – Gesellschaft zum Heiligen Herzen Jesu. Und das war gewiss: er wollte nur Juden hineinnehmen in diese christliche Genossenschaft, tüchtige Leute, die etwas verstanden vom Geschäft. […] Von vorneherein musste man die Industrie organisieren. Da war das Wasser des Sees, das man in ungeheuren Mengen exportieren konnte, es würde mit fünf Nullen alle Konkurrenz schlagen, Jordanwasser und Eau de Lourdes. Heilige Oelbäume pflanzte man um die Basilika und jedes Blatt war seine Krone wert. Die Souvenir-Artikelchen, die Rosenkränze und all den billigen Tand für die Pilger musste man an Ort und Stelle fertigen. […] Er aber war der grosse Herrscher über allen Wahnsinn der Welt. Wie Tabak, wie Zündhölzer oder Alkohol, so wollte er den Wahnsinn zum Monopol machen. Fürwahr, ein jungfräuliches Land, kaum betreten von mystischen Buschkleppern, die barfuss und blind da herumtappten!« (Vgl. Ewers, *Zauberlehrling*, 254–259.)

werden. »Sieben bunte, herrliche Pythonschlangen fingen sie. Sie umschnürten den Korb, luden ihn auf einen starken Esel und zogen ab.«[38]

Bereits während des Szenenwechsels fühlt Frank Braun »Lottes leichten Atem, dicht bei seinem Ohre«, doch bevor er etwas zu ihr sagen kann, »leuchtete ein neues Bild auf«:

> »Ein Hof, rechts eine Bambushütte der Eingeborenen. In der Mitte war ein grosses Reck, daran hingen regungslos, am Halse angebunden, die sieben Schlangen; der Schwanz schleppte ein wenig auf dem Boden. Aber sie lebten wohl, eine – die zweite war es von links aus – hob den Schwanz, kletterte an sich selbst in die Höhe, verschlang sich und wand sich in festem Knoten oben um das Reck. Dann kamen ein paar Burschen heran, es waren dieselben, die vorhin im Walde den ersten Python griffen. Einer trug ein langes Messer in der Hand, er trat an das Reck und näherte sich einer der Schlangen. Er machte einen Kreisschnitt rings um den Hals und einen andern vom Halse bis hinab zur Schwanzspitze. Dann nahm er das Messer in den Mund und setzte alle Finger in die kreisrunde Wunde. Und während zwei andere das Tier am Schwanze griffen, festhielten und streckten, zog er mit aller Kraft der Schlange die starke Haut vom Leibe.
>
> Rasch ging er zur zweiten Schlange und zur dritten, in wenigen Minuten waren die sechs Schlangen geschunden. Nur die letzte, die zum Knoten verschlungen oben am Reck hing, liessen sie dort hängen.
>
> Und ein Leben kam in die sechs Schlangenleiber. Sie sahen schneeweiss aus auf dem Bilde, leuchtend weisser, wie irgend etwas, das es gab. Und im langsamen Todeskampfe arbeiteten die gewaltigen Muskeln der Tiere, sie wanden sich, drehten sich, sahen aus wie die schlanken, gewundenen Marmorsäulen, die man in maurischen Palästen sieht.
>
> Sechs nackte, hautlose, schneeweisse Schlangenleiber –
>
> Die Malaien traten zur Seite, nahmen die Häute und reinigten sie. Aber er sah nicht hin, was sie machten, sah nur auf die sechs lebenden Schlangenleiber, die sich zu Marmorsäulen wanden –«[39]

Eine Rückblende ist hier eingeschaltet, die die Vorgänge auf der Leinwand in direkten Bezug zu Brauns mentaler Kondition setzt, und gewissermaßen eine Kinoschau vor seinem inneren Auge anregt. Ihr Sujet ist ein Vorfall, den er als Sekundaner erlebt hat, wo er im Affenhaus des Zoos seiner Heimatstadt fünf Schulbuben mit kräftigen Ohrfeigen davon abhielt, den Primaten kleine Frösche zuzuwerfen, damit die ihnen, zur Belustigung der Jungen, die Haut bei lebendigem Leib abziehen.[40] Gegenüber dieser aufwühlenden Erinnerung heißt es in einem kurzen inneren Monolog zu den Tötungs- und Häutungsszenen auf der Leinwand, dass »[es] ja nur ein Bild [war], das er sah. […] Und das Bild, das er anstarrte, war schön, wunderbar schön. Sechs herrliche, weisse, marmorne Säulen. Und sie lebten – Es war entsetzlich […] – Und so schön war es.«[41]

38 Ebd., 511 f.

39 Ebd., 512 f.

40 Ebd., 513 f.

41 Ebd., 514. Mir liegt einzig eine unvollständige Fassung von *L'industrie de la peau de serpent à Java* vor, die sich vom Pathé-Katalogtext und der Ewer'schen Beschreibung darin unterscheidet, dass der Prolog und der eigentliche Schlangenfang gänzlich fehlen und die Häutung ebenfalls nur ansatz-

Die Ambivalenzen, die den im kompletten Romanverlauf stets als bedachten Tierfreund aufgetretenen Frank Braun beim Anblick der zuckenden, enthäuteten, sterbenden Pythons zwischen ästhetischem Vergnügen und ethischer Erschütterung befallen, entladen sich am Ende in unmissverständlich erotischer Energie, wenn Lewi »ihre heisse Hand« auf seine legt, und er fühlt, dass ihr »grüner Blick […] durch das Dunkel und […] durch seine Schädeldecke [dringt].« Während die Leinwand noch immer die Agonie der zappelnden Schlangenkörper zeigt, streift Lewis kleine Hand »über seine Wange. Sie berührte leicht sein Ohr und ihr Finger fuhr unendlich weich rund um seinen Hals. Und es war ihm, als griffe sie in die offene Haut und zöge sie hinab, als hinge er selbst dort, eine nackte, weisse, hautlose Pythonschlange, die sich nun wand zu einer marmornen, lebendigen Säule. Seine Zähne gruben sich in seine Lippen, er schloss die Augen.«[42]

Diese Szene, die Peter Sprengel wohl aufgrund einer anschließenden mehr unausgesprochenen als ausformulierten Bemerkung Lotte Lewis'[43] dahingehend interpretiert, dass diese ihn bewusst in die Pathé-Aktualität gelockt habe, um ihn »den tieferen Zusammenhang von Leiden und Schönheit«[44] erfahren zu lassen, rezipiert in dreifacher Weise die affizierende Wirkungsmacht, die das Kino auf unseren Helden ausübt. Auf somatischer Ebene werden Braun die gehäuteten Schlangen zum Sinnbild für Sexualität und Erotik, und können aufgrund ihrer Nacktheit, ihres konvulsiven Zuckens, der Weiße des Fleisches, das unter ihrer Schuppenhaut zum Vorschein kommt, als direkten Verweis auf den Körper Lotte Lewis oder auch den Teresas verstanden werden, wie sie dem omnipotenten Braun bei einem sexuellen Stelldichein ausgeliefert gewesen sind oder noch ausgeliefert sein werden.[45]

---

weise der detaillierten Wiedergabe in Ewers' Roman entspricht. Abzulesen ist an dem Fragment des Films, der ursprünglich über eine Länge von 150 Metern verfügt haben soll, (vgl. Frédéric Zarch (Hg.), *Catalogue des films projetés à Saint-Étienne avant la première guerre mondiale*, xxii), was bei einer 35 mm-Kopie etwa viereinhalb Minuten entspricht, der in der überlieferten Version jedoch nur knapp eineinhalb Minuten dauert, die geschäftsmäßige Routine der Javanischen Schlangenmetzger, die ein Zwischentitel (»Ils dépouillent les boas avec une insouciante habileté qui témoigne de leur habitude à ce travail«) unbewusst an die vergleichbar routinierte technologische Wiedergabe der Szene durch den Projektionsapparat koppelt.

42 Ebd., 514f.

43 »›Der Film ist von Pathé‹, sagte sie still. Zur selben Stunde läuft er nun jeden Abend in tausend Städten, Und viele hunderttausend Menschen sehen ihn. Sehen ihn – wie sie jeden andern sehn. Ich aber wusste –‹ Sie brach ab. Sie blickte zur Seite, zupfte an dem Seidentuche, das sie in der Hand hielt.‚Darum führte ich dich hin.‹« (Ebd., 515).

44 Sprengel, *Geschichte*, 190.

45 Vgl. dazu die ungemein brutale Schilderung der Vergewaltigung Teresas: »Sie schrie laut, wie er sich auf sie warf. Sie sprang auf, stiess ihn zurück. Er fühlte ihre Faust in seinem Gesicht, fühlte ihre Nägel, die sich ihm ins Fleisch gruben. Er griff sie um die Hüften, stiess sie zurück, presste ihr mit der Rechten den Kopf hinab. Dann, irgendwie, kam sein Finger zwischen ihre starken Zähne. Er schrie hell auf, biss sich in die Zunge, rasend vor Schmerz. Nun griff er in ihre Zöpfe, drehte sie um die Hand, riss ihren Kopf tief hinein in die Kissen – da liessen ihre Zähne los. Seine Rechte schnürte sich um ihre Kehle, während die Linke ihre Hand umdrehte, hinter dem Rücken hochzog zur Schulter – So nahm er sie.« (Ewers, *Zauberlehrling*, 63f.)

Darüber hinaus macht die Szene deutlich, dass die affizierende Gewalt der Bilder des »Kinemas« als, wie Braun zuvor betont hat, »Fanatiker der Wahrheit« durch das Wissen um all die angewandten illusionistischen Tricks und konkreten technischen Verfahrensweisen, von denen Braun seiner Begleiterin vorschwärmt, rein gar nichts von ihrem stimulierenden Potential einbüßen. Auch hier ist ein direkter Zusammenhang zwischen den per Suggestion herbeigeführten Visionen, mit denen Braun die Alpendorfgemeinde verhext hat, und den flimmernden Kino-Visionen, denen er sich in Venedig ausgeliefert sieht, unübersehbar: Obwohl Braun mit wissenschaftlicher Präzision den sorgsam arrangierten Keim gelegt hat für den religiösen Wahn Val di Scordas, und obwohl er die sich im Zuge dessen alsbald einstellenden vermeintlichen Wunder mittels physiologischer oder psychologischer Deutungen immer wieder in das Licht einer nüchtern-objektiven Analyse rückt[46], wird er letztlich doch selbst zum passiv-ohnmächtigen Voyeur der um sich greifenden Ekstasen. Die Kenntnis um die Beschaffenheit derselben schützt Brauns positivistisches Instrumentarium kein bisschen davor, ihm regelrecht aus der Hand geschlagen zu werden. Unmittelbar wird durch die Aufnahmen der gehäutet werdenden Java-Schlangen seine Libido aktiviert, ohne dass er sich in irgendeiner Weise dagegen zu wehren wüsste.

Zuletzt wird Brauns wechselseitige Reaktion auf die Pathé-Schlangenszene aber auch zu einer allegorischen Darstellung des kinematographischen Oszillierens zwischen einem vorgeblich authentischen Realitätsabbild und den von diesem evozierten rein emotionalen und mentalen, über den bloßen Bildkader hinausgreifenden, gleichsam irrealen Affekten, Assoziationen und Affizierungsmomenten, die der reinen Darstellung ein, wie Bazin es nennt, »symbolisches Mehr« hinzuaddieren: Ohne eigenes Zutun wird Braun von dem aufwühlenden Anblick der zuckenden Schlangenleiber mit einer scheinbar traumatisches Potential besitzenden Jugenderinnerung an die krötentötenden Zoo-Affen konfrontiert, in der der erhebliche Eros-Anteil, der für Braun beim Betrachten des Schlangenschlachtens mitschwingt, sich mit Gefühlen von Abscheu und Ekel paart.

Kommen wir an dieser Stelle noch einmal kurz auf die von Lessing entwickelte Bildtheorie zurück, steht der von Ewers anschaulich gemachte (filmische) Rezeptionsmodus doch diametral dessen Gedanken einer gesetzmäßigen Gebunden-

46 Noch kurz vor der Kulmination der Ereignisse versucht Braun in einem weiteren langen Monolog, Teresas Transverberation, ihre Stigmata, die vor seinen eigenen Augen stattfindenden Wunderheilungen einer rationalen Deutung zu unterziehen, worauf er zu dem Schluss kommt: »Die Ekstase war ein Rückfall in den Zustand des niedersten Tieres, bei dem die Reize nicht die Veranlassung zur Bildung von Vorstellungen gaben, sondern sofort die Reaktion auflösten. War ein atavistisches Ereignis, ein Kind mit einem Wolfsrachen, ein Pferd mit drei Hufen an jedem Fuss. Es war ein Zustand, in dem Wille und Vorstellung ungeschieden, bei dem alle Grenzen zur Aussenwelt verwischt waren. Es fehlten die Merkmale der Vorstellung von Raum und Zeit, es fehlte das Bewusstsein des individuellen Wollens. Es fehlte die Einwirkung des Nicht-Ich auf das Ich und die andere des Ich auf das Nicht-Ich: so fehlte Vorstellen und Wollen. Und so geschah es, dass das Ich das Nicht-Ich aufnahm und zum reinen Ich wurde. Es wurde zu Gott: das war der letzte Atavismus, den es gab.« (Vgl. ebd., 369 f.)

heit der verschiedenen Kunstformen an sie bedingende Zeichen und Medien und, daraus ableitbar, objektiven Werturteilen über einzelne Kunstwerke gegenüber.

In Abgrenzung zu Charakteristika, wie sie bspw. auch Goethe anerkennend an der Laokoon-Gruppe herausstreicht, wenn er schreibt, dass sie dem »Beschauer« durch ihre teils sinnliche, teils geistige Darbietungsweise zwar »bei dem hohen Pathos eine angenehme Empfindung erregen«, »den Sturm der Leiden und Leidenschaft« allerdings »durch Anmut und Schönheit mildern«[47], ist es Ewers' Anliegen hingegen, das Kino als Medium zu konturieren, dessen spezifische Qualitäten gerade in der Sprengung derartigen ästhetisch-ethischen Maßhaltens zu finden sind: Gerade in seiner Möglichkeit, Lebewesen beim Beschreiten der, wie Bazin schreibt, »elusiven Passage« zwischen Tod und Leben zu zeigen, und abscheu- oder ekelerregende Momente dabei zwangsläufig miteinzubeziehen, stellt *Schlangenfang auf Java* der besonnen ausgeführten Laokoon-Gruppe einen Überschwang an Affekten gegenüber, die sich im Falle Brauns als regelrechte Körpereffekte jenseits der Leinwand fortschreiben.

Auch in der »seltsamen Geschichte« *Die Tomatensauce*[48], die 1907 den Erzählband *Das Grauen* eröffnet, zeigt sich Ewers im übertragenen Sinne interessiert daran, dem Laokoon den Mund aufzureißen und minutiös die daraus resultierenden Effekte auf Rezipienten-Seite literarisch zu fixieren. Sein Faible für Gesichter und Körper nicht nur entstellende, sondern diese gleichsam dekonstruierende Schmerz- und Gewaltphänomenen lässt sich auch hier bereits zwischen den für die Avantgarde-Literatur des frühen 20. Jahrhunderts obligatorischen Polen »Nervenerschütterung und Schaulust« verorten, wie Sebastian Thede in seiner Feinanalyse des kurzen Prosatextes herausgearbeitet hat.[49] Obwohl Ewers dort als Schauplatz kein Lichtspieltheater wählt, sind die Querbezüge zur dezidiert kinematographischen Neurasthenie im Schlusskapitel des *Zauberlehrlings* genauso deutlich wie die Emphase, die der Autor im Sinne Georg Simmels auf »die Steigerung des Nervenlebens [als] die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualität sich erhebt«[50] bzw. das dieser entsprechende neue Wahrnehmungsdispositiv des Kinos legt, dessen »hastiges, fahriges Tempo«, wie Ewers' Schriftstellerkollege Karl Hans Strobl weiß, »der Nervosität unsres Lebens [entspricht]« und dessen »unruhige[s] Flimmern, das Huschende seiner Szenen […] der äußerste Gegensatz taktfesten Schreitens, zuversichtlichen Beharrens

47 Johann Wolfgang von Goethe, *Über Laokoon*, in: Ders., *Werke*, Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, Bd. XII, München 1998 [1798], 56–66, hier: 58.

48 Hanns Heinz Ewers, *Die Tomatensauce*, in: Ders., *Das Grauen. Seltsame Geschichten*, München 1908 [1907], 1–23.

49 Sebastian Thede, *Nervenerschütterung und Schaulust. Zur Instrumentalisierung des Tabubruchs in Hanns Heinz Ewers' Erzählung* Die Tomatensauce, in: Barry Murnane/Rainer Godel (Hg.), *Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne*, Bielefeld 2014, 47–64.

50 Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben,* in: Ders, *Das Abenteuer und andere Essays,* Frankfurt a. M. 2010 [1903], 9–25, hier: 9 f.

[ist].«[51] Zwar eignet sich Ewers in keinem unserer Beispiele eine an cineastischen Vorbildern orientierte Schreibweise an[52], räumt den skopophilischen Implikationen in *Die Tomatensauce* jedoch eine offenkundige Hegemonie über die Narration ein: »Das Schauen ist wichtiger als das Erzählen. Der Text wird somit zum willkürlichen Medium der in ihm ausgestellten Objekte.«[53] Ob nun bewusst oder unbewusst, folgt Ewers' Erzählung damit dem Postulat Hermann Bahrs von einer Überwindung des Naturalismus hin zu einer »Romantik der Nerven«[54], die sich in der Folge von Dekadenz-Schriftstellern wie Baudelaire oder Huysmans nicht länger mit dem Beschreiben von Gefühlen aufhalten, sondern, »der Geburt der Moderne aus dem Geist der Nervosität«[55] Rechnung tragend, an neurologisch gegründeten reinen Stimmungsbildern abarbeiten soll.

Die Tomatensauce wirkt in vielfacher Hinsicht wie eine Vorstufe der »Kinema«-Szene in *Der Zauberlehrling*. Hier wie dort vermittelt uns den Plot eine Instanz, die der spektakulären und spekulativen Stoffen zugeneigte Globetrotter Ewers nach eigenem Vorbild gestaltet hat – statt Frank Braun ist es ein namenloser Ich-Erzähler, der offenbar aus Deutschland stammt und im Ausland mit hochrangigen Würdeträgern wie dem britischen Konsul verkehrt –; hier wie dort ist das eigentliche die Schaulust hervorrufende und transzendierende Ereignis eingebettet in eine grundlegende Dichotomie zwischen als primitiv konnotierten, exotischen Kulturen und abendländischer Geisteselite – in *Die Tomatensauce* weicht das unzivilisierte, den materiellen wie immateriellen Errungenschaften der Moderne mindestens gleichgültig, wenn nicht sogar feindselig gegenüberstehende Alpendorf den atavistisch-archaischen Ritualen des »Menschenviehs«[56] im Hinterland von Granada –; hier wie dort wird unser Held von einer zweiten Figur – statt Lotte Lewi ist es nun ein nur »der Pope« genannter Kleriker – zu einem nervenaufreibenden Spektakel geleitet, das in direktem motivischen Bezug zu den von mir in den vorherigen Kapiteln dargestellten Repräsentationsformen indexikalischen Sterbens im frühen Kino steht: Nachdem der Ich-Erzähler sich an Stier- und Hahnenkämpfen sattgesehen hat, wo in plastischen Schilderungen bspw. eine »Schindmähre mühsam vom Boden aufsprang, davontrabte mit aufgerissenem Leibe, hineintrat, mit den Beinen sich verwickelte in die eigenen blutigen Eingeweide, die lang herunterhingen und über den Sand schleiften«[57] oder »die Köpfe

51 Karl Hans Strobl, *Der Kinematograph*, in: Güttinger, *Kino* [1911], 51–54, hier: 52.

52 Auch wenn Gmachl den Versuch unternimmt, bspw. in den jeweiligen Schlusskapiteln des *Zauberlehrlings* das Einsetzen »filmischer Blenden« zur Kreierung temporaler Diskontinuitäten zu erkennen. (Gmachl, *Zauberlehrling*, 80.)

53 Thede, *Nervenerschütterung*, 63.

54 Hermann Bahr, *Die Décadence*, in: Ders., *Studien zur Kritik der Moderne*, Weimar 2005 [1894], 25–30, hier: 20. Vgl. auch: Ders., *Die Überwindung des Naturalismus*, in: Ders., *Die Überwindung des Naturalismus*, Weimar 2004 [1891], 128–133.

55 Ursula Link-Heer, *Nervosität und Moderne*, in: Gerhart v. Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart/Weimar 1999, 102–119, hier: 113.

56 Ewers, *Tomatensauce*, 5.

57 Ebd., 3.

und Hälse« zweier Kampfhähne, »längst zerpflückt, [sich] wiegen […] wie rote Schlangen auf den Leibern«[58], richtet sich seine Aufmerksamkeit zunehmend auf den Popen mit seinen »wimpernlosen Wasseraugen«[59], der regelmäßiger Gast solcher kreatürlicher Duelle auf Leben und Tod ist, und unserem Ich-Erzähler dabei durch sein eigenwilliges Verhalten auffällt:

> »Wenn das Blut in armdickem Strahle aus der Brust des Gaules herausspritzte, oder wenn ein Chulo dem tödlich verwundeten Tiere mit dem kurzen Dolche den Gnadenstoß in das Hirn gab, wenn der rasende Stier die Pferdekadaver in der Arena zerfetzte, mit den Hörnern in den Lei-bern herumwühlte – – – dann rieb sich dieser Mann leise die Hände«, und wenn, wie in der oben zitierten Szene, die Hufe eines Pferdes sich in seinen eigenen hervorquellenden Gedärmen verheddern, hört der Ich-Erzähler neben sich, wo der Pope sitzt, »einen leichten Seufzer – so einen Seufzer —der Befriedigung.«[60]

Als der Ich-Erzähler, der, wie er in einem Nebensatz bemerkt, die Corridas und *Pelea de gallos* vorrangig besucht, um dort photographische Aufnahmen zu machen, dem Popen eines Tages einige besonders gelungene Bilder als Geschenk mitbringt, wirft dieser nicht mal einen Blick darauf, und erklärt die »rote Blutfarbe« zu seinem primären autoerotischen Stimulationsmittel, mit dem ein bloßes mediales Abbild es niemals aufnehmen könne. Rauschhafter Höhepunkt der Erzählung ist daraufhin, nachdem der Ich-Erzähler das Vertrauen des Geistlichen gewonnen hat, die titelgebende *Salsa de Tomates*, die an einem geheimen Treffpunkt außerhalb der Stadt vor zahllosen zahlenden und auf die Kontrahenten wettenden Zuschauern zwischen zwei in sitzender Pose auf dem Boden festgebundenen Männern mit besonders scharfen *Navajas* ausgetragen wird. Während Ewers seinem Erzähler zunächst noch eine westlich-zivilisatorische Überlegenheitsgeste in den Mund legt – er verbittet sich einen Analogieschluss des Popen zwischen den Mensuren deutscher Burschenschaften, an denen der Erzähler selbst in seiner Studentenzeit teilgenommen hat, und den Primitivismen menschlicher Hahnenkämpfe, deren Partizipanten von keinem höheren Ideal angetrieben werden, als ihren Mut zu beweisen, und zu zeigen, »daß sie hinter den Stieren und den Hähnen nicht zurückstehen«[61] –, verschlägt ihm der Anblick des folgenden Wettkampfs, bei dem die Duellanten sich regelrecht zerfleischen und zerschneiden, im wahrsten Wortsinne die Sprache.

Selbst einer Kamera gleich, sprich, ohne selbstreflexive oder auch nur emotionale Einsprengsel, zeichnet der Ich-Erzähler die sukzessive Dekonstruktion der beiden kämpfenden Körper auf, um vollkommen hinter der detaillierten Beschreibung der aufgeschlitzten Wangen, geöffneten Adern, und an Knochen brechenden Messerklingen[62] zu verschwinden. Zuletzt werden gar Laokoons Schlangen, nachdem sie

58 Ebd., 5.
59 Ebd.
60 Ebd., 4.
61 Ebd., 15.
62 Thede spricht an dieser Stelle von einer »kompositorischen Schwäche der Erzählung«. Während der Erzähler sich zuvor in moralischer Entrüstung über die Beschaffenheit des bezeichnenderweise in einer

bereits metaphorisch für die ähnlich zugerichteten Hahnenköpfe stehen durften, gezielt auf eine rein viszerale Ebene übertragen: »Bombita Chico, dessen letzter Lebenssaft den Besiegten in ein feuchtes, rotes Leichentuch hüllte, stützte sich mit beiden Händen fest auf den Boden und hob sich hoch, so hoch, daß aus dem handbreiten Riß an seinem Leibe die Fülle der gelben Eingeweide wie eine Brut ekelhafter Schlangen weit hinauskroch.«[63] Erst als der Kampf, dessen Ausgang keiner der beiden Gegner lebend erreicht, vorbei ist, tritt der von seinen erregten Nerven bis zur Autoaggression getriebene Ich-Erzähler zurück in den Fokus der Handlung:

> »Es war, als ob sich plötzlich ein roter Blutnebel um meine Sinne legte; ich sah, hörte nichts mehr; ich versank in ein purpurnes, unergründlich tiefes Meer. Blut drang mir in Ohren und Nase, ich wollte schreien, aber wie ich den Mund öffnete, füllte er sich mit dickem warmem Blute. Ich erstickte fast – aber schlimmer, viel schlimmer war dieser süße, gräßliche Blutgeschmack auf meiner Zunge. Dann fühlte ich irgendwo einen stechenden Schmerz – doch dauerte es eine unendliche Zeit, bis ich wußte, wo es mich schmerzte. Ich biß auf etwas, und das, worauf ich biß, das schmerzte so. Mit einer ungeheueren Anstrengung riß ich die Zähne voneinander. Wie ich den Finger aus dem Munde zog, erwachte ich. Bis zur Wurzel hatte ich während des Kampfes den Nagel abgenagt und nun in das unbeschützte Fleisch gebissen.«[64]

Dem Popen ist es nicht anders ergangen: Berauscht von dem vielen Blut streichelt er mit »schmeichelnden Händen die jämmerlich zerfetzten Leiber.«[65] »Seine Lippen bewegten sich: ›Schöne Salsa‹, flüsterte er, ›schöne rote Tomatensauce!‹ Man mußte ihn mit Gewalt fortziehen, er wollte den Anblick nicht missen. Er lallte und tappte unsicher auf den dürren Beinen«[66], dass ihn die übrigen Anwesenden für betrunken vom Branntwein halten. Für Thiede stellt der Pope – eine Diagnose, die man zumindest für den Verlauf der Salsa allerdings auch auf den namenlosen Ich-Erzähler anwenden könnte, dessen Schilderung Ausdruck eines intensiven, bis zur Paralyse affizierten Starrens ist – als »Figur der visuellen Stimulation« die veritable Personifikation einer Filmkamera dar: »Die wimpernlosen Augen sind, von der goldenen Brille umrandet, ein optisches Vehikel. Sie dienen allein zur Bilderabsorption und sind kein neben der organischen Funktion mit Emotionen ausgestattetes Merkmal mehr.«[67] Während sich Ewers' Kurzgeschichte

---

Höhle stattfindenden Spektakels sowie vor allem die diesem beiwohnenden »Menschenviecher« ergangen hat, »weicht diese Verachtung, sobald sie als Geste der zivilisatorischen Überlegenheit gekennzeichnet wurde, einer detaillierten Beschreibung der exotischen Gewalt und wählt sich somit selbst als das johlende, als ›Menschenvieh‹ deklarierte Publikum zum Adressaten.« (Thede, *Nervenerschütterung*, 56.)

63 Ebd., 17.

64 Ebd., 21.

65 Ebd., 22. Einen besonderen Schock versetzt dem Erzähler an dieser Stelle übrigens die Beobachtung, dass es sich bei den Händen des Popen um »zarte, feine Frauenhände« handelt, wodurch die paralysierende Schaulust zumindest einmal beiläufig an Figuren destruktiver Weiblichkeit gebunden wird. (Ebd. 23.)

66 Ebd.

67 Thede, *Nervenerschütterung*, 61.

also vornehmlich mit Modi des (somatischen) Aufzeichnens und (literarischen) Reproduzierens stimulierender Szenarien auseinandersetzt – und deshalb das Kino dort lediglich implizit auftritt –, beschäftigt sich das Schlusskapitel seines Debüt-Romans demgegenüber mit explizit dem kinematographischen Dispositiv zuzurechnenden Rezeptions-Modi.

Beides bedingt einander freilich in Hinblick auf die Kulturgeschichte non-fiktionaler Tode und Toter im Illusionskino: Wenn Frank Braun über das dokumentarische Bildmaterial des Pathé-Schlangenfänger-Films eigenmächtig eine spezifisch auf seine eigenen autobiographischen Erfahrungen und (sexuellen) Begierden ausgerichtete »Ästhetik des Schreckens« legt[68], und wenn Pope und Ich-Erzähler in *Die Tomatensauce* von den Gräuelszenen, denen sie physisch beiwohnen, ohne zwischengeschaltetes Medium Transzendenzerfahrungen ausgesetzt werden, die sich bis zu Masturbation, Rausch, Autoaggression steigern, antizipieren beide Texte einen Rezeptionsmodus von Szenen indexikalischen Sterbens auf der Leinwand, der sich als mehr oder minder arkaner Seitenstrom jenseits des kommerziellen Filmbetriebs von den Jahren des Jahrmarktskinos bis in die 1960er Jahren hinübergerettet hat, wo er seine besondere Virulenz entfaltet. Bereits Walter Serner hat den Zusammenhang zwischen bewusst die »Wollust des Schauens« ansprechenden non-kinematographischen Spektakeln und ihren Transfer ins Attraktionskino 1913 in seinem polemischen Schaubühne-Artikel *Kino und Schaulust* herausgestellt. Wenn er eine lange Ahnengalerie an potenziellen Nährböden für jene »furchtbare Lust […], die im Blut fiebert und es brausen macht, bis jene unergründbar machtvolle Erregung durch das Fleisch rast, die aller Lust gemeinsam ist« aufzählt – angefangen von dem »flammenübergossenen Troja« über die »wilden Prunkfeste […] der alten Welt, die beim Licht der lebenden Fanale Neros promenierte« bis hin zum »Richtplatz und Scheiterhaufen des Mittelalters« –, schließt er, möglicherweise direkt auf Ewers anspielend, mit dem »roten Strahl, der aus dem Stiernacken schießt und aus der Halsschlagader des Todesopfers einer Salsa.«[69]

Zwar erkennt Serner durchaus »die didaktischen und andern wertvollen Eigenschaften des Kinos« an, bescheinigt ihnen aber, dass sie niemals dessen »kulturschänderische« Möglichkeiten aufwiegen.[70] Diese schlagen sich vor allem darin nieder, dass es dem Leben, »das als exotische Naturaufnahme, als interessantes Pathé-Journal, als überraschender Lehrfilm der Schaulust leckere Vor-

68 Für Karl Heinz Bohrer strukturieren in seiner grundlegenden Studien zum Thema drei Teilaspekte eine »Ästhetik des Schreckens«: »1. Das ›Erschrecken‹ als Akt argwöhnischer Wahrnehmung beunruhigender oder rätselhafter Vorgänge. Hier ist die Qualität der Sinnesorgane des Hörens und Sehens ausgewogen. 2. Das ›Entsetzen‹ beim Anblick einer schreckenerregenden Erscheinung, sei es die Vorstellung eines Traums oder Halluzination der Wachträume. Es handelt sich um den klassisch vermittelten Typus des Horrors, wo der Anblick des schreckenerregenden Phänomens überwiegt. 3. Das ›Grauen‹ grausamer Szenen, wie es bei der Darstellung kannibalischer, mörderischer, den Menschen verletzender Akte entsteht.« (Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens*, Frankfurt a. M. 1983, 186 f.)

69 Walter Serner, *Kino und Schaulust*, in: Schweinitz, *Prolog* [1913], 208–213, hier: 208 f.

70 Ebd., 214.

speise ist, […] das entzogene Leben, das grausame, blutende, brennende« entgegensetze.[71] Es möge sein, dass die Zensur in einem beliebigen Schauerdrama »den verstümmelten Leichnam des bösen Nebenbuhlers« liegenließe, »da sie aus ihm dem Publikum moralische Werte erblühen sieht.« Allerdings unterschätzten die verantwortlichen Zensoren, wenn sie eine derartige Gewaltdarstellung aus pädagogischen Überlegungen heraus ihre Scheren passieren lassen, die selbst dem zivilisierten Menschen, wie Frank Braun und der Pope bewiesen haben, noch immanente Befriedigung am »Schauen von Greuel, Kampf und Tod«: »Das Verbrechen wird projiziert, und die Wollust, die der wirkliche Verbrecher auskostet, teilt sich dem Zuschauer mit und schafft so seinen rudimentären Urtrieben die Befriedigung im Bilde.«[72]

Zwar ist keines der von mir bislang vorgestellten Beispielen der frühen Tonfilmzeit vor dem skopophilischen Zugriff seiner Zuschauerschaft gefeit, selbst wenn er noch so konsequent Strategien zur Legitimation von Szenen indexikalischen Sterbens zur Anwendung bringt – kein paratextueller oder intratextueller Abfederungsmechanismus kann verhindern, dass bspw. das sterbende Kaninchen in Renoirs *La Règle du Jeu* nicht doch einen Betrachter in der von Serner kritisierten Weise anspricht. Gerade aber die gesellschaftlichen Umbrüche der 60er Jahre begünstigen eine fundamentale Umwälzung der kinematographischen Verfahrensweisen mit derartigem Bildmaterial, das in einigen Exponenten des Exploitation-Kinos nunmehr völlig jener sensualistischer Aneignung von Todes-Szenen entspricht, wie sie Ewers' Pope exemplarisch ausagiert: Auf die Frage des Ich-Erzählers, weshalb er denn nicht, wie die übrigen anwesenden Spanier, auf einen der beiden Salsa-Kämpfer wette, erwidert der Geistliche, das »Wetten beeinträchtigt die reine Freude am Schauen«[73], und weist damit alle Legitimationsversuche indexikalischen Sterbens im ikonisch-symbolischen Kino, wie ich sie im vorangehenden Kapitel anhand von Filmen der 20er, 30er und 40er Jahre skizziert habe, als Störfaktoren seiner sexuellen Stimulation von sich.

Auch die Funktionalisierung von Tiertoden als Substitute für erotisches Begehren, die in *Der Zauberlehrling* nicht in den Pathé-Bildern selbst gegründet erscheint, sondern sich einzig im aufgewühlten Innern Frank Brauns abspielt – die Motivreihung von gehäuteten Schlagen hin zum weißen Körper der neben ihm sitzenden Geliebten –, erhebt sich in den Nischensparten des Transgressions-Kinos in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts zum eigentlichen Ordnungsprinzip einer Reihe von Produktionen, die mittels in die ikonisch-symbolischen Ordnungen ihrer Spielfilmhandlungen integrierten Aufnahmen von vor allem sterbenden Tieren die gezielte Affizierung ihrer Rezipienten und Rezipientinnen auf Ebene deren Ekel- und/oder Sexual-Gefühls verfolgen. Hanns Heinz Ewers,

71 Ebd., 211.
72 Ebd., 212.
73 Ewers, *Tomatensauce*, 13.

oft genug bezichtigt der »Vorwegnahme moderner Hardcore-Pornographie«[74] und des Antizipierens des »Splatter-Genre[s]«[75], nimmt, wie das vernichtende Urteil Kracauers lautet, »als schlechter Autor […], dessen Imagination reißerisch in Sensation und Sex schwelgte«[76], gerade aufgrund dieses reißerischen Schwelgens beinahe prophetisch die Operationen vorweg, mit denen das exploitative Kino die während der vorherigen Phasen der Filmgeschichte versuchte Bändigung des Index-Todes aufheben, und die Qualitäten der fraglichen Szenen als physischen Stimulus für Zustände des Schocks und der sexuellen Erregung in höchstem Maße beschwören wird.

6.2 Eine kleine Geschichte des Exploitation-Kinos

In seiner umfassenden *History of Exploitation Films* identifiziert Eric Schaefer fünf Hauptkriterien, mittels derer sich das klassische US-amerikanische Exploitation-Kino zwischen 1919 und 1959 von der dominierenden Filmindustrie in Gestalt Hollywoods mit ihrer thematischen und stilistischen Subordination unter kulturell hochstehende Künste wie Malerei, Bildhauerei, Theater oder Oper, deren Vereinnahmung aus Gründen der Prestigesteigerung der eigenen Erzeugnisse geschieht, aber auch von den hardcore-pornographischen *stag films* abgrenzt: Während es sich bei diesen meist um nur ein oder zwei Filmrollen beanspruchende Darstellungen nicht-simulierten Geschlechtsverkehrs handelte, deren Projektion, aufgrund ihrer Illegalität, an konspirative Veranstaltungsorte wie sogenannten Herrenabenden oder Bordelle gebunden war, und die als idealen Zuschauer den heterosexuellen Mann adressierten, sparten die zumeist von Justiz und Politik zumindest tolerierten Exploitation-Filme derart explizite Repräsentationen sexueller Akte vollkommen aus, hatten annähernd Spielfilmlänge, orientierten sich überhaupt weitgehend an den Mechanismen des Hollywood-Kinos, und richteten sich an eine heterogenere, durchaus auch weibliche Zuschauerschaft.[77] Trotzdem sind sie natürlich, so lautet Schaefers erste Kernthese, Inhalten verpflichtet – sei es »sex, sex hygiene, prostitution and vice, drug use, nudity and any other subject considered at the time to be in bad taste«[78] –, die weder der monothematische *stag film* mit seiner reinen Fokussierung geschlechtlicher Aktivitäten und schon gar nicht das klassische Hollywood-Kino abdecken konnten und wollten.

74 Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1994, 266.

75 Michael Helming, *Leichen treppauf. Die Schriftsteller Hanns Heinz Ewers, Kurt Münzer, Alexander Moritz Frey und Hermann Rauschning*, Hage 2011, 14.

76 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M. 1979 [1947], 35.

77 Eric Schaefer, *›Bold! Daring! Shocking! True!‹ A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durham 1999, 7 f.

78 Ebd., 5.

Schaefers zweites Distinktionsmerkmal betrifft die Produktionsbedingungen: »Classical exploitation films were made cheaply, with extremely low production values, by small independent firms. Shoddy standing sets, relied extensively on stock footage, were filled with continuity errors, employed only the simplest camerawork and the most basic editing, and, in the case of sound films, poor recording and matching.«[79] Auch diese Defizite seien der Fixierung des Exploitation-Kinos auf jene anrüchigen Sujets geschuldet, die sie überhaupt erst strukturieren und konstituieren. Wie Schaefer richtig bemerkt, kann man diese Filme vor allem als Erbverwalter von Tom Gunnings' Attraktionskinos lesen, dessen affizierende Schauwerte, nun in elaboriertere Produktionsmodi und eine Spielfilmhandlung eingebettet, letztere zur bloßen Nebensache degradieren. Es versteht sich von selbst, dass daraus, drittens, eine unabhängige Distributionsweise resultiert, dass, viertens, kaum einer dieser Filme in einem Kino der Hollywood-Majors seine Aufführung erlebt hat, die Produzenten stattdessen auf sogenannte »Grindhouses« auszuweichen gezwungen waren, sowie, dass, fünftens, verglichen selbst mit B-Pictures größerer Studios, von einem handelsüblichen Exploitation-Film sich äußerst wenige Kopien im Umlauf befanden.

Einen zentralen Punkt, der für vorliegende Untersuchung noch wichtig werden wird, und der das Exploitation-Kino erneut rückbindet an diejenigen Distributionspraktiken, die ich großflächig an den frühesten (fiktiven) Hinrichtungs-Darstellungen des Kinos zu veranschaulichen versucht habe, nennt Schaefer, als er von den Problemen berichtet, die ihm während seiner Forschungsarbeit begegnet sind, beinahe beiläufig: »Classical exploitation movies were often retitled a number of times over the years and in different territories: in some cases, a single picture may have been known by as many as five or six titles, creating a good deal of confusion in the identification process.«[80] Noch gesteigert wird die Konfusion dadurch, dass sich manche Produktionen als »scene-for-scene duplicates of earlier films«[81] erweisen – dabei gerne auch unter identischem Titel –, oder dass andere, worauf ich im weiteren Verlauf vorliegender Arbeit noch näher eingehen werde, sich freimütig an Bildmaterial bedienen, das ursprünglich aus einem ganz anderen Ursprungskontext stammt.[82] Deutlich macht die verwandtschaftlichen Bezüge zwischen einem Jahrmarktskino, zu dessen Haupttendenzen »a highly conscious awareness of the film image engaging the viewer's curiosity« zählt, und einer Kino-Form, die eine solche »aesthetic of attraction« als »experience of an assault«[83] der Bilder auf die Betrachtenden mit narrativen Elementen zu verflechten versucht, nicht zuletzt, dass dem Terminus Exploitation-Film zur Zeit, die Schaefer beschreibt, eine Ebene eingeschrieben ist, die er mit dem Ende seiner klassischen

79 Ebd.
80 Ebd., 10.
81 Ebd., 31.
82 Gunning, *An Aesthetic of Astonishment. Early film and the (In-)credulous Spectator*, in: *Art & Text* 34 (1989), 31–45, hier: 36.
83 Ebd.

Phase Anfang der 60er weitgehend verloren hat. Seinerzeit meinte der Begriff eben nicht nur Filme »die reißerische Grundsituationen ausnutzen, um mittels der exploitativen Darstellung vornehmlich von Sex und Gewalt über die damit erreichten Schauwerte affektiv auf den Zuschauer zu wirken«[84], sondern stand zudem in Zusammenhang mit kalkulierten kommerziellen Distributionsverfahren, die Schaefer, was bereits erwähnte Konzepte wie das Karnevaleske Bachtins ebenso anklingen lässt wie die Passagenriten, die die Vorstellung des Grand Guignol in Paris begleiteten, mit einer dezidierten Jahrmarktsfestivität gleichsetzt: »Going to an exploitation was often carnival-like event because of the extrafilmic practices that accompanied the show. Lectures, slide presentations, the sale of pamphlets or books on the picture's topic, and the presence of uniformed ›nurses‹ to attend those who might faint due to the ›shocking‹ sights became a major part of the exploitation film experience.«[85]

Dass nicht nur die Filme selbst mit ihren Sujets ausbeuterisch verfuhren, sondern auch die Produzenten und Distributoren ihre Produkte dahingehend ausbeuteten, dass sie sie zum Erzielen des höchstmöglichen finanziellen Gewinns in immer neuen Kontexten, mit immer neuen Show-Einlagen oder auch unter immer neuen Titeln erneut zu vermarkten trachteten, berichtet auch David F. Friedman. Der Pionier des exploitativen Films, der als Produzent unter anderem für zahllose Nudisten-Filme in den 50ern sowieso für den nominell ersten Splatter-Film der Kinogeschichte, *Blood Feast* von 1963, verantwortlich zeichnete, betont in seiner nostalgischen Schilderung neben der freien Fluktuation der Bilder vor allem auch die Umtriebigkeit, die die Distributoren innerhalb bestimmter geographischer Territorien an den Tag legten:

> »Exploitation pictures are as old as film itself, although they really began to flourish during the height of the original Motion Picture Code. The roadshowmen, the exploiteers, weren't subscribers to the Hays Office Code; they were itinerant carnival people. The essence of exploitation was any subject that was forbidden: miscegenation, abortion, unwed motherhood, venereal disease. […] All those subjects were fair game for the exploiteer – as long as it was in bad taste! The technical definition of exploitation movies is cheaply made pictures distributed by roadshowmen or by local independents called states'-righters. A major studio was opening, in those days [the 1930s and 1940s], 400 prints. An exploitation picture never had more than 15 or 20, and they moved around from territory to territory. […] They often leased the theater (now called four-walling), and once they paid the exhibitor and put their own cashier in the booth, they could do anything they wanted.«[86]

Integraler Bestandteil klassischer Exploitation – und Grund dafür, dass die Filme paradox zwischen widersprüchlichen Polen schwanken wie bspw. der Affirma-

84 Marcus Stiglegger, *Exploitationfilm*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2007, 182.

85 Schaefer, *Bold!*, 6.

86 Zit. n. Ebd., 1.

tion bestehender Moral gegenüber der Anwendung moralisch fragwürdiger Verkaufsstrategien oder das inhaltliche und topographische Beschwören von Exotik gegenüber einem durchweg provinziellen weltanschaulichen Anstrich – ist ihr Stützen auf ein (oftmals nur vorgebliches) edukatives, pädagogisches, aufklärerisches Fundament. Während die Ursprünge des Exploitation-Films tatsächlich noch in eugenischen Debatten radikalchristlicher Befürworter von rassen- und klassenspezifischer Segregation wurzeln, entwickelt sich mit dem »square up« – dem jeweiligen Film voran- oder hintangestellte Texttafeln »[to] apologize for the necessity of bringing an unsavory subject to light [and to] claim the producer's earnest hope that such exposure will put an end to an evil or bring about greater understanding« – eine besonders sinnfällige Figur zur Demonstration der »tension between education and titillation within exploitation.«[87]

Die Kongruenzen zu den frühen, von mir besprochenen Katalogtexten, die sich mehrheitlich darauf beschränken, fiktionale Szenen mit einem authentifizierenden Gestus zu beschreiben, und dadurch daran mitwirken, ihren ikonisch-symbolischen Charakter zu verschleiern oder (politisch motivierte) Interpretationsweise der zu sehenden Aktualitäten bereitstellen, aber auch zu der didaktischen Warnung, die die Hinrichtungsszene in *El automóvil gris* einleitet, sind unübersehbar. »In most instances, the square-up made claims to authenticity, promising audiences that what they would see was not a mere fiction or simply entertainment, but a film that carried the burdens and responsibilities of ›real life‹.«[88] Die Notwendigkeit derartiger Charaden, die die schaulustige Befriedigung der Rezipierenden kein bisschen beeinträchtigen, andererseits aber dazu führen können, dass ein zweifelhafter Film allein wegen der ihm vermeintlich eingeschriebenen moralischen Botschaft von den federführenden Zensoren doch freigegeben wird, sieht Schaefer letztlich erneut vor allem darin begründet, dass der Exploitation-Film eine Stellung zwischen Mainstream-Unterhaltungskino und reiner Pornographie einnimmt: »Occupying this liminal space – exploitation required explanation and justification.«[89]

Wenn, um nur drei der bekanntesten US-amerikanischen Exploitation-Klassiker der 30er und 40er als Beispiele zu nennen, Jugendliche in *Reefer Madness* (1936) durch den Konsum von Marihuana zu mordlustigen Bestien werden, oder wenn *Mom and Dad* von 1945 detailfreudig die Aufnahmen einer Geburt zeigt, oder wenn sich in *Elysia* (1933) das Panorama eines angeblichen Nudisten-Camps im Dokumentarfilm-Gewand entfaltet, dann geschieht das stets unter fadenscheinigen Postulaten von pädagogischen Mahnungen an die Jugend, nicht vom Pfad der Tugend auszuscheren (*Reefer Madness*), dem vermeintlich rein belehrenden Aufzeigen biologischer Prozesse (*Mom and Dad*) oder unter dem Vorwand eines investigativen Journalismus, der auch über die vermeintlich »abnormen« Facetten US-amerikanischen (Sexual-)Lebens aufzuklären bereit ist (*Elysia*).

87 Ebd., 71.
88 Ebd.
89 Ebd.

Der Wegfall solcher extra- oder intratextueller »square ups« ist es dann auch, was Schaefer Ende der 50er den Niedergang des klassischen Exploitation-Films sowie das Aufdämmern neuer Formen filmischen Ausschlachtens gesellschaftlicher Tabus verkünden lässt. Ein Film, der für Schaefer einen entscheidenden Beitrag zu dem von ihm konstatierten Paradigmenwechsel geleistet hat, ist Russ Meyers Sexploitation-Streifen *The Immoral Mr. Teas* von 1959. Hierbei handelt es sich weniger um die Geschichte eines schüchternen Handelswarenvertreters, der sich nach einer Augen-Operation in die Lage versetzt sieht, sämtliche ihm begegnenden Frauen mit seinen Röntgenblicken bis auf die nackte Haut ausziehen zu können, sondern vielmehr um eine Aneinanderreihung zur erotischen Stimulation gedachter kurzer Sketche, die – und darin liegt die Innovationsleistung des Films – gänzlich ohne extratextuelle Strategien auskommen, die die weibliche Nacktheit, wie Meyer sie vorführt, in irgendeiner Weise rechtfertigen würden: »The lack of square-up was perhaps the greatest point of divergence between classical exploitation and sexploitation and a clear indicator of the changed moral climate.«[90]

Bereits den Titel von Meyers Film kann man dabei als Allegorie auf das sich reformierende Exploitation-Kino interpretieren: Da wir die Ereignisse nach Teas' Augen-OP einzig aus dessen eindeutig als »immoral« konnotierten, jedoch von der Handlung zwar ironisiert, aber zu keinem Zeitpunkt kritisch in Frage gestellt werdenden Perspektive zu sehen bekommen, unterstreicht Meyer das Primärmovens seines Films allein schon durch Wahl und Gestaltungsweise des Sujets. Bezüglich seiner Schauwerte ist ein *nudie cutie* wie *The Immoral Mr. Teas* freilich beschränkt auf die freizügige Darstellung von weiblicher Nacktheit. Selbst wenn das Exploitation-Kino, ausgehend von Meyers Befreiungsschlag gegenüber (paratextueller) Legitimationsstrategien, in der Folge auffächern wird in eine ganze Bandbreite von Genres, die neben der immer expliziteren Fokussierung von Sexualität, auch Momente exzessiver Gewalt in ihr Repertoire an Spektakeln aufnehmen, wie im Biker-Film, dem *Women-in-Prison*-Zyklus oder dem bereits erwähnten Splatter-Genre, wurzelt diese noch immer ausschließlich in ikonisch-symbolischen Ordnungen. Folgerichtig liefert Eric Schaefer in seiner Studie keinen Hinweis darauf, dass er in den von ihm untersuchten Exploitation-Filmen zwischen 1919 und 1959 auch nur einem einzigen Exempel begegnet sei, in dem Aufnahmen des Index-Todes eines Tieres oder eines Menschen Verwendung gefunden hätte.[91]

90 Ebd., 338.

91 Im gerade mal fünf Seiten umfassenden Abschnitt »The Atrocity Film« präsentiert Schaefer Filme, deren Primärziel es sei, »to repulse with images of violence, carnage, or bloody ritual.« (Ebd., 285.) In einem Atemzug betont der Autor dabei sowohl den geringen Anklang, den das Genre beim zeitgenössischen Publikum fand als auch den Einfluss, den es auf spät virulent werdende Ausformungen ähnlich gelagerter Genres wie dem Mondo- oder dem Splatter-Film haben sollte. Zu Schaefers (wenigen) Bespielen zählen, neben exploitativ-propagandistischen Filmen der 30er und 40er, in denen die Gräuel Nazideutschlands bis ins Groteske gesteigert zelebriert werden, und die deshalb als direkte Vorboten der in den späten 60ern einsetzenden NS-ploitation-Welle verstanden werden müssen, vor allem Produktionen, denen durch kassenorientierte Exploiteers erst nachträglich scho-

Wirklich brüchig wird das filmische Todes-Tabu erst im Laufe der 60er und dann vor allem in den 70er und frühen 80er Jahren, jener Epoche, in der Diedrich Diederichsen, am Beispiel von »Slasher- und Giallo-Filme[n]«, die »automatisierte Verselbstständigungen einer Sinnesökonomie« diagnostiziert, deren Grundlage eine wahre »Übergriffsästhetik« sei: »Was dabei zählt, ist nicht länger ein überwältigtes Wiedererkennen von wirklicher Körperlichkeit, sondern nur noch die Erzielung des Index-Effekts, also die Deutlichkeit des Wirklichkeitseindrucks. War es ursprünglich gerade die Passivität und Objekthaftigkeit, die man im medialen Spiegel entdeckte, so ersetzt jetzt eine eher gewollte, verschärfte Drastik den alten, übergriffigen Körperpersonen-Effekt durch eine Aggression, die nicht mehr über die Bande der Passivität und Absorbiertheit spielen will.«[92]

Weiterhin auf der Folie von Ewers' Meditationen über das Töten von Schlangen möchte ich mich in der Folge dreier Beispiele zuwenden, die nicht nur eint, dass in ihnen Schlangen für bzw. innerhalb der Fiktion einen Index-Tod sterben, sondern vor allem auch, dass sie bei der Aufsplitterung der Kulturindustrien in »Big Industry« und »Klitsche«, die Diederichsen seit den 50ern festmacht, eindeutig in letzterem Segment verordnet werden müssen.[93] Anhand von Joe D'Amatos *Eva Nera* (1976), Jess Francos *Die Säge des Todes* (1980) und Sean S. Cunninghams *Friday the 13th* (1980) werde ich mich vorarbeiten von einer noch eindeutig intratextuell nachvollziehbaren und durchaus narrativ untermauerten, wenn nicht sogar metareflexiv verhandelten Stimulationsästhetik à la Ewers, wie sie in *Eva Nera* vorliegt, über die bereits wesentlich problematischere Harmonisierung zwischen Einbruch indexikalischer Realität und fiktionaler Ordnung in *Die Säge des Todes* bis hin zu einer regelrechten Poetik der Unmotiviertheit in *Friday the 13th*, der sich weigert, seine fragliche Szene jenseits ihres Schock-Potentials in irgendeiner Weise weiterführend zu funktionalisieren.

---

ckierende Gewaltdarstellungen hinzugefügt wurden, wie im Falle von *Mau Mau* aus dem Jahre 1955, eine ursprünglich reichlich trockene Dokumentation über das antikoloniale Aufbegehren der Kikuyu in Kenia, in den spätere Verleiher spekulative und sichtlich in Studiokulissen hergestellte Szenen eines Mau-Mau-Angriffes auf ein wehrloses Dschungeldorf integriert haben, bei dem vor allem die blanken Brüste fliehender Frauen permanent in den Fokus der Kamera rücken. (Ebd., 285–289.)

92 Diederichsen, *Körpertreffer*, 80.

93 Vgl. ebd., 88: »In den 1950er und 60er Jahren lässt sich nicht nur beobachten, wie die Kulturindustrien einander unter neuen Medienbedingungen ablösen, sondern auch, wie sie sich, obwohl ja schon zum niederen arbeitsteilig-massenproduzierenden Teil der Kultur gehörig, noch einmal in ein hohes und ein niederes Segment aufteilen: in Big Industry und Klitsche – wobei Erstere auf universelle Verwertung (vom James-Bond-Film bis zum Beatles-Album) ausgerichtet ist, während Letztere sich, um ihre strukturellen Nachteile in Produktion und Distribution zu kompensieren, auf einen einzelnen Produktvorteil kapriziert. Meist basiert dieser auf plakativ-sensationellen B[egehrens]- und P[ersonalpräsenz]-Effekten entlang der jeweiligen Tabugrenzen von Sex und Gewalt sowie der findigen Bewirtschaftung je aktueller Moden und Sujets. Seit sich – wie zuerst im Kino, bald jedoch auch in der Musik- und Broadcasting-Industrie- oligopolitische Strukturen herausgebildet haben, also sogenannte Majors den globalen Markt beherrschen, produzieren die Kleinen mit Vorliebe das Sexuelle und Brachiale, das sich in den ebenso typischen wie klassischen Filmtiteln à la *Two Thousand Maniacs!*, *She-Devils On Wheels*, *Faster Pussycat! Kill! Kill!* oder *Beneath the Valley of the Ultra-Vixens* humorvoll mitteilt.«

6.3 Fallbeispiele. *Eva Nera. Die Säge des Todes. Friday the 13th.*

Der im August 1976 in die italienischen Kinos gekommene Spielfilm *Eva Nera* stellt, obwohl mehrere Dekaden nach dem Goldenen Zeitalter der (US-amerikanischen) Exploitation entstanden, noch immer ein Musterbeispiel für die von Schaefer vorgestellten Klassifizierungsschemata dar.

Über seine Hauptdarstellerin, die niederländisch-indonesische Erotik-Ikone Laura Gemser, besteht eine personelle und thematische Verbindung zur *Emanuella-Nera*-Serie, die als italienische Antwort auf Just Jaeckins kommerziell erfolgreiche Verfilmung des Romans von Emmanuelle Arsan entstanden ist. In dieser verkörpert Gemser die Titelrolle einer Journalistin, die die Welt nicht nur bereist, um zur Aufdeckung internationaler Skandale beizutragen, sondern ebenso sehr, um ihren sexuellen Hedonismus zu befriedigen.[94] Nachdem die Reihe 1975 mit Bitto Albertinis *Emanuelle nera* einsetzt, wird dieser als Stammregisseur bereits ab dem dritten Teil *Emanuelle nera: Orient Reportage* (1976) durch den unter dem Pseudonym Joe D'Amato agierenden Aristide Massacessi ersetzt.[95] Ohne narrativ aufeinander aufzubauen, widmen sich die insgesamt sieben Filme, deren letzter 1978 gedreht wird, den größtenteils in der Horizontalen verorteten Abenteuern ihrer Hauptfigur, die es zu exotischen Orten wie Bangkok, Kenia oder ein Kannibalen-Eiland verschlägt, wo sie ihrer Profession gemäß entweder Mädchenhändler, Snuff-Ringe oder Diamantenschmuggler auffliegen lässt oder sich bei ihren Inkognito-Investigationen selbst in den Dekadenzfesten einer moralisch und sexuell verkommenen High Society verstrickt.

Auch der Plot von *Eva Nera* tendiert in eine vergleichbare, die Handlung den softpornographischen Schauwerten, dem Zelebrieren fernöstlichen Lokalkolorits, und Versatzstücken greller Gewalt unterordnende Richtung, wie sie für den auf die Verquickung von (sexualisierter) Gewalt sowie (hardcore-pornographischem) Sex spezialisierten D'Amato[96] obligatorisch ist.

---

94 Vgl. bspw. Xavier Mendik, *Black Sex, Bad Sex. Monstrous Ethnicity in the Black Emanuelle Films*, in: Ernest Mathijs, Xavier Mendik (Hg.), *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*, London, New York 2004, 146–159.

95 Mendik schreibt über das Gepräge von D'Amatos individueller Handschrift innerhalb der Filmserie: »He became synonymous with the cycle for two reasons. Firstly, the Black Emanuelle series initiated his longstanding working relationship with Laura Gemser, who went on to appear in more than twenty films for D'Amato as well as providing costume design for many of the movies distributed through the director's Filmirage production house. […] Secondly, Joe D'Amato's entries in the Black Emanuelle series can be distinguished from other Italian emulations in the field because of the macabre fashion by which they situated the heroine in repeatedly ghoulish, violent and grisly situations.« (Ebd., 147)

96 Dieses Markenzeichen durchexerziert der bis zu seinem Tod 1999 bei annähernd 200 Produktionen auf dem Regiestuhl sitzende D'Amato vor allem in seinen Hauptwerken der 70er und 80er facettenreich (und mit unterschiedlichem Erfolg) immer wieder durch: Sei es in der ikonischen Szene seines wohl bekanntesten Werks *Anthropophagus* (1980), in der ein zum Menschenfresser mutierter griechischer Fischer einer schwangeren Touristin die Leibesfrucht aus dem Leib reißt; sei es in einem weiteren *Emmanuelle-nera*-Vehikel, *Emanuelle e gli ultimi cannibali* von 1977, in dem softpornogra-

Laura Gemser gelangt als verwaiste Schlangentänzerin Eva nach Hongkong, wo sie ein Engagement in einem Nachtclub erwartet. Bereits auf dem Hinflug hat sie den Geschäftsmann Jules Carmichael kennengelernt, der sie alsbald seinem reichen, einsamen Bruder Giuda vorstellt, einem Sammler seltener und gefährlicher Schlangen, darunter eine Grüne Mamba, deren Biss innerhalb von Sekunden tödlich wirken soll. Nachdem Giuda, der bei Eva ein beinahe telepathisches Potential zur Kommunikation mit seinen Schlangen feststellt, der jungen Frau angeboten hat, zu ihm in seine Villa zu ziehen, entwickelt sich zwischen den beiden eine platonische Freundschaft. Durch Jules' Vermittlung trifft sie außerdem noch zwei junge Frauen, Candy und Gerri, deren körperlichen Reizen die Hedonistin sich wenig abgeneigt zeigt.

Während Eva und Gerri eine lesbische Liaison miteinander eingehen, bricht sich in Jules ein exzeptioneller Sadismus Bahn, der ihn dazu führt, Candy bei einem gemeinsamen Sexspielchen mit Guidas Mamba von dieser beißen und töten zu lassen. Vor Eva und Gerri verheimlicht Jules, der Candys Tod als Unfall ausgibt, seine perversen Neigungen, gibt vor, Hongkong wegen einer Geschäftsreise verlassen zu müssen, verbleibt allerdings im Haus des ebenfalls verreisten Giuda, wo er Eva und Gerri bei deren sexuellen Zusammenkünften beobachtet, und ihnen schließlich ebenfalls die Grüne Mamba ins Schlafzimmer entlässt. Auch Gerri stirbt an den Folgen des Schlangenbisses, was Eva schnell auf den Verdacht bringt, Jules könne etwas mit dem Entwischen des Tiers zu tun haben. Als sie davon überzeugt ist, den Mörder Gerris zu kennen, täuscht sie Jules eine Beziehung vor, und reist mit ihm in ihre Heimat, eine namenlose, völlig ohne konkreten topographischen Kontext bleibende Insel, wo sie ihn mit Hilfe zweier einheimischer Freunde gemäß eines archaischen Strafritus zur Rechenschaft zieht: Jules wird eine schwarze Kobra rektal eingeführt, der zwar die Giftzähne gezogen sind, die sich aber aufgrund ihrer angeborenen Furcht vor Dunkelheit ihren Weg in die Freiheit durch die Eingeweide ihres Opfers frisst. Giuda, der sich inzwischen als Evas leiblicher Vater entpuppt hat, hegt Verständnis für die Selbstjustiz, die seine Tochter an seinem Bruder verübt hat. Als Eva, die es auf ihre Heimatinsel zurückzieht, noch ein letztes Mal ihren Vater in Hongkong aufsucht, und für ihn mit der Grünen Mamba tanzen möchte, kommt sie nun ihrerseits in Kontakt mit deren Giftzähnen, und verstirbt nach kurzem Todeskampf vor den Augen Giudas.

Bereits meine summarische Inhaltsangabe des Plots verdeutlicht neben dem von Xavier Mendik für die *Emanuelle-nera*-Serie herausgestellten Kolportierens kolonialistischer Traditionen, die danach streben, den dunkelhäutigen weiblichen Körper als das zugleich erotische wie letale radikale Andere zu konnotieren, zwei Aspekte, die konstitutiv für *Eva Nera* sind. Zum einen handelt es sich um das Vor-

phische Einlagen mit graphischen Übergriffen auf weibliche Geschlechtsteile kontrastiert werden; sei es in *Porno Holocaust* (1980), einem der zahllosen Hardcore-Pornos, für die D'Amato seit den frühen 80ern verantwortlich zeichnet, der das Mäandern seiner Handlung zwischen ausgewalzten Sexszenen und Zombie-Horror bereits im Titel sinnfällig auf den Punkt bringt.

zeigeexempel eines Films, bei dem das Moment der visuellen Reizung sich als diejenige Dominante erweist, der, wie bereits Schaefer herausgearbeitet hat, sämtliche anderen Elemente untergeordnet werden. Oftmals stagniert der eigentliche Plot in *Eva Nera* für Minuten, um ausgedehnten Softsex- oder Schlangentanz-Einlagen Platz zu machen, sodass die überschaubare Handlung hauptsächlich die Funktion eines Lötmaterials zwischen diesen solitären Affizierungsmomenten übernimmt. Zugleich aber weist *Eva Nera* über einen solchen Modus noch hinaus, wenn der Film, ganz ähnlich wie Gunning fürs Jahrmarktskino postuliert, seine sich exhibitionistisch zur Schau bietenden Attraktionen mittels eines demonstrativen Voyeurismus von Seiten der eigenen intradiegetischen Figuren permanent mitreflektiert. Es gibt kaum eine Szene in D'Amatos Film, in der die dem extrafilmischen Publikum dargebotenen Schauwerte nicht auch intrafilmisch mindestens einem Paar erregter Augen ausgesetzt wären. Ob nun Eva bei ihrem Liebesspiel mit Gerri heimlich von Jules durch einen Türspalt hindurch beäugt wird, oder ob Eva und Gerri ein Striptease-Lokal aufsuchen, was der Kamera Gelegenheit gibt, sich mit ihrer Perspektive zu verbrüdern, und besagte Burlesk-Nummer aus der Sicht des Auditoriums aufzuzeichnen, oder ob Eva und Gerri auch nur durch die Straßen Hongkongs streifen, und der Film sich dabei immer wieder in lokalkoloristischen Impressionen des Hafens, der Märkte, lokaler Tempel oder Massagesalons ergeht – fortwährend kümmert sich *Eva Nera* weniger um eine kohärente Geschichte, eine Psychologisierung seiner Charaktere oder auch nur eine ausgefeilte Dramaturgie, sondern macht die Schaulust seiner Protagonisten zum eigentlichen Selbstzweck, um den die Handlungsfragmente als Sekundärmaterial zirkulieren.

All das sind natürlich Genre-Parameter, die man schon bei Schaefers Studienobjekten der ersten Jahrhunderthälfte antrifft. Spezifischer auf D'Amatos Film (und Œuvre) ausgerichtet ist der Schulterschluss, den Eros und Thanatos zur wechselseitigen Affizierung des Publikums zwischen den Polen Ekel und Erotik suchen. Bei *Eva Nera* funktioniert diese Verbrüderung zweier zunächst oppositioneller Empfindungen über den gemeinsamen Nenner des Schlangenmotivs, das der Film in allen vorstellbaren und unvorstellbaren Konstellationen durchdekliniert. Während die Reptilien für Eva in ihrer Profession als Schlangentänzerin sowohl Mittel zum Verdienst des Lebensunterhalts, aber auch, wie es der Film mehrmals andeutet, spirituell mit ihr verbundene verwandte Seelen darstellen, setzt Guida als Schlangensammler darauf, sich mit den wertvollen Exemplaren, die er in zahllosen Terrarien hält, seine Einsamkeit vertreiben und seine Kollektorleidenschaft befriedigen zu können. Obwohl der Film zwar eine biblisch-christliche Symbolik, die vor allem durch die Namen Eva und Giuda evoziert wird, nicht weiterverfolgt, kontextualisiert er die ihm immanente Addition von nackten Frauenkörpern und Schlangen wenigstens in einer Szene kunsthistorisch bzw. mythologisch, wenn von der Selbsttötung Kleopatras durch den Biss einer Kobra die Rede ist. Ansonsten zeichnet sich *Eva Nera* indes durch eine wesentlich plastischere Illustration dieses Themenkomplexes aus: Man denke an Jules' manische Erregtheit, wenn Candys nackter Körper unter den Konvulsionen einer sich über

ihn windenden Schlange zuckt, oder an eine Großaufnahme des Unterleibs der schlafenden Gerri, als die freigelassene Mamba phallusgleich auf ihr Geschlechtsteil zustrebt, oder das Finale, in dem Jules, allerdings gänzlich im Off verortet, von einer weiteren Schlange todbringend anal penetriert wird. In besonderer Weise verdichtet sich die angestrebte Fusion von Erotik und Tod beim Einbruch zweier Aufnahmen indexikalischen Todes in das ikonisch-symbolische Gefüge des Films. Gerade eine Analyse der sie umlagernden Szenen macht es möglich, die essenziellen Modulationen zu bestimmen, mit denen das (s-)exploitative Kino, für das D'Amatos Werk paradigmatisch steht, auf vorherige Legitimationsstrategien nonsimulativer Todesszenen reagiert bzw. sie unterminiert.

Während die Kamera noch in einer Schwenkbewegung ein Hafenpanorama Hongkongs aus Schiffen, Wolkenkratzern und den Bildhintergrund rahmenden Gebirgen zeigt, deutet bereits der Score Piero Umilianis, der bisher aus leichtfüßigem Jazz bestanden hat, eine Veränderung des filmischen Tonfalls an. Zu einem dezenten Bass und einer schrillen Flöte intoniert eine hohe Männerstimme eine wortlose, archaisch anmutende Melodie. Sie begleitet unsere Heldinnen Eva und Gerri bei einem ihrer ziellosen Spaziergänge durch die Metropole zu einem traditionellen Schlangenimbiss, dessen Zubereitung offensichtlich nicht für den Film inszeniert worden ist, sondern einer gängigen Praxis an den Marktständen Hongkongs entspricht. Die Parallelen zur Pathé-Aktualität, die Frank Braun ein halbes Jahrhundert zuvor in Venedig zu Gesicht bekommt, sind nicht von der Hand zu weisen: Nachdem ein Schlangenmetzger das für die Bratpfanne bestimmte Tier aus einem Flechtkorb genommen und mit bloßen Händen und bei lebendigem Leibe gehäutet hat, zerhackt er den noch zuckenden Körper auf einem Holzblock, worauf der zugehörige Koch die rosafarbenen Fleischstückchen unter größter Hitze innerhalb von Sekunden gar werden lässt.

Gefilmt ist die Szene mit einer Handkamera, die die Metamorphose der Schlange von einem lebenden Wesen in ein Fleischgericht innerhalb weniger als eineinhalb Minuten als Abfolge routinierter Handgriffe ohne Überbetonung ihres Schock-Potentials einfängt. Was diesen Eindruck allerdings sogleich wieder mindert und die Aufnahme doch einer exploitativen Ästhetik angleicht, sind die den Tod der Schlange bestätigenden, kommentierenden, mit ihm in ein kommunikatives Verhältnis tretenden Registrantinnen-Blicke Evas und Gerris. Insgesamt fünfmal beantwortet die Montage die Schüsse auf das sterbende und verwertet werdende Tier mit Gegenschüssen auf unsere dabeistehenden Heldinnen und deren ostentativ zum Ausdruck gebrachte Schaulust. Gerade Eva scheint wie absorbiert von ihrer Faszination für das Spektakel, während Gerri zumindest zeitweise irritiert die Stirn runzelt, und ein anderes Mal verschämt zu ihrer Freundin herüberblickt. Die kurzen Aufnahmen der beiden Frauen in halbnaher Einstellungsgröße erweisen sich nicht nur als ein direktes Äquivalent zu den metareflexiven Spiegelungen zur Steuerung und Pointierung der Publikumsblicke des Attraktionskinos. Sie unterwandern gezielt den demokratischen Gestus, mit dem die Schlangenhäutungsszene selbst präsentiert wird, dessen informative Implikatio-

nen durch die ständige Rückbindung an unsere fiktionalen Heldinnen durch eine Korrespondenz auf rein somatischer Ebene ersetzt werden. Am Ende der Szene allerdings verschmelzen Dokumentation und Fiktion miteinander: Eva und Gerri bekommen je einen Teller mit Schlangenfleisch gereicht. Eva, die an den Genuss gewohnt scheint, blickt Gerri auffordernd an, und diese beginnt mit erneut verschämtem Lachen an einem der Fleischstückchen zu knabbern.[97]

Bis hierhin wäre die Häutung, Köpfung und Zerstückelung einer Schlange als kulinarische Praxis ein Schauwert von vielen innerhalb eines Films, der sich primär über seine (wenn auch primär erotischen) Attraktionen definiert. *Eva Nera* geht an dieser Stelle aber noch weiter, und transformiert jene Assoziation in bewegte Bilder, die der Pathé-Film über den *Schlangenfang auf Java* bei Frank Braun als rein mentalen Prozess in Gang gesetzt hat. Als habe der Anblick der sterbenden Schlange auf Eva und Gerri die Wirkung eines visuellen Aphrodisiakums, finden wir die beiden Frauen gleich in der nächsten Szene in der Carmichael-Villa wieder, wo sie die bei Ewers nur zwischen den Zeilen angedeutete metaphorische Kongruenz zwischen Schlangenhäutung und dem Entledigen sämtlicher Kleidungsstücke eines Frauenkörpers in die Tat umsetzen. Tatsächlich könnte der Kontrast kaum stärker sein: Eben noch haben Eva und Gerri mit Holzstäbchen die Fleischstückchen zu ihren Mündern geführt, und einen Schnitt später sehen wir schon, wie Eva sich in Großaufnahme den roten Hut vom Kopf reißt, um ihre langen, schwarzen Haare freizusetzen, und wie Gerri aus ihrer Bluse schlüpft, um das Gleiche mit ihren Brüsten zu tun. Zurückgefunden hat der Film zu diesem Zeitpunkt auch zu seinem konventionellen Repräsentationsmodus weiblicher Nacktheit: Während die Kamera den Abwärtsbewegungen der einzelnen Wäschestücke wie Slip und BH folgt, um vor allem Brust- und Schambereich der Darstellerinnen zu betonen, erklingt von der Tonspur nunmehr eine von weiblicher Stimme gesungene Melodie zu sanft gezupfter Akustikgitarre, die das vorherige auditive Intermezzo noch deutlicher als Fremdkörper des Scores markiert. Nachdem Eva und Gerri nackt sind, ziehen sie sich unter die Dusche zurück, wo ihre einander einseifenden und streichelnden Körper in invertierter Analogie zum zerstückelten Schlangenkörper, auf dessen Häutung das Braten im Zentrum hoher Stichflammen folgte, von kühlem Wasser umhüllt werden. Der obligatorische Voyeur materialisiert sich auch in dieser Szene. Es ist Jules', der als Analogon zum Publikum vor der Leinwand seinen Posten an der Badezimmertür einnimmt, und den Frauen beim Austausch ihrer Zärtlichkeiten mit interessiertem Blick beiwohnt.[98]

Die zweite Szene indexikalischen Todes in *Eva Nera* folgt direkt im Anschluss. Eva, die sich in Abwesenheit Giudas um dessen Schlangen kümmert, bringt den Reptilien zusammen mit Gerri ihr Abendessen, das aus mehreren weißen Mäusen besteht. Zunächst ist die Szene bis auf das leise Klappern der beiseitegeschoben werdenden Käfigdeckel absolut still: In einer Halbnahen nimmt Eva die von Gerri

97 Joe D'Amato, *Nackte Eva*, DVD, Deutschland: Donau Film 2015, (Italien 1976), 1:04:12–1:06:30.
98 Ebd., 1:06:31–1:08:36.

in einem Glasbehälter getragenen Mäuse an ihren Schwänzen heraus, um sie in die Schlangengehege hinabzulassen, während sich Voyeur Jules im Spalt einer nicht näher spezifizierten Tür aufhält. Die bereits aus der Marktplatzszene kurz zuvor bekannte Männerstimme erklingt schließlich just in dem Moment wieder, als die Kamera dazu übergeht, einen Fressvorgang innerhalb eines der Terrarien zu illustrieren. In Großaufnahme sehen wir, wie eins der Mäuschen zielsicher vor das Maul einer Schlange gehalten wird, die natürlich sofort zuschnappt und die leichte Beute mit ihrem Körper umschlingt. In drei weiteren Einstellungen verweilt der Film bei der schmerzhaften Agonie dieser einen Maus, schneidet interessanterweise aber nicht, wie bei der vorherigen indexikalischen Sterbeszene, zu Eva und Gerri, die wir nur kurz zu sehen bekommen, wie sie einander, als amüsiere sie das Mäusesterben, gelöst zulächeln, sondern wählt sich den quasi außerhalb der Szene stehenden Jules als Registranten, während die Maus in der tödlichen Umklammerung ihres Fressfeindes weiterhin in Großaufnahme nach Luft schnappt, mit ihrem Schwanz auf dem Käfigboden trommelt, und schließlich in einem Stück verschlungen wird – worauf wir nach einem Schnitt und einem Zeitsprung Eva und Gerri erneut beim Essen, diesmal bei der Einnahme ihres Abendmahls, beiwohnen dürfen.[99]

Dass die Fütterung einer Schlange mit einer wehrlosen Maus die Ermordung Gerris durch die von Jules zum Mordwerkzeug missbrauchte Grüne Mamba antizipiert, unterstreicht deutlich, dass auch Jules dem kreatürlichen Todeskampf primär aus Gründen des Wolllustgewinns beigewohnt hat. So wie zuvor durch die Montage suggeriert worden ist, dass Eva und Gerri sowohl die Schlangenhäutung als auch der Verzehr des Schlangenfleischs dazu animiert hat, beide Vorgänge gleichnishaft an ihren eigenen Körpern zu vollziehen, indem sie diese durch Entfernen ihrer Kleidung und das anschließende Duschen gleichsam häuten bzw. sich beim Liebesakt gegenseitig sexuell konsumieren, hat auch im Falle Jules' die Schlangenfütterungsszene zur Folge, dass in ihm sein Fetisch für unter Schlangenbissen sterbende Frauen getriggert, und er dazu angestachelt wird, den Tod des Mäuschens metonymisch auf Gerri zu übertragen.

Der Unterschied bspw. zur Kaninchenjagdszene in *La Règle du Jeu* liegt in der intradiegetischen Konturierung des Wechselspiels zwischen menschlichem/fiktionalem auf der einen und animalischem/indexikalischem Ableben auf der anderen Seite. Wo in Renoirs Klassiker die motivischen Kongruenzen zwischen Kaninchen- und Menschentod von der Mise en Scène forciert werden, sind es in *Eva Nera* die Charaktere selbst, die die reziproken Beziehungen zwischen gewaltsamem Sterben, Voyeurismus und den eigenen sexuellen Präferenzen definieren und ausgestalten. Die daraus resultierenden Doppelungen, bei denen eine Schlangenhäutung in eine Entkleidungsszene überformt wird, und sich ein Mäuschentod im Dahinscheiden eines fiktionalen Charakters spiegelt, legen die beabsichtigte Wirkungsästhetik offen, die die Augenmenschen Eva, Gerri und Jules im intradie-

99 Ebd., 1:08:37–1:09:56.

getischen Universum bereits stellvertretend für ihr Publikum ausagieren. Durch die Art und Weise, wie *Eva Nera* den bei Ewers' lediglich in der Imagination seines Protagonisten stattfindenden sexuell stimulierenden Subtext anhand seiner beiden indexikalischen Todesszenen von Schlange und Maus zum entscheidenden Paramater macht, nach dem sich sämtliche technisch-ästhetischen Teilaspekte wie Tongestaltung, Kameraführung, Montage zu richten haben, bleibt als einzige Legitimation der beiden Index-Todesszenen der Affekt, den diese bei der Zuschauerschaft auszulösen imstande ist. Der Film mag sich noch so sehr als ein komplexes Gefüge aus motivischen Reihungen (die Schlange als Fruchtbarkeitssymbol, Sexualutensil, Hinrichtungsmittel), Dichotomien (der Gegensatz zwischen Archaik/Zivilisation, den wir bereits von Ewers kennen, und der sich anhand der Eva-Figur verdichtet, die aufgrund ihres Phänotyps und ihrer Herkunft an beiden Welten partizipiert), und metareflexiven Reflexionen gebärden, letztendlich überwiegt eine »Pornographie des Todes«, die gerade in dem von mir analysierten Szenen-Reigen nahtlos darin übergeht, den Betrachter abwechselnd sexuell stimulieren und/oder abstoßen zu wollen – oder beides zum gleichen Zeitpunkt.[100]

Allerdings stellt *Eva Nera* in dieser Hinsicht im Kontext des exploitativen Kinos der 60er, 70er und 80er Jahre die Ausnahme dar. Näher der Norm erweist sich mein zweites Beispiel, eine Auftragsarbeit, die der ungemein produktive Spanier Jess Franco (bürgerlich: Jesús Franco Manera)[101] 1980 für die bundesdeutsche Produktionsfirma Lisa-Film in Alicante inszeniert: Auch in *Die Säge des Todes* wird eine Schlange vor laufender Kamera getötet, die Begleitumstände unterscheiden sich indes signifikant von denen des zuvor besprochenen Films.

100 An dieser Stelle sei zumindest kurz auf den explizit sadomasochistischen interpretatorischen Zugriff hingewiesen, den Carolin Bohn der Laokoon-Gruppe in ihrer Studie zu *Dichtung als Bildtheorie* angedeihen lässt: »Außer der mythischen und motivischen Rückführbarkeit lässt die Skulptur sich noch in einem anderen Licht sehen. In der skulpturalen In-Szene-Setzung gleitet eine der Schlangen über den Rücken des mittig platzierten Laokoons, der seine rechte Flanke streckt und die rechte Seite seines Halses dehnt. Die Schlange windet sich zwischen Arm und Oberkörper, schlängelt dann vor seinem linken Arm entlang, während Laokoons linke Hand um den Schlangenkörper greift: und – jetzt einmal anders gesehen – ihren Kopf dicht an seine linke Hüftseite *führt*. Oder ihre Bewegung mit seiner Hand *begleitet*. Wo sie zum Biss ansetzt. Woraufhin und weshalb er seufzt. […] So betrachtet sieht es nicht so aus, als ob Laokoon gegen seinen Tod ankämpft oder seinen Schmerzausdruck kontrolliert, wie es Winckelmanns Interpretation wollte. Im Gegenteil führt Laokoon zusammen mit der Schlange sich vielmehr selbst einen erotisch konnotierten Tod zu, genießt ihren Biss und gibt sich seiner Lust hin. Betrachtet man die Skulptur einmal als Moment der Hingabe, dann liegt der Grund ihrer Schönheit nicht in dem Winckelmann'schen Ideal der gemäßigten stoischen Seele und auch nicht allein in der materialgebundenen Mäßigkeit, die beide, Winckelmann und gemeinhin gelesen Lessing vertreten. Er liegt in einer paradox-harmonischen, relationalen Intentionalität: Lakoon *führt*, was ihm *zustößt*.« (Carolin Bohn, *Dichtung als Bildtheorie. Sieben Studien zu Lessings ›Laokoon‹*, Berlin 2015, 103.)

101 Mit weit über 200 zwischen 1957 und 2013 in unterschiedlichster Länder- und Genre-Kontexten realisierten Spielfilmen überschreitet Franco selbst das bereits umfangreiche Œuvre D'Amatos noch spielerisch. Vgl. einführend bspw.: Stephen Thrower, *Murderous Passions. The Delirious Cinema of Jesús Franco*, London 2015.

Im Versuch, an das zeitgleich seine Hochkonjunktur feiernde Slasher-Genre anzudocken, versammelt *Die Säge des Todes* eine Gruppe junger Frauen in einer spanischen Sprachschule, die über eine düstere Vergangenheit verfügt: Vor fünf Jahren hat dort Miguel, Sohn der Gräfin Maria, der das Anwesen gehört, auf dem die Sommerakademie abgehalten wird, einen Mord verübt. Nun, kurz vor Miguels Haftentlassung, haben seine Schwester Manuela, mit der ihn einst ein inzestuöses Verhältnis verband, und der Spanischlehrer Alvaro die nach der Gewalttat brachliegende Schule wieder in Betrieb genommen. Jedoch ist Manuela in der Zwischenzeit von ihrer Mutter enterbt worden: Da die Gräfin einen negativen Einfluss der ungeliebten Tochter auf Miguel fürchtet, hat sie diesen als alleinigen Erben ihres beachtlichen Vermögens eingesetzt. Bald schon häufen sich die Todesopfer unter der Freundinnenclique um Heldin Angela. Diese sieht sich, als sie ebenfalls zur Empfängerin von Morddrohungen wird, drei Hauptverdächtigen aus dem Umfeld der Sprachschule gegenüber, die der Film als potenzielle Killer in Szene setzt: Da ist, neben Miguel, der eine Obsession für Angela entwickelt hat, und ihr auf Schritt und Schritt wie ein Schatten folgt, ein kognitiv beeinträchtigter Hilfsarbeiter, sowie Antonio, Gärtner, Tennislehrer und Frauenschwarm, zu dem Angela eigentlich eine romantische Zuneigung empfindet, den sie aber zunehmend für mindestens suspekt hält. Am Ende entlarvt der Film niemanden aus dieser Trias als tatsächlichen Täter. Stattdessen stecken Manuela und Alvaro hinter den Morden, die sie verübt haben, um sie Miguel ankreiden zu können, damit dieser als unzurechnungsfähig erklärt wird, und das Pärchen letztlich doch das Erbe der Gräfin, die sie inzwischen ebenfalls umgebracht haben, einstreichen kann.

Dass Francos Film aber sowieso wenig darin interessiert ist, den Mustern eines klassischen Whodunit zu folgen, sondern sich vielmehr, ohne logischen Brückenbau zwischen denselben, von einer Suspense- oder Schock-Szene zur nächsten bewegt, erschwert es nur, die Integration eines indexikalischen Schlangentodes, wie es bei *Eva Nera* noch problemlos funktioniert hat, mittels narrativer oder motivischer Determinanten herzuleiten. Zunächst wird etwa in der Mitte des Films der Plot-Punkt eingeführt, dass die zu diesem Zeitpunkt bereits unbemerkt von der Außenwelt als verbrannte Leiche in ihrem Rollstuhl sitzende Gräfin über zwei Schlangen verfügt, von denen, wie Manuela bemerkt, ausgerechnet die hochgiftige Medusa ausgebüxt ist. Im Park unterhalb des Terrarien-Zimmers hat Angela Antonio gerade dazu aufgefordert, nach ihrer Freundin Eva zu suchen, denn nur so könne sie ihm vertrauen und sicher sein, dass er nichts mit deren Verschwinden zu tun habe. Während Antonio in den Bildhintergrund davonläuft, setzt Angela sich im Bildvordergrund auf einen Baumstumpf. Von ihrem grüblerischen Gesicht gleitet die Kamera eine Palme in ihrem Rücken hinauf, aus deren Wipfeln sich die entfleuchte Medusa schält, um zielsicheren Kurs auf den Nacken unserer Heldin zu nehmen.

Antonio, der sich vor Verlassen des Parks noch einmal umgewandt hat, erkennt analog zur Tonspur, von der jäh schrille Streicher ertönen, sofort die drohende Gefahr, und eilt zu Angela zurück. Die eigentliche Tötung der Schlange durch eine Gartenschere, die Antonio zufällig bei sich trägt, erfolgt in rapider

Bildfolge: Wir sehen in Großaufnahme die sich noch immer den Palmenstamm herabwindende Medusa, worauf sich vom rechten Kader her die Schere ins Bild schiebt, und dem Tier den Hals durchtrennt. Eine Einstellung so ephemer, dass sie mit bloßem Auge kaum auszumachen ist, verdeutlicht darauf die Perspektive Angelas, vor deren Gesicht sich Antonios Schere derart dicht noch einmal öffnet und schließt, dass sie sie nur als vagen Schemen erkennen kann. Im Gegenschuss bekommen wir dann noch einmal Angelas Gesicht, halb verdeckt von der zuschnappenden Schere zu sehen, wie sie auf diesen Anblick mit Schreien und Flucht reagiert. Antonio wirft das Werkzeug von sich, und folgt Angela aus dem Bildkader, während die Kamera auf die Palme zoomt, wo der kopflose, bluttropfende Schlangenrumpf noch immer langsam herabgleitet. In einer finalen Großaufnahme widmet sie sich dem abgetrennten Kopf auf den Fliesen des Parkwegs und seinen posthumen Muskelkontraktionen.[102]

Dass diese flüchtige Szene, wie man zunächst vermuten könnte, hauptsächlich dazu diene, Antonio noch stärker als möglichen Mörder herauszustreichen, das funktioniert schon allein aus dem Grund nicht, weil wir als Zuschauer, im Gegensatz zu Angela, die ihr drohende Gefahr durch den tödlichen Schlangenbiss deutlich zu Gesicht bekommen haben, und wissen, dass der junge Mann nichts weniger im Sinn hatte als einen Anschlag auf seine Liebste zu verüben. Doch auch in der Folge wird die Agenda, Antonio die Schuld für die bislang begangenen Bluttaten anzukreiden, kaum ernsthaft weiterverfolgt. Nicht zuletzt ist das daraus ersichtlich, dass Angela keine nennenswerten Konsequenzen aus Antonios vermeintlicher Heckenscheren-Attacke zieht: Weder konsultiert sie die örtliche Polizei noch äußert sie gegenüber einer ihren Freundinnen, dass sie einen handfesten Verdacht gegen ihren Ferienschwarm hege. Ebenso ergeht es aber auch dem Schlangenmotiv: Nachdem die Medusa enthauptet worden ist, verliert keine Filmfigur mehr ein Wort über sie.

Allerdings ist eine solche mangelnde Fokussierung auf das Wesentliche durchaus zentraler *modus operandi* des mäandernden Plots: Spätestens, wenn der Mörder seine Leichen auch bei Tageslicht scheinbar unbehelligt über das Sprachschulgelände schleift, um sie aus unerfindlichen Gründen bspw. in den Schlafzimmerschränken der Schülerinnen zu verstecken, oder wenn ohne erkennbare narrative Motivation ein Steinschlag Angela beinahe das Leben kostet, oder wenn die Täter sich offenbar, erneut aus unerfindlichen Gründen, die Mühe machen, Tonaufnahmen mit Todesdrohungen (»Ich werde Dich töten, und zwar mit einer Säge!«) heimlich unter die Lernkassetten der jungen Frauen zu mischen, um ihnen einen panischen Schreck einzujagen, dann wird klar, dass *Die Säge des Todes* weniger ein kohärenter, auf wenigstens intralogische Schlüssigkeit abzielender Thriller ist, sondern ein die *suspension of disbelief* überstrapazierende Aneinanderreihung spekulativer Szenen, die in sich selbst ihren alleinigen Zweck tragen.

102 Jess Franco, *Bloody Moon*, DVD, USA: Severin Films 2008, (Deutschland/Spanien 1981), 46:30–48:45.

Ähnlich wie der Index-Tod der Medusa einen Schauwert um seiner selbst willen darstellt, erweist sich auch eine der berüchtigtsten Szenen des Films als isolierte Vignette, deren Bedeutung für das Vorankommen des Plots nicht gering genug eingeschätzt werden kann: Der zu diesem Zeitpunkt noch nicht enttarnte Alvaro lockt eine der Sprachschülerinnen in eine entlegene Sägemühle, wo er sie unter dem Vorwand sadomasochistischer Sexspiele direkt vor dem Sägeblatt fixiert, um ihr sodann von dieser den Kopf abschneiden zu lassen. Ein kleiner Junge, der zufällig Zeuge dieses Vorfalls geworden ist, wird von Alvaro anschließend die Serpentinen einer Bergstraße hinabgehetzt, und kurzerhand überfahren. Dass der Film solche Momente in einer Weise in Szene setzt, die das Publikum zwar nicht primär sexuell stimulieren, aber doch emotional aufwühlen sollen, täuscht erst recht nicht über die Beliebigkeit und Austauschbarkeit der einzelnen Mordsequenzen und auch des Index-Schlangentods hinweg: Letztlich ist es unerheblich, ob Antonio einer Schlange, um Angela das Leben zu retten, den Kopf abtrennt, oder nicht, und ob es sich überhaupt um eine echte Schlange oder nicht doch bloß um eine Attrappe handelt – eine Frage, die sich angesichts der sprung- und schockhaften Inszenierung dieser Szene möglicherweise überhaupt nur ein geringer Teil des zeitgenössischen Publikums gestellt haben dürfte, ganz sicher aber nicht die bundesdeutschen Zensoren, in deren Beschlagnahmebeschluss des Films vom 26.06.1986 zwar jede einzelne Gore- und Splatter-Szene aufgeführt ist, die enthauptete Medusa jedoch mit keiner Silbe erwähnt wird.

Da *Die Säge des Todes* sich, wie bereits erwähnt, freimütig an Motiven und Topoi des Slasher-Genres bedient, fällt es nicht schwer, seinen indexikalische Todesszene auf ein konkretes Vorbild zurückzuführen: Eine ganz ähnliche Szene nämlich, die sich in einer der Genre-Initialzündungen, Sean S. Cunninghams *Friday the 13th*, finden lässt. Allerdings erwehrt sich die Ermordung eines Reptils dort noch weit hartnäckiger gängiger Legitimationsstrategien, wie wir sie im klassischen Kino kennengelernt haben. Selbst die halbherzige Einbettung in seinen narrativen Code, wie sie Francos Film immerhin noch dahingehend versucht, dass er die Herkunft der Medusa narrativ herleitet und die entsprechende Szene andeutungsweise an die Beziehung zwischen Antonio und Angela koppelt, versagt *Friday the 13th* seinem Tabubruch, wodurch dieser erst recht den Charakter eines völlig unmotivierten und unvermittelten Einbruchs indexikalischer Realität erhält.

Angesiedelt ist die Handlung von Cunninghams Film, wie so viele seiner Epigonen, in einem abgelegenen ehemaligen Ferienlager, das nach Jahren des Leerstands aufgrund eines rätselhaften Mordfalls in den 50ern nun wiederinstandgesetzt werden soll. Hierzu hat der neue Besitzer sieben Aufseher und Aufseherinnen nach Camp Crystal Lake beordert, wo diese alles für die Ankunft der erwarteten Schülerscharen vorbereiten sollen. Noch bevor die jungen Leute, – im Gegensatz zum Publikum, das bereits den Mord an einer Anhalterin miterleben durfte –, Kenntnis davon erhalten, dass in der Gegend ein Killer sein Unwesen treibt, stößt Alice, die sich als *final girl* des Films entpuppen wird, nach einem Bad im See offenbar unzufrieden mit ihrer Frisur in der Kommode einer der Wohnhütten nach einer Haarbürste. Wo *Die Säge des Todes* in der fraglichen Szene die Kamera lang-

sam an Angelas Oberkörper vorbei zur sich aus der Palmenkrone herabsenkenden Medusa gleiten lässt, vollführt *Friday the 13th* im analogen Moment eine Abwärtsbewegung der Kamera an Alices Beinen vorbei zum Dielenboden, wo die Anwesenheit einer Schlange mit einem Tusch des Orchester-Scores unterstrichen wird.

Auch Alice bemerkt die ungebetene Besucherin, und läuft zur Tür, um einen ihrer Freunde namens Bill zu Hilfe zu rufen, der, exakt wie Antonio in Francos Film, zufällig gerade damit beschäftigt ist, die Wege des Camps vom Unkraut zu befreien, und deshalb eine Machete zur Hand hat. Inzwischen ist die Schlange unters Bett entwischt, und bei dem Versuch, des Reptils habhaft zu werden, verwandeln Alice, Bill und vier weitere ihrer hinzugeeilten Freunde das Innere der Hütte in ein Schlachtfeld, wenn einer von ihnen versehentlich einen Nachtschrank umstößt und zwei andere ziellos mit Kopfkissen auf den Boden einschlagen, bis diese platzen und sich ein Daunenfederregen über sie ergießt. Letztlich gelingt es Bill aber doch, die Schlange zu töten. In Untersicht sehen wir ihn, wie er sein Opfer mit entschlossenem Blick anvisiert, um danach in einer einzigen Großaufnahme mit dem Index-Tod des Tiers konfrontiert zu werden: Erst trennt die Machete der Schlange ihren Kopf vom Rumpf, danach schlägt sie noch ein zweites Mal zu, um sie in der Mitte erneut zu durchtrennen. Dass währenddessen weiterhin die Kopfkissenfedern auf den zerstückelt zuckenden Leib herabrieseln, verleiht der Szene einen beinahe surrealen Anstrich. Einen Schnitt später ist die Wirkung des sekundenschnellen Schocks zumindest intradiegetisch bereits wieder verpufft. Erholt von dem jähen Schrecken sind unsere Helden und Heldinnen in der Lage, Scherze über den Vorfall zu machen, (»At least we know what's for dinner!«), und nur Bill, den wir erneut in Untersicht sehen, wie er die Machete schultert und die tote Schlange mit ernstem Blick mustert, scheint weiterhin angegriffen von seinem eigenen kurzen Gewaltausbruch.[103]

In vielerlei Hinsicht entbehrt die skizzierte Szene in *Friday the 13th* noch mehr jedweder narrativen Grundlage als ihr Pendant in *Die Säge des Todes*. Durch den fehlenden Einsatz extradiegetischer Musik – (einmal abgesehen von dem beschriebenen Tusch) –, sowie die vergleichbar nüchterne, nicht wirklich, wie bei Franco, auf eine affektive (Über-)Reizung abzielende Inszenierung, erhält die Schlangentötung die Qualität eines Schauwerts, der absolut isoliert für sich außerhalb der ihn umlagernden Erzählebene steht, und dem dadurch ein semi-dokumentarisches Moment absoluter Kontingenz anhaftet. Weit sind wir hier nicht entfernt von der in einem der vorherigen Kapitel erwähnten, ähnlich gelagerten Schlangenszene in *Juve contre Fantómas* aus dem Jahre 1913: Für einen Augenblick stagniert der Erzählfluss, um die voyeuristische Struktur des Illusionskinos zugunsten der exhibitionistischen des Attraktionskinos einzutauschen, und zugleich einen unverstellten Realitätseffekt die Fabrikationen der Fiktion unterminieren zu lassen. Dass der Index-Tod der Schlange in *Friday the 13th*, wie in *Die Säge des Todes*, später weder motivisch noch innerhalb der intradiegetischen Dialoge noch einmal aufgegriffen wird, führt Fans der Filmreihe seit jeher zu regen Diskussionen in Internetforen, wo man diese

103 Sean S. Cunningham, *Freitag der 13.*, DVD, Deutschland: Warner 2003, (USA 1980), 25:29–27:24.

Tiersnuff-Szene nicht nur deshalb als vollkommen sinnlos abkanzelt, weil sie zur Handlung des Films nicht das Geringste beiträgt, sondern gerne auch folgende Anekdote kolportiert: Angeblich sei unsere Szene im ursprünglichen Drehbuch nicht vorhanden gewesen, sondern vielmehr erst auf Initiative von Spezialeffektkünstler Tom Savini zustande gekommen, der das Reptil bei einem Spaziergang am Drehort gefangen und kurzfristig entschieden haben soll, es vor laufender Kamera zerhacken zu lassen. Selbst wenn diese nicht verifizierbare Geschichte erfunden sein sollte, bringt sie doch ganz gut die Poetik der Unmotiviertheit zum Ausdruck, die man überhaupt als symptomatisch für die Integration indexikalischer Todesszenen in narrative Codes von Exploitation-Filme der 60er, 70er und 80er betrachten muss. Beispiele jedenfalls lassen sich zuhauf finden, die sich nicht die Mühe machen, ihre Tabubrüche in einem konzeptionellen Korsett zu verschnüren, wie *Eva Nera* das tut, sondern sie als Kontaminationen indexikalischer Realität behandeln, von denen gleichermaßen die ikonisch-symbolische Ordnung des jeweiligen Films wie auch dessen narrative Kohärenz augenblickhaft ausgehebelt wird.

Analog zu meinem dreistufigen Schema von indexikalischer Enthauptungsszenen von Schlangen hätte man bspw. auch das gewaltsame Ableben einer weiteren abjekten Tiergattung ins Blickfeld nehmen können: Den Topos der bei lebendigem Leib in Brand gesteckt werdenden Ratten, wie man ihn in unterschiedlichen Genrewerken wie Bruno Matteis und Claudio Fragassos post-apokalyptischem Science-Fiction-Film *Rats – Notte di terrore* (1980)[104] oder Antonio Margheritis Melange aus Vietnam-Drama, Actionspektakel und Kannibalen-Horror *Apocalypse domani* (1980)[105] antrifft. Um Redundanzen zu vermeiden, möchte ich im Folgekapitel jedoch den exploitativen Umgang mit Index-Todesszenen in einen breiteren gesellschaftspolitischen und kunstwie kulturtheoretischen Rahmen einbinden, bevor ich mich anschließend mit Ruggero Deodatos *Cannibal Holocaust (*1980) einem postmodernen Film par excellence zuwende, um mit dessen Hilfe, wie schon bei *El automóvill gris* geschehen, eine Panoramaschau der Anfang der 80er vorhandenen Inkorporationsmöglichkeiten indexikalischer Todesszenen im ikonisch-symbolischen Kino zu betreiben, deren Anliegen es auch sein wird, die prinzipielle Permeabilität der Grenzen zwischen Grindhouse und Arthouse, zwischen Trivialkultur und Hochkultur, oder zwischen, um Diederichsens Ausdruck zu verwenden, »Big Industry« und »Klitsche« aufzuzeigen.

104 Bruno Mattei, Claudio Fragasso, *The Riffs III – Die Ratten von Manhattan,* DVD, Deutschland: Laser Paradise 2002, (Italien 1980). Nach Untergang der Zivilisation sieht sich eine Bande Rocker in einem verlassenen Fabrikkomplex einer Übermacht an eingefärbten Meerschweinchen gegenüber, die der Plot freilich als blutrünstige Ratten ausgibt, und die während des Überlebenskampfs unserer Protagonisten gerne auch einmal einem in Flammen aufgehenden Stuntman auf dem Kopf drapiert oder mit lodernden Fackeln beworfen und somit in Brand gesteckt werden.

105 Antonio Margheriti, *Cannibal Apocalypse,* DVD, USA: Image/Studio Canal Warner 2002, (Italien 1980). Margheritis Film treibt eine Poetik der Unmotiviertheit bezüglich indexikalischer Tiertode in Spielfilmen letztlich auf die Spitze. Während drei Vietnam-Veterane, die von einem Virus befallen sind, der sie zu kannibalistischen Übergriffen verleitet, in der New Yorker Kanalisation von der Staatsmacht gestellt werden, wird beim Einsatz eines Flammenwerfers, der einem der Antagonisten das Leben kostet, für etwa 2 Sekunden zur Aufnahme einer brennenden Ratte geschnitten.

7. Indexikalische Todesszenen zwischen Arthouse und Grindhouse der 60er bis 80er Jahre

7.1 Ein »kulturterroristischer Overkill destruktiver Bilder, Symbole und Klänge.«[1] Der kinematographische Index-Tod als Potlatsch

»THIS SITUATION IS THE NORM. DEATH IS EVERYWHERE IN LIFE.
SPK is not fetishing a situation, it is exposing this Cathedral of Death.
The strategy is not dialectical liberation vs. *control,* unconscious vs. conscious, deviant vs. normal, sexual vs. chastity.
The strategy is CATASTROPHIC – pushing the situation to the limit.
The strategy is SYMBOLIC – using the system's own intolerable signs against it.
The strategy is ANONYMOUS – the refusal to be categorizable as another star deviant. We are the norm. We are the twilight,«[2]

heißt es im 1983er Manifest *The Post-Industrial Strategy* der 1978 in Sydney gegründeten Industrial-Band SPK.[3] Ihren akronymischen Namen hat die Gruppe von veröffentlichtem Tonträger zu veröffentlichtem Tonträger zwar jeweils anders, jedoch stets in sinnfälligem Zusammenhang mit ihren »atonale[n] Klangstrukturen« und »an den *bruitismo* des Futurismus erinnernde[n] Maschinenrhythmen«[4] entschlüsselt: Während die erste Single *Meat Processing Section* aus dem Jahre 1980 noch *Surgical Penis Klinik* als Interpretation des Bandnamens anbietet, und die erste LP *Information Overload Unit* ein Jahr später wiederum zu *System Planning Korporation* wechselt, sind bezüglich des Selbstverständnisses der Band vor allem die Decodierungen auf dem 1982er Album *Leichenschrei* sowie der 1983er Compilation *Auto-da-fé* aufschlussreich, wo SPK zum einen als *Sozialistisches Patienten Kollektiv* und zum andern als *Seppuku* firmieren.

Ersteres verweist auf das Heidelberger Sozialistische Patientenkollektiv, eine Vereinigung mehrerer Psychiatrie-Patienten, die im Februar 1970 unter Leitung des Arztes Wolfang Huber dazu antritt, im Zuge von 68er Nachwehen und sich formierender Antipsychiatrie-Bewegung die gesellschaftliche Trennung zwischen

1 Marcus Stiglegger, *Industrial*, in: Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.), *Handbuch Popkultur*, Stuttgart 2017, 97–101, hier: 100.
2 SPK, *The Post-Industrial Strategy*, in: V. Vale, Andrea Juno, *Industrial Culture Handbook*, San Francisco 1983, 103f., hier: 103.
3 Vgl. einführend zum Industrial-Genre Stiglegger, *Industrial*, 97–101.
4 Ebd., 99.

vermeintlich geistig Gesunden und psychisch Erkrankten aufzuheben, und sich in der Folge zunehmend hin zum RAF-Terrorismus radikalisiert.[5] Direkte Bezüge zur Bandbiographie bestehen darin, dass Gründungsmitglied Graeme Revell vor seiner Musikerkarriere als Pfleger einer psychiatrischen Klinik arbeitet, wo er Mitmusiker Neil Hill als einen seiner Patienten kennenlernt.[6]

Vor allem aber bringt die namenstechnische Allianz mit der Heidelberger Gruppe den therapeutischen Impetus zum Ausdruck, den SPK von Anfang an verfolgen: Eine sich über Ausgrenzungs- und Ausscheidungsprozesse definierende Gesellschaft soll durch die audiovisuelle Konfrontation mit ihrem verfemten Teil entweder einen purifizierenden Exorzismus erfahren, oder aber in die Selbstvernichtung getrieben werden, – so wie japanische Samurais den eigenen Gesichtsverlust mit der rituellen Suizidpraxis des Seppuku beantworteten.[7] »Kill kill kill for inner peace/bomb bomb bomb for mental health/therapy through violence/working circle explosives«, lauten dementsprechend die Lyrics der 1979er Single *Slogun*, bevor die Band immer wieder aggressiv den eigenen Namen herausbrüllt. »Aus der Krankheit eine Waffe machen« hatten die Heidelberger Vorbilder analog dazu eins ihrer Manifeste betitelt.[8]

Mit dieser Programmatik erweisen sich SPK im Einklang mit anderen Acts der Industrial-Kultur Ende der 70er, Anfang der 80er: Auch britische Kollegen

5 Vgl. bspw. Cornelia Brink, *Radikale Psychiatriekritik in der Bundesrepublik. Das sozialistische Patientenkollektiv in Heidelberg*, in: Franz-Werner Kersting (Hg.), P*sychiatriereform als Gesellschaftsreform. Die Hypothek des Nationalsozialismus und der Aufbruch der sechziger Jahre*, Paderborn 2003, 165–180.

6 Eine »Krankheit im Recht« getaufte Nachfolgeorganisation des Patientenkollektivs, die 1985 von Personen aus Hubers Umfeld gegründet wird, distanziert sich auf ihrer Webpräsenz nachdrücklich von jedweder Vereinnahmung durch die Industrial-Kultur in Gestalt von SPK. (Vgl. http://www.spkpfh.de/Against_SPK falsificators_in_the_music_business.htm (01.01.21)).

7 Als Blaupause der Faszination des Industrial-Genres für die rituelle Selbsttötung kann man Leben und Werk des japanischen Schriftstellers Yukio Mishima heranziehen, in dessen Romanen, Gedichten und Theaterstücken nicht nur regelmäßig eine (mehr als latente) Todessehnsucht zum Ausdruck kommt, sondern der mit seiner einzigen Regiearbeit, dem halbstündigen *Yûkoku* aus dem Jahre 1966, so etwas wie die Urform einer dezidierten Snuff-Ästhetik geschaffen hat. Mishimas Film bezieht sich dabei nicht nur auf die Harakiris des Leutnants Shinji Takeyama und seiner Frau Reiko nach einem missglückten Militärstreich im Jahre 1936. Vor allem weist die Inszenierung im Stil des No-Theaters, die sich darauf konzentriert, die letzten Stunden des (von Mishima selbst verkörperten) Suizidanten in spe als nahezu dokumentarisches Kammerspiel einzufangen, auf das Ende des Regisseurs selbst hin, der sich nur vier Jahre später, im November 1970, nach einem ebenfalls gescheiterten Putschversuch zur Wiedereinsetzung des japanischen Kaisers ebenfalls rituell entleiben wird. In der Folge entwickelt sich Mishima zu einer wichtigen Referenzfigur der Industrial-Kultur, was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass Masami Akita, führender Kopf der Band Merzbow, im Jahre 1990 mit *›Shitsurakuen‹: jôbafuku onna harakiri* eine Hommage an Mishimas *Yûkoku* dreht: In dem ebenfalls halbstündigen Faux-Snuff-Film steht allerdings kein hochrangiger Militär im Mittelpunkt, sondern – als augenzwinkernde Inversion – die graphische Selbstausweidung eines japanischen Schulmädchens.

8 Vgl. SPK, *Aus der Krankheit eine Waffe machen*, München 1972, für dessen Vorwort ein solidaritätsbekundender Brief Sartres an die Gruppe herangezogen wurde.

wie Throbbing Gristle, Monte Cazzarra oder Whitehouse wenden ihre »effektorientierte Kunst […] gegen ein Netz totaler Überwachung und Kontrolle […], gegen einen paranoid geschlossen kybernetischen Kapitalismus, in dem direktes Aufbegehren nicht mehr möglich ist« und »nur ein Extremismus der Körperbilder bis hin zur Zerstörung der Körperlichkeit noch helfen oder immunisieren kann.«[9] Ebenso verlagern Industrial-Musiker außerhalb Großbritanniens wie Masonna und Merzbow in Japan oder Maurizio Bianchi und Pierpaolo Zappo in Italien ihren Fokus auf »psychische[…] Abnormalitäten, Folterszenen, Sezierungen von Leichen, Hinrichtungen und Serienmorde« bis hin zu »extremen Sexualpraktiken, körperlichen Modifikationen und Tierversuchen.«[10]

Im Falle SPKs bedeutet ein solcher Versuch der Neustrukturierung des »Komplex[s] aus Körperwirkung, Indexkunst und Performance Art«[11] bspw., dass die Band der Erstpressung ihrer Debüt-LP eine Kapsel menschlichen Spermas beilegt[12], oder bei Live-Auftritten mit Schweißgeräten und Flammenwerfern hantiert, und dabei nicht nur sich selbst, sondern auch die vorderen Reihen des Auditoriums regelmäßig in Lebensgefahr bringt.[13] Höhepunkt des grenzüberschreitenden Gestus der Gruppe ist allerdings das 1982 veröffentlichte Video *Despair*, dessen sowohl strafrechtlich wie auch für das Thema vorliegenden Arbeit relevanten Inhalt Kerekes und Slater wie folgt zusammenfassen:

> »Despair consists of sixty minutes of screeching, heavily distorted guitars, electronics, and various tape and vocal effects. The graphics mutate from lines running up and down the screen to random images, such as a sex shop and an autopsy. The soundtrack drives onward relentlessly. The mutilation of a dead cat (its eye gouged out and its tongue sliced off) and the unspooling of intestines from a cadaver's gaping abdominal cavity are intercut with footage of SPK performing live. The frontman – in bondage mask and swastika armband – bites meat from a rancid horse head. Slides of death camps, brain surgery, foetal deformities and pathological specimens take the video to its conclusion and infamous mortuary footage: An individual, seen only as a pair of industrial gloved hands, manoeuvres a detached head to perform clumsy fellatio on a penis belonging to a corpse. The head is then replaced by a skeletal hand, woven with strings of yellowed tendon, which is used to simulate masturbation of the grey member.«[14]

Was angesichts all dieser kalkulierten Tabubrüche bei der Rezeption indes meist untergeht, ist die Tatsache, dass die Band ihre mannigfaltigen Transgressionsakte durch einen fundierten theoretischen Unterbau zu legitimieren versucht. Dadurch, dass man sich bei *The Post-Industrial Strategy* ausgerechnet des für die klassischen Avantgarden unverzichtbaren Kommunikationsmittels des Manifests

9 Diederichsen, *Körpertreffer*, 93.
10 Wolfgang Sterneck, *Die verdrängte Wirklichkeit. Einblicke in die Industrial Culture*, in: IKONEN 0 (2002), 4–11, hier: 4.
11 Diederichsen, *Körpertreffer*, 94.
12 Vgl. S. Alexander Reed, *Assimilate. A Critical History of Industrial Music*, Oxford 2013, 146.
13 Vgl. Vale, *Industrial*, 94.
14 Kerekes, *Killing*, 320 f.

bedient, (und darin wiederum arrivierte Autoren wie Marshall McLuhan, Walter Benjamin oder Friedrich Nietzsche bemüht), modellieren SPK Provokationen wie die Integration von Pathologie-Photos in den Innenteil der *Leichenschrei*-LP oder Anklänge an den Faschismus durch Verwendung von Hitler-Samples oder militärisch gebelltem Pseudo-Deutsch in Songs wie *Walking on Dead Steps* oder *Germanik* wenigstens paratextuell als eine Form der »semiologischen Guerilla,«[15] die auf nichts weniger abzielt als auf eine Umwälzung bestehender Herrschaftsstrukturen durch das Mittel kathartischer Schockeffekte.

Genau dieser revolutionäre Geist eint SPK dann auch mit dem extremen Authentizitätsanspruch, den die Aktions- und Performancekunst, aus deren Wiege die Industrial-Kultur hervorgegangen ist[16], seit den 60er Jahren verfolgt: »Der gemarterte, der verwundete Körper – bis hin zum inszenierten Suizid – zählt zu den bisher letzten Versuchen, ästhetische Kategorien per se zu überschreiten«, schreibt Bernd Mattheus rückblickend. »Echtes Blut, Schnitte, Schüsse ins Fleisch, Tieropferungen, dionysische Feste, das Orgien Mysterien Theater.«[17] Konsequent führt die Band aber nicht nur fort, was Performance-Künstler und -Künstlerinnen wie die Wiener Aktionisten, Marina Abramović oder Chris Burden bereits vorgedacht, und vor allem vorausagiert, haben.[18] Vielmehr transferieren SPK derlei Verletzungen ethisch-moralischer Grenzen und menschlicher Körper aus einem dezidierten Kunstkontext hinein in den kapitalistisch organisierten Musikmarkt, der ihnen eine wesentlich geeignetere Basis für ihre Angriffe gegen repressive innere und äußere Strukturen bietet als die hermetischen Ateliers und Galerien, in denen die ge-

15 Vgl. Umberto Eco, *Für eine semiologische Guerilla*, in: Ders., *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*, München 1987, [1967], 146–156.

16 Entsprungen ist die für das Genre wegweisende (und durch ihr Label Industrial Records letztlich auch namensgebende) britische Band Throbbing Gristle aus der Performance-Gruppe COUM Transmissions, die seit Ende der 60er durch gleichermaßen von den Wiener Aktionisten wie der Fluxus-Bewegung inspirierte Skandale auf sich aufmerksam macht, und nach der Umbenennung in Throbbing Gristle zusätzlich zu den weiterhin provokativen Live-Auftritten und Songtexten nach dem idealen Soundtrack für die von ihnen diagnostizierten urbanen Verfallserscheinungen sucht. (Vgl. Atte Oksanen, *Anti-Musical Becomings: Industrial Music and the Politics of Shock and Risk*, in: *Secessio* 2 (1) 2013, 1–18.) Auch weitere Künstler wie der eng mit Throbbing Gristle verbandelte Monte Cazazza oder die japanische Band Hijōkaidan haben, bevor sie Platten aufzunehmen begannen, sich einen kontroversen Namen mit extremen (Körper-)Performances gemacht.

17 Bernd Mattheus, *Die Kunst und der Tod*, in: Ders., Cathrin Pichler (Hg.), *Über Antonin Artaud*, München 2002, 11–15, hier: 13.

18 Während der US-amerikanische Performance-Künstler Chris Burden sich in seiner Performance *Shoot* (1971) von einem Freund mit einem Gewehr in den Arm schießen lässt, reduziert sich Marina Abramović in ihrer Performance *Rhythm 0* (1974) selbst zu einem ihrem Publikum wehrlos ausgelieferten Objekt. »There are seventy-two objects on the table that can be used on me as desired. I am the object«, lautet die Handlungsanweisung an dasselbe, worauf sich einige der Besucher mit Scheren, Rasierklingen und sogar einer geladenen Pistole an der reglos daliegenden Künstlerin zu schaffen machen. Mit seinen mitunter in Form von Kurzfilmen konservierten Performances im Umfeld des Wiener Aktionismus übertrifft Otto Muehl indes noch derartige Einladungen zur Destruktion des Künstlerkörpers, wenn in Aktionen wie *Scheiss-Kerl* (1969), *Sodoma* (1970) oder *Der geile Wotan* (1971) die gesamte Bandbreite von Tierschlachtungen, Koprophagie und Selbstverstümmelung abgedeckt wird.

nannten Vorläufer und Vorläuferinnen operiert haben – und dies zumal, wenn die Band ab den frühen 80ern mehr und mehr abweicht von ihren konventionellen Hörgewohnheiten eher feindselig gegenüberstehenden Noise-Klängen und sich zunehmend massenkompatibleren Elementen des Synth-Pop oder EBM öffnet.[19]

Wie sehr »theoretically up-to-date«[20] die Band ist, beweist *The Post-Industrial Strategy* durch seine breitgefächerten impliziten und expliziten Referenzen auf Denker und Denkerinnen, die auch für vorliegende Arbeit eine entscheidende Rolle spielen. Gerade die von mir mehrfach herangezogenen postmodernen Theorien Baudrillards lassen sich problemlos in desillusionierten Statements zum Zustand einer unter Chimären verschütteten Simulationsgesellschaft wiederfinden wie: »We live entirely a fiction of evolutionism: for capitalism a belief in an eternity of accumulation and progress; for science a faith in an infinite march towards truth; for social manipulation a belief in control from cradle to grave.«[21] An anderer Stelle wirkt es gar, als würden SPK den französischen Medientheoretiker direkt paraphrasieren. Im Rekurs auf dessen Postulat von einer gegenwärtig vorherrschenden Kultur der Montage, einem unendlichen, unauflösbaren Möbiusband austauschbarer Codes »nach Art einer zirkulären Verzerrung«, und einer »göttlichen Referenzlosigkeit« der Zeichen, bei der sich die Signifikanten von ihren Signifikaten in Form einer »Präzession der Simulakra«[22] abgekoppelt haben, stellt die Band fest: »Today there is no reality, or everything is real and everything is unreal. Today the object no longer refers to the real nor to information. Both are already the result of a selection, a montage, a taking of views.«[23]

Die Behauptung SPKs, »the only possible attack on this totality« sei die Zurschaustellung von »intolerable bodies – mutated, diseased, deformed dead«, macht das Manifest außerdem anschlussfähig sowohl für die Transgressionsphilosophie Georges Batailles wie auch Julia Kristevas nur drei Jahre vor *The Post-Industrial Strategy* erschienen »Essai sur l'abjection« *Pouvoirs de l'horreur*. Wie im Verlauf vorliegender Arbeit mehrfach herausgestellt, nimmt Bataille die Interdependenz von Tod, Sexualität und gesellschaftlich sanktionierten Tabuzonen dahingehend in den Blick, dass sich, seiner Meinung nach, die dem menschlichen Individuum immanente Diskontinuität nur unter dem Risiko der eigenen Selbstaufgabe hin zu einer verlorenen Souveränität überwinden ließe, – wobei er die Zeugenschaft von Bildern äußerster Folter und Agonie gleichsetzt mit einer Bewegung, mit der das Individuum die Angst vor der eigenen Verwundbarkeit auf Distanz rückt.

19 Das dritte Album *Machine Age Voodoo* (1984) markiert in dieser Hinsicht einen radikalen Stilwechsel, hebt sich die darauf dargebotene elektronische Tanzmusik doch kaum vom Mitte der 80er vorherrschenden Massengeschmack der Charthörer ab, was der Band von der alten Fanbase nicht zuletzt den Vorwurf des Ausverkaufs einträgt.

20 Oksanen, *Anti-Musical*, 2.

21 SPK, *Strategy*, 104.

22 Jean Baudrillard, *Die Präzession der Simulakra*, in: Ders., *Agonie*, 7–69.

23 SPK, *Strategy*, 104.

Auch die Literaturtheoretikerin Kristeva begreift ihr Konzept des »Abjekten« als »a response to the realization that a peaceful and primordial kind of meaning – one of a unified, fully knowable world-womb – is necessarily unrecoverable, severed at birth as a precondition of being.«[24] Mit dem Marker des Abjekten versieht Kristeva dabei »zunächst alles, was in einem Menschen Ekel und Aversion hervorruft: Aas, Leichen, Eiter, Eikel vor bestimmten Lebensmitteln wie z. B. der Haut der Milch und Phobien vor Mäusen oder Spinnen.«[25] Die Konfrontation mit dem Abjekten trage jedoch nicht den Status einer herkömmlichen Subjekt-Objekt-Beziehung, vielmehr betont Kristeva, »daß dieses Objekt ein Teil des Subjektes ist, ein Teil, den dieses loswerden will, aber nie loswerden kann. Denn das ›abject‹ bezieht sich auf den Körper, die körperlichen Substanzen, seine Flüssigkeiten und Ausscheidungen, Blut, Sekrete und Exkremente und kennzeichnet diesen als verletzbar, transitorisch und sterblich.«[26] Ähnlich wie in Batailles durchaus ambigue zwischen Ekel und Ekstase oszillierenden Auseinandersetzung mit der Lingchi-Photographie, auf der ein junger Chinese bei lebendigem Leib zerschnitten wird, birgt die Abjektion – also die individuelle physische und psychische Reaktion eines Individuums, wenn es auf Phänomene trifft, die in ihm Ekel und Abscheu erzeugen – für Kristeva ebenso die Möglichkeit der Katharsis, wenn man sie als integralen Bestandteil der Religion, und damit auch der aus der theologischen Sphäre hervorgegangenen modernen Kunstproduktion, betrachtet:

> »Abjection accompanies all religious structurings and reappears, to be worked out in a new guise, at the time of their collapse. […]
>
> Abjection appears as a rite of defilement and pollution in the paganism that accompanies societies with a dominant or surviving matrilinear character. It takes on the form of the exclusion of a substance (nutritive or linked to sexuality), the execution of which coincides with the sacred since it sets it up.
>
> Abjection persists as exclusion or taboo (dietary or other) in monotheistic religions, Judaism in particular, but drifts over to more »secondary« forms such as transgression (of the Law) within the same monotheistic economy. It finally encounters, with Christian sin, a dialectic elaboration, as it becomes integrated in the Christian Word as a threatening otherness-but always nameable, always totalizeable.
>
> The various means of purifying the abject-the various catharses-make up the history of religions, and end up with that katharsis par excellence called art, both on the far and near side of religion. Seen from that standpoint, the artistic experience, which is rooted in the abject it utters and by the same token purifies, appears as the essential component of religiosity. That is perhaps why it is destined to survive the collapse of the historical forms of religions.«[27]

24 Reed, *Assimilate*, 177

25 Herrad Heselhaus, *Abjektion*, in: Renate Kroll (Hg.), *Metzler Lexikon, Gender studies, Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, 1.

26 Silvia Eiblmayr, *Die Ekstase der Moderne. Hysterie, Körper und Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner et al. (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 6, Berlin 2002, 163–202, hier: 185.

27 Julia Kristeva, *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York 1982, 17. Für die Filmtheorie urbar gemacht wurde Kristevas Konzept vor allem von Barbara Creeds These, dass gerade der Hor-

Eine Purifikation der Abjektion à la Kristeva sowie ein »Verlangen nach einem extremen Zustand«[28] hin zur Selbstauflösung im Sinne Batailles lassen sich ganz klar auch in den Intentionen SPKs wiederfinden. Über die für die Industrial-Kultur charakteristischen Schock-Therapien, durch die die Rezipienten mittels eines Überschusses an sowohl ihr moralisch-ethisches wie auch physisches Fassungsvermögen übersteigenden audiovisuellen Reize regelrecht kuriert werden sollen, schreibt Reed in seiner *Critical History of Industrial Music*: »In seeking to shock listeners out of themselves, industrial music often attempts to expose the needless, arbitrary, and complacent trappings out of which those audiences are being shocked, treating people to a view of hegemony from the outside in.«[29]

Bezeichnenderweise findet sich diese Einschätzung im Zusammenhang mit einer kurzen Einlassung, in der Reed wesentliche Bestandteile der Industrial-Kultur an Überlegungen Antonin Artauds rückbindet. Obwohl dieses *enfant terrbible* der französischen Kunstavantgarde zwischen den 20er und 40er Jahren von SPK zu keinem Zeitpunkt namentlich genannt wird, schwebt sein Geist dennoch greifbar über dem zitierten Band-Manifest. In der 1938er Essaysammlung *Le Théâtre et son Double* propagiert Artaud, gedanklich (post-)moderne Performance-Kunst vorwegnehmend, ein anti-bürgerliches Theater, das klassische Sprechtexte verwerfen, und sich stattdessen an außereuropäischen religiös-kultischen Praktiken wie vor allem den Schauspielen des indigenen Balis orientieren solle. Er tritt ein für »ein Theater, das Trancezustände hervorruft«, für »ein Theater, in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers […] zermalmen und hypnotisieren«[30], für ein Theater, in dem die Körper der Darsteller zu abstrakten Hieroglyphen werden, und Bühne sowie Zuschauerraum ineinander verschmelzen sollen[31] – allesamt Forderungen, die er während seiner erfolglosen Versuche, als Drehbuchautor und

rorfilm das (für Kristeva in enger Verbindung zum Mütterlichen stehende) Abjekte ständig aufrufe, um über die direkte Konfrontation des Zuschauers mit Bildern des Verfemten ein stabiles System von Grenzen und Tabus kurzzeitig außer Kraft zu setzen, nur um es anschließend umso kräftiger heteronormativ zu stärken. »The horror film attempts to bring about a confrontation with the abject (the corpse, bodily wastes, the monstrous feminine) in order finally to eject the abject and redraw the boundaries between the human and non-human. As a form of modern defilement rite, the horror film attempts to separate out the symbolic order from all that threatens its stability, particularly the mother and all that her universe signifies. In this sense, signifying horror involves a representation of, and a reconciliation with, the maternal body.« (Vgl. Barbara Creed, *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, New York 1993, 14.) Die Funktionsweise des kommerziellen Horrorfilms wäre demnach der erhofften Wirkung, die SPK mit ihren eigenen Horrorshows verfolgen, diametral entgegengesetzt, indem dessen blutige Spektakel einen Schock hervorrufen, nach dessen Überwindung man sich umso bereitwilliger an die Sicherheit etablierter Strukturen klammert.

28 Bataille, *Eros* 235.

29 Reed, *Assimilate*, 171.

30 Antonin Artaud, *Schluß mit den Meisterwerken*, in: Ders., *Das Theater und sein Double*, Frankreich a. M. 1979 [1938], 79–88, hier: 88.

31 Vgl. bspw. Ders., *Über das balinesische Theater*, in: Ebd., 57–72.

Filmregisseur innerhalb der Experimentalfilmszene Fuß zu fassen, Ende der 20er bereits auf das kinematographische Medium angewandt hatte.[32]

Einen Vortrag zu *Le theatre et la peste*, mit dem er seine Hörerschaft an der Sorbonne im April 1933, unter der sich auch Georges Bataille befindet, zusätzlich zu der Sprachgewalt des Textes durch exaltierte Deklamationen verstört[33], schließt Artaud mit einer Losung, die auch als Slogan SPKs ein halbes Jahrhundert später hätte Verwendung finden können: »Wie die Pest ist das Theater eine Krise, die mit Tod oder Heilung endet.«[34] Nicht zuletzt handelt es sich bei Artaud, der zwischen 1937 und 1946 bald ein Jahrzehnt unter Elektroschock-Behandlung in Psychiatrischen Anstalten verbringen muss, um eine Figur, die die Brücke schlägt zur Psychiatrie-Kritik, wie sie Gilles Deleuze und Felix Guattari in *L'anti-Œdipe* entwickeln. In deren erstmals 1972 erschienenen Verurteilung der Psychoanalyse sowohl als Theorie wie auch als therapeutische Praxis, die, »statt an der wirklichen Befreiung mitzuwirken«, vielmehr »Teil jenes allgemeinen bürgerlichen Werkes der Repres-

32 Noch 1927 schreibt Artaud in einem *Sorcellerie et Cinéma* betitelten Artikel von der »Trance-Atmosphäre«, die das Kino zu evozieren imstande sei, indem es jeden banalsten Gegenstand, sobald er eingespeist werde in den kinematographischen Reproduktionsprozess, zum »Enthüller eines ganz geheimen Lebens« mache, mit dem die Bilder uns in ein beinahe telepathisch funktionierendes Kommunikationsverhältnis treten ließen. (Antonin Artaud, *Hexerei und Kino*, in: Ders., *Texte zum Film*, Berlin 2012, 81–84, hier: 82f.) Fünf Jahre später ist von Artauds Kino-Enthusiasmus letztlich nicht mehr viel übrig. In einem Brief an den Schauspieler Louis Jouvet vom Mai 1932 schreibt er mit deutlich autobiographischem Bezug seine eigene Schauspielkarriere betreffend: »Ich bin immer mehr davon überzeugt, dass das Kino die Kunst der Vergangenheit ist und bleiben wird. Man kann darin nicht arbeiten, ohne sich zu schämen«, schreibt er mit deutlich autobiographischem Bezug, (Antonin Artaud, *Brief an Louis Jouvet*, in: Ebd., 187.) In einer im Februar 1933 veröffentlichten Antwort auf eine Umfrage der Zeitschrift *Ciné-rytme*, *Sur les tendances du cinéma*, wiederum konstatiert Artaud, ernüchtert die Hexerei-Metapher seines früheren Textes wiederaufgreifend: »Das Kino gleicht jenen schreckenerregenden Masken der alten indianischen Hexer, denen durch Zeit und Abnutzung allmählich jegliche Wirkung geraubt wurde und die von den Hexern selbst nur noch für würdig erachtet werden, in den Vitrinen eines Museums vorzukommen.« (Antonin Artaud, *Über die Tendenzen des Films*, in: Ebd., 205–210, hier: 210.)

33 Wie mehrere Augenzeugen bestätigen, verlässt Artaud während seines Vortrags zusehends das vorgefertigte Skript und beginnt, die Leiden eines Pestkranken am eigenen Leib auszuagieren. Anaïs Nin erinnert sich Jahre später: »Um seinen Vortrag zu illustrieren, versetzte er sich in Agonie. […] Sein Gesicht war von Angst verzerrt. Man konnte sehen, wie Schweiß sein Haar durchnässte. Seine Augen weiteten sich, seine Muskeln krampften sich zusammen, seine Finger spreizten sich in ersterbender Bewegung. Er ließ uns den vertrocknenden, verdorrenden Gaumen spüren, die Schmerzen, das Fieber, das Feuer in den Eingeweiden. […] Das Publikum war zuerst sprachlos. Und dann, einer nach dem anderen, verließen sie den Saal, lärmten dabei, riefen, protestierten, schlugen die Tür hinter sich zu.« Selbst Georges Bataille schreibt, beinahe peinlich berührt, Artaud habe seinen Bauch »mit beiden Händen« ergriffen und »den unmenschlichsten Schrei« ausgestoßen, »der je aus der Kehle eines Menschen gekommen ist: das verursachte ein Unbehagen, vergleichbar mit demjenigen, das wir empfänden, wenn einer unserer Freunde abrupt ins Delirium verfiele.« Nin gibt außerdem Artauds eigene Sicht der Dinge wieder, die nicht weit entfernt zu sein scheint von den Absichten, die SPK mit ihren audiovisuellen Attacken verfolgen: »Ich wollte ihnen die Pest selbst geben, […] damit sie durch den Schrecken erwachen.« (Zit. n. Bernd Mattheus, *Artaud. Leben und Werk,* München 2002, 165 u. 394.)

34 Antonin Artaud, *Das Theater und die Pest*, in: Artaud, *Theater*, 17–34, hier: 34.

sion« sei, »das darin besteht, die europäische Menschheit unter dem Joch von Papa-Mama zu belassen und nie mit diesem Problem zu brechen«[35], bekleidet Artaud die maßgebliche Rolle sowohl des Vordenkers wie auch der konkreten Fallstudie: Nicht nur hat Artaud Deleuzes und Guattaris Schizoanalyse theoretisch antizipiert, sondern belegt anhand der eigenen Biographie auch ihre Notwendigkeit.

Michel Foucault, für den die Krise der Pest im Solidieren der Disziplinargesellschaft mündet[36], erweist die Band beim Abstecken der Angriffsziele ihrer post-industriellen Strategie wiederum gleich zweimal ihre Reverenz: Zum einen wird seine Kritik an der sogenannten Sexuellen Revolution rekapituliert, die letztendlich lediglich darauf hingewirkt habe, immer neue Perversionen auszudifferenzieren und zu marginalisieren: »Michel Foucault in The History of Sexuality (vol 1) shows how all sexuality including deviations are ›confessed‹ so that the code can be total. […] Every sexual possibility is catalogued in some cheap porno movie to be reproduced by us in our private lives«[37]; zum andern begrüßt SPK seine Analyse der Mechanismen einer institutionalisierten und letztlich internalisierten Disziplinarmacht, um diese sodann in eine radikale Handlungsmaxime umzuwenden:

> »Michel Foucault in Discipline and Punish: the mechanism of social control has changed from liquidation or internment to therapeutic. Criminals or the insane are now simply recycled and turned into normalized homogeneous citizens. Both the right and the left wish to feel responsible for these problems and to reintegrate the deviant. We must not do this. Our interest in social deviance must be to maintain and extend the disability of the system to keep its margins under control.«[38]

Während man Artauds Konzept eines »Theaters der Grausamkeit« nicht auf plakative Schock-Bilder im Grand-Guignol-Stil reduzieren darf[39], partizipieren SPK demgegenüber an einer dezidierten Anti-Ästhetik von Tod und Gewalt, wie die Band im Interview mit V. Vale und Andrea Juno gebetsmühlenartig betont: »A lot of what we're doing is dirt, is filth, and we live in a society that pretends to be exceptionally clean.

---

35 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1974, 63.

36 Foucault, *Überwachen*, 251–256.

37 SPK, *Strategy*, 103.

38 Ebd., 104.

39 Vgl. v. a. Artauds *Briefe über die Grausamkeit* an seinen Verleger Jean Paulhan vom September bis November 1932, in: Artaud, *Theater*, 109–112, wo Artaud aus seiner Kritik am Logozentrismus heraus unter anderem erklärt, er »kultiviere nicht etwa systematisch das Grauen. Das Wort Grausamkeit muß in einem weiten Sinn verstanden werden, nicht in dem stofflichen, räuberischen Sinn, der ihm gewöhnlich beigelegt wird. Und indem ich das tue, nehme ich das Recht in Anspruch, mit dem üblichen Sinn der Sprache zu brechen, ein für allemal die Armierung zu knacken, das Gehäuse zu sprengen, auf die etymologischen Ursprünge der Sprache zurückzugehen, die durch abstrakte Begriffe hindurch stets auf eine konkrete Vorstellung zielen«, sowie betont, dass er »das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebensgier, von kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit, im gnostischen Sinne von Lebensstrudel, der die Finsternis verschlingt, im Sinne jenes Schmerzes, außerhalb dessen unabwendbarer Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre« gebrauche. (Ebd., 109f.)

It cleans up everything, it paints facades and it makes things shiny and bright.«[40] Sowohl für Kristeva wie auch für Bataille besteht die ultimative Konfrontation mit dem Abjekten in der Begegnung mit einem Leichnam, und zumal einem solchen, der, wie diejenigen, die SPK auf ihren Plattencovern oder in ihrem Musikvideo *Despair* feilbieten, entweder unter Gewalteinwirkung verschieden ist oder aber durch die externen Eingriffe der Autopsie posthum seiner Unversehrtheit beraubt wird.[41]

Folgerichtig kehrt die Band immer wieder heraus, dass es sich allein deshalb bei ihnen um keine plumpen Provokateure handeln könne, weil sie ihr Publikum ganz gezielt mit dem authentischen Tod außerhalb der Fabrikationen der Unterhaltungskultur konfrontiere. »There ought to be laugh tracks and whoopee and shouts when somebody gets killed in a cowboy movie orsomething like thatthere's no horror involved in death whatsoever«, rechtfertigt man sich im genannten Interview. »How many people come into contact with an actual death? Very few. The funny thing about all that is, in that sense we can almost make a claim that we are not sensationalists, and that we show death as real and in fact not sensational at all-those are real photos of people being shot and blood going everywhere.«[42] Im Manifest wiederum heißt es beinahe entschuldigend bezüglich der schieren Menge an »unacceptable flesh«, mit dem die Band sich umgebe: »This is not our obsession – this is merely the obverse of the obsessive code.«[43]

Die Idee, ein sich über Exklusion und Repression konstituierendes System durch einen Akt herauszufordern und zu erschüttern, dem die generischen Codes des Systems, eben weil er diese überschreitet, nichts entgegenzusetzen wissen, stammt geradewegs aus Baudrillards 1976er Hauptwerk *L'Echange symbolique et la Mort*, das *The Post-Industrial Strategy* direkt zitiert.[44] Im Interview mit Vale und Juno, wo die Band außerdem die frühere Schrift *Le Miroir de la production*

40 SPK, *Interview*, in: Vale, *Handbook*, 95–102, hier: 99.

41 Vgl. Kristeva, *Powers*, 3: »The corpse (or cadaver: cadere, to fall), that which has irredeemably become a cropper, is cesspool, and death; it upsets even more violently the one who confronts it as fragile and fallacious chance. A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not signify death. In the presence of signified death – a flat encephalograph, for instance – I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. These body fluis, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond limit – cadere, cadaver.« Vgl. analog hierzu einmal mehr Bataille, *Eros*, 52: »Die Verwesung war der Inbegriff jener Welt, aus der wir hervorgegangen sind und in die wir zurückkehren; in dieser Vorstellung verbanden sich Schrecken und Schande gleichzeitig mit unserer Geburt und mit unserem Tod. Die schlüpfrigen, übelriechenden und lauen Stoffe, deren Anblick abscheulich ist, in denen das Leben gärt, diese Stoffe, die von Eiern, Keinem und Würmern wimmeln, sind der Ursprung jener entscheidenden Reaktionen, die wir Ekel, Widerwille, Abscheu nennen.«

42 SPK, *Interview*, 101.

43 SPK, *Strategy*, 104.

44 Vgl. ebd.: »›It remains to be seen if this operationality is not itself a myth, if DNA is not itself a myth.‹ (Jean Baudrillard, L'Echange symbolique et la Mort, p94).«

(1973) erwähnt[45], stellen SPK gemeinsam mit Baudrillard das Unvermögen der modernen abendländischen Gesellschaft fest, einen gewaltsamen, plötzlichen Tod einzuspeisen in die Zirkelschlüsse der Simulakren: Der Tod soll langsam, still, friedvoll sein, sodass er sich der trügerischen, glatten Oberfläche anpasse, mit der die Codes einander decken und verdecken. Ein brutales, jähes Sterben wiederum widersetze sich dem Ideal von klar deduzierbarer Ursache und Wirkung: Es bildet im wahrsten Wortsinn einen Riss im System. Einzig kaschiert und domestiziert werden könne der plötzliche, sich Sinn und Zweck entziehende Tod durch seine Einspeisung in die Fiktion, in ihm seine Stoßkraft nehmende Simulakren, oder, in den Worten SPKs, durch »bloody stupid TV programs with people getting shot up and killed in car crashes«[46], die ihn zur bloßen Witzfigur degradieren.

»The system has produced a special kind of death, a calculated system of signs«, heißt es in einer weiteren Baudrillard-Paraphrase, die zugleich Philippe Ariès' Diagnose von einer Verwilderung des Todes seit Beginn der Aufklärung virtuos aufgreift:

> »If the cemetery and the asylum are in the process of disappearing it is because death is everywhere and no longer needs to be hidden away. Today it is ethnocidal. judicial, concentrational. sensational. A complex fetishism of death as deviance hence »star« deaths like Manson, Jones or Vietnam are just part of the system's own sensationalist fetishism. The true horror is statistical death which is the byproduct of normalization and the therapeutic. Serums and laboratories are only the alibi for the prohibition of the speech of the dying. It is quite obvious, then, why all our attention is focused on violent death, which alone manifests something like sacrifice – the transmutation of the real by the Will of the group. All artificial death is therefore a product of a social will.«[47]

Bevor wir uns allerdings den von SPK adaptierten Überlegungen Baudrillards zuwenden können, wie die Simulationsgesellschaft mit ihren eigenen Waffen in die Knie gezwungen werden soll, ist es zwingend notwendig, einen Blick auf Batailles Gaben-Theorie zu werfen, die von Baudrillard in einem entscheidenden Kapitel von *L'Echange symbolique et la Mort* rigoros weitergesponnen wird. In seinem 1949 vorgelegten ökonomischen Hauptwerk *La part maudite* geht Bataille von folgender »elementaren Tatsache« aus:

> »Der lebende Organismus erhält, dank des Kräftespiels der Energie auf der Erdoberfläche, grundsätzlich mehr Energie, als zur Erhaltung des Lebens notwendig ist. Die überschüssige Energie (der Reichtum) kann zum Wachstum eines Systems (z. B. eines Organismus) verwendet werden. Wenn das System jedoch nicht mehr wachsen und der Energieüberschuß nicht gänzlich vom Wachstum absorbiert werden kann, muß er not-

45 Vgl. SPK, *Interview*, 101: »Jean Baudrillard wrote a little book called The Mirror of Production. In it is a long chapter on the modern western inability to accept violent death – it has to be slow, peaceful and quiet. It seems to be a dynamic that we can't accept anything abrupt – it's got to be in some way cause-and-effect, an obvious, perfectly explicable decline or something like that. And even taking it down to the supposedly liberal idea of getting rid of capital punishment-maybe it's just that we can't stand the idea of violent death.«

46 Ebd.

47 SPK, *Strategy*, 103.

wendig ohne Gewinn verlorengehen und verschwendet werden, willentlich oder nicht, in glorioser oder in katastrophischer Form.«[48]

Anders formuliert, – nämlich in den bereits 1933 unter dem Titel *La notion de defense* vorgelegten ersten Skizzen zu einer Theorie der Verschwendung –, lässt sich »die menschliche Aktivität […] nicht vollständig […] reduzieren auf Prozesse der Produktion und Erhaltung«; vielmehr müsse »der Konsum […] in zwei verschiedene Bereiche unterteilt werden. Der erste […] ist der für die Individuen einer Gesellschaft notwendige Minimalverbrauch zur Erhaltung des Lebens und zur Fortsetzung der produktiven Aktivität«; der andere, dem wenig überraschend einem Transgressionstheoretiker wie Bataille die größere Sympathie gilt, »umfasst die sogenannten unproduktiven Ausgaben«, namentlich »Luxus, Trauerzeremonien, Kriege, Kulte, die Errichtung von Prachtbauten, Spiele, Theater, Künste, die perverse (d. h. von der genitalen Finalität losgelöste) Sexualität«, also sämtliche Maßnahmen zum Energieverlust, »die, zumindest ursprünglich, ihren Zweck in sich selbst haben.«[49]

Die Vorstellung einer »Ökonomie des Festes«[50] als anthropologischer Konstante, die jedoch innerhalb der modernen Gesellschaft von Utilitarismus und Vernunftdenken entstellt worden sei, führt Bataille auf den französischen Sozio- und Ethnologen Marcel Mauss zurück. In dessen *Essai sur le don* von 1925 liest man bspw.: »Erst unsere westlichen Gesellschaften haben, vor relativ kurzer Zeit, den Menschen zu einem ›ökonomischen Tier‹ gemacht. […] Lange Zeit war der Mensch etwas anderes; und es ist noch nicht sehr lange her, seit er eine Maschine geworden ist – und gar eine Rechenmaschine.«[51] Allerdings sei ein Wirtschafts- und damit Gesellschaftssystem, das sich fatalerweise an exponentiellem Wachstum, vernunftgeleiteten Reinvestitionen sowie einer steten Akkumulation verfügbarer Energieressourcen orientiere, der menschlichen Natur nicht nur wesensfremd, sondern würde, über kurz oder lang, seine eigene Vernichtung herbeiführen, denn »wenn wir nicht die Kraft haben, die überschüssige Energie selbst zu

48 Bataille, *Der verfemte Teil*, in: Ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*, München 1975 [1949], 33–234, hier: 45.

49 Ders., *Der Begriff der Verausgabung*, in: Ders., *Der Fluch der Ökonomie*, Berlin 2019 [1933], 19–52, hier: 24. Als weitere Beispiele für dieses »Prinzip des Verluste« führt Bataille den symbolischen Wert von Juwelen an, die »im Unbewussten […] ebenso wie Exkremente verfemte Stoffe [seien], die aus einer Wunde fließen, Teile von einem selbst, die zu einem ostentativen Opfer bestimmt sind« (Ebd., 25), erwähnt einmal die »Kulte« als »blutige Vergeudung von Menschen und Tieren als Opfer« (Ebd., 26) und unterteilt schlussendlich die Kunstproduktion in einen Sektor, der mit realen Ausgaben operiere, worunter er bspw. Architektur, Musik und Tanz versteht, sowie einen Bereich der rein symbolischen Verausgabung, den für ihn die Poesie stellt: »Poesie heißt nämlich nichts anderes als Schöpfung durch Verlust.« (Ebd., 28).

50 Vgl. Ders., *Der Gebrauch der Reichtümer*, in: Ebd. [1947], 88–92, hier: 88: »Entweder dieser Überschuss verfügbarer Energie wird zum Wachstum oder zur Fortpflanzung verwandt oder aber er wird vergeudet. […] Entweder man verwendet den größten Teil der verfügbaren Ressourcen (das heißt der Arbeit) dazu, neue Produktionsmittel herzustellen – und man hat die kapitalistische Ökonomie (die Akkumulation, das Anwachsen der Reichtümer) – oder man vergeudet den Überschuss, ohne zu versuchen, das Produktionspotential zu vergrößern – und man hat die Ökonomie des Festes.«

51 Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a. M. 1968 [1925], 173.

zerstören […], so zerstört sie uns wie ein unbezähmbares Tier, und wir selbst sind das Opfer der unvermeidlichen Explosion.«[52]

Ebenfalls in den Schriften Mauss' stößt Bataille auf Beschreibungen des Potlatsch-Festes der Kwakitul, eines indigenen Volks der nordwestlichen Pazifikküste der heutigen USA – für beide eine Art Ur- und Idealbild jener »Möglichkeiten der Entstauung« aufgesparter Energien, nach denen die Menschheit »zu allen Zeiten, wenn auch unbewußt, fieberhaft«[53] suche, um zum »normale[n] Rhythmus im Gebrauch der Energie« zurückzufinden: Dem »Wechsel von akkumulierter Strenge und verschwenderischer Freigebigkeit.«[54] Zur Kernstruktur des Potlatsch gehört es nämlich, dass sich zwei Stammeshäuptlinge beim gegenseitigen Beschenken fortwährend zu überbieten versuchen. Als Verlierer aus diesem Gabentausch geht derjenige hervor, der nicht mehr fähig ist, auf die ihm dargebrachten Reichtümer durch noch höherwertige Geschenke zu antworten. Folge ist, dass der Unterlegene sowohl sein individuelles Gesicht verliert wie auch das Prestige des eigenen Clans aufs Spiel setzt.

In letzter Konsequenz fordere dieses Prinzip, schreibt Mauss, dass man »bei einigen Potlatschs […] gezwungen« sei, »alles auszugeben, was man besitzt; man darf nichts zurückbehalten«[55], – und zwar im Extremfall nicht mal das eigene Leben oder das seiner Leibeigenen: »Man geht bis zum offenen Kampf, bis zur Tötung der einander gegenübertretenden Häuptlinge und ›Adligen‹. Und andererseits geht man bis zur rein verschwenderischen Zerstörung der angehäuften Reichtümer.«[56] Kurzum, es handelt sich um ein fulminantes, absolut unproduktives Opfer, das nicht zuletzt bereits im Frühwerk Batailles in Gestalt der »kannibalische[n] Priestergelage[n]« und »Zeremonien voller Kadaver und Ströme von Blut«[57] des untergegangenen Aztekenreichs regelmäßig beschworen wird.

»Der Potlatsch ist ebenso wie der Handel ein Mittel zur Zirkulation der

52 Bataille, *Teil*, 48.

53 Ebd.

54 Ebd., 119.

55 Mauss, *Gabe*, 84.

56 Ebd., 24.

57 Vgl. bspw. Ders., *Das verschwundene Amerika*, in: Ders., *Fluch* [1928], 7–18, hier: 7: »Das Leben der zivilisierten Völker Amerikas vor Christoph Kolumbus ist für uns nicht nur wegen ihrer Entdeckung und ihres unmittelbar darauffolgenden Untergangs außergewöhnlich, sondern auch weil die menschliche Demenz zweifellos niemals eine blutrünstigere Verstiegenheit ersonnen hat: nie versiegende Verbrechen bei hellichtem Tageslicht begangen, einzig und allein zur Genugtuung vergötterter Alpträume und schreckenerregendster Fantasmen! Kannibalische Priestergelage, Zeremonien voller Kadaver und Ströme von Blut erinnern mehr als jedes geschichtliche Abenteuer an die blindwütigen Ausschweifungen, wie sie der illustre Marquis de Sade beschrieben hat. »Eine Gesellschaft produziert als Ganzes immer mehr, als zu ihrer Erhaltung notwendig ist, sie verfügt über einen Überschuß. Und eben der Gebrauch, den sie von diesem Überschuß macht, macht sie zu einer bestimmten Gesellschaft.« In *La part maudite* grenzt Bataille seine Vorstellung des Aztekenreichs als Symbiose zwischen innerer Verschwendung durch regelmäßige Opferungen und kriegerischen Aggressionen nach außen hin, die dazu beitragen, die akkumulierten Güter zu vermehren, gegen die lamaistisches Mönchsgesellschaft Tibets sowie den Islam ab, wobei ihm erstere eine reine Verschwendungsgesellschaft zu sein scheint – (»In diesem Land gibt es […] keine Worte, Riten, Feste, kein Bewußtsein, kurz, kein menschliches

Reichtümer, aber er schließt das Feilschen aus«, präzisiert Bataille bezüglich seiner Mauss-Lektüre in *La part maudite*.

> »Er besteht zumeist in dem feierlichen Geschenk beträchtlicher Reichtümer, das ein Häuptling seinem Rivalen macht, um ihn zu demütigen, herauszufordern und zu verpflichten. Der Empfänger muß die Demütigung tilgen und die Herausforderung erwidern, er muß der Verpflichtung nachkommen, die er eingegange ist, indem er das Geschenk annahm: er kann sich nur etwas später mit einem neuen Potlatsch revanchieren, der noch freigiebiger sein muß als der erste, d. h. er muß das Geschenk mit Zinsen zurückgeben.«[58]

Ein in *La notion de dépense* beinahe beiläufig fallengelassener Satz wiederum wirkt, als sei in ihm Baudrillards spezifische Sichtweise auf das Phänomen des Potlatschs bereits in nuce angelegt. Bataille spekuliert dort, das Ideal Marcel Mauss' sei ein »*Potlatch*, der nicht erwidert wird«[59], bzw., anders ausgedrückt, ein Potlatsch, der schlicht nicht erwidern werden kann, weil die angemessene Gegengabe selbst noch die Zerstörung des gesamten Hab und Guts des herausgeforderten Kontrahenten übertreffen müsste. In *L'Echange symbolique et la Mort* knüpft Baudrillard an diesen Gedanken an, wenn er insgesamt drei Methoden durchspielt, wie es möglich sein könnte, die allumfassenden und alldurchdringenden Simulakren des Simulationszeitalters subversiv zu unterwandern. Neben Viren, die das System der »absolute[n] Prophylaxe«[60] von innen her befallen, und Graffitis im öffentlichen Raum von Großstädten als »eine Verdrehung und Verkehrung des Codes, die ihn in seiner eigenen Logik, auf seinem eigenen Terrain besiegt, weil sie seine Referenzlosigkeit überbietet«[61], ist es primär der symbolische Tausch, dem Baudrillard den Stellenwert einräumt, die dominante Ordnung, und sei es nur temporär und punktuell, aus den Angeln zu heben.

Analog zu seinem Modell dreier sukzessive aufeinanderfolgender Zeitalter der Imitation, der Reproduktion sowie der Simulation entwirft Baudrillard eine Trias sich gegenseitig ablösender Wertgesetze im Sektor der politischen Ökonomie: Das vorkapitalistische ius natura auf der Basis von Grund und Boden weicht dem Gesetz der Ware, bei dem der Tauschwert stets die Oberhand über den Gebrauchswert behält, nur um schließlich in jener Ordnung aufzugehen, in der die einzelnen Zeichen ohne fixe Zuordnung beliebig austauschbar in referenzloser Freiheit flottieren. Der im Potlatsch prototypisch realisierte Symbolische Tausch als »Integrationsprinzip archaischer Gemeinschaften« und Maxime der »Unausweichlichkeit einer Gegengabe«[62] steht für Baudrillard dabei allein schon deshalb außerhalb der Herrschaft der Simulakren, weil er keinem etablierten Wertegesetz gehorcht: Er ist weder an althergebrachte Kategorien wie Grundbesitz oder Ge-

---

Leben, das sich nicht auf die Mönche bezieht.« Ders., *Teil*, 137.) –, sowie letzterer »zunächst nicht Verzehrung, sondern, wie der Kapitalismus, Akkumulation der verfügbaren Kräfte.« (Ebd., 122.)

58 Ebd., *Teil*, 98.

59 Ders., *Begriff*, 34.

60 Baudrillard, *Transparenz des Bösen*, Berlin 1992, 74.

61 Ders., *Tausch*, 123.

62 Blask, *Baudrillard*, 47.

brauchswert gebunden noch sind seine Zeichen – die einzelnen Gaben – beliebig austauschbar. Stattdessen folgen sie einer zwingenden inneren Logik, »deren Gesetz das der Herausforderung, der Reversion und der Überbietung ist.«[63] In den Worten Falko Blasks: »Man gibt etwas, und unvermeidlich erhält man auch etwas zurück, aber kein Wertesystem diktiert die Angemessenheit dieses Austausches.«[64]

An dieser Stelle bringt Baudrillard den Tod aufs Tableau: Nachdem er, bewusst oder unbewusst, auf Ariès zurückgegriffen hat – denn auch für Baudrillard existiert »der Tod als universelle menschliche Bedingung […] erst, seit es eine *gesellschaftliche* Diskriminierung der Toten gibt«[65]: »Unser Tod wurde tatsächlich im 16. Jahrhundert geboren.«[66] –, und noch einmal die für ihn ausschlaggebenden Kernthesen von Batailles Transgressionsphilosophie zusammengefasst hat[67], kommt er auf Batailles Verständnis des Todes als »exzessives Prinzip und Anti-Ökonomie«[68] zu sprechen. Obwohl der Poltatsch, wie Mauss und Bataille ihn beschreiben, nicht zwangsweise mit dem physischen Tod eines der beiden einander antagonistisch gegenüberstehenden Tausch-Rivalen enden muss, und obwohl Baudrillard dem Tod im Simulationszeitalter, wie einige kryptische Bemerkungen nahelegen, nicht mehr den Status eines realen Ereignisses, sondern den »ein[es] Träger[s] und eine[r] Metapher der Reversibilität«[69] zugesteht, kommt er letztendlich zu dem Schluss:

> »Jeder Tod und jeder Gewalt, die [dem] Monopol des Staates entgeht, [ist] subversiv – ein Vorzeichen der Abschaffung der Macht. Die Faszination, die die großen Mörder, die Banditen oder Gesetzlosen ausüben, liegt eben darin begründet; und sie ist in der Tat verbunden mit der Faszination, die von Kunstwerken ausgeht: irgendetwas vom Tode oder von der Gewalt wird dem staatlichen Monopol entrissen, um der wilden, direkten und symbolischen Reziprozität des Todes wieder zugeführt zu werden – so wie im Fest und in der Verschwendung dem Ökonomischen etwas entzogen wird, um einem nutzlosen und opferhaften Tausch zugeführt zu werden – so wie in einem Gedicht und einem Kunstwerk der terroristischen Ökonomie der Signifikation etwas entrissen wird, um es einer Konsumation der Zeichen zu übergeben. Das ist das einzig faszinierende an unserem System: Allein was sich nicht als Wert austauscht, ist faszinierend: Sexus, Tod, Wahnsinn und Gewalt, deshalb werden diese überall unterdrückt.«[70]

So sehr aber die auch im SPK-Manifest beklagte Ausgrenzung von Tod und Toten von der um die simulative Integration abjekter Phänomene bemühten modernen

63 Baudrillard, *Tausch*, 64.
64 Blask, *Baudrillard*, 47.
65 Baudrillard, Tausch, 227.
66 Ebd., 230. Vgl. auch 251: »Die Irreversibilität des biologischen Todes, sein objektiver und punktueller Charakter, ist ein Produkt der modernen Wissenschaft. Er ist eine Besonderheit unserer Kultur. Alle anderen gehen davon aus, daß der Tod vor dem Tode beginnt, daß das Leben nach dem Leben fortwährt und daß es unmöglich ist, Leben und Tod zu trennen.«
67 Ebd., 243–250.
68 Ebd., 245
69 Blask, *Baudrillard*, 49.
70 Baudrillard, *Tausch*, 278

Gesellschaft betrieben wird, so sehr birgt deren Obsession für Glätte und Transparenz[71] aber auch die Möglichkeit, das System – erneut in bestechender Analogie zur Rhetorik des SPK-Manifests – »durch eine Gabe [heraus[zu]fordern], auf die es nicht antworten kann, es sei denn durch seinen eigenen Tod und Zusammenbruch«[72], denn: »Wenn die politische Ökonomie der rigoroseste Versuch ist, dem Tod ein Ende zu setzen, so ist klar, daß allein der Tod die politische Ökonomie beenden kann.«[73] Für Baudrillard steht fest: »*Die minimalste Injektion des Todes würde auf der Stelle einen solchen Exzeß, eine derartige Ambivalenz erzeugen, daß das ganze Spiel des Wertes zusammenbrechen würde*«[74], eben weil das System sich durch die Unterdrückung des Todes seines wichtigsten Tauschpartners beraubt habe. »Für den Tod steht nur der Tod ein. Und das ereignet sich in diesem Fall: *das System wird dazu getrieben, sich seinerseits umzubringen* – was es durch seine Verwirrung und seine Ohnmacht auch demonstriert.«[75]

71 Vgl. hierzu auch die Überlegungen Byung-Chul Hans in: *Die Errettung des Schönen*, Berlin 2015, 9: »Das Glatte ist die Signatur der Gegenwart. […] Über die ästhetische Wirkung hinaus spiegelt es einen allgemeinen gesellschaftlichen Imperativ wider. Es verkörpert nämlich die heutige *Positivgesellschaft*. Das Glatte *verletzt* nicht. Von ihm geht auch kein Widerstand aus. Es heischt *Like*. Der glatte Gegenstand tilgt sein *Gegen*. Jede Negativität wird beseitigt.« Zwar finden Künstler, die der (postmodernen) Glätte den Kampf ansagen, in Hans Zustandsbeschreibung nicht statt, dafür findet er in Jeff Koons als »Meister glatter Oberfläche« so etwas wie den Gegenspieler einer ästhetischen Guerilla-Einheit wie SPK: »Andy Warhol bekannte sich zwar auch zur schönen, glatten Oberfläche, aber seiner Kunst ist noch die Negativität des Todes und des Desasters eingeschrieben. Ihre Oberfläche ist nicht vollständig glatt. Die Serie ›Death and Disaster‹ etwa lebt von der Negativität. Bei Jeff Koons gibt es dagegen kein Desaster, keine Verletzung, keine Brüche, keine Risse, auch keine Nähte. Alles fließ in weichen, glatten Übergängen. Alles wirkt abgerundet, abgeschliffen, geglättet. Jeff Koons' Kunst gilt glatter Oberfläche und ihrer unmittelbaren Wirkung. Sie gibt nichts zu deuten, zu entziffern oder zu denken. Sie ist eine Kunst des *Like*, […] bewusst infantil, banal, unbeirrbar entspannt, entwaffnend und entlastend. Sie ist jeder Tiefe, jeder Untiefe, jedes Tiefsinns entleert. […] Nichts soll ihn [den Betrachter] erschüttern, verletzten oder erschrecken.« (Ebd., 10f.)

72 Baudrillard, *Tausch*, 64f.

73 Ebd., 295.

74 Ebd., 243.

75 Ebd., 67. »Der symbolische Tausch hat seine Spitze darin, daß er zum *Todestausch* wird. Bereits der symbolische Tausch der Primitiven ist keine idyllische Angelegenheit, sondern hat ausgesprochenen Opfercharakter, weil die strenge Erwiderungspflicht zu ungeheuren Verausgabungen zwingt; zur Preisgabe von Reichtümern, zur Freigabe der Frauen und letztlich sogar zum Einsatz des eigenen Lebens, das man ausspielen muß, um aus dem Tode wiedergeboren zu werden. Als gelungener Austausch zwischen Leben und Tod ist also schon der symbolische Tausch der Primitiven ein Todestausch: der Tod und die Toten werden ins Leben aufgenommen, was dem Leben die Möglichkeit gibt, nicht immer angstvoll auf die Zeichen seines Endes starren zu müssen, sondern sich in der Kommunikation mit den Toten ständig zu erneuern. Umgekehrt verhält es sich in der Moderne: der Tod und die Toten werden aus dem Leben herausgedrängt, weshalb dieses Leben auf ein bloßes *Überleben* reduziert ist, das nichts anderes ist als ein dauerndes langsames Absterben. Der ausgeschiedene Tod macht sich im Leben selbst breit, das mit dem Fluch belastet ist, ständig Ersatzformen dieses Ausgeschiedenen zu produzieren. Die *Kommunikation* mit dem Tod bietet die Chance zu einem exzessiven, leidenschaftlichen Leben, die *Exkommunikation* des Todes führt zur heutigen Hölle der Todesproduktion. Denn man mag sich noch so sehr anstrengen: der Tod läßt sich nicht verdrängen, und wo man versucht, ihn

Weniger minimal, sondern vielmehr elementar und unerbittlich sind die beiden praxisnahen Beispiele der Todessubversion, denen sich Baudrillard in der Folge zuwendet, um seine Gedankenspiele aus dem theoretischen Elfenbeinturm hervorzulocken: Sowohl die Selbsttötung wie auch den »kalkulierten Suizid des Terroristen« modelliert Baudrillard, erneut einem Bataille'schen Echo folgend, zur »Wiederkunft des Opfertodes als eine Gabe, auf die die Gesellschaft nicht angemessen antworten kann.«[76] Gerade die »nahezu schwärmerische[…] Begeisterung«[77], mit der der Autor, wie Blask mokiert, vor allem die terroristische Geiselnahme zu einer reinen Inkarnation archaischer Hinrichtungsrituale hochstilisiert, bei der das unfreiwillig zum gewaltsamen Sterben verurteilte Opfer und sein den eigenen Tod billigend in Kauf nehmender Henker gleichermaßen zu Tauschgütern in einem das System angreifenden Potlatsch werden, hat Baudrillard dabei nicht wenig Kritik eingebracht.[78] Prinzipiell ist Gerd Sebald zuzustimmen, der anmerkt, dass ein erfolgreich verlaufender symbolischer Tausch ein System voraussetzen würde, das als »einheitliches und intentionales Subjekt« agiere, was er ebenso wenig verwirklicht sieht wie ihm Baudrillards a priori vorausgesetzte Behauptung plausibel scheint, ein solches »Globalsystem«[79] müsse zwangsläufig nach den Gesetzen archaischen Gabentausches funktionieren.

Aber einmal ungeachtet der Frage, inwieweit Baudrillards todessubversive Strategien nicht als bloß fiktionale Kopfgeburten oder gar als eine »Romantik des Terrorismus«[80] betrachtet werden sollten[81], ist es doch auffallend, wie stark SPK die beiden von Baudrillard hervorgehobenen Figuren des Suizidanten wie des Terroristen für ihr Agieren im Schnittmengenfeld zwischen Kunst, Performance und Populärmusik adaptieren: Suizidal verfährt die Band, wenn sie ihr Namensakro-

---

zu verdrängen, da schlägt er auf das Leben zurück, das zu einem toten Leben herunterkommt.« (Gerd Bergfleth, *Baudrillard und die Todesrevolte*, in: Baudrillard, *Tausch*, 363–430, hier: 376.)

76 Blask, *Baudrillard*, 51.

77 Ebd.

78 Vgl. zu Baudrillards kontroverser Wertung der terroristischen Geiselnahme als eine »reine Inkarnation des Opfertodes« v. a. auch: Baudrillard, *Tausch*, 261: »Denn hier findet sich eine Art von Opfer*zeit* wieder, eine Art Hinrichtungsritual – es ist das Nahen des gemeinsam erwarteten Todes, der völlig unverdient ist, also völlig künstlich, also vollkommen vom Opfergesichtspunkt her, und dessen Vollstrecker, der ›Kriminelle‹, im allgemeinen akzeptiert, auch seinerseits zu sterben, was zur Regel des symbolischen Tausches gehört, welchem wir alle viel tiefer verbunden sind als der ökonomischen Ordnung.«

79 Gerd Sebald, *Baudrillard, die Gabe und der 11. September*, in: Susanne Kollmann, Kathrin Schödel (Hg.), *PostModerne De/Konstruktionen. Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche*, 123–139, hier: 132.

80 So betitelt ein von Klaus Englert verfasster Deutschlandfunk-Beitrag anlässlich Baudrillards 75. Geburtstag am 26.07.04 den Autor als »unerträglichen Romantisierer des Terrorismus«, online zu finden unter: https://www.deutschlandfunk.de/romantiker-des-terrorismus.700.de.html?dram:article_id=81920 (03.04.20).

81 Angesichts der Terrorismuswellen in den 70ern, auf die sich Baudrillard in *L'Echange symbolique et la Mort* implizit bezieht, kann rückblickend kaum davon gesprochen werden, dass die Attentate von RAF oder Brigade Rosse das herrschende ökonomisch-politische System zum Verschwinden oder auch bloß zu Rückzugsgefechten veranlasst hätten. Im letzten Kapitel vorliegender Arbeit werde ich mich im Rahmen von Baudrillards Bewertung der Anschläge vom 11. September 2001 noch einmal ausführlicher mit obiger These auseinandersetzen.

nym, wie bereits erwähnt, als Seppuku decodiert oder in ihrem Manifest die Formel »Suicide Equals Murder« des originalen Sozialistischen Patientenkollektiv zitiert[82]; nicht zuletzt scheidet Gründungsmitglied und Ex-Psychiatrie-Patient Neil Hill im Jahre 1984 freiwillig aus dem Leben.[83] Als ästhetische Terroristen, die ihre Rezipienten semantischen und audiovisuellen Sprengsätzen auszuliefern beabsichtigen, und gerade ihr Live-Publikum in eine Art freiwillige Geiselhaft nehmen, bei der nicht gewährleistet ist, dass man sie sowohl psychisch wie physisch unversehrt übersteht, wenden SPK diese selbstdestruktive Energie indes in einer Umkehrbewegung gleichermaßen nach außen: Wie ihr Manifest mehrfach offenlegt, ist es eine feindlich betrachtete Gesellschaftsstruktur, an der nicht zuletzt jedes Individuum im Auditorium willentlich oder unwillentlich partizipiert, die zur selbstzerstörerischen Gegengabe oder aber zum Verfallen in apathisches Schweigen genötigt werden soll –, und dies mitunter auch unter Einsatz des eigenen oder fremden Lebens bzw. Todes.

Bis hierhin mag man einwenden, dass SPK sich zwar medial vermittelter Todes- und Toten-Bilder bedienen, um ihre Agenda durchzusetzen, die von ihnen gewählten Artefakte jedoch wenig bis gar nichts mit dem Gegenstand vorliegender Arbeit zu tun haben, beschränkt die Band ihren Einsatz von Index-Toten und -Toden doch primär auf Tierkadaver als Bühnenrequisiten oder Cover-Artwork-Photographien von Dissektionen. Lediglich mit dem erwähnten *Despair* haben SPK ein Videodokument vorgelegt, das indes zu keinem Zeitpunkt auch nur hauchzarte Ansätze ikonisch-symbolischer Ordnungen aufweist, sondern durch seine dezidierte Struktur- und Formlosigkeit viel stärker im Umfeld von Avantgarde- und Experimentalfilm verortet ist. Auch Baudrillard scheint mit seinen todessubversiven Spekulationen meilenweit entfernt vom kinematographischen Diskurs, wenn er Selbst- oder Fremdtötungen zuallererst auf einer rein zeichentheoretischen Ebene betrachtet, und auf deren mediale Vermitteltheit höchstens implizit dadurch eingeht, dass jeder Tod für ihn untrennbar mit seinem eigenen Simulakrum verbunden ist, und deshalb zu keinem Zeitpunkt außerhalb eines zirkulären Stroms an Medien, Codes und Doubles existieren kann.

In seiner Rekapitulation der Baudrillard'schen Thesen macht Gerd Bergfleth indes auf einen bemerkenswerten Zug in Baudrillards Heraufbeschwören einer Opfertod-Renaissance aufmerksam: Dass SPK ihre grenzüberschreitenden Akte an ein homogen gedachtes, im Rezeptionsstatus verharrendes Publikum richten, dürfte klar sein, – selbst wenn sie die etablierten Grenzen zwischen Bühne und Auditorium, wie bspw. bei ihren pyrotechnischen Shows mit echten Flammenwerfern, regemäßig absichtsvoll zum Zusammenbruch bringen. Aber auch Baudrillards Faszination für den terroristischen Todestausch scheint Bergfleth im Wesentlichen »die Passion des *Zuschauers*« zu sein, »der nur am Kitzel der Sensation interessiert [ist.]«[84] Ausgehend von einer weiteren Bataille-Replik, in der Baudrillard die »Künstlichkeit des Opfer-

82 SPK, *Strategy*, 103.
83 Vgl. Reed, *Assimilate*, 146.
84 Bergfleth, *Baudrillard*, 382.

todes« herauskehrt – »diese Künstlichkeit des Todes bedingt […] seine *ästhetische* Verdoppelung in der Imagination und das sich daraus entwickelnde Vergnügen« –, bescheinigt Bergfleth Baudrillard einen immanenten Zynismus, und zwar

> »nicht nur durch die offen gestandene ästhetische Lust am Tod, sondern mehr noch durch diese ominöse Künstlichkeit. Denn was sich derart dem Genuß preisgibt, das muß schon seinerseits für diesen Genuß präpariert sein: der bloße Tod des Opfers reicht da nicht, sondern dieses Material muß der Natur entzogen werden, es muß künstlich in Szene gesetzt und so weit arrangiert werden, daß aus dem Factum brutum des Todes ein schönes, erhabenes *Todesschauspiel* wird. Die Künstlichkeit des Todes stellt also ihrerseits bereits eine ästhetische Verdoppelung dar. Was sie von der künstlerischen Bearbeitung unterscheidet, ist nur die Kleinigkeit, daß der künstliche Tod in der Wirklichkeit stattfindet.«[85]

Ein Todesschauspiel kommt allerdings, so Bergfleth, nicht ohne Publikum aus, ist vielmehr überhaupt erst für ein solches in Szene gesetzt. Als wolle er Baudrillard bezichtigen, sich bei seinen Phantasmagorien über die in Mord und Suizid mündende Geiselnahme unreflektiert am »delightful horror« eines Edmund Burkes zu ergötzen, heißt es weiter:

> »Der Zuschauer ist nicht der Zeuge, sondern der unbetroffene Dritte, der nicht dazu gehört, weil er weder mitbetroffen ist vom Geschehen noch sich in seiner Existenz betreffen läßt. Denn der Zuschauer ist gerade nicht der, der auf das Opfer blickt und dadurch in das Geschehen hineingerissen würde, sondern der, der es sich mit seinem Blick vom Leibe hält. Die Faszination entspringt aus der Distanz, die das Opfer nicht nur vergegenständlicht, sondern deren aggressiv-sadistischer Blick es sozusagen noch einmal tötet.«[86]

Unverkennbar ruft Bergfleth mit seinen Ausführungen die Erfahrungen eines jeden Kinogängers auf, der sich im Dunkel des Lichtspielsaals plötzlich mit indexikalischen Todesdarstellungen konfrontiert sieht: Die paratextuellen Legitimationsstrategien mögen, wie im Falle SPKs, noch so sehr hehren und intellektuell hergeleiteten Idealen folgen, im Endeffekt überwiegt bei der Rezeption doch ein Modus der somatischen Affektion, der sich zuallererst als schaulustige Faszination äußert. Bergfleths Interpretation in die Hände spielt nicht zuletzt eine Bemerkung, die Baudrillard zu Beginn von *L'Echange symbolique et la Mort* in einer Fußnote versteckt hat. Dort erklärt er, die später von ihm aufgeworfenen Todesbilder bereits mehr oder minder fiktionalisierend: »Der Tod darf niemals verstanden werden als wirkliches Ereignis, das einem Subjekt oder einem Körper zustößt, sondern als eine *Form* – evtl. die Form einer sozialen Beziehung –, in der sich die Bestimmung des Subjekts und des Werts verliert.«[87] Wenn Baudrillards Todesterror aber letztlich nichts weiter sein soll als ein inszeniertes Spektakel für ein Publikum, das den Opfern durch seine passiven Blicke noch zusätzliche Gewalt antut statt von deren Opfertod aus ihrer Lethargie geschüttelt zu werden, und wenn der Tod sowieso bloß für das jeweils

85 Ebd., 382.
86 Ebd., 383.
87 Baudrillard, *Tausch*, 13.

betroffene Individuum von Bedeutung ist, während er für das System eine rein abstrakte, und dadurch rezipier- und konsumierbare Größe darstellt, scheint es mir nachgerade folgerichtig, Baudrillards Thesen von ihrer außerhalb der Simulationszirkel angesiedelten Meta-Ebene ins Interieur derjenigen ästhetischer Artefakte hinunterzuziehen, die uns im Folgenden beschäftigen wollen.

Ab den 60ern und bis in die 80er hinein erlebt die globale Kinoproduktionen einen ungeheuerlichen Ausstoß an kommerziellen Filmen, die ihre ikonisch-symbolischen Ordnungen durch die Integration indexikalischer Tiertode regelrecht zerreißen. Wie schon in den vorherigen Kapiteln angedeutet, geraten die etablierten Legitimationsstrategien indexikalischer Todesszenen – die dokumentarisch verbrämte Schaulust *Trader Horn*s; die narrative Wattierung bei Renoir; die politische Agitation bei Eisenstein – analog dazu in eine fundamentale Krise. Das soll freilich nicht heißen, dass die klassischen Rechtfertigungsmuster, wie ich sie in Kapitel 5 dargestellt habe, vollends verschwinden: Weiterhin finden sich Produktionen, die ihre Index-Tode narrativ[88], ideologisch[89] oder mittels eines do-

88 Ein Film, der sich relativ direkt beim Schema von Renoirs Film bedient, ist Vicente Arandas schauerromantisches Ehedrama *La Novia Ensangrentada* von 1972. Wo bei Renoir die Erschießung etlicher Kaninchen den Tod eines der Protagonisten im Finale vorwegnimmt, wählt Aranda den indexikalischen Tod eines Fuchses als Rahmung seines sich motivisch an Sheridan Le Fanus latent lesbischer Vampirnovelle *Carmilla* (1872) orientierenden Films. Relativ zu Beginn nämlich, als unsere Heldin Susan von ihrem frisch angertrauten Gatten in dessen Familienschloss heimgeführt worden ist, begleiten wir den namenlosen Protagonisten zusammen mit dem örtlichen Jäger in den Wald. Ein Fuchs hat sich in einem Fangeisen verfangen, wo wir ihn in Großaufnahme zappeln sehen. Im Gegenschnitt zeigt Aranda uns die beiden Männer in Halbtotale, wobei es der Ehemann ist, der sein Gewehr anlegt, um das Tier anzuvisieren. Nachdem ein Zoom seinen emotionslosen Gesichtsausdruck betont hat, wechseln wir erneut die Perspektive, und blicken ihm nun geradewegs über die Schulter beim Erschießen des Tieres zu. Während links der Gewehrlauf in den Bildkader rückt, versucht der Fuchs sich noch immer verzweifelt aus der Falle zu befreien, bevor ihn zwei Schüsse mitten in den Kopf in Sekundenschnelle töten. Anschließend mustern die beiden Männer den Kadaver und befreien ihn aus dem Fangeisen. Im Finale des Films wiederum befindet sich Susan mit der vermeintlichen Vampirin Carmilla, zu der sie eine erotische Beziehung unterhält, auf der Flucht vor ihrem Mann. Auch die Femme Fatale Carmilla gerät mit dem Fuß in eine der im Unterholz versteckten Fallen. Alle Versuche Susans, ihre Freundin zu befreien, bleiben erfolglos, worauf sie sich, als der bis dato weitgehend aus der Handlung verschwundene Jäger auf den Plan tritt, hinter einem Baum in Deckung bringt. Dieser wird von Susan, die ihn hinterrücks mit einem Dolch attackiert, zunächst regelrecht abgeschlachtet, bevor sie ihm ebenfalls mit dem eigenen Schießeisen den Gnadenschuss versetzt. Der Umstand, dass sowohl der indexikalische Tod des Fuchses wie der ikonisch-symbolische des Jägers offenbar am gleichen Schauplatz stattfinden, dass beide Tode an einander gegenüberliegenden Punkten der Zeitachse des Films platziert sind, nämlich jeweils relativ zu Beginn und zum Ende hin, sowie, dass es sich bei beiden Toten zunächst um Opfer (Fuchs) und Täter (Jäger) handelt, wobei der einstige Täter letztlich wiederum selbst zum Opfer wird, lässt *La Novia Ensangrentada* einen ähnlichen Effekt erzielen wie Renoirs *La Règle du Jeu*: Der vollzogene Tabubruch des visualisierten Index-Todes bleibt während eines Großteils der Laufzeit unwidersprochen im Raum stehen, um erst im Finale von der Narration aufgefangen und in einen breiteren, sprich, ihn abzusegnen versuchenden Bedeutungszusammenhang zu stellen. (Vgl. Vicente Aranda, *The Blood Splattered Bride*, DVD, USA: Anchor Bay 2016 (Spanien 1972), 15:17–16:50 u. 1:37:33–1:36:15.)

89 Auch der 1976 vom ehemaligen Experimentalfilmer Tinto Brass inszenierte *Salon Kitty.* – die (historisch verbürgte) Geschichte eines Berliner Edelbordells, das während des Zweiten Weltkriegs durch

kumentarischen Gestus[90] zu motivieren versuchen, oder aber Hybridformen all dieser Funktionalisierungen anstreben. Auch die auf sensualistische Stimulation abzielenden Funktionalisierungsstrategien von Index-Toden des Exploitation-Kinos erleben, wie bereits im vorherigen Kapitel am Beispiel von D'Amatos *Eva*

---

eine flächendeckende Verwanzung und den Einsatz von BDM-Agentinnen für Spionagezwecke instrumentalisiert wird –, greift auf eine Rahmung durch indexikalische Todes- und Toten-Bilder zurück, belässt die hierzu eingesetzten Schlachthausszenen jedoch als reine Metaphern weitgehend entkoppelt von der Narration. Fast wirkt es sowohl wie eine Umkehr der Symbolik in Eisenstens *Stachka*, wo das Schlachtrind das aufbegehrende, blutig niedergeschlagene Proletariat versinnbildlicht, wie auch der antijüdischen Rhetorik in Fritz Hipplers *Der Ewige Jude*, wo eine Schächtungsszene den barbarischen Charakter des Judentums verdeutlichen soll, wenn Tinto Brass den Nationalsozialismus gleich zweimal mit Aufnahmen sterbender Schweine in Zusammenhang bringt. So ereilt den von Helmut Berger verkörperten SS-Offizier Wallenberg im Finale des Films der Erschießungstod, als der beim NS-Regime in Ungnade Gefallene von einer SS-Einheit in der Sauna überrumpelt wird. Während die dem eigentlichen Todesmoment vorausgehenden Sekunden durch einen Wechsel von Schuss/Gegenschuss auf den in Erwartung seines Todes erstarrten Wallenberg sowie seinen in aller Seelenruhe die Pistole in Anschlag bringenden Henker regelrecht zelebriert werden, zerreißen in dem Augenblick, als die Kugeln Wallenberg zu Boden schleudern, zweimal für Sekundenbruchteile dokumentarische Bilder eines im Brühbad rotierenden Schweineleichnams die Fiktion. Diese verweisen zurück auf den Anfang des Films, wo wir zu Vaudeville-Klaviermusik ebenfalls Zeuge schnell geschnittener Aufnahmen geworden sind, in denen SS-Offiziere sich unter Arbeiter und Arbeiterinnen eines Schlachthofs mischen, um mit diesen anzubandeln, toten Schweinen die Augen aus ihren Höhlen zu spießen oder die Kehlen der Tiere aufzuschlitzen, während an einer Mauer im Hintergrund deutlich der Slogan »Arbeit macht frei« zu lesen ist – eine Szene, die offenkundig sowohl als Allegorie auf KZ-Gräuel gedacht ist, (die im Film ansonsten nicht thematisiert werden), wie auch als spöttische Degradierung der selbsternannten Herrenmenschen zu in Blut badenden und sich an Tod und Leid der Kreatur ergötzenden Barbaren. Zusätzlich verhöhnt werden die Nationalsozialisten anschließend noch dadurch, dass, wenn von den ausgeweideten Tierkörpern auf eine Bankettszene überblendet wird, überlautes Schweinegrunzen auf der Tonspur erklingt. Angemerkt muss natürlich werden, dass es sich der Film mit diesem Analogieschluss etwas zu einfach macht, wenn er ausgerechnet die weltweit verbreite Massentötung im industriellen Schlachthausbetrieb zum Indikator für faschistische Umtriebe wählt. (Vgl. Tinto Brass, *Salon Kitty*, Blu-Ray: Großbritannien: Argent Films 2011 (Deutschland/Frankreich/Italien 1976), 8:34–9:32 u. 2:09:42–2:09:54.)

90 Beispielhaft erwähnt sei der philippinische Horrorfilm *Mad Doctor of Blood Island* von Eddie Romero und Gerardo de Leon aus dem Jahre 1969, in dem ein »Chlorophyll-Ungeheuer« auf einem entlegenen Eiland sein Unwesen treibt. Die kostengünstig inszenierten Splatter-Effekte finden in einer ausgedehnten Szene ihren indexikalischen Widerhall, wenn die indigenen Inselbewohner unsere allesamt vom Festland stammenden und somit die Rollen unbeteiligter Voyeure einnehmenden Helden zu einer Fruchtbarkeitszeremonie einladen, in deren Verlauf mehrere Schweine und Ziegen rituell geschlachtet werden. Das *Trader-Horn*-Prinzip einer Schnitt/Gegenschnitt-Montage, die abwechselnd unsere passiven, mit dem Geschehen lediglich per Blickkontakt verbundenen Protagonisten sowie die sich in ihrer Agonie wälzenden Tiere zeigen, wird noch um eine sensualistische Komponente ergänzt, wenn das Blutvergießen just dann einsetzt, nachdem vereinzelte Stammesmitglieder paarweise miteinander zunächst ekstatisch getanzt und dann auf ebenso rituelle Weise den Geschlechtsakt vollzogen haben: Das sterbende Röcheln und Krampfen des Schlachtviehs spiegelt gewissermaßen das zuvor erfolgte (simulierte) lustvolle Stöhnen und Zucken der Kopulierenden. (Vgl. Eddie Romero, Gerardo de Leon, *Mad Doctor of Blood Island*, DVD, USA: Image Entertainment 2005 (Philippinen 1969), 27:30–31:30.)

Nera herausgestellt, gerade in den 70er Jahren ihre Blütezeit, und sind vielen der fraglichen Filme immanent eingeschrieben.[91]

Nichtsdestotrotz muss man ab den 60ern eine Verwischung, einen Rückzug, eine zunehmend halbherzige Anwendung etablierter Legitimationsfiguren feststellen: Der Bruch, der in jeder ikonisch-symbolischen Ordnung entsteht, wenn ein Realitätspartikel in Gestalt eines non-simulativen Todes Einzug in sie hält, wird von den verantwortlichen Filmemachern und Filmemacherinnen eben nicht mehr, wie es besonders anschaulich noch in Renoirs *La Règle du jeu* der Fall gewesen ist, sorgsam narrativ gepolstert, semantisch überhöht, mit intra-, extra- und paratextuellen Justifikationen überdeterminiert. Stattdessen scheint das Interesse zunehmend allein der verstörenden und aufstörenden Wirkung zu gelten, den die Kluft, durch die die außerfilmische Wirklichkeit in die Diegese hineindringt, beim Publikum hervorruft. Anders gesagt: Durch das Erodieren rechtfertigender Rahmungen scheinen sich seit den 60er Jahren in verstärktem Maße Tendenzen des Jahrmarktskinos – ungezügelte Schaulust gepaart mit ostentativem Exhibitionismus und der Weigerung, spektakuläre Ereignisse erzählbar zu machen – auch außerhalb des Sektors des bloßen Exploitation-Kinos Bahn zu brechen, in dem sie bislang weitestgehend kaserniert gewesen sind.

Betrachten muss man die exorbitante Zunahme von Index-Toden im kommerziellen Film seit den 60ern natürlich im Zuge international aufkommender Neuer Wellen, an Boden gewinnender Liberalisierungstendenzen im zeitlichen Umfeld von 1968 sowie einem generell wachsenden Interesse von Kunst und Kultur an bislang tabuisierten Themenbereichen. Dass das (nicht nur) transgressive Kino dieser Zeit sein Publikum mit einem regelrechten Tsunami an Index-Toden überfällt, ist dementsprechend in den seltensten Fällen einer bewussten Gesellschaftskritik bzw. gesellschaftskritischen Agitation der verantwortlichen Filmemacher und Filmemacherinnen im Sinne SPKs geschuldet.

Eine Formulierung Falko Blasks bei seiner Analyse von Baudrillards Todesökonomie ist in diesem Kontext äußerst aufschlussreich. Blask zielt dabei vor

91 Der japanische Regisseur Norifumi Suzuki findet für die Verquickung zwischen Eros und Thanatos innerhalb des Exploitation-Kinos der 60er bis 80er Jahre in seinem *Dabide no hoshi: Bishôjo-gari* aus dem Jahre 1979 ein ikonisches Bild: In diesem die misogynen Missetaten eines jungen Mannes, der die Frucht einer Vergewaltigung durch einen Triebtäter ist, wodurch er die psychischen Anomalien seines Erzeugers vererbt bekommen hat, nachzeichnenden Film sehen wir in einer Rückblende den Protagonisten Tatsuya, wie er in der Oberschule fasziniert ist vom im Geschichtsunterricht behandelten Zweiten Weltkrieg. Nach Schulschluss sehen wir ihn, wie er Bücher mit historischen Photographien als Stimulationsmittel gebraucht. In Großaufnahme ergießt sich sein Sperma sinnfällig über eine Abbildung, die eine Reihe Gefangener zeigt, exakt in dem Moment photographiert, als sie von den Schüssen ihrer Henker zu Fall gebracht werden. Der vergangene, todbringende Schuss, den die Photographie nicht hörbar machen und einzig im Zusammenbrechen seiner Adressaten sichtbar machen kann, wird übersetzt in den gegenwärtigen, lebensspenden Cum Shot, den das filmische Medium gleichsam als bewegten Schleier über die Todesstarre des unbelebten Bildes legt. (Vgl. Norifumi Suzuki, *Exzesse im Folterkeller*, DVD, Deutschland: Retrofilm 2009 (Japan 1979), 40:52–42:53.)

allem auf die scheinbare Kontingenz, von der »Einbrüche des Todes in die Normalität« wie »Verkehrsunfälle, Naturkatastrophen oder Terrorismus« geprägt seien: »Das Todesverbot, das Erschrecken der Gesellschaft vor dem Selbstmord, die Ratlosigkeit gegenüber politisch motivierten Selbstverbrennungen« würden »als ein Akt sozialer Kontrolle entlarvt, mit dessen Hilfe die politische Ökonomie in ihrer funktionalen Besessenheit den Tod vom Leben trennt, um den verbleibenden Rest als vermeintliches Ganzes auszugeben.« Zugleich generieren diese Todeseinbrüche jedoch nicht nur eine Bedrohung für die politische Ökonomie, die das Leben »zu einem Akkumulationsprozess vorgegebener Werte [degradiert], in dem der Tod nur noch als letzter Zahltag verbleibt«, sondern vor allem auch »massenhafte[…] Faszination« (auf Seiten der Zuschauer als »unbeteiligten Dritten«, wie man mit Bergfleth ergänzen könnte.) Angesichts der Schaubegierde und dem allgemeinen Interesse an plötzlichen, gewaltsamen, unmotivierten Toden unterstelle Baudrillard dem einzelnen Individuum einen »geheimen Wunsch[…] nach Rache am politischen System und eine Sehnsucht nach Subversion, die sich ansatzweise in diesen unkontrollierten Einbrüchen des Todes zeigt, welche zugleich als hoffnungsloser Versuch des Systems selbst interpretiert werden können, das Symbolische zumindest in ungefährlichen Ansätzen zu rekonstruieren.«[92] In den nachfolgenden Filmbeispielen wird uns genau das in augenfälliger Weise begegnen: Das Nachgeben einer »Sehnsucht nach Subversion«, begünstigt durch den soziohistorisch bedingten Wegfall äußerer Reglementierungsstrukturen, zugleich aber in einer ambiguen Volte das Zügeln dieser Subversionen, indem man sie zumindest teilweise durch die sie umlagernden ikonisch-symbolischen Codes ungefährlich zu machen versucht.

Aber noch in einem ganz anderen Punkt scheint es sinnvoll, Baudrillards imaginäre Potlatsch-Zeremonien aus ihrem fragwürdigen Universalitätsanspruch zu lösen, und ihnen in den individuellen Zeichenordnungen der jeweiligen Filme nachzuspüren. Von der Hand weisen lässt sich nicht, dass jeder kommerzielle Spielfilm als Exponent derjenigen Kunstform, die wie keine zweite mit Prinzipien der Ökonomie zu operieren gezwungen ist, die kapitalistische Akkumulationsgesellschaft en miniature abbildet. Hierzu scheint es mir opportun, mich einem Text namens *Acinéma* aus dem Jahre 1973 zuzuwenden, bei dem es sich um eine der wenigen Auseinandersetzung Jean-François Lyotards mit dem Kino handelt, und der ebenfalls nicht ohne zumindest indirekte Würdigung der Bataille'schen Ökonomielehre auskommt.

Film ist für Lyotard zunächst einmal »das Schriftwerden von Bewegung«[93]: Objekte innerhalb des Kaders bewegen sich, die Linse bewegt sich, die Montage schafft Bewegung zwischen Einstellungen. Das Handwerk des (kommerziellen, narrativen, institutionellen) Filmemachens erlernen, heißt, aus diesem Pulk mög-

92 Blask, *Baudrillard*, 50f.

93 Jean-François Lyotard, *Das Anti-Kino*, in: Dimitri Liebsch (Hg.), *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn 2010 [1973], 85–99, hier: 85.

licher Anwärter für die Rolle des kinematographischen Schreibmaterials diejenigen auszuwählen, die, in Relation zu den sie umlagernden Bildern/Bewegungen, Werte generieren, die wiederum rein im Dienst der Diegese stehen.

Die Bewegungsorganisation des kommerziellen Kinos folgt strengen »Regeln der Darstellung für die Lokalisierung im Raum, Regeln der Narration für die Schematisierung der Rede, Regeln des Genres ›Filmmusik‹ für die klangliche Zeit.«[94] Sie kommt erst durch die Exklusion von Störbewegungen zustande, die den angestrebten Realitätseffekt zu vereiteln drohen: »Das Zufällige, das Unsaubere, das Unscharfe, das Falscheingestellte, Unklare, Schlechtkadrierte, Verwackelte, Schlechtabgezogene.«[95] Lyotard setzt den »Ausschluß der abweichenden Bewegungen, des nutzlosen Aufwands und der Differenzen der reinen Verzehrung« des Films, »den der Künstler in der kapitalistischen Industrie produziert«[96] mit einer libidinösen Ökonomie gleich, bei der jedwede von der Norm abweichende, sprich, nicht dem Zweck der Reproduktion unterstellte, Begierde als Fremdkörper innerhalb dessen erscheint, was Freud als das »sogenannte normale Sexualleben des Erwachsenen« bezeichnet, »in welchem der Lusterwerb in den Dienst der Fortpflanzungsfunktion getreten ist und die Partialtriebe unter dem Primat einer einzigen erogenen Zone eine feste Organisation zur Erreichung des Sexualzieles an einem fremden Sexualobjekt gebildet haben.«[97] Auch Nietzsches Gedanken der »Ewigen Wiederkunft des Gleichen« wird von Lyotard referiert, wenn er das populäre Kino mit seinen fixen Schemata und (Genre-)Korsetten als eine großangelegte Bewegung der Wiederkehr verstanden wissen will, »das die Bewegungen [bändigt] und […] sie auf die charakteristischen Toleranzgrenzen des jeweiligen Systems oder Ganzen ein[schränkt].«[98] Wie Ashley Woodward anmerkt, ist Batailles politische Ökonomie, bei der die akkumulierten Güter sofort wieder in den Produktionsprozess eingespeist werden, diesen Gedanken nicht allzu fern, auch wenn Lyotard ihr erst in späteren Schriften die direkte Reverenz erweist.[99]

94 Ebd., 86.

95 Ebd., 85.

96 Ebd., 89.

97 Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: Ders., Studienausgabe Bd. 5, *Sexualleben*, Frankfurt a. M. 1972 [1905], 103.

98 Lyotard, *Anti-Kino*, 89.

99 Vgl. Ashley Woodward, *A Sacrificial Economy of the Image. Lyotard on cinema*, in: C. Bradatan, C. Ungureanu (Hg.),*Cinema and Sacrifice,* London, New York 2016, 145–158, wo Woodward vor allem auf Lyotards zweiten bedeutenden Kino-Text hinweist, die über 20 Jahre nach *Acinéma* erschienene *Idée d'un film souverain*, in der Lyotard die Inkorporation und Nutzbarmachung subversiver Bewegungseinheiten wie Zeitraffer und Zeitlupe im gezähmten Erzählkino eng an Batailles Begriff der Souveränität koppelt. (Vgl. Lyotard, *Idee eines souveränen Films*, in: Ders., *Das Elend der Philosophie*, Wien 2004 [1995], 181–191.) Auch in *Syncopes, paysages*, einem wiederum zwei Jahre später entstandenen kurzen Text zu den Photographien Corinne Filippis, stellt Lyoatd seine Bataille-Lektüre unter Beweis, wenn er schreibt: »Bataille used to say that true poetry consists in a *sacrifice* where the words are the victims. It removes them from the use we make of them (or believe we are making) when we speak to each other. It spends them without calculating gain (our ›interaction‹) it offers them, surrenders them to the power of language. Corinne Filippi's photography is a sacrifice of photons: they are surrendered by her to

An einem vergleichsweise luziden Beispiel verdeutlicht Lyotard, wie die zyklischen kinematographischen Reproduktionsprozesse, bei denen »jede gezeigte Bewegung […] auf etwas anderes [*verweist*] und […] nur insofern *Wert* [besitzt], als sie in etwas anderem *wiederkehrt*, also ein mögliches Einkommen, etwas Rentables ist«[100], das kommerzielle Kino an metaphysische Modelle des Guten, Schönen und Wahren mit ihrer Emphase des »Zurechtstutzen[s] des Verschiedenen auf die identische Einheit«[101] binden:

> »Sie nehmen mit der Videokamera eine bezaubernde Haarpracht à la Saint-John Perse auf. Bei der späteren Sichtung des Materials stellen Sie fest, daß es einen Bruch gibt: Plötzlich springen Ihnen völlig unpassende Ansichten von Inseln, zerklüfteten Felsenküsten und Sümpfen in die Augen, verwirren Sie, fügen Ihrer Aufnahme eine Szene hinzu, die von einem anderen Ort stammt, die nichts darstellt, worauf man sich beziehen könnte, die aus der Logik Ihrer Aufnahme herausfällt und die nicht einmal als Einschub gelten kann, da sie ja nicht wieder aufgegriffen oder wiederholt wird. Eine völlig unbestimmbare Szene. Also wird sie weggeschnitten.«[102]

An dieser Stelle brauchen wir erstmal nicht weiter auf die beiden Hauptmodi des »Anti-Kinos« einzugehen, die für Lyotard die konventionellen, vermeintlich »realistischen« Bewegungen innerhalb des kinematographischen Dispositivs faktisch lahmlegen, da das, was sich der mit konkreten Beispielen geizende Philosoph unter »Immobilisierung« sowie »Bewegungsexzess« vorstellt, unverkennbar in den Bereich des Experimentalfilms hinüberreicht, und somit für die folgenden Beispiele wenig praktikabel erscheint.[103] Wichtiger bleibt fürs Erste die Feststellung, dass ein narrativer Film, laut Lyotard, die Bataille'sche reine Akkumulationsgesellschaft bzw. das Baudrillard'sche System, in dem das Ökonomische fortwährend über das Symbolische zu obsiegen versucht, in gleichsam verkapselter, kleinparzellierter Form abbildet.

Derart betrachtet würde jeder Film, der seine indexikalischen Todesszenen nicht oder nur halbseiden einbindet in eine ihren tabubrechenden Effekt sublimierende und utilisierende Argumentation, die durch Narration und Konvention vorgegebene Bewegungsökonomie durch eine jähe Eruption verschwendeter, sprich, nicht reinvestierter Energie wenigstens kurzfristig antasten. Der unmotivierte Tod eines Lebewesens innerhalb eines Spielfilms wäre tatsächlich ein Potlatsch, bei dem die üblicherweise absolut berechenbare Bewegungsschrift dadurch Erschütterungen erfährt, da diese nicht im Sinne eines adäquaten Tauschs auf das Opfer zu reagieren imstande ist. Zurück zu Baudrillards Todesschauspielen führt der Gedanke, dass kein Tod vollkommen zufällig, unbeabsichtigt in das Korsett eines kommerziellen

---

their energetic spirit, whose purpose is by no means to enlighten the human horizon.« (Vgl. Ders., *Syncopes, paysages*, in: Ders., *Miscellaneous Texts II. Contemporary artists*, Leuven 2012 [1997], 620–625, hier: 621–623.)

100 Ebd., 86.

101 Ebd., 89.

102 Ebd., 85f.

103 Im nächsten Kapitel vorliegender Arbeit wird diese Diskussion im kleinen Rahmen nachgeholt werden.

Films einbricht: Was für den individuellen Betrachter überraschend wirkt, ist von den Verantwortlichen von langer Hand geplant, und Teil einer ganz bewussten Inszenierungsstrategie – oder, anders gesagt: Eines artifiziellen Potlatschs, der allein für die Augen des Publikums in Szene gesetzt wird, ein terroristischer Akt, der die Fiktion nicht durch- und zerbricht, sondern der von Anfang an kalkulierter Teil von ihr ist. Mit Diedrich Diederichsens könnte man auch von einer »automatisierte[n] Verselbstständigungen einer Sinnesökonomie« sprechen,

> »die in der Übergriffsästhetik wurzelt. Schock- und Überraschungseffekte entstehen hier durch eine Spannung aus Deutlichkeit und Verdunkelung, Suggestion und Schärfe. Was dabei zählt, ist nicht länger ein überwältigtes Wiedererkennen von wirklicher Körperlichkeit, sondern nur noch die Erzielung des Index-Effekts, also die Deutlichkeit des Wirklichkeitseindrucks. War es ursprünglich gerade die Passivität und Objekhaftigkeit, die man im medialen Spiegel entdeckte, so ersetzt jetzt eine eher gewollte, verschärfte Drastik den alten, übergriffigen Körperpersonen-Effekt durch eine Aggression, die nicht mehr über die Bande der Passivität und Absorbiertheit spielen will.«[104]

Leicht lassen sich die Kernpunkte von Diederichsen primär auf »Giallo- und Slasher-Filme« der 70er Jahre abzielenden Analyse auch unserem Untersuchungsgegenstand überstülpen: Ob es sich nun um einen rein die Libido bzw. das Schockempfinden seiner Zuschauerschaft anvisierenden Sexploitation-Streifen wie D'Amatos im vorherigen Kapitel vorgestellten *Eva Nera* handelt, oder um eine in medial vermittelter Nekrophilie und On-Stage-Gewalt watende Performance SPKs, die politische Virulenz entfalten soll – beide Male haben wir es mit ästhetischen Artefakten/Akten zu tun, die ihr Publikum mit drastischen, aggressiven Mitteln aktiv in ihre Grenzüberschreitungen einbeziehen und damit im wahrsten Wortsinne übergriffig handeln. Ihr übergriffiges Handeln übersteigt die Vorstellungen Diederichsens dabei noch, sind doch die blutigen Morde in seinen Filmbeispielen allesamt rein fiktionaler Natur, während sowohl SPK wie auch D'Amato mit tatsächlich außerhalb der innerfilmischen Wirklichkeit erlöschendem oder erloschenem Leben operieren.

Auch eine weitere Anmerkung Diederichsens wird umso einleuchtender, wenn man sie wegbewegt von den ikonisch-symbolischen Genrefilm-Toden hin zum indexikalischen Sterben, wie es unsere Filmbeispiele praktizieren: »Sex und Gewalt« – für Diederichsen die offensichtlichsten Elemente der seit den 60ern sich pandemisch ausbreitenden »Übergriffsästhetik« – tragen nämlich, schreibt er weiter, »als Gegenstände wie als Überschreitungsstrategie« immer »zu einer Entästhetisierung des Diskurses zugunsten ethischer und anti-ethischer, politischer und anti-politischer Diskurse bei.« Obwohl Diederichsen zugibt, dass künstlerische Darstellungen der beiden Bataille'schen Lebensfeste Sexualität und Tod »nicht außerhalb jeglichen Kontextes« stehen, »stellen sich angesichts von Sex- und/oder Gewalt-Substraten […] in aller Regel sehr schnell Urteile ein, die nicht auf den

104 Diederichsen, *Körpertreffer*, 80.

künstlerischen Akt des Übertritts oder dessen Einbettung in irgendwelche narrativen oder generischen Rahmungen, sondern stier auf die Legitimität des Vorgangs selbst (»Dürfen die das?«) gerichtet sind.«[105]

Auf die Frage, ob man das dürfe, haben unsere Paradebeispiele der vorherigen Kapitel einstimmig mit einem bekräftigenden Ja geantwortet, wenn sie sich freilich in den Feinheiten ihrer jeweiligen Argumentationsketten voneinander unterscheiden: Bei Renoir kommt, wie wir wissen, die Erzählung vermeintlich nicht ohne den graphischen Kaninchentod aus; bei Eisenstein ist es der ideologische Überbau der Revolution, der das Opfer des Schlachthausstiers verlangt; bei *Trader Horn* ist es ein (fadenscheiniger) Authentizitätsanspruch, der den Film immer wieder auf (ebenso fadenscheiniges) dokumentarisches Terrain zu schicken versucht. Jedes dieser drei Rechtfertigungsmodelle ist dementsprechend von der »Legitimität des Vorgangs« überzeugt, und tut diese Überzeugung in breitem Maße intra-, extra- und paratextuell kund –, und zwar natürlich völlig unabhängig davon, ob man ihnen bei ihrem Verhindern einer »Entästhetisierung des Diskurses« und den daraus resultierenden, nicht zuletzt auch von Vivian Sobchack erörterten ethisch-moralischen Implikationen, nun als individueller Betrachter folgen möchte oder nicht.

Anders aber liegt der Fall bei vielen der Filme, die ab den 60ern auf den Plan treten. Auf die Frage »Dürfen wir das?« finden dieselben drei mögliche Antworten, die ich im Folgenden kurz thesenhaft anhand dreier paradigmatischer Werke skizzieren möchte:

1) Auf den ersten Blick scheint die Integration einer Schweineschlachtung in den spanischen Giallo *Los Ojos Azules de la Muñeca Rota* von Carlos Aured aus dem Jahre 1974 dem von Renoirs *La Règle du Jeu* eingeschlagenen Weg zu folgen. Zunächst betrachten wir in der Halbtotalen von einem Standpunkt oberhalb des Geschehens, wie ein panisch schreiendes Schwein in einem Stall von zwei Männern und einer älteren Frau auf einen Hocker gehievt wird, während eine vierte ältere Frau aus der Nähe dabei zuschaut und ein Bauernmädchen sich mit einer Schüssel unter das strampelnde Tier kniet, um das aus einem Kehlenschnitt sprudelnde Blut aufzufangen. Der tödliche Schnitt in den Hals des Tieres erfolgt in Großaufnahme, worauf die Kamera, während das Blut in das bereitgehaltene Gefäß strömt, langsam in ihre vorherige Vogelperspektive zurückzoomt. Den Anweisungen einer der alten Frauen folgend, sie solle das Blut, bevor es zu gerinnen anfängt, in die Küche tragen, entfernt sich das Mädchen hinaus in einen Innenhof; das musikalische Leitmotiv, das Kinderlied Frère Jacques, das stets im Film erklingt, wenn ein Mord kurzbevorsteht, deutet dabei auf extratextueller Ebene bereits an, dass sie das nächste Opfer des im Film sein Unwesen treibenden schwarzbehandschuhten Killers werden wird. Tatsächlich erreicht sie nicht einmal das Eingangsportal des Bauerngehöfts: Von verdächtigen Geräuschen aufgehalten bleibt die junge Frau kurz vor Verlassen des Stalls stehen, worauf sich ihre Ermordung in drei kurzen

105 Ebd., 86.

Einstellungen vollzieht: Rechts von ihr schält sich ein Hackebeil aus der Finsternis; sie wird von ihrem gesichtslosen Mörder gegen das Holztor gedrückt, während dieser zum Schlag ausholt; in Großaufnahme durchtrennt das Beil ihr die Kehle. In der nächsten Szene bereits einverleibt der sich vor allen Dingen für die Augen seiner Opfer interessierende Serienkiller die der Toten extrahierten Sehorgane einem gläsernen Gefäß mit Konservierungsflüssigkeit.[106]

Die Parallelen zwischen dem Index-Tod des Schweins und dem Tod des Bauernmädchens sind schon allein deshalb unübersehbar, weil sie montagetechnisch unmittelbar aufeinanderfolgen. Vor allem macht sie aber deckungsgleich, dass beide, Schwein und Frau, zunächst durch einen Schnitt in den Hals getötet werden, worauf etwas von ihnen aus seinem ursprünglichen (Körper-)Kontext gelöst und entweder vom Mörder selbst oder aber von einer bei der Tötung assistierenden Person an einen anderen Ort gebracht wird – im Falle des Schweins das Blut, das zur Lebensmittelproduktion verwendet werden soll; im Falle des Mädchens die Augen, von denen der Killer im Laufe des Films in seinem Geheimversteck eine ganze Sammlung anlegt.

Was *Los Ojos Azules de la Muñeca Rota* indes von *La Règle du Jeu* fundamental unterscheidet ist die relative Unmotiviertheit, mit der der Index-Tod des Schweins in die ikonisch-symbolische Erzählstruktur gestreut wird. Wo Renoirs Film zentral um die Jagdszenen kreist, die letztlich überhaupt erst Motor sowohl für die gesamte Handlung wie auch für Renoirs Gesellschaftskritik sind, wirkt die Schweineschlachtung bei Aured, bis auf ihre dargestellte Hinführung zur nachfolgenden Mordszene, nahezu wie ein Fremdkörper im narrativen Korsett des Films. So wie das Bauernmädchen ein Zufallsopfer des Serienkillers ist, der sie einzig wegen ihres Geschlechts, ihrer blauen Augen und ihrer »Verfügbarkeit« auswählt, so erweckt es den Eindruck, als ob auch Aured und sein Team zufällig über die Möglichkeit gestolpert seien, die Schlachtung eines Schweins filmen zu können, um diese allein wegen ihrer Schock-Wirkung in ihren Spielfilm zu integrieren. Dadurch wäre die nachträgliche Harmonisierung zwischen Index-Tod und ikonisch-symbolischen Tod allein dem Zweck geschuldet, den begangenen Tabubruch wenigstens hauchzart abzufedern. Davon, dass der Schweinetod, wie die sterbenden Kaninchen bei Renoir, essenziell für die Narration wäre, und dem Film eine Bedeutungsebene fehlen würde, müsste er fragliche Szene entbehren, kann im Fall von *Los Ojos Azules de la Muñeca Rota* keine Rede sein.

2) Derlei sachte Funktionalisierungsstrategien indexikalischen Todes verweigert sich der italienische Kriminalfilm *Enigma Rosso* vollkommen, und macht das Zufallsprinzip sogar zum eigentlichen Anlass dafür, eine knappe Minute hinter die Tore eines großstädtischen Schlachthausbetriebs zu blicken. In dem ursprünglich von Massimo Dallamano als Abschluss seiner sogenannten »Schoolgirls-in-Peril«-

106 Carlos Aured, *Blue Eyes of the Broken Doll*, DVD, USA: BCI 2008 (Deutschland/Frankreich/Italien 1976), 48:05–49:39.

Trilogie konzipierten, durch den frühen Tod Dallamanos letztendlich aber 1978 von Alberto Negrin in Szene gesetzten Thriller ermittelt Fabio Testi als Inspektor Di Silva im Umfeld eines Mädchenpensionats, dessen Insassinnen nach und nach mit tödlichen Verletzungen im unteren Bauchbereich aufgefunden werden. Etwa in der Mitte des Films wird der Inspektor selbst beinahe Opfer eines Mordes, als der Wohnwagen, in dem er lebt, nachts in Flammen aufgeht. Zu Fuß nimmt unser Held die Verfolgung des Brandstifters durch eine industriell geprägte Flusslandschaft auf, nur um ihn just in dem Moment aus den Augen zu verlieren, als er in einem Schlachthaus verschwindet. Die agile Handkameraarbeit wird für einen kurzen Moment von sekundenschnellen Einzelszenen unterbrochen, in denen die Schlachtarbeiter zu sehen sind, wie sie mit Äxten auf die toten Körper von Rindern einschlagen, um sie der Länge nach zu durchtrennen, oder aber ihnen die Schädeldecken zu zertrümmern, wobei Axthieb und Filmschnitt jeweils synchron zusammenfallen. Schließlich aber entdeckt Di Silva den Verfolgten doch, wie er sich hinter einem Rinderkadaver zu einem Seitenausgang flüchtet und folgt ihm durch eine Vorhalle in den Außenbereich des Schlachthofs. Dort aber erwartet ihn bereits eine an einem Haken befestigte halbe Rinderhälfte, die ihm der Brandstifter mit einer derartigen Wucht entgegenschmettert, dass Di Silva durch den Aufprall gegen die Mauer gestoßen wird, für einen Augenblick um sein Bewusstsein ringt, und dem Verbrecher dadurch Gelegenheit gibt, im Bildhintergrund endgültig Reißaus zu nehmen.[107]

Wie *Los Ojos Azules de la Muñeca Rota* nutzt auch *Enigma Rosso* die dokumentarischen Aufnahmen ausgeweidet werdender Tiere zur Intensitätssteigerung der affektbeladenen Szenen, die ihnen vorausgehen bzw. nachfolgen. Wo aber der spanische Film seine Schweineschlachtung intratextuell immerhin noch auf fragiler personeller und symbolischer Weise mit der sie umlagernden Narration vernetzt, lanciert der italienische Film noch ausdrücklich die absolute Kontingenz, mit der die Handlung sich kurzzeitig hinter die Mauern eines Schlachthofes verlagert. Dass Di Silvas Jagd auf den Attentäter ausgerechnet in einem solchen münden muss, dafür gibt es zumindest innerfilmisch keine noch so konstruierte Notwendigkeit. Auf Handlungsebene wirkt es, als würde *Engima Rosso* als ästhetisches Artefakt selbst rein zufällig in die Tabuzone des industriellen Schlachtens vorstoßen, gleichsam für einen flüchtigen Moment ausgleiten und in die Parade aus zerlegter und zerlegt werdender Rinderleiber hineinschlittern, ohne den dadurch entstandenen Bruch innerhalb seiner ikonisch-symbolischen Ordnung in irgendeiner Weise kitten zu wollen.

3) Während die Schlachtung des Schweins bei Aured und die Schlachthausimpressionen bei Negrin keine die Handlung dominierenden Faktoren darstellen, so bilden das Zerreißen eines Regenwurms mit anschließendem Drapieren der

107 Alberto Negrin, *Orgie des Todes*, DVD, Deutschland: Eyecatcher Movies 2008 (Deutschland/Italien/Spanien 1978), 38:38–39:40.

zuckenden Stückchen um eine Vagina herum sowie das quälend langsame Durchtrennen eines Hahnhalses im Debüt-Film der französischen Bilderstürmerin Catherine Breillat, – *Une vraie jeune fille*, in dem sie 1976 ihren eigenen autobiographisch angehauchten Coming-of-Age-Roman *Le Soupirail* adaptiert, – nur zwei Einsprengsel eines ganzen Arsenals an Tabubrüchen und Grenzüberschreitungen, mit denen die fragmentarisch erzählte Geschichte um das sexuelle Erwachen eines 14-jährigen Mädchens namens Alice nicht etwa nur angereichert, sondern regelrecht überfrachtet wird. Deutlich an die Bataille'sche Symbolik gerade aus dessen frühen Schriften wie *Historie de l'oeil* angelehnt sind die Szenen, in denen prinzipiell alles, was Alice in ihrem Alltag begegnet, als Stimulationsmittel zweckentfremdet werden kann: So verschafft sich die pubertierende Protagonistin sexuelle Lust mit Eiern aus dem elterlichen Hühnerstall, mit leeren Spülmittelflaschen, mit Fahrradsatteln und dem eigenen senfbestrichenen Finger; sie schöpft sinnliche Reize daraus, an einem Sandstrand zu urinieren oder indem sie sich den Finger in den Hals steckt, um ihr Abendessen zu erbrechen; nicht zuletzt entwickelt unsere Heldin eine ungezügelte exhibitionistische bzw. voyeuristische Neigung, wenn sie bspw. mitansieht, wie ein älterer Mann bei ihrem Anblick während einer Achterbahnfahrt auf dem Rummel zu onanieren beginnt.[108]

»La transgression est la règle de l´art«[109], fasst Breillat in einem Interview pointiert die eigene Poetologie zusammen, und der von der Zensur erst 1999 zur Leinwandpremiere freigegebene *Une vraie jeune fille* legt davon gerade auch in seinen beiden indexikalischen Tiertodes-Szenen beredtes Zeugnis ab: Im Falle des Schlachthahns ist es zwar Alices Mutter, die dem Tier die Kehle durchschneidet, jedoch wird die Szene gleich mehrfach in einen dezidiert sexualisierten Kontext eingebettet. Zunächst folgt die Großaufnahme des in den Hahnenhals eindringenden, (offenkundig nicht besonders geschärften), Küchenmessers rein montagetechnisch auf zwei kurze explizite Segmente: Vorgeführt wurde uns zunächst eine Inzestphantasie Alices, in der sie sich Zärtlichkeiten mit dem eigenen Vater hingibt; daraufhin sehen wir Darstellerin Charlotte Alexander breitbeinig frontal zur Kameralinse auf einem Bahngleis sitzen, wo sie eher lustlos masturbiert. Eine Sekunde später wohnen wir bereits dem qualvollen Sterben des Hahns bei: Im Close-up plätschert das aus seiner tödlichen Wunde austretende Blut in eine auf einem Gartentischchen bereitstehenden Tasse, auf deren Seite die Aufschrift »Maman« zu lesen ist; langsam zoomt die

108 Vgl. zu dem grenzüberschreitenden Impetus von Breillats Œuvre bspw. David Vasses' Monographie: *Catherine Breillat. Un cinéma du rite et de la transgression*, Paris 2004. Direkt auf Bataille bezieht sich Breillat bezüglich ihres Films *Romance X* in: Jörg Stodolka, *True ROMANCE*, in: *Splatting Image* 37 (1999): 63: »Sex ist sowohl banal als auch metaphysisch, sowohl körperlich als auch immateriell. Man sieht es an den Gesichtern: Marie transzendiert, während Paolo nur Ficken im Sinn hat. Für sie ist der Orgasmus, wie es der Philosoph Georges Bataille umschrieben hat, ein kleiner Tod.«

109 Catherine Breillat, zit. n.: Uta Felten, *Juste du désir cru … Bühnen der Ars Erotica. Zur Theatralisierung der Heilsgeschichte in Catherine Breillats Film* Romance, in: Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rißler-Pipka et al. (Hg.), *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, Bielefeld 2004, 157–166, hier: 157.

Kamera zurück, um uns zu enthüllen, dass Alice, bekleidet nur mit BH und Slip, und ein seichte Popmusik dudelndes Kofferradio in Händen, dem Tötungsvorgang als stille Voyeurin zuschaut. Ohne dass ihre Mutter sie dazu auffordern muss, gesellt sie sich zu ihr, und mustert interessiert und beiläufig mit einer Handvoll Federn spielend das fachmännische Rupfen des Tiers, bei dem die mütterliche Hand rektal in den Vogelkörper eindringt, um ihm die Gedärme zu entreißen. Als irritierender Kontrast plätschert unablässig die leichtfüßige Radiomelodie vor sich hin. Nach einem Schnitt folgt schließlich noch ein Akt des Kannibalismus, wenn Alice einige der offenbar unverwertbaren Innereien des Hahns in den Hühnerstall wirft, worauf sich dessen Bewohner gackernd über sie hermachen. Hühner, erklärt ihr die Mutter, seien die einzigen Tiere, für die sie kein Mitleid empfinde.[110]

Während man den Tod des Hahns trotz seiner sexuellen Implikationen noch abtun könnte als herkömmliche Praxis des Land- und Bauernlebens, verfängt ein solches Argument bei einer früher stattfindende Szene nicht, in der sich einmal mehr aus den Bildwelten der transgressiven Erotik rekrutierte Träume Bahn brechen, und sich das Mädchen beim Stelldichein mit Pierre-Evariste, einem Hilfsarbeiter im Sägewerk ihres Vaters, imaginiert, von dem sie gerne entjungfert werden würde. In einer kargen Landschaft liegt Alice, an den gespreizten Beinen und Armen mit Stacheldraht gefesselt, nackt auf dem Rücken, während sich Pierre-Evariste ihr mit einem Regenwurm nähert. Abwechselnd sehen wir das wahlweise erregte oder entsetzte Gesicht Alices im Seitenprofil und eine Großaufnahme ihres Intimbereichs, die augenscheinlich nach Gustave Courbets Skandalgemälde *L'Origine du Monde* komponiert wurde, und in der Pierre-Evariste den Wurm zwischen ihre Schamlippen einführt. Nachdem dies geschehen ist und wir kurz Notiz vom zufriedenen Grinsen auf dem Gesicht des Mannes genommen haben, rückt die Kamera noch näher an Alices Geschlechtsteil heran, und filmt es diesmal aus leicht schräger Seitenperspektive, während Pierre-Evariste den Regenwurm in mehrere Teile zerreißt, und die einzelnen Stückchen in Alices Schambehaarung rieseln lässt, wo drei von ihnen zuckend hängenbleiben. Aus Alices unterwürfiger Perspektive ragt Darsteller Hiram Keller anschließend in einer amerikanischen Einstellung übergroß vor dem monochron-blauem Himmel auf, von wo er das Mädchen lachend verhöhnt.[111]

Nicht nur bilden diese Szenen in extremis die beiden Aggregatszustände ab, zwischen denen sich die Heldin von *Une vraie jeune fille* unablässig bewegt – einerseits das devote Opfer, das sich freiwillig unter die Gewalt von Männern zwingt, die sie begehren und/oder die sie selbst begehrt; andererseits die aktiv in die Grenzregionen der Gesellschaft und des eigenen Körpers vorstoßende Erforscherin weiblicher Sexualität mit ausgeprägt sadistischen Zügen –, sie lassen sich ebenso problemlos an all die Theoretiker und Theoretikerinnen des Verfemten

110 Catherine Breillat, *Ein Mädchen*, DVD, Deutschland: Pierrot le Fou, AL!VE 2013 (Frankreich 1976), 56:53–58:47.

111 Ebd., 40:00–41:44.

rückbinden, die in diesem Kapitel bereits zur Sprache gekommen sind: Neben dem allein durch den enormen Ausstoß an Grenzüberschreitungen omnipräsenten Bataille ließe sich an Kristevas auf signifikante Weise mit dem Mütterlichen verschränkte Konzept des Abjekten denken – (man erinnere sich nur an die »Maman« beschriftete Kaffeetasse voller Blut, die Breillat gleich zweimal prominent ins Bild rückt.) Die körperbetonte Performance von Hauptdarstellerin Charlotte Alexander wiederum wirkt wie ein Einlösen von Artauds Forderung nach einem theatralischen Stil, der jenseits bürgerlich-realistischer Erzählungen den Körper zur Chiffre extremer Emotionen werden lassen soll.

Im Gegensatz zu den primär kommerziellen Erwägungen gehorchenden Filmen von Aured und Negrin, die ihre Index-Tode lediglich als besonders skandalträchtigen Schock-Faktor in ihre Narration einbinden, erhält die Transgression bei Breillat den Charakter einer nicht nur *Une vraie jeune fille*, sondern ihr gesamtes Œuvre durchziehenden Programmatik. Nicht allzu weit entfernt von dem Bestreben SPKs scheint sich die Filmemacherin zu bewegen, wenn sie in ihrem Debüt-Film das satte Bürgerturm, die patriarchale Gesellschaft, letztlich auch die heteronormative Darstellung weiblicher Sexualität zu Zielscheiben ihrer Wut, ihrer Häme, ihrer Provokationen werden lässt: Wo die Index-Tier-Tode in *Los Ojos Azules de la Muñeca Rota* und *Engima Rosso* die Flüchtigkeit einer Jahrmarktsattraktion besitzen, bewegen sie sich bei Breillat im entfesselten Fluss einer Übertretungsorgie, die, zumindest laut Intention ihrer Autorin, uns auf ebensolche Weise in unsren Grundfesten erschüttern soll wie sich das etwa zeitgleich auch die auf dieselben Inspirationsquellen zurückgreifenden SPK bei ihren audiovisuellen Schock-Therapien ausmalen. »Le passage du tabou est mon lieu de cinéma préféré«[112], lautet nur einer von vielen Slogans, mit denen Breillat sich in unmittelbarer programmatischer Nähe zu den Industrial-Musikern verortet.

Auf die Frage, ob, um erneut mit Diederichsen zu sprechen, »die das dürfen?«, finden alle drei Filme unterschiedliche Antworten. *Los Ojos Azules de la Muñeca Rota* besinnt sich zurück auf die klassische Antwort, die bereits Renoir in *La Règle du Jeu* gegeben hat, und legitimiert seinen indexikalischen Schweinetod allein durch die Narration, indem er sein auch außerhalb der Fiktion sterbendes Schlachtvieh als Substitut des (rein fiktionalen) Todes eines Bauernmädchens modelliert. Auch *Une vraie jeune fille* würde auf Diederichsens Frage mit einem leidenschaftlichen Ja! antworten, wobei die Filmemacherin ihre Legitimation indes vor allem extratextuell platziert, und ihren Film verstanden wissen will als transgressives Kunstwerk, das am Beispiel tabuisierter weiblicher Sexualität einen Generalangriff auf betuchte, bornierte, bürgerliche Moralkodexes startet. Eine eindeutige Antwort verweigert schließlich *Enigma Rosso*, dessen Schlachthausbesuch eine Plötzlichkeit und Unmotiviertheit eigen ist, so, als würde der Spielfilm für einen Moment

112 Catherine Breillat, *Scénario Romance*, Paris 1999, 17. Vgl. bspw. auch das Breillat-Zitat: »Ne pas montrer ce que l´on attend mais ce que l´on redoute, ne pas dire ce que tout le monde sait mais ce que tout le monde tait«, zit. n. Vasser, *Breillat*, 71.

rein zufällig sein ikonisch-symbolisches Zeichensystem verlassen, und nahezu unabsichtlich in das Panorama indexikalisches Sterbens hineinstolpern. Ist die Integration der jeweiligen Szenen in *Los Ojos Azules de la Muñeca Rota* dem traditionellen Ansatz geschuldet, jedwedes Zeichen innerhalb der Diegese, sei es nun indexikalisch oder ikonisch-symbolisch, der Erzählung unterzuordnet, und bei Breillat Ausdruck einer weit über das einzelne ästhetische Artefakt hinausgreifenden, kalkuliert mit Grenzüberschreitungen operierenden Poetologie, so versucht *Enigma Rosso* den Eindruck zu erwecken, der Film würde, analog zu seiner Hauptfigur, unvermittelt und ohne eigenes Verschulden in die verfemte Welt hinter den Schlachthausmauern geraten.

An dieser Stelle scheint es mir sinnvoll, noch einmal zu Diederichsens 2015er Adorno-Vorlesungen zurückzukehren. Wie bereits erwähnt, gründen diese auf der Verknüpfung zweier Thesen: Erstens sei um 1960, – also genau in jener Zeit, in der auch der Einsatz indexikalischer Todesszenen im fiktionalen Kino rapide zunimmt, – ein »Epochenschnitt« zu setzen, der lange unterhalb des Radars der konventionellen Kulturgeschichtsschreibung geblieben sei. Zwar seien die »technischen Aufzeichnungsmöglichkeiten Phonographie und Photographie« zu diesem Zeitpunkt bereits »mehr als ein halbes Jahrhundert« alt gewesen; erst aber nach dem Zweiten Weltkrieg hätten sich die kulturindustriellen Rahmenbedingungen derart gewandelt, dass ihnen der Status populärer Künste hatte zufallen können. Diederichsen möchte die Anfänge der Medientheorie nicht unter den Tisch kehren, jedoch sei der weitreichende Einschnitt, den Photographie, Phonographie, Kinematographie gesamtgesellschaftlich bewirkt haben, lediglich von singulären Stimmen wie bspw. derjenigen Walter Benjamins gewürdigt worden, und oftmals, so wie in Adornos *Ästhetischer Theorie*, aus dem Blickwinkel einer spätestens mit dem Entstehen der Populärkultur längst überkommenen Teilung zwischen betrügerischer Kulturindustrie auf der einen und einem autonom-genialischen ästhetischen Raum auf der anderen Seite betrachtet worden.[113] Zweitens hält Diederichsen es angesichts des Siegeszugs der populären Künste daher für angebracht, diese »vormals scharfe Trennung von ›hohe[r]‹ und ›niedere[r]‹ Kunst« endgültig ad acta zu legen.[114]

Für die Filme, auf wir bei unserem Streifzug durch die kinematographischen Index-Tode der 60er, 70er und 80er Jahre treffen werden, wird diese Trennlinie erst recht obsolet sein, denn mögen sich die einzelnen Filme noch so sehr gemäß ihres spezifischen Labelings unterscheiden, – die einen offensiv exploitativ auftretender Trash; die anderen an ein Bildungsbürgertum gerichtete Arthouse-Ware –, in der Art und Weise, wie sie indexikalischen Tode und Toten in ihren ikonisch-symbolischen Ordnungen unterbringen, divergieren sie höchstens marginal voneinander. Viel eher ist es so, dass sich die oben skizzierten Funktionalisierungsmechanismen konsequent durch Produktionen unterschiedlicher geographischer Räume, unter-

113 Diederichsen, *Körpertreffer*, 7.
114 Ebd., 2.

schiedlicher Genres, unterschiedlicher »Güteklassen« hindurchziehen. Nichtsdestotrotz resultiert aus den verschiedenen Stigmatisierungen oder Kanonisierungen ein Gefälle nicht nur in der zeitgenössischen Rezeption der entsprechenden Filme. Während z. B. ein Francis Ford Coppola nicht befürchten muss, dass er für die Ochsenschlachtung im Finale seines *Apocalpyse Now* von Publikum, Kritik oder Zensurpolitik geächtet oder gar juristisch zur Rechenschaft gezogen wird, hat sich der dem Exploitation-Kino zugerechnete Ruggero Deodato wegen der Tierschlachtungen in *Cannibal Holocaust* letztlich vor einem italienischen Gericht zu verantworten.[115]

Pierre Bourdieu schreibt in *La distinction* über den Labeling-Effekt als Durchsetzung verbaler Etiketten: »Wie der Eindruck von einem Gesicht je nach zugeschriebenem ethnischen Etikett verändert, so hängt auch der Rang von Künsten, Gattungen, Werken, Autoren ab von dem ihnen im jeweiligen Zeitpunkt aufgedrücktem sozialen Stempel (bspw. dem Publikationsort, etc.)«[116] Beinahe könnte dieser Gedanke als Leitsatz über Joanna Hawkins' Pionierarbeit bezüglich der Durchbrechung und Durchdringung fixer Hierarchien zwischen vermeintlich qualitativ hochwertigen und minderwertigen Kinoproduktionen stehen. In ihrem 2000er Werk *Cutting Edge* stellt sie auf Basis sowohl dessen »what Jeffrey Sconce has called ›paracinema‹ and trash aesthetics«[117] wie auch von Linda Williams'

115 So schreibt Andrew DeVos, die Rinderschlachtung im Finale von Coppolas Film der berühmt-berüchtigten, später noch von mir in Augenschein genommen werdenden Schildkrötenschlachtung bei Deodato gegenüberstellend: »These two scenes, although taken from two different films, share striking similarities. Both take place in the jungle. Both starkly present episodes of human violence, in this case toward nature. Additionally, both clips appear in feature films whose narratives weave complex morality tales exploring the horrors of human aggression. Most significantly, both utilize real animal mutilation as a tool to shock the audience into reflection upon the larger narrative discourse of the film. Yet these two similar scenes differ greatly in the larger history of their critical and popular reception. The former appears in one of cinema's most universally revered films, while the latter comes from one of the most reviled movies of the late twentieth century. While Roger Ebert crowned the first film ›one of the greatest of all,‹ Jean Roy of the French magazine Cinema called the second a ›Fascist movie that was conceived as such in an effort to make money off of every degrading thing you can imagine.‹ The bovine sacrifice, featured in *Apocalypse Now*, has been graciously excused by decades of critical acclaim for Francis Ford Coppola's masterpiece, while the turtle mutilation, a scene from the infamous Italian splatter movie *Cannibal Holocaust* has been castigated as the most loathsome image from one of the most despicable films ever to grace the silver screen.« (Andrew DeVos, *The More You Rape Their Senses, the Happier They Are. A History of Cannibal Holocaust*, in: Robert Weiner, John Cline (Hg.), *Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, Lanham 2010, 76–100, hier: 77.)

116 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982 [1979], 152.

117 Vgl. Sconce, »*Thrashing*«, 372: »Taken together, the diverse body of films celebrated by these various fanzines and books might best be termed, ›paracinema‹. As a most elastic textual category, paracinema would include entries from such seemingly disparate subgenres as ›badfilm‹, splatterpunk, ›mondo‹ films, sword and sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach-party musicals, and just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to soft-core pornography. Paracinema is thus less a dis-

Konzept der »Body Genres«[118] Filme einander gegenüber, die zwar der landläufigen Kritikmeinung nach an unterschiedlichen Polen der Qualitätsskala verankert seien, – z. B. einen als Trash verschriener Film wie Jess Francos *Gritos en la noche* (1962) auf der einen Seite und einen als Arthouse-Klassiker firmierenden, thematisch jedoch ähnlichen Streifen wie Georges Franjus *Les yeux sans visage* (1960) auf der andern Seite –, letztlich aber in Hawkins' Feinanalyse mehr ästhetische Gemeinsamkeiten als Unterschiede aufweisen.[119]

Wenn ich im Folgenden anhand von *Cannibal Holocaust* ein länder-, genre- und letztlich etikettenübergreifendes Panorama der Legitimationsstrategien indexikalischer Todesszenen in ikonisch-symbolischen Ordnungen des Kinos zwischen der Zeit um 1960 und den frühen bis mittleren 1980er Jahren entwerfen möchte, liegen der Wahl ausgerechnet dieses 1980 von Ruggero Deodato inszenierten italienischen Kannibalenfilms mehrere Faktoren zugrunde:

1) *Cannibal Holocaust* besticht allein durch seine schiere Fülle und Vielfalt an indexikalischen Todesszenen. Neben insgesamt sechs Tieren, die vor Deodatos Kamera ihr Leben lassen, – ein Weißrüssel-Nasenbär, (im Film fälschlicherweise als Bisamratte ausgegeben); eine große Wasserschildkröte; eine Tarantel; eine Königs-

---

tinct group of films than a particular reading protocol, a counter-aesthetic turned subcultural sensibility devoted to all manner of cultural detritus. In short, the explicit manifesto of paracinematic culture is to valorize all forms of cinematic ›trash‹, whether such films have been either explicitly rejected or simply ignored by legitimate film culture. In doing so, paracinema represents the most developed and dedicated of cinephilic subcultures ever to worship at ›the temple of schlock‹.«

118 Vgl. Linda Williams, *Film Bodies. Gender, Genre and Excess*, in: *Film Quarterly* (44/4) 1991, 2–13, hier: 4 f.: »In the body genres I am isolating here, however, it seems to be the case that the success of these genres is often measured by the degree to which the audience sensation mimics what is seen on the screen. Whether this mimicry is exact, e. g., whether the spectator at the porn film actually orgasms, whether the spectator at the horror film actual shudders in fear, whether the spectator of the melodrama actually dissolves in tears, the success of these genre seems a self-evident matter of measuring bodily response.«

119 Gerade *Les yeux sans visages* ist ein überaus sinnfälliges Beispiel sowohl für Hawkins' These, die meisten der von ihr untersuchten Filme würden eine »Doppel-Nische« zwischen Arthouse und Grindhouse okkupieren, wie auch für den Umstand, dass die jeweiligen Labeling-Effekte eines Films auf diachroner Zeitebene wie auf synchroner Raumachse durchaus in Opposition zueinander stehen können. »In both the French popular press and the film journals, then, *Les yeux* always occupied a double niche. Horror but not Hammer horror, not low horror, not horror horror, Franju's film became a sort of cultural lightning rod, a property around which contradictory discourses about horror and art cinema could take place.« (Vgl. Joan Hawkins, *Cutting the Edge. Art-Horror and the Horrific Avantgarde*, Minneapolis 2000, 74.) Während Franju in Frankreich allein dadurch eine renommierte und respektierte Figur innerhalb der Cinephilen-Szene ist, da er 1935 zusammen mit Henri Langelois die Cinémathèque française gründet und sich in den 30ern und 40ern durch etliche avantgardistisch angehauchte Kurz- und Dokumentarfilme einen Namen macht, ist sein Name zeitgleich bspw. in den USA nahezu unbekannt, weswegen *Les yeux sans visages* in den Staaten als den Horror-Aspekt über Gebühr betonendes Drive-In-B-Movie unter dem ungleich sensationsheischenderen Titel *The Horror Chamber of Dr. Faustus* veröffentlicht wird. Auch der bundesdeutsche Premierentitel *Das Schreckenhaus des Dr. Rasanoff* lässt nicht unbedingt den Schluss zu, dass es sich bei dem fraglichen Film um ein Produkt französischer Filmkunst handelt.

boa; ein Wildschwein; ein Totenkopfäffchen –, hat auch eine Sequenz Eingang gefunden, die dokumentarisches Material von Hinrichtungen und Bürgerkriegsszenarien in Asien und Afrika zeigt. Gerade die Verbindung von derlei Archivaufnahmen mit welchen, die primär für Deodatos Film geschossen worden sind, sowie die Verbindung von animalischem und menschlichem Tod prädestiniert *Cannibal Holocaust* dafür, die ganze Bandbreite an Funktionalisierungsmechanismen von Index-Toden und -Toten im kommerziellen Kino zu veranschaulichen –, zumal auch Deodatos Film unterschiedliche Antworten auf Diederichsen Frage »Dürfen die das?« findet, je nachdem, welche der insgesamt sieben Szenen man in den Blick nimmt.

2) *Cannibal Holocaust* lässt aber nicht nur fortwährend indexikalische Tode in die trügerische Sicherheit seiner Fiktion einbrechen, sondern markiert auch mehrere ikonisch-symbolische Tode sowohl intra- wie extra- und paratextuell als angeblich authentisches Material. Wenn in seinem Finale ein Kamerateam von einer aufgebrachten Menge Anthropophagen attackiert und verschlungen wird, präsentiert der Film dies innerhalb der Diegese als dokumentarische found-footage-Aufnahmen. Dadurch, dass Deodato per Vertragsklausel seine Hauptdarsteller nach Drehende quasi von der Bühne der Öffentlichkeit hat verschwinden lassen, und dadurch, dass eine Texttafel jeweils zu Beginn und zum Ende des Films zumindest bei einer bestimmten Lesart den Anschein erweckt, die fraglichen Szenen würden sich auf Snuff-Terrain bewegen, partizipiert *Cannibal Holocaust* im Sinne eines Fiktion und Fakten verwischenden Hyperrealismus vollumfänglich an Baudrillards Simulationstheorie bzw. nutzt deren Erkenntnisse letztlich auf zweierlei Weise gewinnbringend: Zum einen, weil der Nimbus, in *Cannibal Holocaust* würden wir der realen Ermordung und Verspeisung eines wirklichen Kamerateams beiwohnen, sich bis heute verkaufsträchtig auswirkt; zum andern, indem das Changieren zwischen Illusion und Realität *Cannibal Holocaust* zu einem metareflexiven Film par excellence stempelt, der seine indexikalischen Todesszenen und seine Faux-Snuff-Szenen eben nicht nur zur Generierung billiger Schock-Momente einsetzt, sondern sie in einem intradiegetischen Reflexionsprozess fortwährend einer kritischen Reflexion unterzieht. Die Frage »Dürfen wir das?« verhandelt *Cannibal Holocaust* somit unablässig selbst, delegiert die finale Antwort darauf jedoch an sein Publikum, das sich (größtenteils) in einen Film mit einem derart kontroversen Titel verirrt haben dürfte, um genau an solchen Tabubrüchen teilzuhaben, und das nunmehr kontinuierlich in die Situation versetzt wird, den Film, den es gerade betrachtet, (und sich selbst als betrachtendes Subjekt, das von dem Film abgestoßen oder angeregt wird), unter ethisch-moralischen Gesichtspunkten auf den Prüfstein zu legen.

Donald Anderson erkennt in seinem Essay zu *Cannibal Holocaust* als hyperrealistischem Horrorfilm dementsprechend ganz richtig:

> »*Cannibal Holocaust* is controversial because it repeatedly breaks its promise to the horror film viewer. Deodato's film contains sequences of both animals and humans being killed.

> In the breaking of this promise, the film does two things: first, it equates images of both staged and genuine death through the hyperreal effects of the film's complex narrative structure; and second, it is the hyperrealism of the film (rather than its ›realism‹) that allows for visual pleasure to result from the equalization of images of genuine and staged death. […]
>
> The significance of *Cannibal Holocaust* is that it asks the spectator to engage images of genuine death in the same way one would engage staged scenes of death. The film confronts the viewer with a very difficult question: ›if I experience visual pleasure from bogus images of violence and murder, then will I also experience such pleasure from witnessing images of genuine death?‹. Cannibal Holocaust insists one experience of visual pleasure from both genuine and staged images of death. The film does so through a hyperreal narrative construction that deliberately implodes referents of both staged and genuine death scenes. Within the film‹s cinematic matrix the distinction between real death and staged death is blurred.«[120]

3) Nach seinem Erscheinen in etlichen Ländern verboten, (in Deutschland bspw. bis heute beschlagnahmt), ist *Cannibal Holocaust* zwar Anfang der 80er Jahre unwidersprochen als auf die niedersten menschlichen Gelüste schielendes Exploitation-Kino rezipiert worden[121], gerade in den letzten Jahren aber erschließt sich eine im Sinne Diederichsens und Hawkins' Stück für Stück die Barrieren zwischen Hoch- und Trivialkultur niederbrechende Filmkritik und Filmwissenschaft den Streifen zunehmend als Forschungsgegenstand. Deodatos Film mag seine Geburtsstunde in den Bahnhofskinos der Welt erlebt haben, inzwischen gehört *Cannibal Holocaust* indes viel eher in den Kanon eines sich jenseits von Genre- und Label-Grenzen positionierenden Transgressionskinos. Gerade dadurch, dass man einen Film wie *Cannibal Holocaust* als Schmelztiegel all der Inszenierungsstrategien indexikalischer Todesszenen in Strukturen des Narrationskinos begreifen, und ihn somit als Folie hinter ähnlichen, jedoch niemals in solchem Ausmaß sanktionierten und stigmatisierten Vertretern von Arthouse und Qualitätskino ausbreiten kann, ist es möglich, besonders luzide aufzuzeigen, wie ethisch-ästhetisch ähnlich die Funktionalisierung derartiger Szenen ausfällt, seien sie nun von einem Ruggero Deodato oder einem Francis Ford Coppola inszeniert.[122]

120 Donald Anderson, *How the Horror Film Broke Its Promise. Hyperreal Horror and Ruggero Deodato's Cannibal Holocaust*, in: *Horror Studies* 4/1 (2013), 109–126, hier: 111 f.

121 Vgl. bspw. Mikita Brottmans kursorische Darstellung des französischen Pressespiegels in: *Offensive*, 141. Vgl. für einen Überblick über den italienischen Pressespiegel: Nicolò Gallio, Xavier Mendik, *From Snuff to the South. The Global Reception of* Cannibal Holocaust, in: Jackson, Snuff, 105–102, hier: 111 f.

122 Vgl. bspw. Simon Hobbs, Cannibal Holocaust, *The Paratextual (Re)construction of History*, in: Lincoln Geraghty (Hg.), *Popular Media Cultures. Fans, Audiences and Paratexts*, Basingstoke 2015, 127–148, hier: 130, wo der Autor bzgl. der Hybridität, mit der Deodatos Film sich zwischen »academic validation and cultural condemnation« bewegt, mehrere Positonen ihm gegenüber vorstellt: »For example, Winston Wheeler Dixon claims that the film is ›inherently inhumane and senselessly cruel‹ […] due to its depiction of violence, while Carolina Jauregui argues that for many the narrative remains a colonial text […], which Neil Jackson claims actively exploits the environment that it is filmed in […]. In contrast, Ed Morgan argues that the film makes profound statements about sen-

4) *Cannibal Holocaust* kann man nur schwer ohne zwei im italienischen Kino der 60er bzw. 70er Jahre tonangebende Genres würdigen, namentlich den Mondo-Film wie auch den aus diesem hervorgegangene Kannibalenfilm genuin italienischer Prägung. Da beide Genres den Index-Tod regelrecht inventarisiert haben, macht es Sinn, *Cannibal Holocaust* als Kulminationspunkt einer filmhistorischen Traditionslinie zu begreifen, deren Anfang gemeinhin in der 1962er Kino-Premiere von Gualtiero Jacopettis, Franco Prosperis und Paoloa Cavaras *Mondo Cane* gesehen wird, und die sich über Filme wie *Africa Addio* (Jacopetti, Prosperi, 1966), *Mondo Cannibale* (Umberto Lenzi, 1972) oder *L'ultime grida dalla savana* (Antonio Climati, Mario Morra, 1975) in einer sich bezüglich ihrer Einbindung indexikalischer Todesszenen stetig steigernden Gewaltspirale auf *Cannibal Holocaust* zubewegen, der dann auch mit Fug und Recht sowohl als Höhepunkt von wie auch als Abgesang auf Mondo und Kannibalenfilm betrachtet werden kann.[123] Auch aus diesem Grund möchte ich im Folgenden die Genre-Genese sowohl von Mondo wie Kannibalenfilm vor allem in Hinblick auf ihre Instrumentalisierung von Index-Toden kurz in den Blick nehmen, um die Art und Weise, wie Deodatos Film die fraglichen Szenen in sein Spielfilmkorsett einpflegt, von seinen Vorgängern abgrenzen oder mit ihnen synchronisieren zu können.[124]

---

sationalist journalistic violence […], while Petley claimed during an interview that I conducted with him in January 2013 that ›in a way Cannibal Holocaust is a kind of art movie, [as] it does so many things art movies do; it's very self reflective. If it wasn't for the nature of the subject . . . I think people would have taken it rather more seriously‹.« […] Clearly, due to the balance of legitimisation and denunciation, one can position Cannibal Holocaust as a narrative that has the potential to drift between the cultural spaces of ›high‹ and ›low‹, simultaneously harbouring the traditional capital of critical validation and the subcultural kudos of excess and extremity.«

123 Carolina Gabriela Jauregui nennt ihn sinnfälligerweise dann auch »an anti-Mondo film where the unethical documentary filmmakers die horribly for their transgressions.« (Carolina Gabriela Jauregui, *›Eat it alive and swallow it whole!‹. Resavoring Cannibal Holocaust as a Mockumentary,* online unter: https://ivc.lib.rochester.edu/eat-it-alive-and-swallow-it-whole-resavoring-cannibal-holocaust-as-a-mockumentary/ (13.07.20).

124 Denkbar wäre bspw. auch gewesen, die Rolle *Cannibal Holocaust*s von der 1983er Hongkong-Produktion *Gong Gui Zai* einnehmen zu lassen, »wahrlich«, wie Ralph Umard schreibt, »kein Film für sensible Naturfreunde, denen vor allem einige Realaufnahmen nachgehen dürften, wo Tieren übel mitgespielt wird.« (Ralph Umard, *Film ohne Grenzen. Das neue Hongkong Kino*, Lappersdorf 1996, 162.) Prädestiniert wäre die einzige Regiearbeit des Produzenten Titus Ho – eine Horrorgeschichte um einen von einem Dokumentarfilmteam bei einer Grabschändung aus dem Totenschlaf geweckten dämonischen »Red Dwarf«, der die im ruralen Südostasien stationierten Protagonisten nach und nach auf grausame Weise ums Leben bringt –, nicht nur wegen seiner hohen Dichte an indexikalischen Tiertoden, – darunter rituelle Schweine- und Hühnerschlachtungen, aber auch eine Szene, in der ein Mann im Kontext eines magischen Ritus einen lebenden Hahn mit den Fingern aufreißt bzw. mit den Zähnen aufbeißt und beginnt, die rohen Innereien des noch zuckenden Tiers zu verspeisen –, sondern auch wegen einer dem Film implizit eingeschriebenen Meta-Ebene. Im Gegensatz zu *Cannibal Holocaust* indes nutzt der Film sein selbstreflexives Potential zu keinem Zeitpunkt für medienkritische Reflexionenerschöpft sich stattdessen in eher plakativen Szenen wie derjenigen, in der ein Filmproduzent im Schneideraum von diabolisch besessenem Filmmaterial stranguliert wird. Ein stärkeres Argument für die Wahl *Gong Gui Zai*s könnte lauten, dass der Film, ebenso wie *Cannibal Holocaust,* in einem Genre verortet werden

7.2 Eine Hundewelt. Das italienische Mondo-Kino[125]

»Die Steinstufen hoch zur Kirche & rechts den Seiteneingang in die ›Mondo-Cane‹-Gruft […]: im Vorraum: Postkartenständer, Ständer mit Rosenkränzen, Papstbildern, Broschüren über 1 stigmatisierten Pater, & dazu: Totenköpfe in Nachbildungen, kleine Papstbüsten, Puppen (!) in Zellophankästchen zum Verkauf! / […] Das Licht ist düster, man muß mit den Augen tasten, & tastet mit den Augen zuerst eine Fülle aus: Knochenfülle, & vielleicht macht es diese Fülle, die das Empfinden betäubt, stumpf macht, vergessen läßt, was man sieht – Stapel von Köpfen[,] Stapel von Beckenknochen, Stapel von Arm & Beinknochen, Stapel von Schulterknochen – alles getrennt, für sich – sortierte Menschenknochen /: ringsum gestapelt, wie 1 Todeslager, etwas, nein, nichts an 1 Ersatzteillager erinnernd. / Das Grauen kommt langsam: ein Grauen über die Perversion, 1 Grauen an das Show-Tod-Business mit Toten, 1 Grauen über Menschen & Ideen, so etwas anzustellen, zu verfertigen.«[126]

---

muss, in dem das indexikalische Töten von Tieren zum stilistischen Standardrepertoire gehört. Es handelt sich um eine Reihe hauptsächlich in Hongkong produzierter Horrorfilme zwischen den mittleren 70ern und späten 80ern, in denen regelmäßig bspw. Schlangen, (wie in Jen-Chieh Changs *Xie Moi* von 1981) oder Adler (wie in Hung-Chuen Laus *Mo tai* von 1983) im Kontext von Zauberzeremonien ihr Leben lassen müssen, oder aber die (besessenen bzw. exorzisiert werdenden) Protagonisten lebende Schlangen oder Tausendfüßler erbrechen (wie in Keith Lis *Wu gong zhou* von 1982). Da diesen Filmen aber die Rückbindung an ein sie antizipierendes, bereits exzessiv mit der Publikumsschaulust spielenden Genres fehlt, wie das der Fall beim Konnex zwischen *Cannibal Holocaust* und Mondo/Kannibalenfilm ist, reicht die reine Quantität der Tiertötungsszenen nicht, Deodatos Film den Rang als Vorzeigeobjekt abzulaufen, – selbst wenn ein Film wie Chi Changs *Ren she da zhan* (1982) *Cannibal Holocaust*, was seine Fülle an Index-Toden anbelangt, mühelos den Rang abläuft, wenn der Trash-Streifen um einen verfluchten, weil auf einer Kultstätte errichteten und von Myriaden von Schlangen heimgesuchten Wohnkomplex im Verlauf seiner Handlung zu einem wahren Kompendium der mannigfaltigen Möglichkeiten ausartet, besagte Reptilien ums Leben zu bringen: In bester bzw. schlechtester Jahrmarktskinotradition folgen endlose Sequenzen aufeinander, in denen Schlangen verbrannt, vergast, zerhackt, von Baggern zermalmt oder von Mangusten zerfleischt werden. (Vgl. allgemein bspw. Andy Willis, *From Killer Snake to Taxi Hunters. Hong Kong Horror in an Exploitation Context*, in: Gary Bettinson, Daniel Martin (Hg.), *Hong Kong Horror Cinema*, Edinburgh 2018, 52–63.)

125 Einige Kerngedanken dieses Kapitels gehen zurück auf bereits angestellte Überlegungen in: Christoph Seelinger, *Von der Flugmaschine zum Mouse-Cursor. Zur Genese der Mondo-Ästhetik zwischen travelogues und shock* sites, in: Jan Röhnert (Hg.), *Die Phänomenologie der Flugreise. Wahrnehmung und Darstellung des Fliegens in Literatur, Film, Philosophie und Populärkultur*, Köln 2020, 149–164. Einführend sei außerdem auf Mark Goodalls Pionierarbeiten bei der Beschäftigung mit dem Mondo-Kino verwiesen wie: *Dolce e Selvaggio. The Italian Mondo Documentary Film*, in: Louis Bayman, Sergio Rigoletto (Hg.), *Popular Italian Cinema*, London 2013, 226–239, sowie: *Shockumentary Evidence. The perverse Politics of the Mondo Film*, in: Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (Hg.) *Remapping World Cinema, Identity, Culture and Politics in Film*, New York 2006, 118–128, u. das Standardwerk *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, London 2006. Vgl. weiterführend: Nick Pinkerton, *Mondo Cinema and Beyond, 1960s-1980s*, https://truefalse.org/neithernor/mondo-cinema-and-beyond/ (13.07.20) u. den umfassenden, wenn auch sehr positivistischen Genre-Rundblick in: Kerekes, *Killing*, 106–261.

126 Rolf Dieter Brinkmann, *Rom. Blicke*, Hamburg 2006 [1979], 247f.

Das schreibt Rolf-Dieter Brinkmann während seines Rom-Aufenthalts als Schriftsteller-Stipendiat der Villa Massimo 1972/73 in seinen posthum unter dem Titel *Rom, Blicke* veröffentlichten Notizen über dem Besuch der berühmten Katakomben des Kapuzinerklosters Santa Maria Immacolata a Via Veneto. Dass er diese nicht beim Namen nennt, sondern stattdessen als »Mondo-Cane-Gruft« bezeichnet, ist einem 1962 in die Lichtspielhäuser gelangten Film unter der Regie Gualtiero Jacopettis, Franco Prosperis und Paolo Cavaras geschuldet, dessen Titel, eben *Mondo Cane*, sich wiederum auf einen toskanischen Ausspruch bezieht, der wortwörtlich übersetzt »Hundewelt« lauten würde, jedoch vor allem als milder profaner Fluch gebräuchlich ist. Offensichtlich bezieht sich Brinkmann auf diesen ökonomisch überaus erfolgreichen, bei der Kritik jedoch weitgehend durchfallenden Streifen[127] nicht allein, weil er in der italienischen Hauptstadt einen seiner Drehorte besucht. Gleich zwei Aspekte, die, wie wir sehen werden, konstitutiv für *Mondo Cane* und all seine Epigonen sind, zeichnet der Schriftsteller in der zitierten Passage seines Rom-Tagebuchs nach: Die Vereinzelung und Zerstückelung, zugleich aber auch die »Fülle« der Mondo-Montage, (die er nicht zuletzt selbst in seinem deutlich an literarisch-filmischer Cut-Up-Technik geschulten Text praktiziert), sowie den kommerziellen Ausverkauf von metaphysischen Konzepten und menschlichen Gebeinen, die beide dazu führen, dass Brinkmann Kultur bloß noch als Ansammlung entwurzelter Todes- und Totenbilder, als wahres »Todeslager« denken kann.[128]

Euphorischer dem Mondo-Kino gegenüber zeigt sich ein weiterer Schriftsteller, J. G. Ballard, wenn er sich im Interview mit Mark Goodall an seine erste Begegnung mit dem Genre erinnert:

> »I was very impressed by Jacopetti's films – I saw all of them from 1964 or so onwards – they were shown in small cinemas in the West End, and to full or more-or-less full houses, and my impression is that the audiences completely got the »point«. As far as I remember, the response of the people sitting around me was strong and positive. […] The audience was the usual crew of rootless inner Londoners (the best audience in the world) drawn to an intriguing new phenomenon. At the time, some twenty years had gone by since the war's end, and everyone had seen the WWII newsreels – Belsen, corpses being bulldozed, dead Japanese on Pacific Islands and so on. All grimly real, but safely distanced from the audiences by a sign that said »horrors of war«. What the Mondo Cane audiences wanted was the horrors of peace, yes, but they also wanted to be reminded of their own complic-

127 Neben seinen kommerziellen Meriten wird *Mondo Cane* mit solchen prestigeträchtigen Auszeichnungen wie dem von der Accademia del Cinema Italiano verliehenen David di Donatello in der Kategorie »Migliore Produzione«, einer Nominierung für die Palme d'Or beim fünfzehnten Filmfestival von Cannes und einer Oscar-Nominierung für seinen von Riz Ortolani komponierten Titelsong »More« geadelt. Stellvertretend für all die kritischen Pressestimmen sei James Powers' Rezension im *Hollywood Reporter* vom Februar 1963 genannt, wo dem Film bescheinigt wird, er sei »one of the most depressing, revolting motion pictures ever made, a movie peep show, a sickening, sadistic film, equivalent to and of dubious appeal only to those who are intrigued by two-headed babies in bottles or other mutations of the human mind and body.« (Zit. n. Gallio, *Snuff*, 119.)

128 Vgl. auch Christoph Zeller, *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin, New York 2010, 237.

> ity in the slightly dubious process of documenting these wayward examples of human misbehaviour. […] The audiences were fully aware that they were collaborating with the films, and this explains why they weren't upset when what seemed to be faked sequences (they might have been real in fact) started to appear in the later films – there was almost the sense that they needed to appear ›faked‹ to underline the audience's awareness of what was going on – both on screen and inside their own heads. We needed violence and violent imagery to drive the social (and political) revolution that was taking place in the mid 1960s – violence and sensation, more or less openly embraced, were pulling down the old temples. We needed our ›tastes‹ to be corrupted – Jacopetti's films were part of an elective psychopathy that would change the world (so we hoped, naively).«[129]

Ballard, der in seinem Cut-Up-Experiment *The Atrocity Exhibition* (1969) gleich mehrfach explizit den Namen Jacopetti metonymisch mit dem Genre verwendet, das dieser (mit)begründet hat[130], (und das der Text in einem halb als Hommage, halb als Medienkritik deutbaren Gestus selbst für die Literatur nutzbar zu machen versucht), spricht interessanterweise den therapeutischen Effekt an, den das Mondo-Kino auf Seiten seiner Rezipienten hervorzurufen imstande sei. Direkte Parallelen zu den bereits vorgestellten Schock-Therapien der Industrial-Band SPK sind nicht von der Hand zu weisen: Mondo-Filme seien eine klassische Ästhetiken, überkommene Geschmacksurteile und Distinktionsgrenzen korrumpierende und kontaminierende, letztlich den Zuschauerkörper kathartisch reinigende »Psychopathie«, der der junge Ballard, wie er selbst sagt, naiverweise zugetraut hat, einen entscheidenden Part bei den progressiven Gesellschaftsumwälzungen der 60er Jahre spielen zu können.

Nachfolgend möchte ich ausgehend von diesen beiden literarischen Urteilen – Brinkmanns Polemik gegen eine kommerzialisierte, anti-holistische Ästhetik des Todes; Ballards Schwärmerei für eine den Zuschauer emanzipierende und eine saturierte Gesellschaft durch einen Overkill an Bildern herausfordernde Avantgarde-Ästhetik – die drei Hauptmerkmale des Genres anhand der Initialzündung *Mondo Cane* kurz skizzieren und ihnen bei ihrer Genese bis zu dem Zeitpunkt folgen, wo Ruggero Deodato sich ihrer in *Cannibal Holocaust* bedient:

1) Die Disparität des Bildmaterials, die in einem landläufigen Mondo daraus resultiert, dass seine thematisch/geographisch breit gefächerten Aufnahmen rein nach ihrem Affizierungspotential auf Seiten der Zuschauerschaft ausgewählt werden –, namentlich: Sex, Gewalt, sowie Kuriositäten jeglicher Couleur aus aller Herren und Frauen Länder. 2) Die sogenannte Schock- oder Kontrastmontage, mit der das Mondo-Kino, neben seinem inflationären Einsatz von Großaufnahmen, Jump Cuts, oder ungewöhnlichen Kamerazooms und -perspektiven, nicht nur die Nähe des Avantgarde-Films sucht, sondern strukturell ebenso bereits eine Vi-

129 J.G. Ballard, *An Exhibition of Atrocities. J. G. Ballard on Mondo Films*, in: Goodall, *Sweet*, 13–15, hier: 14.

130 Vgl. bspw. Ders., *Atrocity*, 107: »A helicopter clattered overhead, a cameraman crouched in the bubble cockpit. It circled the overturned truck, then pulled away and hovered above the three wrecked cars on the verge. Zooms for some new Jacopetti, the elegant declensions of serialized violence.«

deo-Clip- oder Zapping-Ästhetik vorwegnimmt. 3) Die unvermeidliche Stimme aus dem Off, deren entkörperlichten Kommentare der Position eines grausamen Gottes gleichen, der seine eigene Schöpfung mit nihilistischem Spott, arrogantem Hohngelächter oder regelrechtem Zynismus überzieht, und damit die gesamte Spezies Mensch in ihren unterschiedlichen kulturellen Ausprägungen einer fundamentalen Erniedrigung unterzieht.

1) Es ist ein Panoramaschwenk über eine wahre Hundewelt, den *Mondo Cane* offeriert: Fetischclubs in Tokio; Geißlerzeremonien in einer süditalienischen Stadt; radioaktivverseuchte Schildkröten im Bikiniatoll; Alkoholexzesse auf der Reeperbahn; feiste europäische Touristen, die sich vermeintlich authentische Hula-Tänze auf Honolulu vorführen lassen; das alles zusammengehalten von einem beißenden Off-Kommentar, der der Kunstmoderne des Westens mit dem gleichen Sarkasmus begegnet wie Stammesritualen indigener Völker, einem schwelgerischen Orchesterscore Riz Ortolanis sowie einer trommelfeuergleichen Montage, die selten länger als zwei, drei Minuten bei einem Segment verweilt, und dadurch ein Panoptikum an divergenten Eindrücken schafft, das Schockierendes und Amüsantes als Wechselbad der Stimmungen permanent gegeneinander ausspielt.

Freilich stellt diese »großflächige Collage verschiedenster mehr oder minder absonderlicher Riten und Praktiken aus allen Teilen der Welt, die nur so vor verstörender wie belustigender Momente strotzt«[131], letztlich primär selbst eine schillernde Bündelung unterschiedlicher filmhistorischer Gestaltungspraktiken dar. Tatsächlich kann man Vorläufer des Mondo-Kinos über Kompilationen von Nachtclub-Nummern im Italien der späten 50er (bspw. Alessandro Blasettis *Europa di Notte* (1959))[132], ethnographisch ummantelte US-Exploitation-Travelogues der 30er bis 50er Jahre (bspw. William B. Treutles *Karamoja* (1955))[133], von der

131 Anastasia Muntaniol, *Mondovision oder eine alternative Sichtweise*, in: *SYN* 6(2013)3, S. 83–85, hier: 83.

132 *Europa di Notte*, eine willkürliche Sammlung von Aufnahmen unterschiedlicher Bühnenshows des Nachtlebens europäischer Großstädte, zeigt seinen Charakter als Vorläufer des Mondo-Kinos nicht allein dadurch, dass der Kommentar des Films aus der Feder Jacopettis stammt, er nimmt auch rein strukturell bereits einige zentrale Mondo-Merkmale vorweg, wenn statt Tiertötungen oder bizarrer Sexualfetische burleske Striptease-Nummern, Bühnen-Slapstick oder anzügliches Liedgut intonierende Sänger bunt zusammengewürfelt werden. *Europa di Notte* etabliert zudem eine bis in die Mitte der 60er laufende Filmreihe, die sich mit dem Mondo-Genre überschneidet, bzw. oftmals mit ihm gleichgesetzt wird: Sogenannte »Sexy«- oder »Notte«-Filme, (benannt nach den beiden am häufigsten in ihren Titel vorkommenden Worten), wie *Mondo di Notte* (Luigi Vanzi, 1960), *Mondo sexy di Notte* (Mino Loy, 1962) oder *Sexy Proibitissimo* (Marcello Martinelli, 1963).

133 Bei *Karamoja* handelt es sich um eine einstündige Dokumentation des Lebens eines indigenen Stammes in Uganda, der abseits seiner Prämisse – (angeblich seien die Aufnahmen von einem todkranken Zahnarzt geschossen worden, der sich nach der Diagnose, er habe nur noch sechs Monate zu leben, schnell verheiratet habe und sich mit seinen Flitterwochen den Traum erfüllt habe, einmal unter den »Wilden« Afrikas zu leben) – sowie einiger weniger graphischeren Szenen – (bspw. das Blutabzapfen eines lebenden Rindes) – keine allzu sensationsträchtigen Elemente aufweist. Trotzdem wurde der Film aber, wie Eric Schaefer herausstellt, mittels einer exploitativen Werbestrategie vermarktet. (Vgl. Schaefer, *Bold!*, 89.)

Kunstavantgarde geprägte Dokumentarfilme wie Luis Buñuel *Las Hurdes* (1933)[134] bis hin zu didaktischen Montageexperimenten der sowjetischen Avantgarde in den 20ern oder die Angleichung von Hollywood-Konventionen an den sich formierenden Dokumentarfilm bei Robert Flaherty zurückverfolgen.[135]

Wie um das bunte Gemisch, aus dem das Mondo-Genre sich speist, auch personell abzubilden, handelt es sich bei seinen Gründervätern um einen klassischen Dokumentarfilmer und Ichtyologen (Franco Prosperi), einen weiteren Dokumentaristen (Paolo Cavara) sowie um einen Filmjournalisten aus dem Sektor der Skandalpresse (Gualtiero Jacopetti); Stammkameramann Antonio Climati wiederum hat zuvor Erfahrungen bei Wochenschauen gesammelt. Falsch scheint es deshalb nicht, die grundlegende (Erfolgs-)Formel des Films auf seine gegenseitige Durchdringung von Boulevardeskem und (vermeintlich) Dokumentarischem zurückzuführen, bei der letzteres vorrangig dazu dient, die Schauwerte des ersteren zu rechtfertigen. Insgesamt bekommt man die Essenz des Genres wohl am besten zu fassen, wenn man es als mal mehr in die eine oder andere Richtung extrapolierende

134 Für seinen dritten Film begibt sich Buñuel in die gleichnamige Mittelgebirgslandschaft im Norden der spanischen Provinz Cáceres, um vordergründig auf die desolaten Bedingungen hinzuweisen, denen die dort lebende rurale Bevölkerung ausgesetzt sind. Offensichtlich stellt dieses Sujet jedoch einzig einen Vorwand für den Surrealisten dar, seine Avantgarde-Sensibilitäten mit vermeintlichen Dokumentarfilmtechniken zu paaren. Bill Nichols schreibt, die Mondo-Kongruenzen und -Differenzen herauskehrend: »On the surface of it, *Land without Bread* seems to be an example of the most callous form of reporting, worse even than the hounding of celebrities by paparazzi or the gross misrepresentations of others in ›mondo‹ films […]. But Luis Buñuel's film gradually suggests a level of self-awareness and calculated effect that might prompt us to wonder if Buñuel is not the insensitive cad we initially thought. In one scene, for example, we are told the Hurdanos eat goat meat only when a goat accidentally dies. What we see, though, is a goat that falls off a steep mountainside as a puff of gun smoke appears in the corner of the frame. The film suddenly cuts to an overhead view of the dead goat tumbling down the mountainside. If this was an accident, why was a gun fired? And how did Buñuel jump from one position, at some distance from the point where the goat falls, to another, right above the falling goat, while the goat is still tumbling down the mountainside? Buñuel's representation of the incident seems to contain a wink: he seems to be hinting to us that this is not a factual representation of Hurdano life as he found it or an unthinkingly offensive judgment of it but a criticism or exposé of the forms of representation common to the depiction of traditional people. Perhaps the film's comments and judgments are a caricature of the kind of comments found both in typical travelogues and among many potential viewers. Perhaps Buñuel is satirizing a form of representation that uses documentary evidence to reinforce preexisting stereotypes. Land without Bread, from this perspective, might be a highly political film that calls the ethics of documentary filmmaking, and viewing, into question.« (Vgl. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indianapolis 2010, 49 f.) Vgl. zum »ethnographischen Surrealismus« des Films ebenfalls: Jeffrey Ruoff, *An Ethnographic Surrealist Film. Luis Buñuel's Land Without Bread*, in: *Visual Anthropology Review* 14/1 (1998), 45–57.

135 Vgl. bspw. Kai Nowak, *Der Schock der Authentizität. Der Filmskandal um Africa Addio (1966) und antikolonialer Protest in der Bundesrepublik*, in: *WerkstattGeschichte* 69 (2015), 35–51, hier: 42 f., wo der Autor am Beispiel von *Africa Addio* die Mondo-Ästhetik sowohl herleitet aus einer »Didaktik der Schauwerte und Schockeffekte«, wie sie bspw. von Sergej Eisenstein praktiziert worden ist, wie auch aus dem »Genre des Expeditionsfilms« (à la *Africa Speaks* (Walter Futter, 1930) oder *Ingagi* (William Campbell, 1930)), und den bereits in Kapitel 6 angesprochenen »Atrocity Films«.

Hybridform zwischen Dokumentarfilm, Experimentalfilm und Exploitation-Film begreift.[136]

Jacopettis, Prosperis und Cavaras Strickmuster entspricht derart dem Zeitgeist, dass *Mondo Cane* sich an den internationalen Kinokassen zum Publikumshit entwickelt – ein Siegeszug, der Jacopettis, Prosperis und Cavaras idiosynkratischem Ansatz nicht nur in Italien unverzüglich eine ganze Welle an Epigonen beschert. Oft genug beschränken sich diese Nachahmer freilich darauf, das Konzept des Vorbilds sklavisch zu rekapitulieren: Ob nun *Mondo Balordo* (Roberto Bianchi Montero, 1964), *Mondo Nudo* (Francesco De Feo, 1963) oder *Questo sporco mondo meraviglioso* (Luigi Scattini, Mino Loy, 1970), – stets präsentieren die Filme ihren bunten Reigen aus exotischen/heimischen Sitten und Gebräuchen nur vorgeblich mit einem investigativen Anstrich, der dem Willen zur sensualistischen Stimulation des Publikums ausnahmslos untergeordnet wird. Zeitgleich erfährt der spekulative Weltzugriff des Mondo-Kinos aber auch seine topographische und thematische Entgrenzung: Nicht nur wird die Mondo-Formel ins Ausland exportiert, wo Frankreich, England oder Japan ihre eigenen Mondo-Filme produzieren[137], sondern es kristallisieren sich ebenso Mondo-Filme heraus, die sich entweder auf einen spezifischen Erdteil oder ein spezifisches Sujet spezialisieren.

Jacopetti und Prosperi begeben sich für *Africa Addio* (1966) ins post-koloniale Ostafrika, um dort lokale Aufstände, Bürgerkriegsmassaker, Großwildjagden zu

136 Anerkannt wird das Mondo Kino, dieses »ugly bastard child of the documentary and the peepshow« (Vgl. Charles Kilgore, *Mondo Movies*, in: *Ecco. The World of Bizarre Video* 1 (2), 3–7, hier: 2), von einem der führenden Theoretiker des Dokumentarfillms, Bill Nichols, nur unter äußersten Vorbehalten als dem Dokumentarischen zugehörig. »With its catalogue of bare-breasted women, the mass slaughter of pigs, and august pet cemeteries in different corners of the world« erinnert es Nichols vielmehr an »a similar display of ›attractions‹ in the hard-core scenes in pornography, where an exhibitionist tone seems to know no limits«, bevor er zum Schluss kommt: »Clearly an element of documentary film, this ›cabaret of curiosities‹ is often an embarrassing fellow-traveler more than a central element.« (Vgl. Nichols, *Introduction*, 124.) Mark Goodall nimmt diese Einschätzung zum Anlass, das Mondo-Genre innerhalb von Nichols' schematischen Dokumentarfilm-Modi zu verorten. »Perhaps unwittingly«, lautet sein Resümee, handelt es sich bei jenem Modus, in dem sich die Mondo-Charakteristika am ehesten wiederfinden lassen, um »the mode of the reflexive, […] especially in terms of the very powerful use of music in mondo films as an iconic, manipulative instrument of control.« (Goodall, *Shockumentary*, 123.) Aber auch in ihrer »tendecy towards the self-conscious« treffen sich Mondo und Reflexiv-Modus, wenn sich das Mondo-Kino immer wieder eines »peepshow mode of record« befleißigt – »the proliferation of ›secret‹ filming using ›hidden camera‹.« (Goodall, *Real*, 247f.) Ebenso emergieren für Goodall »the stylistic and the poetic, the voyeuristic, the ironic and a clear lack of ›truth‹« sowie ein »strong sense of paradoy and satire« sowohl im Mondo-Kino wie auch im reflexivem Dokumentariflm-Modus, für den man ein frühes Beispiel in Dziga Vertovs *Tschelowek s kinoapparatom* (1929) finden könnte, bezeichnenderweise ein Film, der sich ähnlich über seine Montage definiert wie die Arbeiten der führenden Mondo-Regisseure: »Instead of seeing through documentaries to the world beyond them, reflexive documentaries ask us to see documentary for what it is: a construct or representation.« (Nichols, *Introduction*, 194.)

137 Zu nennen wären bspw. Jean-Louis van Belles *Paris Interdit* (1971), Arnold L. Millers *Primitive London* (1965), John D. Lamonds *Australia After Dark* (1975) und, als einer der wenigen Vertreter des Mondo-Zirkels aus der BRD, Rolf Olsens *Shocking Asia* (1974).

filmen, während das liberale Schweden Ende der 60er Anlass für eine Reihe von Produktionen wie Luigi Scattinis *Svezia inferno e paradiso* (1968) bietet, die sich mit vorgeschützter Empörung an der Legalisierung von Prostitution und Pornographie weiden. Paolo Cavara demgegenüber dreht mit *I Malamondo* (1964) einen Film, der sich zum Ziel setzt, den homo ludens in all seinen Facetten zu beleuchten – (und dadurch, dass er illegale Motorradrennen, archaische Rituale und satanische Friedhofsentweihungen unter dem Oberbanner des »menschlichen Spieltriebs« subsumiert, einmal mehr den immanenten Hang zur Heterogenität des Genres betont) –, während Antonio Climati und Mario Morra mit *L'ultime grida dalla savana* (1975) eine Mondo-Schau zum Phänomen der Jagd vorlegen.

Mit der Affinität, unterschiedlichste Bilder, Stimmungen, Themen miteinander in Beziehung zu setzen, geht nicht zuletzt aber auch eine Poetik des Recyclings einher, die jedwede filmische Aufnahme zu einem frei flottierenden, referenzlosen Zeichen erklärt, das in jedem beliebigen Kontext eine Re-Validierung erfahren kann. Ein luzides Beispiel dafür, wie das Mondo-Kino der »allgemeinen Austauschbarkeit, Kombinatorik und Simulation« von Baudrillards Simulationsgesellschaft folgt[138], liefern Climati und Morra mit ihren Aufnahmen eines Stammestanzes, bei dem nackte Krieger in Zeitlupe auf und ab hüpfen: Zunächst in *L'ultime grida dalla savana* integriert, wird die exakt gleiche Sequenz später noch einmal in *Dolce e selvaggio* (1983) verwendet; allerdings wird das indigene Volk in ersterem Film als Mashoni identifiziert, während der Off-Sprecher in letztgenanntem erklärt, es handle sich um den Stamm der Lobi.[139] Kontinuierlich durchzieht das Genre eine derartige »Emanzipation des Zeichens«: »Entbunden von der ›archaischen‹ Verpflichtung, etwas bezeichnen zu müssen, wird es schließlich frei für ein strukturales und kombinatorisches Spiel, in der Folge einer totalen Indifferenz und Indetermination, die die frühere Regel einer determinierten Äquivalenz ablöst.«[140] Es muss kaum betont werden, wie sehr sich das Mondo-Genre hierdurch wiederum an die in Kapitel 2 und 3 betrachteten Organisationsprinzipien des Jahrmarkts- und Attraktionskinos rückbindet.

2) Drei aufeinanderfolgende Szenen relativ zu Beginn von *Mondo Cane* sollen zur Veranschaulichung dessen dienen, was Regisseur Jacopetti selbst als »Schock-Montage« bezeichnet[141], und unterstreichen, wie stark das *occhio selvaggio* des Mondo-Kinos mehr mit dem entfesselten Kamera-Auge eines Dziga Vertov zu tun hat als mit dem partizipatorischen und/oder observierenden Dokumentarfilm-Blick, wie er sich zeitgleich im Cinéma vérité eines Jean Rouch oder im Direct Cinema eines D. A. Pennebakers entfaltet.[142]

---

138 Baudrillard, *Tausch,* 18.

139 Vgl. Kerekes, *Killing*, 221.

140 Baudrillard, *Tausch*, 18.

141 Vgl. bspw. das Interview mit Jacopetti in: Stuart Swezey (Hg.), *Amok Journal. Sensurround Edition. A Compendium of Psychophysiological Investigations*, Los Angeles 1995, 140–143.

142 Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara, *Mondo Cane*, DVD, USA: Blue Underground 2008 (Italien 1962), 11:00–12:36.

Eine jener Sequenzen, in denen sich *Mondo Cane* über das Balzverhalten westlicher Kulturen lustig macht, zeigt uns eine Gruppe junger Frauen, die an der französischen Rivera ein Schiff der US-Marine voller Matrosen erspäht, und mit ihrem Boot nahe an dieses heranfährt, um die Besatzung mit eindeutigen, teils lasziven, teils mokanten Gesten auf sich aufmerksam zu machen. In der Folge entspinnt sich ein Dialog zwischen den Seemännern und ihren Verehrerinnen, der ausschließlich von flirtenden Blicken, ungestümem Winken, anzüglichen Zungenbewegungen getragen wird. Trotz (oder gerade wegen) ihres trivialen Inhalts beweist diese Episode die kompositorische Finesse des Films: Während aus dem Off beschwingte Streicher zu hören sind, wechselt die Kamera fortwährend zwischen dem Deck des Schlachtschiffs und dem des Bootes, blickt einmal aus der Perspektive der jungen Frauen hoch zu den Matrosen, nur um dann wieder über deren Schulter hinweg aufs Meer hinabzuschauen; es gibt dem Boot folgende Schwenks, Großaufnahmen von Gesichtern, Detailaufnahmen umherfuchtelnder Arme und Totalen, die uns die übers Deck rasende Mannschaft präsentieren. Das Segment endet mit einer Einstellung, die unverhohlen den Voyeurismus des Films offenlegt: Im Close-up sehen wir das Gesicht einer der Frauen, die eine Grimasse in Richtung Matrosen zieht, worauf die Kamera hinab zu ihren Brüsten gleitet. Kaum, dass diese in den Fokus geraten sind, folgt ein Schnitt auf mehreren Ebenen: Die fröhliche Orchestermusik weicht einem bedrohlichen Tusch; die französische Riviera hat sich in den Dschungel Neu-Guineas verwandelt; außerdem setzt die Folgeszene mitten in einem Zoom ein, der, die motivische Brücke zur vorherigen Sequenz schlagend, ebenfalls auf eine weibliche Brust abzielt, – nur gehört diese nunmehr einer indigenen Frau, die ein Ferkel säugt. Innerhalb von Sekunden hat der Film nicht nur seine Grundstimmung in ihr Gegenteil verkehrt, sondern sein Publikum auch in einem unerwarteten Augenblick mit einem (zumal für das Jahr 1962) unerhörten Bild konfrontiert.

In jedweden Belangen stellt die nun anschließende Sequenz einen Kontrast zur sommerlichen Leichtfüßigkeit des Riviera-Flirts dar: Etwa sechs Minuten lang illustrieren Jacopetti, Prosperi und Cavara ein Fest der Chimbu in Papa-Neuguinea, das angeblich nur alle fünf Jahre stattfindet und bei dem Dutzende Schweine rituell erschlagen werden. Auch diese Sequenz spart nicht mit kamera- und montagetechnischen Überwältigungsmanövern: Stakkatohaft reihen die Regisseure Halbtotalen, in denen Chimbu-Krieger zu sehen sind, wie sie mit Holzstäben auf die Schweine eindreschen, Großaufnahmen der verletzten, mit dem Tod ringenden Tiere und Zooms aneinander, die bestimmte Details des chaotischen Geschehens prononcieren. Nach all dem Blutvergießen findet die Sequenz eine versöhnliche Abschlussnote darin, dass bei den Chimbu eine außergewöhnliche Hundeverehrung vorherrsche. In Großaufnahme sehen wir mehrere dieser Vierbeiner, wie sie sich über die Überreste der getöteten Schweine hermachen, Fleischfetzen aus deren Körpern reißen, sie hastig herunterschlingen. Auch diesem ungezähmten, brutalen Anblick wird beim Wechsel zum nächsten Segment sein genaues Gegenstück gegenübergestellt. Wir befinden uns nunmehr auf einem US-amerikani-

schen Tierfriedhof, wo in Totale ein Pudel zu sehen ist, der sein Beinchen am Fuße eines Podestes hebt, auf dem eine Hundestatue das Gräberfeld ihrer Artgenossen überwacht. So wie zuvor das Motiv der weiblichen Brust – Verführungselement im industriellen Westen; Nahrungslieferant bei Naturvölkern – dazu gedient hat, assoziativen Sinn zwischen dem Riviera- und dem Neuguinea-Segment zu stiften, so übernimmt diese Funktion nunmehr das Motiv des Hundes: In der einen Kultur zwar domestiziertes, doch nichtsdestotrotz wildes Raubtier, in der anderen umsorgtes und verhätscheltes Accessoire, das in Kindersärgen bestattet wird.[143]

In der Folgezeit banalisiert sich ein solcher virtuoser technisch-ästhetischer Ansatz mit seinen fließenden Übergängen zwischen in Opposition zueinander stehenden Inhalten zunehmend: Während Jacopetti und Prosperi (ohne den in Feindschaft geschiedenen Cavara) sich nach ihrem opus magnum *Africa Addio* zunehmend expliziten Spielfilmstrukturen zuwenden, und nicht einmal mehr den Anschein zu erwecken versuchen, einem dokumentarischen Ethos zu folgen[144], reduziert sich die Mondo-Stilistik bei ihren Epigonen bald auf die plumpe Konfrontation von Gegensatzpärchen, wie sie bereits in Filmtiteln wie *Dolce e Selvaggio* (Climati/Morra, 1983) oder *Nudo e Crudele* (Bitto Albertino, 1984) plakativ veranschlagt wird.

3) Jener Faktor, der wohl am stärksten dafür gesorgt hat, dass das Mondo-Kino niemals in den Kanon der seriösen Dokumentarfilmhistorie aufgenommen worden ist, dürfte die Kommentierung sein, mit der die zusammengewürfelten und montagetechnisch in einen auf Attraktionen fokussierten Strom gebrachten Bilder nachträglich von Sinnzuschreibungen überformt werden, die weniger informieren, sondern vielmehr unterhalten wollen.

Bereits die Kommentarfunktion der Musik – in *Mondo Cane*, wie gesagt, ein dominanter Orchestersoundtrack im Wechsel mit dem oscarprämierten Popsong »More« – und extratextuelle Legitimationsfiguren in Gestalt dessen, was Eric

143 Ebd., 18:27–18:47.

144 Nach den Kontroversen um *Africa Addio* inszenieren Jacopetti und Prosperi, laut Selbstaussage um die gegen sie vorgebrachten Vorwürfe des Rassismus zu entkräften, mit Addio *zio Tom* (1971) ihren ersten, sich zwar auf authentische Dokumente berufenden, jedoch eindeutig im Illusionskino verorteten Film, in dem die Regisseure sich selbst verkörpern, die mit ihrem Team in die US-amerikanischen Südstaaten vor dem Bürgerkrieg reisen, um einen Mondo zum Thema Sklaverei zu drehen. Nachdem aber auch dieses historische Re-Enactment nicht dazu beitragen kann, das öffentliche Bild Jacopettis und Prosperis von den Vorwürfen der Sensationslust reinzuwaschen, bildet *Mondo Candido* (1975) ihre letzte Gemeinschaftsarbeit. Obwohl der Film dem von ihnen begründeten Genre zwar noch dem Namen nach Tribut zollt, handelt es sich vielmehr um eine surrealistische Adaption von Voltaires *Candide*. Während Jacopetti sich anschließend aus dem Filmgeschäft zurückzieht, realisiert Prosperi 1984 noch den Horrorstreifen *Belve feroci*, der von einem Aufstand der Tiere des Frankfurter Zoos unter Einfluss verseuchten Trinkwassers handelt, bei dem nicht nur die Mainmetropole von einer Welle der Gewalt überzogen wird, sondern die Mondo-Vergangenheit des Regisseurs vor allem auch in mehreren indexikalischen Tiertodesszenen ihren Niederschlag findet, wenn bspw. eine große Menge Ratten mit Flammenwerfern beschossen wird oder aber mehrere ausgehungerte Tiger auf die Rinder eines Schlachthauses losgelassen werden, die sie daraufhin vor laufender Kamera zerfleischen.

Schaefer als »Square Up« bezeichnet, offenbaren die dem Genre immanente Schizophrenie: Einerseits wollen Mondo-Filme unverhohlen an die Schaulust ihres Publikums appellieren, andererseits begegnen sie diesem eigenen Angebot mit demonstrativer Empörungsrhetorik, die allerdings wiederum durch die erwähnte affirmative Musikuntermalung und die zweifelhaften Rechtfertigungsstatements vor Filmbeginn erst recht unterhöhlt wird. Während wir in der allerersten Einstellung von *Mondo Cane* sehen, wie ein Straßenhund auf rüde Art und Weise zu seinen Artgenosse in einen Tierheim-Großraumkäfig geworfen wird, versichert uns ein von unten nach oben durchs Bild laufender Text, jede der nun folgenden Aufnahmen sei hundertprozentig authentisch, und, sollte manche auch schwer zu ertragen sein, ihre Vorführung allein durch die Chronistenpflicht gerechtfertigt[145]; in der Sequenz, die uns dem qualvollen Sterben orientierungsloser Schildkröten beiwohnen lässt, die verseucht durch die Auswirkungen von Atombombentests landeinwärts dem sicheren Tod entgegenkriechen, entwickelt Ortolanis Score eine regelrechte Spielfilm-Melodramatik, während die Filmemacher freilich keinen Finger rühren, um eins der Tiere zurück ins Wasser zu befördern, sondern stattdessen seelenruhig in Großaufnahmen ihre Agonien filmen.

Auch in den oben bereits hinsichtlich ihrer Kamera- und Montage-Entscheidungen analysierten Szenen brilliert Sprecher Stefano Sibaldi weniger mit nüchterner Kommentierung, sondern verliert sich stattdessen in hanebüchenen Spekulationen und latenter Misanthropie: So animiert das Bild der ferkelsäugenden Frau, die angeblich ihr Kind verloren habe, und deshalb von ihrem Stamm auserkoren worden sei, das mutterlos gewordene Schweinchen zu nähren, zur Feststellung, in unterentwickelten Weltregionen wie dieser sei ein Menschenleben ungefähr so viel wert wie das eines Nutztieres. Kurz darauf, wenn die Chimba ihre Festivitäten ausrichten, versteigt sich der Kommentar zu dem Satz, bei dem indigenen Volk würde es sich um Kannibalen handeln – eine Behauptung, die von keinem der gezeigten Bilder gestützt wird. Zuvor haben auch die sich den US-Marines anbiedernden Bikini-Schönheiten als Zielscheibe kulturpessimistischen Spotts herhalten müssen, wenn der Off-Kommentar über ihren Sport des Männerfangs in einem durchweg ironischen Tonfall sinniert, der dann auch über dem erwähnten Tierfriedhof-Segment ausgegossen wird: Angesichts all der Grabsteine für Pferde und Ratten könne er, behauptet der Kommentator, seine Tränen der Rührung kaum zurückhalten.[146]

Entstellende, hämische, spöttelnde Kommentare, die dem Grundtenor folgen, eine Welt solle entlarvt werden, die in ihrem Kern verflucht und verdorben, doch aber auch irgendwie faszinierend, wenn nicht gar schön sei, sind auch in Jacopettis, Prosperis und Cavaras Epigonen tonangebend – und werden sich im

145 Vgl. Jacopetti, *Mondo*, 0:00–1:42.: »Tutte le scene che vedete in questo film sono vere e sempre riprese dal vero. Se spesso saranno scene amare è perché molte cose sono amare su questa terra. D'altronde il dovere del cronista non è quello di addolcire la verità ma di riferirla obbiettivamente.«

146 Vgl. Jacopetti, *Mondo*, 11:00–19:45.

Laufe der Genre-Genese bis hin zu menschenverachtendem, rassistischem, misogynem Pennäler-Humor steigern.[147] Ebenso steht der Kommentar bzw. die jeweilige Sprecherstimme aber auch im Dienste der bereits angesprochenen ethischen Bemäntelung des exploitativen Kerns der Filme: Wenn Climati und Morra für den Off-Kommentar ihres *L'ultime grida dalla savana* ausgerechnet den italienischen Schriftsteller Alberto Moravia verpflichten, dann nicht nur, weil Moravia in seinen Afrikanischen Reisetagebüchern stellenweise eine dezidierte Mondo-Ästhetik antizipiert bzw. fortschreibt[148], sondern natürlich auch, weil der Name des Bestseller-Autors ihrem Film zwangsläufig einen kulturell hochrangigeren Stellenwert einräumt. Alfredo und Angelo Castiglioni, die für ihren *Magia Nuda* (1975) ebenfalls mit Moravia zusammenarbeiten, entscheiden sich wiederum in ihren insgesamt fünf Afrika-Mondos zwischen 1969 und 1982 für einen mehrheitlich sachlichen Kommentar, der ihren eigenen anthropologischen Ansatz unterstreicht: Ähnlich wie Jean Rouch partizipieren die Zwillingsbrüder an den Kulturen, die sie studieren, – wobei freilich ein irritierender Effekt dadurch entsteht, wenn bspw. in *Africa dolce e selvaggia* (1982) ein Off-Kommentar wie aus einem wissenschaftlichen Fachbuch mit unverhohlen graphischen Großaufnahmen von Beschneidungen, Kastrationen oder Tierschlachtungen korreliert.[149]

Für den Zusammenhang vorliegender Arbeit ist es unabdingbar, an dieser Stelle einen Blick auf die Darstellung von Toten und Toden innerhalb des Mondo-Kinos gerade unter dem Gesichtspunkt ihrer (vermeintlichen/tatsächlichen) Indexikalität zu werfen. Denn angesichts der Tatsache, dass sich die Integration aus seinem Ursprungskontext entkoppeltem und mit neuer semantischer Bedeutung aufgeladenem Material natürlich auch auf (zweckentfremdetes) Fremdmaterial beziehen kann, ist der Schulterschluss wenig verwunderlich, der zwischen Mondo-Kino und den Collagetechniken experimenteller Found-Footage-Filme à la Bruce Connors *A Movie* (1958) oder Gianfranco Baruchello und Alberto Grifis *La verifica incerta – Disperse Exclamatory Phase* (1965) besteht.[150] Dass die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion außerdem permeabel sind, und sich originär dokumentarische Beobachtungen und elaborierte Fakes munter mischen, haben Jacopetti und Prosperi bereits in *Mondo Cane 2* (1963) bewiesen, wo die Selbstverbrennung eines buddhistischen Mönchs – (nachempfunden dem Suizid Thích Quảng Đức 1963 in Saigon) – zwar

147 Vgl. die seriell verfertigten Shockumentaries wie *Traces of Death* oder *Faces of Gore*, in denen das Mondo-Genre im Laufe der 90er kulminiert, und denen ich mich in Kapitel 9 vorliegender Arbeit zuwenden werde.

148 Vgl. bspw. Alberto Moravia, *A quale tribù appartieni?,* Mailand 1981 [1972].

149 Bei dem Pentagon an Afrika-Mondos der Castiglioni-Brüder handelt es sich namentlich um *Africa segreta* (1969), *Africa ama* (1971), *Magia Nuda* (1975), *Addio ultimo uomo* (1978) sowie *Africa dolce e selvaggia* (1982).

150 Nur folgerichtig mündet das Mondo-Genre in der zweiten Hälfte der 80er in Videotapes wie *Inhumanities* (Harvey Keith, 1989) oder *True Gore* (M. Dixon Causey, 1987), die allein aus Material zeitgenössischer TV-Berichte oder älterer Mondo-Filme zusammengesetzt sind, und denen ich mich in Kapitel 9 ausführlicher zuwende.

als authentisch ausgewiesen ist, jedoch schnell als reines Re-Enactment decodiert werden kann. Bei dem ersten Menschen, der on-screen in einem dezidierten Mondo-Film stirbt, handelt es sich bezeichnenderweise um eine bloße Puppe.[151]

15 Jahre später hat sich eine solche Praktik längst als Genre-Konvention festgesetzt: Der sich völlig dem Themenkomplex Tod und Sterben verschreibende *Faces of Death* (1978) beinhaltet zwar auch Dokumentaraufnahmen – bspw. aus Schlachthäusern oder Pathologien –, bei seinen zentralen Schauwerten – eine Hinrichtung auf dem Elektrischen Stuhl oder der Verzehr des Gehirns eines lebenden Affen in einem fernöstlichen Restaurant – handelt es sich indes um mehr oder minder geschickt getarnte Spielszenen.[152] Dazwischen öffnet sich das Genre sowohl zunehmend Segmenten, die eindeutig einer ikonisch-symbolischen Ordnung gehorchen, und stellenweise eine regelrechte Spielfilmästhetik in die angeblichen Dokumentation hineintragen, verliert jedoch zeitgleich ebenso sehr die Hemmungen davor, die Tabus, an denen *Mondo Cane* letztlich nur sacht rührte, fulminant zu brechen und auszuschlachten.

In seiner Bedeutung für den Konnex zwischen Mondo und Tod ist Jacopetti und Prosperis *Africa Addio* kaum zu überschätzen. Für das Großprojekt, das über drei Jahre hinweg mit einem Endergebnis von mehr als 50.000 Metern Film und über 2000 zu Land zurückgelegter Kilometer[153] die blutigen Umbrüche im postkolonialen Ostafrika schildert, befleißigen sich Jacopetti und Prosperi einer Strategie, die Vivian Sobchack in ihrem Essay zu indexikalischen Todesdarstellungen des Dokumentarkinos als »gefährdeten Blick« bezeichnet. Mit seinen Makulaturen wie Unschärfe oder Beschmutzung des Objektivs, instabiler Kadrierung oder das Sichtfeld behindernder Artefakte rückt dieser Blick-Modus den Kameramann selbst als sterbliches Subjekt in den Vordergrund, um dadurch das Filmen bspw. sterbender Menschen vor seiner Kameralinse als eine Art »moralisches Tauschgeschäft im Gegenzug für die Verletzung eines visuellen Tabus« zu rechtfertigen. »Der Filmemacher weist auf die Gefahr für sein eigenes Leben hin, während er den Tod eines anderen zeigt«,[154] fasst Sobchack zusammen, bevor sie auf Béla Balázs' Sichtungseindrücke einer Kriegsdokumentation verweist:

> »Diese Art Bilder unterscheidet sich von jeder Art geschriebener Darstellung, von Erzählung, historischem Bericht, Reportage, usw. Es ist nämlich gar keine Darstellung. In der Photographie der Wirklichkeit wird die Begebenheit selbst, in ihrer noch unabge-

151 Vgl. hierzu v. a. Doug Bentins pointierte Analyse einiger exemplarischer Mondo-Szenen unter der Frage-stellung, welche ihrer Bestandteile durch gezielte Schnitte oder Kameraführung verschleiert oder besonders betont werden sollen: Doug Bentin, *Mondo Barnum*. in: Gary D. Rhodes, John Parris Springer (Hg.*), Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson. London 2006, 144–153.

152 Vgl. David Ray Carter, *It's Only a Movie? Reality as Transgression in Exploitation Cinema*, in: Cline, *Arthouse*, 297–316, hier: 306f.

153 Vgl. John Cohen, *Africa Addio*. München 1966, 10.

154 Sobchack, *Einschreibung*, 186.

schlossenen Gegenwart sichtbar. […] Wir sehen die Situation in dem Augenblick, da der Kameramann noch dabei ist, und wissen nicht, ob er sie überleben wird.«[155]

Am Samstag, den 18. Januar 1964, als in Sansibar schon seit knapp einer Woche die Revolution der schwarzen Mehrheitsbevölkerung gegen die arabische Oberschicht tobt, fliegt Jacopetti mit einem gemieteten Sportflugzeug und begleitet von einer zweiten Maschine, die drei deutsche Journalisten gechartert haben, zur Insel im Indischen Ozean, um den dort stattfindenden Genozid an der muslimischen Einwohnerschaft zu dokumentieren.[156] Obwohl Funksignale vom Flughafen der Hauptstadt ausbleiben, versuchen die beiden Flugzeuge doch auf einer aufgelassenen Landebahn niederzugehen. Kaum aber haben die deutschen Journalisten den Boden erreicht, werden sie von Rebellen, die sich im Busch versteckt gehalten haben, angegriffen, ihre Maschine in Brand gesteckt, sie selbst verschleppt. Jacopettis Pilot gelingt es nur in letzter Not, den Steuerknüppel nach oben zu reißen, und damit den Gewehrschüssen, die die Rebellen nun auch auf sie abgeben, auszuweichen.[157]

Die strikte Zweiteilung in eine erste Hälfte, in der die Filmemacher sich selbst zu Prototypen des »embedded journalist« stilisieren, der kaltblütig sein eigenes Leben für authentische Aufnahmen riskiert, und in eine zweite, bei der Jacopetti und Prosperi wiederum einem olympischen Blickfeld verhaftet sind, wird besonders sinnfällig dadurch, dass die Sansibar-Sequenz in *Africa Addio* bereits zeitlich und räumlich als Diptychon komponiert ist. Mit einem Hubschrauber kehrt Jacopetti für die folgenden zwei Tage immer wieder nach Sansibar zurück, und kreist, immer wieder von den Rebellen beschossen, über in Schutt und Asche gelegte Dörfer, muslimische Friedhöfe, die kurzerhand zu Hinrichtungsstätten umfunktioniert worden sind, und zuletzt einem breiten Korallenstrand, wo flüchtende Araber in ihrer Verzweiflung zu Fuß ins Meer waten.[158] Am nächsten Morgen sehen sie »aus einiger Entfernung [aus] wie ein Feld weißer Blumen, das sich gegen die dunklen Korallenfelsen abhebt. Aber heute sind sie alle tot. Der Strand ist übersät mit Leichen.«[159]

Gleich auf mehreren Ebenen tritt *Africa Addio*'s Sansibar-Segment in einer komplexen Komplizenschaft zu seinen Rezipienten. Diese erleben zunächst an Jacopettis

155 Béla Balázs. *Der Geist des Films*, Frankfurt a. M. 1972 [1930], 101.

156 Vgl. Cohen, *Africa*. 112–167.

157 Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, *Africa Addio*, DVD, USA: Blue Underground 2003 (Italien 1966), 1:00:10–1:02:12.

158 Ebd., 1:02:14–1:06:55.

159 Cohen, *Africa Addio*. 155. Gerade dieses Bild der im Ozean treibenden Leichen, das von einer paradigmatischen Mondo-Montage überführt wird in die Aufnahme einer von zahllosen Vögeln bedeckten Wasseroberfläche, von der ausgehend sich der Film für die folgenden Minuten einer anthropomorphisierenden Darstellung der Tierwelt Ostafrikas im Stil einer Disney-Naturdokumentation widmet, bringt pointiert das Wechselbad der Gefühle zum Ausdruck, in dessen Dienst die kontrastreichen Überblendungen des Mondo-Kinos stehen. Übrigens beginnt das Sansibar-Segment mit einer ganz ähnlichen strukturellen Assoziation: Bevor wir uns ins Innere des Flugzeugs begeben, mit dem Jacopetti erstmals nach Sansibar aufbricht, wird das Flugmaschinenmotiv bereits durch das Bild eines verletzten Zebras eingeführt, das im Gegenlicht einer untergehenden Sonne per Hubschrauber aus einem Naturschutzgebiet zur medizinischen Behandlung in die nächste Großstadt geflogen wird.

Seite dessen Todesnähe aus der Ego-Perspektive mit, sprich, sind selbst Zielscheibe der vergeblich auf ihn abgefeuerten Gewehrkugeln. Zugleich stellen sie aber auch die Adressaten eines nachträglich hinzugefügten, argumentativ-anklagenden Off-Kommentars dar, der, eine Apologetik des gesamten Filmprojekts betreibend, einmal mehr die politische Notwendigkeit von derlei Aufnahmen unterstreicht. Nicht zuletzt befindet sich das Publikum im zweiten Teilabschnitt der Szene zusammen mit Jacopetti, nachdem dieser einen Weg gefunden hat, die Massaker zu filmen, ohne sich selbst permanent in Lebensgefahr zu bringen, in der privilegierten Position des ungefährdeten Voyeurs, sei es nun im Hubschraubercockpit oder im Kinosessel.

Eine zusätzliche Bedeutungsebene indes schreibt sich dem Sansibar-Segment ein, wenn man Fragen nach seiner Authentizität stellt und nach Zeichen in ihm sucht, die es als ikonisch-symbolisch ausweisen. Charles Kilgore erklärt zwar, »no one has ever come forth with an article saying this film has been staged, that these events didn't really happen the way they are presented. If they did stage it, they were far more masterful at staging it than anything they staged in the two Mondo Cane films, where a lot of the segments appear staged.«[160] Marie-Aude Fouréré indes hat es dabei nicht bewenden lassen und für ihre Studie zu *Africa Addio and the ambiguities of remembrance in contemporary Zanzibar* dem Einfluss nachgespürt, den die beschriebene Sequenz aus Jacopettis und Prosperis Film im kulturellen Gedächtnis des zeitgenössischen Sansibar besitzt. Für eine Fallstudie konfrontiert sie einen Mann namens Salim mit dem Material, und schreibt bezüglich der Resultate von dessen Sichtung der Episode:

> »He watched the sequence of the documentary featuring the Zanzibari revolution with his uncle, in an attempt to compare it with his uncle's testimony, insisting that, even though his uncle had been an army officer, the trust and mutual appreciation that had developed between them allowed him to expect some sincere answers. The uncle viewed the documentary with scepticism, quickly asserting that the images did not correspond to anything he had seen or heard about; moreover, he asserted, the scenes featured in the film were unquestionably staged. For instance, the white Muslim clothes of the captives walking to their deaths were too clean and white; in actuality they would have been stained with blood or dirt. Moreover, too many people in the film were portrayed as wearing Muslim dress but in Zanzibar in 1964 such garments typically were only worn on Fridays or on special occasions. And all the victims still wore their Muslim caps on their heads, while most people would have lost them in the jostling and scramble unleashed by the revolutionary uprising. To Salim, the questions raised by a witness to these events did not simply amount to a cross-checking of words and images, but also enabled him to look for further evidence and clues that could help him decide how much credit to give to Africa Addio – testing the authenticity and authority of the document as an archive on which to found his historical quest.«[161]

160 Amy Staples, Charles Kilgore, *An interview with Dr. Mondo*, in: *American Anthropologist* 97/1 (1995), 110–125, hier: 120.

161 Marie-Aude Fouéré, *Africa Addio and the ambiguities of remembrance in contemporary Zanzibar*, in: William Cunningham Bissell, Marie-Aude Fouéré (Hg.), *Social Memory, Silenced Voices and Political Struggle. Remembering the Revolution in Zanzibar*, Dar es Salaam 2018, 311–334, hier: 325.

Verkompliziert wird die Frage, inwieweit man Jacopettis und Prosperis Afrikabericht uneingeschränkten Glauben schenken darf, noch zusätzlich durch sowohl intratextuelle wie paratextuelle Fallstricke: Am 20. Dezember 1964, also lange vor Fertigstellung und Publikation des Films, erscheint ein *L'Espresso*-Artikel von Carlo Gregoretti unter dem Titel *Una guerra privata in Cinemascope*, in dem der Journalist, der Jacopetti kurz zuvor bei seinen Dreharbeiten in Afrika besucht hat, diesem vorwirft, eine Söldnertruppe unter Kommando des sogenannten »Kongo Müllers« dazu veranlasst zu haben, die Erschießungen einiger Gefangener etwas »kameragerechter« zu gestalten. Der anschließende Prozess Jacopettis endet zwar mit Freispruch – und zwar aufgrund seiner später wieder verworfenen Erklärung, sämtliche Todesszenen in *Africa Addio* seien reine Inszenierung –, trotzdem führt die anschließende Veröffentlichung des Films gerade im linkspolitischen Milieu zu handfesten Protesten, wo sich der Vorwurf, nicht nur nicht in die Hinrichtungen eingegriffen, sondern diese gar für den eigenen Film ausgebeutet zu haben, sich mit der Anklage verbindet, *Africa Addio* verfolge eine pro-kolonialistische Agenda, die die Bewohner des afrikanischen Kontinents wahlweise als kulturferne Kinder oder bestialische Barbaren zeichnen würde.[162]

Jenseits der (letztlich unlösbaren) Frage, wie viel in *Africa Addio* nun authentisch und wie viel fingiert sein mag, befleißigt sich der, wie der Spiegel seinerzeit schreibt, »Film der Color-Leichen und der Breitband-Kadaver«[163] einer Methodik, die stilbildend sowohl für nachfolgende Mondo-Filme wie auch für das italienische Kannibalen-Genre werden wird: Dadurch, dass Jacopetti und Prosperi bspw. das (möglicherweise) gefakte Sansibar-Massaker in einer Reihe stellen mit indexikalischen Jagd- und Schlachtszenen von zahllosen Elefanten und beide mit dem gleichen Dokumentarfilm-Gestus offerieren, entstehen eben nicht Zweifel an der Authentizität der Elefantenmassaker, sondern vielmehr werden die Menschenmassaker von den ihnen gegenüberstehenden Index-Tiertoden in ihrer eigenen (vermeintlichen) Authentizität perpetuiert. »*Mondo Cane* und die zahlreichen epigonalen Produktionen«, schreibt Nowack, »verfolgten eine Politik der emotionalen Affizierung der Zuschauer, die wegen der Gleichzeitigkeit von authentifizierenden Strategien und Zweifeln am Authentizitätsstatus der Filmbilder, über deren Herkunft und Entstehungsbedingungen das Publikum im Unklaren gelassen wurde, umso verstörender ausfiel.«[164]

---

162 Vgl. bspw. zur Situation in Westdeutschland: Quinn Slobodian, *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany*, Durham, London 2012, 137–147 sowie für die retrospektiven Stellungnahmen, Apologien und nostalgischen Erinnerungen Jacopettis und Prosperis zu ihrer Zeit als Mondo-Regisseure die beiden mit ihnen im hohen Alter geführten Film-Interviews: Mark Gregory, *The Godfathers of Mondo*. DVD, USA: Blue Underground 2008 (USA 2003) u. O.A.: *Around the World in 15 Years*, in: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, *Mondo Candido*, DVD, Deutschland: Camera Obscura 2011 (Italien 1975).

163 O.A., *Africa Addio. Starker Spürsinn*, in: *Der Spiegel* 34 (1966), 86–89, hier: 86.

164 Nowak, *Schock*, 40f.

Dem Ansinnen, ihr Publikum verstören zu wollen, folgen auch die beiden bereits erwähnten Filmemacher-Duos, die sich in den 70er Jahren einen regelrechten Wettstreit darum liefern, wer von ihnen die kontroverseren Mondos in die Lichtspielhäuser bringt: Zum einen den hauptsächlich als Cutter bei einer Vielzahl italienischer Filme beteiligte Mario Morra im Verbund mit Jacopettis Kameramann Antonio Climati, die zwischen 1975 und 1983 eine Mondo-Trilogie bestehend aus *Ultime grida dalla savana*, *Savana violenta* sowie *Dolce e selvaggio* vorlegen; zum andern die Zwillingsbrüder Alfredo und Angelo Castiglioni, die bereits seit den 50ern den afrikanischen Kontinent für Dokumentarfilme und Fotoreportagen bereisen, und zwischen 1969 und 1982 ihr Material fünfmal nach Vorgaben des Mondo-Genres auswerten. Exemplarisch für die Art und Weise, wie sich das Genre in den 70ern zunehmend Strukturen des (ikonisch-symbolischen) Horror-Kinos öffnet, soll je eine Szene aus *Ultime grida dalla savana* und *Addio ultimo uomo* der Castiglioni-Brüder herausgegriffen werden, denen das Deckmäntelchen des Dokumentarischen zwar weiterhin umgebunden ist, die aber dennoch bereits unverhohlen an einer veritablen Splatter-Ästhetik partizipieren.

Dem Urteil Jenny Carvens in *Film and Filming*, *Ultime gride dalla savana* sei eine »beautifully executed documentary of death«[165] kann durchaus gefolgt werden, kleiden Climati und Morra ihre unter dem Oberthema der Jagd subsumierten Aufnahmen doch in pittoreske Bilder, die, ähnlich wie es *Africa Addio* getan hat, noch den garstigsten Entgleisungen eine gewisse Schönheit abzutrotzen versuchen. Das Material rekrutiert sich dabei nicht nur aus englischen Fuchsjagden, afrikanischen Großwildjagden auf Gnus und Zebras, oder der Jagd von Aborigines per Boomerang auf Flughunde; ebenso illustriert werden Würgeschlangen, die es auf Totenkopfäffchen abgesehen haben, oder Bären, die sich auf Lachsfang begeben.[166] Neben Aufnahmen von Tieren, die Tiere jagen und Menschen, die Tiere jagen, gibt es auch eine Handvoll Szenen, die die Jagd von Tieren auf Menschen bzw. die des Menschen auf seine eigene Spezies thematisieren, – ausnahmslos

165 Zit. n. Goodall, *Sweet*, 114.

166 Anlässlich der lachsfangenden Braunbären ergeht sich Alberto Moravias Off-Stimme in einem beinahe metareflexiven Kommentar, den Goodall wie folgt wiedergibt und interpretiert: »But one of the best moments of the film comes when the narrative halts for a consideration on the very act of shooting these kinds of images for entertainment consumption. Over more slow-motion shots, this time of a bear capturing and eating a salmon. Moravia comments: ›Disregarding the cruelty of the scene we smile because certain films have conditioned us to looking at nature in a particular way and these scenes are typical of the animal documentary shot according to the manual. The rules could be summarised as follows: accentuate the romantic aspects of nature; humanise animals making them harmless and lovable; set them in a consumer society paradise, banishing bloodshed of course«. A child's voice interjects: ›But what about the poor fish?‹ The commentary resumes. ›The child has spoken up and unmasked hypocrisy like her famous counterpart in the Hans Christian Anderson story. Fish also have a right to live but nothing is written in the manual about fish. This is another effect of conditioning by film: the racial discrimination among animal species. Certain animals, fish for example can be tortured and killed; others can't.‹ We, the audience for Ultime Grida dalla Savana smile too, because in this moment of poetically expressed, supremely unwitting, post-modern irony, the fraudulent majesty of the mondo film is magnificently exposed.« (Ebd.)

Szenen, die Climati und Morra zwar als authentisches Found-Footage-Material präsentieren, bei denen es sich nichtsdestotrotz um Simulationen handelt, die ihren Fake-Charakter per Spezialeffekte, verwackelter Handkamera und etlichen unmotivierten Schnitten zu verschleiern trachten.

Zu Berühmtheit gelangt sind von diesen vor allem zwei: Zunächst der Angriff eines Löwen auf einen Safari-Touristen mit Namen Pit Dernitz, der sich der Raubkatze nähert, um sie aus nächster Nähe zu filmen, und dieses Wagnis angeblich mit dem Lassen seines Lebens vor laufender Kamera bezahlt. Kompiliert ist die Szene aus den Aufnahmen von drei Super8-Kameras, die sowohl dem Opfer wie zwei weiteren Safari-Teilnehmer zugeordnet werden, was Climati und Morra genügend Gelegenheit gibt, beliebig zwischen den einzelnen Perspektiven zu wechseln, je nachdem, welcher Kamerawinkel am besten geeignet ist, die angebliche Authentizität des Gezeigten zu unterstreichen.[167] Dernitz' vermeintlicher Tod sollte später in mehreren Shockumentaries recycelt werden und bildet bis heute Diskussionsgegenstand in einschlägigen Internet-Foren, inwiefern diese (höchst suspekte) Szene nicht doch einen indexikalischen Tod darstellen könne.[168]

Auch die zweite Schocksequenz, die einen Trupp Söldner zeigt, der Jagd auf Indios in einem Dschungelterritorium macht, dessen indigenes Volk einem geplanten Flughafen weichen soll, bedient sich derselben Inszenierungsstrategie aus unruhiger Kameraführung, mangelnder Bildschärfe und der Texteinblendung: »The sequence belongs to the amateur photographer Ramon Ordonez, a surveyor, and the scenes from which the following cinematographic reconstruction was made were shot in 16 mm-film and re-printed at a speed of 24 frames per second.«[169]

---

167 Vgl. Antonio Climati, Mario Morra, *Savage Man, Savage Beast*, VHS, Niederlande: CNR Video o. J. (Italien 1975), 36:27–38:35. Eingeleitet wird auch diese Szene selbstverständlich von gleich zwei Authentizitätsmarkern – der Texteinblendung: »The following scenes were filmed by two tourists, Karl Zhoen and Resy Cohen, at Wallasee on the Angola Border on February 18th, 1975« sowie dem erläuternden Off-Kommentar: »This sequence is part of the evidence examined by the court in a law suit brought by the heirs of the victim against an insurance company.«

168 Vgl. für eine Feinanalyse einmal mehr: Kerekes, *Killing*, 190 f., wo die Autoren zu dem Schluss kommen, dass es sich bei der Szene um eine Inszenierung handelt, und zudem auf eine Sequenz in einem früheren, (vom Autor vorliegender Arbeit nicht verifizierbaren) Film verweisen, die möglicherweise Pate für Climatis und Morras Fake gestanden haben könnte: »In this pseudo documentary, two filmmakers on the savanna order a native boy to fetch their rifles from the truck parked some distance away. The boy is chased by a prowling lion in a blur of panic. Later we see a lion feasting on something as the filmmakers lament the loss of their travelling companion. The sequence is much more primitive than the one found in [*Ultime grida dalla savana*] but otherwise mirrors it in execution and purpose.« (Ebd., 191.)

169 Bereits diese einleitende Texteinblendung ist mit ihren schwammigen Formulierungen symptomatisch sowohl für das Mondo-Genre wie auch sein Derivat, den italienischen Kannibalenfilm. Ob es sich bei der »cinematographic reconstruction« denn nun um ein »Aufblasen« der original 16 mm-Aufnahmen auf 35 mm handelt, sprich, das Ausgangsmaterial lediglich kinogerecht aufbereitet worden ist, oder ob die Regisseure von *Ultime gride dalla savana* vielmehr das angeblich zugrunde liegende Original-Material in dem Sinne rekonstruiert haben, dass sie es für ihren Film nachstellten, bleibt (sicherlich bewusst) offen.

Zunächst wird auf die unmittelbare Präsenz des Amateurfilmemachers Ordonez hingewiesen, wenn dieser die drohende Erschießung eines Indios auf 16 mm bannen möchte, hiervon aber von einem sich ins Bild drängenden und mit der Hand nach der Kameralinse schlagenden Söldner gehindert wird, sodass der tödliche Schuss schließlich außerhalb des Bildkaders fällt. Erst nach einem auffälligen Schnitt wird uns der blutüberströmt im Unterholz liegende Leichnam des Getöteten präsentiert. Bis in Details folgt diese Szene denjenigen in *Africa Addio*, in denen Jacopetti, Prosperi und Climati entweder selbst in Lebensgefahr geraten oder aber als Zeugen beiwohnen, wenn andere Menschen (vermeintlich) zu Tode gebracht werden.

Climati und Morra übertrumpfen ihre Vorbilder in *Ultime grida dalla savana* indes noch und spinnen die Sequenz als maßlosen Gewaltexzess weiter: Der angebliche Amateurkameramann, (von dem man sich tatsächlich unablässig fragen muss, weshalb dieser von den Söldnern nicht davon abgehalten wird, ihnen tiefer in den Dschungel zu folgen), schaut der Privatmiliz in der Folge dabei über die Schulter, wie sie zunächst den Busch in Brand setzen, in dem sich mehrere Indios versteckt halten, die, wie es aus dem Off heißt, eine Woche zuvor vergiftete Pfeile auf die Männer abgefeuert und einen von ihnen dadurch zu Tode gebracht haben. Als persönlichen Racheakt müsse man es verstehen, heißt es weiter, was die Söldner anschließend einem weiteren gefangengenommenen Indio antun: Erneut wohlgemerkt vor laufender Kamera des Amateurfilmers wird der Mann kastriert, ihm anschließend der amputierte Penis in den Mund gestopft, er sodann seines Skalps beraubt und schlussendlich noch enthauptet und teilweise zerstückelt. Gegen Ende des Prozederes setzt eine enervierende Klaviermelodie ein, zu der wir die Gesichter der Söldner nacheinander in Großaufnahme zu sehen bekommen, – eine überdeutliche Reverenz auf Jacopettis und Prosperis Affinität für menschliche Gesichter in Close-up –, worauf in der obligatorischen Mondo-Montage die hämisch grinsend Körperteile ihres Opfers in die Kamera haltenden Männer einer malerischen Seenlandschaft weichen, in der ein Adler gerade seine Klauen in die Wasseroberfläche taucht, um einen Fisch zu erbeuten. Dazu ertönt, um den Kontrast noch zu verschärfen, »For You and Me«, einer der seichten Popsongs, die in der Nachfolge von Ortolanis »More« ebenfalls zu den Standardingredienzien des Genres zählen.[170]

Sowohl, was ihre Charade auf technisch-ästhetischer Ebene betrifft, – all die grundlosen Schnitte, Zooms, Schwenks, die letztlich mehr verschweigen als bloßlegen; der Fakt, dass der Indio, obwohl in den Rücken geschossen, nach hinten zu Boden stürzt; die Art und Weise, wie die Beine des Darstellers zunächst gespreizt sind, um nach Montage- und kastrierendem Messerschnitt blutverschmiert zusammengepresst werden, wie um die noch immer intakten Genitalien zu verbergen –, als auch in Hinblick auf den ihr immanenten sexualisierten Sadismus kann diese Szene nicht nur als stilprägend für das kurze Zeit später aufkeimende Kannibalen-Genre gelten, sondern stellt auch einen maßgeblichen Meilenstein in

170 Climati, *Savage,* 1:16:18–1:20:00. In den meisten Fassungen ist die zweite Hälfte der Szene – Kastration, Skalperiung, Enthauptung – der Zensur zum Opfer gefallen.

der Genese einer Snuff-Ästhetik dar, der wir bei unserer Betrachtung von Deodatos Film ebenfalls noch begegnen werden.[171]

Als sei es Alfredo und Angelo Castiglionis dezidiertes Ziel gewesen, mit Climatis und Morras Gewaltorgie(n) mithalten zu wollen, findet sich in deren *Addio Ultimo Uomo* drei Jahre später eine buchstäbliche Pastiche obiger Szene. Obwohl die Castiglioni-Brüder, im Gegensatz zu sämtlichen anderen Mondo-Regisseuren, den Ruf mehrfach ausgezeichneter Anthropologen genießen[172], und gerade in *Addio Ultimo Uomo* darum bemüht sind, durch die prototypische Mondo-Kontrastierung von sogenannter »primitiver« und sogenannter »zivilisierter« Welt Verständnis und Respekt für archaische Stammesgesellschaften zu wecken, greifen sie doch immer wieder auf fragwürdige stilistische Entscheidungen zurück, wenn sie bspw. eine brutale Hundeschlachtung von Disco-Funk untermalen lassen, in einer Szene, bei der sie ein frischangetrautes indigenes Pärchen voyeuristisch beim Liebesspiel beäugen, bedenklich die Hardcore-Pornographie streifen, oder wenn sie letztendlich in der fraglichen Faux-Snuff-Szene für mehrere Minuten die Fiktionen des Splatter-Kinos in ihren Dokumentarfilm einladen.

Gehetzt, gefangengenommen und gefoltert wird in *Addio Ultimo Uomo* ebenfalls ein einzelner Krieger eines Stammes, mit dem derjenige, bei dem die Castiglionis kampieren, in traditioneller Feindschaft leben soll. Das Kamerateam folgt den Männern auf die Menschenjagd, nachdem ein Brandanschlag auf eins ihrer Dörfer verübt worden ist, erreicht den zur Strecke gebrachten Feind jedoch erst, als dieser bereits von einem Speer verwundet auf dem Boden liegt. Rücksichtslos teilhaben lässt uns der Film indes in kompletter Analogie zur Geschwistersequenz bei Climati und Morra dabei, wie dem Mann zunächst der Penis abgetrennt wird –, (wobei ein für das Entstehungsjahr 1977 frappierender Spezialeffekt zeigt, wie aus dem amputiert werdenden Glied stoßweise Blutströme spritzen) – und man ihm anschließend noch eine Hand abhackt. Gefilmt ist das Spektakel durch eine einzige Handkamera, deren permanentes Schwenken und Zoomen genauso wenig einen Ruhepol besitzt wie die salvengleiche Montage. Der dadurch erzielte Effekt von Desorientierung und Desorganisation trägt freilich primär dazu bei, das ikonisch-symbolische Gepräge der dargestellten Gräuel zu tarnen zu versuchen.[173]

Besonders an der Sequenz ist indes, dass ihr die Castiglionis, im Gegensatz zu Climati/Morra, nicht sogleich ihr absolutes Komplementärstück – eine pittoreske Landschaftsaufnahme unterlegt von süßlicher Popmusik – gegenüberstellen, sondern einen Strang diesmal indexikalischer Grausamkeiten folgen lassen. Eingedenk ihrer Agenda, die Sitten und Gebräuche vermeintlich rückständiger Kulturen mit denen des modernen Westens zu parallelisieren, kontrastieren die

171 Vgl. für eine detaillierte Analyse: Kerekes, *Killing*, 191f.

172 Vgl. bspw. das parallel zum Film erschienen gleichnamige Buch, das durchaus als seriöser Reisebericht der Zwillingsbruder aufgezogen ist und bei der Vergabe des Bancarella-Literaturpreises 1978 auf dem zweiten Platz landet: Alfredo u. Angelo Casteglioni, *Addio ultimo uomo. Nel cuore dell'Africa alla ricerca delle tribù primitive*, Mailand 1977.

173 Dies., *Addio ultimo uomo*, VHS, Italien: De Laurentiis Ricordi o. J. (Italien 1978), 22:12 -25:50.

Regisseure den kurzen Ausflug ins Splatter-Genre mit authentischem Dokumentarfilmmaterial: »A brief excursion into the horrors of modern warfare. Unlike the castration scene this ›techno-brutality‹ is all real, no fabrication: Disembowelled babies cling to life, men are tortured, amputated limbs are tossed around like pieces of broken furniture, bodies so mangled they are not even recognizable as species.«[174] Auch diese rasant zusammengeschnittene Nummernrevue von Wochenschauaufnahmen aus Kriegs- und Krisengebieten, zu denen frenetisches Trommeln ertönt und der Off-Kommentator den modernen Technikkrieg anprangert, vorverweist auf ein Segment in *Cannibal Holocaust*, in dem Deodatos Film wiederum die Ordnungsprinzipien von Schock-Bildern in Shockumentaries antizipiert, die im Fahrwasser von *Faces of Death* entstehen, und denen ich mich später ausführlicher widmen werde.

Dass diese dokumentarischen Aufnahmen auf eine ikonisch-symbolische Tötungsszene folgen, erweckt freilich weniger den Eindruck, als wolle der Film kulturpessimistisch auf die Primitivismen der westlichen Zivilisation hinweisen, vielmehr scheint er der Systematik zu folgen, indexikalische und ikonisch-symbolische Bilder in ein kommunikatives Verhältnis zueinander zu setzen, bei dem den einen (der Fabrikation) durch das andere (das Found-Footage-Material) ein Glaubwürdigkeitsschub versetzt werden sollen, – ein kalkuliertes Einreißen der Grenzlinien zwischen Fakt und Fiktion rein über Mittel der Montage, wie sie stilbildend John Alan Schwartzs *Faces of Death* realisieren wird. Bei dessen spekulativsten Szenen handelt es sich nicht nur, wie bereits erwähnt, nahezu ausnahmslos um (verglichen mit den italienischen Vorreitern relativ schwachbrüstige) Fakes, vielmehr eifert der Film seinen Vorreitern wie vor allem Climati und Morra ersichtlich nach, wenn sich z. B. die Attacke eines Bären auf einen Touristen in einem kanadischen Nationalpark als regelrechtes Remake der Löwen-Sequenz in *Ultime grida dalla savana* erweist.[175]

Sowohl dadurch, dass sich *Faces of Death* im Vergleich zu seinen Vorbilder in noch exorbitanterer Weise aus fingierten, jedoch als unverfälscht ausgegebenen

174 Kerekes, *Killing*, 203. Ein weiteres Beispiel dafür, wie die Castiglionis einerseits der ursprünglichen Mondo-Formel treubleiben, sie aber andererseits auf unerhörte visuelle Tabus anwenden, ist eine längere Sequenz, in der *Addio ultimo uomo* Aufnahmen indigener afrikanischer Stämme, die sich gemäß ihrer Schönheitsideale auf blutige Weise selbst verstümmeln, im Wechsel mit Bildern zeigt, in denen angehende Plastische Chirurgen an Pathologie-Leichen ihre künstlerischen Handgriffe üben. Als Beleg für die zuweilen fragwürdigen stilistischen Entscheidungen der Regisseure kann dabei der quirlige Varieté-Jazz dienen, mit dem das Segment kontrapunktisch unterlegt wird. (Vgl. Castiglioni, *Addio*, 53:11–59:00.)

175 In ihrer ganzen Ausführung erweist sich das Bären-Segment in *Faces of Death* mit seiner simplen Schuss/Gegenschuss-Struktur und einem exakt im Moment der vermeintlichen Attacke erfolgenden Montage-Zeitsprung indes als eher unbeholfene Replik der ästhetisch-technisch mit wesentlich mehr Sachverstand montierten Löwen-Sequenz im Film von Climati und Morra. Auch in einer weiteren Instanz versucht sich Schwartzs Streifen an einer angeblich zufällig von einem Newsreel-Reporter mitgefilmten Tierattacke, in diesem Fall dem Angriff eines Alligators, der sich in einen Badesee verirrt hat.

Szenen zusammensetzt[176], zeitgleich aber auch als erster Mondo-Film über weite Strecken unverfroren auf Dokumentarbilder der Opfer von Naturkatastrophen, Verkehrsunfällen, Flugzeugabstürzen zurückgreift, die nicht, wie noch bei *Addio ultimo uomo*, mittels einer edukativen Diktion in die (wenn auch fadenscheinige) Didaktik des Films eingebunden sind, bedeutet die durch japanische Produzenten auf den Weg gebrachte Shockumentary einen Paradigmenwechsel innerhalb des Genres, der umso sinnfälliger wird, wenn man, wie ich es in der Folge tun werde, den zwei Jahre später gedrehten *Cannibal Holocaust* als Grablegung des klassischen Mondo-Films interpretieren möchte. Bevor wir uns jedoch endlich Deodatos Skandalwerk zuwenden, ist es zwingend erforderlich, dass wir uns anschauen, welche Stilblüten das Mondo-Kino treibt, wenn es sich mit (reaktionären, rassistischen, reißerischen) Abenteuerspielfilmstrukturen paart, um eines der umstrittensten Exploitation-Film-Genres, den italienischen Kannibalenfilm, hervorzubringen.

7.3 »Neugier auf das Innere des fremden Körpers.«[177] Der italienische Kannibalenfilm[178]

Im Jahre 1964 erscheint mit Luigi Scattinis *L'amore primitivo* eines der eigenartigsten Genre-Crossovers selbst für die italienische Unterhaltungsfilmindustrie, wo es gang und gäbe ist, dass sich einzelne Genres flussartig vermischen, und sich dadurch in einem absolut agilen, (wenn auch natürlich primär von ökonomischen Erwägungen diktierten), innovativen Austausch befinden, der einem Spiel der Kombinatorik gleicht, in dem prinzipiell alles mit allem verflochten werden kann.[179]

L'amore primitivo nämlich kreuzt nicht nur die Slapstick-Späße der beiden Burlesk-Komiker Franco Franchi und Ciccio Ingrassia, die allein in den Jahren zwischen 1962 und 1966 weit über 40 Filme, zumeist Genre-Parodien, stemmen, mit einem Softerotikstreifen der US-Sex-Ikone Jayne Mansfield, deren Karriere sich bereits im Sinkflug befindet, und die von ihrer Produktionsfirma 20th Century Fox ab 1962 an zweitklassige Filmstudios in Europa ausgeliehen wird. Eingeflochten ist in *L'amore primitivo* zusätzlich noch ein Strang aus Mondo-Aufnahmen, die »Professor Jayne« bei einer Reise an die exotischsten Orte der Welt unter

176 Vgl. ausführlich zu Produktionshintergründen und Rezeption Kerekes, *Killing*, 204–210.

177 Marcus Stiglegger, *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel, Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006, 189.

178 Vgl. einführend zum italienischen Kannibalen-Genre Jay Slater (Hg.), *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, London 2002 u. Danny Shipka, *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France 1960–1980*, Jefferson, London 2012, 112–124 sowie Paul Drogla, *Vom Fressen und Gefressenwerden. Filmische Rezeption und Re-Inszenierung des wilden Kannibalen*, Marburg 2013, 83–105.

179 Vgl. bspw. Kim Newman, *Thirty Years in Another Town. The History of Italian Exploitation,* in: *Monthly Film Bulletin* 53/625 (1986), 20: »The pattern of Italian commercial cinema reveals an overlapping succession of generic cycles. […] These cycles come and go in a few years. During the short life span of any individual cycle, an often incredible number of similar films are rushed through production and into distribution before the format wears thin and the popularity fades.«

der Prämisse gesammelt haben soll, das Balzverhalten unterschiedlicher menschlicher Gesellschaften zu studieren. Als Film-im-Film präsentiert Jayne Mansfield diese audiovisuellen Dokumente einem älteren Professor in einem Hotelzimmer, während Franco und Ciccio nach Mitteln und Wege suchen, Einblicke auf ihre weiblichen Reize zu erhaschen, und sich in Zwischensegmenten tagträumend die Hauptdarstellerin bei lasziven Striptease-Nummern imaginieren. Ein disruptiver Effekt entsteht dadurch, dass der Film anstandslos wechselt zwischen softerotischen Einlagen, infantilen Blödeleien, bei denen Franco und Ciccio bspw. wie Bälle über den Hotelflur kullern, und graphischen Index-Schlachtungen von z. B. Haien oder Schlangen, aus deren Körpersäften Aphrodisiaka gewonnen werden sollen, oder von Schweinen, die man während einer chinesischen Hochzeitszeremonie rituell massakriert.

Mit seiner Koppelung von expliziter Spielfilmstruktur und pseudo-dokumentarischen Einsprengseln steht *L'amore primitivo* singulär innerhalb der frühen Genre-Geschichte. Obwohl auch Jacopetti und Prosperi sich 1971 mit *Addio zio Tom* an einem Film versucht haben, der ein Panorama der US-Südstaaten zu Zeiten der Sklaverei entwirft, das zwar auf einem breiten Konvolut historischer Dokumente fußt und der Ästhetik des Mondo-Kinos folgt, nichtsdestotrotz aber natürlich ausnahmslos aus Re-Enactments besteht, verzahnen sich Mondo und Spielfilm erst 1972 entscheidend miteinander, als Umberto Lenzi mit *Il Paese del sesso selvaggio* eine Art Remake des Westerns *A Man called Horse* von 1969 dreht. An der Oberfläche funktioniert dieser zwar als ikonisch-symbolischer Abenteuerfilm, zugleich jedoch hat er gerade in seinen zahlreichen indexikalischen Tiertoden unverblümt an dem Genre teil, vor dem sich bereits sein deutlich an *Mondo Cane* angelehnter Alternativtitel *Mondo Cannibale* klar verneigt.

Erzählt wird die Geschichte eines englischen Photojournalisten namens Bradley, der in der Grenzregion zwischen Thailand und Burma in eine Schlägerei gerät, seinen Kontrahenten tödlich verletzt und aus Angst vor den Konsequenzen mit einem lokalen Führer per Boot immer tiefer in den Dschungel flüchtet, wo er alsbald auf ein indigenes, von der Zivilisation nahezu unberührtes Volk trifft, das seinen Begleiter tötet und ihn gefangen nimmt. Aus seinem Dasein als Sklave des namenlosen Stamms wird Bradley erst erlöst, als sich die Häuptlingstochter in ihn verliebt, wodurch unser Held innerhalb der Dorfhierarchie stetig höher rückt; auch beginnt er selbst zunehmend ernsthafte Gefühle für die junge Frau zu hegen. Bradley Bewährungsprobe kommt, als zwei Männer des Stammes von Kannibalen attackiert und verspeist werden, worauf er die Vorhut der Menschenfresser brutal zurückschlägt. Nachdem seine Ehefrau bei der Geburt ihres gemeinsamen Babys verstorben ist, integriert sich Bradley vollends in die Dorfgemeinschaft. Unter seiner Führung als neuem Häuptling soll die inzwischen bei einem Gegenangriff der Kannibalen größtenteils niedergebrannte Siedlung wiederaufgebaut sowie den feindlichen Anthropophagen der Krieg erklärt werden.

Obwohl es nach *Il Paese del sesso selvaggio* noch fünf Jahre dauern sollte, bevor das Genre mit Ruggero Deodatos *Ultimo Mondo Cannibale* seine definitive

Ausformung und seinen kommerziellen Boom erlebt, und obwohl die Menschenfresser in Lenzis Film erst im Finale auftauchen, und ihre spezifische Kulinarik in nur einer einzigen, vergleichsweise zurückhaltend inszenierten Szene bebildert wird, etabliert Lenzis Film bereits sämtliche Trademarks, die für den italienischen Kannibalenfilm wichtig werden sollten. Bereits meiner kursorischen Inhaltsangabe kann man entnehmen, wie bspw. auch Steve Bissette betont[180], dass der Einfluss klassischer Abenteuerliteratur und der aus diesen hervorgegangenen (Hollywood-)Produktionen à la *Tarzan the Ape Man* oder *Trader Horn* ebenso evident ist wie Motive und Inszenierungsstrategien, die das Genre aus (bereits für das Mondo-Kino wichtigen) Vorläufern wie bspw. den sogenannten *Goona-Goona*-Filmen[181] schöpft. Wichtiger für unseren Zusammenhang sind aber die Stilmerkmale, die *Il Paese del sesso selvaggio* aus dem Mondo-Genre extrahiert, und deren drei essenziellsten im Folgenden kurz skizziert werden sollen.[182]

1) Die bereits in meinen Ausführungen zu *Mondo Cane* festgestellte Dichotomie zwischen westlicher Zivilisation und archaischen/»primitiven« Stammesgesellschaft strukturiert auch *Il Paese del sesso selvaggio* als Clash der Kulturen. Erin Wiegand fasst die zugrunde liegende narrative Formel des Genres wie folgt zusammen:

> »These films follow a standard narrative in which a party of »civilized« urban protagonists enter the jungle (whether in South America, the Caribbean, or Southeast Asia) and encounter »savage« indigenous people, who subsequently attack, capture, kill, and devour them. In many cases, one or more of the »civilized« protagonists are revealed to have selfish motives for entering the jungle, exploiting indigenous resources and occasionally committing violent acts against the people themselves.«[183]

2) Anders als aber bspw. in *Mondo Cane*, wo sich der Künstler Yves Klein ebenso dem Spott des Off-Kommentars ausgesetzt sieht wie die Mitglieder eines indigenes Volkes bei ihren Stammesriten sind die Sympathien im Kannibalenfilm-

180 Steve Bissette, *The Third World Cannibal Films*, in: Charles Balun (Hg.), *The Deep Red Horror Handbook*, New York 1989, 82–110.

181 Der Terminus »Goona-goona epic« bezieht sich auf eine Reihe von Filmen ab der frühen Tonfilmzeit, die in entlegenen Regionen von bspw. Südostasien oder dem Südpazifik angesiedelt sind, sich zu weiten Teilen auf den Einsatz von Stock Footage älterer Stummfilmproduktionen verlassen und, darin ebenfalls das Mondo-Genre antizipierend, ihren edukativen Anstrich primär nutzen, um so viele bizarre Riten und entblößte Brüste indigener Frauen zu präsentieren wie möglich. Der Name »Goona-goona« leitet sich von dem 1932er Film *Goona-Goona. An Authentic Melodrama of the Island of Bali* von Andre Roosevelt und Armand Denis her. (Vgl. bspw. Fatimah Tobing Rony, *The third eye. Race, cinema, and ethnographic spectacle*, Durham 1996, 145–153.)

182 Angemerkt solle an dieser Stelle noch einmal werden, dass der italienische Kannibalenfilm nicht das einzige Genre ist, das seine Inspiration direkt aus dem Mondo-Kanon rekrutiert: Bereits im vorherigen Kapitel haben wir die *Emanuelle-Nera*-Serie bzw. das Spin-Off *Eva Nera* kennengelernt, dessen explizite Schlangentötungen in derselben Traditionslinie verortet werden müssen.

183 Erin Wiegand, *Who Can Be Eaten? Consuming Animals and Humans in the Cannibal-Savage Horror Film*, in: Cynthia J. Miller, A. Bowdoin Van Riper, *What's Eating You? Food and Horror on Screen*, New York, London, Oxford et al. 2017, 253–268, hier: 253.

Genre wesentlich eindeutiger verteilt: In *Il Paese del sesso selvaggio* besteht kein Zweifel daran, dass Bradley für uns die primäre Identifikationsfigur darstellen soll, während die Einwohner des Dschungeldorfs, zu dessen Häuptling er aufsteigt, präsentiert werden als relativ homogene Masse, aus der lediglich einzelne, für die Narration wichtige Individuen hervorstechen. Durch ihre brutalen Bestrafungs- und Begattungsrituale – in einer Szene werden zwei Männern die Zungen abgeschnitten; in einer anderen muss sich eine Witwe auf der Asche ihres soeben verbrannten Mannes einer Gruppensexorgie hingeben –, ist das Volk zudem wenig subtil nach kolonialistisch-rassistischen Mustern gezeichnet, und wirkt erst dadurch zivilisierter, wenn der Film ihm gegen Ende seinen noch wesentlich wilderen Gegenpart in Form der Kannibalen entgegengestellt, die sich nicht nur von rohem Menschenfleisch ernähren, sondern außerdem zumindest ihre weiblichen Opfer vor dem Verzehr vergewaltigen. In einer Art von »Blackfacing« fällt ihr Teint bezeichnenderweise um einige Nuancen dunkler aus als der der Mitglieder des Stammes, bei dem Bradley seine neue Heimat findet.[184]

3) Auch *Il Paese del sesso selvaggio* eröffnet, wie die meisten Mondo-Filme, mit einer Titelkarte, die die angebliche Authentizität des Films untermauern soll, dabei aber auf ambivalente Weise zwischen Beglaubigungsgeste und dem Streuen von Zweifeln an der dokumentarischen Realität des Gezeigten laviert:

> »In the dense jungle along the often ill defined border between Thailand and Burma, it is still possible to find primitive tribes which have no contact with the outside world.
>
> This story was filmed on location with one of these tribes, and even though some of the rites and ceremonies shown are perhaps gruesome and repugnant they are portrayed as they are actually carried out. Only the story is imaginary.«[185]

Tatsächlich drehen die italienischen Kannibalenfilm-Regisseure grundsätzlich mit realen indigenen Stämmen – deren Mitglieder freilich in den Credits mit keiner Silbe namentlich genannt werden, wodurch man in einer weiteren rassistisch-kolonialistischen Bewegung die Statisten bzw. Nebendarsteller auf eine Ebene mit der übrigen lokalkoloristischen Flora und Fauna stellt –, und tatsächlich bedient sich bspw. *Il Paese del sesso selvaggio* in seiner einzigen Kannibalismusszene einiger Zooms und Kameraperspektive, die deutlich die (vorgeblichen) Schlüssellochmomente des Mondo-Kinos suggerieren. Nichtsdestotrotz besteht niemals ein Zweifel daran, dass wir es bei *Il Paese del sesso selvaggio* mit einem ausgemachten Spielfilm zu tun haben, dessen gesamte ästhetisch-technische Machart den postulierten Ansatz unterminiert, wir würden authentischen Ritualen beiwohnen, die exakt so auch ohne Präsenz der Filmkamera stattgefunden hätten.

184 Vgl. bspw. Emma Sutton, *Gender and Identity in the Italian cannibal film. A Very Italian Affair*, online unter: https://www.academia.edu/354259/Gender_and_Identity_in_the_Italian_Cannibal_Film (06.07.20).

185 Umberto Lenzi, *Mondo Cannibale*, DVD, Deutschland: FilmArt 2012 (Italien 1972), 02:06–02:22.

4) Besonders deutlich wird das in den indexikalischen Tiertötungsszenen, mit denen *Il Paese del sesso selvaggio* endgültig den Schulterschluss zu den Schock-Sequenzen des Mondo-Kinos sucht. In insgesamt fünf Instanzen illustriert *Il Paese del sesso selvaggio* (mehr oder weniger graphisch) den Index-Tod eines Tieres; zweimal findet der Moment des Todes (weitgehend) im Off statt. Die fraglichen Szenen addieren sich zu einer regelrechten Rundsicht all der Funktionalisierungsstrategien, die wir bislang innerhalb der Filmgeschichte kennengelernt haben: Ähnlich wie bei Enrique Rosas in Kapitel 3 analysiertem *El automóvil gris* stagniert die Narration zweimal für ganz dem Exhibitionismus des Jahrmarktskinos verpflichtete Tierkämpfe: Einmal sind es zwei Hähnen, die von Bradleys Stamm zum Duell gezwungen werden; ein anderes Mal stehen sich eine Manguste und eine Kobra gegenüber, wobei vor allem die beiden um ihre Körper geschlungenen Leinen, mittels derer außerhalb des Bildkaders befindliche Menschenhänden die Tiere immer wieder förmlich aufeinander werfen, eindeutig auf all die ähnlichen Attraktionen des frühen Kinos rekurrieren, die ich ebenfalls Kapitel 3 erwähnt habe.[186]

Dem Geist des Mondo-Kinos mit seiner Bebilderung exotischer Sitten und Gebräuche folgt eine frühe Szene, in der Bradleys Reisebegleiter das gemeinsame Abendessen zubereitet, das aus einer zuvor on-screen zerhackten Schlange besteht; am entgegensetzten Pol des Films, nämlich kurz vorm Finale, wird Bradleys indigene Ehefrau eine ebenfalls zuvor in ihre Bestandteile zerlegte Schlange zusammen mit einer hölzernen Puppe auf ihrem schwangeren Bauch drapiert, was eine glückliche Geburt verheißen soll. Neben einer Szene, in der einem Äffchen die Schädeldecke abgehackt wird, worauf sich die Dorfbewohner über sein Gehirn hermachen, (und an der sich einer der Fake-Momente in *Faces of Death* orientiert), fehlt ebenso wenig die Verflechtung von Sex und Gewalt, wenn eine detaillierte Krokodilschlachtung just auf eine softerotische Sexszene zwischen Bradley und der Häuptlingstochter folgt, nachdem diese einander ihre gegenseitige Zuneigung gebeichtet haben.

Nicht zuletzt prägt *Il Paese del sesso selvaggio* ein Faktor, den wir bereits in der Wechselwirkung von fingierten und dokumentarischen Mondo-Toden kennengelernt haben. »The role of the animal in the cannibal-savage film is to stand in for the human«[187], bringt Wiegand die eigentümliche Weise auf den Punkt, mit der die ikonisch-symbolische Fressszene am Ende des Films die zuvor gezeigten Tierschlachtungen spiegelt, und vice versa. Bereits zuvor wurde der Zweikampf zwischen Kobra und Manguste parallelmontiert mit Aufnahmen Bradleys, der nach einem erfolglosen Fluchtversuch Martern unterzogen wird, bei denen ihn seine

186 Eine ähnliche Szene findet sich auch in *Emanuelle nera: Orient Reportage*, dem 1976 erschienen zweiten Teil der *Black-Emanuelle*-Serie, bei dem Joe D'Amato die Reihe von Bitto Albertino übernimmt. Wenn dort die Handlung förmlich anhält, um Heldin Laura Gemser irritiert-erregte Blicke auf einen Kampf zwischen Kobra und Manguste werfen zu lassen, der mit dem Tod der Kobra endet, zeigt sich der Einfluss des Mondo-Genres besonders deutlich.

187 Wiegand, *Eaten*, 259.

Peiniger den gleißenden Strahlen der Mittagssonne aussetzen: Das Duell auf Leben und Tod zwischen den beiden Tieren erhält, – zumal seine Bedeutung für den narrativen Fortgang gegen Null tendiert –, den Charakter einer Metapher für die Qualen, die unser Protagonist zur selben Zeit, jedoch an einem andern Ort ausstehen muss. Wenn im Finale wiederum ein Liebespaar des indigenen Volkes, bei dem Bradley inzwischen weitgehend zufrieden lebt, von einer Gruppe Menschenfresser überfallen wird, schlägt der Film unmissverständlich den Bogen zurück zu den zahlreichen bereits vorgeführten indexikalischen Todesszenen diverser Tierarten, – und darunter besonders die erwähnte Schlachtung eines Krokodils, bei der wir in ähnlichem graphischen Detail und in Großaufnahme zusehen dürfen, wie dem noch zuckenden Reptil der Bauch geöffnet und die Eingeweide entnommen werden, ein Bild, das sich in der späteren Anthropophagie-Szene quasi identisch auf ikonisch-symbolischer Zeichenebene wiederholt.

Dadurch, dass *Il Paese del sesso selvaggio* indes an zwei Tabu-Brüchen gleichzeitig rührt – sowohl einem auf indexikalischer Ebene, (die exploitativ ausgeschlachtete Tötung etlicher Tiere), wie auch einem auf ikonisch-symbolischer Ebene (die selbst innerhalb des Mondo-Kinos bislang unbekannte Detailfreude bei der Darstellung kannibalistischer Akte[188]) – erreicht der Streifen, was seine angesprochene Substitutionsfunktion von Index-Tiertoden betrifft, eine noch ganz andere Qualität als wie wir sie bspw. bei *La Règle du Jeu, Stachka* oder *Trader Horn* angetroffen haben.

Wiegand verweist auf eine These René Girards in dessen ebenfalls 1972 erschienenem Hauptwerk *La Violence et le sacré*, dass das Objekt eines Opferritus zwar stets eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Subjekt aufweisen müsse, an dessen Stelle es veräußert werde, diese Ähnlichkeit jedoch nie bis zu einer kompletten Kongruenz getrieben werden dürfe, da sonst eine desaströse Verwirrung die Folge sei[189], und schließt, das Subversionspotential der beiden genannten Tabubrüche zusammenführend:

> »The ›horror‹ of the cannibal-savage film is that it does not abide by these rules of sacrifice – the difference is not clear, as human and animal become confused in scenes of cannibalistic violence, when human beings are suddenly ›food‹ as previously only animals had been. What's more, real animal viscera are frequently used in scenes of cannibalism to stand in, convincingly, for human viscera; the effect is potent precisely because it's difficult to tell the difference.«[190]

188 Bezeichnenderweise hat *Mondo Cane*, der ja ebenfalls, wie erwähnt, ein Segment bei einem angeblichen Kannibalenstamm ansiedelt, jedwede Illustration anthropophager Akte gänzlich ausspart und lediglich von seinem Off-Kommentar als Fakt postulieren lassen. Ähnlich verfährt auch die – wohlgemerkt nach *Il Paese del sesso selvaggio* erschienene – japanisch-italienische Co-Produktion *Nuova Guinea, l'isola dei cannibali* (1974), deren Kamerateam zwar ständig vorgibt, sich unter Menschenfressern aufzuhalten, dem jedoch nicht einmal der explizit erwähnte Einsatz spezieller Zoom-Linsen dabei helfen kann, tatsächlich einen kannibalistischen Übergriff auf Zelluloid festzuhalten.

189 René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt a. M. 1994 [1972].

190 Wiegand, *Eaten*, 259.

Zwei italienische Kannibalenfilme sind es, die zwischen *Il Paese del sesso selvaggio* und *Cannibal Holocaust* für unseren Zusammenhang ins Gewicht fallen[191]: Der bereits erwähnte *Ultimo Mondo Cannibale*, mit dem Ruggero Deodato, der Regisseur von *Cannibal Holocaust*, seinen Genre-Einstieg feiert sowie *La montagna del dio cannibale* von Sergio Martino (1978) – ersterer im Grunde eine (noch drastischere) Variation der Geschichte von *Il Paese del sesso selvaggio*, in der ein Mann nach einem Flugzeugabsturz auf einem philippinischen Eiland in die Fänge eines Kannibalenstamms gerät, durch die Zuneigung einer indigenen Frau aus seinem Martyrium befreit wird, und am Ende, nachdem seine Retterin von ihren eigenen Stammesangehörigen verspeist worden ist, zurück in die Zivilisation flieht; zweiterer ein mit namhaften, (wenn auch sich bereits jenseits ihres Karrierezenits befindlichen), Schauspielern wie Ursula Andress und Stacy Keach aufwartender Abenteuerfilm voller kolonialistisch-phantastischer Tropen, bei dem sich ein Expeditionsteam auf die Suche nach einem im Dschungel Neuguineas verschollenen Professor bzw. einer sagenumwobenen Uranmine begibt, und dabei unangenehme Bekanntschaft mit einem unentdeckten Kannibalenvolk macht.

Alle drei oben genannten Mondo-Anleihen des Genres sind auch in diesen beiden Filmen vertreten. »This is the true account of the series of events that led to the discovery of a stone age tribe on the Island of Mindanao. The ceremonies and rituals portrayed were all experienced or witnessed by the central character, Robert Harper«[192], lautet die Texttafel, mit der *Ultimo Mondo Cannibale* einsetzt, wobei die damit als real existent ausgegebene Figur des Robert Harper freilich rein der Imagination der verantwortlichen Drehbuchautoren entstammt. Zu Beginn von *La montagna del dio cannibale* wird etwas zurückhaltender erklärt:

> »New Guinea is perhaps the last region on earth which still contains immense unexplored areas shrouded in mystery where life has remained at its primordial level. Today,

191 Bewusst ausgeklammert wurden an dieser Stelle zwei Filme, auch wenn sie dem inneren Genre-Kern zugerechnet werden müssen: Zum einen Joe D'Amatos 1977 gedrehter *Emanuelle e gli ultimi cannibali*, seines Zeichens der inzwischen fünfte Teil der *Emanuelle-Nera*-Serie, der zwar Marksteine im Hinblick auf sexualisierte Gewalt setzt, wenn er bspw. Softsexszenen mit der Genitalverstümmelung und Ausweidung einer Nonne verschwistert, jedoch gänzlich ohne indexikalische Tiertötungen auskommt; zum andern der Crossover-Streifen *Zombi Holocaust* von Marino Girolami aus dem Jahre 1980, in dem das Kannibalen-Genre mit dem im Fahrwasser von George A. Romeros *Dawn of the Dead* und dessen italienischer Antwort *Zombi 2* von Lucio Fulci an Fahrt gewinnenden Zombiefilm gekreuzt wird. Auch das ist ein Film völlig ohne Tierschlachtungen, der sich mit seiner Geschichte um einen verrückten Wissenschaftler, der auf einer einsamen Kannibaleninsel lebende Toten erschafft, vielmehr in juvenilem Trash ergeht. Erwähnenswert sei an dieser Stelle noch der indonesische Film *Primitif* (Sisworo Gautama Putra, 1978). Dort handelt es sich bei dem im Mittelpunkt stehenden indigenen Volk zwar nicht um Kannibalen, sondern einzig um »Primitive«. Ansonsten aber ist der Streifen unverblümt nach den Vorbildern von *Ultimo Mondo Cannibale* und *La montagna del dio cannibale* gestaltet, wobei stellenweise gar einzelne Szenen 1:1 kopiert werden. Der Kampf eines Jaguars mit einer Horde Krokodile wurde demgegenüber direkt aus dem US-Mondo *Brutes and Savages* (Artur Davis, 1978) entnommen.

192 Ruggero Deodato, *Mondo Cannibale 2 – Der Vogelmensch*, DVD, Deutschland: '84 Entertainment (Italien 1977), 0:20–0:25.

> on the dawn of the space age, it seems unimaginable that only twenty hours' flight from London there still exists such a wild and uncontaminated world. This story bears witness that it does.«[193]

Der pseudo-dokumentarische Firnis des Mondo-Kinos wird vor allem im Mittelteil von *Ultimo Mondo Cannibale* fassbar: Nachdem Protagonist Harper von den Menschenfressern in deren Höhle verschleppt worden ist, verzichtet der Film über weite Strecken auf intelligible Dialoge, und protokolliert stattdessen die Grausamkeiten, denen unser Held entweder selbst ausgesetzt ist oder deren Zeuge er wird, – darunter selbstverständlich sowohl einen forcierten Tierkampf zwischen einer Schlange und einer Fledermaus, (die sichtlich kopfüber außerhalb des Bildkaders festgebunden ist und sich gegen den Angriff des Reptils somit kaum ernstzunehmend verteidigen kann), wie auch einer weiteren Krokodilschlachtung, die noch diejenige in *Il Paese del sesso selvaggio* an Explizität aussticht, wenn in Großaufnahme das noch schlagende Herz des Tiers zu sehen ist, nachdem man seine Eingeweide freigelegt hat. Wenn sich auch *La montagna del dio cannibale* stärker den Konventionen des Abenteuerspielfilms verhaftet zeigt, so entbehrt der Film doch nicht zahlreicher dokumentarisch markierter Aufnahmen der bedrohlichen Dschungelfauna, bei denen es fraglich scheint, ob die darin aufeinandertreffenden Fressfeinde tatsächlich völlig ohne das Zutun der Filmemacher dazu angestiftet wurden, übereinander herzufallen.[194] Neben einem Äffchen, das in quälender Langsamkeit von einer Riesenschlange zerdrückt wird, einem Zweikampf zwischen einem Falken und einer Schlange sowie der Schlachtung einer Echse durch die lokalen Reiseführer des im Mittelpunkt der Handlung stehenden Expeditionstrupps, die das Motiv der Krokodiltötung aus den Vorgängerfilmen fortschreibt, ist als Besonderheit vor allem zu nennen, dass sich in Martinos Film erstmals die europäischen Protagonisten an den Tiertötungen beteiligen.

Noch *Mondo Cannibale* verzichtet nämlich auffallend darauf, seinen Helden Bradley dadurch auf eine Stufe mit dem Stamm zu stellen, von dem er entführt worden ist. Bewirkt wird das unter anderem dadurch, dass wir seinen Darsteller Ivan Rassimov nie aktiv bei einer der indexikalischen Schlachtungen beteiligt sehen. Charakteristisch ist eine Szene, in der Bradley mit den Stammeskriegern zur Jagd auszieht, und zu seiner Frau mit einem bereits nahezu verzehrfertigen Fleischstück zurückkehrt. In *Ultimo Mondo Cannibale* weiß sich Harper der ihn umzingelnden Kannibalen im Finale nur dadurch zu erwehren, dass er demonstrativ Menschenfleisch verschlingt, und es durch diese Gebärde tatsächlich schafft,

193 Sergio Martino, *Mountain of the Cannibal God*, DVD, USA: Blue Underground 2007 (Italien 1978), 02:05–02:25.

194 Vgl. Mark Bernard, ›*The only Monsters here are the Filmmakers*‹. *Animal Cruelty and Death in Italian Cannibal Films*, in: Stefano Baschiera, Russ Hunter, Italian Horror Cinema, Edinburgh 2006, 191–206, hier: 194, wo der Autor ernsthafte Zweifel an einer nachträglichen Behauptung Sergio Martinos erhebt, der Tod eines Äffchens im Maul einer Python sei von dem Kamerateam ganz zufällig aufgezeichnet worden.

seine Verfolger solange auf Abstand zu halten, bis er die rettende Sicherheit seines Flugzeugs erreicht hat. Ansonsten aber bleibt Darsteller Massimo Foschi bemerkenswert unbeteiligt an den Gräueln um ihn herum, – ein Aspekt freilich, der das signifikante Gefälle zwischen »wildem« Naturvolk und zivilisiertem Opfern noch zusätzlich unterstreicht. Erst *La montagna del dio cannibale* wagt in dieser Hinsicht einen zaghaften Vorstoß, wenn der nominelle Held des Films, Manolo, in einer Szene eine Vogelspinne mit seiner Machete zerteilt, um die übrigen Expeditionsteilnehmer vor ihrem Biss zu schützen. Mark Bernards Einschätzung, dass »the Italian cannibal cycle grew more critical of white imperialist and colonial impulses«[195], je länger das Subgenre Bestand hatte, sollte indes erst mit *Cannibal Holocaust*, dem ich mich in der Folge nunmehr en detail zuwenden möchte, vollends realisiert werden.

7.4 »The most savage and brutal film in modern history!«[196] *Cannibal Holocaust* (1980)

Gleich die erste Szene in *Cannibal Holocaust* trägt den Charakter eines Zitats: Aus einem Flugzeug heraus wird der Amazonasdschungel mit seinen sich durch dichten Baumbestand schlängelnden schlammigen Flussdeltas gefilmt; dazu erklingt das musikalische Leitmotiv des Films, eine schwelgerische, per Moog-Synthesizer eingespielte Melodie, begleitet von gezupften Gitarren, deren lyrisch-sentimentaler Eindruck auf irritierende Weise mit der Einblendung des Filmtitels kollidiert. Verantwortlich für den Soundtrack zeichnet Riz Ortolani, der bereits als Komponist von *Mondo Cane* und *Africa Addio* in Erscheinung getreten ist, und den Regisseur Deodato, eigenen Aussagen zufolge, genau aufgrund seiner personellen Verbindung zu den Mondo-Urvätern mit dem Score betraut hat. Aber die süßlichen Synthesizer- und Streicherklänge wecken nicht nur Erinnerungen an die akustische Melodramatik der Mondo-Filme der 60er Jahre, sondern scheinen in Kombination mit den Vogelperspektivaufnahmen des Regenwalds außerdem auf einen Film zu verweisen, der fünf Jahre vor *Cannibal Holocaust* entstanden ist. Auch in *Magia Nuda* der Castiglioni-Brüder findet sich eine nahezu identische Szene, wenn ebenfalls eine Flugmaschine über den nebelverhangenen, undurchdringlichen Tropen des Amazonas kreist, und dazu das lieblich-eingängiges Instrumentalstück *Soleado* von Ciro Dammicco ertönt, das ebenso unüberhörbar von Ortlonais epochemachenden Kompositionen ein Jahrzehnt zuvor inspiriert scheint.[197]

Beendet wird die Vorspannsequenz mit zwei weiteren Verweisen auf Mondo- und Kannibalenfilm-Genre. »For the sake of authenticity some sequences have

195 Ebd., 204.

196 Zit. n. Gino Moliterno, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Plymouth 2008, 113.

197 Alfredo u. Angelo Castiglioni, *Mondo Magic*, VHS, USA: Magnum Entertainment 1987 (Italien 1975), 22:09–24:14.

been retained in their entirety«, erklärt uns eine Texttafel, die, wie wir noch sehen werden, unterm Strich mehr Fragen aufwirft als dass sie beantwortet, gerade aber aufgrund ihrer interpretationswürdigen Präzisionslosigkeit ein deutliches Derivat jener Einleitungstexte darstellt, wie sie für Mondo- und Kannibalen-Genre symptomatisch sind. Ein weiterer Aspekt, nämlich die Dichotomie zwischen Zivilisation und vermeintlich kulturloser Wildnis, wird sogleich im Anschluss bedient, als sich der südamerikanische Regenwald von einem Schnitt zum nächsten in den Großstadtdschungel New Yorks verwandelt: Eben noch ist die Kamera in Vogelsicht über eine in ihrer Unberührtheit paradiesisch anmutende Flusslandschaft hinweggeschweift, im nächsten Moment hat uns eine Schock-Montage ganz im Geiste Jacopettis in Froschperspektive versetzt, aus der heraus wir einen Wolkenkratzer hinaufblicken.[198]

Ein Schwenk offenbart: Wir befinden uns auf einer Plattform, die ihrerseits über dem Häusermeer New Yorks aufragt, und wo wir der Live-Aufzeichnung eines Wochenschauberichts beiwohnen. Ein Reporter tritt ins Bild, und untermauert mit einer Ansprache in die Kameralinse hinein noch einmal die bereits schnitttechnisch vollzogene Oppositionsstellung von unzivilisierter »Dritter Welt« und technokratischem Abendland:

> »Nothing is impossible for [man]. What seemed to be an unthinkable undertaking yesterday are history today. The conquest of the moon for example. Who talks about it anymore? Today we are already on the threshold of conquering are galaxy, and in the not to distant tomorrow will be considering the conquest of the universe. And yet man seems to ignore the fact that on this very planet there are still people living in the stone age and practicing cannibalism. Primitive tribes isolated in ruthless hostile environments where the prevailing law is survival of the fittest. And this jungle its inhabitants refer to as the Green Inferno is only a few hours flying time from New York City.«[199]

Zu diesem Zeitpunkt hat Deodato bereits begonnen, auf subtile Weise sein zentrales Thema – die Erosion der Distinktionsgrenzen medialer Fakten und Fiktionen – in Anschlag zu bringen: Obwohl es sich, wie behauptet, um eine Live-Schalte handeln soll, wird der Monolog des Fernsehreporters untermalt von Impressionen des Großstadtlebens New Yorks, den Menschenmassen in den Straßenschluchten, dem niemals stillstehenden Verkehr, Außenansichten von Vergnügungslokalen und, natürlich, Lichtspielhäusern. Diese wie zufällig eingestreuten Szenen legen nahe, dass wir zu diesem Zeitpunkt zumindest visuell den TV-Bericht verlassen haben, obwohl wir ihm rein akustisch immer noch folgen. Schließlich kehren wir in einer Schwenkbewegung zum auf dem Skyscraper-Plateau seinen Text einsprechenden Journalisten zurück, die nahtlos an die vorherigen Einblicke in das lebhafte Treiben zu Füßen des Hochhauses anschließt. Obwohl die Moderationsansprache des Manns und die dokumentarischen Beobachtungen des Großstadtlebens nicht nur räumlich, sondern vor allem auch zeitlich voneinander getrennt sein müssen, har-

198 Ruggero Deodato, *Cannibal Holocaust*, DVD, Österreich: XT Video 2007 (Italien 1980), 0:00–2:28.
199 Ebd., 2:29–3:10.

monieren sie doch ästhetisch miteinander. Unbeantwortet bleibt dabei die Frage, ob es sich bei den Straßenimpressionen um früheres Bildmaterial des gleichen Filmteams handeln soll, die einfach nur während des Live-Berichts eingespielt werden, oder ob wir uns während der Streifzüge durch New Yorks Avenues den TV-gar nicht mehr im intradiegetischen Rahmen der Wochenschausendung aufhalten.

Eine Szene, in der mehrere Fußgänger vorm Schaufenster eines Ladens für Technikbedarf stehen, und sich auf einem laufenden Fernsehapparat wiederum genau jene Live-Übertragung anschauen, deren Tonspur wir noch immer hören, steigert die Komplexität der Prologsequenz zusätzlich. Nun nehmen wir nämlich die Ego-Perspektive der Publikumspassanten ein, (beäugen diese aber auch einmal aus Perspektive des TV-Apparats durch das Schaufensterglas hindurch beim Fernsehen), und betrachten durch deren Augen den live über den Dächern New Yorks aufgezeichnet werdenden Report, indem wir zusammen mit ihnen auf den kleinen Fernsehapparat hinter Fensterglas starren. Auf diesem werden nacheinander vier Portrait-Photographien dreier junger Männer und einer jungen Frau eingeblendet, die der Reporter wie folgt kommentiert:

> »Was it to remind us that four brave Americans went there to make a documentary on life in the jungle? Was it also to remind us, for instance, that before venturing into space we should become more acquainted with the planet that we live on? Four young and fearless Americans children of the space age. Armed with cameras, microphones, and curiosity. Alan Yates, director famous for his documentary's on Vietnam and Africa. Faye Daniels, his girlfriend and script girl. and their two cameramen, Jack Anders and Mark Tomaso. The four youngsters never came back.«[200]

Was auf die namentliche Vorstellung des, wie sich später herausstellen wird, Mondo-Filmteams folgt, ist eine längere wochenalte Archivaufnahme, die die vier jungen Leute und ihren Führer Felipe an einem Küstenort im Grenzgebiet von Brasilien und Peru zeigt, wie sie von einem weiteren Reporter bezüglich ihrer bevorstehenden Dschungelfahrt interviewt werden. Alan Yates und seine Crew scherzen herum, zeigen sich optimistisch bezüglich des Ausgangs ihrer Expedition, chartern schließlich eine Maschine, die sie in der letzten Einstellung außer Sichtweite der Fernsehkamera bringt. »Those are the last pictures we have of them. Two months have passed since they were last heard from.«[201]

Es folgt eine weitere Kontrast-Montage: Von, wie es im Off-Kommentar heißt, einem der letzten Grenzposten der zivilisierten Welt werden wir auf eine Wiese des Campusgeländes der Universität von New York katapultiert, und damit vom Beginn der Yates-Expedition zum Beginn derjenigen, die, wie uns der TV-Bericht auseinandersetzt, kurzdavorsteht, dem Verbleib der verschollenen Filmemacher nachzuspüren.

»Are they still alive? And if you so where are they? These are the questions that the rescue team sponsored by New York University and the Pan American Broad-

200 Ebd., 3:11–3:48.
201 Ebd., 3:49–5:20.

casting System hope to be able to answer«, führt die Off-Stimme des Reporter aus. »Professor Harold Monroe, NYU's noted anthropologist has taken part in various expiditions exploring primitive cultures. But this will be his first journey into Amazonea.« Dazu sehen wir besagten Monroe, (verkörpert vom US-amerikanischen Pornodarsteller Robert Kerman), wie er einem Universitätsvorgesetzten die Hand schüttelt, der Kamera den Rücken zuwendet und Meerschaumpfeife rauchend seiner bevorstehenden Mission entgegenschreitet.[202]

Festhalten kann man an dieser Stelle, dass *Cannibal Holocaust* bereits in seinen ersten sechs Minuten das ihn bestimmende Grundprinzip offenlegt, die Täuschungsmanöver des Mondo-Kinos auf eine Spitze zu treiben, von der sie sich in einer Art Demaskierungs-Effekt hin zu medien- und metareflexiven Fragestellungen auf Seiten der Zuschauerschaft verkehren. Betrachtet man sich die Prologsequenz von Deodatos Film aufmerksamen Auges bleibt es nicht aus, dass man sich fortwährend fragen muss, wer welche Szene nun gerade für wen filmt und in welchem Kontext diese dargeboten wird. Dass einiges dabei letztlich unaufgelöst bleibt – namentlich die Szene mit den fernsehschauenden Passanten –, belegt nur die eigentümliche Metaisierung, die *Cannibal Holocaust* in nicht nur ästhetischer, sondern auch ethischer Hinsicht durchzieht.

Zunächst scheinen die Dinge klar zu liegen, wenn sich der Film daraufhin bis etwa zu seiner 41. Minute als weitgehend konventioneller italienischer Kannibalenfilm generiert: In gewohnter Dschungelabenteuer- und Travelogue-Manier bricht Professor Monroe zusammen mit dem lokalen Führer Chaco und dessen Assistent Miguel in den Dschungel auf, um der Route zu folgen, die auch Yates und sein Team eingeschlagen haben. Ebenfalls mit von der Partie ist ein Mitglied des Yacumo-Stammes, das noch vor der Ankunft Monroes von einer im Amazonaswald stationierten Militäreinheit gefangengenommen wurde, und das Monroe den Kontakt zu seinem Volk erleichtern soll. Gefunden hat man bei dem Mann außerdem ein Feuerzeug, das eindeutig einem Teilnehmer der Yates-Crew zugeordnet werden kann. Auch auf ihrem beschwerlichen Fußmarsch durch den Dschungel stoßen Monroe Chaco und Miguel zunehmend auf Hinweise, dass sie sich auf der richtigen Fährte befinden: Die Leiche Felipes, des Führers von Yates, die halbverwest unter einer Laubschicht ruht; ein ausgehöhlter Schildkrötenpanzer, der darauf hindeutet, dass die Filmcrew das Tier für eine Mahlzeit erlegt hat; schließlich trifft man im Dorf der Yacumos auf niedergebrannte Hütten, eine stark dezimierte Bevölkerung und einen Häuptling, der den weißen Eindringlingen mit einer Mischung aus Angst und Verzweiflung begegnet. Für Monroe steht bald fest, dass Yates, Daniels, Andrews und Tomaso sich der indigenen Gemeinschaft offenbar nicht in friedvoller Absicht genähert haben.

Als man tags darauf Zeuge wird, wie eine kleine Gruppe des Kannibalenstamms der Yanomamo von dem rivalisierenden Volk der Shamatari überfallen wird, versuchen sich Monroe, Chaco und Miguel das Vertrauen ersterer zu si-

202 Ebd., 5:21–5:48.

chern, indem sie letztere mit ihren Feuerwaffen in die Flucht schlagen. Trotzdem die Yanomamo nicht verhindern, dass die drei Männer ihnen in ihr Dorf folgen, stehen sie ihnen voll Misstrauen gegenüber, was Monroe erneut auf das Verhalten von Yates und seinem Team zurückführt. Deren leibliche Überreste findet der Anthropologe schließlich an der Peripherie des Dorfes in einer Art Schrein konserviert, wobei die Gebeine der vier jungen Leute zusammen mit ihren Kameras und ihrem Filmmaterial drapiert worden sind. Um an die Dosen mit den bereits abgedrehten Aufnahmen heranzukommen, ist Monroe bereit, sich am abendlichen Festschmaus der Menschenfresser zu beteiligen, und die Zähne in das Fleisch eines getöteten Shamatari zu schlagen. Letztendlich überlässt der Häuptling ihm die Habseligkeiten von Yates' Crew im Tausch gegen einen Kassettenrekorder, auf dem Monroe kurz zuvor die Klangkulisse aufgezeichnet hat, mit der die Yanomamo ihr anthropophages Fest begleitet haben.

Dieser durchweg homogene Abschnitt von *Cannibal Holocaust* gehorcht weitgehend den Konventionen des Kannibalen-Genres, wie wir sie im vorherigen Teilkapitel kennengelernt haben. Auf Handlungsebene beruft sich Deodato auf seine Vorläufer, wenn er bspw. zum Anlass für Monroes Dschungelexpedition eine vermisste Person nimmt, ein Motiv, das bereits die Helden von Sergio Martinos *La montagna del dio cannibale* ins unerforschte Hochland Papa-Neuguineas führte, oder aber den Anthropologen sich dadurch Vertrauen bei den Yanomamo verschaffen lässt, dass er an ihrer kannibalischen Kulinarik partizipiert, eine Szene, die deutlich das Finale von Deodatos eigenem *Ultimo Mondo Cannibale* zitiert, in dem Protagonist Harper sich die Kannibalen vom Leib hält, indem er sich vor deren Augen das rohe Fleisch eines soeben Getöteten einverleibt. Gedreht wurde an Originalschauplätzen in Kolumbien; die Spielszenen sind angereichert mit Dokumentar-Ansichten von Fauna und Flora Südamerikas wie miteinander schäkernden Papageien und einem durchs Gebüsch streifenden Jaguar; verkörpert werden die vermeintlichen Kannibalen von tatsächlichen Indigenen der Amazonasregion.[203]

203 Dass Deodato ausgerechnet die Yanomamo als Kannibalen für seinen Film heranzieht, lässt sich möglicherweise ebenfalls mit dem Mondo *Magia Nuda* der Castiglioni-Brüder erklären, den er in seiner Eröffnungsszene zitiert, und der diesem Volksstamm ebenfalls ein größeres Segment widmet. Der Umstand, dass die Yanomamo von (durch Berufsgenossen später äußerst kritisch betrachteten) Anthropologen wie dem Lévi-Strauss-Schüler Jacques Lizot oder dem US-Amerikaner Napoleon Chagnon in den 60ern und 70ern als besonders kriegs- und gewaltaffin, zudem der Praxis des Endokannibalismus zugeneigt und überhaupt dem Stereotyp des »brutalen Wilden« entsprechend gezeichnet wurden, dürfte ebenfalls eine nicht unerhebliche Rolle in der Wahl gerade dieser indigenen Gemeinschaft gespielt haben, – zumal dann, wenn man *Cannibal Holocaust*, wie Cynthia Baron, Diane Carson und Mark Bernard es tun, als Kritik an »the media's misrepresentation of people in the third world« lesen möchte. (Vgl. Diane Carson, Cynthia Baron, Mark Bernard, *Appetites and Anxieties. Food, Film, and the Politics of Representation*, Detroit 2004, 136.) Wie die Autoren aufzeigen, scheint sich Deodatos Film in nicht geringem Maße gerade auf die Forschung Chagnons zu beziehen, darunter seinen Buch-Bestseller *The Fierce People* (1968) wie auch einzelne anthropologische Filme, die Chagnon zusammen mit dem ethnographischen Filmemacher Timothy Asch anfertigte,

Bei deren bizarr-brutalen Sitten und Gebräuchen befleißigt sich der Film zudem einer exzessiven Mondo-Stilistik, wie sie vor allem in einer Szene zum Ausdruck kommt, in der Monroe, Chaco und Miguel aus einem Versteck heraus beobachten, wie ein Yacuma seine untreue Gattin am Flussufer der angeblich traditionellen Strafe für Ehebrecherinnen unterzieht. Im von Jacopetti und Prosperi etablierten voyeuristischen Peep-Show-Modus wohnen wir aus Perspektive unserer Identifikationsfiguren zunächst in einer Totale aus der Ferne bei, wie der betrogene Ehemann seine gefesselte Frau mit einem Floß an einen Strandabschnitt bringt und dort auf dem Rücken liegend an einen Holzstamm bindet. Beim anschließenden Folter- und Tötungsakt, der vorsieht, dass der Mann seine Frau mehrmals mit einem hölzernen Dildo penetriert, ihr die Vagina mit einem holzsplitterversehenen Schlammklumpen füllt, und sie schließlich erschlägt, wechselt die Kamera ununterbrochen die Perspektiven, befindet sich einmal dicht am qualverzerrten Gesicht der Ehebrecherin, schaut dann aus ihrer Sicht hinauf zu ihrem Gatten, schneidet Monroes entsetzte Miene dazwischen, der sich immer wieder angewidert vom Geschehen abwendet, und von Chaco daran gehindert werden muss, in das grausame Spektakel einzugreifen. Zusammen mit den »synth-based ›pow‹ noises«[204] und den elegischen Streicherklängen des Ortolani-Scores, der für die affizierende Wirkung dieser Szene und des Films im Allgemeinen kaum überschätzt werden kann, schafft es die filigrane Montage, dass dieses Segment, (wie viele andere des Films auch), als eine Vignette betrachtet werden kann, die die Idiosynkrasien des Mondo-Kinos erfolgreich in ein dezidiertes Spielfilmgefüge inkorporiert.[205]

Für unseren Zusammenhang von elementarer Bedeutung erweist sich die einzige indexikalische Tiertötung, die *Cannibal Holocaust* in seinen ersten 40 Minuten verübt. Eingebettet ist die Schlachtung eines kleinen Nasenbären zwischen den Fund von Felipes Leichnam und die oben skizzierte rituelle Bestrafung der Ehebrecherin, also jeweils zwei Szenen, in denen ikonisch-symbolische Tote und Tode im Mittelpunkt stehen. Grundsätzlich folgt auch der Tod des Nasenbären den gängigen Genre-Statuten: Während Monroe und Chaco ihr Lager am Fluss-

wobei vor allem *The Ax Fight*, entstanden im gleichen Jahr wie *Magia Nuda*, Deodato als Basis seiner Verurteilung westlicher Interventionen in den Lebensraum von Naturvölkern unter dem Deckmantel der Wissenschaft gedient haben soll. Victoria R. Williams ordnet Deodatos Film demgegenüber in ihrem Handbuch zu *Indigenous Peoples* genau in die gleiche verzerrende, entstellende, letztlich neo-kolonialistische und vorurteilsbeladene Traditionslinie ein, der auch Chagnon und Lizot angehören sollen, wenn sie trocken feststellt: »The Yanomamis' reputation for practicing endocannibalism was exploited by Italian film maker's Ruggero Deodato's controversial film *Cannibal Holocaust*, which contains mock documentary footage of the Yanomani committing various acts of violence, including gang rape, beheading, and impalement.« (Vgl. Victoria R. Williams, *Indigenous Peoples. An Encyclopedia of Culture, History, and Threats to Survival*, Santa Barbara 2000, 1168.)

204 Vgl. David Lavrencic, *The Disturbing Art of Sight and Sound in Ruggero Deodato's Cannibal Holocaust*, in: *Kino. The Western Undergraduate Journal of Film Studies* 4/1 (2013), unter: https://ir.lib.uwo.ca/kino/vol4/iss1/2 (12.08.20).

205 Deodato, *Cannibal*, 19:46–23:05.

ufer aufschlagen, begibt sich Miguel in den Dschungel, um etwas zum Abendessen zu suchen. Wenn der junge Mann daraufhin dem unter Todesangst und Schmerzen schrill kreischenden Tier sein Taschenmesser in die Kehle rammt, es danach ausweidet und seine rohen Gedärme dem gefangenen und mittlerweile von Chaco mittels Kokain ruhiggestellten Yacumo zum Verehr hinwirft, während Professor Monroe voller Ekel seine Nase rümpft, dann erweist sich die Szene als klare Replik auf ganz ähnliche Zusammenstöße zwischen vermeintlich zivilisierter und vermeintlich barbarischer Kulinarik in vorherigen Kannibalenfilmen – namentlich John Bradleys Abneigung gegenüber dem Schlangenfleisch, das ihm zu Beginn von *Il Paese del sesso selvaggio* kredenzt wird oder die Irritation, die es bei den Protagonisten in *La montagna del dio cannibale* bewirkt, als sie beiwohnen müssen, wie die indigenen Gepäckträger vor ihren Augen eine Echse schlachten.

Was den Tod des Nasenbären indes auffällig von den Tiertötungen in Deodatos Vorläufern separiert, das ist sowohl die Wahl des Schlachttiers wie auch ihre nachgerade pornographische Inszenierung. Es handelt sich nämlich um eine einzige Einstellung, die uns 15 Sekunden lang in Großaufnahme zeigt, wie das Tier sich in den Händen Miguels windet und wie dieser die Messerklinge gleich mehrfach und in einer alles andere als einen schnellen Tod garantierenden Art immer wieder in den Hals des Nasenbären hineinbohrt, dort förmlich herumstochert, einmal gar sein Ziel verfehlt, sodass sie seitlich am Kopf des Tiers wieder austritt. Die Einflüsse der exhibitionistischen Obszönität des Jahrmarktskinos sind unverkennbar, wenn der Nasenbär nicht etwa »nur« vor laufender Kamera stirbt, sondern sein Tod unverkennbar überhaupt erst für deren Linse arrangiert und dem Objektiv dabei buchstäblich feilgeboten wird. Aber nicht nur, wenn man dieses qualvolle Sterben den vergleichsweise humanen, weil vor allem jähen Schlachtungen von Krokodilen oder Schlangen in den Vorgängerfilmen entgegenhält, muss man *Cannibal Holocaust* einen gravierenden Paradigmenwechsel im Umgang mit Index-Toden von Tieren bescheinigen. Nicht zuletzt der Umstand, dass es sich bei dem Nasenbären eben nicht um ein Reptil handelt, dessen Schmerzensbekundungen sich naturgemäß weit entfernt von unserem eigenen emotionalen Zugriff abspielen, trägt entscheidend zu der Schock-Wirkung der Szene bei. Es spricht Bände, dass es allein die Agonie des Nasenbären ist, die aufgrund von Zensurauflagen des British Board of Film Classification für eine 2011er Blu-Ray gekürzt werden musste, während sämtliche übrigen Gewaltszenen gegenüber Tieren unbeanstandet weiterhin enthalten sind.[206]

206 Vgl. die Fallstudie unter: https://www.bbfc.co.uk/case-studies/cannibal-holocaust (12.08.20), wo es heißt: »In terms of the scenes of animal killing, the BBFC concluded that one of the four scenes cut in 2001 still required intervention because it clearly showed an animal being made to suffer in a cruel fashion. The killing in question, in which a small mammal has its neck cut with a knife, is quite protracted and the animal is seen to struggle and scream as it bleeds out. However, careful inspection of the other previously cut scenes revealed that the animals in question were killed quickly and cleanly. For example, the notorious scene in which a turtle is killed shows the turtle's neck being cut with a single rapid blow, instantly severing the spinal cord and killing the animal immediate-

Nachdem Professor Monroe in den Besitz von Yates' Filmrollen gelangt ist, kehrt er mit diesen zurück nach New York, wo er das Material den Verantwortlichen des Fernsehsenders aushändigt, der seine Expedition mitfinanziert hat und im Gegenzug nun die Exklusivrechte für Yates' Nachlass beansprucht. Kompiliert werden sollen die Aufnahmen unter dem ursprünglich von Yates als Arbeitstitel gewählten Namen *The Green Inferno*, worauf man sie zu bester Sendezeit mit Monroe als wissenschaftlichem Moderator/Kommentator über den Äther zu schicken plant. Solange aber wie das TV-Labor dazu braucht, das durch seine spezifischen Lagerbedingungen, die Umstände seines Entstehens und klimatische Einwirkungen teilweise erheblich in Mitleidenschaft gezogene Material zu restaurieren, soll Monroe sich eingehender mit dem vorherigen Dokumentarfilmwirken von Yates, Tomaso, Anders und Daniels beschäftigen.

Im Folgenden zerfällt *Cannibal Holocaust* strukturell in drei einander gegenseitig bedingende bzw. kommentierende Einheiten:

1. Szenen, die scheinbar als Begleitrahmen für die TV-Premiere von *The Green Inferno* gedreht werden, und in denen Monroe vor allem die Familienangehörigen der Yates-Crew zu interviewen versucht, und als Quintessenz bspw. von Yates' Vater oder Anders' Ex-Frau nur zu hören bekommt, welche moralisch verkommenen Menschen die Toten doch gewesen seien, und wie sehr sich die Hinterbliebenen von dem Plan der Fernsehgesellschaft distanzieren, diese posthum auf einen Sockel zu stellen. Hierzu betrachtet er sich auszugsweise auch eine frühere Dokumentation von Yates namens *Last Road to Hell*, die sich aus authentischen Bürgerkriegs- und Hinrichtungsszenen in Asien und Afrika zusammensetzt. Obwohl diese Aufnahmen ausnahmslos aus tatsächlichem Wochenschaumaterial bestehen, von dem sich der Anthropologe ähnlich mitgenommen zeigt wie von den Grausamkeiten, mit denen er zuvor im Regenwald konfrontiert wurde, versichert ihm die Geschäftsführerin der Rundfunkanstalt, dieser »pretty powerful stuff« sei Ergebnis der obligatorischen Mondo-Falsifikationen, deren sich Yates und seine Freunde befleißigt hätten: »Alan paid those soldiers to do a bit of acting for him.« Offen bleibt dabei, ob nicht nur die hinrichtenden Soldaten, sondern auch ihre hingerichtet werdenden Opfer sich auf reines Schauspiel verlegt haben, sprich, ob die Erschießungen bloße Rekonstruktionen darstellen, bei denen niemand

ly. These scenes were not, therefore, in breach of BBFC policy, which prohibits ›cruelty‹ to animals but not the killing of animals, providing that the killing is swift. In each case, the animal's body is seen to twitch after death but this was considered to be a post mortem reaction, akin to a headless chicken running around a farmyard. The BBFC recognises that some viewers may find the scenes of animal killing offensive or upsetting, not least because of the nervous reactions on display in the animals' bodies or body-parts after death. However, the scenes do not breach the terms of BBFC policy, itself based on the Cinematograph Films (Animals) Act 1937. It was acknowledged that the decision to cut these scenes in 2001 was primarily the result of the disgusting nature of the sequences, as well as the history of the film as a DPP-listed ›video nasty‹, rather than the result of a strict application of policy. Removing these sequences would be inconsistent with the BBFC's decisions to permit quick clean kills in several other films, such as *Apocalypse Now*.«

wirklich zu Tode gekommen ist. Die Anspielungen auf die Vorwürfe, denen sich Jacopetti während der Dreharbeiten von *Africa Addio* gegenübersah, sind ebenso offenkundig wie die kalkulierten Grenzverwischungen zwischen Fakt und Fiktion, denen ich mich im Hinblick auf diese Szene später noch annehmen werde.

2. Selbstreflexive Szenen, in denen Monroe zusammen mit der Führungsregie der New Yorker TV-Anstalt peu à peu das im Dschungel geschossene Filmmaterial sichtet, und sich angesichts der über die Leinwand flimmernden Gräuel ebenfalls immer mehr innerlich von jedwedem Involvement in eine kommerzielle Verwertung derselben lossagt.

3. Der Film-im-Film *The Green Inferno*, der aus Perspektive zweier Handkameras aufzeigt, wie Yates, Anders, Tomaso und Daniels sich, sobald sie den Amazonasdschungel betreten haben, als waschechte Mondo-Filmer entpuppen, die all die einstmals gegen Jacopetti erhobenen Vorwürfe verwirklichen, wenn sie z. B. das Dorf der Yacuma anzünden und diese Tat im Endschnitt als Angriff eines verfeindeten Eingeborenenstamms ausgeben wollen, nicht davor zurückschrecken, sich zum Sterben in den Urwald zurückziehende Indigene noch im Moment ihres Todes zu filmen, und letztlich nicht mal dann ihre Kameras ausschalten, als sie von den aufgebrachten Yahamano gehetzt und einer nach dem andern ermordet und verspeist werden. Folgerichtig endet dieser Anti-Mondo dann auch mit einer Einstellung, in der Yates, nachdem sämtliche seiner Begleiter in die Mägen der Kannibalen geraten sind, selbst noch seinen eigenen Tod auf Zelluloid bannt.

Jede dieser drei Einheiten entspannt ein ganz eigenes Verhältnis zwischen Realismus und Fiktion: Die Szenen, in denen Monroe sich aufmacht, die Angehörigen von Yates & Co. zu interviewen, bewegen sich im gleichen instabilen, weil nicht finit zuordbaren Raum, in dem wir schon die Aufnahme der fernsehschauenden Passanten im Prolog hatten platzieren müssen. Monroe ist – wie schon in der kurzen Szene zu Beginn, in der ihn ein Kamerateam auf dem Campusgelände gefilmt hat – zugleich Protagonist der eindeutigen Spielfilmhandlung, bei der wir ihm ins Amazonasgebiet gefolgt sind, wie auch der intradiegetisch als dokumentarisch konnotierten Aufnahmen, in denen er als TV-Reporter agiert, sich mit Daniels' Schwester, einer Nonne, zum Gespräch trifft oder Yates' Vater auf offener Straße nachstellt.

Die Szenen, in denen die Fernsehanstaltsleitung sich zusammen mit Monroe *The Green Inferno* zu Gemüte führt, sind indes eindeutig innerhalb des Spielfilms *Cannibal Holocaust* verortet, und führen stringent die homogene erste Hälfte fort, in der wir Monroe in den Dschungel begleitet haben. Wie ein griechischer Chor versammeln sich Monroe, die Chefin des TV-Senders und einige weitere Männer im Dunkel eines Projektionsraum, um das von Yates' Team geschossene Material zu sichten, und unterschiedlich darauf zu reagieren: Die Medienprofis mit Begeisterung darüber, welche brisanten Bilder ihnen zugespielt wurden; Monroe mit zunehmendem Entsetzen sowohl über die ethisch-moralischen Entgleisungen der Mondo-Filmemacher wie auch der rein ökonomisch denkenden Fernsehmacher.

The Green Inferno selbst wiederum wird innerhalb der Diegese von *Cannibal Holocaust* als authentischer Found-Footage-Film ausgewiesen. Allein die Vielzahl an Verfremdungstechniken tragen hierzu bei, mit denen Deodato die angeblichen Aufnahmen von Yates und seinem Team ästhetisch als »an absolute compendium of visual devices which one associates with the documentary mode« gestaltet, namentlich: »shaky, hand-held camerawork, accidental compositions, crash zooms, blurred images, lens flare, inaudible or intermittent sound, direct address to camera, scratches and lab marks on the print.«[207] In seiner Verwendung derart hyperrealistischer Stilmittel wird Deodato, (nicht zuletzt auch aufgrund seiner Tätigkeit als Regieassistent Roberto Rossellinis in der Frühphase seiner Karriere), von Apologeten zuweilen als Erbe des italienischen Nachkriegsrealismus gehandelt.[208]

Nichtsdestotrotz finden sich auch in *The Green Inferno* genügend Details, die den angestrebten Realitätseffekt bei genauer Betrachtung flächendeckend dissimulieren. Dass auch Deodatos Pseudo-Mondo mit demselben affektiven Soundtrack Riz Ortolanis unterlegt ist, der schon die erste Hälfte von *Cannibal Holocaust* untermalt hat, versucht die Rahmenhandlung immerhin noch halbseiden plausibel zu machen: Bei einem seiner Besuche im Filmlabor des Fernsehstudios wird Monroe vom Projektionisten mitgeteilt, dass etwa die Hälfte des Yates-Materials komplett tonlos sei; deshalb habe dieser »some stock music« unter die Bilder gelegt, »to juice things up.«[209]

---

207 Julian Petley, *Cannibal Holocaust and the Pornography of Death*, in: Geoff King (Hg.), *Spectacle of the real. From Hollywood to reality TV and beyond*, Portland 2015, 173–186, hier: 178.

208 Vgl. Ruggero Deodatos Selbstaussagen zu seiner neorealistischen Vergangenheit im Interview mit Gian Luca Castoldi, in: Harvey Fenton, Julian Grainger, Gian Luca Castoldi, *Cannibal Holocaust and the Savage Cinema of Ruggero Deodato*, Surrey 1999, 10–30, hier: 10f. Originell ist in diesem Zusammenhang die Analyse von Mario DeGiglio-Bellemare, der in einer Betrachtung von Joe D'Amatos *Enauelle nera* zwei indexikalische Tiertöungsszenen in Rossellinis *Stromboli* (1950) – zum einen die forcierte Attacke eines Frettchens auf ein Häschen; zum andern eine elaborierte Thunfischjagdsequenz – als deutliche Antizipationen vergleichbarer animalischer Zweikämpfe und Jagdmomente in späteren Mondo- und Kannibalenfilmen modelliert: »[T]he neorealist tradition cannot be pinned down into easy dichotomies that distinguish the ›authentic realism‹ of the art-house film from the ›spectacular realism‹ of the exploitation film, because Neorealism presented the everyday in often very spectacular ways.« Selbst wenn man Deodatos Involvement als Regieassistent Rossellinis zu einer Zeit, als sich Rossellini selbst bereits theoretisch wie ästhetisch vom Neorealismus distanziert hat, nicht über Gebühr betonen möchte, so lässt sich doch nicht von der Hand weisen, wie sehr die »schock attraction[…]« des einen Hasen zerfleischenden Frettchens sowie das »spectacle of realism« im mehrminütigen Thunfischfang-Segment sich als prinzipiell kommutabel mit den Kannibalenfilmen Deodatos erweisen. (Vgl. Mario DeGiglio-Bellemare, *Mondo Realism, the Sensual Body, and Genre Hybridity in Joe D'Amato's Emanuelle Films*, in: *Intensities. The Journal of Cult Media* 9 (2017), 50–64, hier: 59.)

209 Aufschlussreich ist an dieser Stelle auch der Dialog, der sich zwischen Monroe, dem Filmvorführer und der TV-Anstalts-Managerin entspannt, kurz bevor und während sie sich einen Teil der Found-Footage-Aufnahmen anschauen. Die namenlose Frau weist Monroe zunächst darauf hin, dass »unfortunately two reels were light-fogged and we had to throw them out.«, was *The Green Inferno* den authentifizierenden Charakter eines Fragments verleiht. Der Projektionist wiederum betont bereits, als die Verbrechen von Yates' Crew noch nicht ans Tageslicht gelangt ist, die Homologie zwischen

In Erklärungsnot und reines Mondo-Fahrwasser gerät die Diegese indes, wenn Filmrisse, Artefakte oder Unschärfen immer genau dann in *The Green Inferno* auftreten, sobald gerade ein Indiz dafür in den Kader zu geraten droht, das die angeblich indexikalischen Toten- und Todesszenen als Fakes enttarnen könnte. Am deutlichsten geschieht dies in einem der ikonischsten Momente des Films: Yates, Anders und Tomaso haben eine junge indigene Frau vergewaltigt, woran sie nicht einmal die aufgebrachte Faye Daniels hat hindern können. Nach einem Schnitt betreten sie erneut die Lichtung, auf der sie ihr Verbrechen begangen haben, nunmehr allerdings ist der nackte Körper der jungen Frau auf einen Pfahl aufgespießt, der ihre Vagina penetriert, um aus ihrem offenen Mund wieder hervorzukommen. Fraglich bleibt zwar, ob Yates, Anders und Tomaso selbst für diese Tat verantwortlich sind, oder ob die Frau nicht von ihren eigenen Stammesangehörigen auf solche Weise (im Stil der erwähnten Ehebrecherin) rituell »gereinigt« worden sein könnte. Fest steht aber, dass das Team, abzüglich Yates' Verlobter, sich von dem Anblick wenig schockiert zeigt und stattdessen ihre Kameras genüsslich am Leichnam herabgleiten lassen. Ortolanis schwelgerischer Orchesterscore überzieht auch diese langsame Schwenkbewegung der Kamera dicht am Körper der Getöteten entlang, wobei, worauf bereits Neil Jackson hinweist, ein Blendenfleck just dann für Sekundenbruchteile das Bild in grelles Weiß taucht, als das Geschlechtsteil der jungen Frau vor der Linse erscheint:

> »The impaled figure is at once hideously violated and aestheticized, redolent again of the film's dual strategy of distanciation from, and immersion in, its horrors. While the encircling camera emphasizes the realistic anatomical effect of the suspended figure, a pan down the body is interrupted by a sudden lens flare, obscuring the point of vaginal impalement. A clear view of the girl's body at the point of physical violation would betray the nature of the effect. Therefore, the film ironically disguises its fabrications within reflexive devices (the lens flare) which seemingly occur naturally as features of the unmodulated, documentary image (the long take, the handheld pan).«[210]

Wie Deodato den Effekt erzielt habe, – nämlich indem er die Darstellerin auf einem Fahrradsattel postierte, der auf einem Holzstab befestigt gewesen ist, und sie ein zweites kleineres Holzstück in ihren Mund nehmen ließ, um die Illusion zu erwecken, sie sei durchdrungen von einem einzigen Pfahl –, das muss der Regisseur letztlich in einem italienischen Gerichtssaal veranschaulichen, nachdem ihm der Vorwurf eingebracht worden ist, für seinen Film nicht nur reihenweise Tiere getötet, sondern ebenfalls seine Hauptdarsteller des *Green-Inferno*-Segments ermordet

---

Handfeuerwaffen und den Kameras der Mondo-Filmer: »This first segment is silent. Evidently they didn't always use their mikes, though they were attached right to the camera just above the lens, like a gun barrel, see?« Zuletzt weist auch der Filmvorführer noch einmal auf Brüchigkeit und Bruchstückhaftigkeit des Materials hin: »Remember, this is a very rough cut, almost like watching rushes. A lot of this stuff will be thrown out during the actual editing.« (Deodato, *Cannibal*, 51:25–52:40.)

210 Neil Jackson, *Cannibal Holocaust, Realist Horror, and Reflexivity*, in: *Post Script. Essays in Film and the Humanities* 21/3 (2002), 32–55, hier: 40.

zu haben. Tatsächlich lässt Deodato in den Verträgen seiner Hauptdarsteller eine Klausel einbringen, die ihnen verbietet, für ein ganzes Jahr nach Erscheinen von *Cannibal Holocaust* in einem kommerziellen Film aufzutreten. Die Illusion, bei *The Green Inferno* handle es sich um Found-Footage-Material, das Deodato lediglich von einer ikonisch-symbolischen Spielfilmhandlung rahmen ließ, wird zwar lediglich vage angedeutet, wenn in einer weiteren typischen Mondo-Volte eine Schlusstiteltafel verkündet: »Projectionist John K. Kirov was given a two-month suspended sentence and fined $10,000 for illegal appropriation of film material. We know that he received $250,000 for the same footage.« Nichtsdestotrotz scheint es zunächst vollumfänglich im Sinne Deodatos zu sein, dass Zensoren wie Dr. Milke Hilburn, der damalige Präsident des Birmingham Trading Standards Committee, zu dem Schluss kommen, *Cannibal Holocaust* »contained absolutely disgusting scenes of a man being hacked to death, decapitated and disembowelled. I have never seen anything like this before, and I have no doubt that the scenes were genuine.«[211]

Dass *Cannibal Holocaust* bei seinem Erscheinen einen Justizprozess nach sich zieht, den Deodato zwar freigesprochen von Mordvorwürfen, dennoch aber mit einem mehrjährigen Berufsverbot verlässt, das wiederum mit seinen Verstößen gegen bestehende Tierschutzgesetze begründet wird, hat freilich nicht allein mit der Grandezza tun, die Deodatos »hybrid trans-genre film«[212] an den Tag legt, um *The Green Inferno* technisch-ästhetisch einen (hyper-)realistischen Anstrich zu verleihen. Genauso ins Gewicht fällt die »quixotesque mise-en abyme«[213] mit ihrem steten Wechsel der diegetischen Ebenen, in der diese vermeintlichen Dokumentaraufnahmen eingebunden sind. Eine entscheidende Rolle spielen dabei nicht nur die indexikalischen Tiertode, die, wie schon bei früheren Kannibalenfilmen, die ikonisch-symbolischen Blutbäder gewissermaßen authentifizieren. Von enormer Wichtigkeit für die Wirkmächtigkeit des Films ist vor allem auch das wenige Minute dauernde Segment *Last Road to Hell*, das Monroe nach seiner Rückkehr aus dem Amazonasgebiet, und damit vor Einsetzen der Handlung von *The Green Inferno*, in Augenschein nimmt.

> »Cannibal Holocaust offers two distinct films (The Green Inferno, The Last Road to Hell) within a film, thus making three films all together. Complicating the film's use of two separate films is the manner in which the fabula is realized through both a documentary and non-documentary mode of storytelling. The two inner narratives of Cannibal Holocaust remain consistent in their documentary mode, but the meta-narrative that is the film Cannibal Holocaust oscillates between documentary and non-documentary storytelling. This mode of storytelling further confuses the boundaries between the separate syuzhet constructions of the two inner films (The Green Inferno, The Last Road to Hell) and that of the primary meta-narrative (Cannibal Holocaust). This complex design provides the basis for the self-referential nature of both Cannibal Holocaust and the Green Inferno narrative within the film.«[214]

211 Zit. n. Petley, *Cannibal*, 173.
212 Jauregui,,*Eat*, o. S.
213 Ebd.
214 Anderson, *Hyperreal*, 118.

In anderen Worten: *Cannibal Holocaust* setzt sich zusammen aus einem als ikonisch-symbolisch markierten Genre-Hybriden aus klassischem Kannibalenfilm (die erste Hälfte von *Cannibal Holocaust*) und Mediensatire (die zweite Hälfte von *Cannibal Holocaust*), in die wiederum ein intradiegetisch als indexikalisch markierter Faux-Found-Footage-Film (*The Green Inferno*) sowie ein intradiegetisch als ikonisch-symbolisch markierter, jedoch ausnahmslos aus indexikalischen Toten- und Todesszenen bestehender Film (*The Last Road to Hell*) eingeflochten wurden. Zudem verkompliziert wird dieses metareflexive strukturelle Geflecht noch durch eine Handvoll Szenen, die sich keinem dieser drei Filme zuordnen lassen, wie die erwähnten Straßenszenen New Yorks oder die Interview-Versuche, die Monroe mit den Verwandten von Yates und seinem Team unternimmt, und bei denen nie ganz klar wird, auf welcher diegetischen Ebene sie eigentlich angesiedelt sein sollen.[215]

Rufen wir uns an dieser Stelle Lyotards »Anti-Kino« zurück ins Gedächtnis, wird der exzeptionelle Status von *Cannibal Holocaust* innerhalb der Filmgeschichte besonders augenfällig. Anders nämlich als bei sämtlichen bislang von mir beleuchteten Filmbeispielen gründen die visuellen und strukturellen Transgressionen von Deodatos Film nicht einfach auf einer einzigen oder einigen wenigen Szenen, in denen die, wie Lyotard sie versteht, konventionelle Bewegungsschrift des kommerziellen Filmemachens für jähe Augenblicke durch Einbrüche der außerfilmischen Realität in Gestalt indexikalischer Todesszenen auseinandergerissen wird. Wie im Folgenden noch in Feinanalysen der entsprechenden Momente zu zeigen sein wird, sind die Tiertöungen in *Cannibal Holocaust* entweder selbst Teil der (Genre-)Konvention – (die Schlachtung des Nasenbären in der ersten Hälfte) –, oder aber Teil einer Simulationsstrategie, die einen dokumentarischen Modus vorgaukeln soll, wo in Wirklichkeit eine ikonisch-symbolische Ordnung vorherrscht – (die Tiertötungen im Material von *The Green Inferno*, wo sie allein deshalb nicht als die Fiktion zerreißend markiert sind, da der Film-im-Film vorgibt, authentisches Dokumentarmaterial zu sein.)

Das soll freilich nicht heißen, dass die fraglichen Szenen in *Cannibal Holocaust* einen geringeren Schock-Wert in Bezug auf den Bruch ethisch-moralischer Tabus besitzen. Vielmehr übersteigern sie die herkömmlichen Exploitation-Schocks, wie ich sie für den Zeitraum der 60er bis 70er vorgestellt habe, noch um ein Vielfaches, da ihnen jedwede Bodenhaftung in dem fehlt, was Lyotard als die Sicherheit eines sich permanent selbst reproduzierenden Systems der Ewigen Wiederkehr des Gleichen versteht – eine Sicherheit, die auch dann greift, wenn man einen diesem System zuwiderlaufenden Störfaktor als genau einen solchen zu identifizieren vermag. In *Cannibal Holocaust* allerdings wimmelt es so sehr von sowohl die Illusion wie auch den Realitätseffekt torpedierenden Störfaktoren, dass der Betrachter

215 Vgl. auch Jackson, *Cannibal*, 37: »The film's central conceit runs thus: it dramatizes the attempts of Monroe to discover the fate of the film crew (a dramatization which itself incorporates a range of anti-illusionistic modes), presenting his discovery – the crew's footage – as actual raw documentary inserted directly into the diegesis, locating the film's graphic violence within a further discourse of the ›real‹.«

zwangsläufig in einen Taumel der miteinander im Widerstreit liegenden ästhetisch-technischen, semantischen und narrativen Ebenen gerät. Dass es sich bei *Cannibal Holocaust* zudem eindeutig um keinen der Experimental- oder Abstraktionsfilme handelt, wie sie Lyotard bei seinem Angriff auf ein kapitalistisch, heteronormativ, reaktionär organisiertes Kino vorschweben, er vielmehr eine (oder mehrere) Geschichte(n) erzählt, gestaltet es umso schwieriger, die verschiedenen meta- und selbstreflexiven Volten des Films in einem definiten moralischen Statement aufzulösen.

Zwar tritt in der letzten Einstellung des Films Professor Monroe aus dem Hochhaus, in dem sich die Zentrale der Fernsehanstalt befindet, deren Oberen schließlich, nachdem sie das blutige Schicksal von Yates und seinen Freunden mit eigenen Augen gesehen haben, dem Anthropologen darin beipflichten, das komplette Material zu vernichten, und fragt sich, seine Meerschaumpfeife schmauchend: »I wonder who the real cannibals are?« Jedoch wäre es viel zu kurz gegriffen, die überschäumende semantische Fülle von Deodatos Film darauf herunterzubrechen, eine bloße Medienkritik zu sein, – selbst wenn der Regisseur auf diese Interpretation mehrfach in Interviews abzielt, wo er behauptet, sein Primärmovens für die Konzeption des Films sei in den sensationalistischen Medienberichten über Terrorakte der Brigate Rosse zu finden.[216] Wie Charles Banun in seiner biographischen Skizze zu Deodato richtig anmerkt, fällt es schwer, »Deodato and his crew as morally superiror beings« zu erachten, »after watching 90 minutes of actual animal slaughter, repellent gang rapes, graphic castrations, and rampant, gratuitous nudity.«[217] Vielmehr kann sich *Cannibal Holocaust* gerade aufgrund all dieser Szenen selbst gar nicht aus der selbstformulierten Kritik ausnehmen – sei sie nun gegen die rassistisch-kolonialistischen Auswüchse des Mondo-Genres gerichtet, gegen die Schaulust der Medien im Allgemeinen, oder gegen, wie Bissette argumentiert, die »male jungle fantasy« des Kannibalen-Genres, denen Deodato eine »deromantization of [that] fantasy« habe entgegenhalten wollen.[218]

Das Kernprogramm von *Cannibal Holocaust* scheint nachgerade jene Hypokrisie zu sein, die den Film für die zeitgenössische Kritik als pharisäerhaft stempelt: Dass die Anprangerung der exploitativen Methoden von Bewegtbildmedien wie vor allem Film und Fernsehen im Inszenierungsstil von *Cannibal Holoaust* genau die gleiche Anwendung finden, die skopohilischen Entgleisungen derer möglicherweise sogar punktuell noch übertrumpft werden.

---

216 »At that time on the television we were always seeing death scenes, they were the years of terrorism and my film was also a condemnation of a certain type of journalism.« (Fenton, *Cannibal*, 19.) »La storia me la suggerì mio figlio che, all'epoca, non voleva guardare la televisione perché era scioccato da tutti i reportage violenti che passavano ai telefgiornali, i morti ammazzati dalla Brigate Rosse ecc.« (Manlio Gomarasca, Daniele Aramu, *Il ragazzo dei Parioli. Intervista a Ruggero Deodato*, in: *Nocturno,* 1 (1996), 22.)

217 Charles Banun, *The Strange Case of Ruggero Deodato. From Cannibals to Compromise in 10 Easy Years*, in: Ders. (Hg.), *Deep Red. Special Edition*, New York, 1991. 43–50, hier: 45.

218 Bissette, *Third*, 91.

Julian Petleys zustimmenswertes Fazit, »[that] it could be argued that the film actually contains its own auto-critique, and that to reject the entire enterprise as merely hypocritical is to miss the point«, schöpft sich dabei sinnfällig gerade aus dem zugleich simulativen wie dissumlativen Effekt, den die oben beschriebenen nachträglich eingefügten Filmfehler in *The Green Inferno* hervorrufen.

> »[W]hilst they are meant to testify to the verisimilitude of what is being shown on screen, they also, at the same time, operate self-reflexively, drawing attention to the process of filmic representation itself and demonstrating that even the most ›realist‹-seeming text is in fact an artificial construct. From here, it is surely but a short step to thinking critically about how Cannibal Holocaust is itself constructed – particularly in the light of its own jaundiced representation of the media.«[219]

Für Mikita Brottman zerfällt *Cannibal Holocaust* in »two short narratives: the ›improper‹ film (which, to confuse matters somewhat, comes second chronologically) – a story of taking and taking back – and the ›proper‹ film, a restorative narrative of give and take.«[220] Gerade im Licht der zuvor von mir skizzierten Gabentheorien von Mauss über Bataille bis hin zu Baudrillard gewinnt diese Lesart an Reiz: In einem Überbietungsmarathon, den man durchaus als invertierte Form des nordamerikanischen Potlatsch-Zeremoniells beschreiben könnte, übernehmen zunächst Yates und sein Team die Rolle derjenigen, die die indigenen Urwaldvölker mit genozidalen Gaben überhäufen, indem sie ihre Frauen vergewaltigen, ihre Dörfer niederbrennen, ihre Nutztiere töten.

Wenn die Yanomano sodann zum Gegenschlag ausholen und sich wiederum die vier Mondo-Filmer wortwörtlich einverleiben, wirkt es wie eine logische Antwort auf die Verheerungen, die diese zuvor in ihrer Mitte angerichtet haben – ein »payback homicide«[221], dem eben gerade nicht daran gelegen ist, dass eigene Güter bis zur Selbstaufgabe veräußert werden, sondern der in einer Mimikry des Verhaltens von Yates und seinem Team darauf abzielt, sich etwas von den Invasoren zurückzuholen, mehr noch sich diese förmlich anzueignen, sowohl ihre Habseligkeiten, (die Kameras, das Filmmaterial), wie auch ihr Fleisch, und damit letztlich gemäß animistischer Glaubensvorstellungen ihre Seelen. Laut Brottman fällt sowohl der Figur Professor Monroes wie auch dem chronologisch nach dem Tode Yates angesiedelten, montagetechnisch jedoch vor Yates' Ermordung durch die Kannibalen platzierten Erzählstrang von dessen Suchen und Finden des verschollenen Filmmaterials die Rolle zu, die angekratzte Ordnung wiederherzustellen, sprich, die Exzesse des anomalen Gabentauschs, die von den Mondo-Filmemachern im Dschungel implantiert wurden und denen sie letztendlich zum Opfer gefallen sind, vergessen zu machen: »It is the task of Monroe and his search party to disperse the evil spell by enacting a narrative of propriety and ordered exchange, thereby reestablishing the solid boundaries between public and private,

219 Petley, *Cannibal*, 179.
220 Mikita Brottman, *Offensive Films. Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*, London 1997, 132.
221 Ebd., 137

the ›proper‹ system of giving and taking, which Yates and his team did so much to destroy.«[222]

Den *Cannibal Holocaust* immanenten Humanismus möchte Brottman demnach gerade in der Parallelisierung der ordnungsgemäßen Erzählung sowie ihrem ungehörigen Gegenstück erkennen. Erstere stellt für sie »a narrative of resolution and restauration« dar, »reassuring us that humankind is not, in fact, ›other‹ by nature – not barbaric, murderous, slaves to our passions, sensual, ineducable; but amicable, restrained, equable, generous, and humane«; zweitere bricht deshalb unter ihrer Lawine an »explicit and voyeuristic pleasure in cruelty and barbarism« regelrecht zusammen, weil dieser soziale, moralische, letztlich sowohl semantische wie somatische Kollaps notwendig ist, um dem nachfolgenden »›proper‹ film« die Möglichkeit zu geben, »to clear the rubble in preparation for new social relations to be restored.«[223]

So anregend Brottmans Exegese auch sein mag, so sehr übersieht sie doch ein entscheidendes Details: Es wäre ein Leichtes für Deodato gewesen, sämtliche seiner an die Schaulust appellierenden Exploitation-Sequenzen wie indexikalische Tiertötungen, Massenverbrennungen, Zwangsabtreibungen an *The Green Inferno* zu delegieren, – zumal dieser Film-im-Film in der *Cannibal Holocaust* begleitenden Werbekampagne ja offensichtlich als authentisches Found-Footage-Material eines tatsächlich existierenden Mondo-Filmteams fingiert werden sollte. Professor Monroe hätte in einem solchen Fall als alter ego des Regisseurs interpretiert werden können, da beide auf ihre Weise den Zusammenbruch des jeweiligen Systems, in dem sie operieren, rückgängig zu machen versuchen – der Anthropologe durch seinen sensiblen Umgang mit den Naturvölkern, der im schroffen Gegensatz zu dem Überlegenheitsdenken und der rohen Gewalt von Yates steht; der Regisseur dadurch, dass er das Found-Footage-Material mit einer ikonisch-symbolischen Handlung umstrickt, die die darin illustrierten Grenzüberschreitungen durch die Figur Monroes als permanent verdammenswert deklariert.

Brottmans Unterscheidung zwischen einem »›proper‹« und einem »›improber‹ film«, die sich beide zu *Cannibal Holocaust* zusammenaddieren würden, scheitert jedoch daran, dass Deodato eben auch bereits in der ersten Hälfte seines Films, wenn wir der Expedition Monroes in den Dschungel folgen, exakt die gleichen Schock-Taktiken anwendet, wie sie später konstitutiv für *The Green Inferno* sein werden: Die bereits beschriebene rituelle Bestrafung einer Ehebrecherin und, mehr noch, der Index-Tod des Nasenbären, dessen verstörende Wirkung man heutzutage noch daran ablesen kann, dass diese Szene, wie gesagt, die einzige ist, die vom BBFC für eine aktuelle Veröffentlichung des Films zensiert werden musste. Mag Monroe also als Held dessen, was Brottman als restauratives Narrativ bezeichnet, den Mondo-Filmern um Yates durchaus moralisch überlegen sein, so kann dies nicht behauptet werden, wenn man den (realen) Regisseur Ruggero

222 Ebd.
223 Ebd., 143.

Deodato dem (fiktiven) Regisseur Alan Yates gegenüberstellt, da beide nicht davor zurückscheuen, ihren indigenen Cast im Rahmen spekulativer Gewaltexzesse zu dirigieren oder aber arglose Dschungeltiere vor laufender Kamera zu malträtieren.

Auch das gehört aber offenbar absichtlich zu dem in intelligibler Hinsicht kaum dissolublen Möbiusband, das *Cannibal Holocaust* entspinnt, und innerhalb dessen man sich letztendlich mit der eigenen Schaulust konfrontiert sieht: »[T]hrough the act of watching the Cannibal Holocaust unfold, the audience in turn become cannibals of the visual sort.«[224] Monroes Finalfrage, wer denn nun die wirklichen Kannibalen seien, die Naturvölker des Amazonaswaldes oder aber die Medienschaffenden und ihre Auftraggeber der westlichen Welt, kann demnach in einer 180-Grad-Drehung auch auf das Publikum von *Cannibal Holocaust* selbst angewendet werden – ein Publikum, das immerhin bereit gewesen ist, ein Billett für einen Film dieses Namens zu lösen, aufgrund der exploitativen Werbekampagne wohl größtenteils im Glauben, dass es die sexuelle, ritualistische, indexikalische Gewalt eines weiteren typischen Kannibalen-Films erwarten wird.

Da Deodato aber, wie bereits angedeutet, sämtliche weiteren Tiertode in *The Green Inferno* wie auch das Archivmaterial von Hinrichtungen in *The Last Road to Hell* nach Mustern ausgewählt und montiert hat, wie sie innerhalb des Kinos der 60er bis 80er keine Seltenheit sind, kann man *Cannibal Holocaust*, wie ich nunmehr zu zeigen versuche, ebenfalls als (kritischen) Blick auf all die virulenten Funktionalisierungsstrategien von Index-Toden und -Toten auch jenseits der Genre-Grenze von Mondo und Kannibalenfilm deuten. Im nächsten Teilkapitel werde ich deshalb die zweite Hälfte des Films chronologisch auf fragliche Szenen abklopfen und sie in den größeren Kontext des transgressiven Films an der Schnittstelle zwischen Arthouse und Grindhouse stellen.

7.4.1 Indexikalische Menschentode in *Cannibal Holocaust* und *The Passenger*

Obwohl Deodato mit der Integration indexikalischer Todesszenen von Menschen in *Cannibal Holocaust* selbst im Rahmen des Kannibalen-Genres einen Tabubruch begeht, stellt *The Last Road to Hell* mit seiner Wochenschauauswahl von Hinrichtungen und Leichenbergen für das Mondo-Genre, auf das sich der Film-im-Film klar bezieht, wie wir bereits gesehen haben, wiederum beileibe kein Novum dar: Man denke zurück an die Erschießungen in *Africa Addio*, die Jacopetti, ähnlich wie Deodato 15 Jahre später, in den Verdacht geraten ließen, mit den die Todesstrafen vollziehenden Söldnertruppen einen unlauteren Parkt geschlossen zu haben, oder aber auch an den atemlos montierten Strang von die Schrecken moderner Kriegsführung dokumentierender Reportagebilder in *Addio Ultimo Uomo* der Castiglioni-Zwillinge.

224 Jauregui, *Eat*, o. S.

Archivaufnahmen realer Gräuel des 20. Jahrhunderts mögen im transgressiven Kino der 70er zwar im Vergleich zu Tierschlachtungen eher eine Marginalität darstellen, sind aber dennoch beileibe keine Seltenheit:

Dušan Makavejev verwendet für eine Szene seiner avantgardistischen Satire *Sweet Movie* (1974) Ausschnitte eines NS-Films, der die Exhumierung polnischer Offiziere im Wald von Katyn 1943 zeigt[225]; der Vorspann von Sergio Garrones Nazi-Exploiter *SS Lager 5: L'inferno delle donne* (1977) fügt Originalphotographien aus Konzentrationslagern aneinander[226]; auch der Spielfilm *El Caminante* (1979) von Paul Naschy offeriert eine pessimistische Zukunftsvision, die sich aus Bewegt-

225 Der serbische bzw. jugoslawische Experimentalfilmer bleibt jedoch nicht dabei stehen, eine Auswahl jener Dokumentarszenen in *Sweet Movie* einzuspeisen, die seinerzeit vom Dritten Reich genutzt wurden, politische Stimmung gegen die Rote Armee zu machen, die besagte polnischen Offiziere im Wald von Katyn als Dissidenten hinrichtete, worauf ihre Gräber von der Wehrmacht entdeckt und ausgehoben wurden. Seinem Film ebenfalls beigegeben ist eine lange Performance der Otto-Mühl-Kommune, die, einen weiteren Tabubruch begehend, nicht an Körperflüssigkeiten und mit diesen verbundenen Sudeleien spart.

226 Vgl. allgemein zum Genre der Naziploitation bspw. Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges, Kristin T. Vander Lugt (Hg.): *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, New York 2012 u. Marcus Stiglegger, *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*, St. Augustin 1999. Phil Hardy schreibt in seiner Encyclopedia of Horror Movies über die beiden Naziploitation-Filme, die Sergio Garrone Mitte der 70er back-to-back inszeniert: »Garrone contributed two filmic atrocities to this variation on the woman's prison movies, Lager SSadis Kastrat Kommandantur (SS Experiment Camp, 1976) and [SS Lager 5: L'inferno delle donne] which simply exploits ›entertaining‹ thrills such as Jewish women being undressed and divided into prostitutes and victims of medical atrocities. There is the obligatory Nazi lesbian, a crude abortion scene and a hefty smattering of assorted tortures.« (Phil Hardy, The Encyclopedia of Horror Movies, London 1987, 315.) Unterlegt ist der Vorspann des Films mit Originalphotographien von Leibern, die in Stacheldraht hängen, Leichenbergen, ausgemergelten Gefangenen auf Pritschen. Dazu erklingt melancholische Streichermusik. Auch später, wenn einer der KZ-Oberen einen Monolog darüber hält, dass man die Inhaftierten bis zuletzt ökonomisch ausschöpfen müsse, selbst aus ihrer Asche sei noch Profit zu schlagen, schneidet Garrone Aufnahmen aus echten Konzentrationslagern in seinen Spielfilm hinein. Ein irritierender Effekt, der dabei entsteht, ist, dass die schablonenhafte, trashige Handlung, die sich um diese dokumentarischen Bilder rankt, durch deren Vorhandensein nur noch mehr in ihrer Realitätsferne markiert wird: Da *SS Lager 5* bereits in seinen ersten Minuten das eigentlich Unsagbare und Unvorstellbare vor Augen führt, stellt der Film im Grunde von Anfang an die Unvereinbarkeit der Wirklichkeit mit seiner spekulativen Fiktion zur Schau: Allein der Umstand, dass es sich bei den weiblichen Gefangenen durch die Bank weg um dem westlichen Schönheitsideal entsprechende Models handelt, widerspricht klar den Bildern von halbtoten, ausgehungerten Menschen, die einen während des Vorspanns aus leeren Augenhöhlen anblicken. Interessant ist hierbei das Interview mit Garrone, das sich auf der US-DVD des Films von Kitty Media finden lässt. Dort unterstellt der Regisseur seinen Lagerfilmen zwei Funktionen: 1. eine kompensatorische sowie 2. eine didaktische. Während er bei seinem ersten Argument zumindest implizit auf die Katharsis-Theorie anspielt, führt er beim zweiten aus, seine Filme seien durchaus als Mahnmale intendiert gewesen, dazu gedacht, die Leiden der Opfer von Holocaust und Zweitem Weltkrieg in der Verpackung eines Spielfilms für die Nachwelt im kollektiven Gedächtnis zu verankern. – was angesichts von Filmen, die sich in selbstzweckhaften Gewaltszenen, softpornographischen Sexszenen und unfreiwillig komischen Plots ergehen, maximal diskussionswürdig wirkt. (Vgl. Sergio Garrone, *SS Camp 5. Women's Hell*, DVD, USA: Kitty Media 2008 (Italien 1977)).

bildern von Leichenfeldern des Zweiten Weltkriegs, ausgemergelten KZ-Insassen und blühenden Atompilzen rekrutiert.[227]

Möglicherweise im Versuch der Selbststilisierung zu einem veritablen Jacopetti-Nachfolger äußert sich Deodato in späteren Interviews sehr widersprüchlich zur Provenienz des Materials, das er für die eineinhalb Minuten von *The Last Road To Hell* zusammengestellt hat. Einmal versteigt er sich gar zu der Behauptung, die Aufnahmen seien reine Reenactments im Stil seines, je nach Lesart, Vor- bzw. Feindbilds.[228] Seine an anderer Stelle getroffene Aussage, er habe das Stock-Footage aus britischen Quellen bezogen[229], scheint demgegenüber näher bei der Wahrheit. Zumindest eine Passage in *The Last Road to Hell* wurde von mir eindeutig identifiziert: Die Hinrichtung von acht Bankräubern unter Führung des selbsternannten Doktors Ishola Oyenusi im September 1971 in Nigeria,[230] mit deren Erschießung der Film-im-Film eröffnet, bevor er in üblicher Mondo-Manier einen Streifzug durch unterschiedliche Kontinente und Kontexte unternimmt: Wir sehen asiatische Bauern, die ihre Ochsenkarren in einem Bürgerkriegsgebiet an leblos auf den Feldwegen liegenden Körpern vorbeiziehen; wir sehen nackte, an Pfählen festgebundene Männer mit schwarzen Säcken über den Köpfen, die von Kugeln durchsiebt werden; wir sehen Lastwagen vollbeladen mit Toten, die von der Hinrichtungsstätte wegtransportiert werden. Unterlegt ist auch dieses Segment mit Ortolanis wehmütigen Streichern und zwischengeschnitten mit Aufnahmen von Professor Monroe, dem Filmvorführer und der Managerin der TV-Anstalt, die im Dunkel des Projektionsraums schweigend die Bilder auf sich wirken lassen.[231]

Auffallend ist zudem zweierlei: *The Last Road to Hell* scheint über keinen intradiegetischen Ton zu verfügen; nur dann, wenn Erschießungen zu sehen sind, vernehmen wir die Kommandos, die den jeweiligen Henkern befehlen, ihre Waffen

227 Dass es sich bei dieser Sequenz um eine Zukunftsvision handelt, ist wortwörtlich zu verstehen: Naschys den Spagat zwischen Arthouse und Grindhouse durchaus meisternder Film folgt dem Teufel, der Christus dahingehend imitiert, dass er sich ebenfalls in menschlichem Fleisch inkarniert, und fortan das Spanien der Frühen Neuzeit durchstreift, um in einer Inversion der Taten Jesu die negativen Persönlichkeitsaspekte der ihm begegnenden Menschen zu triggern. Einem seiner Jünger, dem unbedarften Tomás, eröffnet er in fraglicher Szene einen Schlüssellochblick in das, was die Menschheit in den folgenden Jahrhunderten erwarten wird, was dem Film Gelegenheit gibt, für etwa eineinhalb Minuten und unterlegt mit atonaler Orchestermusik die bereits beschriebenen Bildern von Krieg und Genozid einzuspielen. (Vgl. Paul Naschy, *The Devil Incarnate*, Blu-Ray, USA: Mondo Macabro 2018 (Spanien 1979)).

228 »Alcune delle [scene] più raccapriccianti sono state fatte a Roma, alla De Paolis. Per esempio, la scena della fucilazione a cui assistiamo durante il filmato promozionale, realizzato dai quattro giornalisti, l'ho girata sotto le mura di Roma. Quel filmato credono sia stato fatto con spezzoni di immagini vere, invece alcune le ho ricostruite io, alla Jacopetti,« (Manlio Gomarasca, *Monsieur Cannibal. Il cinema di Ruggero Deodato*, in: *Nocturno Dossier* 73 (2008), 35.)

229 Vgl. Gordiano Lupi, *Cannibal! Il cinema selvaggio di Ruggero Deodato,* Rom 2003, 92.

230 Zu finden sind die Aufnahmen als *Execution of 8 Armed Robbers Including ›Doctor‹ Ishola Oyenus, Nigeria, September 1971* unter: https://www.youtube.com/watch?v=i3Jvf EMwpF4&bpctr=1598962610 (01.09.20).

231 Deodato, *Cannibal*, 43:40–45:50.

in Anschlag zu bringen, sowie anschließend die knallenden Schüsse. Auch hierin scheint Deodato deutlich auf die realitätsverfremdenden Eingriffe zu verweisen, die Jacopetti und Prosperi vor allem in *Africa Addio* angewendet haben, wenn sie bspw. die Schläge, die ein Zivilist von einem Militär empfängt, nachträglich mit Punch-Geräuschen unterlegt haben. Interessant ist aber auch das, was wir vom Vorspann von *The Last Road to Hell* zu sehen bekommen: Zwar sind dort nämlich die Namen der fiktiven Mondo-Filmer um Alan Yates als Verantwortliche aufgeführt; was indes die Wahl der Schriftart und Textgestalt betrifft, sind diese Einblendungen vollkommen identisch mit *Cannibal Holocaust*s eigenem Vorspann. Fundamental zementiert wird hiermit die Allianz zwischen dem vorgeblichen Mondo-Streifen *The Last Road to Hell* und dem mondokritischen Spielfilm *Cannibal Holocaust*, in den dieser Mondo-Streifen eingebettet ist.

Brottman bringt die Oppositionsstellung zwischen den indexikalischen, jedoch intradiegetisch als ikonisch-symbolisch ausgewiesenen Toten und Toden in *The Last Road to Hell* und den ikonisch-symbolischen, jedoch intradiegetisch als indexikalisch ausgewiesenen Todesszenen in *The Green Inferno* auf den Punkt, wenn sie schreibt:

> »›The Last Road to Hell' serves a number of highly significant narrative functions. Principally, through its irrefutable realism, the sheer number of bodies mown down, the understated tone, and the unsensational, undramatic depiction of fast, simple executions, this footage throws into perspective the only too patent phoniness of [The Green Inferno]with its flickering, scratched, elaborately unfocused, dramatically ›amateurish‹ cinematic style. In other words, ›The Last Road to Hell‹ is a testament of the *actual* transgression of all those rules that ›The Green Inferno‹ merely *pretends* to break, particularly those of voyeurism and the public appropriation of what is essentially a private moment – the moment of death. The *real* ›genuine‹ footage slips by quickly, briefly, undramatically, and with little attention drawn to it; the *fake* ›genuine‹ footage, on the other hand, is announced elaborately, exotically, and melodramatically. In return, it attracted elaborate, exotic indignation from the film's critics. The *staged* voyeurism of ›The Green Inferno‹ plays at breaking the rules of boundary-breaking cinematic intrusion, which ›The Last Road to Hell‹ breaks for real, thus explaining to us why this pseudo-voyeurism is necessary.«[232]

Eingedenk all dessen scheint mir die Position nicht haltbar, die Integration indexikalischer Exekutions-Szenen in *Cannibal Holocaust* sei nicht Teil einer ausgeklügelten meta- und medienreflexiven Strategie. Wo sich Deodato jedoch seit jeher des Vorwurfs ausgesetzt sieht, er habe die besagten Aufnahmen aus rein selbstzweckhaft-exploitativen Gründen in seinen Spielfilm eingefädelt, werden solcherlei Vorwürfe von der etablierten Filmkritik gegenüber *The Passenger* des arrivierten Auteurs Michelangelo Antonioni, der fünf Jahre zuvor erscheint, kaum einmal erhoben. Das erscheint mir deshalb erwähnenswert, weil die in Italien unter dem Titel *Professione: Reporter* veröffentlichte MGM-Produktion nicht nur mehrere auffällige stilistische/inhaltliche Gemeinsamkeiten zu *Cannibal Holocaust* aufweist, sondern in einer Szene ebenfalls auf das Stock-Footage einer nigerianischen Hinrichtung zurückgreift.

232 Brottman, *Offensive*, 144.

The Passenger erzählt von Reporter David Locke, der in den Tschad reist, um Kontakt zu in den Bergen versteckten Rebellen herzustellen. Als dies misslingt und er bei der Rückkehr in sein Wüstenhotel den Zimmernachbar David Robertson tot vorfindet, macht er sich ihre optische Ähnlichkeit für einen folgenreichen Identitätswechsel zunutze: Vorgebend, dass nicht Robertson, sondern er selbst, Locke, verstorben sei, sagt der Journalist sich von seiner bisherigen Existenz los, und reist fortan unter falschem Namen durch Europa. Dabei wird bald offenbar, dass Robertson offenbar in Waffengeschäften mit afrikanischen Guerillas verstrickt gewesen ist, eine Profession, die Locke zunächst im Namen Robertsons weiterführt. Währenddessen versuchen Lockes Ehefrau und sein Chef und Freund Martin mit allen Mitteln, Robertsons habhaft zu werden, immerhin der letzte Mensch, der Locke lebend gesehen haben soll. Die Odyssee von London über München bis ins spanische Hinterland, bei der Locke eine namenlose Architekturstudentin begleitet, endet damit, dass Locke in einem weiteren Hotelzimmer von Gesandten der Rebellen, die inzwischen begriffen zu haben scheinen, dass sie einem Hochstapler aufgesessen sind, ermordet wird.

Neben Übereinstimmungen in Bezug auf Plot-Details und Setting ist es vor allem das Spiel mit Genre-Konventionen und diversen medialen Repräsentationsformen, was *Cannibal Holocaust* und *The Passenger* eint. Die Identitätskrise, die David Locke innerhalb der Diegese durchlebt, spiegelt sich auch an der Außenfassade von Antonionis Film: Finanziert von Hollywood-Geldern und inszeniert nach keinem Originaldrehbuch des Regisseurs, sondern auf Basis einer Story seines Schwagers Mark Peploe, folgt *The Passenger* an seiner Oberfläche den Statuten gängiger US-amerikanischer Kino-Mythen. Die Maske eines Thrillers legt sich *The Passenger* bspw. an, wenn sein Protagonist feststellt, dass er sich als neue Identität ausgerechnet die eines Waffenschmugglers auferlegt hat, und im Laufe der Geschichte mit einer geheimnisvollen Frau zusammentrifft, deren Identität bis zuletzt nicht endgültig aufgelöst wird; die Maske eines Road Movies zieht sich der Film dadurch über, dass sich Locke – (nicht zufällig mit Jack Nicholson besetzt, der durch seine Rolle in *Easy Rider* international bekannt wurde) – die gesamte Filmhandlung über in wechselnden Fahrzeuge auf der Reise bzw. der Flucht befindet.[233]

The Passenger möchte aber mehr sein als eine intellektuelle Parodie von Hollywood-Stereotypen, widmet sich Antonioni doch auf metareflexiver Ebene ebenfalls einer umfassenden Medienkritik, wenn er in seinen von langen Einstellungen,

233 Augenzwinkernd zusammenkommen beide Genres, wenn Locke in Spanien einen weißen Wagen – »un coche americano blancho« – als Gefährt seiner Wahl besteigt, der zwar in keinem Thriller oder Road Movie der Traumfabrik fehlbesetzt wäre, jedoch für einen Mann, der sich auf Flucht in einer ruralen Region befindet, eindeutig zu auffällig sein dürfte, – weshalb Locke letztlich auch gerade aufgrund seines Fortbewegungsmittels von der örtlichen Polizei lokalisiert wird. Erwähnt werden sollte, dass es sich bei *The Passenger* und *Professione: Reporter* nicht bloß um zwei Alternativtitel für ein und denselben Film handelt, sondern in der US-amerikanischen Fassung tatsächlich zwei Szenen fehlen, die in derjenigen für den europäischen Markt enthalten ist. Ob nun bewusst oder unbewusst, trägt somit letztlich sogar die Distributionssituation des Films seinem Doppelgängermotiv Rechnung.

kargen Dialogen und vielen Totalen und Halbtotalen bestimmten Film fortwährend die Handlung unterbrechende und verrätselnde ästhetisch-strukturelle Bruchstücke einstreut. So gibt es Flashbacks, die inmitten fließender Kamerabewegungen stattfinden, sodass sie zunächst gar nicht als solche auszumachen sind; Stimmen, von denen man zunächst meint, sie würden sich rein im Gedächtnis von Locke abspielen, entpuppen sich als Tonbandaufnahmen; nicht zuletzt aber wird *The Passenger* von insgesamt drei Szenen unterbrochen, die allesamt intradiegetisch als von Locke in Afrika geschossenes Dokumentarmaterial ausgewiesen sind, von denen aber nur eine einzige – nämlich die angesprochene Exekution – tatsächlich nicht von Antonioni selbst inszeniert worden ist.

Die erste intradiegetisch als dokumentarisch markierte Aufnahme wird dadurch eingeleitet, dass Lockes Ehefrau Rachel seinen Vorgesetzten Martin in einem Raum voller Filmdosen und Filmrollen aufsucht, wo dieser ihr anbietet, gemeinsam Material zu sichten, das Locke ihm kurz vor seinem Verschwinden zugeschickt hat. Die Szenerie gleicht frappant derjenigen in *Cannibal Holocaust:* Per Schuss/Gegenschuss werden zunächst Rachel und Martin gezeigt, wie sie vor der Moviola Platz nehmen, worauf die Kamera nach einem Schnitt in einem langsamen Zoom auf den Bildschirm zufährt. Dort wiederum ist ein lokaler Diktator zu sehen, der frontal vor Lockes Kamera sitzt und dessen Fragen nach den politischen Zuständen seines Landes beantwortet. Durch seine schwarzweiße Farbgebung und das konstante Knattern des Filmprojektors wird dieser Film-im-Film noch zusätzlich als Fremdkörper innerhalb der Diegese abgegrenzt.[234]

Zugleich stößt uns das, was wir von Lockes Interview mit dem namenlosen Diktator zu sehen bekommen, einmal mehr auf die für *The Passenger* essenzielle Frage nach (medial vermittelter) Wahrheit und Lüge: Während der Machthaber Locke versichert, dass in seinem Staat Frieden herrsche und es keine Aufständischen mehr gebe, wird er nichtsdestotrotz von schwerbewaffneten Wachtposten umringt, deren Existenz in einem Paradies auf Erden, wie er es beschwört, im Grunde obsolet sein müsste. Aber noch einen weiteren Kniff leistet sich Antonioni, um die Distinktionslinien zwischen (angeblichem) Dokumentarmaterial und Spielszenen zu verkomplizieren: Ein weiterer Schnitt versetzt uns in die Erinnerung Rachels, die Locke offenbar zu Beginn seiner Afrikareise begleitet hat. Ein Kameraschwenk, nunmehr in Farbe, offenbart uns das Setting, in dem das Interview stattgefunden hat, sowie anschließend ein Streitgespräch zwischen Locke und Rachel, als sie sich von dem Schauplatz des Interviews entfernen. Das Zwiegespräch mit dem Diktator partizipiert, ganz ähnlich wie manche Szene in *Cannibal Holocaust*, intradiegetisch offenkundig an zwei unterschiedlichen Welten: Zum einen an einer indexikalischen, die über den Zugriff von Lockes Kamera zugänglich gemacht wird; zum andern an einer ikonisch-symbolischen, die identisch ist mit derjenigen, die den Spielfilm *The Passenger* konstituiert.

234 Michelangelo Antonioni, *Beruf: Reporter*, DVD, Deutschland: Sony 2003 (Frankreich/Italien/Spanien/USA 1976), 46:30–50:30.

Gleiches gilt auch für die dritte Pseudo-Dokumentarszene, in der Locke einen Schamanen interviewt. Wie beim ersten Interview besteht die diesmal von Anfang an farbig gestaltete Szene aus einem langen Zoom auf den Befragten, die mit einer Großaufnahme seines Gesichts endet. Locke macht keinen Hehl aus seinem Unverständnis darüber, dass sein Gesprächspartner, obwohl er doch in Europa studiert habe, den Entschluss getroffen hat, sich nichtsdestotrotz als Witchdoctor in seine rurale Heimat zurückzuziehen. Daraufhin dreht der Mann die Kamera des Journalisten eigenhändig um 180 Grad, sodass nun Locke selbst in den Bildkader gerät, und erklärt ihm, jetzt erst könne er ihm seine Frage beantworten, die letztlich mehr über Locke selbst als über ihn aussagen würde. Anschließend sehen wir erneut Rachel und Martin als stummes Publikum vor der Moviola im Filmlabor sitzen.[235]

Eingekeilt zwischen die beiden Interviews ist die Hinrichtungsszene, die ich als (erheblich gekürztes) Wochenschaumaterial identifizieren konnte, das die britische Pathé von den letzten Minuten eines weiteren zum Tode verurteilten Kriminellen 1972 in Lagos geschossen hat.[236] Bei der Art und Weise, mit der Antonioni uns zu dieser Exekution hinführt, bzw. uns, besser gesagt, eine wie auch immer geartete Hinführung verweigert, befleißigt er sich einer veritablen Mondo-Schock-Montage: Eben noch haben wir mit Locke in einem Botanischen Garten in Barcelona gesessen, wo dieser vergeblich auf einen von Robertsons Geschäftspartner wartet und ein Gespräch mit einem älteren Mann anknüpft, den er zunächst fälschlicherweise für seine Kontaktperson hält; einen Schnitt später befinden wir uns mitten in einer nigerianischen Volksmenge, die zur kurzbevorstehenden Hinrichtung an einen Sandstrand pilgert. In verwaschenen Bildern folgen Ansichten eines Haufens Blechfässer, vor denen der Delinquent erschossen werden soll, von Militärs, die die Anklageschrift bzw. das Todesurteil des Mannes verlesen, vom Sarg, der den Todgeweihten bereits am Rande der Szenerie erwartet. Die Hinrichtung des ruhig, beinahe abgeklärt wirkenden Todeskandidaten gestaltet sich reichlich undramatisch: Drei Schützen legen im Bildvordergrund auf den an einem Pfahl vor den Fässern festgebundenen Mann an, wobei die Kamera in dem Moment, als die ersten Schüsse fallen, einen Zoom beginnt, der den Oberkörper des tödlichen Getroffenen in den Mittelpunkt rückt. Scheinbar unfreiwillig hat die Kamera dabei ihren Fokus verloren: In einem kinematographischen Effekt scheint sich das schwindende Leben des Mannes auf das Objektiv zu übertragen. Der Todeskampf, bei dem der Sterbende langsam in sich zusammensinkt und dann doch noch in einer letzten Geste die Arme in die Höhe hebt, schlägt sich in der Unschärfe nieder, die die Linse, als würde ihr Auge brechen, auf einmal befällt.

Ein Schuss, der dem Delinquenten endgültig den Todesstoß versetzt, katapultiert uns in einer erneuten Schock-Montage zurück in die Diegese von *The Passen-*

235 Ebd., 1:20:32–1:22:10.

236 Mit dem Titel *Nigeria: Execution Of Armed Robber In Lagos 1972* ist die Aufnahme zu finden unter: https://www.britishpathe.com/video/VLVA3W31HFYN7OIKG934XQYCUVT5N-NIGERIA-EXECUTION-OF-ARMED-ROBBER-IN-LAGOS/query/Arms (01.09.20).

ger, wo wir uns an der Seite von Rachel und Martin im Filmlabor wiederfinden, und der sterbende Bankräuber umfasst ist von den Bildschirmgrenzen der bereits bekannten Moviola. Verständlicherweise zeigt sich Rachel äußerst aufgewühlt von dem, was Martin ihr soeben vorgeführt hat. Ohne dass es explizit ausgesprochen wird, wirkt es so, dass Rachel, noch im Unklaren über Lockes Verbleib, davon ausgeht, ihr Mann habe unter Umständen ein ähnliches Schicksal ereilt wie den Mann, dessen Tod er gefilmt hat. Zwar entschuldigt sich Martin bei ihr für seine Unsensibilität, ihr ausgerechnet solches Material vorzusetzen, trotzdem verlässt Rachel kurz angebunden den Sichtungsraum, während auf dem Monitor im Bildvordergrund noch immer symbolträchtig der in der Sekunde seines Todes eingefrorene Nigerianer zu sehen ist.[237]

Dafür, dass Antonioni sein Hinterfragen der Objektivität von Bildmedien in dieser Szene ganz bewusst an eine Mondo-ähnliche Stilistik gebunden hat, gibt es zwar weder intratextuell noch paratextuell wirklich stichhaltige Beweise, zumindest aber das eine oder andere verdächtige Indiz: Dass Locke ausgerechnet in afrikanischen Krisengebieten operiert, die von Bürgerkriegen, Revolutionen und Konterrevolutionen geprägt sind, mag ein Zufall sein, und nicht explizit Erinnerungen an Jacopettis und Prosperis *Africa Addio* wachrufen wollen. Auffallend ist aber doch die oben skizzierte überfallartige Montagepraxis, mit der Antonioni die reale Exekution eines menschlichen Individuums in seine Spielfilmstruktur einbettet, sowie, dass sich unter den Büchern, die Locke bei seiner Reise mit sich führt, ausgerechnet Alberto Moravias *A quale tribù appartieni?* erspäht werden kann, eines jener Afrikatagebücher, mit denen der italienische Schriftsteller und spätere Mondo-Kommentator 1972 wenigstens punktuell die Ästhetik des Mondo-Kinos für die Literatur nutzbar zu machen versucht.[238] Als aufschlussreich erweisen sich nicht zuletzt die (wenigen) Selbstzeugnisse, die von Antonioni bezüglich seines Tabubruchs der Integration eines menschlichen Todes in das ikonisch-symbolische Gewand eines Spielfilms überliefert sind. Von Renée Epstein im Premierenjahr von *The Passenger* auf die fragliche Szene angesprochen, führt er aus:

> »This is a very ambiguous piece of film. Locke is doing a documentary film on a guerrilla movement within an African country. He is trying to get more and more politically involved. We can think that he chooses to shoot the execution because he knows that it will be visually impressive. He may have chosen to use it for sensationalism but perhaps not. We don't know, and perhaps he, himself, did not know what he wanted. I begin the sequence with a full screen as though it was happening that moment.
>
> And then we see it viewed by the television producer on the moviola for his documentary of David Locke's life as a journalist. This is another way that I was able to be free with my camera. I recorded the execution twice so that the audience's perception of that event would be different each time that they watched it. The format on the screen was different from the format on the moviola. It was as though I was filming the execution

237 Antonioni, *Beruf*, 55:55–58:01.

238 Vgl. Goodall, *Sweet*, wo der Autor in mehreren Instanzen auf Moravias Mondo-Ästhetik hinweist.

myself. And then it was watched by Knight and Rachel on the moviola as film shot by Locke.«[239]

Wenn Antonioni es für möglich hält, Locke könne die Hinrichtung aus purem verkaufsträchtigem Sensationalismus gefilmt haben, bedeutet das gleich in mehrfacher Weise eine Fortführung der Scharaden, wie sie in *The Passenger* bezüglich medialer Glaubwürdigkeit andauernd vollzogen werden: Der Regisseur spekuliert über die Beweggründe einer fiktiven Person in seinem eigenen Film, unterstellt dieser als Beweggrund für das Filmen einer Hinrichtung, die sie selbst gar nicht gefilmt hat, sondern die bereits drei Jahre zuvor entstanden ist, das Befriedigen der Publikumsschaulust, und hält sich damit gewissermaßen selbst einen Spiegel vor, denn welche Gründe wiederum haben denn Antonioni dazu bewogen, diese Exekution in seinem medienkritischen Spielfilm *The Passenger* zu recyceln? Beinahe wirkt es, als wolle sich Antonioni die lavierenden Taktiken zu eigen machen, die auch Jacopetti zeitlebens bei Fragen nach den Exekutionsszenen in *Africa Addio* angewendet hat, – vor allem dann, wenn Antonioni sich, statt geradeheraus zu sagen, dass er das Material einer Pathé-Newsreel verdankt, geheimniskrämerisch gibt: »This was a film of an actual execution. Please don't ask me anything about it. I cannot tell you.«[240]

Allzu weit entfernt ist ein solches ausweichendes, letztlich mehr Fragen aufwerfendes denn zufriedenstellend beantwortendes Statement nicht von den widersprüchlichen Äußerungen Deodatos zum Footage von *The Last Road to Hell*. Sicher, ob Deodato tatsächlich *The Passenger* zumindest partiell als Blaupause für den eigenen Film herangezogen haben mag, bleibt reine Spekulation. Unabhängig davon kann jedoch konstatiert werden, dass sich beide Filme kaum in der Verfahrensweise voneinander unterscheiden, mit der sie den Index-Tod eines Menschen zu medien- und metareflexiven Zwecken instrumentalisieren.

Als Grund dafür, dass die Exekutionsszene in *The Passenger* innerhalb der Sekundärliteratur bislang kaum einmal unter ethischen Gesichtspunkten betrachtet worden ist, nennt Sławomir Masłoń eine mögliche Scheu der Kritik davor, dem renommierten Autorenfilmer exploitative Tendenzen unterstellen zu müssen: »Because we know from Antonioni himself that this sequence is actual footage of an execution, I would guess that the most likely explanation of this surprising silence is that those who have maintained it avoid this moment because they feel that Antonioni might be accused of exploiting tragic African political history or just the death of an unfortunate and unnamed human being.«[241] Was bei Antonioni indes unangebracht scheint, wird bei einem als Exploitation deklarierten und vermarkteten Streifen wie *Cannibal Holocaust* demgegenüber nachgerade geboten, –

239 Bert Cardullo (Hg.), *Michelangelo Antonioni. Interviews*, Mississippi 2008, 118.

240 Ebd.

241 Sławomir Masłoń, *›There are men who live in the desert‹. The Passenger as a Political Film*, o. S., online: https://www.academia.edu/35032697/_There_are_men_who_live_in_the_desert_Antonionis_The_Passenger_as_a_Political_Film (01.09.20).

da mag er sich noch so sehr identischer Parameter bei seiner Funktionalisierung von Index-Toden bedienen.

7.4.2 Indexikalische Tiertode in *Cannibal Holocaust*. Spinne, Schlange, Schwein

Zwei in *The Green Inferno* kurz hintereinander folgende Szenen zeigen die Tötung von in der westlichen Welt eng mit dem Ekel vorm Abjekten verbundener Tiere: Sowohl eine Vogelspinne wie auch eine Schlange werden mit einer Machete zerhackt – erstere, nachdem sie sich auf Faye Daniels' Schulter niedergelassen und diese dadurch in Todesgefahr gebracht; letztere, nachdem sie Felipe ins Bein gebissen hat, worauf dieses einer sofortigen Amputation unterzogen wird, was das Leben des Führers von Yates und seinen Freunden jedoch letztlich auch nicht retten kann.

Gerade wenn man den Index-Tod von Spinne und Schlange dem quälend lang ausgespielten, in statischer Großaufnahme gefilmten Tod des Nasenbären vom Anfang des Films entgegenhält, fällt auf, mit welcher Beiläufigkeit diese beiden Tiere ihr Schicksal ereilt. Lediglich für Sekundenbruchteile sehen wir aus Vogelperspektive wie die von Daniels' Schulter auf den Waldboden gefegte Spinne von Felipes' Machete einen Schlag erhält, der sie in der Mitte entzweit.[242] Auch die Schlange ist einzig in einem kurzen Close-up dabei zu sehen, wie sie der Fuß eines nicht eindeutig identifizierbaren Teammitglieds an einem herumliegenden Ast fixiert, während erneut eine Machete auf sie niedersaust und ihr den Kopf abtrennt.[243] Vor allem letztere Szene ist geprägt von den unruhigen Bilder der verwackelten Handkameras, die nicht nur als Spiegel der Erregung fungieren, von der unsere Protagonisten ergriffen werden, als einer von ihnen unter der Einwirkung des Schlangengifts schreiend zusammenbricht. Erneut sollen diese technischen Gimmicks aber natürlich vor allem wieder die Schnitte und Spezialeffekte vertuschen, die notwendig sind, um die blutige Amputation des kontaminierten Beins Felipes zu realisieren.

Zugleich werfen beide Szenen zu einem Zeitpunkt, als Yates und sein Team noch nicht damit begonnen haben, sich den indigenen Amazonasvölkern gewaltsam zu nähern, bereits ein bezeichnendes Licht auf Ethik und Moral der Dokumentarfilmer: Als Faye Daniels die Spinne auf ihrer Schulter bemerkt, kümmern sich ihre Kollegen erst darum, sie von ihrem Körper zu entfernen, nachdem sie einige spektakuläre Aufnahmen der in Todesangst versetzten jungen Frau geschossen haben. Auch bei dem erfolglosen Versuch, Felipes Leben zu retten, laufen beide Kameras unweigerlich fort, und fokussieren nicht nur den Index-Tod der Schlange, sondern weiden sich ebenso an dem blutigen Beinstumpf, dessen offene

242 Deodato, *Cannibal*, 57:35–58:15.
243 Ebd., 58:47–1:00:30.

Wunde versiegelt wird, indem man die zuvor im Lagerfeuer erhitzte Machetenklinge zischend dagegen drückt.[244]

Dass gerade Schlangen eine beliebte Tiergattung sind, die im Exploitation-Kino der 60er bis 80er Jahre oft und gerne en passant ihren indexikalischen Tod erfahren, haben wir bereits in Kapitel 5 an Beispielen wie Jess Francos *Die Säge des Todes* oder Sean S. Cunninghams *Friday the 13th* gesehen, wo die Aufnahmen der entweder mit Heckenscheren geköpften oder ebenfalls per Machetenschlägen zerteilten Reptilien derart ephemer sind, dass sich ihr Zerreißen der ikonisch-symbolischen Ordnung auf einen einzigen plötzlichen Augenblick konzentriert, den die danach unbekümmert weiter voranschreitende Handlung sogleich wieder zudeckt.

Ähnliche Exempel für diese Funktionalisierungsform indexikalischen Tiertodes im Spielfilm finden sich z. B. in einem weiteren schauerromantischen Horrorfilm aus Spanien, dem 1973 veröffentlichten *El jorobado de la Morgue* von Javier Aguirre, sowie dem Kino-Debüt Hans W. Geißendörfers, einem Vampirfilm namens *Jonathan* aus dem Jahre 1970.

Im Fall von *El jorobado de la Morgue* ist es das In-Brand-Stecken mehrerer lebender Ratten, das den Eindruck einer morbiden Makulatur erweckt, die keinerlei narrativen Mehrzweck besitzt. Die Handlung folgt dem Pathologie-Gehilfen Gotho, der zeitlebens aufgrund seiner körperlichen Behinderung ein Außenseiterdasein fristet, und seine einzige Freundin Ilka nach schwerer Krankheit zu Grabe tragen muss. Nachdem er die junge Frau exhumiert und in einem Kellerlabyrinth aufgebahrt hat, verspricht ihm sein Chef, Dr. Orla, ihren Körper zu neuem Leben zu erwecken, wenn denn Gotho sich an seinen ethisch fragwürdigen Experimenten beteilige, für die der Arzt ständig frische Leichen benötigt. Die sich vorwiegend aus Motiven der klassischen Gothic Novel und des frühen Horrorfilms speisende Geschichte bietet in ihrem ersten Drittel eine längere Schocksequenz, als Gotho eines Nachts in seine Katakomben zurückkehrt und feststellen muss, dass heißhungrige Ratten sich über den Körper seiner geliebten Ilka hergemacht haben. In einem Anfall von Raserei geht Gotho mit seiner Fackel auf die ihn ebenfalls sogleich attackierenden Nager los, worauf nicht nur in Großaufnahme brennend durch den Bildkader huschende Ratten gezeigt werden, sondern einzelne Tiere offenkundig auch von außerhalb des Bildrands in die Flammen geworfen, die über einem vertrockneten Leichnam in die Höhe züngeln. Sich retrospektiv beinahe für diese Aufnahmen entschuldigend erklärt Hauptdarsteller Paul Naschy in einem Audiokommentar zum Film, dass es in Spanien zu jener Zeit kein ausge-

244 Schaut man sich letztere Szene mit dem dezidierten Wissen an, dass wir es beileibe nicht mit dokumentarischem Material zu tun haben, fällt auf, dass sich der Ast, gegen den gepresst das Reptil seinen Todesschlag erhält, zwischen zwei Schnitten quasi aus dem Nichts materialisiert: In der Einstellung, die dem Index-Tod direkt vorausgeht und in der wir die Schlange sehen, wie sie aus Felipes Stiefel gekrochen kommt, ist von ihm jedenfalls weit und breit noch nichts zu erkennen. Das bedeutet natürlich einmal mehr nichts anderes, als dass der Faux-Found-Footage-Film auch an dieser Stelle, wie schon unsre frühsten Beispiele à la *Decapitation*, für ein medienkompetentes Publikum die Werkzeuge für die eigene Enttarnung gleich mitliefert.

prägtes Tierschutzgesetz gegeben habe, und man deshalb nicht das geringste Problem darin sah, Ratten zur Generierung spektakulärer Schauwerte anzuzünden.[245]

Noch unnötiger wirkt der Index-Tod einer Ratte im sich als dezidierter Arthouse-Film am diametralen Ende der Reputationsskala befindlichen *Jonathan*: Dort tyrannisiert ein kapitalistisch-feudalistischer Vampir einen entlegenen Landstrich, und soll vom Titelhelden im Auftrag eines progressiven Professors zusammen mit seiner Brut vernichtet werden – dass es sich bei Geißendörfers Film um eine Allegorie auf die politisch-gesellschaftlichen Umbrüche seiner Entstehungszeit handelt, könnte kaum deutlicher sein. Gegen Ende des Films, bevor es der Professor mit seinen aufrührerischen Studenten fertigbringt, das Land von den die Bevölkerung aussaugenden Ungeheuern zu befreien, wird Jonathan vom Grafen und seinem Gefolge gefangengesetzt und in ein Verließ gesperrt. Während sich im Bildhintergrund Folterknechte an ihm zu schaffen machen, nimmt einer der Schergen eine Ratte von einem im Bildvordergrund aufgebahrten Kadaver, liebkost sie kurz, nur um sie dann mit voller Wucht aufs Steinpflaster zu schleudern. Die Kamera folgt dem Sturz des Tiers sowie den Beinen des Mannes, die nun anfangen, auf ihm herumtrampeln: Vor unseren Augen wird der Körper des vor Panik und Schmerz zu fliehen versuchenden Nagers stückweise zertreten; schließlich erwischen die stampfenden Füße den Kopf des Tieres, der sich unter der Sohle des Darstellers in eine blutig-breiige Masse verwandelt. Zu diesem Zeitpunkt hat die Kamera allerdings schon wieder das Interesse an dem Vorgang verloren, und zeigt uns, nach einem Zoom zurück in eine Halbtotale, Jonathan, der analog zum Martyrium der Ratte noch immer im Bildhintergrund von den übrigen Folterknechten molestiert wird.[246]

Natürlich kann man auch diese indexikalische Todesszene als visuellen Katalysator für die ikonisch-symbolischen Qualen unseren Helden verstehen. Allerdings wirkt sie derart an die Peripherie nicht nur der Handlung, sondern letztlich auch der Bildkomposition gerückt, dass sie mehr den Charakter eines redundanten und reichlich geschmacklosen Ornaments erhält, auf das Geißendörfers Kamera wie zufällig am Rande der Diegese aufmerksam wird.[247]

Während von Spinne und Schlange innerhalb der Diegese eine Gefahr für das Mondo-Filmteam ausgeht und deren Tötung somit mit Leichtigkeit als Notwehr deklariert werden kann, greift ein solches Argument nicht, wenn Yates, Daniels,

245 Javier Aguirre, *Die Stunde der grausamen Leichen*, DVD, Deutschland: Anolis 2006 (Spanien 1973), 29:00–31:00.

246 Hans W. Geißendörfer, *Jonathan*, DVD, Deutschland: Arthaus 2008 (Deutschland 1970), 1:21:55–1:22:23

247 Getoppt wird diese beiläufige Einbettung indexikalischen Todes bzw. indexikalischer Toter in fiktionale Kontexte im Grunde nur noch von Manuel Caños Horrorthriller *El pantano de los cuervos* (1974), wo eine Autopsie noch konsequenter an die äußerste Grenze von Handlung und Bildrahmen gedrängt wird: In der fraglichen Szene befragen zwei Beamte der Mordkommission einen Pathologen, während dieser gerade damit beschäftigt ist, einen Toten zu obduzieren, wobei die Vivisektion als bloßes Beiwerk lediglich an der unteren Einfassung des Kaders zu sehen und den die Handlung voranbringenden Dialogen allein schon visuell völlig untergeordnet ist.

Anders und Tomaso ins Dorf der Yacumo einfallen. Scheinbar ohne gegenseitige Absprachen treffen zu müssen – (was darauf schließen lässt, dass derartige Praktiken kein Neuland für sie bedeuten) – beschließen die Mondo-Filmer, die Yacumo in eine ihrer Schilfhütten zu treiben, diese sodann in Brand zu setzen und die Filmaufnahmen des Massenmords im Off-Kommentar als Angriff eines feindlich gesonnenen Stammes auszugeben.

Zuvor stolzieren die Vier indes erst einmal in Kolonialherrenmanier durch das Dorf der misstrauischen, jedoch nicht aggressiv auftretenden Indigenen und filmen sozusagen als Präludium des nachfolgenden Genozids, wie einer von ihnen, Mark Tomaso, ein kleines Schweinchen niederschießt, das an einem Pfahl unweit des Flussufers festgebunden ist. Präsentiert wird uns der Index-Tod des Schweins im Rahmen einer knapp einminütigen Plansequenz, bei der die von Faye Daniels geführte Handkamera ihren männlichen Kollegen durchs Dorf folgt. Tomaso nähert sich dem Schweinchen, neben dem ein halbwüchsiger Junge sitzt, streicht dem Kind durchs Haar, umrundet sodann den Pfahl, tritt dem Ferkel unsanft in den Hintern, sodass es einen Satz nach vorne macht. Den Pfahl weiter umrundend, wobei die Bewegung der Kamera sein Halbkreisziehen in entgegengesetzte Richtung nachahmt, stößt er dem Tier ein weiteres Mal mit dem Fuß in die Seite, wendet sich breit grinsend dem Objektiv zu, um dann anzulegen und dem Ferkel eine Kugel in die rechte Schläfe zu verpassen. Bevor ein Zoom uns das zusammengebrochene und sterbend mit den Hinterläufen zuckende Schwein näherbringt, können wir im Hintergrund mehrere Yacumo-Krieger sehen, die dem Schauspiel ohne erkennbare Gefühlsregung beiwohnen. Gleich darauf schwenkt die Kamera zu Alan Yates, der vor ihre Linse tritt und folgenden bemerkenswerten Monolog hält: »Here we are at the edge of the world of human history. Things like this happen all the time in the jungle. It's survival of the fittest! In the jungle, it's the daily violence of the strong overcoming the weak!«[248]

Die metareflexive Ironie dieser Sätze ist offensichtlich: Zwar bezieht sich Yates augenscheinlich auf die gleich darauf stattfindenden Bilder der verbrennenden Yacumo, wenn er sozialdarwinistische Tiraden über das grausame Gesetz des Dschungels anstimmt. Im Kontext dessen, dass wir soeben beigewohnt haben, wie einer seiner Kameramänner ein wehrloses Schweinchen aus reinem Sadismus erschossen hat, gewinnt seine improvisierte Publikumsansprache jedoch den Beigeschmack einer ungewollten Selbstentlarvung. Ob nun von Deodato intendiert oder nicht, lässt sich die Szene gerade auch unter Berücksichtigung des kurzen Kommentars aus dem Munde Yates nicht nur als pointierte Kritik an der Ausbeutung der sogenannten »Dritten Welt« durch westliche Mächte interpretieren, sondern vor allem auch als Kritik an der medialen Repräsentation derartiger Ausbeutungen: Yates, Tomaso, Anders und Daniels belassen es nicht dabei, den Völkern, in deren Lebensräume sie eindringen, ihre Nahrungsgrundlage zu nehmen, indem sie z. B. ihre Nutztiere vernichten, sie nehmen diese Zerstörung der

248 Deodato, *Cannibal*, 1:05:13–1:06:34.

ökonomischen Basis ihrer Opfer vielmehr als Startpunkt für einen noch viel flächendeckenderen Völkermord, der, wie wir durch Professor Monroes Revisitation des Yacumo-Dorfes wissen, lediglich ein paar Überlebende in rauchenden Ruinen zurücklassen wird. Wenn O-Ton (Yates' Monolog) und Bild (die Tötung des Schweinchens, die die Verantwortlichen im Endschnitt möglicherweise zensiert hätten) signifikant divergieren, entspricht auch dies der fundamentalen Mondo-Kritik, die *Cannibal Holocaust* übt. Es wirkt, als würden wir dem Making-of einer Mondo-Dokumentation beiwohnen, das uns aufzeigt, wie sehr wir einem perfiden Lügenkonstrukt aufsitzen, sollten wir die pseudo-dokumentarischen Bilder für bare Münze nehmen.

Möchte man, was naheliegt, den Index-Tod des Schweins im Parallelfeuer von Gewehr und Kamera als drastische Veranschaulichung sowohl der Unterdrückungs- wie Ausbeutungsmechanismen der intradiegetischen Mondo-Filmer gegenüber den ihnen ausgelieferten Indigenen wie auch der außerfilmischen abendländisch-kapitalistischen Gesellschaft gegenüber der ihr subordinierten »Dritten Welt« begreifen, kann man *Cannibal Holocaust* zumindest in dieser Szene problemlos als veritablen Nachfolger der politischen Metaphorik von Sergej Eisensteins *Stachka* lesen: Wo dort der brutal erstickte Arbeiteraufstand im zaristischen Russland metaphorisch transferiert wird in den Index-Tod eines Schlachthausrindes, kondensiert Deodato die Leiden der Amazonas-Urbevölkerung im Bild des spaßeshalber über den Haufen geschossenen Ferkels, dessen Sterben zudem die Grausamkeiten antizipiert, denen die Yacumo nur wenige Sekunde später ausgesetzt sein werden.

Gerade das politische Kino der 60er und 70er Jahre tut sich, in der expliziten oder impliziten Nachfolge Eisensteins, darin hervor, indexikalische Tiertode zur Illustration ihrer vehement vorgetragenen Kritik der herrschenden Verhältnisse heranzuziehen – man denke an die Schlachthausszenen in lateinamerikanischen Vertretern eines »Dritten Kinos« wie Rubén Gámezs Experimentalfilm *La fórmula secreta* (1965) in Mexiko[249] oder Octavio Getino und Fernando Solanas vierstündigem Filmessay *La hora de los Hornos* (1969) in Argentinien.[250]

249 Gámezs Reflexion über die Identität Mexikos angesichts des Gewichts kolonialistischer und neokolonialistischer Strukturen (wie der katholischen Religion oder des US-Imperialismus) beinhalt eine längere Sequenz, in der ein Rind im kahlen Ambiente eines Raums, der sowohl ein Schlachthaus, aber auch eine minimalistische Theaterbühne sein könnte, zu Tode gebracht und ausgeweidet wird. Gegenschnitten ist diese Prozedur mit Aufnahmen eines küssenden Pärchens. Dass sich eine Rinderhälfte, die der Schlachtbursche kurz darauf durch urbane Straßen schleppt, zwischendurch in den nackten Körper einer jungen Frau verwandelt, ist nur eine von vielen Irritationen in dem für Interpretationen offenen, sich metaphorisch auf das gesamte Arsenal nationaler Symbole und Topoi stützenden Filmexperiment.

250 In *La Hora de los Hornos*, sicherlich einer der einflussreichsten politischen Filme des 20. Jahrhunderts, sind die dokumentarischen Bilder des alltäglichen Schlachthausbetriebs, die etwa vier Minuten Laufzeit einnehmen, zwischengeschnitten mit Einblendungen von Reklametafeln, die bspw. für Marken wie Coca Cola, Volkswagen oder Saint Remy Champagner werben. Wie Robert Stam treffend schreibt, beschwört dieses kontrapunktische Verfahren »advertising itself as a kind of slaughter whose

Aber auch in einer anderen Instanz ist der Index-Tod des Ferkels in *The Green Inferno* symptomatisch für Funktionalisierungsmethoden derartiger Szenen im Kino der 60er bis 80er Jahre. Einmal unabhängig von den *Cannibal Holocaust* umlagernden metareflexiven, filmhistorischen und politischen Kontexten dient die Erschießung des Schweines dazu, schlaglichtartig den perniziösen Charakter von Yates' Team zu erhellen. Es ist eine Sache, eine Spinne zu töten, um sich vor ihrem giftigen Biss zu bewahren, oder aber, wie wir gleich noch sehen werden, eine Schildkröte zu schlachten, um sich an ihrem Fleisch zu sättigen. Ganz anders liegen jedoch die Dinge, wenn man einem Schwein, das keine Gefahr darstellt, und das man auch gar nicht zu verzehren plant, aus nächster Nähe eine Kugel in den Kopf schießt. In einem einzigen Bild fasst Deodato somit die Niedertracht, den Sadismus, die Gier nach bluttriefenden Szenarien seiner Protagonisten zusammen, und verfährt damit ähnlich wie – um nur zwei weitere Beispiele zu nennen – das spanische Drama *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) oder die Literaturverfilmung *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976): In ersterem lässt eine Mutter ihre Wut über die unerwünschte Liebesbeziehung ihres Sohnes an einem in einer Jagdfalle gefangenen Hund aus; in zweiterem bereitet der titelgebende Protagonist sich auf die Morde, die ihn letztendlich aufs Schafott bringen werden, dahingehend vor, dass er seinen mit Tollwut infizierten Hund erschießt.[251]

In allen diesen Filmen fungiert der Index-Tod eines Tieres als Außenstand der inneren Dispositionen der menschlichen Figuren, bezeichnet Umschwünge in ihren Charakterentwicklungen, Momente, in denen sich unterdrückte Emotionen in einem nicht nur intra-, sondern vor allem auch extradiegetischen Ta-

numbing effect is imaged by the mallet striking the ox unconscious.« (Robert Stam, *The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes*, in: Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski, (Hg.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit 2014, 271–286, hier: 259.)

251 Dabei bilden beide etwa zeitgleich im gleichen geographischen und institutionellen Kontext entstandenen Filme sinnfällig auch zwei unterschiedliche Inszenierungsmethoden indexikalischen Tiertodes ab: Die fragliche Szene in *Furtivos* wirkt sehr artifiziell allein dadurch, dass sie sich in tiefster Nacht in eine Art Tunnel abspielt, dessen Boden mit knöchelhohem Wasser bedeckt ist. Schnelle Schnitte lassen uns, als Schauspielerin Lola Gaos darangeht, das Tier zu traktieren, ständig zwischen Aufnahmen der zuschlagenden Darstellerin und dem vor Angst und Schmerz kläffenden und winselnden Hund hin und her wechseln. Demgegenüber ist die Hundeerschießung in *Pascual Duarte* gezeichnet von kontemplativer Ruhe: Wir sehen Pascual und seinen treuen Gefährten in einer Totalen unter freiem Himmel sitzen. Der Hund ist links im Bild platziert, wo er regungslos sein Herrchen betrachtet, das wiederum ganz rechts im Bild in aller Seelenruhe auf ihn anlegt. Bezeichnend ist ebenfalls, dass beide Szenen nicht singulär im jeweiligen Film stehen: In *Furtivos* gibt es daneben noch mehrere dokumentarische Jagdaufnahmen von niedergestrecktem Damwild; in *Pascual Duarte* wird der Titelheld später, bevor er seine Verzweiflung an menschlichen Opfern ausagiert, noch on-screen einem Esel die Kehle zerstechen. Anzumerken wäre ebenfalls noch, dass beide Filme aufgrund ihrer Etikettierung als Arthouse-Dramen trotz ihrer Tabubrüche mit renommierten Preisen ausgezeichnet worden sind: *Furtivos* gewinnt bspw. den Großen Preis des Festivals de San Sebastián, während Pascual-Duarte-Darsteller José Luis Gómez bei der 76er Ausgabe der Filmfestspiele von Cannes als bester Schauspieler prämiert wird. Eine Problematisierung der Hundetötungen scheint bei der zeitgenössischen Kritik kaum bis gar nicht stattgefunden zu haben.

bubruch Bahn brechen. Bei ihrer Einbindung indexikalischen Tiersterbens in eine ikonisch-symbolische Ordnung verhalten sich *Furtivo*s und *Pascual Duarte* freilich aber weitaus konventioneller als der ungleich disparatere und nahezu überdeterminierte *Cannibal Holocaust*. Da in ihnen die Index-Tod von Hunden vorrangig dazu dienen, die ikonisch-symbolischen Morde innerhalb der Fiktion vorwegzunehmen, sind sie unmittelbare Erben der von Jean Renoir in *La Règle du Jeu* ausformulierten Legitimationsstrategie, die bei *Cannibal Holocaust* wiederum nur einen von vielen verschiedenen Funktionalisierungsmechanismen darstellt.[252]

7.4.3 Indexikalische Tiertode in *Cannibal Holocaust*. Affe und Schildkröte

Zeitlebens hat Deodato gegenüber den Vorwürfen, es sei illegitim, Tiere im Rahmen eines Spielfilms zu töten, eine defensive Haltung eingenommen. Sein hauptsächliches, da im Grunde einziges Argument kehrt die an ihn gerichtete Kritik letztlich einfach um: Was ist daran verwerflich, Tiere vor laufender Kamera zu schlachten, wo doch das Gros des Publikums, das sich den daraus resultierenden Film ansehen wird, keine Skrupel hat, im Restaurant ein Steak zu bestellen? Im Interview mit Palemerini und Mistretta lässt er 1996 verlauten, »[t]he rats, wild pigs, crocodiles and turtles were killed by the Indios for food. I simply followed them on their hunts – the equivalent of shooting the butchers at the city slaughterhouse«[253], und noch 2019, interviewt von Eugenio Ercolani, reagiert er auf das Thema mit der Abwehrreaktion: »All I did was ask what the locals ate.«[254]

252 Aber selbst formal wirkt die Schweinetötung bei Deodato wie ein Echo einer ganz ähnlichen Szene in einem früheren Film – namentlich des brasilianischen Streifens *Os Deuses e o Mortos* von Ruy Guerra aus dem Jahre 1970, der von einem blutigen Krieg zwischen Plantagenbesitzern und Landbevölkerung in den 30ern handelt, wobei letztere von einem namenlosen, scheinbar unsterblichen Fremden zu ihrem Aufstand gegen ihre Unterdrücker angestachelt werden. Auch dieser von Othon Bastos verkörperte Pseudo-Messias ersticht vor laufender Kamera ein Schwein, wobei die den Index-Tod umlagernden Parameter frappierend denen des Gegenstücks in *The Green Inferno* gleichen: Es handelt sich um eine Plansequenz, bei der eine Handkamera dem Hauptdarsteller für mehrere Minuten folgt, wie er sich dem an einem Pflock fixierten Tier unweit des Ufers eines Flusses nähert. Allerdings belässt es Guerra nicht dabei, seinen Schauspieler das Schwein nur mit einem Messer niederstrecken zu lassen. Während der fast fünfminütigen Szene, die von einem Monolog des Fremden begleitet ist, weidet dieser es zudem noch teilweise aus.

253 Luca M. Palmerini, Gaetano Mistretta, *Spaghetti Nightmares. Italian Fantasy Horrors as Seen Through the Eyes of Their Protagonists*, Florida 1996, 42.

254 Vgl. Eugenio Ercolani, *Darkening the Italian Screen. Interviews with Genre and Exploitation Directors Who Debuted in the 1950s and 1960s*, Jefferson 2019, 225: »The animal problem … I know, it's ascribed to me, but I always say, ›I didn't kill those animals, it was the four journalists.‹ The story is about four journalists who shoot the second half of the film … I shot the first. […] What could I do, kill people? That wasn't possible. So what I did was just wait patiently, maybe like Jacopetti did, to see what I could film. The guide would tell me, ›Tomorrow there is an Indio wedding, you can kill a tortoise‹; the natives eat rodents, they even burn the forest to catch them and I didn't think a mouse would be scandalous. The piglet … the costume assistant came to me and asked me if we could kill a pig. ›We're fed up of eating all this fish, fish, fish …‹ […] Therefore I don't think there's anything

Deutlich kommt Deodatos Rhetorik der Schuldabweisung auch im Interview mit Castoldi zum Ausdruck, wo er, angesprochen auf die exorbitanten Tiertötungen in seinen Kannibalenfilmen, beinahe, als wolle er Ariès paraphrasieren, ein geändertes gesamtgesellschaftliches Klima im Umgang mit Tod und Sterben für die massiven Anfeindungen verantwortlich macht, mit der er sich gerade wegen *Cannibal Holocaust* konfrontiert sieht:

> »All the animals which were killed were then eaten by the natives. For example, they were greedy for crocodile meat, and when we killed one they always went for the paws, which were the first parts to disappear. […] It is also important to consider the fact that the natives ate these animals because that is their food. The animals we killed in the various films were rodents, wild boars, perhaps we over-did it a bit with the turtle, however that also was eaten. Then there were the little monkeys, which made an impression on me because when one of them was killed the others died of heartache. Nowadays I wouldn't do it anymore, times have changed. When I was a child I lived in the country and it was normal to see a chicken, a rabbit or a pig being killed. […] Even when there was a dead person in the family, in previous times all the family used to watch over the corpse, today, when somebody dies their body is hidden straight away. Before, death was a natural fact, and now it has become a taboo.«[255]

Einmal abgesehen davon, dass es, wie bereits Anderson feststellt[256], durchaus einen Unterschied macht, ob ein Mensch unter natürlichen Umständen im eigenen Hauskreis verstirbt oder ob ein Tier in freier Wildbahn gejagt und geschlachtet wird, blendet Deodato in solchen Äußerungen den Fakt völlig aus, dass Nasenbär, Schildkröte und Äffchen eben nicht einfach »nur« zu Nahrungszwecken von Indios zur Strecke gebracht worden sind, sondern dass bei ihren Toden eine Filmkamera mitlief, dass von Anfang an geplant gewesen ist, ihre Tode von einer Kamera aufzeichnen zu lassen, und sie anschließend in den Kreislauf einer kommerziellen Filmproduktion einzuspeisen. Aber auch wenn man, wie Deodato es tut, völlig außer Acht lässt, dass es sich bei *Cannibal Holocaust* nicht um eine Cinéma-vérité-Dokumentation handelt, die versucht, ihre animalischen Index-Tode so objektiv und neutral wie möglich dazustellen, stößt man in Deodatos Statement auf eine offenkundige Verdrehung der Tatsachen: Es mag ja sein, dass Deodatos indigenen Statisten das Schweinchen und den Nasenbär nach Ende der Dreharbeiten verzehrt haben, – (ob dies allerdings auch für Spinne und Schlange gilt, bleibt fraglich) –, die Behauptung, das Filmteam sei lediglich den Indios bei ihren alltäglichen Jagden gefolgt, stellt indes eine glatte Lüge dar, da sämtliche Tiere, deren Tode wir bis hierhin besprochen haben, ja durch die Hände von Deodatos nicht-indigenen Schauspielern ihre Leben verlieren.[257]

---

indecent. Alberto Sordi used to go and see horses being slaughtered. I believe that the slaughterhouse is much worse than anything we've shown. All I did was ask what the locals ate.«

255 Fenton, *Cannibal*, 16.

256 Anderson, *Hyperreal*, 118.

257 Angemerkt sei an dieser Stelle, dass *Ultimo Mondo Cannibali* und *Cannibal Holocaust* nicht die einzigen unter der Regie Deodatos entstandenen Spielfilme sind, in denen Tiere auf bestialische Weise zu Tode kommen. Bereits 1975 zeigt sich Deodato verantwortlich für den merklich von Polanskis

Einzig zwei Szenen, denen ich mich nun final zuwenden möchte, zeigen tatsächlich, wie Tiere als Nahrungsmittel verwertet werden, und von diesen wiederum ist den kulinarischen Gebräuchen der Amazonas-Einwohner nur eine gewidmet, – der Tod eines Totenkopfäffchens nämlich, der im Mondo-Peep-Show-Modus als Aufnahme von Yates und seinen Freunden aus dem Schutz des Dickichts heraus gefilmt wird. Chronologisch spielt die Szene kurz vor der, in der das Mondo-Team ins Dorf der Yacumo einfällt: Um ein Lagerfeuer sitzend erspähen Yates, Daniels, Anders und Tomaso eine Gruppe Yacumo, die auf die Rückkunft eines Jagdtrupps gewartet haben. Ihre Beute: Mehrere Äffchen, kreischend baumelnd an einem Holzgestell. Gefilmt ist die Ankunft der Jäger in der Totalen. Nach einer Großaufnahme von Anders' Gesicht durch die zweite intradiegetische Kamera, wechseln wir zum Close-up eines Totenkopfäffchens, dem ein Indio den Kopf gegen einen Holzpfahl drückt, sodass er ihm mit einer Machete die vordere Gesichtshälfte abhacken kann.

Während sich die übrigen Yacumo nunmehr daranmachen, dem Affenkörper das Blut auszupressen und dieses in einem Gefäß aufzufangen, zieht sich ein einzelner Krieger ins Unterholz zurück, wo er eigentlich zu dicht vor den Kameralinsen des Mondo-Teams, als dass er dieses nicht hätte bemerken müssen, genüsslich das noch im Affengesicht verbliebene Gehirn verspeist. Jedwedem dokumentarischen Gestus zuwiderläuft auch hier der mit pulsierenden, schrillen Synthie-Klängen und tiefen Bässen arbeitende Score Ortolanis, der just dann einsetzt, als dem Äffchen ein Teil des Kopfes abgeschlagen wird.[258]

Abzüglich seines innovativen Found-Footage-Stils entspricht auch diese Szene umfänglich den Konventionen von Mondo- und Kannibalenfilm. Es scheint plausibel, dass die von Deodato als Statisten verpflichteten Indios sich ihre Nahrungsgrundlage tatsächlich durch Affenjagden versichern, und dass die Methode, einem lebenden Äffchen den Kopf zu spalten, um an sein Gehirn zu gelangen, eine gängige kulinarische Praxis unter den Stämmen des Amazonas darstellt.[259]

Ein Novum indes bildet die Schlachtung einer Wasserschildkröte, die neben dem Bild der gepfählten Frau zu den ikonischsten Szenen des Films zählt. Nicht etwa die Yacumo oder Yanomamo sind es, die das Tier an Land ziehen, köpfen, ihm den Panzer auf- und die Extremitäten abhacken, es ausweiden und schließlich über einem

Nóż w wodzie inspirierten Thriller *Ondata di piacere* – ein Kammerspiel, das einzig über vier Figuren verfügt und nahezu ausnahmslos auf hoher See spielt. Um den verdorbenen Charakter des von John Steiner verkörperten Antagonisten zu veranschaulichen, wird dort ein frischgeangelter Aal in Großaufnahme mit einem Messer genüsslich in seine Einzelteile erlegt.

258 Deodato, *Cannibal*, 1:02:07–1:03:47.

259 Die Abbildung gastronomischer Eigenheiten beschränkt sich im Kino unseres Untersuchungszeitraums natürlich nicht nur auf – aus eurozentrischer Sicht – exotische Praktiken indigener Völker. Etliche Filmbeispiele aus dem kompletten Spektrum von seriös konnotiertem Drama bis hin zu grenzüberschreitendem Grindhouse gewinnen ihre indexikalischen Tiertode aus dokumentarisch betrachteten Schlachtaufnahmen innerhalb ruraler Regionen: Authentische, sprich, nicht allein für die Filmfiktion in Szene gesetzte Schweineschlachtungen in bäuerlich-ländlichem Umfeld finden sich bspw. allein im Italien der Jahre 1976 bis 1978 in solch unterschiedlichen Beispielen wie Bernardo Bertoluccis *1900* (1976), Vittorio und Paolo Tavianis *Padre Padrone* (1977) oder Ermanno Olmis *L'albero degli zoccoli* (1978).

Lagerfeuer braten, sondern Yates und sein Team, wobei die Szene im Kontext des Kannibalen-Genres allein der Fakt singulär werden lässt, dass wir ganze vier Minuten lang dem kompletten Verwertungsprozess beiwohnen, der ein lebendiges Reptil in ein Konsumgut verwandelt. Montage- und kameratechnisch bietet Deodato hierbei wiederholt aus dem Mondo-Kino bekannte Techniken auf, die sich regelrecht zu einem kleinen Genre-Alphabet sammeln: Die beiden von Yates und Tomaso geführten Kameras zeigen die angestrengten Gesichter von Anders und Felipe im Close-up, während sie mit der Exenteration beschäftigt sind; es gibt Zooms auf den enthaupteten Hals der Schildkröte, bei dem das rohe Fleisch so dicht ans Objektiv herangeholt wird, dass es zu einer abstrakten roten Farbfläche verschwimmt.[260]

Gleiches gilt für Einblicke in den Bauchraum des Tiers, nachdem man mit Macheten seinen Panzer zertrümmert hat; oft wechseln die Perspektiven, immer wieder gerät, wie um den Konstruktionscharakter der Szene zusätzlich zu unterstreichen, der mit Filmen beschäftigte Tomaso ins Bild, der seine Kamera wie eine Waffe auf den zerstückelten Schildkrötenkörper richtet. Über alldem thronen die Streicher Ortolanis, die, just wie bei der Affenszene, genau in der Sekunde einsetzen, als die Schildkröte ihren tödlichen Machetenhieb erhält, so, als würde ihr Lebensende erst den Einsatz der extradiegetischen Musik initiieren. Nicht zuletzt illustriert das Verhalten zweier Mitglieder von Yates' Gruppe aber auch die beiden Extrempole Schaulust/Ekel, zwischen denen auch die Reaktionen des außerfilmischen Publikums auf das minutenlange Bad in Blut und Eingeweiden oszillieren dürften: Während Faye Daniels sich von der Gruppe entfernt, um sich sichtlich angewidert ins Unterholz zu übergeben, hält Jack Anders den abgetrennten Schildkrötenkopf grimassierend vor die Kameralinse. Ein besonderer Realitätseffekt entsteht noch dadurch, dass Schauspielerin Francesca Ciardi sich angeblich bei der Konfrontation mit der Schildkrötenschlachtung tatsächlich ihres Mageninhalts entledigt haben soll – eine Chance, die Deodato nicht ungenutzt verstreichen ließ, und selbst noch diese spontane körperliche Reaktion seiner Darstellerin auf Zelluloid festhielt.[261]

Nachdem Felipe mit zufriedenem Gesichtsausdruck eine weitere Eingeweideschlinge aus dem Abdomen des Reptils herausgezerrt und einer der Kameras hingehalten hat, zeigt der Film uns die Mondo-Filmer und ihren Führer nach einem Zeitsprung, wie sie um ihr Feuer sitzen und die bereits gebratenen Schildkrötenfüße verzehren, die ihnen Felipe aufgespießt auf Holzstecken reicht. Auch Daniels hat sich von ihrem Übelkeitsanfall erholt: In Großaufnahme rupft sie mit den Zähnen Teile aus dem ihr zugeteilten Fleischstück.[262]

Allein durch seine Länge, seine Detailfreude, seine sorgsame Montage bildet die Szene einen zentralen Schock-Moment des Films. Umso auffallender ist, dass sie bei

260 Den Ansatz, Einblicke in das Innere eines toten Körpers durch intensive Nahaufnahmen bis zur Abstraktion zu verfremden, kann man ebenfalls in Stan Brakhages experimentellem Autopsie-Film *The Act of Seeing With One's Own Eyes* finden, zu dem Deodatos Schildkrötenschlachtung auffallende visuelle Kongruenzen aufweist, und dem ich mich im Folgekapitel zuwenden werde.

261 Vgl. Slater, *Eaten*, 109.

262 Deodato, *Cannibal*, 53:22–57:20.

den drei Personen, die sie sich im Schneideraum des TV-Studios anschauen, kaum Emotionen hervorruft. Für wenige Sekunden nämlich kehren wir im Anschluss an die Impressionen des Abendessens von Yates' Team zurück in die *The Green Inferno* ummantelnde Diegese. Weder Professor Monroe noch der Projektionist oder die Produktionsleiterin der Fernsehanstalt wirken von dem gesichteten Material besonders berührt. Stattdessen entfaltet sich nun der bereits zitierte knappe Dialog, in dem die Produzentin den Vorführer fragt, wie viele von Yates' Aufnahmen ohne Ton sei, worauf dieser erklärt, er habe die wenigen stummen Passagen mit Stock-Musik unterlegt – eine Bemerkung, die gerade nach dem vorherigen Segment, in dem Bild und Ton auffallend miteinander harmonieren, mindestens befremdlich wirkt, bedeutet die Aussage des Projektionisten doch nichts anderes, als dass der Mann der ursprünglich tonlosen Schildkrötenschlachtung eine Komposition untergejubelt hat, die ihr Affektionspotential noch erhöht, sprich, ihren dokumentarischen Anstrich zusätzlich unterminiert und der Schaulust in die Hände spielt, die der Sender wesentlich anpeilt, wenn er *The Green Inferno* als Primetime-Spektakel verwerten möchte.

Im Falle von *Cannibal Holocaust* stellt die indexikalische Schildkrötenschlachtung seit jeher eins der am häufigsten von Kritikern ins Feld geführten Streitobjekte dar, inwieweit Deodatos Film ethisch-moralische Grenzen überschreitet. Nachvollziehbar ist das primär aufgrund der beschriebenen Mise en Scène: Deodato illustriert eben nicht einfach nur, wie er selbst in späteren Statements behauptet, die Schlachtung einer Schildkröte. Vielmehr nähert er sich in dieser Szene mittels ihres Übermaßes an anatomischen Details, Kameraschwenks, Zooms, Perspektivenwechseln durchaus den mit Blut und Gedärmen ebenfalls nicht geizenden abgefilmten Performances im Umkreis des Wiener Aktionismus eines Hermann Nitschs – wobei den Performance-Charakter noch perpetuiert, dass mit der erbrechenden Faye Daniels als Protagonistin von *The Green Inferno* sowie der Trias aus Monroe, Produzentin, Projektionist im Schneideraum von *Cannibal Holocaust* gleich zwei in unterschiedlichen diegetischen Räumen verortete Zuschauereinheiten vertreten sind, die sich entweder somatisch überwältigt oder betont gleichgültig zeigen.

Offenbar keinen Stein des Anstoßes gebildet hat indes eine ganz ähnliche Szene in dem 1967 von Jan Schmidt nach einem Drehbuch Pavel Juráceks inszenierten Vertreter der Tschechoslowakischen Neuen Welle *Konec srpna v Hotelu Ozon* – zumindest schweigen sich die zeitgenössischen Kritiken darüber aus, dass weder die (möglicherweise ikonisch-symbolische) Erschießung eines Schäferhundes noch das (definitiv indexikalische) Auseinanderreißen einer Schlange durch bloße Frauenhände sowie die Ausweidung einer Kuh ein besonderes Problem bedeutet hätten. Zwar ist die für unseren Zusammenhang entscheidende Szene – die Kuhschlachtung – wie der restliche Film in Schwarzweiß gehalten, verfügt über eine kürzere Laufzeit und keine extradiegetische Musik, und schwelgt auch nicht in ganz so graphischen Details wie ihr Pendant in *The Green Inferno*. Trotzdem aber lehnt sich ihre Inszenierung – gerade auch im Verbund mit den beiden vorherigen animalischen Index-Toden – weit über das hinaus, was an vergleichbarem Material in sowohl Arthouse- wie Grindhouse-Produktionen der 60er Jahre geläufig gewesen ist.

Konec srpna v Hotelu Ozon folgt einer Gruppe von sieben Frauen durch die Ruinen unserer aufgrund eines nicht näher spezifizierten Atomkriegs weitgehend entvölkerten Welt. Bis auf die greise Anführerin, die die untergegangene Gesellschaft als junges Mädchen noch selbst miterlebt hat, sind alle Protagonistinnen erst in der Post-Apokalypse geboren worden. Wie wir zu Beginn aus dem Mund der alten Dame erfahren, seien nach der Atombombenexplosion zunächst keine wesentlichen Veränderungen in Flora und Fauna feststellbar gewesen; dann aber hätten die Menschen begonnen, immer rapider zumeist an Leukämie zu sterben; seit Jahren schon reist die Frau mit ihrer Handvoll Zöglinge durch eine menschenfeindliche Landschaft auf der Suche nach weiteren Überlebenden. Dass die namenlose Dame ihre Amazonen zuweilen nicht unter Kontrolle hat, zeigt eine Szene relativ zu Beginn, als eins der Mädchen mehrere Patronen, die sie kurz zuvor in einer verfallenen Siedlung gefunden hat, grundlos in die Flammen eines Lagerfeuers wirft: Die unweigerlich zerplatzenden Patronen gefährden dabei nicht nur das Leben ihrer aufgeregt fliehenden Schwestern, sondern lassen auch die Pferde, mit denen die Truppe bis dahin unterwegs gewesen ist, in heller Angst Reißaus nehmen, sodass unsere Heldinnen fortan darauf angewiesen sind, ihren beschwerlichen Marsch zu Fuß fortzusetzen.

Auch zwei (mutmaßlich) indexikalischen Tiertode werfen bezeichnende Schlaglichter auf die rohen Sitten, denen die jungen Frauen wegen ihrer mangelhaften Sozialisation frönen. Als eine von ihnen im Gebüsch auf eine Schlange stößt und vor Furcht zu kreischen anfängt, stürzt eine ihrer Freundinnen hinzu, und macht sich einen Spaß daraus, dem Reptil mit bloßer Hand den Kopf vom Rumpf zu rupfen und das sterbende Tier ihrer flüchtenden Kameradin hinterherzuwerfen. Gefilmt ist die Köpfung in einer Halbtotalen, wobei allerdings die Hand der Schauspielerin den Vorgang fast völlig verdeckt, und sich nur an dem zuckenden Schwanz der Schlange ablesen lässt, dass wir offenbar tatsächlich einem Index-Tod beiwohnen.[263]

Ähnlich schleierhaft präsentiert sich die Erschießung des Schäferhundes, der den Frauen seit Filmbeginn folgt, wohl in der Hoffnung, sich von ihren Lebensmittelabfällen ernähren zu können. Schon mehrmals haben die Mädchen den Hund mit Steinen beworfen oder erfolglos mit ihren Gewehren auf ihn angelegt. Eines Tages gelingt es den Frauen aber doch, dem Hund eine Kugel zu verpassen. In einer weiteren Halbtotalen sehen wir zunächst den arglos hechelnden Hund; es folgt ein Gegenschnitt auf das hinter dem Waffenlauf verschanzte Gesicht der Schützin; in der nächsten Einstellung ertönt der Schuss, der Hund stößt ein Winseln aus, und wird förmlich aus dem Bildkader geschleudert. In der folgenden Totalen stehen die Frauen mit dem Rücken zur Kamera um den sich auf dem Boden herumwerfenden und windenden Tier herum. Wirklich klare Marker dafür, dass man das Tier tatsächlich erschossen hat, und es sich bei seiner vermeintlichen Agonie nicht bloß um einen Dressurtrick handelt, spart der Film indes aus.[264]

263 Jan Schmidt, *Late August at the Hotel Ozone*, USA: Facets Video 2006 (Tschechoslowakei 1967)
264 Ebd., 32:06–33:08.

Ganz sicher um keinen Trick handelt es sich bei der kurz danach stattfindenden Erschießung einer Kuh, die die Frauen zunächst einsam auf einer Weide stehend erblicken, worauf sie, nachdem das Tier ebenfalls mit einem einzigen Schuss zur Strecke gebracht worden ist, jubilierend über die Aussicht auf eine derart üppige Mahlzeit aus ihrem Unterholzversteck auf den zusammengebrochenen Körper zustürzen. Mit zufriedenem Gesichtsausdruck steht die alte Dame daneben, während die Mädchen dem Rind die Kehle durchschneiden, auf ihm herumtrampeln, damit das Blut umso schneller durch die Wunde hinaussprudelt, und schließlich beginnen, ihm die Eingeweide aus dem geöffneten Bauchraum herauszuzerren. Zwar lässt diese Szene die Found-Footage-Stilistik der Schildkrötenschlachtung in *The Green Inferno* vermissen und Jan Schmidt wendet auch nicht derart viele Zooms, Perspektivwechsel, Schwenks an, wie Deodato das 13 Jahre später tun wird. Worin sich beide Filme jedoch treffen, das ist die rastlose, stets dicht am Geschehen befindliche Handkamera, die für mehrere Minuten die jungen Frauen bei der Dekonstruktion des Kuhkörpers filmt. Begünstigt wird der semi-dokumentarische Anstrich noch dadurch, dass die Szene, im Gegensatz zu derjenigen bei Deodato, einzig von dem angestrengten Keuchen der Mädchen unterlegt ist. Die sowieso nur äußerst sparsam eingesetzten düsteren Streicherklänge Jan Klusáks lassen sich erst hören, als die alte Dame den Strick um den Hals der Kuh bemerkt und sich ihr Gesicht freudig erhellt bei dem Gedanken, der Besitzer des Tieres müsse noch am Leben und ganz in der Nähe sein.[265]

Tatsächlich rennt bereits in der nächsten Sekunde, angelockt von den Schüssen, ein alter Mann auf die Wiese, und läuft den Frauen unartikulierte Freudenschreie ausstoßend entgegen. Dass die Mädchen, die, wie es heißt, noch nie in ihrem Leben ein männliches Exemplar ihrer Spezies zu Gesicht bekommen haben, auf den Auftritt des Greises mit Schrecken reagieren und gar einige panische Schüsse auf ihn abfeuern bis ihre Anführerin ihnen den Gewehrlauf wegstößt, weist bereits voraus auf die sich anbahnenden Konflikte, nachdem unsere Heldinnen in das Bauernhaus des seit vielen Jahren einsam vor sich hin lebenden Alten übergewechselt sind: Während die beiden älteren Leute in nostalgischen Gefühlen schwelgen und die Erinnerung an die alte Welt durch Höflichkeitsgesten und bürgerliche Rituale wachrufen, können die jungen Frauen mit alldem naturgemäß überhaupt nichts anfangen, und drängen darauf, ihre Reise fortzusetzen. Als die alte Dame krank wird und schließlich stirbt, sehen die Mädchen keinen Grund mehr darin, weiter in Gesellschaft des alten Mannes zu verweilen, und packen ihre Sachen. Dieser allerdings möchte die einzigen Menschen, denen er möglicherweise zeitlebens noch begegnen wird, nicht so einfach gehenlassen, weigert sich aber vor allem, ihnen das Grammophon zu überlassen, mit denen er seinen Gästen jeden Abend die gemeinsamen Mahlzeiten musikalisch versüßt hat. Die Situation eskaliert, und die jungen Frauen, die keinen anderen Weg der Konfliktlösung kennen, schießen den Mann über den Haufen, um sich sodann mit seinem Grammophon weiter auf ihren ziel- und sinnlosen Weg zu machen.

265 Ebd., 39:43–43:20.

Obwohl *Konec srpna v Hotelu Ozon* als spröder Endzeitfilm auf den ersten Blick – abgesehen von der Tatsache, dass in ihm drei Tiere auf durchaus vergleichbare Weise zu Tode kommen – wenig mit *Cannibal Holocaust* gemein zu haben scheint, offenbart ein Ausspruch des namenlosen Alten zum Ende des Films hin doch tiefergehende Berührungspunkte: Als nämlich die Frauen sich nicht von der Idee abbringen lassen, dem alten Mann sein Grammophon zu entführen, brüllt dieser unsere Heldinnen an, dass sie keine menschlichen Gefühle besäßen, dass sie nichts weiter seien als Bestien – ein Ausruf, der sich durchaus mit der in der Schlussszene von Deodatos Film durch Professor Monroe aufgeworfenen Frage deckt, wer denn nun die eigentlichen Kannibalen seien: Die Anthropophagen des Amazonas-Dschungels, die Mondo-Filmer oder die Fernsehproduzenten, die das Mondo-Material gewinnbringend auszuschlachten gedenken. Auch *Konec srpna v Hotelu Ozon* präsentiert uns die Truppe junger Frauen als durch ihre Sozialisation in einer post-apokalyptischen Welt verhärtete Charaktere, die wenig Empathie und Kompromissbereitschaft zeigen, wenn es darum geht, ein Lebewesen – sei es nun wegen einer tatsächlich empfundenen Bedrohung oder aus purem Sadismus – zu töten. So wie Yates und sein Team in der Zivilisationsferne des Regenwalds sukzessive noch die sublimsten Schichten kultureller Sensibilität abstreifen und bald vor keinem Gewaltakt mehr zurückschrecken, scheinen auch die jungen Frauen in Jan Schmidts Film essenzielle menschliche Komponenten wie Mitgefühl oder Zärtlichkeit entweder verloren oder wohl eher nie entwickelt zu haben.

Der alte Mann, der zunächst im Eintreffen der Mädchen eine Möglichkeit dafür zu erblicken scheint, gemeinsam mit ihnen einen neuen Menschenstamm zu begründen, sieht sich in der Szene, als er zur Herausgabe seines Grammophons gedrängt wird, nicht nur mit dem wahren Gesicht der jungen Frauen konfrontiert, das nun, wo ihre regulierend wirkende Anführerin verstorben ist, umso brutaler zu Tage tritt. Vor allem scheint er sich seinen zertrümmerten Hoffnungen gegenüberzusehen: Diese Mädchen mögen biologisch noch Menschen sein, doch fehlen ihnen Kernkompetenzen dessen, was sie von instinktgetriebenen Tieren unterscheidet. Selbst wenn er es schaffen sollte, eine von ihnen zu schwängern, würde das nicht auf eine neue menschliche Gemeinschaft hinauslaufen, vielmehr würden nur weitere Bestien mit Menschenantlitz in die Welt gesetzt werden. In beiden Filmen fungieren die Tiertode als indexikalische Marker für die Schieflage, in die die Conditio Humana bei Yates' Team bzw. den Überlebenden des Atomkriegs geraten ist, – (wobei freilich Deodatos Mondo-Filmer sicherlich ethisch-moralisch noch weiter entgleist sind als die jungen Frauen in Schmidts Film.) Beide Gruppen töten Tiere nicht nur zum Nahrungsgewinn (Kuh, Schildkröte), sondern offenkundig auch aus reiner Lust am Tötungsakt selbst (Schäferhund bei Schmidt; Schwein bei Deodato.) Die Szenen, in denen Schlangen involviert sind, legen zudem Zeugnis davon ab, dass selbst (vermeintliche) Bedrohungssituationen von den Figuren umgemünzt werden können in sadistische Zerstörungsfreude.

Konec srpna v Hotelu Ozon ist natürlich nur eins von vielen Beispielen, die hätten herangezogen werden können, um aufzuzeigen, dass die indexikalischen Todesszenen

in *Cannibal Holocaust* ihr Echo in renommierten Exponenten des Arthouse-Kinos besitzen, wo ihre narrative Funktionalisierung scheinbar auf wesentlich geringeren Widerstand stößt als bei einem Film, an dem seit Erscheinen das Exploitation-Stigma haftet – sei es nun die nächtlichen Känguru-Jagden in Ted Kocheffs *Wake in Fright* (1970)[266]; die unverkennbar eine Allianz zur transgressiven Performance-Kunst anstrebende Schlussszene einer Stierschlachtung in Fernando Arrabals Aufarbeitung der eigenen Kindheit und Jugend während des Spanischen Bürgerkriegs *Viva la Muerte* (1971)[267]; oder einmal mehr die rituelle Tötung eines Wasserbüffels zum Crescendo des Doors-Songs »The End« in Coppolas *Apocalypse Now* (1978)[268].

266 Klimax des Films, der einen australischen Schullehrer dabei begleitet, wie er während der Ferien in einer Kleinstadt strandet, dort zunehmend in zwielichtige Gesellschaft gerät, massiv dem Alkohol zuspricht, sich schließlich eigenen und fremden Dämonen gegenübersieht, die in ihm die Bête Humaine zum Vorschein bringen, stellt eine Kängurujagd dar, auf die unser Held von seinen neuen »Freunden« eines Nachts mitgenommen wird. Montagetechnisch zielen die allesamt in tiefster Finsternis geschossenen Szenen darauf, aus den Bildern niedergestreckter oder schwerverletzt zu fliehen versuchender Tiere den größtmöglichen Schockeffekt zu extrahieren. 2014 rechtfertigt sich Regisseur Kotcheff diesbezüglich, indem er die Jagdaufnahmen nachträglich gar in den Dienst des Tierschutzes stellt: »Well, when I was faced with the kangaroo hunt in WAKE IN FRIGHT, a climactic scene demonstrating the depths to which the school teacher had sunk, I was totally perplexed about what to do. Then, hearing of my dilemma, a member of the crew approached and informed me that every night, hundreds of kangaroos are slaughtered in the outback. […] So, one night, I mounted a camera on the back of one of these stake trucks and went out with a pair of hunters. I made it clear to the hunters that they should do nothing out of the ordinary for me and just go about their grisly business as they did every night. This was how I got the hunt footage for my film. Repellent as some of the footage was that I obtained and used in my film, it was the least upsetting of what I shot. I did not use 75 % of what I filmed that night as it was too bloody and horrifying. The Royal Australian Society for the Prevention of Cruelty to Animals kept urging me to use this footage because they wanted Australians and the world to see what was being done to the kangaroos in the outback, the wholesale slaughter and carnage being committed every night. But I used only the mildest of the documentary footage that I shot. I also used visual tricks like zooming into a close-up of a kangaroo: it would jump out of the frame leading you to think it had been struck by a bullet when, of course, it hadn't.« (https://www.webcitation.org/6UyzONfqS?url=http://www.siskelfilmcenter.org/wakein fright_statement (10.09.20)).

267 Fernando Arrabal, der in den 60ern gemeinsam mit Alejandro Jodorowsky und Roland Topor das Theaterkollektiv *Movement panique* gründet, in dessen chaotischen Performances ebenfalls mitunter Tiere zu Schaden kommen, zeigt sich bezüglich drastischer Bilder auch in seinem Debüt-Film nicht zurückhaltend. Höhepunkt der bitteren Auseinandersetzung mit dem Franquistischen Spanien und der eigenen Mutter, die Arrabals im Widerstand tätigen Vater an die Faschisten verraten haben soll, bildet, nachdem bspw. bereits ein Käfer in Großaufnahme von einer Nadel durchstochen worden ist und ein ganzer Berg von Schafen vor laufender Kamera verblutete, eine Sequenz, die wie der Großteil des avantgardistischen Films zwischen kindlicher Phantasmagorie und herbem Realismus einzuordnen ist: Während eine Blaskapelle unbekümmert einen Marsch spielt, wird ein Rind per Kehlenschnitt getötet, worauf sich Schauspielerin Nùria Epert, die die Mutter von Arrabals alter ego Fando mimt, im Blut des Tiers wälzt und in ekstatischem Zustand sein abgetrenntes Geschlechtsteil umherwirbelt. Die Verwandtschaft zu den sakral konnotierten Schauspielen eines Hermann Nitsch liegt ebenso auf der Hand wie Arrabals Zielsetzung, in diesen Schockbildern die Entmachtung der Vater- durch die Mutterfigur in einer indexikalischen Kastration/Tötung zu kondensieren.

268 Die Szene, in der Hauptfigur Captain Willard seinen Auftrag erfüllt, den abtrünnig gewordenen Colonel Kurtz zu töten, der sich im kambodschanischen Dschungel ein eigenes Herrschaftsgebiet errichtet hat und von ebenfalls desertierten US-Martines und den lokalen Montagnards wie ein Gott

Abschließend bietet es sich an, mit *Week End* noch einen Blick auf Jean-Luc Godards 1967 gedrehten vorübergehenden Abschied vom institutionalisierten Filmemachen zu werfen – ein Film, der für unseren Zusammenhang allein schon deshalb von besonderem Interesse ist, weil er die Grenzüberschreitungen Georges Batailles nicht nur offen zitiert, sondern sich auch in seiner Gesamtstruktur als einen großflächigen Angriff auf das erweist, was Lyotard in Übereinstimmung mit Batailles Ökonomielehre als die konventionelle Bewegungsschrift des kapitalistischen Kommerzkinos bezeichnet. Dadurch, dass Godard in seinem assoziativ zwischen Experimental- und Spielfilm schwankenden Streifen darüber hinaus sowohl (ikonisch-symbolische) Kannibalismusszenen untergebracht hat wie auch ein Hausschwein und eine Gans vor laufender Kamera töten lässt, scheint mir auch auf rein positivistischer Ebene eine verwandtschaftliche Beziehung zu *Cannibal Holocaust* gegeben, – zumal die Übereinstimmungen, wie wir in der Folge sehen werden, bei solchen ins Auge stechenden Oberflächlichkeiten noch lange nicht haltmachen.

7.4.4 *Cannibal Holocaust* und *Week End* als filmischer Potlatsch

»Fünfzig Jahre nach der Oktoberrevolution herrscht das amerikanische Kino über das Kino der Welt. Diesem Sachverhalt ist nichts mehr hinzuzufügen. Außer, daß auf unserer bescheidenen Stufe auch wir zwei oder drei Vietnams inmitten des ungeheuren Imperiums Hollywood – Cinecittà – Mosfilm – Pinewood usw. schaffen müssen und, gleichermaßen ökonomisch wie ästhetisch, das heißt, indem wir an zwei Fronten kämpfen, nationale, freie Kinos schaffen, Brüder, Genossen und Freunde«[269],

verehrt wird, verweist deutlich zurück auf die Parallelmontage in Eisensteins *Stachka*. Allerdings sind in Coppolas Film die revolutionären Arbeitermassen ersetzt durch einen mythisch überhöhten Antagonisten, und der Wasserbüffel wird nicht, wie sein Artgenosse bei Eisenstein, industriell in einem Schlachthaus niedergestreckt, sondern im Rahmen eines Rituals der indigenen Bevölkerung, die für Coppola als Statisten fungieren. Die Art und Weise, wie die Montage sich am Rhythmus des Doors-Songs orientiert, der die Szene untermalt, rückt sie zudem in unverkennbare Nähe der kunstvollen Bild/Ton-Verflechtungen während der Schildkrötenschlachtung in *Cannibal Holocaust*. Bezeichnend ist, dass Coppola die Integration eines indexikalischen Tiertodes in seinen Vietnamkriegsfilm noch im Dezember 2019 verteidigt, als er die mittlerweile dritte Schnittfassung von *Apocalypse Now* präsentiert. – und zwar interessanterweise mit Argumenten, die direkt aus dem Munde Deodatos stammen könnten. »Part of the production deal struck with locals to film on their land included trading animals, including chickens and pigs, for slaughter, Coppola said. Two water buffalo were also promised.‚That was a big part of their compensation,› he said. After his wife, Eleanor, a documentary filmmaker, captured the locals‹ first water buffalo sacrifice, he decided to film the second, equally bloody and brutal slaughter for the final scenes of ›Apocalypse Now.‹ ›I did not direct it or anything, that was the way they do it,‹ said Coppola, noting that he refused an offer to keep an extra water buffalo on standby if the first shoot didn't go to plan. ›I'm not going to kill an animal for a movie; I'm not going to kill anything for any reason.‹« (Andrea Mandell, *Coppola defends killing water buffalo in ›Apocalypse Now‹: ›That was the way they do it‹*, https://eu.usatoday.com/story/entertainment/movies/2019/08/13/apocalypse-now-turns-40-francis-ford-coppola-recuts-his-film-again/1992088001/ [10.09.20.].) Vgl. weiterführend auch die umfassende Analyse von Stiglegger, in der dieser Coppolas Film als mythologisches Projekt im Sinne Girards deutet: Stiglegger, *Ritual*, 156–162.

269 Jean-Luc Godard, *Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, München 1971, 180.

lautet die Kampfansage, die Godard bereits dem Presseheft seines im August 1967 erschienenen Films *La Chinoise* beigibt. Noch im Dezember des gleichen Jahrs, nachdem er im Episodenfilm *Loin du Vietnam*, hinter einer US-amerikanischen Mitchell-Kamera sitzend, diese als seine persönliche Waffe im Vietnamkrieg vorgestellt hat, findet die Uraufführung von *Week End* statt, seinem bis dato radikalsten Werk, das für einige Zeit der letzte seiner Filme sein sollte, der eine reguläre Kinoveröffentlichung erfährt. In das Kollektiv der Groupe Dziga Vertov abgetaucht, wird Godard für eine Dekade fast völlig von der Bildfläche des sichtbaren Kinos verschwinden, um sich im Underground der Verwirklichung seiner Zielsetzung zu widmen, Politik durch Filme zu machen und nicht länger nur politische Filme.

Week End soll, wie es im Vorspann heißt, *un film égaré dans le cosmos* sein, *un film trouvé à la ferraile*: Ein blindes Umherwandern, ein audiovisuelles Verlorensein, nicht geschaffen von einem Regisseur namens Jean-Luc Godard, (der, wie alle anderen am Entstehungsprozess des Films beteiligte Personen, im Vorspann nicht namentlich genannt wird); Godard hat diesen Film vielmehr »nicht *er*funden, er hat ihn *ge*funden«[270], auf dem Schrottplatz zudem, als eine wertlose, weggeworfene Ansammlung bewegter Bilder. Zusammen mit den beiden Endtiteln *Fin de Conte* und *Fin de Cinéma* schafft Godard eine paradoxe Rahmung, die *Week End* deutlich als Kunstprodukt ausweist, das zu keinem Zeitpunkt darum bestrebt ist, die eigene Künstlichkeit zu Gunsten konventioneller Rezeptionsmodi zu verschleiern. Permanent wird der Betrachter mit dem Mangel illusionistischer Mechanismen konfrontiert – ob nun italienische Statisten der Koproduktionsfirma untätig am Straßenrand herumsitzen, nur um darauf hinzuweisen, dass sie die italienischen Statisten der Koproduktionsfirma seien, Hauptfigur Roland für einen Moment aus seiner Rolle fällt und seinen Unmut über den Film, in dem er gerade agiert, freien Lauf lässt (»Ca fait chier, ce film. On tombe que sur des malades«[271]) oder die Handlung regelmäßig von Texttafeln unterbrochen wird, die jedwede visuelle Kontinuität brechen. Mehr noch als im, was seine Metareflexivität angeht, vergleichsweise subtil operierenden *Cannibal Holocaust* dominiert in *Week End* eine ausgeprägte Lust daran, ein Mainstream-Publikum seiner etablierten Sehgewohnheiten und der damit einhergehenden Sicherheiten zu berauben.

> »*Weekend* war allerdings sehr viel…das war eine sehr viel konfusere und komplexere Welt. Ich habe dazu die ersten Texte von Engels über die Irokesen hergenommen. Ich hab versucht, einen großen Salat zu machen, ein dickes Clubsandwich. […] Ich bin näher am Schrei, am Gesang. Jedenfalls hab ich versucht – aber es ist nicht recht gelungen, es wird notgedrungen konfuser –, klar zu bleiben und zugleich alles zu vermengen. Etwas Vermischtes klar zu zeigen, das ist ziemlich schwierig, und das ist das Kino, das ich immer zu machen versucht habe und das den Leuten etwas konfus vorkommt. Ich versuche, in der ganzen Konfusion etwas klarer zu sein, indem ich Momente der Vermischung zeige, mich dafür interessiere«[272],

270 Martin Schaub, *Kommentierte Filmografie*, in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hg.), *Jean-Luc Godard*, Reihe Film 19, München 1979, 164.

271 Jean-Luc Godard, *Week End*, DVD, Deutschland: Arthaus 2006 (Frankreich 1967).46:19–46:24.

272 Ders., *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt a. M. 1989, 256.

klingt zehn Jahre nach dessen Fertigstellung Godards Urteil über seinen Film: Er weist ihn als postmodernes Kunstwerk aus, das einer Häufung von Zitaten gleicht, die Godard den unterschiedlichsten Kontexten (Literatur, Kunstgeschichte, Tagespolitik) entnimmt, um sie zu mixen, zu sampeln, in neuen Kontexten zu platzieren. Als »cacophony of modern society […] in all its multitudinous complexity«[273] erzählt *Week End* dann auch wenig verwunderlich keine kohärente Geschichte: Im Stil eines Roadmovies folgt der Film dem bourgeoisen Ehepaar Corinne und Roland von Paris aus in die Provinz, wo diese das Testament von Corrines Vater in Empfang nehmen wollen. Anlass für ihre Reise ist etwas, was John Westbrook als »film noir premise«[274] bezeichnet: Über Jahre hinweg hat das Ehepaar Corrines Vater langsam vergiftet; nun möchten sie bei ihrem Opfer anlangen, bevor der alte Mann noch Gelegenheit hat, seinen letzten Willen zu ändern. Dabei plotten Corinne und Roland jedoch beide auch gegeneinander: Beide Eheleute haben eine Geliebte bzw. einen Geliebten, mit der/dem sie planen, das Erbe zu teilen – was bedeutet, dass der jeweilige Ehepartner zuvor ebenfalls durch Mord ausgeschaltet werden muss.

Die Fahrt ins französische Hinterland wird zur mäandernden Odyssee: Man begegnet Figuren aus der Literatur- und Menschheitsgeschichte (Emily Brontë, Antoine de Saint-Just, Lewis Carrolls Alice), bewegt sich durch eine apokalyptische Landschaft voller Autowracks und blutig auf dem Asphalt verstreuter Unfallopfer, und findet sich, nachdem man Corinnes Mutter aus dem Weg geräumt und das Testament in der Tasche hat, zuletzt als Gefangene einer linksrevolutionären Guerilla-Kommune wieder, der sogenannten »Front de Liberation de la Seine et Oise«: Diese sich im Wald verschanzenden Partisaneneinheit begeht nicht nur scheinbar wahllos Überfälle auf Zivilisten, sondern hat vor allem Gefallen am Verzehr von Menschenfleisch gefunden. In der Schlusseinstellung verspeist Corinne, die mittlerweile zum vollwertigen Mitglied der Truppe aufgestiegen ist, Teile ihres eigenen inzwischen zu Tode gekommenen Ehemanns.

Inszenatorisch scheint *Week End* Welten von *Cannibal Holocaust* zu trennen: In Godards Film dominieren lange Plansequenzen und strenge Bildkompositionen, die einen ausdrücklichen Kontrast zu den satirisch überzeichneten Figuren, den teilweise comichaften Situationen, der semantischen Überfülle an Referenzen und Zitaten darstellen. Obwohl es ein Anliegen beider Filme ist, die eigene Fiktionalität ostentativ zur Schau zu stellen, bedienen sie sich hierbei doch gänzlich unterschiedlicher Strategien: Deodatos Hyperrealismus, der die Fiktion realer als die Wirklichkeit sowie die Wirklichkeit fiktiver als die Fiktion wirken lassen möchte, steht Godards Verfremdungseffekten nahezu diametral gegenüber. Das Kunstblut in *Week End* sieht in seinem grellen Rot stets besonders künstlich aus; die Toten der zahllosen Verkehrsunfälle wirken nie anders als filmgerecht drapierte Mannequins; die etlichen den Filmfluss

273 David Sterritt *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing The Invisible*, Cambridge 1999, 89.

274 John Westbrook, *Digesting Godard Filming Bataille. Expenditure in Week-end*, in: *Contemporary French and Francophone Studies* 9 /4 (2005), 345–352, hier: 345.

regelrecht durchschneidenden Zwischentafeln mit konkreten Zeitangaben (13h40; Samedi 10 Heures) oder Buchtiteln (Freuds *Totem et Tabou*; William Faulkners *Lumière d'Août*) behindern ein rückhaltloses Abtauchen in die Fiktion fortwährend.

Aus der Reihe fallen indes die beiden Tiertötungen, die in Godards artifiziellem Universum aufgrund ihrer Indexikalität eine besondere Stoßwirkung entfachen. Evident ist die Verwurzelung ihrer Mise en Scène im Attraktionskino: In einer Totalen sehen wir, wie ein Schwein von zwei männlichen Angehörigen der Front de Liberation de la Seine et Oise, die beide Pullover in den jeweils innerhalb der Farbdramaturgie des Films wichtigen Farben Blau und Rot tragen, per Strick festgehalten bzw. mit einem Hammer anvisiert wird. Ein Schlag des Mannes in Rot reicht aus, das Tier zusammenbrechen zu lassen. Kaum ist es zappelnd in die Knie gegangen, beeilt sich der Mann in Blau, es mit seinem Gewicht zu Boden zu drücken, sodass sein Kollege dem Schwein mit einem eilig hervorgezogenen Messer die Kehle durchschneiden kann. Nur wenige Sekunden, nachdem das Blut zu sprudeln begonnen hat, unterbricht einer weitere Texttafel die Aufnahme: »Massacre de Septembre«, die ebenfalls in Blau (Massacre de) bzw. Rot (Septembre) gehalten ist.[275]

Gleich darauf erfolgt die Tötung der Gans ebenfalls in einer statischen, an die Ansichten des Jahrmarktskinos erinnernden Totalen. Besorgt wird sie vom gleichen Mann im roten Pulli, diesmal ohne seinen Kameraden. Links flankiert wird er von einer Frau, die schussbereit ein Gewehr in Händen hält, als erwarte sie ernsthafte Gegenwehr des Vogels, den sie mit ihrer Waffe in Schach halten müsse; rechts patrouilliert eine zweite Frau zu Beginn der Szene aus dem Bildkader. Es genügen wenige Schnitte und der Mann hat den von seiner Rechten fest umfassten Kopf der Gans mit dem Messer in seiner Linken abgetrennt. Erneut antwortet eine Texttafel unmittelbar auf den indexikalischen Tiertod. »Pluviôse« ist nun in Rot auf schwarzem Grund zu lesen – der fünfte Monat des französischen Revolutionskalenders.[276]

In seiner knappen, aber fundierten Analyse zu *Expenditure in Week End* weist Westbrook auf die mannigfaltigen, teilweise erst nach sorgsamer Decodierung des Films sichtbaren Verweise hin, die Godard zu den Ideen Batailles spannt: Zu Beginn erleben wir Corinne bei einer Psychoanalysesitzung, wo sie ihrem Therapeuten sexuelle Phantasien anvertraut, die aufgrund ihrer exzessiven Verwendung von Eiern und Milch klingen, als würden sie geradewegs aus Batailles berühmter *Histoire de l'Oeil* stammen. Auf ihrer Reise begegnen unsere Helden nicht etwa nur Emily Brontë, der Bataille ein ganzes Kapitel in seiner Essaysammlung *Le litterature et le mal* widmet, sondern eine ausschweifende Kamerafahrt über das Lager der FLSO wird, neben dem frenetischen Solo eines Schlagzeugs, das einer der Guerillas am Flussufer aufgebaut hat, unterlegt von einer Deklamation der Hymne an den Ozean aus dem Ersten Gesang von Lautréamonts *Chants de Maldoror* – ein weiterer verfemter Autor, dem Bataille innerhalb seines Œuvres mehr als einmal die Reverenz erweist.[277]

275 Godard, *Week End*, 1:28:15–1:28:24.
276 Ebd., 1:28:25–1:28:39.
277 Vgl. Westbrook, *Digesting*.

In diesem Zusammenhang am wichtigsten sind Westbrook indes die Bezüge, die Godard zu Batailles Gedanken bezüglich Transgression und Tabu knüpft. Die primär auf Freud verweisende Texttafel *Totem et Tabou*, (innerhalb derer sich indes freilich auch eine Anspielung auf Friedrich Wilhelm Murnaus gemeinsam mit Robert Flaherty inszenierten Südseefilm *Tabu* (1931) verstecken dürfte), scheint für Volker Pantenberg »auf eine Umkehrung des bei Freud beschriebenen Zivilisationsprozesses hinzudeuten, auf eine Inversion des Zeitstrahls, die – allerdings in einer Parallelwelt mit modernen Requisiten wie Schlagzeug und Kalaschnikow – den Rücksturz in die Barbarei propagiert.«[278] In seiner erstmals 1913 erschienenen Abhandlung weist Freud auf angebliche Überstimmungen zwischen dem Seelenleben seiner neurotischen Patienten in Wien und sogenannter »primitiver« Urvölker hin. Allem voran seine Lesart von Totemtieren als Projektionsflächen unterdrückter, verdrängter Triebe nimmt der Psychoanalytiker zum Anlass, die gesamte menschliche Kulturgeschichte auf einen vorzeitlichen kannibalischen Akt des Vatermordes zurückzuführen: »Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende.« Gemäß dem Sprichwort, man sei das, was man esse, werden unsere prähistorischen Vorfahren in Freuds Deutung sodann (zumindest partiell) zu dem, was sie zuvor zu sich genommen haben: »Der gewalttätige Urvater war gewiß das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Brüderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehrens die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke ab.« Undenkbar seien, laut Freud, »die sozialen Organisationen, die sittlichen Einschränkungen und die Religion«, die allesamt mit »dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat« ihren Anfang genommen hätten.[279] In diesem Licht fällt es nicht schwer, Godards kannibalistische Guerillas als Parodie der Urhorde zu lesen, wie sie sich Freud imaginiert. Wenn sie sich hemmungslos ihren Bluträuschen und ihrem Menschenfleischverzehr hingeben, realisieren die Revolutionäre viel eher einen Auflösungsprozess, der auch Bataille bei seinem lebenslangen Beschwören der Transgression vorschwebt: Sobald die FLSO in *Week End* zur Tat schreitet, erfahren nicht nur die für ihre Kochtöpfe bestimmten animalischen und menschlichen Körper ihre ultimative Entgrenzung. Über den Haufen gestoßen werden ebenso gesellschaftliche Normen, ethische Standards, letztlich normierte Regeln des filmischen Erzählens.

Jenseits von offen oder versteckten Zitaten direkt aus seinem Werk, von literaturhistorischen Akteuren, denen Bataille sich zugetan gefühlt hat, oder Verweise auf Theoretiker des Tabus, die Bataille vorausgehen, erweist sich *Week End* nämlich gerade auch formal in einer Linie mit den Ökonomielehren Batailles. »In his theoretical work, Bataille suggested that all living organisms and systems generate an excess of energy that needs to be expunged or expended if it is not to destroy

278 Volker Pantenburg, *Faim de Cinéma. Jean-Luc Godard: hungrig*, in: Jochen Fritz, Neil Stewart (Hg.): *Das schlechte Gewissen der Moderne*, Köln 2006, 25–53, hier: 32.

279 Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a, M. 1956 [1913], 158f.

that system«, fasst der ebenfalls den Konnex zwischen Bataille und *Week End* starkmachende Douglas Murrey die zu Anfang dieses Kapitels vorgestellte Verschwendungslehre Batailles zusammen. »He identified ceremonial rituals in primitive societies like sacrifice or the potlatch tradition of the public destruction of wealth as serving the economic purpose. He argued that the individual accumulation of resources encouraged by capitalism was doomed to destruction since the status it confers is ultimately like an explosive charge waiting to go off.«[280] Was aber ist *Week End*, fragt Westbrook indirekt, wenn nicht ein ausuferndes, die eigenen Ressourcen pausenlos verpulverndes und die konventionellen Bewegungsenergien des Kommerzkinos beständig fehlleitendes »mise en oeuvre of expenditure«?[281]

Nicht nur, dass Godard seinen Film als ein verschwendetes Objekt par excellence stempelt, einen Haufen Bilder, gefunden auf der Müllhalde. Auch die bereits erwähnten Plansequenzen, in denen die Kamera mitunter minutenlang motivationslos umherkreist, wirken oft genug in selbstzweckhafter Weise losgekoppelt von Figuren und Handlung –, z. B. in einer der bis dato längsten Kamerafahrt der Filmgeschichte, einer zehnminütigen Schienenbewegung entlang einer Stauparade ineinander verkeilter, unaufhörlich hupender Fahrzeuge, oder bei einem ebenfalls mehrminütigen Mozart-Klavierkonzert, dem Corinne und Roland auf einem Bauernhof lauschen, das die Kamera zum Anlass nimmt, sich einmal mehr von den Figuren zu emanzipieren und ziellos das Gehöft erkundet. Die beiden Tiertode stellen in dem Zusammenhang nur eine besondere Form der Verschwendung dar: Godards Film verschleudert nicht nur seinen finanziellen Grundstock für aufwendige Szenenbilder und Kamerafahrten, die sich weigern, sogleich wieder in einen ressourcenstiftenden Akkumulationsprozess eingespeist zu werden; er lässt es auch nicht dabei bewenden, seinen zumindest anfänglich noch nachvollziehbar verlaufenden Plot zu zerspalten in unzählige kleine Einheiten, die zusammengenommen eben keinen übergeordneten Sinn stiften, sondern ihre gegensätzliche Partikularität nur noch offener an den Tag legen; vielmehr müssen in einem Akt der Verschwendung außerfilmischen Lebens auch noch zwei Tiere sterben, und zwar in Einstellungen derart ephemer, dass argumentiert werden könnte, selbst ihre potenzielle Schock-Wirkung würde aufgrund ihrer Sekundenschnelle nicht restlos ausgenutzt, sprich, verjubelt werden.

In einer Wortwahl, die verdächtig nach Lyotards Acinéma klingt, schreibt Westwood diesbezüglich: »With its attack on narrative, its visual and verbal puns and quotes, and agonistic use sound and images, Week-end's flamboyance sets cinema aflame, consuming it in pure filmic expenditure.«[282] Genau in einer solchen Verweigerungshaltung gegenüber klassischen Filmerzählungen treffen sich *Week End* und *Cannibal Holocaust* trotz ihrer signifikanten Unterschiede: Wo *Cannibal Holocaust* seinen spezifischen Reiz aus der letztlich irreduziblen Verschränkung mehrerer

280 Douglas Morrey, *Jean-Luc Godard*, Manchester 2005, 75.
281 Westbrook, *Digesting*, 348.
282 Ebd., 351.

diegetischer Ebenen sowie mehrerer filmischer Repräsentationsmodi zieht, die auf eine Weise miteinander verflochten sind, dass das, was Lyotard als konventionelle Bewegungsschrift des Films nennt, in ihrem normierten Produktions- und Reproduktionsablauf zumindest permanent durcheinandergebracht wird, da entscheidet *Week End* sich dafür, seinen anfänglich noch angedeuteten Krimiplot zu Gunsten eines selbstreflexiven Chaos aus Bildern, Tönen, Zitaten zu verwerfen, einer überbordenden Poetik der Dissoziation, in der Versatzstücke aneinandergereiht werden, ohne dass sich aus der Summe ihrer Teile ein homogenes Ganzes ergeben würde.

Wie Simon Hobbs in seinen Betrachtungen zu *Animal Snuff* darlegt, ist die Rezeption, die *Week End* seit jeher erfahren hat, eine grundsätzliche andere als die, der sich *Cannibal Holocaust* ausgesetzt sah – und größtenteils immer noch sieht. Für seine Argumentation greift Hobbs zum einen zurück auf David Bordwells »konzeptuelle Felder«, mittels derer die Bedeutungszuschreibungen, die Filme erhalten, durch externe Schemata gesteuert werden würden: »The critic constructs meaning through a complex process of assumption, testing, projection, inferential trail and error, and comparable activities«[283]; zum andern beruft er sich auf die Idee der »High-White«-Tradition, wie sie von Xavier Mendik und Ernest Mathijs ausformuliert worden ist, und die besagt, dass gerade die europäische Filmkritik von einem außerhalb des konkreten kinematographischen Artefakt existenten Bezugssystem dominiert werde: »One that is interested more in highbrow canons than in popular entertainment, exploitation or the underground.«[284]

Dass die konzeptuellen Felder, in denen *Week End* und *Cannibal Holocaust* üblicherweise verortet werden, einander oppositionell entgegengesetzt sind, führt, wie schon bei unseren Beispielen *Konec srpna v Hotelu Ozon* oder *Apocalypse Now*, dazu, dass die Tiertötungen in Godards Film kaum einmal Gegenstand derart erhitzter Diskussionen wie im Falle Deodato gewesen sind. So schreibt Jan Dawson, gerade im Index-Tod von Schwein und Gans würde Godard »his strongest attack on ›civilised‹ society« unternehmen, eben weil er Vorgänge, die dem Auge des Kinogängers normalerweise entfliehen, in aller Deutlichkeit auf die Leinwand bringe, und damit ähnliche Fragen nach dem verfemten Teil der modernen Zivilisation aufwerfe wie Bataille es tut: »Because we are used to adverting our eyes from what goes on in the slaughterhouse and the farmyard.«[285] Ähnlich verteidigt James Macbean die Schlachtszenen, wenn er die fundamentale Verunsicherung des Publikums beim Anblick eines in die Fiktion einbrechenden und diese dabei durchbrechenden indexikalischen Todes zur lobenswerten künstlerischen Strategie erhebt: »Only up to a certain point are we still safe and secure in our knowledge that the dead bodies on the screen are not really dead […] But when we see one of the hippie band slaughter a live pig and a goose, the props are knocked out

283 David Bordwell, *Film Interpretation Revisited*, in: *Film Criticism* 27/3 (1993), 93–119, hier: 103.

284 Ernest Mathijs, Xavier Mendik, *Making Sense of Extreme Confusion. European Exploitation and Underground Cinema*, in: Mathijs, *Alternative*, 1–18, hier: 3.

285 Jan Dawson, *Week-end*, in: *Sight and Sound* 37/3 (1968), 152.

from under us. Suddenly we don't know where we stand«[286] – also genau diejenige Strategie, derer sich *Cannibal Holocaust* von seiner ersten bis zur letzten Minute bedient. Während Godard von dem Vorwurf, er würde Tiertode für seinen Film im wahrsten Wortsinn ausschlachten, gar nicht erst freigesprochen werden muss, da niemand diesen gegen den anerkannten Auteur erhebt, lautet das Verdikt bei *Cannibal Holocaust*: »Deodato has exploited violence, the journalistic obsession with violence, and the viewers' obsession with journalistic violence all at once«[287] – wobei die Emphase auf der Vokabel »(to) exploit« liegt.

Die Bruderschaft zwischen *Week End* und *Cannibal Holocaust* kann man aber noch dahingehend weitertreiben, indem wir uns an die zu Beginn dieses Kapitels von Diederichsen aufgeworfene Frage »Dürfen die das?« und die drei möglichen Antworten des Kinos der 60er bis 80er erinnern. Alle drei Antworten nämlich – die (sachte) narrative Grundierung der Index-Tode; ihre gänzliche Beliebigkeit und Kontingenz; ihre Existenz als Instrumentarium in einer viel umgreifenden Attacke auf bürgerliche Werte – lassen sich sowohl bei den Index-Tiertoden in Godards wie in Deodatos Film – mal lauter, mal leiser – heraushören.

1) Sowohl die Tiertötungen in *Week End* wie in *Cannibal Holocaust* vorverweisen auf kannibalistische Akte, die im Finale des jeweiligen Films auf ikonisch-symbolische Weise an den zentralen Figuren begangen bzw. durch diese begangen werden: In Deodatos Film verleiben die provozierten Anthropophagen sich Yates und sein Team in einem wahren Inferno der Grausamkeit ein, während am Ende von *Week End* der Verzehr von Roland durch seine eigene Ehefrau Corinne steht. Gewissermaßen führen demnach auch *Week End* und *Cannibal Holocaust* die Traditionslinie fort, die seit Beginn des narrativen Kinos indexikalische Tiertode durch ihre Kopplung mit den fiktionalen Toden menschlicher Charaktere legitimiert, sodass das eine als Substitut des anderen fungiert.

2) Sowohl in *Week End* wie in *Cannibal Holocaust* brechen die Tiertode nichtsdestotrotz mit einer gewissen Kontingenz über die Handlung herein: Allein durch seinen dokumentarischen Stil lässt es die zweite Hälfte von Deodatos Film wirken, als würden Yates und sein Team rein zufällig die Wege bestimmter Tierarten kreuzen, denen sie sodann primär zur Befriedigung der Schaulust ihres Publikums für und vor der Kameralinse den Garaus machen. Auch *Week End* verweigert seinen beiden relevanten Szene eine weiterführende Kontextualisierung: Die Schlachtungen von Gans und Schwein brechen völlig unvermittelt als affizierende Attraktionen in die Fiktion ein, so, als würde Godards Film nahezu unbewusst über das graphische Bildmaterial stolpern.

286 James Macbean, *Godard's Weekend, or the Self Critical Cinema of Cruelty*, in: *Film Quarterly* 22/2 (1968/69), 41.

287 DeVos, *Rape*, 77.

3) Nichtsdestotrotz dienen die entsprechenden Szenen sowohl in *Week End* wie in *Cannibal Holocaust* einer den jeweiligen Gesamtfilm durchziehenden und lenkenden Agenda der Verunsicherung althergebrachter Sehgewohnheiten, der Anregung metareflexiven Nachdenkens auf Seiten der Zuschauerschaft, der Herausforderung eines etablierten Zeichensystems durch Signifikanten, die sich dagegen sperren, in konventioneller Weise reinvestiert und akkumuliert zu werden. Wo Deodatos Film das skopophilische Interesse seines Publikums zugleich anprangert, befriedigt und bis zum Exzess ausbeutet, da fährt Godard noch eine viel umfassendere Attacke gegen Werte, Institutionen, Routinen von Politik, Ökonomie, bürgerlicher Gesellschaft, und lässt, wie Westbrook luzide zeigt, die Deutung zu, dass sein Film ein einziger großer verschwenderischer Potlatsch sein soll, auf den besagtes gesellschaftliches System – in den Worten Baudrillards – nicht mehr mit einer adäquaten Gegengabe zu antworten vermag. Genau dieses Unvermögen dürfte es dann auch sein, dass sich in Kritikerstimmen wie derjenigen Benjamin Moldenhauers niederschlägt, der bezüglich seiner Sichtung von *Cannibal Holocaust* schreibt, der Effekt auf seiner Seite sei etwas gewesen, »das blankem Entsetzen nahekommt: Entsetzen nicht nur vor den Bildern des Films, sondern vor dem Film selbst und seinen Machern.«[288]

7.5 Der Niedergang des italienischen Kannibalenfilms

Nach dem künstlerischen Zenit, den *Cannibal Holocaust* für den Kannibalenfilm bedeutete, sollten in Italien nur noch zwei Werke produziert werden, die dem engeren Genre-Kreis zugeordnet werden können. Regie führt bei beiden Streifen – *Mangiati vivi!* (1980) sowie *Cannibal Ferox* (1981) – mit Umberto Lenzi jener Mann, dessen *Il paese del sesso selvaggio* das Genre acht Jahre zuvor überhaupt erst aus der Taufe gehoben hat.

Gerade *Cannibal Ferox* scheint dabei offenbar mit der Agenda angetreten zu sein, durch seine Gewaltexzesse *Cannibal Holocaust* noch zu übertreffen: Der Film folgt der New Yorker Anthropologiestudentin Gloria, ihrem Bruder Gary und der gemeinsamen Freundin Pat nach Kolumbien, wo die junge Frau im Rahmen ihrer Dissertation den Beweis zu erbringen trachtet, dass es sich bei all den zirkulierenden Mythen um indigene Menschenfresser um bloße Fabrikationen westlicher Kolonialisten handelt, in die Welt gesetzt, damit die Massaker an wehrlosen Dschungelvölkern legitimiert werden können. Zwar stoßen unsere Helden schließlich wider eigenes Erwarten doch auf einen Kannibalenstamm, allerdings lassen sich dessen brutale Riten auf einen konkreten externen Impetus zurückführen: Ein schizoider Drogendealer namens Mike nämlich hat zusammen mit seinem Kom-

288 Benjamin Moldenhauer, *Horror. Zur Schwierigkeit, ein Genre zu definieren*, in: Jennifer Henke, Benjamin Moldenhauer (Hg.), *Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende*, Marburg 2016, 44–57, hier: 48.

pagnon die Indios so lange drangsaliert, bis diese die durch die von den weißen Eindringlingen vorgelebte Gewalt quasi adaptiert haben und in prä-zivilisatorische Barbarei zurückgefallen sind. Einzig Gloria überlebt das anschließende Inferno, das vor allem von sexualisiertem Sadismus geprägt ist: Während Pat von den Anthropophagen an Haken durch beide Brüste aufgehängt und ihrem Tod überlassen wird, kastriert man Mike zunächst, amputiert ihm sodann nach einer missglückten Flucht eine Hand und entfernt ihm schließlich in der aus *Il paese del sesso selvaggio* bekannten Weise, wo die Prozedur ein Äffchen erleiden muss, die Schädeldecke, um sein rohes Gehirn zu verspeisen. In der Schlussszene verteidigt Gloria Monate später erfolgreich ihre wissenschaftliche Arbeit, in der sie nach wie vor die Existenz kannibalistischer Kulinarik bei Völkern der »Dritten Welt« leugnet.[289]

Auch wenn *Cannibal Ferox* als *Cannibal-Holocaust*-Pastiche nichts unversucht lässt, dessen visuelle Grenzüberschreitungen noch zu verschärfen – und bei der ihn begleitenden Promotionskampagne dahingehend die Werbetrommel rührt, dass er angeblich in 31 Staaten der Welt verboten sei[290] –, lässt Lenzis Film doch jedwede metareflexive Auseinandersetzung mit den eigenen spekulativen Stilmitteln vermissen. Selbst den hauchzart kolonialismuskritischen Ansatz, die Kannibalen zu »Opfern« von westlichem Imperialismus zu erklären, mit dessen Übergriffen konfrontiert in den Indigenen erst gewisse Atavismen getriggert werden, hat Lenzi aus Deodatos übermächtigem Vorbild übernommen – wenn es auch, wie bspw. Wiegand aufzeigt, plausibel scheint, dass der ebenfalls für das Drehbuch zuständige Regisseur zumindest einen oberflächlichen Blick in die nur zwei Jahre zuvor erschienene Studie *The Man-Eating Myth* von W. Arens geworfen haben dürfte, wo der New Yorker Anthropologe eine ganz ähnliche Hypothese zur Konstruktion des »kannibalischen Wilden« vertritt wie seine fiktionale Zunftgenossin in *Cannibal Ferox*.[291]

289 Vgl. Umberto Lenzi, *Cannibal Ferox*, Blu-Ray, USA: Grindhouse Releasing 2015 (Italien 1981).

290 Vgl. Slater, *Eaten*, 159.

291 Vgl. Wiegand, *Eaten*, 255: »Perhaps more than any other film, Cannibal Ferox gestures toward real-life debates among anthropologists about the extent – or even the very existence – of ritual cannibalism. Gloria's thesis echoes the name and topic of a book by the anthropologist William Arens: The Man-Eating Myth, published just two years before the release of Cannibal Ferox. Arens's claim was that most if not all reports of ritual cannibalism (as opposed to survival cannibalism, which he acknowledges) were unfounded due to the absence of credible eyewitnesses; his book directly indicted the field of anthropology for being lackluster in gathering clear supporting evidence for claims of cannibalism, inciting a furious debate among anthropologists and garnering attention from the popular press as well.« In ihrer Studie zu *Anthropologists in Film*, »drawing upon 53 films featuring fictional representations of anthropologists« kommen Weston, Lawson, Blell und Hayton bezüglich der Anthropological Cannibal Trilogy«, zu der sie neben *Cannibal Ferox* und *Cannibal Holocaust* noch *Zombi Holocaust* zählen, zu dem Schluss: »The irony of using Arens's idea regarding the fabrication of cannibalism as a starting point to show a cannibalistic »other« is perhaps lost on those who set out to make films where the sine qua non is shot after shot of mud-caked people eating intestines. While there is sympathy for the cannibals across these films, and while the anthropologists are shown to be »on their side,« it is hard to watch the films without feeling that their primary objective is to shock viewers rather than to make them question the ethnocentric construct of a cannibalistic or savage

Nicht zuletzt bezüglich seiner indexikalischen Tiertötungsszenen eifert Lenzi unverhohlen Deodatos Vorbild nach. Während eine Schildkröte ihre Schlachtung diesmal durch die Hände des Urwaldstammes erfährt und ein angebundener Nasenbär den Fängen einer Würgeschlange überlassen wird, ist von besonderer Perfidie das Erstechen eines Schweins. Als Pat beim Wandern durch den Dschungel in eine Fallgrube stürzt, erschreckt sie aus nicht nachvollziehbaren Gründen ein bereits darin befindliches Schweinchen derart, dass Mike ihr »zu Hilfe« springen und das Tier mit seinem Messer kaltblütig zu Tode bringen muss.[292] Dramaturgisch sind diese Szenen, die man noch durch die erfolgreiche Jagd eines Jaguars auf ein Äffchen und den Verzehr lebendiger Maden durch einen Indio ergänzen kann, als pure Attraktionen in das Spielfilmkorsett eingefädelt. Keine Rede kann davon sein, dass sie eine Selbstbespiegelung des schaulustigen Publikums in Gang setzen würden, wie sie bei ihren Gegenstücken in *Cannibal Holocaust* explizit angelegt ist.

Einen gänzlich anderen Weg beschreitet *Mangiati vivi!*, der das kannibalistische Prinzip gleichsam auf die eigene strukturelle Ebene verlagert, stellt der Film doch, wie bereits Paul Drogla diagnostiziert, in seinen »Tiertötungs- und Kannibalenszenen teils ein loses Potpourri aus Versatzstücken und Originalszenen vorangegangener Genrebeiträge«[293] dar. Konkret hat Lenzi nicht etwa nur z. B. ein Remake der Ritualsequenz aus *Il paese del sesso selvaggio*, in der eine Witwe sich den Brüdern ihres verblichenen Ehemanns sexuell überantworten muss, gedreht, oder bei seiner Schauspielerwahl auf bereits aus früheren Genre-Einträgen bekannte Gesichter wie Me-Me Lai, Ivan Rassimov und Robert Kerman zurückgegriffen. Bei seinen indexikalischen Tiertötungen bedient sich der Film ausnahmslos bei Szenen aus vorherigen Kannibalenfilmen. In die kolportagehafte, vom religiös motivierten Jonestown-Massensuizid inspirierten Geschichte um Sheila, die ihre Schwester Diana aus den Fängen einer fanatischen Dschungelsekte zu befreien versucht, und dabei zusammen mit dem sie begleitenden Vietnam-Veteran Mark auf einen im Urwald Neuguineas lebenden Kannibalenstamm trifft, sind als Fremdmaterial eingestreut: Der Kampf zwischen Kobra und Manguste, eine Krokodilschlachtung sowie die Extraktion von Gift aus den Zähnen einer Schlange aus *Il paese del sesso*

Amazonian ›other.‹« (Gavin Weston, Jamie F. Lawson, Mwenza Blell John Hayton, *Anthropologists in Films. ›The Horror! The Horror!‹*, in: *American Anthropologist* 117/2 (2015), 316–328, hier: 321.)

292 Eine oft kolportierte Anekdote zu dieser Szene erzählt Giovanni Lombardo Radice, der Darsteller des Mike, in der Dokumentation *Eaten Alive! The Rise and Fall of the Italian Cannibal Film*: Als sich der Schauspieler den Anweisungen Lenzis widersetzte, das Schwein vor laufender Kamera zu töten, soll dieser ihm versichert haben, dass Robert de Niro an seiner Stelle anders gehandelt hätte, worauf Radice Lenzi entgegnet haben will: »De Niro would kick your ass all the way back to Rome!« Für die Sekundenbruchteile währende Tötungsszene mussten somit die Hände eines Produktionsassistenten einspringen. (Vgl. Calum Waddell, *Eaten Alive! The Rise and Fall of the Italian Cannibal Film*, 1:06:09 – 1:06:38, in: Lenzi, *Cannibal*.) In derselben Dokumentation verteidigt Lenzi seinen Film als Darstellung der Gräuel, die der Kolonialismus über Lateinamerika gebracht habe, und rechtfertigt die Tiertötungsszenen in einem ganz ähnlichen Duktus wie Deodato damit, dass seine indigenen Statisten diese nach Abschluss der Dreharbeiten doch gegessen hätten.

293 Drogla, *Fressen*, 103.

selvaggio; die Konfrontation von Vogel und Schlange, der Tod eines Äffchens im Würgegriff einer Schlange sowie eine (ikonisch-symbolische) Kastrationsszene aus *La montagna del dio cannibae*; nicht zuletzt hat Lenzi sich im Finale bei Aufnahmen der Kannibalen aus, erneut, *Il paese del sesso selvaggio* bedient sowie die komplette finale Fressszene aus Deodatos *Ultimo Mondo Cannibale* übernommen.

Dass Lenzi bei seiner Verbindung von selbst gedrehtem Material mit Schauwerten aus früheren Filmen im großen Stil die Mondo-Technik des Recyclings, Neu-Kombinierens und Entkontextualisierens handhabt, macht freilich in einem Genre durchaus Sinn, das, wie gezeigt, als Derivat bzw. Dissoziation des Mondo-Kinos verstanden werden muss. Als frei flottierende Signifikanten können die aufgezählten Attraktionen beliebig oft aus ihren ursprünglichen Handlungsverläufen herausgelöst und in neuen Erzählsträngen verortet werden, was nicht zuletzt auch den Jahrmarktskinocharakter des Genres eindrücklich verfestigt. »Im Grunde ist dies«, wie Drogla herausstellt, »nur die logische Konsequenz, denn das Genre speist sich motivisch aus sich selbst.«[294] Wenn Deodato in *Cannibal Holocaust* den Kannibalismus offenkundig mitunter als Metapher der skopophilischen Neigungen des Publikums verstanden wissen will, übersetzt Lenzi solcherlei kannibalische Praktiken in die Montage-Struktur von *Mangiati vivi!*, einem Film, der pausenlos damit beschäftigt ist, Segmente seiner Vorläufer zu inkorporieren und in einer Art neue semantische Inhalte generierenden Verdauungsprozess für die eigene Narration urbar zu machen.[295]

Nach *Cannibal Ferox* und *Mangiati vivi!* stößt die das Genre konstituierende Überbietungsästhetik an ihre Grenzen. Wenn in der Folge noch italienische Filme unter Alternativtiteln wie *Cannibal Ferox 2* – (wie Michele Massimos Tarantinis *Nudo e Selvaggio* (1985)) – oder *Cannibal Holocaust 2* – (wie Mario Gariazzos *Schiave Bianche: Violenza in Amazzonia* (1985)) – vermarktet werden, dann handelt es sich

294 Ebd.

295 Eine solche Poetik der Zweit- und Drittverwertung ist dem italienischen Genrekino jenseits von Mondo und Kannibalenfilm indes implizit eingeschrieben, und lässt sich besonders schön bei Regisseur Bruno Mattei beobachten. Wenn dieser in seinem Zombiefilm *Virus* (1980) ein Personenensemble aus Söldnern und Journalisten im Dschungel Neuguineas auf vom titelgebenden Virus infizierten und zu menschenfressenden Bestien verwandelte Zivilisten treffen lässt, dann haben er und sein Team sich nicht etwa nach Südostasien begeben, sondern sämtliche exotischen Schauwerte aus dem Mondo-Kanon zusammengeklaubt. Vor allem die bereits erwähnte italienisch-japanische Ko-Produktion *Nuova Guinea, l'isola dei cannibali* aus dem Jahre 1974 dient Mattei nachgerade als Steinbruch, aus dem sich beliebige Attraktionen bergen lassen, um die eigene Filmhandlung mit Sensationen anzureichern, darunter etliche Naturaufnahmen sowie Begräbnisriten, bei denen sich die Frauen eines Dschungelvolks mit den Leichensäften eines kürzlich Verstorbenen einreiben. Ebenfalls herhalten muss aber auch Barbet Schroeders Arthouse-Drama *La Vallée*, das von der Suche einer französischen Diplomatengattin nach Lebenssinn und Transzendenz im Herzen Neuguineas erzählt, die in ihrer Abkehr von den Werten westlicher Zivilisation und einer spirituellen wie somatischen Symbiose mit dem vermeintlichen irdischen Dschungelparadies kulminiert. Mindestens einen traumähnlich inszenierten Stammestanz hat Mattei aus Schroeders Film entlehnt. Die indexikalisch-dokumentarischen Schweineschlachtungen, die frappant denen in *Mondo Cane* gleichen, hat er dabei jedoch unberücksichtigt gelassen. (Vgl. Bruno Mattei, *Die Hölle der lebenden Toten*, DVD, Deutschland: Retrofilm 2006 (Italien 1980).)

um vergleichsweise domestiziertes Abenteuerkino, in dem etwaige Kannibalen nicht mal mehr eine untergeordnete Rolle spielen, und auch keine Index-Tode von Tieren mehr zum Einsatz kommen.[296] Als nun wirklich definiter Genre-Schlusspunkt kann der einzige Spielfilm des ehemaligen Mondo-Regisseurs Antonio Climatis gelten, der 1988 unter dem Titel *Natura Contro* realisiert wird. Oberflächlich betrachtet befleißigt sich zwar auch dessen Handlung um eine Gruppe Studenten, die sich auf die Suche nach ihrem im Amazonasdschungel verschollenen Professor begeben, der gängigen Genre-Stereotypen und -Topoi. Allerdings fehlen in *Natura Contro* nicht nur kannibalische Exzesse zur Gänze, vor allem scheint Climati geradewegs darum bestrebt, die Statuen der eigenen kinematographischen Vergangenheit umzukehren: Indigene Völker werden konsequent als Opfer der Interventionen von Organhändlern, Drogenbanden oder Goldgräbern gezeichnet; der Regenwald ist nicht länger eine grüne Hölle, sondern ein paradiesisch-idyllisches Biotop, das vor der Ausbeutung durch westliche Profitgier geschützt werden muss. Auffallend ist vor allem aber die 180-Grad-Wendung, die Climatis Film im Umgang mit der Fauna an den Tag legt.

Bereits im noch in den USA spielenden Prolog hievt einer unserer Protagonisten beim Besuch einer biologischen Forschungsstation eine Schildkröte aus ihrem Wassertank, – nur um sie sogleich völlig unversehrt zurückzusetzen. Dass Climati in dieser Szene deutlich auf einen der ikonischsten Momente in *Cannibal Holocaust* anspielt, wirkt genauso schlüssig wie die Wahl, unseren Helden ausgerechnet einen Nasenbären als possierlichen animalischen Sidekick beizugesellen. Es bleibt

296 Vgl. bspw. Fenton, *Cannibal,*108. Bei Tarantinis in Brasilien hergestelltem Film lassen sich – seinem mit bewährten Mondo-Dichotomien arbeitenden Titel zum Trotz – Konventionen des Mondo- oder Kannibalen-Genres kaum noch rudimentär erahnen. Es handelt sich vielmehr um einen Abenteuerfilm, in dem eine heterogene Personengruppe (ein Professor und seine Tochter, ein Abenteurer, zwei Photomodels usw.) mit dem Flugzeug über dem Amazonasdschungel abstürzt, und sich den Weg zurück in die Zivilisation bahnen muss. Menschenfresser treten zwar in Erscheinung und entführen einen Teil des weiblichen Ensembles, ihre spezifische Kulinarik wird in einer einzigen Einstellung jedoch nur kurz angedeutet. Gariazzos im gleichen Jahr realisierter Streifen lässt sich schon leichter in die Genre-Tradition einreihen, wird in ihm doch gewissermaßen *Il paese del sesso selvaggio* einer Inversion unterzogen: Bei Gariazzo ist es eine junge Frau, Catherine Miles, die von einem indigenen Stamm (wohlgemerkt keine Kannibalen) in den Dschungel verschleppt wird, dort alsbald das Herz des Kriegers Umukai gewinnt, letztlich von dem Amazonasvolk als eine der ihren anerkannt wird. Nunmehr selbst zur Kriegerin avanciert, rächt sie sich im Finale an ihrer Tante und ihrem Onkel, die im Prolog aus ökonomischen Gründen ihre Eltern von Indios haben ermorden lassen. Anthropophagen wiederum siedeln alleinig an der alleräußersten Peripherie der Handlung: Während deren Gesichter in Lenzis Genre-Grundstein wiederum schwarz bemalt gewesen sind, tragen sie hier weiße Farbe, weshalb der Stamm Umukais ihnen den Spitznamen »Gespenster« gegeben hat. Wie *Nudo e selvaggio* verzichtet auch *Schiave Bianche* weitgehend auf graphische Entgleisungen, indexikalische Tiertode und Authentifizierungsstrategien des Mondo-Kinos. Einzig in zwei Aufnahmen eines Jaguars, der einmal ein Reh, einmal ein Äffchen erbeutet, und darin, dass Gariazzos Film vorgibt, reale Ereignisse zu präsentieren, die retrospektiv im Rahmen eines Gerichtsprozesses erzählt werden, bei dem sich Catherina als Mörderin ihrer Tante und ihres Onkels verantworten muss, atmet der Streifen noch das pseudo-dokumentarische Flair seiner Vorgänger.

überflüssig zu erwähnen, dass auch diesem Tier in Climatis Vision eines »New-Age-Kannibalenfilms« letztlich kein Haar gekrümmt wird.[297]

Dass auch *Natura Contro* zeitweise unter dem sensationsheischenden Titel *Cannibal Holocaust 2* in Umlauf gebracht worden ist, wirkt bei diesem Film demnach durchaus angemessen, stellt er doch mit seiner um Verständnis für fremde Kulturen, für Umwelt- und Tierschutz werbenden Öko-Botschaft gewissermaßen ein Antidot zu den destruktiven Ausschweifungen und dem nihilistischen Überbau von Deodatos Film dar, – ebenso wie Climatis empathisches Heldengespann problemlos als direkte Opponenten des Mondo-Teams um Alan Yates betrachtet werden kann: Wo die einen den Dschungel inklusive seiner animalischen und menschlichen Bewohner als reine Ressource für Sadismus und Schaulust instrumentalisieren, schmieden die anderen eine Allianz mit den Urwaldvölkern, um diese gegen gerade vor derartigen Instrumentalisierungen zu bewahren. Ruft man sich Climatis Beteiligung als Kameramann bei *Africa Addio* ins Gedächtnis bzw. die Tatsache, dass Yates ein wenig codiertes fiktionales Ebenbild von Jacopetti darstellen soll, wirkt es umso mehr, als habe sich Climati mit *Natura Contro* von der eigenen kontroversen Vergangenheit reinwaschen wollen.

Bevor Deodato-Bewunderer Eli Roth sich des Kannibalenfilms italienischer Prägung 2013 mit *The Green Inferno* annehmen und ihn für ein modernes Publikum aufbereiten wird, hat sich bereits der verdiente Exploitation-Regisseur Bruno Mattei an einem kleinen Genre-Revival versucht, indem er 2003/2004 mit gleich zwei Direct-to-Video-Produktionen *Cannibal Holocaust* seine Reverenz erweist: *Nella terra dei cannibali* sowie der programmatisch betitelte *Mondo Cannibale*, die beide Szenen aus Deodatos Film stellenweise mit identischen Kameraeinstellungen kopieren, und zumindest im Falle von *Mondo Cannibale* ebenso nicht vor einer kurzen Tiersnuff-Einlage zurückschrecken.[298]

297 Vgl. Antonio Climati, *Green Inferno*, Blu-Ray: 88 Films 2019 (Italien 1988). Aber auch jenseits seiner animalischen Protagonisten ist der Film voll von Referenzen an das goldene Zeitalter der Italo-Kannibalen: Ein Kassettenrekorder hilft unseren Helden, das Vertrauen eines indigenen Stamms zu gewinnen, (wie in *Cannibal Holocaust*); ein Jaguar stürzt in eine Buschfalle, genau wie das Schwein in *Cannibal Ferox*, wird aber nicht, wie es dort der Fall ist, unverzüglich erstochen, sondern sogleich aus dem Erdloch gerettet und in die Freiheit entlassen; bei einer Festzeremonie wird von den Indios zwar ein Schwein geschlachtet, doch geschieht dies konsequent im Off, was den Verdacht nahelegt, dass die Tötung durch etliche Liter von Kunstblut lediglich simuliert worden sein könnte. Tatsächlich wird einmal auch ein Äffchen von jagenden Eingeborenen mit einem Giftpfeil gespickt, doch ist die Szene sekundenbruchteilkurz und zudem derart zurückhaltend gefilmt, dass kaum von einer angestrebten Shock-Wirkung gesprochen werden kann, (und musste nichtsdestotrotz für eine Freigabe des Films in Großbritannien der Schere zum Opfer fallen.)

298 Konkret wird in Matteis *Mondo Cannibale* eine Echse vor laufender Kamera ausgeweidet.

8. Annihilation von Legitimation und Registration. Ästhetische Praktiken zur (Selbst-)Reflexion indexikalischer Todes- und Totendarstellung

Selbst verglichen mit an der Schnittstelle zwischen Avantgarde/Exploitation, Arthouse/Grindhouse, kommerziellem Studiosystem/unabhängigem Guerilla-Filmemachen operierenden italienischen Auteurs wie Giulio Questi, Romano Scavolini oder Renato Polselli besitzt der Name Alberto Cavallone noch immer den Nimbus eines Geheimtipps.[1] Dabei hat der 1938 in Mailand geborene und 1997 in Rom verstorbene Regisseur zwischen den späten 60ern und frühen 80ern ein vielseitiges, eine eigenwillige (und eigenartige) Handschrift verratendes Œuvre jenseits des konventionellen Filmbetriebs vorgelegt, dessen explizite und implizite Einflüsse sich gleichermaßen aus dem Dekonstruktivismus eines Jean-Luc Godard, dem Untergrund-Kino eines Andy Warhol, dem Symbolismus eines Jean Cocteau, der Collagelust des französischen Surrealismus sowie den Schock-Strategien des Exploitation- und Mondo-Kinos speisen.[2] Gerade aufgrund seiner tabubrechenden Sujets – Homo- und Transsexualität; Antiklerikalismus; Koprophagie –, der offen zur Schau gestellten linkspolitischen Agenda, seiner mangelnden *production values* und nicht zuletzt der Unangepasstheit Cavallones selbst ist dem Regisseur zumeist kein großes Publikum vergönnt gewesen.

Im Falle der grenzüberschreitenden Ikonoklasmen seines *magnum opus,* – dem 1976 im damaligen Wohnsitz des Regisseurs, einer kleinen Ortschaft namens Castelnuovo di Porto nördlich von Rom, gedrehten *L'Uomo, La Donna E La Bestia – Spell (Dolce Mattatoio)* – beruft sich Cavallone ganz offen auf die Überschreitungstheorien Georges Batailles. Die Geschichte einer an der Oberfläche streng katholischen Dorfgemeinschaft, deren Mitglieder, ähnlich wie in Pasolinis *Teorema*, durch das Auftauchen eines namenlosen Fremden dazu animiert werden, ihre gesellschaftlich, sozial, religiös determinierten Masken fallenlassen, sodass sämt-

1 Den umfassendsten Abriss zu Leben und Werk Cavallones findet man in: Roberto Curti, *Alberto Cavallone – The Wild Eye of Excess*, in: Ders., *Mavericks of Italian Cinema. Eight Unorthodox Filmmakers, 1940s–2000s*, Jefferson 2018, 28–63.

2 Letzterem erweist Cavallone seine Referenz, wenn er in einer Szene seines sich kritisch mit der Kolonialgeschichte des titelgebenden Kontinents auseinandersetzenden 1973er Films *Afrika* bewusst die Kontrast-Montage eines Mondos wie *Africa Addio* imitiert: Ein indigener äthiopischer Volksstamm schlachtet dort für den (kulinarischen wie skopophilen) Konsum einer Gruppe westlicher Touristen vor deren Augen (und damit auch vor der sich aus dieser Fundamentalkritik bezeichnenderweise nicht ausnehmenden Linse von Cavallones Kamera) einen Ochsen, was die selbstgefälligen Zuschauer einzig mit rassistischen Scherzen kommentieren.

liche unterdrückten Gelüste schließlich beim alljährlichen Gemeindefest in einem dionysischen Rausch sondergleichen kulminieren, überführt nicht nur die von Bataille zeitlebens postulierte enge Verwandtschaft zwischen Eros und Thanatos in zugleich dokumentarische wie stilisierte Bilder. Mit seiner ikonischsten Szene – einem Rinderauge, das eine der Darstellerinnen sich zwischen die Schamlippen steckt, von wo es direkt in die Kameralinse zu schauen scheint – bietet er zudem eine direkte Anspielung auf das Finale von Batailles *Histoire de l'œil*, wo das Gleiche mit dem Sehorgan eines ermordeten Priesters geschieht.[3]

Eröffnet wird *Spell* von einem Bildreigen, der sich schlussendlich als Traumsequenz eines unserer Protagonisten, dem kommunistischen Collagekünstler Fausto, herausstellen wird. Während des Vorspanns steht Fausto vor seinem eigenen Grab, während in unmittelbarer Nähe zwei Leichengräber eine ältere Totenstätte ausheben. Sie entnehmen dem Friedhofsboden Knochen, wobei das Filmmaterial in einem irrealen Effekt rückwärtsläuft, und setzen sich schließlich, (eine weitere wenig verklausulierte Bataille-Referenz), zum Verzehr von gekochten Eiern zwischen die Grabsteine. Begleitet wird die etwa zweiminütige Sequenz von einer getragenen Heimorgelmelodie, zu der eine Frauenstimme wortlosen Gesang anstimmt. Aus der andächtigen Atmosphäre, die der unaufgeregte Schnitt, die meist statische Kamera und die sakrale Musik evozieren, brechen einzig drei Einstellungen aus: Während wir das Krähen eines Hahnes hören, sehen wir zweimal in Großaufnahme das aufgerissene Auge des zugehörigen Vogels, und, dazwischen, eine Aufnahme seines Oberkörpers aus Froschperspektive.[4]

Mehrmals streut Cavallone sowohl das schrille Schreien des Tiers als auch das Bild seines die Kameralinse anvisierenden Auges in die anschließende Spielfilmhandlung wie ein diese zwar strukturierendes, seine konkrete Bedeutung, (sofern es denn eine besitzt), jedoch im Verborgenen belassendes Element. Alles, was wir bei einer oberflächlichen Lesart von *Spell* mit Sicherheit sagen können, ist: Später im Film – (jedoch nicht an seinem Ende, sondern zu Beginn des letzten Drittels) – wird dem Hahn in einer indexikalischen Todesszene par excellence vor laufender Kamera der Hals umgedreht. Es ist ein trunksüchtiger, seine Frau sexuell unterdrückender, zugleich aber für sozialistische Ideale einstehender Bauer, der sich das Tier greift und in einer schnittlosen Einstellung, die in Großaufnahme seine den Hals des Hahns umgreifende Hand zeigt, erdrosselt, bevor er seiner Gattin befiehlt, ihn für die morgige Suppe zuzubereiten.[5] Das sich als Leitmotiv durch den Film ziehende Krähen des Hahns findet letztlich seinen Widerhall in dem gurgelnden Todesröcheln seiner Sterbeminute, während die beiläufig-nüchterne Bebilderung seiner Erdrosselung in Kontrast zu den manierierten, teilweise mit Blaufiltern eingefärbten Close-ups steht, die den Film eröffnen.

3 Vgl. Georges Bataille, *Die Geschichte des Auges*, in: Ders., *Das obszöne Werk*, Reinbek bei Hamburg 1977 [1928], 5–52, hier: 48.

4 Alberto Cavallone, *L'Uomo, La Donna E La Bestia. Spell (Dolce Mattatoio)*, DVD, Italien: Next Video 2015 (Italien 1977), 0:00–1:50.

5 Ebd., 1:11:11–1:11:28.

Obwohl der Auftakt von *Spell* lediglich eine Antizipation des späteren Hahnen-Todes darstellt – (und übrigens auch des Todes Faustos, der von seiner psychisch kranken Ehefrau im Finale erstochen werden wird) –, könnte man sich an dieser Stelle dennoch fragen, welchen Effekt es zeitigen würde, wenn Cavallone diese indexikalische Todesszene gleich zu Beginn der narrativen Ordnung seines Films gestellt hätte, sprich, wenn er seine Fiktion mit einem Partikel unverstellter Realität eröffnet hätte, die dann nicht, wie in unseren bisherigen Beispielen, den ikonisch-symbolischen Raum plötzlich mit einem dokumentarischen infiltrieren würde, sondern so etwas wie eine primordiale Wunde innerhalb der Konventionen dieses ikonisch-symbolischen Raumes wäre, aus der heraus sich die Narration erst im Nachgang entwickeln müsste: Ein Index-Tod als initialer Schock, der die etablierten Sekuritäten des kommerziellen Spielfilms gleich zu Anfang einer sich zwangsläufig erst im Anschluss entrollenden Fiktion zerrüttet, indem er die Registrations- und Legitimationsstrategien, die wir bis hierhin kennengelernt haben, (wenigstens punktuell) daran hindert, Zugriff auf eine indexikalische Todesszene zu erlangen, eben weil die mit einem solchen Zugriff verbundenen Abfederungs- und Kontextualisierungsmechanismen erst diachron nachgelagert in Erscheinung treten können.

Auch in seinem nächsten Film greift Cavallone auf ein Leitmotiv zurück, das zum einen in einem nicht aus der Diegese herleitbaren Zusammenhang zur Handlung steht, und zum andern einen filmisch eingefangenen Tod zum Gegenstand hat. *Blue Movie* von 1978 handelt von dem ehemaligen Kriegsberichterstatter und nunmehrigen Werbephotograph Claudio, der, (wenigstens klingt das im Subtext an), von den Gräueln, deren Zeuge er, unter anderem, in Vietnam wurde, zutiefst traumatisiert worden ist, und gegenwärtig allein in einem weitläufigen Haus lebt, dessen Einsamkeit einzig durch die regelmäßigen Besuche junger weiblicher Modelle unterbrochen wird, die sich vor seiner Kameralinse bis zur Selbstaufgabe zu erniedrigen bereit sind. Da *Blue Movie* konsequenter noch als *Spell* keine klare Trennlinie zwischen imaginierter Realität und realistisch inszenierten Traumszenen zieht, fällt es freilich schwer, aus dem erneut symbolisch überfrachteten Film eine allgemeingültige Aussage herauszuarbeiten. Dies gilt erst recht für seine Integration von Dokumentaufnahmen vor allem aus dem Vietnam-Krieg, deren Eindringen in die Spielfilmhandlung einen zugleich kontingenten wie auch überdeterminierten Eindruck erweckt.[6]

Als Claudio bspw. mit der weiblichen Hauptfigur Silvia, von der bis Ende des Films nie ganz klar werden wird, ob sie nicht vielleicht doch nur in der Imagination unseres Protagonisten existiert, ein Freilicht-Shooting veranstaltet, begleitet

6 Die Integration von dokumentarischen Gräuelbildern ist seit jeher ein beliebtes Stilmittel Cavallones. Schon in seinem ersten Spielfilm – dem kommerziellen Überraschungserfolg *Le Salamandre* (1969) – findet sich eine irritierende Szene, in der unsere beiden weiblichen Hauptfiguren von einem lokalen Führer zu einer Mauer am Strand einer nordafrikanischen Stadt geführt werden, von der es heißt, dass dort vor vielen Jahren Massenerschießungen stattgefunden hätten – worauf Cavallone, kaum wurde diese Information preisgegeben, zu Dokumentaraufnahmen schneidet, die genau solche Massenerschießungen scheinbar vor derselben Mauer zeigen.

die Tonspur das Knipsen der Kamera mit lauten Pistolensalven, während immer wieder dokumentarische Kriegs-Ansichten gleichsam wie Kugeln in das ikonisch-symbolische Gefüge des Films eindringen.[7] Etwas später wiederum, wenn eins von Claudios Modellen, Leda, die von ihm wie ein Tier in seinem Atelier gehalten wird, sich auf sein Kommando hin vor laufender Kamera mit ihren eigenen Exkrementen einreibt, wofür Claudio sie mit Lebensmitteln entlohnt, schneidet Cavallone zwischen die Szenen, die uns die kotbedeckte Leda beim Verzehr ihrer Essensration zeigen, Aufnahmen ausgemergelter KZ-Toter.[8]

Eingedenk der Medien-, Konsum- und Kapitalismuskritik, die Cavallones Werken immanent eingeschrieben ist, – und die in *Blue Movie* im plakativen Bild von mit Urin und Kot gefüllter Coca-Cola-Dosen und Marlboro-Schachteln mündet –, fällt es natürlich leicht, die Wiederkehr derartiger Aufnahmen in eine Argumentationsfigur einzubetten, die die westliche Zivilisation als sich stützend auf den Verwerfungen der sogenannten »Dritten Welt« demaskieren möchte: Auf der einen Seite die verlogene Modewelt, die einzig banale Photographien hübscher Frauen in hübscher Garderobe produziert, hinter denen sich allerdings Unrat im wahrsten Wortsinne verbirgt; auf der anderen Seite die Realität des Krieges, bei der die Schüsse westlicher Kameras mit denen westlicher Waffen zusammenfallen, sodass sowohl der Raub des Bildes wie auch der Raub des Lebens als Ausdruck der gleichen Eroberer-Mentalität verstanden werden muss – wobei die photographischen Endprodukte jedoch eint, dass beide in einen Warenkreislauf eingespeist werden, in dem das Abbild des realen Todes genauso unbekümmert konsumiert werden kann wie die Hochglanzseiten eines Modekatalogs.

Allerdings artikuliert *Blue Movie* eine solche Bedeutungsebene niemals deutlich genug, als dass man sie als zwingend betrachten müsste. Anders als Eisensteins *Stachka*, bei dem die Kollision zwischen Schlachthaus und Arbeiteraufstand der Zuschauerschaft einen ganz bestimmten Analogieschluss nahelegt, haftet den entsprechenden Szenen in *Blue Movie* eine unauflösbare Ambivalenz an, die sich auch nicht dadurch beiseiteschieben lässt, dass sich in ihnen auch andere Hauptmuster der Legitimation indexikalischer Todesszenen im klassischen Kino wiederfinden lassen: Interpretierbar sind zumindest die kurz aufblitzenden Vietnam-Bilder, die unser Held auch als Dias in seinem Besitz hat, als Erinnerungsfetzen Claudios aus seiner Zeit als Kriegsreporter, sodass sie, wie der Kaninchentod bei Renoir, in einer (wenn auch vergleichsweise vagen) Weise als narrativ relevant verstanden werden können, weil sie etwas über die Psyche und Vergangenheit des Protagonisten aussagen. Außerdem erinnern die Kriegsbilder dadurch, dass sie unmotiviert und schlagartig die Fiktion stören, natürlich an die Schock-Taktiken

7 Alberto Cavallone, *Blue Movie*, DVD, USA: Raro Video 2014 (Italien 1978), 56:54–58:19. Analog dazu hat sich bereits der Vorspann aus Filmstreifen mit Szenen des nachfolgenden Films zusammengesetzt, während dazu von der Tonspur ohrenbetäubende Schüsse ertönt sind – eine Eröffnung, die nachdrücklich den Fokus auf die althergebrachte Vorstellung der Kamera sowohl als Waffe als auch als Einbalsamierungsvehikel legt.

8 Ebd., 1:06:37–1:09:29.

des Exploitation-Kinos, das, wie *Trader Horn* mit seinen selbstzweckhaften Tierkämpfen und -jagden, Schauwerte um ihrer selbst willen generiert.

Rufen wir uns den (hypothetischen) Initial-Schock bei *Spell* ins Gedächtnis – den angenommenen Fall, die Erdrosselung des Hahnes würde bereits zu Filmbeginn erfolgen –, müsste man die Art, wie Alberto Cavallone die indexikalischen Aufnahmen Sterbender und Toter in *Blue Movie* integriert, als Komplementärstück dazu verstehen: Wenn der Initial-Schock deshalb primär auf sich selbst verweist, weil er am Anfang eines semantischen Stroms steht, der ihn erst im Anschluss kontextualisierend (und dadurch mildernd) ergreifen kann, sind die Dokumentarbilder von *Blue Movie* Teil einer semantischen Überfülle, die es verunmöglicht, sie mit einem einzigen Bedeutungsinhalt, einer einzigen Agenda, einer einzigen Sinnzuschreibung kurzzuschließen. Stattdessen scheinen sie umwoben von einem polyfonen Chor-Arrangement, das sowohl den klassischen Registranten im Sinne Combs' – Silvia, die sich Claudios Dias betrachtet; die synchronen Tonspur-Schüsse –, aber auch die Kontrast-Montage des Mondo-Kinos abdeckt – die essende Leda einerseits; die verhungerten Leichname andererseits.

Sowohl durch die Annihilation der konventionellen Registrations- und Legimitationsmuster wie auch durch die Multiplikation derselben, so lautet meine vorläufige These, kann es Filmen gelingen, ihre Index-Tode und -Tote auf sich selbst zurückzuwerfen: Sie stehen dann nicht als Substitut für etwas, sondern *sind* erstmal einfach. Laut Combs ist Registration, wie wir wissen, ein Prozess, der stets im Raum um einen sterbenden Körper stattfindet. Erweist sich dieser filmische Raum aber als entweder blank von Registranten oder aber als übermäßig erfüllt von ihnen, dann folgt daraus, dass eine den intradiegetischen Sterbevorgang invariabel beglaubigende Registration in vollem Umfang allein vom Publikum der außerfilmischen Realität vollzogen werden kann. Aus Sicht unserer Legitimationsstrategien heißt das, dass sich der filmische Tod dem außerfilmischen Tod in einer Weise annähert, die Pasolinis Überlegungen zur Plansequenz diametral entgegenläuft: Die Eingebundenheit eines Index-Todes in einen größeren Kontext, der dieser Eingebundenheit aber partout eine fixe Motivation versagt, führt dazu, dass uns als Rezipienten die Sinnlosigkeit des Todes erst vollauf bewusst wird – und dass wir selbst tätig werden müssen, wollen wir die fraglichen Bilder nicht ihrer Sinnlosigkeit überlassen.

Im Folgenden möchte ich den beiden grundlegenden Methoden, mit denen Filme Szenen indexikalischen Sterbens auf innovative Weise instrumentalisieren, um ihre Rezipienten weit über eine reine Affektwirkung selbst aktiv in den Tode-Diskurs miteinzubeziehen, innerhalb der Filmgeschichte nachspüren. So wie schon die Abgrenzung der eingestreuten Dokumentaraufnahmen in *Blue Movie* es schwierig machen, sie eindeutig und ausschließlich auf eine primär politisch, narrativ oder exploitativ motivierte Zielsetzung engzuführen, so verlangen auch die von mir ausgewählten Beispiele, dass ich zumindest punktuell ein Stück weit von den bisher gültigen Kriterien für meine Untersuchungsgegenstände abrücke.

Unter symbolisch-ikonischer Ordnung kann deshalb im Nachfolgenden nicht immer einfach nur die narrative Fiktion des Spielfilms verstanden werden – eine Fokus-Erweiterung, die es erforderlich macht, sowohl ein die Grenzen zwischen innerfilmischer und außerfilmischer Realität kongenial verwischendes Werk wie Wim Wenders' und Nicholas Rays *Lightning over Water* als Beispiel für die Registranten-Multiplikation, aber auch einen einzig mit dem schwammigen Label des Experimentalfilms etikettierten Film wie Stan Brakhages *The Act of Seeing with One's Own Eyes* heranzuziehen. Zugleich verlangt die Stringenz meiner Argumentation es auch, zumindest dreimal neben Szenen indexikalischen Sterbens auch welche zu behandeln, in denen Index-Tote zu sehen sind, deren Ableben bereits vor dem Zeitpunkt stattgefunden hat, in dem eine Kamera auf sie gerichtet worden ist, oder aber die sich erst vollziehen, wenn die Kamera schon nicht mehr läuft: Brakhages Film sowie Bogdan Borkowskis *Le Poème* haben als Sujet die Arbeit in der Pathologie gewählt, während Wenders' und Rays mit Elementen des Spielfilms, des Essayfilms, des Dokumentarfilms gleichermaßen hantierender *Lightning over Water* den krebskranken Ray filmisch in den Tod begleitet. Alle drei Filme stehen aber in ihrer ästhetisch-strukturellen Form, wie ich beweisen werde, derart dicht bei meinen restlichen Beispielen, dass es nicht nur sinnvoll, sondern geradezu geboten scheint, ihnen den Eingang in das folgende Kapitel meiner Arbeit nicht zu verwehren.

8.1.1 Der Initial-Schock im Kino. Indexikalische Todesszenen als Momente eruptiver Plötzlichkeit

Unter Rückgriff sowohl auf Benjamins Begriff des »Chocs« wie auch Adornos Gedanke von Kunstwerken als »neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien«[9] unternimmt Karl Heinz Bohrer mit seiner »Ästhetik der Plötzlichkeit« den Versuch, den »empathischen Augenblick für einen modernen, nachmetaphysischen ästhetischen Entwurf zu retten«, sprich, »ihn von seinen religiösen bzw. mystischen Besetzungen zu lösen.«[10] Den Beginn des von ihm untersuchten »Momentarismus«[11] verortet Bohrer bei frühromantischen Autoren und Autorinnen wie Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck oder Karoline von Günderode, in deren Texten sich vermehrt Phänomene eines »gesteigerten Augenblicks« und damit eine »phänomenologische[…] Modifizierung des Zeitbegriffs«[12] ausmachen lasse, die für Bohrer Vorboten eines »erkenntnistheoretische[n] Bruch[s] im Weltverständnis«[13]

9 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, 125.

10 Astrid Umbreit, *Abwesenheit in der Anwesenheit. Die Figur des Übergangs in Brigitte Kronauers Roman* Berittener Bogenschütze, in: Peter Brandes, Michaela Krug (Hg.), *Übergänge. Lektüren zur Ästhetik der Transgression*, Münster, Hamburg et al. 2003, 31–48, hier: 32.

11 Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981, 184.

12 Ebd., 183.

13 Rainer Zaiser, *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen 1995, 54.

darstellen. Wenn nachfolgende Dichter wie die französischen Surrealisten, Proust oder Joyce mit der Betonung von Plötzlichkeitsfiguren in ihren Dichtungen nicht mehr nur, wie die Romantiker vor ihnen, »das Zerbrechen geschichtlicher Zeit als eines sinnstiftenden Horizonts, in dem das Einzelne, das Besondere – und noch der Schmerz – aufgehoben wären« in ihren Fokus rücken, sondern im plötzlichen Augenblick den »Rest utopischer Kraft, die angesichts der modernen, säkularisierten Welt noch möglich ist, […] als individuelle Glückserfahrung« bündeln, wenden sie sich, laut Bohrer, zugleich gegen eine »geschichts(philosophische)[…] Vereinnahmung der Kunst«, verweigern »das Projekt der Moderne«, und widersetzen sich »jeder außerästhetischen Inanspruchnahme.«[14]

Als »reines Wahrnehmungsereignis«[15] operiert Bohrers »plötzlicher Moment« mit »Techniken der Diskontinuität und des Schocks«, mit »Durchbrechungen kulturell vorgegebener Wahrnehmungsmuster und Angriffe auf eine Subsumierbarkeit des ästhetisch Besonderen unter allgemeine, übergeordnete Schemata.«[16] Damit einher geht bei den fraglichen Schriftstellern folglich nicht nur eine Absage an von Chronologie und Teleologie gekennzeichnete narrative Sinnzusammenhänge. Herausgebrochen aus seiner temporalen Kontinuität, negiert der empathische Augenblick letztendlich die Zeitlichkeit selbst. Von keinem externen Adressanten abhängig und von keiner internen Adressierung gelenkt, vollzieht sich der (schockhafte) Moment als »Zeichen ohne Code«[17] bei Bohrer ganz im Sichtfeld eines »vorideologischen Blicks«[18]: »Das allgemeine ›Dass‹ des Eindrucks von Kunst wirkt unabhängig von der Erkenntnis des ›Was‹. Und je stärker dieses ›Dass‹ anwesend ist, um so mehr bekommt ein modernes Kunstwerk die Chance, in sich selbst, ohne vorher schon festliegende Ideen begriffen zu werden. Wir haben es zu begreifen, bevor wir es begriffen haben.«[19]

Exemplarisch stellt Bohrer den »überraschende[n] ›Augenblick‹ als Dreh- und Angelpunkt des Ereignisses, des narrativen Verlaufs«[20] anhand dreier Erzählungen eines Schriftstellers dar, dessen ambivalentes Verhältnis dem kinematographischen Medium gegenüber als exemplarisch für die Positionierung von Künstlern und Intellektuellen in den ersten Jahren nach der Zeit des Jahrmarktskinos zwischen Faszination, Bewunderung und Ablehnung angesehen werden kann: Zwar spricht Hugo von Hofmannsthal in seinem bekannten, einem unbenannt bleibenden Freund zugeschriebenen Diktum vom Kino als einem »Ersatz für die Träume«, mittels dessen gerade die »arbeitenden Leute […] ihre Phantasie mit [starken] Bildern füllen [wollen] […], die gleichsam aus dem Innern des Schau-

14 Umbreit, *Abwesenheit*, 32f.
15 Ebd., 7.
16 Julia Encke, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne*, Paderborn 2006, 101.
17 Ebd., 102.
18 Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001, 3.
19 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 79.
20 Ebd., 58.

enden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen«[21], bezeichnet es als eine »Kiste mit zauberhaftem Gerümpel, die sich auftut«, und in der »alles offen da[liegt], was sich sonst hinter den kalten undurchsichtigen Fassaden der endlosen Häuser verbirgt«[22], und betätigt sich selbst als Szenarist für das »Filmdrama in vier Akten« *Das fremde Mädchen*, das 1913 unter der Regie von Mauritz Stiller entsteht[23], sowie weiteren unvollendeten Projekten, die Max Reinhardt und ihn Ende der 20er Jahre bis nach Hollywood führen.[24] Zeitgleich betont Hofmannsthal angesichts der technologischen Umwälzungen der Moderne allerdings die Notwendigkeit von Büchern als einem »höchst zweideutige[n], entschlüpfende[n], gefährliche[n], magische[n] Element des Lebens«, dessen Repräsentanten erst zu leben anfangen, »wenn sie mit einer lebendigen Seele zusammenkommen«[25], äußert sich über Robert Wienes Verfilmung der Strauß-Oper *Der Rosenkavalier*, für die er das Libretto verfasst hat, sie sei »schlecht gemacht«, und ihr »Resultat beinahe null«[26], und spricht allgemein von seiner Arbeit an dem nicht über erste Produktionsschritte hinausgelangenden *Film für Lillian Gish* als »geistig […] natürlich ohne Wert, außer daß vielleicht der Sinn für das Pantominische […] sich schärft.«[27]

Das Märchen der 672. Nacht (1905), *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) sowie die *Reitergeschichte* (1899) sind jene drei analog zur Geburt des Kinos veröffentlichten Kurzprosatexte Hofmannsthals, die Bohrer als »erste[…] Belege für [das] negative, theoriefreie Ausgesetztsein des reflektierenden, aber von tradierten Sicherheiten abgesprengten modernen Künstlers« heranzieht, dem »die ›Epiphanie‹ des ›Augenblicks‹ […] das einzig substantiell Gebliebene [ist]: Es ist nicht ›symbolisch‹ interpretierbar, weist nicht über sich hinaus, sondern stellt umgekehrt jede Art von vorweggenommener Kontinuität in Frage.«[28] Die Bohrer'schen plötzlichen Augenblicke sind in allen drei Erzählungen wörtlich zu verstehen: Ausschlaggebendes Strukturelement sind »rätselhafte oder erschreckende Erscheinung[en]«[29], die einerseits auf temporaler Ebene nie länger als einen

21 Hugo von Hofmannsthal, *Der Ersatz für die Träume*, in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, München, Tübingen 1978 [1921], 149–152, hier: 149.

22 Ebd., 151.

23 Nach gegenwärtigem Stand der Forschung scheint keine Kopie des Films der Nachwelt erhalten geblieben zu sein. Vgl. weiterführend bspw. die Anmerkungen in: Helmut G. Asper, *Zwischen Experiment, Film-Volksoper und Ausstattungsfilm. Die Stummfilmoper* Der Rosenkavalier *von Robert Wiene*, in: Heinz-Peter Preußer (Hg.), *Späte Stummfilme. Ästhetisch Innovation im Kino 1924–1930*, Marburg 2017, 175–201.

24 Vgl. Konstanze Heininger, *Ein Traum von großer Magie. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, München, 2015, 294–296.

25 Hugo von Hofmannsthal, *Der Dichter und diese Zeit*, in: Ders., *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a. M. 1979 [1906], 54–81, hier: 77.

26 *Brief Hofmannsthals an Raimund von Hofmannsthal*, 12. Oktober 1927, in: Ders., *Sämtliche Werke, Bd. 27, Ballette, Pantomimen, Filmszenarien*, Frankfurt a. M. 2006, 874.

27 *Brief Hofmannsthal an Leopold von Andrian*, 29. Juni 1928, in: Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, Frankfurt a. M. 1968, 413.

28 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 63.

29 Ebd., 59.

flüchtigen Augenblick dauern, andererseits aber auch stets mit der Blickstruktur des jeweiligen Helden verzahnt auftreten – sei es der Kaufmannssohn des *Märchens*, der Marschall von Bassompierre oder der Wachtmeister Anton Lerch in der *Reitergeschichte*: Gemeinsam mit den Figuren empfange der Leser »die Sensation einer Reihe von ›Augenblicken‹, die keinen Zusammenhang im Sinne eines psychologischen Realismus darstellen,« sondern vielmehr in Gestalt »›plötzlicher‹ Ausdrucksszenen menschlicher Gesichter«[30] zum Vorschein kommen.

So erinnert bspw. den Kaufmannssohn im *Märchen* während eines Stadtausflugs, der ihm den Tod bringen wird, »ein höchstens vierjähriges, kleines Mädchen«, das sein »weißes Kleid und blasses Gesicht« gegen die Scheibe eines Treibhausfensters drückt, um ihn »regungslose und böse« anzusehen, »in einer unbegreiflichen Weise« an die 15-jährige Verwandte seiner Haushälterin, die seit Kurzem mit ihm unter einem Dach wohnt, und kurz zuvor einen Selbsttötungsversuch unternommen hat.[31] Auch ein Pferdegesicht »mit tückisch zurückgelegten Ohren und rollenden Augen, die noch boshafter und wilder aussahen, weil eine Blesse gerade in der Höhe der Augen quer über den häßlichen Kopf lief«, ruft ihm wenig später ein »längst vergessenes Menschengesicht« ins Gedächtnis, nämlich »das verzerrte Gesicht eines häßlichen armen Menschen, den er ein einziges Mal im Laden seines Vaters gesehen hatte«, und das von Angst entstellt gewesen ist, »weil die Leute ihn bedrohten, weil er ein großes Goldstück hatte und nicht sagen wollte, wo er es erlangt hatte.«[32]

Während in dieser Erzählung die plötzlichen Augenblicke der »mysteriös über den Text wandernde[n], verzerrte[n] Mimik«[33] durch den Helden eine Kontextualisierung dadurch erfahren, dass die Entsetzen und Abscheu hervorrufenden Anblicke von Pferde- und Kindermiene an Erinnertes aus der eigenen Biographie rückgebunden, sprich, »nachdrücklich mit Bedeutung ausgestattet« werden[34], hat Hoffmannsthal, Bohrer zufolge, eine solche »›Augenblicks‹-Struktur« bereits für die früher entstandene *Reitergeschichte* in ungleich komplizierterer und komplexerer Form angewandt: Als sich der Wachtmeister Anton Lerch während der Italienischen Unabhängigkeitskriege im Revolutionsjahr 1848 unweit Mailands auf Kundschaft befindet, bemerkt er in einiger Entfernung »einen Reiter des eigenen Regiments auf sich zukommen, und zwar einen Wachtmeister, und zwar auf einem Braunen mit weißgestiefelten Vorderbeinen«, einem Pferd also, das aussieht wie sein eigenes. Während der fremde Reiter sich verhält wie sein Spiegelbild, während er auf die die beiden Männer trennende Steinbrücke übersetzt, und im gleichen Tempo auf ihn zureitet, erkennt Lerch »mit stierem Blick in der Erscheinung sich selber«, reißt sein Pferd zurück, und versucht, den Doppelgänger mit

30 Ebd.

31 Hugo von Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. 28, Erzählungen 1*, Frankfurt a. M. 1975 [1905], 13–30, hier: 24f.

32 Ebd., 29.

33 Betina Rabelhofer, *Symptom, Sexualität, Trauma. Kohärenzlinien des Ästhetischen um 1900*, Würzburg 2006, 241.

34 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 58f.

ausgestrecktem Arm abzuwehren, »worauf die Gestalt, gleichfalls parierend und die Rechte erhebend, plötzlich nicht da war, die Gemeinen Holl und Scarmolin mit unbefangenen Gesichtern von rechts und links aus dem trockenen Graben auftauchten und gleichzeitig über die Hutweide her, stark und aus gar nicht großer Entfernung die Trompeten der Eskadron ›Attacke‹ bliesen.« Ebenso unvermittelt befindet sich der Wachtmeister, ohne einen Anflug von Perplexität zu verraten,

> »auf dröhnendem Boden, nun in starkem Staubgeruch, nun mitten im Feinde, hieb auf einen blauen Arm ein, der eine Pike führte, sah dicht neben sich das Gesicht des Rittmeisters mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößtem Zähnen, war dann plötzlich unter lauter feindlichen Gesichtern und fremden Farben eingekeilt, tauchte unter in lauter geschwungenen Klingen, stieß den nächsten in den Hals und vom Pferd herab, sah neben sich den Gemeinen Scarmolin, mit lachendem Gesicht, Einem die Finger der Zügelhand ab- und tief in den Hals des Pferdes hineinhauen, fühlte die Mêlée sich lockern und war auf einmal allein, am Rand eines kleinen Baches, hinter einem feindlichen Offizier auf einem Eisenschimmel.«[35]

Auch die anschließende Todesszene des Wachtmeisters, in der dieser sich dem Befehl seines Rittmeisters verweigert, die bei dem siegreich beendeten Scharmützel erbeuteten Pferde herauszugeben, und von seinem Widerpart ohne großes Federlesen in einem »›blitzartige[n] Schlag‹, nicht für die Eskadron, sondern auch für den Leser«[36] niedergeschossen wird, gestaltet Hofmannsthal in der Interpretation Bohrers auf eine Weise, die »das Schweigen der Bilder im Unterschied zu den beiden anderen Erzählungen beredter wirk[en lässt]«: Zum einen stünde das Eindrucksbild nicht, wie in den späteren Texten, »isoliert in einem seinerseits ebenfalls irrealen Handlungsablauf«, sondern erweise sich wesentlich stärker in einen nicht zuletzt psychologisch unterfütterten Handlungsablauf integriert. Zum andern befänden sich die relevanten Augenblicke – wie in dem finalen Blickduell zwischen Wacht- und Rittmeister, bei dem Hofmannsthals auktoriale Erzählinstanz nacheinander die Perspektive der beiden Kontrahenten einnimmt – in einer direkten Korrespondenz, »die freilich nur poetologisch und nicht mehr handlungstechnisch oder logisch faßbar ist.«[37]

Zur Gänze lassen sich Bohrers ausnahmslos an literarischen Beispielen ausgearbeiteten Beobachtungen freilich nicht auf die Kinematographie übertragen, die als Zeit-Medium selbst dann ihre temporale Kontinuität wahrt, wenn sie ihr Publikum mit Schock-Bildern überfällt, und bei der ein extradiegetischer Referent, nämlich die indexikalische Realität, auch dann vorliegt, wenn sie uns dies vergessen zu machen versucht. Dennoch kann man eine (zunächst oberflächliche) Verwandtschaft zwischen Bohrers Theorie und unserem Untersuchungsgegenstand bereits anhand der Augenblicks-Bilder der von Bohrer angeführten Beispieltex-

35 Hofmannsthal, *Reitergeschichte*, in: Ders., *Erzählungen* [1899], 37–48, hier: 45f.

36 Hugo Schmidt, *Zum Symbolgehalt der Reitergeschichte Hofmannsthals*, in: *Views and Reviews of Modern German Literature. Festschrift für A. D. Klarmann*, München 1974, 70–74, hier: 73.

37 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 61.

te Hofmannsthals feststellen. Noch ergänzt um das bei Bohrer unberücksichtigt bleibende Panorama, das sich dem Gesichtsfeld Anton Lerchs darbietet, als er, kurz vor der Begegnung mit seinem Doppelgänger, durch ein verwahrlostes Dorf reitet – darunter »zwei ineinander verbissene blutende Ratten«, die vor ihm auf die Straße rollen, sowie »ein lichtgelbes Windspiel von so aufgeschwollenem Leib, daß er nur ganz langsam auf den vier dünnen Beinen sich weitertragen konnte«[38] – wird sinnfällig, was Richard Faber meint, wenn er Bohrer bezichtigt, dass ihn bei seiner Beschäftigung mit (literarischen) Erscheinungsformen des Plötzlichen und Schrecklichen »immer wieder […] das Skandalöse oder Sensationelle als solches und – vor allem – das Sadomasochistische daran«[39] interessiere – eine Einschätzung, die man noch um genau jene Phänomene des Abjekten und Verfemten erweitern könnte, zu denen auch indexikalische Todesszenen gezählt werden müssen.

Offenkundig wird die potenzielle Urbarmachung von Bohrers Theorie für den Einbruch indexikalischer Todesszene in ikonisch-symbolische Kino-Ordnungen, wenn wir die skizzierten Grundpfeiler des »plötzlichen Augenblicks« – seine Unmittelbarkeit, seine Widerspenstigkeit gegen narrative oder ideologische Vereinnahmung, seinen kontinuitätsfeindlichen Charakter, seinen »coup de théâtre«-Moment[40] – in einer Handvoll Filmen aufspüren, die mit (animalischen) Index-Toden kurz nach, noch während oder bereits vor ihrem Vorspann einsetzen: Anders als in den Erzählungen Hofmannsthals, wo die plötzlichen Augenblicke wie irritierende und desorientierende Risse im narrativen Gefüge erscheinen, ohne dieses jedoch zur Gänze auseinanderzureißen, stellen solche Momente, an den Anfang von Spielfilmen gestellt, ein initiales Schock-Erlebnis dar, das seine affektive Wirkung nicht nur aus seinem reinen Bildinhalt rekrutiert, sondern zudem dadurch die »tradierten Sicherheiten« des Kinoerlebnis aus den Fugen hebt, weil es zu einem Zeitpunkt stattfindet, als sich noch gar kein intradiegetisches Ordnungsmuster, kein politischer, kultureller, genrebedingter Kontextrahmen, keine Plot-Motivation hat konstituieren können. Auch ein Registrationsprozess, wie ihn Combs für die von ihm untersuchten kinematographischen Todesszenen für wesenhaft hält, wird auf seine archaische Form zurückgeworfen, da potenzielle Registranten ja erst nach Vollzug des zu registrierenden Ereignisses Zeugenschaft für dieses abzulegen imstande sind. In meinen Beispielen aber ist der Index-Tod dem jeweiligen nachfolgenden Langfilm als primordiales Ereignis vorgelagert.

Wie sich Bohrers zeitliche Modalität der »Plötzlichkeit« in konkreten Artefakten des Kinos manifestiert, möchte ich im Folgenden anhand von fünf zwischen 1973 und 1986 entstandenen Filmen unterschiedlicher Genres, Kulturräume und

38 Hofmannsthal, *Reitergeschichte*, 43f.

39 Richard Faber, *Ästhetik des Schreckens – Schrecken der Patriotik. Keine Hommage an das Abenteuerliche Herz*, in: Günter Meuter, Henrique Richardo Otten (Hg.), *Der Aufstand gegen den Bürger. Antibürgerliches Denken im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, 233–260, hier: 237.

40 Bohn, *Dichtung*, 58.

gesellschaftlicher Rahmenbedingungen veranschaulichen, die allesamt verbindet, dass sie ihre indexikalischen Todesszenen an ihren Anfängen platzieren, womit sie, ob nun bewusst oder unbewusst, genau jene Legitimationsstrategien unterminieren, die wir in den vorherigen Kapiteln kennengelernt haben.[41]

8.1.2 Fallbeispiele. *Anyab. Silip. Touki Bouki. La semena del asesino. Rih Essed.*

In *Anyab*[42], dem ersten von vier Camp-Hommagen an das Horror-Genre, die der ägyptische Regisseur, Journalist und Moderator Mohammed Shebl zwischen 1981 und 1992 dreht[43], stellt das indexikalische Sterben eines Hahns nur ein minimales Einsprengsel im wesentlich weiträumigeren Sensationalismus der Prologsequenz dar. Parodistisch arbeitet sich der Film sowohl an Bram Stokers *Dracula* als auch am Erfolgsmusical *The Rocky Horror Picture Show* ab, und nutzt die (rudimentäre) Geschichte eines jungen Paars, das sich im Schloss des berühmten blutsaugenden Grafens wiederfindet, vorrangig als Ausgangsbasis für ausgedehnte Tanz- und Gesangseinlagen, metareflexive Possen und kurze sozialkritische Sketche, in denen Dracula unseren Helden, unter anderem, als Taxifahrer, Klempner oder Arzt weniger nach ihrem Lebenssaft, sondern dem Inhalt ihrer Geldbörsen trachtet.

Der nur lose mit der heterogenen Haupthandlung zusammenhängende Vorspann kombiniert folgende Elemente miteinander: Eine Einstellung, die aus der

41 Auch an dieser Stelle soll die grundlegende Beziehung zwischen den beiden Kernzonen des Tabus in der modernen Gesellschaft – Tod und Sexualität – zumindest notiert werden. Alle Bemerkungen, die ich im Folgenden über den Initial-Schock im Kino anhand indexikalischer Todesdarstellungen anstellen werde, ließen sich, ohne gravierende konzeptionelle Eingriffe, auch auf das Phänomen nicht simulierter Sexszenen im Spielfilm anwenden. Als Beispiele seien Walerian Borowczyks subversive Gesellschaftssatire *La Bête* aus dem Jahre 1975 angeführt, die als erste Szene eine nach allen Regeln der Hardcore-Pornographie photographierte und montierte Pferdekopulation zeigt, oder aber Gaspar Noés Liebesdrama *Love* aus dem Jahre 2015, das mit der Totalen eines sich gegenseitig manuell zum Orgasmus bringenden heterosexuellen Paares einsetzt. Da Sexualität in der westlichen Gesellschaft seit der Liberalisierungswelle ab den späten 60ern ein ungleich geringeres Tabu darstellt als Tod und Sterben, eignet es sich jedoch nicht immer, bei derartigen, die Pornographie nicht nur streifenden Filmeröffnungen den Terminus eines Initial-Schocks anzuwenden: Während Borowczyk die Großaufnahmen einer pulsierenden Stutenvulva und eines ejakulierenden Hengstpenis durchaus als Affront gegenüber seinem Publikum intendiert haben mag, da auch dem gesamten nachfolgenden Film eine Strategie des Schocks und der Transgression immanent ist, die letztlich zu mannigfaltigen Zensurproblemen und den Karrierebruch des einst gefeierten Avantgardisten führen, erscheint die Masturbationsszene bei Noé sowohl sinnlich-zärtlich als auch auf eine zurückhaltende Weise photographiert, dass sie ein aufgeschlossenes Publikum nicht per se provozieren muss.

42 *Anyab* wurde bis zum Abschluss vorliegender Arbeit auf keinem Heimträgermedium kommerziell zugänglich gemacht. Dem Autor liegt der Mitschnitt einer ägyptischen Fernsehfassung vor.

43 Es handelt sich des Weiteren um *Al Ta'awitha* (1987), *Kaboos* (1989) und *Gharam Wa-Intiqam … Bis-Satur* (1992). Da Shebl in der (englischsprachigen) Forschungsliteratur bislang kaum Beachtung gefunden hat, vgl. weiterführend bspw. einen Artikel in der *Egyptian Gazette* anlässlich seines Todes vom 10. Oktober 1996, digitalisiert unter: www.egy.com/people/96-10-10.php (01.01.21).

Vogelperspektive eine Gruppe von Tänzern – wie sich im weiteren Verlauf des Films herausstellen wird, handelt es sich bei ihnen um Graf Draculas Gefolgsleute – zeigt, wie sie sich in und um einen auf dem Boden befindlichen weißen Kreis bewegen; eine Großaufnahme der rotgeschminkten Lippen des Dracula-Darstellers (und Popsängers) Ahmed Adaweyah, die abwechselnd die Intonation einer Disco-Nummer mimen oder aber die titelgebenden Fangzähne entblößen; und, dazwischen, den aus nächster Nähe aufgezeichneten Index-Tod des Hahns, der zunächst von einem bis auf seine Arme außerhalb des Bildkaders bleibenden Tänzer mit einem Messer enthauptet und anschließend dabei gefilmt wird, wie er unter heftigen Muskelkontraktionen kopflos auf der Tanzfläche umherflattert.[44] Insgesamt achtmal und jeweils nur für Sekundenbruchteile schneidet der Film die Aufnahme des sterbenden Tiers zwischen die übrigen Szenen, und zergliedert sie damit in eine punktuelle, für das menschliche Auge beinahe zu ephemere Abfolge von Einzelmomenten. Eine narrative Funktion kann – wenn man von der sanguinolenten Symbolik der Szene einmal absieht – dem Index-Tod nicht zugesprochen werden: Weder rekurriert der Film später explizit auf diesen noch scheint die Szene in der Prologsequenz selbst eine andere Funktion zu erfüllen als die eines kapriziösen Spektakels, dessen flüchtige Repräsentationsweise allein schon verhindert, dass es sich in mehr als eine rein rhythmische Beziehung zu seinem Kontext setzt.

Gewissermaßen entspricht die Szene damit dem, was Carolin Bohn in ihrer Auseinandersetzung mit Lessings *Laokoon* der Bohrer'schen Plötzlichkeit bescheinigt: Dass sie ein Effekt sei, der erst »aufgrund und in unserer eingeschränkten Sicht zum Effekt wird«, weil »der Zeitbegriff ›plötzlich‹ […] sich auf unseren *Blick* und unsere Wahrnehmung« beziehe. »Diese effektbezogene Bedeutung der ›Plötzlichkeit‹« konstituiere aber in ihrer »Selbstvergessenheit« zugleich »den falschen Sinn einer genuinen, unvermittelten Wahrnehmung«, sodass wir, »wenn wir nun etwas ›plötzlich‹ sehen«, nur wissen, »dass wir etwas nicht gesehen haben.« Es entstehe ein »blinde[s] Sehen«, was jedoch kein »Sehen ex negativo« sei, sondern paradoxerweise gerade dadurch funktioniere, »indem es konkret etwas vor Augen hat und *sieht*.«[45] In *Anyab* übernimmt die rasante Montage die durch den plötzlichen Moment hervorgerufene Sichtfeldbegrenzung, die bei Hofmannsthal, wie in der zitierten Passage aus der *Reitergeschichte*, hypotaktisch durch ein Übermaß an Eindrücken, die derart schnell aufeinanderfolgen, dass sie regelrecht ineinanderzufließen scheinen, erfahrbargemacht wird. Andererseits kann man im Falle von *Anyab* jedoch kaum davon sprechen, dass der indexikalische Hahnentod die »besondere […] Dignität«[46] des Bohrer'schen »erzählten Ereignisses« besitzen würde. Vielmehr verfährt die filmische Struktur mit ihr als einem Schauwert unter anderen.[47]

44 Mohamed Shebl, *Anyab*, TV-Mitschnitt, Ägypten o. J. (Ägypten 1981), 0:00–03:21.

45 Bohn, *Dichtung*, 59 f.

46 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 43.

47 Einen ganz ähnlichen Effekt erzielt ebenfalls die disjunktive Montagesequenz zu Beginn von Ingmar Bergmans *Persona*, wo die (flüchtigen) Bilder einer Schafschlachtung – das aus der geöffneten Kehle sprudelnde Blut; das blindgewordene, in die Kamera zu starren scheinende Auge; die dem

Fundamentaler mit der Diegese verknüpft ist die graphische Schlachtung eines Büffels während des Vorspanns des philippinischen Sexploitation-Dramas *Silip* aus dem Jahre 1985.[48] Gleich die erste Einstellung zeigt uns in einer symmetrischen Bildkomposition und in einiger Entfernung zur Kamera einen jungen Mann nebst einem Büffel auf der Kuppe eines sandigen Hügels vor blauem Horizont. Während letzterer durch Strick und Pflock fixiert, und deshalb gezwungen ist, den Kopf leicht gebeugt zu halten, visiert ersterer gerade mit der stumpfen Seite einer Axt die Stirn des Tieres an. Ein Schnitt später ist der Kopf des Büffels in den Bildvordergrund gerückt, befindet sich nun aber nicht mehr, wie zuvor, rechts innerhalb des Bildkaders, sondern auf der linken Seite, was uns Gelegenheit gibt, die Urheber der flehentlichen Schreie zu sehen, die den Mann, den sie Simon nennen, von seiner Tötungsabsicht abzuhalten versuchen: Es handelt sich um eine aufgebrachte Gruppe von sieben Jungen und Mädchen, die sich am Fuße des Hügels zusammendrängen, letztendlich aber auch nicht verhindern können, dass der Hammer, nach einem kurzen, die Perspektive des Tieres nachzeichnenden Zwischenschnitt, auf den Büffel niederkracht.

Als der Filmtitel erscheint, wälzt sich das Tier schwerverletzt im Bildhintergrund in einer Staubwolke, während Simon unablässig weiter mit seiner Axt auf das Rind einschlägt. Inzwischen hat sich auch einer der Buben aus der Kindergruppe losgerissen, um Simon physisch von seinem weiteren Einschlagen auf sein brüllendes Opfer abzuhalten, wobei seine Kräfte freilich nichts gegen den Stärkeren ausrichten, und auch seine Beteuerungen, es sei doch immerhin »unser« Büffel, Simon nicht umzustimmen vermögen. Vielmehr hält dieser dagegen, dass die Kreatur doch sowieso irgendwann haben sterben müssen, und nunmehr dem Dorf als Nahrung diene. Seine rationalen Ausführungen und die geordneten, wenn auch blutroten Vorspanntitel grundieren, nachdem dem Büffel die Kehle durchgeschnitten wurde, das explizite Ausnehmen der Eingeweide des Tieres, dem die Kinder in sprachlosem Entsetzen beiwohnen. Die Szene endet damit, dass Simon den abgetrennten Büffelkopf Kindern und Kamera wie eine Trophäe präsentiert. Just in dem Moment, als er sich, halb amüsiert und halb verwundert, darüber äußert, wie unschuldig seine kleinen Zuschauer doch seien, stellt eins der Mädchen schockiert fest, dass ihm Menstruationsblut die nackten Beine hinabrinnt.[49]

Vom Vorspann *Anyab*s unterscheidet sich derjenige in Elwood Perez' Film in mehrfacher Hinsicht. Allein, dass es eine der späteren Hauptfiguren, und kein namens- und gesichtsloser Statist ist, die den Index-Tod des Büffels zur Ausführung bringt, bewahrt die fragliche Szene vor ihrer Abschottung zur anschließenden

toten Körper entrissenen Eingeweide – in einen größeren Strang affizierender Aufnahmen wie die eines erigierten Penis, einer Hand, in deren Innenfläche ein Nagel geschlagen wird, oder Ausschnitte früher Slapstick-Komödien integriert ist, die völlig außerhalb der erst nach diesem assoziativen Prolog einsetzenden Spielfilmhandlung stehen. (Ingmar Bergman, *Persona*, DVD, USA: Criterion Collection 2014 (Schweden 1966), 0:00–2:56.)

48 Vgl. weiterführend zum Film bspw. Emmanuel A. Reyes, *Notes on Philippine Cinema*, Manila 1989, 139ff.

49 Elwood Perez, *Silip*, DVD, USA: Mondo Macabro 2007 (Philippinen 1985), 0:00–03:58.

Spielfilmhandlung. Bei Simon nämlich handelt es sich um den eigentlichen Dreh- und Angelpunkt des weiteren Handlungsverlaufs: In einem entlegenen Dorf der Visayas-Inselgruppe werden ihm im Folgenden sowohl die ihre Sexualität durch einen dogmatischen Katholizismus unterdrückende Lehrerin Tonya als auch die mit ihrem US-amerikanischen Liebhaber in ihr Heimatdorf zurückgehrte Hedonistin Selda libidinös verfallen. Genauso steht der Index-Tod des Büffels aber auch in leitmotivischer Korrespondenz mit der restlichen Filmhandlung. Nicht nur etabliert der Vorspann durch das Schlussbild des menstruierenden Mädchens eine elementare Verbindung zwischen Eros und Thanatos, die auch die Handlung strukturieren wird. Er antizipiert zugleich das gewaltsame Ende Simons, der im Finale von den Dorfkindern, nachdem er unabsichtlich ein kleines Mädchen getötet hat, ebenfalls kollektiv geschlachtet werden wird. Auch eine essenzielle Szene des Films, in der Simon und Tonya einander gestehen, dass sie seit Jahren leidenschaftliche Gefühle zueinander hegen, findet ausgerechnet neben der Flanke eines weiteren Büffels statt, der offenbar auf dem gleichen Hügel, wo die Eröffnungssequenz angesiedelt gewesen ist, auf seine baldige Schlachtung wartet.

Interpretatorische und legimitative Zugriffe, die in der graphischen Illustration der Büffelschlachtung primär eine Antizipierung der im weiteren Handlungsverlauf offen zutage tretenden animalischen Triebe der Protagonisten erblicken, sind dem einführenden Initial-Schock natürlich nachgelagert. Selbst die Rechtfertigungen, mit denen Simon der Kinderschar vor Augen zu führen versucht, dass die Tötung von Tieren zur Nahrungsgewinnung in einer rustikalen Gesellschaft wie der ihren unumgänglich bleibt, ändert nichts an der affektiven Wirkung der aus zahllosen Perspektiven, kein explizites Detail ausblendenden, und zudem vollkommen unvermittelt einbrechenden Sequenz. Wie Bohrer auch bezüglich Hofmannsthals *Reitergeschichte* feststellt, hat »die feste Bindung« des »plötzlichen Augenblicks« an einen »narrativen Handlungsverlauf« nicht unbedingt die Wirkung, seine Stoßkraft zu mindern. Vielmehr empfange er erst dadurch »seine unheimliche Intentionalität«.

Freilich ist die »erschreckende Aufhebung des Realitätsprinzips«[50] bei Hofmannsthal, die man eher noch auf einen grell-grotesken Film wie *Anyab* anwenden könnte, mit *Silip* unvereinbar, dessen Wahrnehmungs-Schock gerade aus der drastischen Überdetermination eines solchen Realitätsprinzips resultiert. Andererseits bleibt die indexikalische Todesszene des Büffels, so überfallartig und ausgewalzt sie auch sein mag, dennoch durch den Einsatz von technischen Tricks wie akzentuierender Zooms, die wiederholten Perspektivenwechsel und die ihr immanente Wechselbeziehung zwischen kühl und kalkuliert handelndem Agens (Simon) und emotional engagiertem, schreiendem, weinendem Patiens (die Kindergruppe) in einer dezidiert kinematographischen Ästhetik eingebunden, und stellt damit unaufhörlich die Konstruktionsprinzipien der eigenen Effektivität zur Schau. Nicht zuletzt untermauert der Film dies dadurch, dass er den anfäng-

50 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 61.

lich verweigerten Registrationsprozess noch während der Prologsequenz gleich zweimal auf konventionelle Weise nachholt: Einmal durch die ostentative Geste Simons, der wie ein Henker des Jahrmarktskinos den Kopf seines Opfers der Kamera entgegenreckt, sowie durch die Kinderschar, deren Tränen und Schreie Zeugenschaft für den Tod ihres geliebten Büffels ablegen, als sei dieser durch die explizite Veranschaulichung seines Sterbens nicht bereits genug bezeugt worden – eben ganz so, als befänden wir uns in einem der frühen, von Combs' analysierten Melodramen, in denen die exzessiven Trauerbekundungen der Überlebenden den an sich unsichtbaren Sterbevorgang einer Figur erst zur Sichtbarkeit, und damit zum Abschluss, bringen.[51]

Konsequenter als die vorherigen beiden Beispiele verzichtet *Touki Bouki*, ein 1973 veröffentlichter Vertreter des post-kolonialen Afrikanischen Kinos unter Regie des Senegalesen Djibril Diop Mambéty, in seiner Exposition auf klassische menschliche Registranten.[52]

Der Filmvorspann beginnt mit zwei Totalen einer Rinderherde, die von einem kleinen, auf einem Ochsen reitenden Jungen direkt auf die statische Kamera zugeführt wird. Neben dem leisen Muhen der Kühe dominiert die Tonspur eine Flötenmelodie, die die Szenerie, zusätzlich zu ihrem landschaftlichen Hintergrund, mit archaisch-pastoralen Konnotationen versieht.[53] Dann aber wechseln Schauplatz, Tondesign, Kameraführung jäh: In einem modernen Schlachthaus angekommen wird die Tonspur nunmehr von einem kakophonischen Zusammenspiel aus Männerstimmen und den panischen Schreien der auf ihre Tötung wartenden Rinder erfüllt. Auch die Kamera hat ihre Stasis verloren. In halbnahen Einstellungen und Großaufnahmen, und per Hand geführt, folgt sie dem Schicksal einer der Kühe exemplarisch, während diese mit einem Seil um den Kopf von den mehrheitlich im Zwielicht verbleibenden, ununterscheidbaren Männern in die

51 Kein Initial-Schock im engeren Sinne stellt zwar die Tötung eines Hahnes in Louis Malles *Lacombe Lucien* dar, die in dem 1974 gedrehten Drama um einen unbedarften Bauernjungen, der während der deutschen Besatzung Frankreichs zum Gestapo-Helfer aufsteigt, erst nach etwa einer Viertelstunde erfolgt. Allerdings sind die ersten Minuten des Films von toten oder sterbenden Tieren regelrecht leitmotivisch durchdrungen – neben dem Hahn, dem Laiendarsteller Pierre Blaise mittels Handkantenschlägen derart zusetzt, dass er ihm beim dritten Schlag den Kopf vom Rumpf löst, zeigt Malle uns außerdem ein totes Pferd und ein totes Kaninchen. Aber auch, dass Malles Film die Zweckdienlichkeit der Tiertötung innerhalb eines agrarisch geprägten Umfelds sowie die Lapidarität, mit der sie erfolgt, hervorhebt, machen es doch möglich, die Szene mit den narrativ motivierten Parametern des Initial-Schock von *Silip* zu verlinken: Ohne viele Worte zu verlieren, veranschaulicht der Film soziales Milieu und Charakter unseres Titelhelden allein durch seine Interaktion mit dem indexikalisch sterbenden Federvieh. Dass Lucien Lacombes emotionsloses, nahezu beiläufiges Enthaupten des Hahnes vor einer im Bildhintergrund auf einer Wiese sitzenden Kinderschar geschieht, stellt zudem ein, wenn auch sicherlich zufälliges, Bindeglied zu den minderjährigen Registranten in Perez' Film dar. (Vgl. Louis Malle, *Lacombe Lucien*, DVD, Deutschland: Arthaus 2008 (Frankreich, Deutschland, Italien, 1974), 15:06–16:54.)

52 Djibril Diop Mambéty, *Touki Bouki*, DVD, USA: Criterion 2013 (Senegal 1973), 0:00–4:00.

53 Vgl. zur Schlachthausszene im Allgemeinen und deren Sounddesign im Besonderen v. a. Vlad Dima, *Sonic Space in Djibril Diop Mambety's Films*, Bloomington 2017, 44–50.

Schlachthalle gezerrt, dort zu Boden gestoßen, mittels Halsschnitt getötet, und schließlich zum Ausbluten an einem Deckenhaken befestigt wird. Im Moment, als das Messer in die Kehle der Kuh eindringt, verliert die Kamera ihren Fokus, als könne sie den Anblick des hervorsprudelnden Blutes und die Todeszuckungen des Tiers selbst nicht länger ertragen, so wie auch die Montage, sobald wir das Schlachthaus betreten haben, in eine Unruhe verfällt, die die Bilder blitzhaft, diskontinuierlich aufeinanderfolgen lässt, und damit, wie Vlad Dima nahelegt, selbst zu einem kompositorischen Äquivalent der gezeigten Schlachtwerkzeuge wird.[54]

Auffallend im Kontrast zu *Anyab* und *Silip* ist zunächst der dokumentarische Charakter der Szene. Kein Zweifel dürfte daran bestehen, dass Mambéty und sein Team einfach den Tagesbetrieb eines Schlachthofs irgendwo im Senegal aufgezeichnet haben. Eine Inszenierung findet damit nicht in den Bildern selbst statt, sondern in den nahezu physischen Reaktionen von Kamera und Montage auf die Vorgänge, die sie zu filmen und zu montieren gezwungen sind. Von sorgsam ins Bild gesetzten Registranten, wie sie die Kinder in *Silip* darstellen, ist in *Touki Bouki* nichts zu finden. Kommentiert wird die Schlachthausszene lediglich in der darauffolgenden Einstellung, die stilistisch den beiden Eröffnungsszenen gleicht, und die ausbleibende Registration während der Tötungsszene dann doch, *wie Silip*, auf standardisierte Weise kompensiert: In einer Totale wie zu Beginn, und erneut unterlegt mit der zwischenzeitlich vom Schlachthauslärm verschluckten Flötenmelodie, ist der kleine Junge auf seinem Ochsen jetzt allein zu sehen, wie er zurück in den Busch reitet, nun, nachdem seine Aufgabe, die offenbar in der Ablieferung des Schlachthausviehs bestanden hat, erledigt worden ist. Wie in Combs' prototypischem Beispiel von Griffiths *Country Doctor* vollzieht sich die Beglaubigung eines Todes durch die Wiederholung einer Landschaft in Kombination mit in ihr und mit ihr (inter-)agierenden Figuren und die dadurch zum Vorschein kommenden Leerstellen.

In dieses friedvolle Bild schiebt sich aber nun das aggressive Geräusch eines rasenden Motorrads, das die nächste Szene, und damit den Hauptteil des Films, einleiten wird. *Touki Bouki* handelt von Mory, der mit seiner Freundin Anta von einer Zukunft in Paris träumt, und bei dem Versuch, zu Geld zu kommen, um sich die Überfahrt ins Gelobte Land leisten zu können, ein ganzes Panorama an realen und imaginierten Abenteuern durchlebt, die allesamt als ironische Kommentare auf die vergangene, gegenwärtige und zukünftige politische und gesellschaftliche Situation des Senegals im Besonderen, und des post-kolonialen Afrikas im Allgemeinen gelesen werden können. Dass Mory mit dem kleinen Jungen im Prolog identisch sein dürfte, legt, neben seinem Beruf als Kuhhirte, nicht zuletzt nahe, dass am Lenkrad seines Rollers das Gehörn eines Rindes befestigt ist, das zunächst aus einer Perspektive vom Rücksitz des Gefährts aus gefilmt wird, die es wirken lässt, als würde unser Held noch immer auf dem Rücken eines Reittiers sitzen. Eine Rahmung, die das Exzeptionelle der Schlachthausszene noch deut-

54 Ebd., 44.

licher unterstreicht, setzt Mambéty dahingehend, dass er den während der ersten Einstellung begonnenen Vorspann jetzt erst zu Ende führt.

Aber erst im Finale offeriert Mambéty seinem Publikum eine, wenn auch kryptische, Legitimation des Initial-Schocks. Mory und Anta stehen kurz davor, ihren Dampfer in den Westen zu besteigen, als ersterer von Panik erfasst wird, seinen kulturellen Wurzeln den Rücken zu kehren, und sich davonmacht, um nach seinem Motorroller zu suchen, der inzwischen jedoch von einem PKW überrollt worden ist. Währenddessen wartet Anta vergeblich an Bord des Schiffes, das schließlich ohne Mory in See sticht. Scheinbar blindlings sind zwischen wilde Kameraschwenks durch die Straßen Dakars weitere Schlachthausaufnahmen geworfen, was zuallererst ein Stimmungsbild von Chaos und Orientierungslosigkeit schafft, das mit dem psychischen Zustand des allerdings nicht im Bild anwesenden Mory kongruent ist. Die allerletzte Szene des Films wiederum zeigt erneut den kleinen Jungen vom Anfang, der noch immer seine Kuhherden durch die Steppe treibt, wobei vor dem Anblick der anschließenden Schlachtung eine Schwarzblende bewahrt, die dann auch den Film selbst besiegelt.

Die Interpretationsschlüsse, die sich aus diesen Montage-Entscheidungen ziehen lassen, erweisen sich, weil unberührt von narrativen Notwendigkeiten, als noch ergebnisoffener als bei *Silip*: Sollen die senegalesischen Migranten, die, wie Anta, gen Frankreich aufbrechen, mit Schlachtvieh identifiziert werden, dem bei einer Aufgabe der Heimat zwar nicht das Leben, aber die Kultur genommen wird? Soll die Schlussszene eine bittere Kontinuität veranschaulichen, einen gesellschaftlichen Status Quo, den kein Ausbruchsversuch grundlegend umstürzen wird? Sollen die Rinderherden, wie bei Eisenstein, ein Volk symbolisieren, das von seiner eigenen Herrschaftskaste zum Ausbluten gebracht wird?

Unter Erwähnung von *Stachka* definiert Vlad Dima Mambétys Initial-Schock und seine motivische Verschränkung mit der ihm folgenden Spielfilmhandlung als eine »atemporale intellektuelle Montage«[55]: Die idyllischen Aufnahmen des kleinen Hirtenjungen und die drastischen Aufnahmen des sterbenden Schlachtviehs stünden, wie bei Eisenstein, in einem dialektischen Verhältnis zueinander. So wie in *Stachka* die Bilder aus dem Schlachthaus und des niedergeschlagenen Arbeiteraufstands innerhalb der Diegese räumlich-zeitlich voneinander geschieden bleiben, und ihre sinnstiftende Kollision erst durch das Publikum rein mental vollzogen wird, so liefere auch die Eröffnungsszene von *Touki Bouki* das Rohmaterial eines solchen homogenen Zusammenschlusses des disparaten Bildmaterials auf Seiten der Rezipienten. Erschwert werde die Vernetzung beider Bildinhalte zu einem über sie hinausgreifenden Sinngehalt durch die dem Film immanente Atemporalität, mit der Mambéty, laut Dima, den Differenzen zwischen »europäischem« und »afrikanischem« Zeitempfinden Rechnung tragen würde: Nicht wie bei Eisensteins Hieroglyphenbeispiel stünden die relevanten Zeichen synchron nebeneinander, und müssten zur Bedeutungsgewinnung bloß noch addiert wer-

55 Ebd., 45.

den. Vielmehr seien sie quer über die gesamte Filmlänge verstreut, wo sie, unvermittelt und unerwartet, immer wieder hervortreten würden, um den Prozess des Sinnstiftens kontinuierlich am Laufen zu halten, und, fernab fixer Bedeutungen, zu denen Eisenstein seine Zuschauer hinführen will, immer neue Bedeutungen zumindest als Möglichkeit aufzuwerfen.

Ein derartiges intellektuelles Referenzspiel, das die Index-Tode zu Signifikanten macht, die allein rein intratextuell mit unterschiedlichsten Signifikanten gekoppelt werden können, hilft wenig dabei, die mit dem grell überzeichneten, satirischen Ton des restlichen Films zudem nur schwerlich in Einklang bringende Eröffnungssequenz mit einem sie transzendierenden Sinngehalt zu unterfüttern, sondern bewirkt gerade durch das Übermaß an möglichen Sinnangeboten das genaue Gegenteil. Wie die Gesichter bei Hofmannsthal wird der Initial-Schock zu einem »leeren Ausdruck stilisiert: Die Beunruhigung, die davon ausgeht, ist im absoluten und definitiven Verzicht auf eine Erklärung begründet.«[56] Oder anders, in Bezug auf *Touki Bouki*, gesagt: Ihre Beunruhigung entsteht gerade durch den Verzicht auf eine *definitive* Erklärung.[57]

Wesentlich augenfälliger, und dadurch limitierter, gestalten sich die Deutungsmöglichkeiten, die der ebenfalls 1973 gedrehte *La semana del asesion* des spanischen Regisseurs Eloy de la Iglesia zur Einbettung seines Initial-Schocks bereitstellt. Der Film eröffnet mit der Totale einer Schlachthaushalle, in die gerade ein kurz zuvor per Bolzenschuss getötetes oder zumindest betäubtes Rind durch eine Luke an der Seitenwand stürzt, um von den bereitstehenden Schlachtern sogleich Schnitte in den Hals zu erhalten, während weitere Rinder bereits zum Ausbluten an den Deckenhaken hängen. Je zwei entindividualisierte Männer nehmen sich

56 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 61.

57 Auch wenn die knapp achtminütige Prologsequenz in Narciso Ibáñez Serradors *¿Quién puede matar a un niño?* keinen Initial-Schock in Gestalt eines indexikalischen Tiertodes bereithält, sondern ausnahmslos aus Archivaufnahmen kompiliert ist, die drastisch das Leid von Kindern in unterschiedlichen historischen Konflikten wie dem Bürgerkrieg in Nigeria, dem Koreakrieg, dem Vietnamkrieg, aber auch nationalsozialistischen Vernichtungslagern zum Thema haben, lässt sich der spanische Film aus dem Jahre 1976 in das Schema von *Touki Bouki* einordnen: Die Bilder toter und sterbender Säuglinge oder kriegsversehrter Kleinkinder, über die die Vorspann-Credits abrollen, werden von einer nüchternen Wochenschausprecherstimme sowie Laufbändern begleitet, die die ungefähre Zahl minderjähriger Opfer des jeweiligen Krieges angeben. Mit dem restlichen Film, der im Genre-Gewand eines Horrorthrillers von einem englischen Pärchen erzählt, das feststellen muss, dass die Kinder des südspanischen Dorfes, in dem man die Ferien verbringen wollte, offenkundig sämtliche erwachsene Dorfbewohner ermordet haben, und nun ebenfalls ihnen nach dem Leben trachten, haben die expliziten Eröffnungsbilder auf den ersten Blick wenig zu tun. Es bedarf eines interpretatorischen Zugriffs seitens der Rezipienten, sie mit der Spielfilmhandlung kurzzuschließen, und bspw. die im weiteren Plot-Verlauf von Kindern verübten Mordtaten als letztlich durch den Prolog legitimierte Racheakte an der Erwachsenenwelt zu lesen. Verbunden ist die Initial-Schock-Sequenz zudem auf akustischer Ebene mit der ikonisch-symbolischen Ordnung des Films: Wie bei den Credits erklingt auch in der Spielfilmhandlung immer wieder leitmotivisch eine wortlose, von Kinderstimmen gesummte Melodie, meist gefolgt von ausgelassenem Kinderlachen. (Vgl. Narciso Ibáñez Serrador, *Ein Kind zu töten*, DVD, Deutschland: Bildstörung 2009 (Spanien 1976), 0:00–8:00.)

dieser Aufgabe an, indem der eine ihnen die Kehle aufschneidet, und der andere die hervorsprudelnden Blutströme in einem Eimer auffängt, wobei die routinierten Handgriffe ausnahmslos in Großaufnahme gezeigt werden. Zu hören ist, wie bei Mambéty, ein Klangbrei aus Stimmen, undefinierbarem Lärm und, besonders hervorgehoben, das Geräusch der Blutflüsse, wie sie in die Eimer plätschern.[58]

Obwohl sich inhaltliche Entsprechungen zur Schlachthausszene in *Touki Bouki* nicht von der Hand weisen lassen, unterscheidet sich diejenige de la Iglesias doch in zwei entscheidenden Punkten: Zum einen setzt sie ohne sie als Bestandteil eines fiktionalen Films ausweisende Vorspanntitel ein, zum andern ist sie, ähnlich wie die Büffelschlachtung in *Silip*, zumindest, was ihren Schlussteil betrifft, deutlich in die Diegese integriert. Zweimal, kurz bevor der Vorspann einsetzt, sehen wir Hauptfigur Marcos, wie dieser, aufgrund seiner Profession als Schlachter unbeeindruckt von den ihn umgebenden blutigen Spektakeln, am Rande der Szenerie stehend sein Pausenbrot verzehrt. Marcos bleibt im Folgenden die einzige Kontaktstelle zwischen den indexikalischen Schlachtszenen des Prologs und dem anschließenden Plot, der ihn, wegen eines Streits aus nichtigem Anlass, zunächst unabsichtlich einen Taxifahrer töten lässt, dann, als sie sich weigert, den Vorfall zu vertuschen, die eigene Verlobte, und schließlich, einer Kettenreaktion gleich, immer mehr Menschen aus dem näheren und weiteren Bekanntenkreis, die hinter sein Geheimnis zu kommen drohen. Einerseits ist der zunehmend in Wahnsinn und Blutrausch abdriftende Marcos durch sein Angestelltenverhältnis bei der Konservenfabrik mit angegliedertem Schlachthof rein funktional weiterhin mit dem Schauplatz der Filmeröffnung verknüpft, zumal er diesen nutzt, um sich der inzwischen in seiner Wohnung stapelnden Leichen zu entledigen, indem er sie portionsweise unter das Schlachtfleisch mischt. Andererseits kann die Schlachthausszene zu Beginn aber auch als generelle Vorwegnahme der anschließenden Bluttaten verstanden werden, die der Film explizit genug illustriert, dass sie ihm, obwohl dem Schwulenaktivist und politischen Dissidenten de la Iglesia eher ein gesellschaftskritischer Kommentar zu Klassenunterschieden im Franco-Spanien vorgeschwebt haben mag, den internationalen Verleihtitel *Cannibal Man* zugetragen haben.[59]

Abgesehen von diesen allgemeinen Handlungsmustern, die sich noch erweitern ließen um die Mutmaßung, dass Marcos zu seinen späteren Gewaltverbrechen erst durch die Verrohung befähigt wird, die ihm sein Fließbandtöten als Schlachter zugetragen hat, fehlen *La semana del asesino* die narrativ oder allegorisch motivierten Marker, wie sie *Silip* und *Touki Bouki* einsetzen, um ihre Initial-Schocks nachträglich mit Bedeutung auszustaffieren. Bezeichnend ist nicht nur, dass das Schlachtvieh oder auch nur die Schlachthalle später nicht mehr zu sehen sein wird, sondern ebenso, dass der Film es vermeidet, Marcos' Morde, einmal ab-

58 Eloy de la Iglesia, *Cannibal Man*, DVD, Deutschland: Motion Picture 2014 (Spanien 1973), 0:00–1:05.

59 Vgl. zu Eloy de la Iglesia bspw. Stephen Tropiano, *Out of the Cinematic Closet. Homosexuality in the Films of Eloy de la Iglesias*, in: Marsha Kinder (Hg.), *Refiguring Spain. Cinema, Media, Representation*, Durham, London 1997, 157–177.

gesehen von einer sich mit der Zeit einstellenden Routine, inszenatorisch mit den Schlachthaustötungen in Zusammenhang zu bringen: Abgesehen von dem Fakt, dass Marcos sich bei seinen zunächst aus Affekt begangen, alsbald aber immer kalkulierter in die Tat umgesetzten Morde im Laufe der Zeit eine emotionslose Geschäftigkeit aneignet, wie sie auch seine Kollegen im Schlachthaus an den Tag legen, vermeidet der Film es, eine offensichtliche Relation zwischen beiden Formen des Blutvergießens herzustellen.[60]

Noch deutlicher außerhalb der Narration platziert ist ein indexikalischer Hahnen-Tod, dessen Bebilderung in *Rih Essed*, dem 1986 entstandenen Debütfilm des tunesischen Filmemachers Nouri Bouzid, Karl Heinz Bohrers Diktum, der »›Ereignis‹-Charakter des Erzählten« impliziere, dass es »keine Aussage [gibt], die relevant wäre über einen Augenblick hinaus« von unseren Beispielen am konsequentesten entspricht. Das »Symptom der Reduktion von Zeit auf einen Zeit-Punkt«[61] gestaltet sich in Bouzids latent mit homoerotischen Untertönen spielendem Sozialdrama um einen jungen Mann namens Hachemi, der am Vorabend seiner Hochzeit mit einer Frau, die er einzig aus Familientradition ehelichen wird, die eigene Vergangenheit, die Gesellschaftsstruktur, in die er hineingeboren worden ist, und letztlich die eigene Sexualität hinterfragt[62], wie folgt[63]:

Rih Essed beginnt mit der Einstellung des blätterbedeckten Steinbodens eines Hofes. Von außerhalb des Bildkaders werfen unsichtbar bleibende Hände einen Hahn in den Fokus der Kamera. Sogleich bildet sich unter dem für einen Moment reglos stehenbleibenden Tier eine Blutlache, die aus seiner aufgeschlitzten Kehle stammt. Nicht nur anhand des steigenden Blutausflusses kann man dem Leben des Hahnes beim Entschwinden zusehen: Er krümmt sich, unmerklich zunächst, dann immer heftiger, neigt sich langsam zur rechten Seite des Bildkaders, wo er schließlich hinstürzt, und dem nahenden Tod mit Flügelschlag und wildem Beinstrampeln begegnet. Er reißt seinen Kopf in die Höhe, wirft sich, Blätter aufwir-

60 Nicht nur thematisch, sondern auch konzeptionell kann die Tötung eines Pferdes am Anfang von Gaspar Noés frühem Kurzfilm *Carne* aus dem Jahre 1991 an Eloy de la Iglesias' Filmeröffnung anschließen. Noé filmt den Zusammenbruch des Tieres, nachdem ihm ein Bolzen in die Stirn geschossen worden ist, die anschließende Kehlenöffnung, das herausstürzende Blut, die Häutung seines Kopfes per Handkamera aus nächster Nähe in satten Rottönen, und lässt die Sequenz mit der Ansicht eines Tellers enden, auf dem das Endergebnis des Schlachtungsprozesses, ein saftiges Steak, von der Hauptfigur des Films, einem namenlosen Pferdemetzger, verzehrt wird. Wie in *La semana del asesino* setzen die dokumentarischen Aufnahmen aus dem Schlachthof mehr den Grundton für die anschließende misanthropische Fallstudie über das allzu innige Verhältnis zwischen dem Protagonisten und seiner minderjährigen Tochter, das in einem grausamen Akt der Selbstjustiz gipfelt, als dass sie für den Plot relevante Informationen beitragen würden. In *Carne* indes kommt zusätzlich eine metareflexive Komponente zum Tragen, wird die Pferdeschlachtung doch von einer der für Noé typischen Texttafeln unterbrochen, die als Warnung vor »des images qui risquent d'impressionner les plus jeunes spectateurs« fungiert, und dem Tod des Pferdes unmittelbar vorausgeht. (Gaspar Noé, *Carne*, DVD, Frankreich: Film Office 1999 (Frankreich 1991), 0:00–2:40.)

61 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 43.

62 Vgl. weiterführend Robert Lang, *New Tunisian Cinema*. Allegories of Resistance, New York 2014, 40–66.

63 Nouri Bouzid, *Man of Ashes*, DVD, USA: Fox Lorber 2000 (Tunesien 1986).

belnd, auf dem Boden herum, überschlägt sich mehrere Male. Konzentriert folgt die Kamera ihm bei seinem Todeskampf, sacht nach links oder rechts schwenkend, je nachdem, wohin der zappelnde Körper geschleudert wird, bis er endlich leblos liegenbleibt. Unterdessen hat bereits der Vorspann eingesetzt. Während die Festivals, auf denen *Rih Essed* gezeigt worden ist, und die Namen der Produzenten noch über den Bildern des tödlich verletzten Tiers eingeblendet werden, erfolgt die Nennung des Filmtitels erst nach einem Schnitt auf Frauenhände, die eine Folie auf einem Backblech ausbreiten, es mit Mehl befüllen, Teig kneten. Wir befinden uns mitten in den Vorbereitungen zu Hachemis Hochzeit, für die die weiblichen Familienmitglieder ein gigantisches Fladenbrot herrichten.[64]

Natürlich liegt es nahe, auch die Schlachtung des Hahns in die Kette aus Aktivitäten vor Beginn der Festlichkeiten einzureihen. Allerdings verweist *Rih Essed* auf seine Prologsequenz zu keinem späteren Zeitpunkt explizit. Weder sehen wir, wie Hachemis weibliche Verwandten den Hahn zubereiten oder wie er letztendlich verzehrt wird, noch lässt sich in Bouzids Film eine Referenz ausfindig machen, die es möglich machen würde, den Initial-Schock als Antizipation entscheidender Entwicklungen innerhalb der Diegese oder auch nur als prägnante Metapher zu verstehen. Vielmehr steht der Index-Tod des Hahns vollkommen singulär, im wahrsten Wortsinn sinnlos, ohne Einbettung in spätere ästhetische oder narrative Strategien zu Beginn eines Films, der sich in seinem weiteren Verlauf mit seinem gemessenen Erzähltempo, seiner elliptischen Struktur, seiner unaufdringlichen Charakterzeichnung fulminant von plakativen Schock-Taktiken wie der im Prolog vorgeführten distanziert.

Die Inzisur, die Bohrers plötzlicher Augenblick für die Erzählkontinuität darstellt, indem er sie, zumindest zeitweise, regelrecht aus ihren Fugen sprengt, ist im Initial-Schock von *Rih Essed* dahingehend gegeben, dass der halbminütige Todeskampf des Hahns der Stiftung jedweder Kontinuität einen Riegel vorschiebt, indem er sich gerade *nicht* in die nachfolgende Erzählhandlung integrieren und mit konkreter Bedeutung versehen lässt: »Das ›plötzlich‹ Wahrgenommene oder Wahrnehmbare bleibt betont unaufgeklärt und in die Sphäre des Geheimnisses getaucht.«[65] Für sich genommen ist der Tod des Hahnes, was sein Sujet, seine (weitgehend) statische Mise en Scène, seine knappe Laufzeit, das Fehlen jeglicher Montage-Intervention angeht, eine Revisitation genau jener Sensationsspektakel, wie sie das Jahrmarktskino kennzeichnet, und könnte, seinen technisch-ästhetischen Parametern entsprechend, problemlos auch als Aktualität in einem Katalog von Edison oder Lumière auftauchen. Dadurch aber, dass dem singulären Schock-Moment, sobald er vergangen ist, eine Erzählung folgt, die sich ganz den Gesetzen des narrativen Films ergibt, erhält der Augenblick erst die ihm eigenen Qualitäten eines Wahrnehmungs-Schocks, der erst dann wirklich gesehen, das heißt, erfasst werden kann, wenn wir ihn nicht mehr vor Augen haben – oder der aber, wie im

64 Bouzid, *Man*, 0:00–2:13.
65 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 59.

Falle von *Rih Essed*, im Anschluss lediglich offenbart, dass er sich jedwedem Verständnis gegenüber widerspenstig erweist.

Mehr als *Anyab*, *Silip*, *Touki Bouki* und *La semana del asesino* konfrontiert der Initial-Schock in Bouzids Film, völlig losgelöst von der ikonisch-symbolischen Ordnung des »eigentlichen« Films, sein Publikum auf regelrecht entwaffnende Weise mit dem Phänomen des indexikalischen Sterbens im Kino, indem er es als ein dem Film primordial vorgelagertes Faktum präsentiert, das sich sträubt gegen die Legimitationen, mit denen die vergleichbaren Szenen noch in den vorherigen vier Beispielen, wenn auch zaghaft, ummantelt worden sind: »Es ist nicht ›symbolisch‹ interpretierbar, weist nicht über sich hinaus, sondern stellt umgekehrt jede Art von vorweggenommener Kontinuität in Frage.«[66] Einzig die Kamera – dieses, laut Jean-Louis Baudry, »transzendentale Subjekt« des Films[67] – nimmt während des Initial-Schocks von *Rih Essed* eine Registranten-Funktion im Sinne Combs' wahr: Da wir nicht einmal, wie in *Anyab*, die Hände des- oder derjenigen sehen, die dem Hahn die Kehle durchtrennen, oder aber, wie in *Touki Bouki* und *La semana del asesion*, die schemenhaften Umrisse derjenigen, die die jeweiligen Tiere nach ihrem Tod in einen Produktionsprozess überführen, oder der Film gar, wie *Silip*, eine für die spätere Handlung zentrale Figur in Verbindung mit der sterbenden Kreatur setzt, vollzieht sich der Tod des Hahnes in ganzheitlicher Isolation, und bedeutet dadurch letztlich nicht mehr als das, was direkt phänomenologisch ablesbar an ihm ist: Den verzweifelten Todeskampf eines Lebewesens, schonungslos dem empathielosen Kameraauge dargeboten.[68]

8.2.1 Anti-Mondo-Ästhetiken. *Des Morts. Junk Films.*

»When we started the filming«, erinnert sich der belgische Filmemacher Thierry Zéno, interviewt von Mark Goodall im März 2006, bezüglich seines 1979er Zweitlingswerks *Des Morts*, »we were faced with the brutality of death, and the intellectual ideas that we had at the beginning just faded away.«[69]

66 Ebd., 63.

67 Vgl. Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in: *Film Quarterly* 28/2 (1974/75), 43.

68 Gleiches kann auch über das philippinische Melodram *Insiang* von Lino Brocka aus dem Jahre 1976 gesagt werden. Dessen an Bressons *Mouchette* erinnernde Geschichte des Lebens eines jungen Mädchens in den Slums von Manila beginnt ebenfalls mit einer indexikalischen Tiertötungsszene, die nicht einmal lose mit der nachfolgenden Erzählung verbunden zu sein scheint. Noch bevor der Vorspann einsetzt, werden wir mit dokumentarischen Schlachthofaufnahmen konfrontiert, wo reihenweise Schweine an Deckenhaken aufgehängt und per Kehlschnitt zum Ausbluten gebracht werden. Kakophonischer Lärm untermalt die graphischen Bilder, die schlaglichtartig den Verwertungsprozess des Schlachtviehs verdeutlichen, und die damit enden, dass das Schweinefleisch auf einem Wochenmarkt feilgeboten wird. Erst anschließend setzt die eigentliche Handlung ein, die auf das Schlachthaus weder als Schauplatz der Erzählung noch als (kolonialismus-, kapitalismus-, globalismuskritisches) Symbol im weiteren Verlauf zu keinem Zeitpunkt mehr eingehen wird. (Vgl. Lino Brocka, *Insiang*, TV-Aufzeichnung: arte 2019 (Philippinen 1976), 0:53–2:49.)

69 Zit. n. Mark Goodall, *The Real Faces of Death. Art Shock in* Des Morts, in: Cline, *Arthouse*, 244.

Schon Zénos 16 mm-Debüt *Vase de Noces* – die dialogfreie, in strengen Schwarzweißbildern erzählte Geschichte eines Mannes, der einsam auf einem Bauernhof lebt, eine Liebesbeziehung zu seinem Schwein beginnt, mit diesem einen Wurf Ferkel zeugt, die er, nach dem erfolglosen Unterfangen, seine Nachkommen menschliche Umgangsformen anzuerziehen, allerdings allesamt aufknüpft, worauf erst die Muttersau, und schließlich er selbst, den Freitod wählen – wird als Bewohner der bereits bekannten Doppel-Nische Joan Hawkins' von den zeitgenössischen Rezipienten entweder zum verbotswürdigen Skandalspektakel oder zum ernstzunehmenden Avantgarde-Kunstwerk erklärt. Während Henri Michaux den Film als »Monument des belgischen Kinos« preist[70], bewirkt seine Einladung zum Perth International Film Festival 1975 insgesamt drei Versuche der australischen Regierung, ihn aufgrund des Straftatbestands der Unsittlichkeit gerichtlich aus dem Verkehr zu ziehen.[71] Zénos radikal-poetische Vision, visuell an Malern seines Heimatlandes wie Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel und vor allem Felicién Rops geschult[72], und inhaltlich Tabuthemen wie Zoophilie, Koprophagie, aber auch die Index-Tode von Tieren behandelnd[73], »pflanzt […] sich«, wie Stiglegger schreibt, primär »im Untergrund fort«, und ist unter dem Titel *The Pig Fucking Movie* jahrzehntelang »nur als verwaschener illegaler Download verfügbar.«[74] Zéno selbst schlägt in der Folge einen ethnographischen Weg ein. Neben seinen regelmäßigen Besuchen bei den Tzotzil-Mayas im mexikanischen Bundesstaat Chiapas, aus denen zwei Dokumentarfilme resultieren[75], ist der größtenteils mit dem gleichen Team wie *Vase de Noces* gedrehte *Des Morts* – neben Jean-Pol Ferbus fungiert der dortige Hauptdarsteller Dominique Garny als Co-Regisseur; erneut steuert Alain Pierre den Soundtrack bei –, der einzige Film Zénos, der »noch einmal weltweites Aufsehen [erregt]«[76], und erneut Befürworter sowohl bei »cinema aesthete« Amos Vogel als auch bei »sleaze fanzine editor« Charles Kilgore findet.[77]

Von den intellektuellen Ideen, die Zéno im zitierten Gespräch mit Goodall erwähnt, ist im Endschnitt seiner, wie Joshka Schidlow in einer zeitgenössischen

70 Zit. n. Marcus Stiglegger, *Endspiel im Urschlamm*, in: Thierry Zéno, *Vase de Noces*, DVD, Deutschland: Camera Obscura 2009 (Belgien 1975), Booklet, 1f., hier: 2.

71 Vgl. Ina Bertrand, *Film censorship in Australia*, Queensland 1978, 194f.

72 Dem bedeutenden Illustrator und Graphiker des belgischen Symbolismus widmet Zéno mit *Les muses sataniques* (1983) und seiner letzten Regiearbeit *Ce tant bizarre monsieur Rops* (2000) gleich zwei Essayfilme.

73 Obwohl Zéno und Garny Jahrzehnte später einräumen, dass es sich bspw. bei den erhängten Ferkeln um Totgeburten gehandelt habe, und dass auch für den Leichnam der Muttersau ein zur Schlachtung bestimmtes Tier aus einem nahen Schlachthof ausgewählt worden sei, handelt es sich zumindest bei der graphischen Köpfung eines Hahnes unmissverständlich um einen Index-Tod im Sinne vorliegender Arbeit. (Vgl. das Interview mit Zéno und Garny *Of Pigs and Men*, in: Zéno, *Vase*).

74 Stiglegger, *Endspiel,* 1.

75 Es handelt sich um *Chroniques d'un village tzotzil*, der zwischen 1974 und 1992 entstandenes Material vereint, sowie den Nachfolger *¡Ya Basta! Le cri des sans-visage*, den Zéno von 1994 bis 1996 gedreht hat.

76 Stiglegger, *Endspiel*, 2.

77 Goodall, *Faces*, 245.

Kritik für *Télérama* schreibt, »fabuleuse randonnée à travers les fantasmes de l'homme qui refuse l'absurdité de la mort et lui substitue des mythes fabuleux ou de la camelote sinistre«[78] tatsächlich nur noch insoweit etwas zu finden, wie sie das Publikum in die über einen Zeitraum von zwei Jahren gesammelten Aufnahmen von Begräbnisriten, Exhumierungen, Autopsien und Tierschlachtungen hineinzulegen bereit ist. Undenkbar wäre der Film ohne die italienische Mondo-Formel, gerade weil Zéno diese mittels eines konsequenten Reduktionismus dezidiert demontiert. Mögen sich die Bilder selbst nämlich zwar kaum von denen eines beliebigen Mondos unterscheiden – in einem Schlachthaus kontrahiert der Kopf einer soeben getöteten Ziege in konvulsiven Zuckungen; in einem mexikanischen Krankenhaus stirbt ein Opfer räuberischer Gewalt, und wird anschließend von den Ärzten einer Sektion unterzogen; eine als »Television Archive Document« gekennzeichnet Aufnahme zeigt die Erschießung eines des Verrats verdächtigen philippinischen Guerilla-Kämpfers durch seine Kameraden –, unterscheidet sich der Umgang Zénos mit solchen visuellen Transgressionen indes fundamental von den Inszenierungs- und Repräsentationsstrategien des Mondo-Kinos.

Dessen obligatorischen Ingredienzien wie die virtuose, mit Dichotomien arbeitende, primär auf eine sensualistische Affizierung abzielende Montage, die eine suggestive Kommentarfunktion bekleidende extradiegetische Musik, und der zwischen zynischem Nihilismus und ironischem Spott oszillierende Voice-Over-Sprecher finden sich in *Des Morts* entweder gar nicht, oder lediglich in Rudimenten. Auch Alain Pierres elektronische Klangflächen sind sparsam eingesetzt, und sowieso besteht die Tonspur größtenteils aus Originalgeräuschen. Jedwede Kontextualisierung des Gezeigten übernehmen Texteinblendungen wie*: Le 23 mai, Maesanga, Thaïlande*, *Le 17 janvier, Los Angeles, USA* oder *Le 19 juin, Bovesse, Belgique*. Selbst die Untertitel in den wenigen Dialog- oder Monologszenen, darunter religiöse Gesänge thailändischer Mönche oder die Ausführungen eines Leichenpräparators bei der Arbeit, beschränken sich darauf, den exakten Wortlaut der Sätze wiederzugeben, ohne sie mit einem weiterführenden Sinngehalt zu betrauen. Nicht zuletzt übt sich die Montage in einer ausgesprochen nüchternen Gegenüberstellung von Zeremoniellen unterschiedlicher Kulturkreise: Auf eine buddhistische Trauerfreier in Thailand bspw., bei der man den Leichnam einer älteren Frau tagelang unter freiem Himmel aufbahrt, das ganze Dorf sich in Klagegeschrei ergeht, und mehrere Ochsen, ein Hahn, und eine Ziege geschlachtet werden, um die Seele der Verstorbenen gnädig zu stimmen, folgen Aufnahmen von US-amerikanischen Leiharbeitern, die den Sarg mit den leiblichen Überresten von jemandem, der ihnen unbekannt und gleichgültig ist, zu lautem Radio-Rock geschäftsmäßig in sein Erdloch lassen.[79]

Während das Mondo-Kino bei seiner Illustration von aus eurozentrischer Perspektive non-normativen kulturellen Gebräuchen permanent auf eine gottgleiche,

78 Zit. n. dem Pressespiegel bzgl. des Films, den Zéno auf seiner eigenen Homepage http://www.zenofilms.be/ (27.07.2018) zusammengestellt hat.

79 Thierry Zéno, *Of the Dead*, DVD, Woodhaven: USA 2004 (Frankreich/Belgien 1979), 0:00–20:45.

über den Bildern stehende Instanz verweist, die metonymisch ist mit emotionaler Begleitmusik, einer amorphen Kommentatoren-Stimme sowie einer vorwiegend ästhetischen Gesichtspunkten und keiner kohärenten Chronologie, keinem raum-zeitlichen Kontinuum oder einer didaktischen Agenda verpflichteten Montage, entschlackt *Des Morts* seine Bilder von solcherlei extrinsisch-manipulativen Zugriffen. Im Sinne von Barthes' Photographie-Noema des »Es-ist-so-gewesen« treten Zéno, Garny und Ferbus als Chronisten des Todes auf, deren Hauptanliegen es ist, hinter den von ihnen gesammelten und aufbereiteten Einblicken in die sozialen Konstrukte, die sich der Mensch, konfrontiert mit der eigenen Vergänglichkeit, zur Enträtselung derselben geschaffen hat, als Autoren zu verschwinden.

Wenn Goodall in seinem Essay *The Real Faces of Death* die von ihm vermuteten oder tatsächlich von Zéno bestätigten piktoralen oder theoretischen Bezugspunkte seines Films innerhalb der (belgischen) Kulturgeschichte summarisch auflistet[80] – neben den obligatorischen Namen wie Breughel, Bosch und Rops, fallen noch, unter anderem, der des Anthropologen Luc de Heusch, des Künstlers Jean Dubuffet und des Poeten Henri Michaux mit seinen »dessins cinématiques« –, erscheint seine beiläufige Erwähnung von Ariès' just im Jahr des Drehbeginns von *Des Morts* veröffentlichten Studie *L'homme devant la mort* ad hoc am sinnfälligsten. Während die Vorgehensweise des französischen Mediävisten, um dem Verhältnis des Menschen zur eigenen Sterblichkeit durch die Jahrhunderte zu folgen, jedoch eine diachrone ist, und sich außerdem ausschließlich auf die westliche Hemisphäre begrenzt, stellt Zéno dieser eine Weitschweifigkeit seines Kamera-Blicks gegenüber, die den Umgang mit Tod und Toten synchron in drei unterschiedlichen Erdteilen und damit in drei unterschiedlichen »Zivilisationsstufen« untersucht, ohne dabei weder in ein Narrativ zu verfallen, das Tradition und Moderne gegeneinander ausspielen würde, noch sonst ein explizites Urteil über die dargestellten Passagenriten zu fällen. In einer beschaulichen belgischen Kleinstadt werden die Toten mit dem gleichen katholischen Ritus zu Grabe getragen wie ihre Ahnen hunderte Jahre zuvor. Auch im nepalesischen Pashupatinath entledigt man sich der Toten wie seit Menschengedenken, indem man sie in einen Zufluss des Ganges wirft, wo sie fortan verwesend mit den Wellen treiben. Demgegenüber stehen innovative Sublimierungsversuche wie die Kyronik, Tierfriedhöfe – eine explizite Referenz auf *Mondo Cane* –, oder auch das Medium Film selbst: In einer metareflexiven Szene spricht eine trauernde Witwe davon, immer wieder die letzte Video-Aufnahme ihres an Leberkrebs verschiedenen Gatten ablaufen zu lassen, da dies die einzige Möglichkeit für sie sei, ihn noch einmal, wenn auch bloß als Bewegtbild, in seiner Lebendigkeit zu erleben.

Der Begriff des »wilden Denkens«, den ein weiterer berühmter Belgier, Claude Lévi-Strauss, Anfang der 1960er Jahre in die Ethnologie einführt, und sein Gegenstück, das moderne »gezähmte« Denken, können als die beiden Systeme ausgemacht werden, in deren Referenzrahmen sich die Aufnahmen von *Des Morts* be-

80 Goodall, *Faces*, 251f.

wegen. Laut Lévi-Strauss sind naturnah lebende Kulturen darum bestrebt, ihre Alltagsbeobachtungen zu einem holistischen, über Mythen vermitteltes Weltbild zusammenzuzufügen, indem sie divergierende Erfahrungsbereiche per Nivellierung ihrer Kontraste und Lancierung ihrer Parallelen miteinander in Relation setzen. Das Ergebnis solcher homologischen Operationen seien vor allem durch Bricolage entstehende monströse, kombinatorisch-assoziative Klassifizierungssysteme, regelrechte *imagines mundi*, die über keine finite Struktur verfügen, sondern kontinuierlichen Transformationen unterworfen sind.[81]

Das ungezähmte, »wilde« Denken darf aber nicht als bloßes Gegenstück zur abendländischen Rationalität verstanden werden.[82] Sicher gibt es zwischen beiden offensichtliche Differenzen: Auf der »wilden« Seite verortet ist der improvisierende Bastler, die Unkenntnis chronologischer Zeitabläufe, die Gleichrangigkeit jedweder gemachter Erfahrung, der Glaube an die kosmische Ordnung, während demgegenüber die »gezähmte« Seite über planmäßig vorgehende Ingenieure, strikte Chronologien, Empirie und Skeptizismus verfüge. Trotzdem seien beide rein graduell verschiedene Versuche der menschlichen Spezies, der Komplexität der Welt mit sinnstiftenden Prozessen zu begegnen.[83] Auch ist das gezähmte Denken in bestimmten Bereichen nicht gegen sein wildes Gegenstück gefeit. Das sei

81 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt a. M. 1973 [1962], 302 f.: »Das wilden Denken ist seinem Wesen nach zeitlos; es will die Welt zugleich als synchronische und diachronische Totalität erfassen, und die Erkenntnis, die es daraus gewinnt, ähnelt derjenigen, wie sie Spiegel bieten, die an einander gegenüberliegenden Wänden hängen und sich gegenseitig (sowie die Gegenstände in einem Raum, der sie trennt), widerspiegeln. Unzählige Bilder entstehen gleichzeitig, und keines ist dem anderen genau gleich; und folglich erbringt jedes von ihnen nur eine Teilkenntnis der Dekoration und des Mobiliars, deren Gruppierung durch unveränderliche eine Wahrheit ausdrückende Eigentümlichkeiten charakterisiert ist. Das wilde Denken vertieft seine Erkenntnis mit Hilfe von *imagines mundi*. Es baut Gedankengebäude, die ihm das Verständnis der Welt erleichtern, um so mehr, als sie ihr gleichen.«

82 Vgl. ebd., 25: »Wir greifen dennoch nicht auf die landläufige […] These zurück, derzufolge die Magie eine schüchterne und stammelnde Form der Wissenschaft ist. […] Das magische Denken ist nicht ein erster Versuch, ein Anfang, eine Skizze, der Teil eines noch nicht verwirklichten Ganzen; es bildet ein genau artikuliertes System und ist in dieser Hinsicht unabhängig von dem anderen System, das die Wissenschaft später begründen wird. […] Anstatt also Magie und Wissenschaft als Gegensätze zu behandeln, wäre es besser, sie parallel zu setzen, als zwei Arten der Erkenntnis, die zwar hinsichtlich ihrer theoretischen und praktischen Ergebnisse ungleich sind […], nicht aber bezüglich der Art der geistigen Prozesse, die die Voraussetzung beider sind und sich weniger der Natur nach unterscheiden als aufgrund der Erscheinungstypen, auf die sie sich beziehen.«

83 Vgl., Ebd., 30: »Der Bastler ist in der Lage, eine große Anzahl verschiedenartigster Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant und beschafft werden müßten: die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d. h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietender Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen.«

der Fall, schreibt Lévis-Strauss, »in der Kunst, der unsere Zivilisation den Status eines Naturschutzparks zubilligt, mit all den Vorteilen und Nachteilen, die sich mit einem so künstlichen Gebilde verbinden«, aber auch genauso »auf vielen Sektoren des sozialen Lebens, […] die noch nicht gerodet sind und in denen – aus Gleichgültigkeit oder aus Ohnmacht, und meistens ohne daß wir wüßten, warum – das spontane, wilde Denken auch weiterhin gedeiht.«[84] *Des Morts* als Archiv von »images de mort récoltées sous divers cieux, à travers les siècles«[85] bietet sich mit seiner kommentarlosen Kontrastierung irrationaler Praktiken wie katholischer Trauerzüge, buddhistischer Totenriten und kryonischer Unsterblichkeitsutopien als eindrucksvoller Beleg von Lévi-Strauss' Thesen nachgerade an.

Entscheidend bei alldem ist ein Faktum, das wir bereits aus den Initial-Schocks des vorherigen Kapitels kennen: Indem *Des Morts* seine Bilder weitgehend entkontextualisiert seinem Publikum überlässt, widersetzt sich der Film Registrations-Mechanismen zur Abfederung ihrer transgressiven Inhalte. Obwohl freilich in den meisten Szenen mit Pathologen, Trauernden oder Tötenden durchaus Personen im Kader präsent sind, die auf das Sterben oder Tot-Sein ihrer Mitmenschen reagieren, fehlt es doch an einer übergeordneten, paratextuellen oder extradiegetischen Registranten-Tätigkeit, die aus *Des Morts* mehr machen würde als eine weitgehend unorganisierte Sammlung visueller Artefakte. Es liegt an der Zuschauerschaft, aus dem bereitgestellten Material, vergleichbar mit der Arbeitsweise Lévi-Strauss', übergeordnete Strukturen herauszuarbeiten, und eigenhändig ein Klassifikationsschema zu erstellen, das die jeweiligen Ausformungen magischen und modernen Denkens zueinander in Bezug zu setzen vermag. Genauso gut kann *Des Morts* aber auch als bloße Galerie makabrer Sensationen rezipiert werden, ohne dass die filmische Inszenierung eine derartige Lesart per se ausschließen würde.

Ohne ein semantisches Koordinatensystem, das dem Betrachter Hilfestellung dabei leistet, die breitgefächerten Impressionen westlicher und fernöstlicher thanatologischer Techniken in eine kohärente Narration zu überführen, kommen auch die *Junk Films* des ehemaligen SM-Porno-Regisseurs Kiyotaka Tsurisaki aus, der seit Mitte der 1990er Jahre seinen Lebensunterhalt als Leichenphotograph bestreitet.[86] Gewürdigt in Hochglanzbildbänden und mit Ausstellungen in renommierten Galerien sowie Arte-Featuretten[87] stellen Tsurisakis Photographien gewissermaßen eine Anti-These zu den Bildern seiner Berufskollegen im 19. Jahrhundert dar, die nicht so sehr von einem persönlichen morbiden Interesse geleitet wurden, sondern primär ökonomischen Erwägungen bzw. den Wünschen ihrer Auftraggeber gefolgt sind. Dass Tsurisaki gerade die Leblosigkeit seiner meist aufgrund

84 Ebd., 253.

85 Professor Léon Schwartzenberg in einem Brief an Zéno, zit. n. http://users.skynet.be/fa230707/des morts.htm (01.01.21).

86 Vgl. bspw. die Featurette der Arte-Sendung »Tracks«, enthalten in: Kiyotaka Tsurisaki, *Orozco the Embalmer*, DVD, Deutschland: Camera Obscura 2009 (Japan/Kolumbien 2005).

87 Vgl. bspw. Kiyotaka Tsurisaki, *Revelations*, Paris 2006 u. Ders., *Requiem de la rue morgue*, Paris 2006.

äußerer Gewalteinwirkung verstorbenen Modelle betont, verbindet ihn vielmehr mit den Mordopfern, die Arthur »Weegee« Fellig im New York der 1940er Jahre ablichtet, den komplexen *tableau vivants* aus Leichen(teilen) Joel Peter Witkins, oder den Detailaufnahmen von Leichnamen aus Andres Serranos *Morgue*-Serie.[88] Während Tsurisakis Reisen um die Welt, die ihn auf der Suche nach passenden Motiven von Thailand über Russland und Palästina bis nach Kolumbien führen[89], entstehen nebenbei ebenfalls Video-Aufnahmen, die er 2007 zu einem 90-minütigen Querschnitt bündelt.[90]

In diesen *Junk Films* dokumentiert Tsurisaki einerseits die Vorarbeiten zu seinen Toten-Photographien, wenn er Polizeibeamte, Sanitäter und Sicherheitskräfte zu den Tatorten brutaler Verbrechen oder Schauplätzen schwerer Unfälle begleitet. Andererseits betritt Tsurisaki aber auch originäres Mondo-Terrain, wenn er in seinen Film darüber hinaus Aufnahmen von vermeintlichen Kuriositäten einpflegt, darunter das Vegetarian Festival in Phuket, bei dem die Teilnehmer sich auf bizarre Weise selbst verstümmeln, ein Interview mit Abd al-Majid, dem damaligen Anführer der al-Aqsa Märtyrerbrigade, einer palästinensischen Terrororganisation, oder das Aufsammeln von sich den Einäscherungsflammen gegenüber resistent zeigenden Knochen durch die Bestatter nach einer Kremation in Japan. Formal folgen die *Junk Films* dem Konzept von *Des Morts* minutiös. Wie auch der belgische Film kontextualisiert Tsurisaki sein disparates Bildmaterial durch Texteinblendungen, die uns über Ort, Datum, teilweise sogar die genaue Uhrzeit der gezeigten Ereignisse in Kenntnis setzen, und wie in *Des Morts* fehlt – mit Ausnahme des irregulären Segments матри, einer Art experimentellem Kurzfilm, unterlegt von leiser Klaviermusik, in dem ein kleiner Junge den Leichnam der eigenen Mutter zu betrachten scheint – jedweder extradiegetische Kommentar, jedwede extradiegetische Musik, und überhaupt eine stringente Linie, die die einzelnen Stationen unter einem anderen Oberthema subsumieren würde als dem, Schlaglichter in die tabuisierten Sphären des menschlichen Todes zu werfen.

Ernstnehmen sollte man in diesem Zusammenhang allerdings die Unterschrift »the collected shockumentaries«, die Tsurisaki selbst für seine Kollektion an Toten-Bildern gewählt hat: Wenn er bspw. in einer Szene gleich zu Beginn beim Anblick eines Leichnams, dem auf offener thailändischer Straße das Herz entnommen worden ist, als erste Reaktion in den aufgerissenen Brustkorb hinein zu zoomen beginnt, untergräbt er damit eine gerade aus der Distanzwahrung zum Geschehen

88 Vgl. allgemein zur Totenphotographie als Aspekt der Modernen Kunst: Martin Schulz, *Die Sichtbarkeit des Todes in der Fotografie*, in: Macho, *Sichtbarkeit*, 401–426.

89 In letzterem Land entsteht mit *Orozco the Embalmer* wohl Tsurisakis berühmtester Film, eine stilistisch dem cinéma veritè zugeneigte Dokumentation über den titelgebenden Leichenpräparator Froilan Orozco, den Tsurisaki mehrere Jahre bei seiner Arbeit in einem von Kriminalität, Bandenkriegen und Arbeitslosigkeit geprägten Vorort von Bogotá begleitet.

90 Kiyotaka Tsurisaki, *Junk Films*, DVD, USA: Massacre Video 2014 (Japan 2007). Da die Angaben zur Fertigstellung von *Junk Films*, je nach Internet-Quelle, zwischen 2005, 2007 und 2012 schwanken, habe ich mich auf die Jahreszahl bezogen, die Tsurisaki selbst auf seinem YouTube-Kanal nennt.

resultierende Sensibilität und Objektivität, die *Des Morts* eigen ist. Auch die verwackelte Handkamera mit ihren oft langen schnittlosen Einstellungen verweist permanent auf die individuelle Präsenz des Filmenden selbst, und verortet die *Junk Films* dadurch auf einer deutlich persönlicheren, voyeuristischeren Ebene als die bemüht entindividualisierten Beobachtungen Zénos.[91]

Nichtsdestotrotz können beide Werke als paradigmatische Versuche gelesen werden, den oder die mit dem extradiegetischen Betrachter in Korrespondenz stehenden Registranten zu eliminieren, und den Betrachter dadurch zu zwingen, sich selbst an die klaffende Leerstelle des mangelnden Registrations-Prozesses zu setzen. Als sollte der einen Film eröffnenden Initial-Schock mit seinen noch in keine Legitimationsstruktur eingebetteten Index-Toden über eine Laufzeit von eineinhalb Stunden ausgedehnt werden, belassen *Des Morts* und *Junk Films* ihren Toten die Sinnlosigkeit ihres Sterbens bzw. verdeutlichen, dass es sich bei jeder Sinnzuschreibung um einen sozial konstruierten, von kulturellen, geographischen, historischen Determinanten abhängigen Akt handelt. Indem sie den Umgang der Überlebenden mit den Toten thematisieren – bei Tsurisaki bspw. die Polizeibeamten, die um den Leichnam eines Mannes mit zerschmettertem Gesicht eine bürokratische Geschäftigkeit an den Tag legen; bei Zéno wiederum die einstudiert wirkenden, in bestimmten pointierten Intervallen artikulierten Klageschreie der Dorfgemeinschaft bei der Trauer um eine der ihren –, illustrieren beide Filme in ihrem dokumentarischen Gestus, auch wenn sie die Abfederungsmechanismen ikonisch-symbolischer Ordnungen ablehnen, vorrangig menschliche Möglichkeiten, der eigenen Sterblichkeit entschärfend zu begegnen.

Wie ein Film indes aussehen könnte, der allein indexikalische Toten-Bilder bietet, deren Attacken auf den Betrachter durch keinen registrierenden Repräsentanten in- oder außerhalb der Diegese gemildert erscheinen, hat der US-amerikanische Experimentalfilmemacher Stan Brakhage bereits acht Jahre vor *Des Morts* mit seinem halbstündigen *The Act of Seeing With One's Own Eyes* bewiesen, den ich im Folgenden als musterhaftes Beispiel eines thanatologischen Films besprechen möchte, der seinen Registranten und Registrationen nahezu ausnahmslos mit dem Kamera-Auge zusammenfallen lässt.

91 Tsurisakis bislang letzter Film, *The Wasteland* von 2012, reiht wiederum auf Basis der 70-minütigen Komposition *El Mundo Frio* der japanischen Doom-Metal-Band Corrupted vorwiegend Aufnahmen kommentar- und kontextlos aneinander, die über die individuellen Tragödien seiner vorherigen Werke hinausgehen, und, erneut im Sinne des Mondo-Kinos, den Zustand einer vermeintlich degenerierten, lebensunfreundlichen Welt ins Blickfeld nehmen. Zu sehen sind unter anderem Szenen des Nuklearunfalls von Fukushima, Militäraufmärsche unterschiedlicher Couleur, und die Folgen von Kriegen, Erdbeben, Überschwemmungen. (Vgl. Kiyotaka Tsurisaki, *The Wasteland*, DVD, USA: Massacre Video 2016 (Japan 2012).

8.2.2 Die erhabene Entgrenzung des Blicks. Kleist, Newman, Lyotard

Anlässlich der Berliner Akademieausstellung im Herbst 1810, auf der Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer* der Öffentlichkeit präsentiert wird, verfasst Clemens Brentano unter Einbezug einer kleinen Passage seines Freundes Achim von Arnim für die Berliner Abendblätter den kurzen Rezensionstext *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner.* Was dann letztlich gezeichnet mit den Autoreninitialen »c. b.« in der Oktoberausgabe der Berliner Tageszeitung publiziert wird, ist jedoch ein noch wesentlich gedrängterer Text namens *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in dem nur noch einige wenige Formulierungen tatsächlich aus der Feder Brentanos stammen.[92] In seiner Funktion als Redakteur der Abendblätter hat Heinrich von Kleist die Vorlage komplett umgearbeitet, radikal gekürzt, und vor allem durch eigene Ausführungen ergänzt, die letztlich den weitaus größten Teil des Textes ausmachen – ein eigenmächtiger Eingriff, der Brentano derart verärgert, dass Kleist sich in einer der Folgeausgaben zur Rechtfertigung veranlasst sieht, »der Raum dieser Blätter« habe eine »Abkürzung« erfordert, »zu welcher Freiheit ich von Hrn. A v. A. freundschaftlich berechtigt war«, zugleich aber auch betont, »nur der Buchstabe« des Aufsatzes gehöre noch Brentano und Arnim, »der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.«[93]

Tatsächlich unterscheiden sich beide Rezensionen grundlegend in ihrem Versuch, den bildtraditionellen Bruch Friedrichs mittels vertrauter intellektueller Konzepte zu entschärfen. Auf dem mit einem Format von 110 × 171,5 cm raumgreifenden Bild ist ein kahles Dünenufer zu sehen, vor dem sich eine windgepeitschte, schwarze See erstreckt, deren Wasseroberfläche wiederum dunstartig in eine mehr als zwei Drittel des Gemäldes einnehmende gräuliche, nur weiter oben, durch spärlichen Sonnenlichteinfall, ins Blaue sich verkehrende Wolkenschicht aufzusteigen scheint. Anzeichen von Leben in dieser Einöde lassen sich nur in Gestalt etlicher umherfliegender Möwen, vereinzelter Grashalme am Küstenstrich und in der titelgebenden Figur eines von Brentano und Arnim als Kapuziner identifizierenden Mönchs ausmachen.[94] In seiner braunen Kutte und mit seinem langen, rötlichblonden Haar kehrt er dem Betrachter den Rücken zu, und schaut auf das unruhige Meer hinaus.

92 Vgl. zum Veröffentlichungshintergrund beider Texte bspw. Christian Begemann, *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung,* in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 89–145, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/begemann_wahrnehmung.pdf (01.01.21), u. Michael Huppertz, *Der Himmel wartet nicht. Kleists Verwirrung vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner*, in: W. Amthor, A. Hille, S. Scharnowski (Hg.), *Wilde Lektüre. Literatur und Leidenschaft. Festschrift für Hans Richard Brittnacher zum 60. Geburtstag*, Bielefeld 2012, 329–346.

93 Heinrich v. Kleist, *Erklärung*, in: Ders., *Sämtliche Werke,* BKA Bd. II/7, *Berliner Abendblätter I*, hg. v. R. Reuß u. P. Staengle, Frankfurt a. M./Basel 1997, 102.

94 Vgl. zur Figur des Kapuziners bspw.: Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2008, 65ff.

Wie sehr Friedrich sich hier den Konventionen der Landschaftsmalerei seiner Zeit widersetzt, hat den Besuchern der Akademieausstellung allein ein Blick zur rechten Seite veranschaulichen können, wo eine weitere Arbeit des Malers, *Die Abtei im Eichwald*, als Komplementärstück der Seelandschaft angebracht ist. Während bei der Ansicht eines winterlichen Klosterfriedhofs, dem eine Prozession von geistlichen Brüdern entgegengeht, die einen Sarg durch den Torbogen einer gotischen Chorruine tragen, die gängige achsensymmetrische Struktur eines Triptychons vorherrscht, das von der bildmittig angeordneten Klosterruine sowie den je vier Eichen an ihrer Flanken gebildet wird, und damit beim zeitgenössischen Betrachter klar die Vertrautheit mit etablierten abendländischen Gestaltungs- und Betrachtungsweisen aktiviert, charakterisieren den *Mönch am Meer* demgegenüber gravierende visuelle Umbrüche.[95]

Es ist nicht nur seine radikale Leere mit der angesichts der Imposanz von Meer und Himmel nahezu verschwindenden Figur im Bildvordergrund, die zudem das einzige vertikale Element innerhalb der horizontal geschichteten und mit fließenden Grenzen ausgestatteten Farbflächen darstellt. Friedrich enthebt sein Gemälde vor allem des »Prinzips der Rahmenschau«, wie es sich speziell im 18. Jahrhundert als Ausdrucksform einer »Kunst des Sehens« herausbildet, »die auf objektiv ›richtige‹ Aufnahme und Wiedergabe der Gegenstände zielt und den Seh-Akt daher purifizierenden Beschränkungen unterwirft.«[96] Die Szenerie der Seelandschaft bleibt unbegehbar für ein Publikum, das auf die Tendenz konditioniert ist, »den jeweiligen Apperzeptionspunkt, den kleinen Ausschnitt der schärfsten und deutlichsten Wahrnehmung abzusondern, einzufassen und losgelöst zu betrachten.« In Friedrichs Gemälde fehlt es an klar konturierten Bilderketten, die das betrachtende Auge dazu einladen würden, sich »Schritt für Schritt […] von Objekt zu Objekt [zu tasten] […] und das Ganze nach Art eines Mosaiks additiv aus seinen Einzelteilen zusammen[zusetzen].«[97] Den Romantiker Brentano führt diese immanente Entgrenzung des Gemäldes dazu, sich mental in eine als real gedachte Küstenlandschaft hineinzuversetzen.

95 Deutlich macht das auch eine Bemerkung Johanna Schopenhauers, die beim Anblick der *Abtei im Eichwald*, sich nahezu am schemenhaft im Nachthimmel funkelnden Mond festhaltend, ausruft: »Welch ein Bild des Todes ist diese Landschaft! Wie schauerlich, wie hoffnungsleer ohne den ewigen Stern der Liebe, der oben blinket.« (Johanna Schopenhauer, *Über Gerhard von Kügelgen und Friedrich in Dresen. Zwei Briefe mitgetheilt von einer Kunstfreundin*, zit. n. H. Börsch-Suspan, K.-W. Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973 [1810], 78.) »Ein Stern, ein Schiff also«, führt Begemann demzufolge aus, »würden genügt haben, den Gehalt des *Mönchs* am Meer grundlegend zu verändern«, um danach auf die sukzessive Reduktion zu verweisen, mit der Friedrich seinen Bildinhalt zunehmend radikalisiert habe: Die zunächst am Himmel noch sichtbaren Gestirne sowie der Mond werden genauso übermalt wie zwei Segelschiffe, die, wie Infrarotaufnahmen bewiesen haben, bei einem frühen Entwurf zur Linken und zur Rechten des Mönchs zu sehen gewesen sind. (Vgl. Begemann, *Brentano*, 12 f.)

96 Ebd., 14.

97 Ebd.

> »Es ist herrlich, in unendlicher Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel auf eine unbegränzte Wasserwüste hinzuschauen, und dazu gehört, daß man dahin gegangen, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt und seine Stimme doch im Rauschen der Fluth, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt, dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, den einem die Natur thut.«[98]

Solcherlei »sirenenhafte Lockung des Lebens«[99] verwehre einem Friedrichs Gemälde aber gerade. Zwar verleibt sich Brentano durch die Identifikation mit der Rückenfigur des Kapuziners der Leinwand förmlich ein, und macht sie dementsprechend dann doch begehbar, dies jedoch nur bis zu einem gewissen, vor der diffusen Masse aus Wellen und Wolken haltmachenden Maß: »Das was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild that, indem es denselben nicht erfüllte, und so wurde ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz.«[100]

Das Gemälde enttäuscht Brentano also dahingehend, dass es ihn bei der imaginären Evokation einer Landschaft nur teilweise unterstützt, und primär der Bildhintergrund, verglichen mit späteren Friedrich-Werken wie den *Kreidefelsen auf Rügen* oder dem *Wanderer im Nebelmeer*, beide 1818 vollendet, keine Orientierungspunkte für das sich herantastende menschliche Auge bereitstellt. Dennoch inszeniert Brentano trotz oder gerade aufgrund der Verweigerung eines Bezugspunkts in der Ferne, wie Christian Begemann feststellt[101], in diesen Zeilen nichts anderes als einen Kerntopos der Romantik: Die unendliche, und, gemäß Eichendorffs paradigmatischer Formulierung, »stets unbefriedigte ahnungsreiche Sehnsucht« als »eigentliche[s] Wesen aller romantischen Kunst.«[102] Unter deren Postulate kann der Autor die Seelandschaft wegen ihrer zur Identifikation einladenden Mönchsfigur als letzte rahmende Bastion vor der drohenden Referenzlosigkeit des Unendlichen platzieren. In den auf den Eröffnungsabsatz folgenden Auseinandersetzungen zwischen, unter anderem, »zwei Kunstverständigen«, einer »Erzieherin mit zwei Demoiselles« sowie einem »Ausstellungsführer«, die Brentanos Text nicht ohne feine Ironie wiedergibt, lautet das Urteil der Zeitgenossen über den Ordensbruder dementsprechend, er sei »die Einheit in der Allheit, der einsame Mittelpunkt in dem einsamen Kreis«, oder »das Gemüt, das Herz, die Reflexion des ganzen Bildes in sich und über sich.«[103] Gäbe es dieses Herz, diesen Mittelpunkt

98 Clemens Brentano, *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner*, in: Ders., *Werke 2*, München 1963 [1810], 1034–1038, hier: 1034.

99 Begemann, *Brentano*, 4.

100 Brentano, *Empfindungen*, 1034.

101 Begemann, *Brentano*, 4f.

102 Joseph von Eichendorff, *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, in: Ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, *Geschichte der Poesie. Schriften zur Literaturgeschichte*, hg. v. H. Schultz, Frankfurt a. M. 1990 [1857], 805–1074, hier: 839.

103 Brentano, *Empfindungen*, 1036.

nicht, gäbe es das Gemälde einzig als amorphe Farbfläche, wodurch es, laut Urteil der Zeitgenossen, kein Gemälde mehr wäre.

Kleists redigierte Fassung des Brentano-Textes übernimmt dessen ersten Sätze mit nur minimalen Wortlautänderungen. Auch seine eigenen *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* beginnen mit einer Aktivierung romantischer Natursehnsuchts-Topoi. Ebenfalls wird die aus der unstillbaren Sehnsucht resultierende Melancholie bei Kleist an eine akustische Wahrnehmung geknüpft. Letztlich kommt auch bei Kleist die »Sehnsucht nach dem Ganzen«, die »sich im Subjekt nicht befriedigen [lässt], da es nicht in der Lage ist, die Erscheinungen unter eine Anschauung zu fassen«, erst in der Beziehung zwischen Betrachter und Gemälde zum Ausdruck, die analog zur Beziehung der wichtigsten Bildelemente Kapuziner, Düne, Meer/Himmel untereinander angelegt ist.[104] Eine Absage erhalten die Erhabenheitsdiskurse der Goethe-Zeit, die in der Weite des Meeres und dem trüben Himmel Gelegenheit zur »lustvollen Erhebung« des betrachtenden Individuums ausmachen wollen[105], jedoch bereits im ersten Satz, der aus Brentanos eigenen Feder stammt. Dort versetzt sich der Autor zwar ebenfalls in die Rolle des einsam am Strand ausharrenden Kapuziners, die Behaglichkeit der Pose wird aber deutlich in Frage gestellt: »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunct im einsamen Kreis.«[106]

Wie Bergemann argumentiert, kann sich »diese Stellung« nicht nur auf den bildimmanenten Mönch, sondern ebenso auf die externe Stellung des Bildbetrachters beziehen, der aufgrund des Fehlens transzendierender Bewegungen innerhalb des Gemäldes genauso auf sich selbst zurückgeworfen wird wie der den Ozean betrachtende Kapuziner, wodurch der eine zum Spiegelbild des anderen werde.[107] Die Kleists gesamten Text durchziehenden Ambivalenzen, die bis zuletzt nicht klarwerden lassen, ob sein Subjekt, wie das Brentanos, mit der Auflösung der eigenen Individualität liebäugelt, oder ob es sich selbsterhaltend den Zersetzungsprozessen, die die Betrachtung von Friedrichs Seelandschaft lostritt, entgegenstemmen möchte, treffen sich schließlich in einem Bezug, der zwischen dem Gemälde und einem Ereignis hergestellt wird, das zugleich Weltuntergang und Welterlösung bedeuten kann: »Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte.«[108]

Kleist Ausführungen zwischen schulterklopfendem Lob für einen Maler, der »Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen [hat]«[109],

104 Christian Pöpperl, *Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie. Pseudo-Dionysius Arepagita, Immanuel Kant und Jean-François Lyotard*, Würzburg 2007, 146.

105 Monika Ehlers, *Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist, Stifter, Poe*, Bielefeld 2007, 98.

106 Brentano, *Empfindungen*, 1036.

107 Begemann, *Brentano*, 13.

108 Heinrich v. Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Ders., *Brandenburger Kleist-Ausgabe* II/7, *Berliner Abendblätter* I, Frankfurt a. M. 1997 [1810], 61f., hier: 62.

109 Ebd.

Ausdruck einer fundamentalen Irritation, die sich nicht in romantischer Entgrenzungslust zu sublimieren versteht, oder der Flucht in die ironische Distanz als Schutzwall gegen die mit der Bildrezeption verbundenen Aufhebungsemotionen[110], münden ungeachtet ihrer Doppeldeutigkeiten und der vom Autor selbst betonten Verworrenheit der »eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemählde«[111], in eine Metapher, die den Seh-Schock, den Friedrichs Gemälde bei seinen Zeitgenossen auslöst, besonders drastisch zum Ausdruck bringt: »Da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahmen, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.«[112]

Für den um explizite Gewalteffekte selten verlegenen Kleist[113] entpuppen sich das Fehlen von Ordnungselementen wie eines Vordergrunds oder einer Rahmenkonzeption zur Begehbarkeit des Bildraums, sowie die damit verbundenen Herausforderungen, die das Gemälde an seine Betrachter stellt – »[die] Unmöglichkeit wegzusehen, [das] hypnotische[…] Gefesseltsein[…], [die] geradezu ›traumatophile[…]‹ Bannnung durch das ›Traurige‹, ›Unbehagliche‹, Todesnahe, Bedrohliche und Gewalttätige«[114], aber auch die Aufforderung, selbst in Dialog mit dem Bild zu treten, und aktiv an einer Sinnstiftung mitzuwirken[115], – als regelrecht physische Aggression des Bildinhalts gegenüber seinen Rezipienten. Ein Romantiker wie Eichendorff kann noch von Studenten schreiben, »wie sie frühmorgens aus dem dunkeln Tore ausziehen und den Hut schwenken in der frischen Luft, wie sie wohlgemut und ohne Sorgen über die grüne Erde reisen, und die unbegrenzten Augen an blauem Himmel, Wald und Fels sich noch erquicken«[116], und die Entgrenzung des Blicks in diesem Zusammenhang als eindeutig positives Phänomen verstehen. Die abgeschnittenen Augenlider Kleists suggerieren demgegenüber »Verschmelzung in grenzenloser Schau – und grausame Verstümmelung des Betrachters.«[117] Der blutige Verlust der Augenlider, den Kleist verspürt, wenn die schützende Distanz zum unbegrenzten Anfluten überwältigender Reize wegfällt, und etablierte intellektuelle Fluchtmechanismen angesichts der Übermächtigkeit des visuellen Ansturms ihre Dienste verweigern, dokumentiert damit

110 Begemann, *Brentano*, 20.

111 Kleist, *Empfindungen*, 62.

112 Ebd. Vgl. zu Kleists Augenmetaphorik auch: Rolf-Peter Janz, *Mit den Augen Kleists. Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹*, in: G. Blamberger, S. Doering, K. Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch*, Stuttgart, Weimar 2003, 137–149 u. Peter Bexte, *Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists*, in: G. Blamberger, I. Breuer, S. Doering et al. (Hg.), *Kleist-Jahrbuch*, Stuttgart, Weimar 2009, 254–266.

113 Vgl. bspw. G. Crepaldi, A. Kriwak, T. Pröll (Hg.), *Kleist zur Gewalt. Transdisziplinäre Perspektiven,* Innsbruck 2011.

114 Begemann, *Brentano*, 19.

115 Ehlers, *Grenzwahrnehmungen*, 97.

116 Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, in: Ders., *Werke 2,* München 1970 [1815], 13.

117 Monika Schmitz-Emans, *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äusserer Fremde*, Würzburg 2003, 217.

anschaulich den »wahrnehmungsgeschichtlichen Umbruch zum anspruchsvollen Perzeptionsmodus des Panoramas«: Dessen Weite tritt innerhalb der abendländischen Kunstrezeption fortan nicht länger mehr nur im heiteren Tonfall eines Eichendorffs auf, oder, wie in Brentanos Ursprungstext, als »Verlockung für das Ich, sich von einem Zentrum aus ins Unbegrenzte zu erweitern und sich mit ihm zu vereinigen«[118], sondern als massive, letztlich nahezu physische Bedrohung der eigenen Souveränität und Unversehrtheit.[119]

Wenn Kleist und Brentano die tatkräftige Unterstützung herber Metaphorik, distanzierender Ironie und tradierter Topoi benötigen, um ihre Desorientierung vor einem Bild wie *Der Mönch am Meer* mit den gängigen ästhetischen Konzepten um 1800 in Einklang bringen können, hätte der Anblick des Gemäldes *Vic heroicus sublimis* Barnett Newmans, das erstmals knapp 140 Jahre nach der Berliner Akademieausstellung in New York das Licht der Öffentlichkeit erblickt, sie und ihre Zeitgenossen wohl in eine noch gravierendere Wahrnehmungskrise gestürzt. Übertroffen wird in diesem Werk Friedrichs »Inbegriff eines modernen Bildes«[120] nämlich nicht nur in seinen Maßen – Newmans Gemälde misst 242,3 cm × 541,7 cm –, sondern zudem in einem Abstraktionsgrad, der das, was bei Friedrich angekündigt wird, bis zur ganzheitlichen Synthetisierungs-, Referenz-, und Bedeutungsverweigerung steigert.[121]

Entgegen dem Bildtitel ist auf Newmans Gemälde keine menschliche Figur zu sehen, sondern eine monochrome rote Fläche, auf der, die Vertikalvektorfunktion von Friedrichs Mönch aufgreifend, fünf schmale Streifen, sogenannte »Zips«, verlaufen, deren Farbtönung von einem hellen Weiß zu Abstufungen des sie umlagernden Rots reichen. Eine regelhafte Korrespondenz zwischen den senkrechten Streifen und dem übrigen Bildfeld ist, wie der Kunsthistoriker Max Imdahl darlegt, nicht festzustellen: In ihrer systemlosen Isolation befinden sich Newmans Zips an den ihnen zugeteilten Bildpositionen »ohne höheren Ordnungszwang […] entweder hinsichtlich einer rhythmisch zwingenden Abfolge der Streifen selbst oder auch hinsichtlich einer ästhetisch evidenten, in allen Positionen notwendigen Durchgliederung des Bildganzen.«[122] Sowohl als, je nach interpretatorischem Zu-

118 Begemann, *Brentano*, 22.

119 Der Verlust schützender Distanz einem unbegrenzten Anfluten überwältigender Reize gegenüber wird, analog zu Kleists drastischer Augenlid-Metapher, ebenfalls von Spielfilmen wie Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) oder Dario Argentos *Opera* (1987) metareflexiv in Szene gesetzt: Während die Lider von Kubricks Protagonist Alex bei einem wissenschaftlichen Experiment, das ihn von seiner Gewaltaffinität heilen soll, mittels Klammern daran gehindert werden, die Blicke von den Gräuelvideos abzuwenden, die man ihm in einem Kinosaal vorführt, muss Betty, die Heldin in *Opera*, der Ermordung des eigenen Freundes beiwohnen, nachdem der Killer sie auf einem Stuhl fixiert und um ihre Augenlider herum rasiermesserscharfe Nägel geklebt hat.

120 Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, 46

121 Vgl. Gottfried Boehm, *Epiphanie der Leere*, in: Eckhard Nordhofen (Hg.), *Bilderverbot. Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn 2001, 39–57.

122 Max Imdahl, *Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III*, in: Christine Preis (Hg.), *Das Erhabene*, Weinheim 1989, 233–252, hier: 242.

griff, »Werte, die das beherrschende Rot optisch in Schwingung und Vibration versetzen«, »als Sperren, die den Zeitverlauf der notwendig sukzessiven Anschauung des Bildes verzögern, aufwärts und abwärts führen oder innehalten«, aber auch als »schwächste Widerstände oder Barrieren gegen das Rot, an denen erst dieses als Übermacht wirksam wird« bzw. Durchschneidungen des Rots, »als bestünde dieses a priori, das heißt ohne Form (und ohne Bild)«, sind die vertikalen Streifen »innerbildliche Äquivalente des Irgendwo, in welchem sich der Beschauer gegenüber dem Rot befindet.« Damit sind sie Sinnbild einer Selbstkonfrontation des Betrachters, der ebenso »ein Minimum gegenüber dem Maximum des Rot« darstellt.[123]

Genährt wird »die Erscheinung eines [die Streifen] und das Bild überflutenden Amorphen«[124], das sich als reine Materialität in der »Totalität des Nichtdargestellten, ja Undarstellbaren überhaupt« niederschlägt, und den Betrachter dazu anregt, seine eigene Endlichkeit »und darin die Grenze seiner Erkenntnisfähigkeit im Scheitern des Vermögens der Sinnlichkeit« zu reflektieren[125], noch von einem Hinweisschild, mit dem Newman sein Publikum zu einer spezifischen Betrachtungsweise des Gemäldes auffordert: »There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance.«[126] Durch die vom Künstler angestrebte verringerte Distanz des Betrachters zu einem Bild, das »nicht Maß und Zahl, sondern dasjenige, was jenseits von Maß und Zahl liegt«[127], im Fokus hat, wird die Leinwand zum alleinigen Mittelpunkt des Wahrnehmungsfeldes, und dadurch zu einer sakrale bis schockhafte Qualitäten entfaltenden, sich über die materiellen Ränder des Bildrahmens hinwegsetzenden Totalität, die, so Newmans Intention, den Betrachtenden selbst in die Entgrenzung mitreißen soll.[128]

In seinem 1948 in der Kunst- und Literatur-Zeitschrift *Tiger's Eye* erschienen Pamphlet *The Sublime is Now* beruft Newman sich, wie schon der Titel andeutet, auf die Erhabenheitsphilosophien von Longinus bis Burke, um die US-amerikanische Kunstmoderne gegen den vorrangig tradierte Schönheitskonzepte umkreisenden Ballast europäischer Ästhetik(en) abzugrenzen. Mit ihrer Fixierung auf »the invention of beauty by the Greeks, that is, their postulate of beauty as an ideal« und der daraus folgenden Gleichsetzung von »man's natural desire in the arts to express his relation to the Absolute« mit »the absolutisms of perfect creations« würden es die zeitgenösssichen europäischen Künstler, »continually involved in the moral struggle between notions of beauty and the desire of sublimity«, nicht mehr schaffen, »a new sublime image« zu entwerfen.[129]

123 Ebd., 242f.
124 Ebd., 243.
125 Pöpperl, *Schwelle*, 171.
126 Zit. n. Ann Temkin (Hg.), *Barnett Newman*, Philadelphia 2002, 41.
127 Pöpperl, *Schwelle*, 170.
128 Vgl. Barnett Newman, *The Sublime is Now*, in: C. Harrison, P. Wood (Hg), *Art Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Hoboken 1993 [1948], 580–582.
129 Ebd., 580.

Obwohl seine Scheidung von »beauty« and »sublime« freilich »an unsophisticated and primitve one« sei, habe einzig Edmund Burke, den Newman als Vorläufer der Surrealisten etikettiert, für eine Separation beider Begrifflichkeiten plädiert, während sämtliche übrige Theoretiker des Erhabenen einzig dem »struggle that makes up the history of the plastic arts« das Wort geredet hätten.[130] Für Newman erreicht dieser Kampf im Programm der Renaissance als »revival of the ideals of Greek beauty« und »rephrasing of an accepted Christ legend in terms of absolute beauty against the original Gothic ecstasy over the legend's evocation of the Absolute« seinen vorläufigen Höhepunkt, und schreibt sich in der Moderne mit ihrem »desire to destroy beauty« kontinuierlich fort[131]: Selbst deren Ikonoklasten wie die Impressionisten, Kubisten oder Dadaisten suchen ihre Bezugspunkte in traditionellen ästhetischen Theoremen, und affirmieren sie gerade durch ihre desavouierende Grundhaltung.[132]

Über Piet Mondrian, dessen neo-plastizistischen Werke ab den späten 1910er Jahren Landschaften in einer hinter der vordergründigen Wirklichkeit verborgenen reinen Realität auszudrücken versuchen, und dabei die von Newman verworfene Polarität zwischen Horizontale und Vertikale als definites Strukturmerkmal betonen, heißt es bei Newman, dass selbst der niederländische Wegbereiter des abstrakten Expressionismus »in his attempt to destroy the Renaissance picture by this insistence on pure subject matter, succeeded only in raising the white plane and the right angle into a realm of sublimity, where the sublime paradoxically becomes an absolute of perfect sensations. The geometry (perfection) swallowed up his metaphysics (the exaltation).«[133] In anderen Worten:

> »Modern art, caught without a sublime content, was incapable of creating a new sublime image, and unable to move away from the Renaissance imagery of figures and objects except by distortion or by denying it completely for an empty world of geometric formalisms – a *pure* rhetoric of abstract mathematical relationships, became enmeshed in a struggle over the nature of beauty; whether beauty was in nature or could be found in nature.«[134]

Einzig die US-amerikanische Avantgarde, weitgehend unbeschwert vom Gewicht der europäischen Kultur mit ihren Erhabenheitsvorstellungen perpetuierenden Mythen und Legenden, sei, laut Newman, prädestiniert dafür, sich von metaphysischen Zielsetzungen zu lösen, und Bilder zu kreieren

130 Angefangen von Longinus, für den »the feeling of exaltation became synonymous with the perfect statement«, über Kant »with his theory of transcendent perception, that the *phenomenon* is more than phenomenon«, bis hin zu Hegel »who built a theory of beauty, in which the sublime is at the bottom of a structure of *kinds of beauty*, thus creating a range of hierarchies in a set of relationships to reality that is completely formal.« (Vgl. ebd.)

131 Ebd.

132 Ebd., 581.

133 Ebd.

134 Ebd.

»whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. […] Instead of making *cathedrals* out of Christ, man, or ›life‹, we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.«[135]

Genau unter diesem Gesichtspunkt muss man auch das programmatische *Now* im Titel von Newmans Essay verstehen. Der französische Philosoph Jean-François Lyotard verdeutlicht das 35 Jahre später in *Le sublime et l'avantgarde*, wenn er davon spricht, dass »das Now von Newman, ganz einfach Now« sei: »[Es] ist dem Bewusstsein unbekannt, und kann nicht von ihm konstruiert werden.«[136]

Lyotard zieht, neben *Vir Heroicus Sublimis*, vor allem auch den zwischen 1966 und 1970 entstandenen Zyklus *Who's afraid of red, yellow and blue* für eine Reaktivierung des Erhabenen innerhalb einer Postmoderne, in der »die Legitimation des Wahren und des Guten auszubleiben [beginnt]«[137], und »man den Meta-Erzählungen keinen Glauben mehr schenkt«[138], immer wieder als Beispiel für das Entstehen einer ontischen »Blöße« heran, die durch die Auflösung der »Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit«[139] hervorgerufen werde: »Es geschieht, Il arrive ist ›zunächst‹ ein Geschieht es? Ist es, ist das möglich? Dann erst bestimmt sich das Fragezeichen durch die Frage: geschieht dies oder das …?«[140] Entgegen Kant, der, wie wir bereits gesehen haben, als Quelle des Erhabenen primär sich im Raum entrollende Naturphänomene festsetzt, und für den die Projektion von Vernunftideen auf das überwältigende Objekt einen Akt der Versöhnung darstellt, der das betrachtende Subjekt auf Distanz zur nackten Präsenz der drohenden Entgrenzungserfahrung rückt, verortet Lyotard postmoderne Erhabenheitserfahrungen hauptsächlich in der Sphäre der Kunst, die nicht mehr nach normierten Regeln des guten Geschmacks das prinzipiell Undenkbare zur Darstellung bringen und damit konsumierbar machen soll.[141]

Der ideale Rezipient von Avantgardekunst, wie Lyotard ihn sich vorstellt, »empfindet kein einfaches Vergnügen, er zieht keinen ethischen Gewinn aus sei-

135 Ebd., 582.

136 Lyotard, *Das Erhabene*, 160.

137 Vgl. das Gespräch mit Lyotard in: Peter Engelmann (Hg.), *Philosophien*, Wien, Graz 1985, 115–128, hier: 116.

138 Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Wien 1993, 13.

139 Ders., *Erhabene*, 164.

140 Ebd., 152.

141 Polemisch schimpft Lyotard folgerichtig auf die Produzenten der Massenkultur, die für ihn »Anwälte […] des Bestehenden« darstellen, deren Agenda es ist, den »Konformismus der Massen« zu fördern, die »sich solcher therapeutischen Praxis verweigern«, wie sie die avantgardistische Kunst in ihrer Revolte gegen das »Verlangen ach Realität, das heißt nach Einheit, nach Einfachem, nach Mittelbarkeit« bereithält. (Ders., *Beantwortung der Frage ›Was ist postmodern?‹*, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990 [1982], 33–48, hier: 38f.)

nem Umgang mit den Werken, er erwartet von ihnen eine Intensivierung seines Gefühls- und Begriffsvermögens, einen zwiespältigen Genuß.«[142] Es handelt sich dabei um eine Rezeptionshaltung, die nicht allzu weit von Burkes Gedanken der Privation entfernt ist – dem Schrecken vor Dunkelheit, vor Einsamkeit, vor Tod aus der impliziten Drohung der Beraubung von Licht, menschlicher Gemeinschaft oder dem Leben, oder, wie Lyotard es ausdrückt, der Angst davor, »daß nichts geschieht, daß es nicht weitergeht.«[143] Auch wenn für Burke eine monochrome, kahle Wandfläche nicht zu den potenziell sublimen Objekten gerechnet wird, da bei einer solchen keine Pluralität von Ideen vorliege, sondern lediglich eine einzige, ins Monströse ausgedehnte Idee, treffen sich beide Philosophen in ihrer Emphase einer durch die »Suspendierung des Schreckens«[144] hervorgerufenen »Lust der sekundären Beraubung«[145] bzw. eines »delightful horrors«. Bei beiden allerdings tritt die Gefahr des Ich-Verlusts rein imaginär ein, und ist eng an sowohl ein »Moment der Suspense«[146] wie an »Ekstasen der Zeitlichkeit« gebunden. Letztere bewirken, laut Lyotard, beim Betrachter gar ein »Heraustreten aus der Zeit«, indem sie sein Bewusstsein »außer Fassung [bringen]«, da es ihm sie »nicht zu denken gelingt«, und er sie deshalb »vergißt, um sich selbst zu konstituieren«[147]:

> »Im ersten Moment bringt [das erhabene Kunstwerk] dem Betrachter zu Bewusstsein, dass es eine (Zeit-)Leere geben könnte, die sein Fassungsvermögen übersteigt und sein stabiles Selbstbild untergräbt. Indem Newmans Farbflächen in ihrer Gegenstands- und Formlosigkeit das bedrohliche ›Nahen des Nichts‹ zwar ankündigen, gleichzeitig aber durch ihre Materialität ein ›einfaches *hier*, die kleinste Begebenheit‹ vor dem Nichts darstellen, kann die Gefahr gebannt werden. Ein erhabenes Kunstwerk grenzt den Betrachter nach Lyotard also gerade noch von der Bedrohung ab, die es selbst erst bewusst gemacht hat.«[148]

Bereits ein Jahrzehnt vor *Le sublime et l'avantgarde* hat Lyotard seine Vorstellung des Erhabenen als »Grenzfall eines absoluten Scheiterns jeglichen Versuchs, ein System zu bilden«, und als »eine Art Loch, eine Bresche im Gegebenen selbst«[149] in Bezug auf das Kino Ausdruck verliehen. In seinem normativen ästhetischen Programm des *Acinéma*, dessen Grundpfeiler bereits in Kapitel 7 vorliegender Arbeit vorgestellt worden sind, wird dieses »Gegebene« mit der narrativen Ordnung des kommerziellen Spielfilms, und die Gewalt, die sich »die Einbildungskraft […]

142 Ders., *Erhabene*, 178.
143 Ebd., 153.
144 Pöpperl, *Schwelle*, 173.
145 Lyotard, *Erhabene*, 159.
146 Pöpperl, *Schwelle*, 173.
147 Lyotard, *Erhabene*, 152.
148 Torsten Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß,* Berlin 2006, 33.
149 Jean-François Lyotard, *Das Unvorstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries,* in: Pries, *Erhabene*, 319–348, hier: 328f. u. 321.

an der Grenze dessen [antut], was sie darstellen kann, […] um zumindest darzustellen, dass sie nichts mehr darstellen kann«[150], an verschiedene Dispositive der Bewegung gekoppelt.[151]

Was aber, fragt sich Lyotard, wenn die räumlich-zeitlichen Synthetisierungsbestrebungen, die der Spielfilm normalerweise an den Tag legt, dadurch sabotiert werden würden, wenn dem Schneideraumpapierkorb anvertraute Störfaktoren wie Anschlussfehler, schlecht beleuchtete Szenen, überbelichtetes Filmmaterial als eigenständiger Wert um ihrer selbst willen begriffen werden würden? An diesem Punkt setzt Lyotards Dispositiv des *Acinèma* ein, das sich als Kontrastprogramm gegenüber der filmischen Totalität des Kommerzkinos versteht, und sich durch Bewegungsordnungen auszeichnet, die sich nicht mehr derjenigen verpflichtet fühlen, die wir auch in der »Realität« außerhalb der Filmdiegese finden können. Stattdessen rücken sie den Effekt in den Vordergrund, den rein artifizielle Bewegungen auf die sie umlagernden Bewegungseinheiten ausüben – und damit auf die Einheit des jeweiligen Films, und die Zuschauer, die ihn sich betrachten.

Zwei Bewegungsformen, die die konventionellen, vermeintlich »realistischen« Bewegungen innerhalb des kinematographischen Dispositivs faktisch lahmlegen, erkennt Lyotard in »Immobilisierung« und »Bewegungsexzess.« Ersteres entspreche einer institutionalisierten Praxis des Tableau Vivant im zeitgenössischen Schweden namens »*Posering*« – »ein Ausdruck, der der vom Porträtphotographen gewünschten Pose entlehnt ist. Junge Frauen vermieten dabei an einschlägige Häuser ihre Dienste, die darin bestehen, bekleidet oder unbekleidet jene Posen einzunehmen, die der Kunde begehrt«. Diesem ist es allerdings verwehrt, »die Modelle in irgendeiner Weise zu berühren.«[152] Das Preisgeben ihrer Mobilität unter dem Diktat der sexuellen Phantasien ihrer Klienten gleiche die Prostituierte dem Stillstand der Bewegtbilder im Experimentalfilm an, denn, wie Lisa Trahair zusammenfasst, zeige beides »that the cordoning off and immobilization of the detached region humiliate the whole.« Zugleich rufe dieser Vorgang in beiden Zonen aber eine heftige wechselseitige »erotic intensification« hervor: »The immobilization of movement on the side of the girl is balanced, if not exceeded by, the ›liveliest agitation‹ that overtakes the client and bursts forth in the sterile, useless movement of *jouissance*.«[153]

Der Bewegungsexzess bzw. die »lyrische Abstraktion« verweigere sich demgegenüber den anatomisch und kulturell determinierten Anforderungen von Auge und Bewusstsein, und produziere nunmehr keine erkennbaren Bild- und Bewegungsfolgen mehr, die von der menschlichen Wahrnehmung klar und deutlich

150 Ders., *Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen. Kritik der Urteilskraft §§ 23–29*, München 1994, 67f.

151 Vgl. Weiterführend auch: Simone Knox, *Eye Candy for the Blind. Re-introducing Lyotard's Acinema into Discourses on Excess, Motion, and Spectacle in Contemporary Hollywood*, in: *New Review of Film and Television Studies* II.3 (2013).

152 Ebd., 95.

153 Lisa Trahair, *Jean-François Lyotard*, in: Felicity Colman (Hg.), *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*, Chesham 2009, 222–232, hier:226.

identifiziert werden könnten. Ersetzt durch die Plastizität des Zelluloids entspricht das libidinöse Objekt des vorhergehenden Beispiels nunmehr der Materialität des Filmstreifens selbst, während sein Klient sich im extratextuellen Betrachtenden wiederfindet, der, in mimetischer Paralyse, den (virtuellen) »Zerfall seines eigenen Organismus« und »die fast vollständige Neutralisierung des Körpers« erlebe.[154]

Es fällt zwar nicht schwer, wie es, unter anderem, Erin Obodiac getan hat[155], die dem *Acinéma* zugeschriebenen ekstatischen Auflösungserscheinungen von Zeit und Subjekt mit Lyotards späteren Revalidierung des Sublimen in Einklang zu bringen, und sein *Acinéma* somit als einen spezifischen modus operandi des Erhabenen zu verstehen. Problematisch wird es eher, wenn man versucht, die im Grunde praxisfernen Theoriegebilde auf konkrete filmische Beispiele zu beziehen.[156] Natürlich ist klar, dass die von Lyotard beschriebenen Subversionen einzig von der (post-)modernen Kunst verwirklicht werden können, die das »Gemeinwesen […] als unverständlich [verwirft]«, weshalb sie lediglich »die intellektuelle Avantgarde […] in Museen aufbewahrt als Spuren von Versuchen, die Zeugnis ablegen von der Macht des Geistes und seiner Blöße.«[157] Demzufolge glaubt Dimitri Liebsch, dass das Lyotard vorschwebende Korpus an Filmen, »die sich den Vorgaben von Repräsentation und semiotisch erfaßbarem Zeichentausch entziehen«, Werke enthalten müsse, die »sich bspw. im Sinne des *found footage* auf überschüssige, alte oder bereits anderweitig benutzte Filmaufnahmen stützen, oder aber im Stile des abstrakten Films die Materialität und den Prozeß des Filmens betonen.«[158] In Lyoards Text freilich finden sich statt solcher greifbaren Beispiele lediglich metaphorische Umschreibungen wie folgende:

»Ein angerissenes Zündholz verzehrt sich. Wenn Sie damit das Gas anzünden, mit dem Sie Wasser für den Kaffee kochen, den Sie trinken wollen, bevor Sie zur Arbeit gehen, dann ist diese Verzehrung nicht unfruchtbar. Sie ist eine Bewegung, die zum Kreislauf des Kapitals gehört. […] Reißt aber das Kind das Zündholz nur an, um zu sehen, was passiert, so liebt es die Bewegung, die Farben, die sich ineinander verwandeln, die Flamme, die auflodert, den Glanz des Lichts, den Tod

154 Lyotard, *Anti-Kino*, 97.

155 Vgl. Erin Obodiac, *Autoaffection and Lyotard's Cinematic Sublime*, in: C. Nouvet, J. Gaillard, M. Stoholski (Hg.), *Traversals on Affect. On Jean-François Lyotard*, London, Oxford, New York et al. 2016, 173–190.

156 Neben dem Fallenlassen der Namen von Klassikern des Experimentalfilms wie Hans Richter oder Viking Eggeling – allerdings im Zusammenhang mit wesentlich breitgefächerten kulturellen Referenzen wie dem japanischen Nō-Theater oder Exponenten der modernen Malerei wie Mark Rothko oder Jackson Pollock – wird im Text selbst lediglich als »Beispiel unter Tausenden« ein relativ unbekannter Vertreter des New Hollywood – *Joe* von John G. Avildsen aus dem Jahre 1970 – als Antizipation dessen ins Feld geführt, was Lyotard in einem späteren Essay unter dem Terminus eines »souveränen Films« verstehen wird: Die Inkorporation und Nutzbarmachung subversiver Bewegungseinheiten wie Zeitraffer und Zeitlupe im gezähmten Erzählkino. (Vgl. Lyotard, *Anti-Kino*, 91f. u. Ders., *Idee eines souveränen Films*, in: Ders., *Das Elend der Philosophie*, Wien 2004 [1995], 181–191.)

157 Lyotard, *Erhabene*, 178.

158 Liebsch, *Philosophie*, 18.

des kleinen Holzstücks und sein Zischen. Es liebt demnach die unfruchtbaren Differenzen, die zu nichts führen, d. h. sich nicht vereinheitlichen oder ersetzen lassen – Verluste also, die der Physiker Energieschwund nennen würde.«[159]

8.2.3 Von der Öffnung des Raumes zur Öffnung des Leibes. *The Act of Seeing with One's Own Eyes*

Dass er die mannigfaltigen Bewegungen des Kinos mit ihren wechselnden Farben und Spielen des Lichts primär um ihrer selbst auf Zelluloid habe bannen wollen, das ist eine Umschreibung, die gerade eingedenk der bis zu einem gewissen Grad vorhandenen Offenheit von Lyotards Modell problemlos auf die Agenda angewandt werden kann, die Stan Brakhage dazu getrieben hat, zwischen 1952 und 2003 rund 380 stumme Kurzfilme zu drehen.

Nicht nur hat der US-amerikanische Experimentalfilmemacher in seinem Œuvre immer wieder versucht, infantile oder gar fötale Perspektiven visuell umzusetzen, und dabei vor allem die Wunder an Farben und Formen betont, denen sich das kindliche, noch nicht gesellschaftlich und kulturell determinierte Sehen permanent gegenübersieht.[160] Gerade Brakhages Besuch in der Morgue von Pittsburgh – *The Act of Seeing with One's Own Eyes* aus dem Jahre 1971[161] – schmiegt sich, wie ich in der Folge ausführen werde, an die bis hierhin zusammengetragenen ästhetischen und theoretischen Überlegungen von Kleist, Newman und Lyotard an: Sowohl besitzt der Film jenes Ausmaß an lyrischer Abstraktion, den Lyotard als Merkmal des Erhabenen in den Gemälden Newmans ausmacht, und macht sich Formen der Immobilität und exzessiver Mobilität dienstbar, die konstitutiv für Lyotards Anti-Kino sind. Nicht zuletzt aber vermag er seiner Zuschauerschaft durch seine größtenteils in halbnahen und nahen Einstellungen gefilmten Bildern von seziert werdenden Leichnamen abzüglich der abfedernden Sicherheiten einer auditiven Sphäre, einer kontextualisierenden Narration, einer extratextuellen Programmatik, das Kleist'sche Gefühl zu geben, einem seien in der uferlosen Dunkelheit des Kinosaals und angesichts der überwältigenden Größe der Schock-Bilder auf der Kinoleinwand tatsächlich die Augenlider weggeschnitten worden.

Brakhages halbstündiger 16 mm-Film erinnert zunächst gerade aufgrund dieser spezifischen kinematographischen Rezeptionsbedingungen an Friedrichs und Newmans großformatige Gemälde, wobei er allerdings deren referenzlose Abstraktion auf eine körperlich-physische Ebene überführt. Die fehlschlagenden Synthesierungsversuche, denen sich der Betrachtende bei *The Act of Seeing with One's Own*

159 Lyotard, *Anti-Kino*, 87.

160 Vgl. bspw. Majorie Keller, *The Untotured Eye. Childhood in the Films of Cocteau, Cornell, and Brakhage*, Madison 1986.

161 Stan Brakhage, *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, in: *By Brakhage, An Anthology, Volume One*, DVD, USA: Criterion Collection 2003 (USA 1971). Brakhages Film ist Teil einer Trilogie namens *Pittsburgh Documents*, deren beiden andere Teile, *eyes* und *Deus Ex*, Pittsburger Polizeibeamte und das medizinische Personal eines Krankenhauses bei der Arbeit begleiten.

Eyes überantwortet sieht, resultieren zunächst nicht daraus, dass sich die Bilder in monochromen Farbflächen auflösen würden, sondern hängen mit ihrem Sujet zusammen: Der tote menschliche Körper, entleert von Identität, Individualität und sämtlichen an diese Faktoren anschließenden metaphysischen Konzepten.

Diese Konzepte werden, während Brakhage die Pittsburger Pathologen bei ihrer routinierten Arbeit begleitet, ein zweites Mal entheiligt, wenn sich die unstete Handkamera auf entnommen werdende Eingeweide, geöffnete Schädeldecken oder von Knochensägen zerteilte Rippenbögen einschießt. »The outer layers of flesh are peeled back like some body hugging overcoat to reveal organs encrusted with cancerous tumours, heart coated with solidified fats, multi-coloured layers of subcutaneous tissues blossoming like carnations«[162], fassen Kerekes und Slater in ihrem eine voyeuristische Schaulust nicht verschleierndem Manierismus den Inhalt von Brakhages Film zusammen. Auf ihren semantischen Gehalt herabgebrochen, unterscheiden sich die Szenen jedoch zunächst nicht sonderlich von ähnlich gelagerten Szenen in *Des Morts*. Auch Zéno hat seinen Film für die große Leinwand konzipiert – im Gegensatz zu Kiyotakas Video-Arbeiten, die durch ihre Veröffentlichung auf Heimmedien bzw. auf einer Video-Plattformen einen ganz anderen Distributions- und Rezeptionszusammenhang bedingen –, und auch *Des Morts* besitzt wegen seiner Rahmen- und Referenzlosigkeit, seinem verbissenen Verismus sowieso natürlich dem zugrunde liegenden Sujet das von Lyotard für die erhabene Kunst proklamierte Potential, gegenüber dem Betrachtenden mit »überraschenden, ungewöhnlichen und schockierenden Kombinationen« als traumatischer »Schock par excellence« aufzutreten.[163]

Der Unterschied zwischen dem bereits weitgehend von registrierenden, legitimierenden, mildernden Repräsentationsstrategien bereinigten thanatologischen Panoramablick Zénos und dem in der Geschichte des Index-Todes und der Index-Toten des Kinos idiosynkratischen Ansatz Brakhages liegt in einer Abstraktionskurve begründet, deren stetes Steigen man einmal mehr an der Modernen Malerei nachvollziehen kann.

Schon Théodore Géricaults auf einem tatsächlichen, zu Kannibalismus führenden Schiffsbruch basierendes Gemälde *Le Radeau de la Méduse* von 1819[164] hat zahlreiche Autoren zu Kommentaren veranlasst, die an die psychosomatische Störungen erinnern, wie sie europäische Intellektuelle im 18. und 19. Jahrhundert auf ihrer Grand Tour in Italien durch künstlerische Reizüberflutungen erfahren haben wollen – am prominesten wohl Stendhal, nach dessen Erlebnissen gar ein eigenes Syndrom benannt worden ist.[165] Dieter Bachmann weiß zu berichten, dass jeder, der vor dem 491 × 716 cm großen Bild im Louvre stehe, zu spüren beginne, »wie

162 Kerekes, *Killing*, 190.

163 Lyotard, *Erhabene*, 178.

164 Vgl. zu den Hintergründen: Jean Baptiste Henri Savigny, Alexandre Corréard, *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, Berlin 2018 [1818].

165 Vgl. Graziella Magherini, *La Sindrome di Stendhal*, Florenz 1989.

er in das Bild hineinwächst oder, anders, wie die Misere dieses Floßes ihn zu umstellen beginnt«, was ihn an einen »Filmeffekt von einer Riesenleinwand achtzig Jahre vor der Erfindung des Kinos« erinnere.[166] Hans Belting leugnet, zumindest für den Zeitpunkt des Betrachtens, gar die Zeitlichkeit des Bildes und die Historizität des zugrunde liegenden Dramas, wenn er schreibt: »Der Schiffbruch findet noch immer statt, solange wir Géricaults Gemälde betrachten, als wären wir selbst im Bild. Solche Bilder kommen als Erinnerung daher, die wir in unsere eigene Erinnerung verwandeln.«[167]

Allerdings operieren Bachmann und Belting, weil Géricaults Gemälde ihnen das auch gar nicht anders vorgibt, noch immer mit konkreten Situationen, mit historischen Fakten, mit Versatzstücken einer Narration – eben genauso wie das Publikum nach einer Vorstellung von *Des Morts* noch immer die Möglichkeit besitzt, sich vor dessen dokumentarischen Bildern durch eine Aktivierung seines kulturellen Wissens und einer damit einhergehenden Kontextualisierung und Objektivierung zu schützen. Wie aber setzt Brakhage Lyotards »Ekstasen der Zeitlichkeit« in einem Medium um, das gar nicht anders kann, als diachron zu verlaufen, und mit welchen inszenatorischen Methoden schafft er es, seinen Blick in die Tabu-Zone der Pathologie fernab konkreter Situationen, Fakten oder Bruchstücken einer Erzählung zur Konfrontation des Betrachters mit Lyotards Erhabenen zu steigern, und dabei nachhaltig Registrations- und Legitimationsstrategien zu eliminieren, an die sein Publikum sich noch genauso klammern könnte wie an die vertikalen Rettungsanker in Friedrichs und Newmans Gemälden?

Was zuallererst auffällt: *The Act of Seeing with One's Own Eyes* ist der erste der von mir diskutierten Filme seit der Frühzeit des Kinos, der komplett ohne Tonspur auskommt – ein Markenzeichen Brakhages, der, laut Eigenaussage, immer weniger die Notwendigkeit »for an audio accompaniment to the visuals I was making« gespürt habe, je mehr er sich mit den »aesthetics of sound« befasste.[168] Nahezu alle Filme Brakhages können als Ausformungen von Michel Chions Konzept der »Transsensorialität« verstanden werden, das unsere Sinne als im Dienste eines ganzkörperlichen Wahrnehmungsholismus vernetzte Kanäle begreift, für deren intermediales Zusammenspiel der kinematographische Montage-Rhythmus, der weder vollkommen visuell noch rein auditiv determiniert sei, ein perfektes Beispiel darstellt: »When a rhythmic phenomenon reaches us via a given sensory

166 Dieter Bachmann, *Folgen des Untergangs. Géricaulsts Monstergemälde ›Das Floß der Medusa‹ – die Vorgeschichte, das Werk und seine Fortsetzung*, in: *DU. Zeitschrift für Kultur* 2 (1994), 11–25, hier: 17 f.

167 Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, 123. Vgl. auch Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988 [1975], 27: »Der Beschauer, so hatte es der Maler gewollt, sollte, wenn auch keiner der Gescheiterten ihm einen Blick zuwandte, sich in unmittelbarer Nähe des Floßes wähnen, es sollte ihm scheinen, als hinge er, mit verkrampftem Griff, an einem der vorspringenden Bretter, zu matt schon, um die Rettung noch erleben zu können. Was sich anbahnte hoch über ihm, betraf ihn nicht mehr. Ihr, die ihr vor diesem Bild steht, so sagte der Maler, seid die Verlorenen, denen, die ihr verlassen habt, gehört die Hoffnung.«

168 Zit. n. Robert A. Haller (Hg.): *Brakhage Scrapbook. Collected Writings 1964–1980*, New York 1982, 49.

path, this path, eye or ear, is perhaps nothing more than the channel through which rhythm reaches us. Once it has entered the ear or eye, the phenomenon strikes us in some region of the brain connected to the motor functions, and it is solely at this level that it is decoded as rhythm.«[169]

The Act of Seeing ist demnach nicht einfach nur ein Film, dem der Sound fehlt, sondern ein Film, der seinen Sound durch Rhythmen auf der Bildebene zu artikulieren versucht. Obwohl Brakhage seinen Fokus abrückt von autobiographischen Sujets wie der Geburt der Tochter in *Window Water Baby Moving* (1959), einem Wochenendbesuch beim befreundeten Ehepaar James Tenney und Carolee Schneemann in *Cat's Cradle* (1959), dem Verwesungsprozess des Haushundes Sirius in *Sirius Remembered* (1959), und einem fundamentalen Interesse an der reinen Stofflichkeit des Filmmaterials und dessen Manipulierbarkeit, indem er bspw. für *Mothlight* (1963) zwischen die Filmstreifen Mottenflügel klebt, das Zelluloid handbemalt, verunreinigt und beschädigt, ordnet sich *The Act of Seeing*, trotz seines dokumentarischen Sujets nicht dem Postulat eines Akt des Zeigens unter, sondern widmet sich, wie der Titel explizit ankündigt, Modi des Sehens. Wenn Brakhage Pathologen bei ihrer Arbeit begleitet, dann nicht um einer bestimmten Argumentationsfigur oder eines didaktischen Impetus willen, sondern schlicht, um zu *sehen* – und zwar Dinge, die sich, unbelastet von sie zwangsläufig überformenden intellektuellen Ideen direkt vor seiner Kameralinse ereignen. Bill Nichols schreibt folgerichtig zu Brakhages Detailaufnahmen von sechs oder sieben seziert werdenden Männer- und Frauenkörpern, von denen einige sichtlich aufgrund äußerer Gewalteinwirkung gestorben sein müssen, dass wir Zeugen von etwas werden, das sich unseren von kulturellen und sozialen Determinanten gelenkten Blicken normalerweise entziehe. »The camera gazes. It presents evidence destined to disturb. The evidence cries out for argument, some interpretive frame within which to comprehend it. Nowhere is this need more acutely felt than in a film that refuses to provide any explanatory commentary whatsoever.«[170]

Was die Pittsburgh-Morgue-Aufnahmen letztlich von Tsurisakis genauso spontan wirkenden Tatort-Inspizierungen trennt, ist die ästhetische Form, mit der Brakhage seine Bilder im Nachhinein nicht etwa gebändigt, sondern sie in Einklang mit poetologischen Überlegungen gebracht hat, die bereits sein früheres Werk strukturierten. In einem Brief an den Dichter Robert Creeley berichtet Brakhage davon, sein ursprüngliches Konzept habe vorgesehen, die Autopsie-Bilder mit Naturaufnahmen von »mountain ranges, moons, suns, snow, clouds etc.« zu verbinden: »The mind leaping to escape in every conceivable symbol.« Dann aber, nachdem ihm das Labor »those 3000-some feet« entwickelt zugesandt habe, sei ihm klar geworden, dass es unmöglich sei, »to interrupt THIS parade of death with ANYthing whatsoever.«[171]

169 Michel Chion, *Audio Vision*, New York 1994, 136.

170 Bart Testa, *Seeing with Experimental Eyes. Stan Brakhage's* The Act of Seeing with One's Own Eyes, in: Grant, *Documenting*, 287–304, hier: 288.

171 Kerekes, *Killing*, 388.

In einem anderen Selbstzeugnis weist er darauf hin, dass es ihm selbst während des Drehs ergangen sei »like the people who gave the process ist beautiful name – ›autopsis‹ literally means ›the act of seeing with one's own eyes‹«, und dass er alsbald von dem Bedürfnis erfüllt gewesen sei, »to see these things, to see something of what it *was* to be just turned into furniture meat.«[172] Wie Brakhage in einer dritten Quelle verrät, sei er vor Beginn der Dreharbeiten, gesundheitlich angeschlagen durch heftige Asthmaattacken, erstmals mit dem (eigenen) Tod konfrontiert gewesen, – »not watching death as physical decay, or dealing with the pain of the death of a loved one, but with the concept of death as something that man casts into the future by asking, ›What is death like?‹«[173] Er zitiert aus Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*: »Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt. Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld grenzenlos ist.«[174] Brakhage scheint diesen Passus primär unter dem Gesichtspunkt einer menschengemachten Zeitkonzeption von Sterben und Vergänglichkeit zu verstehen, bei der Vergangenheit und Zukunft sich als todbringende Kräfte rund um das temporal begrenzte, punktuelle Leben in der Gegenwart mit seiner Emphase von »Hier« und »Jetzt« herum aufbauschen, und es zu ersticken drohen. Diese ephemere, ständig im Verschwinden begriffene und dadurch unfassbare gegenwärtige Dasein könne deshalb einzig durch einen instantanen, lediglich die vorliegenden Fakten registrierenden Zugriff aufgezeichnet werden.

Dass Amos Vogel »gewisse[n] Bilder[n]« von *The Act of Seeing* attestiert, sie seien »zeitlos« – er nennt »auf immer in sich geschlossene Hände«, »das flinke, geschickte Zerteilen eines Leibes«, »ein (endlich zur Ruhe gekommener) Penis, der an einem klaffenden Körper hängt«[175] –, kann freilich nicht ausschließlich auf ihr spezifisches Sujet zurückgeführt werden – *Des Morts* und *Junk Films* präsentieren sich demgegenüber, wie gezeigt, als zeitlich und räumlich klar situierte Artefakte. Es hat sicher auch mit einem Heraustreten aus der Zeitlichkeit im Sinne Lyotards zu tun, das sich aus Brakhages wortwörtlicher Wittgenstein-Lektüre speist: Das unbegrenzte Leben soll der Grenzenlosigkeit des visuellen Felds überantwortet werden, sodass Brakhage bei einem Screening seines Films diesen mit dem lapidaren Satz zusammenfassen kann: »It was nothing to be afraid of, it was only about light hitting objects and bouncing back and seeing it with your own eyes.«[176]

172 Suranjan Ganguly (Hg.), *Stan Brakhage. Interviews*, Mississippi 2017, 117.

173 Ebd., 19.

174 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in: Ders., *Schriften*, Frankfurt a. M. 1960 [1918], 9–83, hier: 81.

175 Vogel, *Film*, 261.

176 Zit. n. Stan Brakhage, *Remarks Following a Screening of* The Text of Light *at the San Francisco Art Institute on November 18, 1974*, in: Scott McDonald (Hg.), *Canyon Cinema. The Life and Times of an Independent Film Distributor*, Berkeley, Los Angeles, London 2008, 193.

»Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective«, fordert Brakhage bereits in dem virtuos mit der Kino-Auge-Metaphorik hantierenden Text *Metaphors on Vision* von 1963,

> »an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of ›Green‹? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the ›beginning was the word‹. […] Once vision may have been given – that which seems inherent in the infant's eye, an eye which reflects the loss of innocence more eloquently than any other human feature, an eye which soon learns to classify sights, an eye which mirrors the movement of the individual toward death by its increasing inability to see.«[177]

Kontrastiert man *The Act of Seeing* mit der Darstellung berühmter Anatomen der Bildenden Kunst wie den Doktoren Tulp und Ruysch unter den Pinseln von Rembrandt und Jan van Neck, oder Leichenschauen auf Gemälden von Vertretern des 19. Jahrhunderts wie Gabriel von Max und Enrique Simonet[178], sowie einem beliebigen Autopsie-Lehrfilm für angehende Medizinstudenten wie *Basic Autopsy Procedure* von 1961[179], wird besonders evident, dass Brakhages reduktionistischer, abstrahierender, eine (Farb-)Welt hinter der physischen Realität entschleiernder Ansatz nicht halt dabei macht, seinem Film die begleitende Tonspur zu verwehren, und ihn konsequent aus nahen und halbnahen Einstellungen zu kombinieren, sondern wie profund er ihn entgegen gängiger Repräsentationsschemata von Obduktionen inszeniert.

Schönes und Erhabenes im Angesicht der Medusa zu entdecken, permanent selbstreflexiv die Präsenz der unsteten Kamera und damit die Anwesenheit des Regisseurs ins Bewusstsein des Betrachters zu rücken, mittels rhythmischer Mon-

177 Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, in: Scott MacKenzie (Hg.*), Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London 2014 [1963], 62.

178 Jan van Neck und Rembrandt betonen in ihren Anatomiestunden, unter anderem, den didaktischen Anspruch und die wissenschaftliche Seriosität, die die Anatomen an den Tag legen, wenn sie einen Säugling sezieren oder das Gewebe des linken Arms eines älteren Manns freilegen, während Gabriel von Max in seinem Gemälde *Der Anatom* von 1869 und Enrique Simonet in *La autopsia* von 1890 die Leichenschau, die ältere Mediziner an prototypisch schönen Frauenleichen vornehmen, offensiv als erotisches Moment inszenieren. (Vgl. bspw. Peter Springer, *Voyeurismus in der Kunst*, Berlin 2008, 377f. u. weiterführend: Elizabeth Klaver, *Sites of autopsy in contemporary cultur*, New York 2005.)

179 Der knapp 40-minütige Film illustriert am Beispiel des Leichnams eines Manns mittleren Alters präzise den genauen Verlauf einer Autopsie. Die objektive Zurückhaltung und der rein edukative Ton des Lehrfilms hat die Kompilatoren späterer Shockumentaries wie *Traces of Death* oder *Death Scenes 3* (beide 1993) freilich nicht davon abgehalten, das graphische Material aus seinem Ursprungskontext zu lösen, und in ihre Paraden aus Schockbildern einzureihen. *Basic Autopsy Procedure* scheint kommerziell nicht zugänglich zu sein, allerdings ist er frei zugänglich auf YouTube zu sehen: www.youtube.com/watch?v=CWTot6SF8OY (1.1.21).

tage, farblicher Leitmotive, weitgehender Chronologie der Ereignisse und präziser Bildkomposition den Film sorgsam zu strukturieren, sind die drei von Bart Testa in den Oppositionspärchen »unveiling/veiling; like imagery/unlike imagery (in juxtaposition); static camera/moving camera«[180] gebündelten Kernstrategien, die Brakhage anwendet, um sein Material auf Distanz zu traditionellen piktoralen Darstellungen von Leichenschauen zu stellen, und gerade durch diese Distanzhaltung den Betrachter in eine umso wehrlosere Haltung seinen Bildern gegenüber zu versetzen.

Relativ zu Beginn zeigt Brakhage uns den nackten Leichnam eines mittelalten Mannes auf seiner Bahre in leichter Untersicht, die seine der Kamera zugewandten Fußsohlen und den Penis prominent in den Fokus rückt, während sein Oberkörper ab dem Bauchnabel und vor allem das Gesicht weitgehend unsichtbar bleiben. In einem mit dem westlichen Bildgedächtnis vertrauten Betrachter erweckt diese Bildkomposition – immerhin eine »Renaissance study in perspective« par excellence[181] – zwangsläufig Assoziationen zu Christus-Gemälden wie dem in einer ganz ähnlichen perspektivischen Verkürzung präsentierten Heiland bei Andrea Mantegna.[182] Selbst die Figuren, die Christus auf dem um 1480 entstandenen Gemälde zur linken Seite von dessen Totenbahre beweinen, kehren in Brakhages klassischer Bildkomposition wieder, wenn auch auf die rechte Seite gewendet. Alles, was wir von dem neben dem Leichnam stehenden Pathologen sehen können, ist indes, gemäß Brakhages Anliegen, in *The Act of Seeing* die toten und lebenden Körper zumeist synekdochisch zu zeigen, und vor allem Aufnahmen von Gesichtern zu meiden, der linke Arm und die Hüfte, in die er diesen bei der prüfenden Betrachtung seines Untersuchungsobjekts stemmt.

Nicht nur, weil dieses Bild überdeutlich auf jene Epoche zurückverweist, die Newman als so fatal für die Konventionalisierung und Institutionalisierung des griechischen Schönheitsideals betrachtet, entspricht es dem, was der US-amerikanische Maler, und in seinem Fahrwasser Lyotard, trotz des transgressiven Bildinhalts, als lediglich wohlgefällig bezeichnet hätten. Brakhage greift auf standardisierte Formgestaltungsmerkmale der abendländischen Kultur zurück, und ruft damit latente theologische Konzepte in seinem Publikum wach, die es möglich machen, den Blick der Medusa aufzuweichen: Da der namenlose Mann in einer christusgleichen Pose darauf wartet, von den Gerätschaften der Pathologen eröffnet zu werden, wird er eingebunden in ein Netz an kulturellen Verweisen und damit automatisch zu mehr als einem endlichen Stück Fleisch.

Ein solches Bild bildet allerdings die Ausnahme in Brakhages Film, und entfaltet gerade durch seine Singularität nicht die Wirkung einer Ästhetisierung der Sektionsvorgänge. Ganz im Gegenteil: Sobald die Pathologen mit der Öffnung

180 Testa, *Seeing*, 296.

181 R. Bruce Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, Waterloo 1998, 399.

182 Vgl. Brakhage, *Act*, 1:32–1:40.

ihrer Leichname begonnen haben, bringt Brakhage seine Kamera so dicht ans Geschehen, dass sie die Rudimente von vertrauten Rahmungen – der Rekurs auf Renaissance-Kunst; ein Zeh in Großaufnahme, an dem ein Zettelchen befestigt ist; eine Fliege, die ungestört über einen toten Körper stolziert – vollends hinter sich lassen, und die Grenzen zur Abstraktion ebenso überschreiten, wie es die Moderne Malerei von Friedrich zu Newman getan hat: Wenn der Filmemacher in entnommene Eingeweideberge, bloßgelegte Bauchhöhlen oder eine aufgesägte Schädeldecke hinein- oder hinauszoomt, erfüllen grellrote Fleischareale die Leinwand. Es sind abstrakte Farbkompositionen, teilweise von verblüffender Schönheit, wie die Lichtreflexe in einer Pfütze von Blut, das sich im Brustkorb eines Toten angesammelt hat, teilweise von entwaffnender Prägnanz, wie der Blick in ein leeres Gefäß, das einmal der Gehirnraum eines menschlichen Kopfes war, und stets, als hypothetisches Einzelbild und ohne Kontextwissen betrachtet, nicht weit entfernt von Newmans monochromen Rotflächen, die uns laut Lyotard die unmittelbare Gegenwart erfahren lassen, und dadurch Vergangenheit und Zukunft, aber gerade auch den Tod leugnen, den Brakhage uns so plastisch vor Augen führt.

Auch die horizontalen Streifen bei Newman haben ihre Entsprechung in Brakhages Film, sind seine die Leinwand verschlingenden Rottöne doch nur der grellste Teil einer kontrastreichen Farbskala, die über das Grau-Grün toter Haut, das matte Blau der sterilen Pathologieräumlichkeiten bis hin zu etwas reicht, das Bruce Elder als »white leitmotiv« des Films bezeichnet[183]: Immer wieder breiten sich weiße Stoffe – die Kittel der Pathologen oder Tücher, mit denen die Leichname verdeckt werden – vor der Kameralinse aus. Ob nun interpretiert als Akte des Verschleierns des Kamera-Auges, um dessen kontinuierlichem *Ent*schleiern der Mysterien des menschlichen Körpers Einhalt zu gebieten, als artifizielle Weißblenden, die, wie Testa spekuliert, transitorische Momente markieren, und den Film dadurch strukturell gliedern sollen, oder als Schutzmechanismen des Filmemachers selbst, der sich vor den erschütternden Anblicken, denen er ausgesetzt ist, hinter den Stoffüberzügen zumindest kurzzeitig in Sicherheit zu bringen versucht – in jedem Fall verorten die Spannungen zwischen Testas drei Oppositionspaarungen den Autor von *The Act of Seeing* als, wenn auch primär auf seine Sehfunktion reduzierten, Akteur fortwährend im Bild.

Zéno beschränkt sich in *Des Morts* auf ein emotionsloses Starren, und auch Tsurisaki verweilt, obwohl er zuweilen seine Intention dadurch verrät, dass er den besonders grausig zugerichteten Partien seiner Studienobjekte besondere Aufmerksamkeit zukommen lässt, einen weitgehend unbeteiligt außerhalb des Geschehens. Mit ihrem steten Schwanken zwischen nahezu vollkommener Immobilität, unter der seine Bilder zu Quasi-Stillleben gerinnen, und exzessiver Mobilität, wenn sie förmlich nach dem nächsten weißen Laken sucht, hinter dem sie sich verstecken kann, gebärdet sich Brakhages Kamera als Surrogat ihres Operators, mit dessen Blicken die ihren absolut identisch scheinen. Wenn die Kamera zit-

183 Elder, *Films*, 399.

tert, dann, weil Brakhages Hände dies tun, und wenn sie rhythmisch aus einem aufgeschnittenen Thorax herauszoomt, nur um gleich wieder hinein zu zoomen, dann in Analogie zum aufgeregten Atmen Brakhages, und wenn sie am Ende, als der letzte Tote aus dem Sektionssaal gebracht wird, und die Tür sich vor ihr schließt, regelrecht erschöpft zu Boden zu sinkt, dann, weil Brakhages Kräfte kurz davor sind, ihn zu verlassen – oder er seinem Publikum all das zumindest glauben machen will, um die Auswirkungen, die der Akt des Sehens auf den gesamten Organismus des Sehenden hat, am eigenen Körper zu exemplifizieren.

Aber nicht nur die Kamera ist Brakhages Komplizin dabei, die Effekte der Konfrontation mit Körperdekompositionen am eigenen Leib auszuagieren, und damit auf den extradiegetischen Leib des Auditoriums im Kinosaal zu übertragen. Auch innerhalb der Montage liefert Brakhage sich, und damit uns, wahlweise dem Schockierend-Erhabenen aus, oder bringt sich vor diesem in Deckung. Zu Beginn wechseln die Bilder noch ruhig miteinander ab, folgen einem gemessenen Rhythmus, der zwar nicht vor elliptischen Sprüngen zurückschreckt, aber doch der Chronologie der Ereignisse verpflichtet bleibt: Ein Körper wird in die Pathologie gebracht, examiniert, schließlich obduziert. Auffällig freilich ist, wie gering die Aufmerksamkeitsspanne der jeweiligen Einstellungen ist. Während Zéno und Tsurisaki den sich vor ihren Kameras entrollenden Ereignissen über längere Zeit einfach zuschauen, sprich, sie von keinen schnitttechnischen Interventionen in ihrer Dauer segmentieren lassen, bestimmt *The Act of Seeing* von Anfang an eine Montagestruktur, die an menschliches Blinzeln erinnert – so, als wolle sich die metonymische Einheit Brakhage/Kamera selbst fortwährend versichern, dass ihnen nicht, wie Kleists Seelandschafts-Betrachter, die Lider abhandengekommen sind, und ihnen zumindest hypothetisch noch die Möglichkeit verbleibt, sich vor dem Erhabenen zu schützen, indem sie einfach die Augen schließen.

Dass Brakhages Montage analog zur Kameraarbeit ebenfalls sowohl dazu dient, seinem Film einen quasi-musikalischen Grundrhythmus zu verschaffen, als auch zwischen Praktiken des Entschleierns und Verschleierns oszilliert, und nicht zuletzt die Präsenz eines Filmemachers deutlich spürbar macht, der seinem Sujet nicht passiv gegenübersteht, sondern einen fortwährenden inneren wie äußeren Kampf mit ihm ausficht, unterstreichen die letzten Minuten des Films: Nachdem die Montage zunehmend an Geschwindigkeit und Aggressivität gewonnen hat, so, als solle einerseits das Zerhacken der Autopsien in flüchtige, sich kaum noch zu homogenen Beobachtungen zusammenfügende Fragmente die Arbeit der Pathologen mimetisch nachahmen, und so, als würde andererseits Brakhage, überfordert mit der zeitschleifenhaften Monotonie, mit der immer neue Körper in die Pathologie geschoben und dort fachmännisch demontiert werden, aus dem hektischen, nervösen, verzweifelten Blinzeln nicht mehr herausfinden, endet die Sequenz mit dem bereits erwähnten regelrechten Kollaps von Kamera und Operator auf den Fliesen des Obduktionssaals.

Eine kurze Coda, in der wir einen der Pathologen sehen, wie er einem Tonaufnahmegerät die Ergebnisse der letzten Autopsie anvertraut, verweist erneut auf

die *The Act of Seeing* implizit eingeschriebene Meta-Ebene. So wie der Pathologe, – den Brakhages Montage in eine untere Gesichtshälfte, eine in den weiten Taschen seines Kittels versunkene Linke, und eine das Tonbandgerät bedienende Rechte zergliedert, als wolle er auf das zukünftige Schicksal des Mediziners hinweisen, dem möglicherweise nicht erspart bleiben wird, ebenfalls als leblose Materie unter den Eingriffen seiner Kollegen zu enden –, hat auch der Filmemacher die zurückliegende halbe Stunde als Chronist des Todes bestritten. Und was dem Pathologen die Fachtermini seines Wissenschaftszweigs sind, hinter denen er die tatsächliche Realität des versehrten menschlichen Körpers euphemistisch verwahrt, das sind Brakhage seine technische Apparatur und seine nachträglichen ästhetischen Verfremdungseffekte, die die Fratze der Medusa zwar keineswegs abmildern wollen, aber doch wenigstens die Anstrengungen des Subjekts beim Standhalten ihres konfrontativen Blicks mit in den Fokus der Darstellung rücken.

Trotz der vielen Affinitäten, die er mit Newmans und Lyotards Erhabenheitspostulaten teilt, findet sich hierhin das Alleinstellungsmerkmal von Brakhages Film: Er entkoppelt seine Schock-Bilder zwar weitgehend, wie Newman es fordert, von einer abendländischen Tradition der idealistischen Schönheit. Auch schreibt er ihnen Bewegungen ein, die nichts zu tun haben mit den Konventionen, von denen Lyotard die seines sublimen *Acinéma* abgrenzt. Ebenso verweigert er ihnen, wie Lyotard es für die postmoderne Kunst fordert, um sie vor dem Abgleiten in Totalitarismus und Akademismus zu bewahren, jedwede ethische, moralische oder politische Dimension. Während aber der Betrachter bei den Bildern Newmans von diesen regelrecht verschlungen werden soll, handelt *The Act of Seeing* selbstreflexiv konstant von einem Widerstreit, dem sich der Filmemacher, und mit ihm sein Publikum, im Angesicht visueller Grenzgänge ausgesetzt sieht: Einerseits absorbiert von den unbeschreiblichen Eindrücken, andererseits immerfort vor diesen zurückschaudernd. Nicht Distanzierung ist indes die Folge eines solchen Widerstreits, vielmehr intensiviert er den Effekt nur, den der Film hervorrufen möchte. Hollis Frampton zieht diesbezüglich die Quintessenz, wenn er anmerkt, dass, sobald man als zentrales Sujet des Films den Akt des Sehens an sich in Anschlag bringt, Brakhages Kamera als Kollektivauge verstanden werden müsse, dessen Starren auf den menschlichen Körper in seiner bloßen Materialität jedes einzelne Auge im Publikum bei einer Projektion des Films widerspiegle.

> »All of us, in the person of the coroner, must see that, with our own eyes. It is a room full of appalling particular intimacies, the last ditch of individuation. Here our vague nightmare of mortality acquires the names and faces of *others*.
>
> This last is a process that requires a *witness*; and what ›idea‹ may finally have inserted itself into the sensible world we can still scarcely guess, for the *camera* would seem the perfect Eidetic Witness, staring with perfect compassion where we can scarcely bear to glance.«[184]

184 Zit. n. Wheeler Winston Dixon, *It Looks At You. The Returned Gaze of Cinema*, New York 1995, 56. Mit seinem halbstündigen *Autumnal Equinox* dreht Frampton im Übrigen 1974 eine direkte Hom-

Anders ausgedrückt: Seit der Frühzeit der Kinematographie mit ihren kurzen Todesszenen war kein ästhetisches Artefakt des Kinos mehr derart auf extratextuelle Legitimationen und Registrationen angewiesen wie *The Act of Seeing*. Es ist ein Film derart ohne Rahmung, ohne Registration, ohne Legitimation, dass er sich fast doch wieder mit der ethnographischen Strategie Thierry Zénos gleichschließt, betrachtet Brakhages Kamera in ihrem puren Sehen doch die Pathologen bei ihrer täglichen Arbeit, als seien es Angehörige eines fremden Volksstamms, die ein exotisches Ritual vollführen, dessen konkreter Sinn und Zweck selbst dem Filmenden niemals ganz klar ist.

Filme wie *Des Morts*, *Junk Films* und *The Act of Seeing* arbeiten (mehr oder weniger erfolgreich) daran, Registrationsprozesse, die den dargestellten indexikalischen Toden und Toten eine transzendente Sinnhaftigkeit einschreiben können, auf ein Minimum zu reduzieren, wenn nicht sogar vollends der Annihilation preiszugeben. Der erzielte Effekt ist eine direkte Konfrontation zwischen tabubrechendem Bild und seinem Betrachter, die einer physischen Attacke gleichkommt, und, soll sie doch irgendwie abgefedert werden, voraussetzt, dass der solcherlei konfrontierte Betrachter sich selbst zum Registranten erhebt, der eigenständig auf extratextueller Ebene die Weichen für eine legitimierende, kontextualisierende, konsumierbar machende Einbettung des Gesehenen stellt.

Hiervon ausgehend möchte ich den Blick nunmehr auf zwei Modi der filmischen Repräsentation von indexikalischem Sterben innerhalb ikonisch-symbolischer Ordnungen werfen, die mit ihrem Material genau entgegengesetzt verfahren: Der Registrant wird nicht aus dem Filmkörper extrahiert, sondern innerhalb desselben multipliziert – und zwar entweder entlang einer imaginären Spiegelachse, die die Registration zum audiovisuellen Gegenstück des illustrierten Index-Todes oder -Toten verkehrt, oder als prinzipiell unbegrenzten Überschuss divergenter Registrationsfiguren, die den indexikalischen Todesszenen eine homofone Grundierung entsagen. Meine These, dass das daraus entstehende babylonische Stimmengewirr aus sich gegenseitig ergänzenden, torpedierenden oder widersprechenden Registrationen einen ähnlichen Effekt zur Folge hat wie eine Verengung der Registration hin zu ihrem Nullpunkt, soll im folgenden Unterkapitel begründet werden.

---

mage an Brakhages Film. Die Beschreibung, die Bruce Jenkins von dem in einem Schlachthaus in Minnesota entstandenen Film gibt, könnte auch auf *The Act of Seeing* passen: »The abattoir is seen in the fleeting movements of Frampton's hand-held camera. The shots generally begin and end with swift panning movements which effectively flatten and abstract the objects of this work environment. And although a brief passage of green leader is used to mark each cut, the smearing effect of the rapid camera movements tends to elide the shots, to make the flattened color planes run together.« (Zit. n. https://film-makerscoop.com/catalogue/hollis-frampton-autumnal-equinox-solariumagelani (01.01.21).

8.3.1 Kontrapunktische Multiplikation von Legitimation und Registration. *Le Sang des Bêtes*

»Der Schlachthof«, schreibt Georges Bataille im November 1929 in der sechsten Ausgabe der von ihm herausgegebenen Kunstzeitschrift *Documents* in einer als *Dictionnaire* aufgemachten Rubrik unter dem Stichwort *Abattoir*,

> »zeugt von Religion in dem Sinn, wie die Tempel früherer Zeiten (ganz zu schwiegen von denen der Hindus in unseren Tagen) zu einem doppelten Gebrauch bestimmt waren, zugleich dem Beten und dem Töten dienend. Daraus leitete sich zweifellos (das kann man am chaotischen Aussehen der heutigen Schlachthöfe ablesen) ein bestürzendes Zusammentreffen von mythologischen Geheimnissen und trauriger Größe ab, das für jene Orte, in denen das Blut fließt, charakteristisch ist.«[185]

Als Opfer eines Kulturprozesses, der transgressive Praktiken aus der menschlichen Gemeinschaft exkludiert hat, und diese Gemeinschaft damit zwangsläufig ihrer notwendigen metaphysischen Bezugsfläche beraubt, macht Bataille indes nicht die Tiere aus, die unter den Schlachtermessern sterben, und auch nicht die Schlachter selbst in ihrer zwar rituellen, aber profanen Tötungsmonotonie. Die wahren Leidtragenden dieser Entwicklung sind für ihn »die braven Leute selbst, die auf diese Weise dahin gekommen sind, ihre eigene Häßlichkeit nur noch zu ertragen, eine Häßlichkeit, die tatsächlich auf ein krankhaftes Bedürfnis nach Sauberkeit, nach galliger Kleinlichkeit und Langeweile antwortet.«[186] Fernab solcher nunmehr hermetisch versperrter Rückzugsorte der Überschreitung wie den Schlachthäusern dahinvegetierend, seien jene verachtenswerten Bourgeoisen letztlich gar – analog zum Schlachthof, der an der Peripherie der Gesellschaft unter Quarantäne gestellt sei wie ein Boot, das die Cholera mit sich führt –, mit dem Mal eines regelrechten Fluches belegt: »Der Fluch […] bringt sie dazu, […] sich durch Züchtigung in eine amorphe Welt zu flüchten, in der es nichts Grauenhaftes mehr gibt, und in der sie, dem unauslöschlichen Zwang zur Schande unterworfen, darauf zurückgeworfen sind, Käse zu essen.«[187]

Batailles Zielsetzung entsprechend, sein Magazin als Widerstandsprojekt gegen den von ihm als zu bürgerlich empfundenen Mainstream-Surrealismus unter der Ägide André Bretons ins Feld zu führen[188], widmen sich die nicht selten von Dissidenten des institutionalisierten Surrealismus wie Joan Miró, Michel Leiris oder André Masson verfassten Artikel einem weiten, das Profane mit dem Sakralen, das Intellektuelle mit dem Trivialen zusammenprallen lassenden Spektrum von Themen wie Buster Keaton, dem Absoluten, dem Großen Zeh, oder, unter

185 Georges Bataille, *Schlachthof*, in: Ders., *Wörterbuch*, 33.

186 Ebd.

187 Ebd.

188 Vgl. für Gesamtdarstellungen von Batailles Zeitschrift bspw. Denis Hollier, *Les dépossédés. Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris 1993, Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou, Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, u. Dawn Ades, Simon Baker (Hg.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, Cambridge 2006.

dem Einfluss Carl Einsteins, Kunsterzeugnissen indigener Völker. Unter dem Postulat einer, wie Michel Leiris es ausdrückt, gänzlich ohne ethische oder ästhetische Scheuklappen auskommenden »aggressiv antiidealistischen Philosophie«[189] wird prinzipiell keinem Gegenstand, so banal oder vulgär er auch scheinen mag, eine eingehende anthropologische, ethnographische, kunsttheoretische Betrachtung verwehrt. Der Musikethnologe André Schaeffner erklärt demgemäß über seine Beschäftigung mit *Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie*: »Rien ne sera exclu. Aucun objet, si informe soit-il.«[190]

Eine zusätzliche Subversionsebene erhält die »janusköpfige« Programmatik der Zeitschrift, bei der das eine Gesicht »den hohen Sphären der Kultur« zugewandt ist, und das andere einer »Zone des Wilden, in die man sich ohne Landkarte oder Reisepaß irgendwelcher Art hineinwagt«[191], durch Bildillustrationen, die die Inhalte der zugehörigen Texte entweder in penibler Akkuranz veranschaulichen – wie drei Nahaufnahmen deformierter Großzehen von Jacques-André Boiffard, die Batailles gleichnamigen Artikel illustrieren[192] – oder ihnen aber, wie im Wörterbucheintrag zu *Abattoir*, gemäß einer surrealistischen Kombinationstechnik, divergierende visuelle Artefakte gegenüberstellen: In diesem Fall drei von Eli Lotar im Schlachthaus von La Vilette geschossene Schwarzweißphotographien, von denen eins sich links neben Batailles Wörterbucheintrag befindet, die beiden andern sich auf die Folgeseite des Magazins teilen.

Auf den ersten Blick scheinen Lotars Bilder, einmal abgesehen von ihrem Sujet, wenig mit Batailles Vorstellung des Schlachthofs als Opfertempel gemein zu haben. Keins der Photos hat den von Bataille metaphysisch verklärten Vorgang der Schlachtung festgehalten. Stattdessen konzentriert sich jedes von ihnen auf

189 Michel Leiris, *Von dem unmöglichen Bataille zu den unmönglichen* Documents, in: Ders., *Das Auge des Ethnographen. Ethnologische Schriften* Bd. 2, Frankfurt a. M. 1985 [1963], 67–76, hier: 72.

190 André Schaeffner, *Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie*, in: Jean-Michel Place (Hg.), *Documents*, Paris 1991 [1929], 248–254, hier: 248. Auf Schaeffners Fachbereich bezogen bedeutet die praktische Umsetzung einer solchen Haltung bspw., dass ein rhythmisches Trommeln auf einer Holzkiste oder auf dem Boden nach den gleichen Methoden wissenschaftlich untersucht werden sollte wie die Funktionsweisen polyphoner Instrumente wie Geige oder Gitarre: »Qui dit ethnographie admet nécessair ement que nul objet à fins sonores ou musicales, si ›primitif‹, si informe apparaisse-t-il, que nul instrument de musique – qu'il le soit essentiellement ou accidentellement, – ne sera exclu d'un classement méthodique pour qui tel procédé de percussion sur une caisse de bois ou sur le sol même n'offre pas moins d'importance que tels moyens mélodiques ou polyphoniques dont dispose un violon ou une guitar.« (Vgl. ebd.)

191 Leiris, *Bataille*, 70.

192 Gerade dieser Artikel birgt eine Passage, die luzide Batailles eigenes Verständnis von der Stoßrichtung seiner Zeitschrift verbalisiert: »Le sens de cet article repose dans une insistance à mettre en cause directement et explicitement ce qui séduit, sans tenir compte de la cuisine poétique, qui n'est en définitive qu'un détournement (la plupart des êtres humains sont naturellement débiles et ne peuvent s'abandonner à leurs instincts que dans la pénombre poétique). Un retour à la réalité n'implique aucune acceptation nouvelle, mais cela veut dire qu'on est séduit bassement, sans transposition, et jusqu'à en crier, en écarquillant les yeux: les écarquillant ainsi devant un gros orteil.« (Vgl. Georges Bataille, *Le gros orteil*, in: Ders., *Œuvres complètes*, Bd.1, Paris 1970 [1929], 200–204, hier: 204.)

unterschiedliche Endresultate desselben.[193] Eins von ihnen zeigt zwei Schlachter, wie sie damit beschäftigt sind, auf dem Boden verstreute Eingeweide des Rinds einzusammeln, das hinter ihnen in seinem eigenen Blut liegt. Der Schnappschuss erweckt einen ungemein geordneten Eindruck von der Schlachthof-Arbeit. Zwar ist diese sichtbar mit Körperflüssigkeiten und Innereien verbunden, wird von den mit ihr Betrauten aber in geschäftsmäßiger Routine vollzogen. Von den archaischen Ektasen, die der nebenstehende Text Batailles in sie hineinzuinterpretieren versucht, ist nicht das Geringste zu sehen. Ein zweites Bild, das mit ersterem gemeinsam auf einer Seite angeordnet ist, widmet sich einem Tierleichnam, dem sämtliche Extremitäten abgetrennt worden sind. Einem unförmigen Bündel Fell ähnelnd hat man ihn, wovon die von seinem Körper zu einem hölzernen Tor im Hintergrund führenden Blutschlieren zeugen, offenbar in einen kargen Innenhof gezerrt. Auch in dieser Photographie dominieren nicht so sehr die Leidenschaften und Sarkasmen Batailles, sondern ein nüchternes Registrieren von Fakten, die gerade durch ihre betonte Alltäglichkeit eine schockierende Wirkung entfalten.

Am ikonischsten ist sicherlich die dritte Aufnahme, der die ursprüngliche *Documents*-Ausgabe gleich eine eigene Seite einräumt. An einer bis auf den gleich zweimal zu lesenden Namen Pichard kahlen Mauer sind in zwei Reihen fein säuberlich Kälber- oder Schafshufe aneinandergereiht, die man in Knöchelhöhe von ihren Rümpfen abgetrennt hat. Schon durch sein ungewöhnliches Motiv eine surrealistische Collagetechnik des Loslösens von Objekten aus ihren vertrauten Umfeldern und Überführens dieser Objekte in innovative, alogische Sinnzusammenhänge realisierend, photographiert Lotar das Hufenensemble aus mittlerer Distanz inmitten eines labyrinthisch-klaustrophobischen Netzes verschachtelter, massiver Schlachthofmauern, die weniger an sakrale Kultstätten, sondern an Gefängniskomplexe erinnern. »It is as if these animals had been executed in the heart of an impenetrable prison; the only way through the space would seem to be on a twisting path where one would have to pass close by the remains«, heißt es hierzu in Ian Walkers, ihren Charakter als »sober counterweight to Batailles' florid evocation of massacre and religion opposite« bekräftigenden Beschreibung der Photographie.[194]

Obwohl beide, Bataille wie Lotar, mit Feder und Kamera in eine der kaschiertesten Tabuzonen moderner Gesellschaften eintauchen, unterscheiden sich der exaltierte Essay des ersteren, und die diskreten Photographien des letzteren grundlegend in ihrer Herangehensweise an das geächtete Unterbewusste des Großstadtlebens. Gerade durch ihre unmittelbare Kollision erzeugen sie jedoch

193 Vgl. allgemein zu Eli Lotars Photo-Serie bspw.: Emilie Lesage, *La série Aux Abattoirs de la Villette (1929). Le point de vue du photographe Eli Lotar par-delà la revue Documents et la philosophie de Georges Bataille*, Master-Thesis, Universität v. Montréal 2009, digitalisat unter: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3223/Lesage_Emilie_2009_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y (01.01.21).

194 Ian Walker, *City Gorged with Dreams. Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester 2002, 127.

eine Wirkung, die den von Lotars Photographie verursachten surrealistischen Effekt nunmehr auch ikonotextuell nachvollzieht: Die abgetrennten Kälber- oder Schafsbeine irritieren, schockieren oder amüsieren dadurch, dass sie von ihren angestammten Kontexten entkoppelt wurden, und seither nicht mehr die Gliedmaßen eines individuellen Tiers sind, sondern entindividualisierte Extremitäten, die scheinbar sinnlos an einer Betonmauer lehnen, durch die Verbindung mit dieser aber eine neue Qualität zugesprochen bekommen, die freilich von menschlicher Logik allein nicht mehr ausformuliert werden kann. Genauso entfaltet aber auch Batailles ekstatisch-ironische Prosa im Zusammenklang mit Lotars sachlichen Bild-Studien erst durch die zwischen ihnen bestehenden Widersprüche eine über ihre Einzelelemente hinausreichende Reflexbewegung. Zusammenmontiert zu einer asyndetischen Einheit situieren Batailles empathische Worte und die sachlich abgelichteten Tierkadaver Lotars einander fortwährend gegenseitig aufs Neue – und durch ihr direktes Aufeinandertreffen von einer Magazinseite zur nächsten tun sie das in einer Synchronität, die bereits etwas genuin Kinematographisches hat.[195]

Vom sich mit Index-Toden und -Toten auseinandersetzenden Transgressions-Kino wird ein solcher kontrapunktische Registrationsprozess allerdings erst zwei Jahrzehnte später realisiert, und zwar bemerkenswerter an einem der Schauplätze, wo Lotars Photographien entstanden sind. Auch Georges Franju begibt sich für seinen 22-minütigen Film *Le Sang des Bêtes*, nach einem kurzen Ausflug in die Pferdemetzgerei von Vaugirad, hinter die Mauern von La Vilette, um dort den fließbandartig fabrizierten Tod von Rindern, Kälbern, Schafen zu filmen. Anders als Lotar, dem es, wie erwähnt, primär um die Nachwehen eines Schlachtvorgangs geht, wohnt Franju mit seinem Team gleich mehreren Tötungsakten

195 Freilich erstrecken sich diese Juxtapositionen noch weit über die direkte Konfrontation von Batailles Text mit Lotars Photographien hinaus, und strukturieren letztlich die gesamte Ausgabe der *Documents*. Gleich der nächste *Dictionnaire*-Eintrag nach *Abattoir* lautet *Cheminée d'usine*. Begleitet wird dieser von der Archivaufnahme eines Fabrikschornsteins, der sich, anlässlich seiner Sprengung, in der industriellen Ödnis eines Londoner Vororts im freien Fall befindet. Nicht nur erinnert der Turm an die schlanken Kälber- oder Schafsbeine auf der gegenüberliegenden Seite, sondern kann ebenso Assoziationen von unter Hammerschlägen oder Bolzenschüssen niederbrechendem Schlachtvieh wecken. Eine Seite zuvor, in Opposition zu den beiden ersten Lotar-Photographien, sind als Begleitung eines Eintrags Jacques Barons zu Schalentieren zwei Abbildungen – »Tête de crevette« und »Tête de crabe« – aus Jean Painlevés Film *Crabes et crevettes* von 1929 abgedruckt. Implizit nimmt dies nicht nur auf Lotars Tätigkeit als Kameramann für Meerestier-Dokumentationen Painlevés wie *Crevettes* (1930) oder *Caprelles et Pantopodes* (1931) Bezug. Auch das Interesse, das Buñuel, mit dem Lotar ebenfalls für *Las Hurdas* (1933) zusammenarbeiten wird, in Gestalt der in Kapitel 3 ausführlich beschriebenen Skorpionensequenz in *L'Age d'Ôr* an szientistischen Filmen zeigt, ist als Referenz unterschwellig vorhanden. Nicht zuletzt korrespondieren die beiden Krabben-Bilder aber auch unmittelbar mit den nebenliegenden Schlachthaus-Aufnahmen, sind sie doch, wie Walker schreibt, ebenso »discomfiting in their viscerality as the abattoir scenes opposite; in both cases, the order – of man and of nature – seems tenuously balanced against a threat of chaos.« (Walker, *City*, 134. Vgl. auch: Marie Rebecchi, *Sergej Eisenstein and Jean Painlevé. Science is Animation*, in: *Critical Quarterly* 59 (2017), 47–59.)

von Anfang bis Ende bei, scheut währenddessen vor keinem graphischen Detail zurück, und bringt sein Material anschließend montagetechnisch in eine Form, die die größtmögliche Affektwirkung auf Zuschauerseite verspricht.[196] Nachdem bspw. im Vaugirard-Segment die Schlachtwerkzeuge der Kamera auf einem Tisch liegend von einer körperlosen Hand präsentiert worden sind, als handle es sich um mittelalterliche Marterinstrumente, wechselt das Bild per Überblendung zu einem Schimmel, an dem die vorgeführten Gerätschaften zum plastischen Einsatz kommen: Die Druckbolzen-Pistole für den tödlichen Schuss in die Stirn, der englische Hammer zum Bersten der Knochen und die Lanzette, mit der die Haut abgetrennt wird. Illustriert wird der Tod des Pferdes nicht nur durch eine halb-nahe Einstellung, in der es, getroffen vom Druckbolzen, innerhalb von Sekundenbruchteilen in sich zusammenbricht, sondern ebenso durch eine Großaufnahme des zuckenden Kopfes, dem man bereits Lefzen und Kehle geöffnet hat.

Deutlicher noch treten die Qualitäten von Franjus »klinischem Kino«[197] im Schlachthaus von La Villette zutage, wo er die Tötung eines Stiers als auf den Rezipienten selbst zielenden Mord inszeniert: Nachdem wir aus mittlerer Distanz gesehen haben, wie der versierte Schlachter an das Tier herantritt, wechselt der Film zur Sichtweise des Stiers, der aus Froschperspektive zu seinem kolossal vor ihm aufgebauten Henker hinaufblickt. Die Spitze des Hammers dringt in Großaufnahme in den Kopf des Tiers ein, dem die Kamera daraufhin bei seinem langsamen Sturz zu Boden folgt, wo sein Körper von postmortalen Reflexen umhergeworfen wird.

Mit Lotar teilt Franjus Film ebenfalls eine Faszination für Körperdekompositionen, die sich im Laufe des Films sukzessive von der Tötung eines einzelnen Pferdes per Bolzenschuss mit anschließendem Aderlass zur detaillierten Zergliederung einer größeren Gruppe Schafe steigern. Zu den diesbezüglich eindringlichsten Bildern des Films gehören: Ein Haufen frisch amputierter Kalbsköpfe, achtlos in eine Ecke geworfen, während die dazugehörigen Körper, mit Luft vollgepumpt, um ihre Exenteration zu erleichtern, ohne Vorder- und Hinterläufe, dafür mit grotesk aufgeblähten Bäuchen, sich noch immer reflexartig gegen die Entnahme ihrer Eingeweide zur Wehr zu setzen scheinen; Schafe, die, rücklings auf metallenen Bahren fixiert, eins nach dem andern die Kehle durchgeschnitten bekommen, und in posthumen Krämpfen unisono mit ihren Beinen in der Luft strampeln, während ihre noch lebenden Artgenossen dem Schauspiel aus nächster Nähe zuschauen; ein zwischen verstreuten Innereien auf den blutverschmierten Fliesen liegender Rinderembryo, der kurz zuvor der Gebärmutter einer Kuh entnommen worden ist.

Bart Testa, der dem Film immerhin beiläufig bescheinigt, aus einem surrealistischen Geist erwachsen zu sein, klassifiziert *Le Sang des Bêtes* nichtsdestotrotz als

196 Zur Beziehung zwischen Lotars Photographien und Franjus Film vgl. ausführlich: Lesage, *Abattoirs*, 76–81.

197 Vgl. Gérard Leblanc, *Georges Franju. Esthétique de la déstabilisation*, Paris 1992, 15.

Gründungsdokument des »abattoir genres«, »in which documentary abattoir passages (or whole films) serve to augment (or make) moral arguments.«[198] Er schiebt Franjus Hyper-Realismus damit wenigstens implizit die Intention unter, sein Publikum durch möglichst drastische Illustrationen des tagtäglichen Prozederes im Innern eines Schlachthauses zu tierethischen Reflexionen anregen zu wollen. Auch Amos Vogels Einschätzung des Films lautet ähnlich: Zwar diagnostiziert er »etwas Traumhaftes«, das »über dem eindringlichen Realismus [schwebe]«, »eine surrealistische Absicht«, die ihn an die Augen-Attacke zu Beginn von *Un Chien Andalo* erinnert. Dort jedoch war »das Zerstören des Auges, so grauenvoll es auch sein mag«, rein fiktiver Natur, demgegenüber die Tiere in *Le Sang des Bêtes* einen Index-Tod sterben.[199] Um zu beweisen, dass der Film nicht etwa einfach nur eine besonders explizite Dokumentation der blutigen Facetten des Fleischkonsums sein will, sondern es sich stattdessen um eine Analyse all der »Bluttaten« handle, »die überall auf der Welt in unserem Namen von denen vollbracht werden, die wir bezahlen, damit sie unsere dreckige Arbeit verrichten, so daß wir unsere Hände in Unschuld waschen […] können«, greift Vogel nicht zuletzt auf seine persönliche Meinung bezüglich Franju zurück, der in seinen Augen »ein engagierter Künstler«, ein »Widerstandskämpfer«, und »Moralist« sei.[200]

Wie Jeannette Sloniowski demgegenüber aufgezeigt hat, lassen sich aus der ambivalenten Tendenz des Films derartige Interpretationen nicht per se ableiten – oder aber gerade aufgrund seiner Ambivalenzen beliebig in ihn hineinprojizieren. »Is it a moral tale, an allegory about the Holocaust, or a chastisement about our brutal treatment of animals? Is it a cautionary tale about blind obedience to authority?«[201], fragt sie sich, nachdem sie die auf der Folie des zeitgenössischen Kinos in ihrer Brutalität exzeptionellen Bilder in Zusammenhang mit Antonin Artauds Konzept eines »Theaters der Grausamkeit« gebracht hat.[202] »Perhaps it is just a cruel joke perpetrated on the audience, or a beautiful, painful, but ultimate-

198 Testa, *Brakhage*, 294.

199 Vogel, *Film*, 267.

200 In Selbstaussagen verortet Georges Franju den harschen Realismus seines Films entgegen dergleichen Inanspruchnahmen zuallererst in einer latent masochistischen Selbstherausforderung. »There's a question of conditioning, not so much to condition the audience, but to condition oneself. I've noticed that all the documents – and I'm speaking precisely of documentaries – that I've done have a relationship to subjects I'm afraid of. If I made *Le Sang des Bêtes*, it's because I never saw that. […] Since I'm afraid, then that makes others afraid, obviously. It's a way of sensitizing oneself by violence, and in doing violence. (Zit. n. G. Roy Levin, *Georges Franju*, in: Ders., *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers*, New York 1971, 117–129, hier: 120.)

201 Jeannette Sloniowski, *›It Was an Atrocious Film‹. Georges Franju's Blood of the Beast*, in: Grant, *Documenting*, 159–177, hier: 161.

202 »For Artaud, Franju, and others practicing the aesthetics of cruelty, art was to be so intense and so painful, and the spectator so engaged by it, that subjectivity itself would be temporarily (and masochistically, as I shall later explain) lost during a performance. Although Artaud pays lip service to the moral improvement that might result from such chastisement, his cruelty, like Franju's, remains ambivalent and distressing.« (Ebd., 159 f.)

ly ambivalent critique of documentary as a form of knowledge. In the end, is the only point Franju makes that one learns nothing useful from documentary?«[203]

Dass sich *Le Sang des Bêtes* so problematisch darin erweist, auf eine eindeutige Agenda festgenagelt zu werden, ist einem den Film durchziehenden komplexen kontrapunktischen Geflecht aus Bild/Bild-, sowie Bild/Ton-Juxtapositionen geschuldet. Der Kontrapunkt, in der Musiktheorie ein nicht homophon harmonisiertes Gegen- und Nebeneinander von Stimmen[204], ist wichtigen Exponenten der Film-Avantgarde schon seit dem Ende der Stummfilmära als einzige Möglichkeit erschienen, »dieses schreckliche[…], denaturierte[…] Monstrum[…]« des Tonfilms davon abzuhalten, »die Leinwand endgültig zur Schmiere, zum Armeleutetheater«[205] zu machen. Man denke an die programmatische Forderung im von Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow unterzeichneten *Manifest zum Tonfilm*, »die erste experimentelle Arbeit mit dem Ton muss auf seine deutliche Asynchronisation mit den visuellen Bildern ausgerichtet werden«[206] oder an Walter Ruttmans Credo, »optisch-akustischer Kontrapunkt muß die Grundlage aller tonfilmischen Gestaltung sein.«[207]

In Bezug auf Franjus Film muss man eine solche mindestens dual organisierte Stimmenvielfalt auf audiovisueller Ebene zunächst wortwörtlich verstehen: Während die Abattoir-Szenen von einem männlichen Off-Sprecher begleitet werden, ist in den zwischengeschalteten Segmenten außerhalb der Schlachthäuser eine weibliche Stimme zu hören. Diese Zwischensegmente verhalten sich zu den graphischen Tiertötungen, um die sie symmetrisch gruppiert sind, jedoch nicht nur hinsichtlich des Geschlechts ihrer unsichtbaren Kommentatoren grundsätzlich antithetisch.

Die vierminütige Prologsequenz ist geeignet dazu, einem unbedarften Publikum, das nicht weiß, was für ein Film es erwartet, einen völlig falschen Eindruck vom Sujet der kommenden Viertelstunde zu vermitteln. Untermalt von sentimentaler Orchestermusik des »Travelogue-Typus«[208], führt sie in ein novembergraues Brachland vor den Toren Paris', wo sich verstreut eben jene »bizarren Überreste ungewisser Reichtümer« tummeln, denen die Surrealisten bei ihren regelmäßigen Flohmarktbesuchen hinterhergejagt haben: Eine Mannequin-Puppe ohne Arme steht verlassen neben einem Grammophon vor trister Sozialbaukulisse. Ebenso verlassen sitzt ein alter Mann, hinter sich ein Panorama aus Fabrikschornsteinen,

203 Ebd, 161.

204 Vgl. Corinna Dästner, *Sprechen über Filmmusik. Der Überschuss von Bild und Musik*, in: Harro Segeberg, Frank Schätzlein (Hg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg 2005, 83–95.

205 René Clair, *Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920–1950*, Zürich 1995, 98.

206 S. Eisenstein, W. Pudowkin, G. Alexandrow, *Manifest zum Tonfilm*, in: Albersmeier, *Texte* [1928], 54–57.

207 Walter Ruttmann, *Prinzipielles zum Tonfilm (1)*, in: Jeanpaul Goergen (Hg.), *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin 1989 [1928], 83.

208 Sloniowski, *Atrocious*, 174.

an einem Holztisch. An einem der blätterlosen Bäume baumelt eine Lampe. Ein ganzes Ensemble von Zufallsbekanntschaften höchst divergenter Objekte zeigt uns, unter anderem, einen Regenschirm, leere Glasflaschen, und ein gerahmtes Gemälde zweier Mädchen beim Einstudieren eines Klavierstücks. Beendet wird die Sequenz, nachdem der von Jean Painlevé verfasste Kommentar die eigenwillige Poesie der Vorortbezirke mit den »Liebhabern von Antiquitäten« sowie den »Dichtern« und »Liebenden auf der Durchreise« assoziiert hat, die dort ihr Glück finden würden, von einem küssenden Pärchen, dessen Zärtlichkeitsbekundungen vom artifiziellen Effekt eines sich entfaltenden Schleiers begleitet wird.[209]

Erst als Marcel Fradetals Kamera auf Züge und Lastwagen aufmerksam wird – und damit auf eine der »transversale[n] Linie[n]«[210] die für Carlo Thielemann den Film strukturieren –, die ihre (noch unsichtbare) Fracht zum Schlachthof von Vaugirard befördern, ändert sich der Tonfall des Films. Dass wir uns von den pompösen Bullenstatuen, die auf zwei hohen Sockeln den Eingang des Schlachthauses bewachen, nicht täuschen lassen sollen, da an diesem Ort ausnahmslos Pferde geschlachtet werden würden, erklärt uns noch die Sprecherin. Die darauffolgende Schlachtung des Schimmels begleitet indes bereits ihr männliches Gegenstück. Von der die Pariser Peripherien durchwehenden heterochronen Magie ist jetzt nichts mehr zu spüren. Geschäftsmäßig stellt der Off-Sprecher uns die einzelnen Schlachtwerkzeuge vor, bevor die indexikalische Realität mitleidlos in die bis dahin etablierte ikonisch-symbolische Ordnung einbricht. Gewissermaßen stellt die Eröffnungsszene von *Le Sang des Bêtes* damit eine Analogie zum Initial-Schock dar, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: Statt sein Publikum überfallartig von der ersten Sekunde an mit zusammenbrechenden Pferden, enthaupteten Kälbern und literweise Rinderblut zu konfrontieren, wiegt der Film es mit seiner poetischen Vorortromantik zunächst einige Minuten in Sicherheit, um es sodann, mit Ermordung des wohl nicht zufälligerweise blendendweißen, und dadurch mythisch konnotierten Pferdes, umso nachhaltiger zu erschüttern. Neben seinem Prolog und dem Epilog mit dem ikonischen Bild eines den Ourcq-Kanal entlangschippernden Kahns, aus einem Kamerawinkel gefilmt, der es aussehen lässt, als würde das Fahrzeug direkt das Gras durchschneiden, kehrt *Le Sang*

209 Georges Franju, *The Blood of the Beasts*, in: Ders., *Eyes without a Face*, DVD, USA: Criterion Collection 2004 (Frankreich 1949), 0:00–02:38.

210 Carlo Thielmann, *Tier und Film. Zur Modellierung anthropologischer Differenz*, Marburg 2018, 165–179, hier: 169. Außerhalb des Schlachthauses unterscheidet Thielemann insbesondere zwischen »zwei strukurgebende[n] Motiven«: Einerseits die Straßen, über die die Zulieferung des Schlachtviehs erfolgt, andererseits die Wasserwege, die für ihn nicht einem ökonomischen Organisationsprinzip, sondern als Synonym des »Fluss der Dinge« mit Kategorien der »Zeitlichkeit« in Zusammenhang stehen: »Eine ›schicksalshafte‹ Bewegung korrespondiert mit einer ›ökonomischen‹ Bewegung; das Paar widerspricht sich in dem Maße, in dem es die Bedingungen seiner unterschiedlichen Orientierung als logische Folge einer inhärenten Beziehung hervorbringt, denn eine Brücke steht stets (aus ökonomischen Gründen) orthogonal zum Wasser, um es auf kürzestem Wege zu überqueren.« (Ebd. 179.) Gewissermaßen kann man damit selbst auf der Mikroebene des Films genau jenen Widerstreit der polyphonen Stimmen finden, der *Le Sang des Bêtes* auch auf der Makrobene kennzeichnet.

des Bêtes insgesamt dreimal zu seinen Ansichten urbaner Landschaften jenseits der Schlachthausmauern zurück, die sich angesichts des Triptychons graphischer Tiertötungen wie kurze, wenn auch mit zunehmender Laufzeit immer knapper bemessene Atempausen ausnehmen.

Franjus Film bleibt aber nicht bei einer solchen simplen Dichotomie zwischen Weiblich/Männlich, Außen/Innen, lyrischem/prosaischem Tonfall stehen. Was *Le Sang des Bêtes* letztlich von ihren graphischen Tötungsmomenten ebenfalls Szenen sozialer oder ökonomischer Interaktion gegenüberstellenden Abattoir-Filmen wie Frederik Wisemans *Meat*[211] oder Gabriel Serra Argüellos *La parka*[212] unterscheidet, ist die Art und Weise, wie sich Painlevés Begleitkommentar auch in den vermeintlich rein dokumentarischen Schlachthaussequenzen als polyfones Chorarrangement und subtil surrealistische Bild-Ton-Collage erweist.

So wie auf der visuellen Ebene Gräuelbilder mit pittoresken Flânerien entlang der Pariser Stadtgrenze korrelieren, begegnet Painlevés Kommentar-Text den entsprechenden Szenen mit einem subversiven, teilweise tiefschwarzen Humor. Bspw. werden uns einige der Schlachter mit Attributen vorgestellt wie, dass einer von ihnen, Henri Fournel, ein Rind in der Zeitspanne komplett zerteilen könne, die die große Uhr am Schlachthaushauptgebäude braucht, um zwölfmal zu schlagen, oder dass ein anderer, Ernest Breuyet, sich mit der scharfen Lanzette die Oberschenkel-Schlagader durchtrennt habe, weshalb ihm das rechte Bein hat amputiert werden müssen. Wenn die sachliche Stimme des Off-Sprechers auf der Folie von Szenen des Ausweidens und Ausblutens die Schlachter nicht etwa verteufelt, sondern als normale Männer aus dem Volk präsentiert, die selbstverständlich ihrem Beruf nachgehen, wenn nicht sogar die Gefahren dieses Berufs betont, entsteht ein ebenso irritierender Effekt wie bei der nüchternen Aufzählung all der Produkte,

211 Für seinen zweistündigen Dokumentarfilm aus dem Jahre 1976 wirft Wiseman einen nüchternen Blick auf den Prozess der Verarbeitung von Tieren zu Konsumgut, wobei ihn die konkreten Schlachtungen allerdings genauso sehr interessieren wie die ökonomischen und sozialen Implikationen, die die Fleischproduktion mit sich bringt. Eine Debatte von Arbeitern, die fürchten, ihre Jobs könnten wegrationalisiert werden, findet in *Meat* ebenso statt wie die Auslieferung der Fleischware in die lokalen Supermärkte. Dadurch, dass der Film sich vollständig eines Kommentars enthält – es sind, wie bei Wiseman üblich, lediglich O-Töne zu hören –, verzichtet er im Sinne unserer Registrations-Annhiliation bewusst darauf, seine schmucklosen, pragmatischen Bilder mit über sie hinausführenden semantischen Inhalten zu unterfüttern. (Vgl. Frederik Wiseman, *Meat*, DVD, USA: Zipporah Films o. J. (USA 1976)).

212 Für seinen halbstündigen Film aus dem Jahre 2013 begleitet der nicaraguanische Regisseur einen Schlachthausarbeiter namens Efrain in Mexico City, der, wie es im Abspann heißt, seit 25 Jahren jeden Tag an die 500 Bullen tötet, bei seinem Alltag. Nicht nur sein blutiges Handwerk wird dabei in den Fokus gerückt, sondern gerade auch das freizeitliche Fußballspiel mit Freunden, das gemeinsame Abendessen mit Frau und Kindern, sowie die wie Entschuldigungen klingenden Monologe, in denen Efrain erklärt, er müsse, um seine Familie zu ernähren, diesem Beruf nachgehen, oder seinen inneren Konflikten Ausdruck verleiht wie bei der Erwähnung eines Traums, in dem sich die Tiere an ihm rächen und ihn nun seinerseits zur Schlachtbank führen. Gänzlich auf die Figur des Schlachters zugeschnitten, ist es zwangsläufig einzig seine Stimme, seine Perspektive, die *La parka* thematisiert, und sich dadurch eher als konkrete Fallstudie erweist. Gestreamt werden kann der Film unter: https://vimeo.com/ondemand/thereaper (01.01.21).

zu denen der soeben erschossene Schimmel verwertet werden wird: Die explizite Erwähnung von Tierkohle und Parfümeriewaren verweisen, wie bei Bataille, auf eine bürgerliche Kultur des schönen, sich in Kosmetikartikeln und Kunstwerken manifestierenden Scheins, der nichts wissen will von den Knochen, die für ihn haben zermahlt werden müssen. Obwohl der Film weitgehend auf eine anthropomorphisierende Darstellung seiner animalischen Akteure verzichtet, so findet sich doch die Amos Vogels Interpretation entgegenkommende Figur des Judas-Schafes, das von den Schlachtern auserkoren wird, seinen Artgenossen den Weg in den Tod zu weisen, und, als Belohnung, als einziges mit dem Leben davonkommt.[213] Eine antiklerikale Spitze, die erst recht den Geist Batailles atmet, bezieht sich auf die Fettlappen einer Kuh, von der der Off-Sprecher anmerkt, sie seien zur regelmäßigen Abholung durch Nonnen bestimmt. Gegen Ende des Films sehen wir tatsächlich zwei geistliche Schwestern in Rückenansicht, die sich hinter die Schlachthofmauern begeben, um mutmaßlich ihre Pansen in Empfang zu nehmen.

Eingebettet ist dieser Moment in eine Sequenz, die das kontrapunktische Verfahren des Films wohl am deutlichsten veranschaulicht. Bereits kurz zuvor hat sich Painlevés Kommentar mit einer Zeile aus Charles Baudelaires Poem *L'Héautontimorouménos* einen extratextuellen Referenzpunkt gesucht. »Je te frapperai sans colère/ Et sans haine, comme un boucher«[214], verkündet der dortige Selbsträcher an seine Geliebte gerichtet, was der Schlachtszene, in der die Zeile zitiert wird – gerade sind die Fleischer dabei, Schafe ihrer Haut zu entkleiden und ihnen ihre Innereien zu entnehmen[215] – eine sexuell aufgeladene sadomasochistische Facette beifügt.[216] Er-

213 In seinem Kurzfilm *Adonis XIV* erzählt der russische Regisseur Bako Sadykov die Geschichte eines solchen Judas-Schafs als politische Parabel im Gewand eines Dokudramas. Wie Franju beginnt er mit einer pastoralen Idylle weidender Schafe, die von ihrem Führer, Adonis XIV, ins Schlachthaus gelotst werden, wo der mittels Zuckerwürfelchen gefügig gemachte Judas zu dissonanten Klangcollagen und dem steten Bimmeln der an seinen Hörnern befestigten Glöckchen ihnen erst beim Sterben zuschaut, und danach selbst das Los des Verräters zu spüren bekommt. Indes wartet ein neuer Adonis, der inzwischen fünfzehnte, bereits darauf, die Führung der Herde zu übernehmen. Dass die sowjetischen Zensoren den politischen Subtext des Films durchaus erkannt haben, beweist, dass er, obwohl bereits 1977 gedreht, erst 1985 freigegeben worden ist. (Vgl. Anna Lawton, *Kinoglasnost. Soviet Cinema in Our Time*, Cambridge 1992, 125. Eine Kopie des offenbar niemals kommerziell veröffentlichten Films befindet sich im Besitz des Autors.)

214 Charles Baudelaire, *Œuvres completes 1,* Paris 1975, 74.

215 Thielmann macht bei einer dieser Szenen eine Bemerkung, die auch auf Brakhages *The Act of Seeing* anwendbar wäre: »Beim Häuten eines Rindes tritt das weiße Bindegewebe der Tiere zutage und es entstehen Ansichten der Tierkörper, die von der grausamen Drastik der Schlachtung tendenziell abrücken und dem Schlachttier eine (neue) Schönheit und einen filmischen Sensationswert zugestehen.« (Thielmann, *Tier*, 175.)

216 Vgl. Claude Pichois´ Kurzinterpretation in: Baudelaire, *Œuvres*, 985: »Dans la première partie du poème, Baudelaire se présente comme le boureau de la femme aimée. La quatrième strophe constitue une transition. Les trois dernières expliquent au fond pourquoi il est ce bourreau: c'est qu'il est aussi le bourreau de lui-même.« Peter Wiechens bringt Baudelaires Gedicht explizit mit Batailles Moment der Überschreitung zusammen, wenn er über das »Lachen des Selbsthenkers« schreibt: »Das Verlangen, aus sich heraus zu gehen – das heißt: sich auch noch in die Rolle des Opfers zu integrieren, um alles zu sein – führt dazu, daß das Verhältnis, das doch eigentlich zwei voneinander

neut fokussiert der Film das Alltägliche der Schlachthausarbeit: Fröhlich pfeifen die Männer, während sie die Tiere aus ihren Fellen und Häuten schälen, wobei einer von ihnen derart ohne Hass und Zorn agiert, dass er Charles Trenets populären Chanson *La Mer* mit seinen vom lyrischen Ich in den Tiefen des Ozeans entdeckten »blancs moutons avec les anges si purs« und seinem »bergère d'azur, infinite« anstimmt.[217] Wir hören den schiefen Gesang über das sich leerende Fabrikgelände hallen, während der Arbeitstag in Vilette zu Ende geht: Wasserschläuche reinigen die Hallenböden von Blut und Eingeweiden. Totgeweihte Schafe drängen sich in ihren Pferchen zusammen. Die Schlachthofpforten schließen sich vor der einbrechenden Nacht. Der Film endet mit seinem Leitmotiv eines herbeirasenden Zuges, der bereits das Schlachtvieh für den kommenden Tag herbeitransportiert.[218]

Wenn Franju das Schlachthaus schon nicht mit Bataille als letzten Rückstand einer sich verflüchtigenden Sakralenergie ausmacht, so doch immerhin als Trans-

---

getrennte Person aneinander bindet, ineins gefaßt wird. […] Wenn das aber so ist, läßt sich schließlich auch die jeweilige Seite – entweder Henker oder Opfer – nicht mehr eindeutig fixieren; einerseits bleiben beide Extreme streng gegeneinander differenziert, andererseits kann, wenn schließlich dasselbe Ich immer zugleich das eine wie das andere ist, beides nicht mehr auseinandergehalten werden. […] Beide, die Wendung der Gewalt nach außen wie die nach innen, sind nur verschiedene Ausdrucksweisen desselben in das Ich fallenden Verhältnisses. Die Differenzen zwischen beiden verschwimmen; das Ich sucht außen, an einem andern Menschen, sein Opfer mit derselben Gewalt, mit der es sein Opfer an sich selbst sucht, deshalb können die Spuren der Gewalt an dem andern dem Ich zu Bildern dessen werden, worin es selber aus sich heraus gehen könnte, ohne dabei zugleich den Umkreis der immer in sich bleibenden Behauptung seiner selbst zu verlassen.« (Peter Wiechens, *L'homme du mythe. Batailles Abweichung von Durkheim*, in: Andreas Hetzel, Peter Wiechens (Hg.), *Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung*, Würzburg 1999, 223–242, hier: 224.)

217 Franju, *Blood*, 19:18–20:21.

218 Diese wiederkehrenden Zugaufnahmen dürften einer der Hauptgründe sein, dass Franjus Film regelmäßig mit Alain Resnais' 1955 veröffentlichter Auschwitz-Dokumentation *Nuit et brouillard* in Zusammenhang gebracht worden ist. Sloniowski spricht, sich auf Raymond Durgnat beziehend, von einer wahren »temptation to compare *Blood of the Beasts* to the better-known *Night and Fog*«, und führt an visuellen Gemeinsamkeiten beider Filme an: »The gates of the death camps are very similar in design to the gates of the abattoirs; the carcasses of dead sheep, so neatly arranged in a row, are repeated in the stacked rows of dead bodies in *Night and Fog*; and the tossing of the calves' heads into a heap in a corner in *Blood of the Beasts* is reminiscent of the pail of human heads in Resnais's film.« (Sloniowski, *Atrocious*, 173.) Auf Seiten des Rezipienten verortet *Cahiers-du-cinéma*-Autor Serge Daney beide Werke auf der gleichen Skala von Filmen, die ihn als jungen Cinéphilen dadurch nachhaltig beeindruckten, dass sie ihm die grundsätzliche Vereinbarkeit von »condition humaine« und »boucherie industrielle« vor Augen geführt haben. Er berichtet von Henri Agel, seines Zeichens »professeur de lettres au lycée Voltaire«, der seine Schüler im Lateinunterricht regelmäßig vor die Wahl gestellt habe, ob sie eine Seite Titus Livius übersetzen, oder einen Film schauen wollten, wobei diejenigen Klassen, die für den Film stimmten, die Vorstellungen regelmäßig »pensive et piégée« verlassen hätten. »Par sadisme et sans doute parce qu'il en possédait les copie«, zeigt Agel aber auch mit *Nuit et brouillard* und *Le Sang des Bêtes* »des petits films propres à sérieusement déniaiser les adolescents.« Im Rückblick imaginiert sich Daney gar als Versuchskaninchen seines Lehrers, »pour qui Mal s'écrivait avec une majuscule«, an ihm und seinen Klassenkameraden »les effets de cette singulière révélation, car c'en était une. Il devait y avoir une part de voyeurisme dans cette façon brutale de transmettre, par le cinéma, ce savoir macabre et imparable dont nous étions la première génération à hériter absolument.« (Serge Daney, *Persévérance*, Paris 1994, 18.)

gressionsort, dessen Oppositionsstellung zu einer manierierten Bourgeoise-Kultur des Schönen, Guten und Wahren die zynisch-parodistischen Untertöne begünstigt, von denen der Film auf Ton- wie Bildebene durchzogen ist. »If Franju intersperses the paroxysmic sequences with asides of an elegiac and/or ironic nature it is to resensitize the spectator, and therefore his response to violence; it is with his finer fibres that he bears the shock«[219], fasst Raymond Durgnat das Ergebnis von Franjus zentraler Montage-Taktik zusammen, die Index-Tode des Schlachtviehs mit Registrationen zu koppeln, die ihr blutiges Sterben gerade dadurch registrieren, dass sie von seiner Absenz künden. Der Schock, den Le *Sang des Bêtes* generiert, ist auch deshalb so nachdrücklich, weil es den Film immer wieder nach draußen, vor die Abattoir-Mauern, zieht, wo er uns mit Menschen, Alltagsverrichtungen, Gegenständen und Panoramen konfrontiert, die blind für die blutigen Spektakel sind – und damit eine privilegierte, von Bataille in seinem *Dictionnaire*-Artikel verächtlich gemachte Position einnehmen, die sich ein Betrachter des Films nicht mehr leisten kann.

Die in *Le Sang des Bêtes* angewandte Strategie der, wie Thielmann schreibt, »ästhetischen Multivalenz« bzw. »Multilektik«[220] mit ihrer kontrastiven Kollision von Bildern graphischen Sterbens und Szenen, die komplett entgegengesetzte semantisch-visuelle Inhalte bereitstellen, sollte sich die stilbildend für die Darstellung von (animalischen) Index-Toden und -Toten innerhalb des westlichen Experimentalkinos erweisen. Auch meine folgenden drei Musterexemplare für einen kontrapunktischen Registrationsprozess kennzeichnet, »dass der audiovisuelle Text eine demokratische Semiopragmatik ausbildet, die jedem Zuschauersubjekt die Möglichkeit einräumt, flottierende Ideen zu verdichten und zu verbinden (statt die Wahrnehmung des Zuschauersubjekts zu bündeln und zu formieren.)«[221]

---

219 Raymond Durgnat, *Franju*, Berkeley 1967, 33.

220 Vgl. Thielmann, *Tier*, 183. Ähnlich wie Amos Vogel versteht auch Thielmann Franjus Film als Waffe gegen eine »faschistoide Ästhetik«, gegen die er »eine Pluralität von dialektischen Stellungen« ins Feld führen würde. Sein Kernanliegen sei der »Widerstand gegen eine ›Okkupation der Sinne‹, deren ahistorischer Gefährlichkeit mit dem politischen Ideal eines gewappneten Sehens begegnet wird.« (Ebd.)

221 Ebd., 170. Auch auf die in meinem Hauptteil nicht weiter ausgeführte Verwandtschaft zwischen *Nuit et brouillard* und *Le Sang des Bêtes* sei an dieser Stelle noch einmal anhand der Zusammenfassung der kontradiktorischen Taktiken beider Filmen durch Sloniowski hingewiesen, vgl. Sloniowski, *Atrocious*, 173: »Perhaps the single most significant similarity between the two films is their structure. Both are based upon an alternation between two kinds of sequences: first something peaceful (in *Night and Fog* the sequences shot in color, in 1955; in *Blood of the Beasts* the suburban street scenes), then scenes of incredible violence and cruelty (in *Night and Fog* the black and white archival footage shot in the camps; in *Blood of the Beasts* the footage shot in the abattoirs). Both films shuttle the spectator between the two kinds of footage, developing a highly charged affective experience; both plunge the spectator into a nightmare world of shocking cruelty (Franju's film more precipitously than Resnais's).«

8.3.2 Fallbeispiele. *Elégia. The End of One. Le Poeme.*.

In seinem 19-minütigen Frühwerk *Elégia* von 1965 illustriert der ungarische Filmemacher Zoltán Huszárik das Ende des equestrischen Zeitalters, im Sinne Ulrich Raulffs, als Prozess, der vor allem für den animalischen Part des einseitig geschlossenen »kentaurischen« Pakts eine schmerzhafte Exklusion aus seinem vorherigen Wirkungsbereich darstellt.[222] Seine zahllosen Verfremdungseffekte wie Zeitraffer, Zeitlupe, eine rapide Montage oder der Einsatz von Standbildern, die ihn im Grunde zu einem Paradebeispiel für Lyotards Dispositiv des *Acinéma* machen, handhabt der Film, um, beginnend bei prähistorischen Höhlenmalereien und endend bei fossilen Hufen als Museumsexponaten, die Kulturgeschichte des Pferdes innerhalb der abendländischen Gesellschaft zu rekonstruieren: Ausgehend von einem freien Nomadenleben in menschenleeren Steppen wird das Pferd von der sesshaft werdenden Menschheit als wichtiges agrarisches Nutztier erkannt, zuerst vor Pflüge gespannt, als Schlachtross auf Kriegsfeldern verheizt, schließlich in der Großstadt, jener, wie Louis-Sébastien Mercier schreibt, »enfer des chevaux«[223], als Kutschtier in Konkurrenz zum aufstrebenden Automobil gesetzt, um sich schließlich als kostspieliges Hobby betuchter Gesellschaftsschichten, als Zirkusattraktion oder als prestigeträchtiges Erzeugnis menschenkontrollierter Fortpflanzung oder sportlicher Betätigung wiederzufinden. In Huszáriks stürmischen Bildfolgen freigaloppierender Herden, bunter Jahrmarktskarusselle und einsam in Voltigier-Arenen ihre einstudierten Übungen ausführender Dressurpferde fehlt auch eine vergleichsweise lange Schlachthauspassage nicht. Mindestens vier Pferde begleitet die Kamera dabei, wie ihnen von ihren Schlachtern die Augen verbunden werden, wie man ihnen mit einem Hammer den Schädel einschlägt, und wie sie daraufhin zuckend auf dem Hallenboden verenden.[224]

Huszárik, der auf einen Off-Kommentar verzichtet, und eine mögliche Kontextualisierung des verwischenden Bildflusses stattdessen allein den dissonanten elektronischen Klangcollagen seines Soundtracks und vor allem seiner Maschinengewehrsalven-Montage überlässt, nutzt, um die Intensität der fraglichen Szenen zu steigern, sowohl akustische wie visuelle Signale, verwendet jedoch einzig bei letzteren einen expliziten Kontrapunkt. Während die Sequenz ohne extradiegetische Klangfläche beginnt, und uns den Todesmarsch des ersten Pferds in die Schlachthaushalle allein unterlegt mit dem monotonen Hufgetrappel und gefilmt aus weiter Distanz zeigt, bricht von der Tonspur, sobald der erste Hammerhieb ausgeführt worden ist, ein kakophonisches Schlagwerkgetrommel los. Dessen Rhythmus stimmt mit einer Montage überein, deren Angriffsziel vor allem die temporale Kontinuität der Ereignisse darstellt. Hyperbolisch Hand-in-Hand-gehend, und damit eine homogene Einheit ergebend, entwickeln sich Ton- und Bildebene in der Folge parallel zueinander: Der Film scheint in seiner Materialität

222 Vgl. Ulrich Rauff, *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*, München 2015.
223 Zit. n. Ebd., 30.
224 Zoltán Huszárik, *Elégia*, in: Ders., *Szindbád*, DVD, Ungarn: Mokép 2007 (Ungarn 1965), 12:44–15:51.

selbst unter den sich stetig beschleunigenden, stakkatoartigen Schnitten zu zerfasern, die exakt dem zunehmend lauter und aggressiver werdendem Schlagwerk auf der Tonspur entsprechen. Blitzlichtartig zusammengewürfelt sind innerhalb der Montage verzerrte Pferdegesichter mit hochgezogenen Lefzen und sprudelnden Wunden, Aufnahmen noch lebender Pferde, die ihre sterbenden Artgenossen zu beäugen scheinen, oder von den Schlachtern bereits in Position für den Todesstoß gebracht werden, sowie Großaufnahmen von Pferdeköpfen, denen bereits die Haut abgezogen worden ist.

Während Bild und Ton dadurch kongruent miteinander erscheinen, rekurriert der Film indes mit leitmotivischer Repetition auf einen visuellen Kontrapunkt: Impressionen einer nächtlichen Großstadtlandschaft mit ihren Neonreklamen, Bauarbeitern, die damit beschäftigt sind, das Pflaster vom Bürgersteig zu reißen, und Fahrtaufnahmen aus Untersicht an Straßenlaternen vorbei, die spärlich die Baumkronen in ihrer Nähe erhellen. Gerade letztere lassen sich zwar noch mit einer christlich-metaphorischen Vorstellung des Sterbens als sinnbildlicher Reise ins Licht koppeln, so, als würde die Kamera gemeinsam mit der entweichenden Pferdeseele das Diesseits verlassen, konkretere Hilfestellung leisten Huszáriks, um Lyotard zu paraphrasieren, »Agonien der Zeitlichkeit« indes nicht dabei, ihren rabiaten Bildkollisionen intratextuell eine konkrete Bedeutung zuzuschreiben. Genauso gut können die Straßenlaternen auch als kontingente Eindrücke eines sich wandelnden Stadtbildes gelesen werden, als Sinnbilder für die Entfremdung des Menschen von der Natur, oder als bloße optische Marker zur Kennzeichnung all der historisch-gesellschaftlichen Stationen, die die Kamera bis dahin innerhalb der Kulturgeschichte des Pferds zurückgelegt hat. Einen Kontrapunkt stellt auch die Aufnahme zweier steinerner Rösser eines Reiterstandbilds dar, in der die Sequenz, und damit die lange nächtliche Kamerafahrt, letztlich ausklingt, und in der die fleischlichen, zuckenden Pferde des Schlachthofs, denen die organische Auflösung bevorsteht, ihrem materiell starren, ikonographisch fixen und kulturell funktionalistischen Widerpart gegenübergestellt werden.

Unter ähnlichen Voraussetzungen, nämlich mittels einer Verschwisterung von Bild und Ton, bei der der jeweilige Kontrapunkt allein von einer die Gegensätze betonenden Montage gestiftet wird, reiht sich auch der siebenminütige *The End of One*[225] in unser Schema ein. Ton und Bild verhalten sich synchron zueinander, wenn Paul Kocela in seinem Film zunächst knapp zwei Minuten lang eine Schar Seemöwen dabei beobachtet, wie sie sich über den bergeweisen Kehricht einer New Yorker Mülldeponie hermachen. Während die Kamera die Möwenschwärme aus extremer Untersicht, im Gegenlicht der auf- oder untergehenden Sonne, und zwischen den immer neuen Abfall heranschaffenden Müllfahrzeugen umherflatternd filmt, erklingen von der Tonspur einzig die am Originalschauplatz aufgezeichneten schrillen Schreie der Vögel. Erst eine Überblendung lenkt unsere

225 Paul Kocelas *The End of One* ist bislang auf keinem Heimmedium veröffentlicht worden. Online ist er zu finden unter: https://archive.org/details/theendofone_201609 (01.01.21).

Aufmerksamkeit auf die titelgebende todgeweihte Möwe. Das Gekreisch der übrigen Meute gerät in den Hintergrund, wenn die Kamera ihr bei ihrem schwerfälligen, oftmals stockenden Watscheln entlang eines vom Unrat unberührten Strandabschnitts begleitet. In der Folge wechselt *The End of One* strengrhythmisch zwischen dem Todesgang dieser einen Möwe, der sichtlich die Lebenskräfte schwinden, weshalb die Kamera sie ab einem bestimmten Punkt mit der Linse regelrecht vorwärtsstoßen muss, um sie überhaupt noch zu einem weiteren Schritt zu bewegen, und dem Getümmel auf dem Müllberg, dessen relative Nähe uns indes allein die Tonspur mitteilt, die während des intimen, einsamen Sterbens der Einen konsequent den Chor der Lebenden gewidmet bleibt. Kocela arbeitet dementsprechend mit einem simplen, rein auditiv miteinander homogenisierten Gegensatzpaar: Auf der einen Seite die sich in aufgerissenen Schnäbeln, aufgeregtem Flattern, leidenschaftlichen Kämpfen um Lebensmittelrückstände äußernde Vitalität, auf der andern das nahezu obszön-voyeuristisch eingefangene Verscheiden jener einen Möwe an ihrem verlassenen Strandabschnitt.

Erst in ihrer Todesminute weicht Kocelas naturalistischer Ansatz einem artifizielleren, indem er den elektronisch verzerrten Sound eines immer langsamer werdenden Pulses einspielt, sowie das brechende Auge des Vogels in Großaufnahme einfängt. Außerdem kontrastiert er diese Aufnahme mit einer Untersicht auf einen am Himmel kreisenden Schwarm und einer unscharf aufgenommenen Möwe in der Ferne, die sich ebenfalls in die Lüfte aufschwingt. Der Eindruck entsteht, als seien diese beiden Bilder die letzten, die unsere sterbende Protagonistin zu sehen bekommt. Die Konkretisierung und Verdichtung des Sterbeprozesses, der nicht, wie in *Elégia*, raum-zeitlich aufgesplittert und mit metaphorischen Bildern unterfüttert wird, die ihn ins Sinnbildhafte überhöhen, findet ihren ultimativen Ausdruck in der Zeitlupenaufnahme des sich ein letztes Mal aufbäumenden, den Schnabel zu einem letzten Schrei aufreißenden, sich auf den Rücken drehenden und leblos liegenbleibenden Vogels. Anschließend trägt die Flut seinen Kadaver, während im Hintergrund noch immer das konstante Kreischen zu vernehmen ist, auf die offene See hinaus. Eine ökologische Botschaft – die Verunreinigung von Flora und Fauna durch Berge an Zivilisationsmüll – kann dem Film nicht zuletzt aufgrund seiner dichotomischen Struktur zwar attribuiert werden, zwingend innerhalb der Bilder verankert ist auch sie nicht, denn genauso sehr bieten sich Interpretationen an, der Film wolle lediglich den Tod selbst in seiner intimen Alltäglichkeit oder alltäglichen Intimität veranschaulichen, und, *Rih Essed* vergleichbar, allein das zeigen, was man auf phänomenologischer Basis in ihm zu sehen bekommt: Das zugleich banale und existenzielle Drama eines sterbenden Seevogels.

Primär auf einen ästhetischen Effekt zielt auch *Le Poème* aus dem Jahre 1985, der sich, nach den konventionelleren Kontrapunkten in *Elégia* und *The End of One*, allein in der Wahl seiner dem Bildinhalt konträr gegenüberstehenden Tonspur, wenn auch in abgeschwächter Form, dem surrealistischen Gestus von *Le Sang des Bêtes* nähert. »J'ai fait ce film pour exprimer une reflexion, un sentiment que j'ai éprouvé en me promenant un soir à Paris. J'ai voulu traduire ce moment

où un élan poétique extrême se mèle à l'extrême douleur«,[226] erklärt Regisseur Bogdan Borkowski selbst zu seinem zwölfminütigen Kurzfilm, bevor er dessen polares Organisationsprinzip wie folgt zusammenfasst: »L'idée du film consiste à dégager une émotion poétique unique en superposant l'image de la douloureuse réalité de dissection du corps humain et l'imaginerie passionné du poème d'Arthur Rimbaud ›Le Bateau Ivre‹.«[227]

Rimbauds Gedicht, von dem damals 17-Jährigen im Sommer 1871 nach intensiver Jules-Verne-Lektüre für ein Empfehlungsschreiben an seinen späteren Patron und Liebhaber Paul Verlaine verfasst[228], erzählt in 25 vierzeiligen Alexandrinern aus der Ich-Perspektive eines führerlos der stürmischen See ausgelieferten Schiffs dessen Kampf gegen die Wellen und schlussendlichen Untergang. Vorgetragen in einem proto-symbolistischen Bewusstseinsstrom besonders lebhafter auraler, olfaktorischer, ophthalmischer Metaphern führt seine Todesfahrt das mit flämischem Korn und englischem Kattun beladene Schiff, nachdem seine Besatzung von »Peaux-rouges« überfallen und ans Marterholz geschlagen worden ist[229], vorbei an »glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises/Echouages hideux au fond des golfes bruns«[230], lässt es Bekanntschaft schließen mit »les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds«, die zwischenzeitlich sein Deck bevölkern[231], sich »perdu sous les cheveux des anses«[232] wiederfinden, und im Traum »la nuit verte aux neiges éblouies« vor seinem inneren Auge aufsteigen.[233] Seine Reise beschließt das lyrische Ich, der ziellosen Fahrt müde geworden, mit einem explizit geäußerten Sterbewunsch – »O que ma quille éclate! O que j'aille à la mer!«[234] –, und einem letzten Vers, dessen Deklamationen uneindeutig zwischen jammervoller Klage und erfüllter Todessehnsucht oszillieren:

»Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.«[235]

Von der Literaturwissenschaft wurde *La Bateau ivre* vielfach interpretiert als bildhafte Darstellung der Selbstbefreiung des jungen Dichters von den Konventionen der traditionellen Lyrik. Darin sei dieser vergleichbar mit dem Schiff, das, sobald

226 Zit. n. Tinam Bordage, *Les dossiers Sadique-Master. Dissection du cinéma underground extrême*, Paris 2017, o. S.
227 Ebd.
228 Vgl. bspw. Antoine Adams Anmerkungen zu Rimbauds Gedicht in: Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris 2009, 915.
229 Vgl. Arthur Rimbaud, *Le Bateau ivre. Das trunkene Schiff*, Frankfurt a. M. 2008 [1871], 8.
230 Ebd., 12.
231 Ebd.
232 Ebd.
233 Ebd., 10.
234 Ebd., 14.
235 Ebd., 16.

es sich von den Leinen seiner »haleurs« losgerissen fühlt, als »absolute Metapher« frei in den Rhythmen und Delirien des »Poème De la Mer« flottiert.[236] Aus einem solchen »Weg in die Ekstase« konstituiere sich ein Raum des »Metaphorischen, der sich nur im Vollzug öffnet«[237], und in dem die kühnen, isolierten, austauschbaren, letztlich hermetischen Sprachbilder nicht nur die Morgenröte der modernen Dichtung, sondern auch das Schicksal Rimbauds selbst vorwegnehmen: Dieser legt mit 19 Jahren für immer die Feder nieder, schifft sich als Kolonialwarenhändler nach Abessinien ein, und träumt noch im Fieberwahn auf dem Sterbebett 1891, nachdem ihm ein Krebsgeschwür das rechte Bein gekostet hat, davon, wieder zur See fahren zu können: »Ich bin völlig gelähmt: also möchte ich mich zeitig an Bord einfinden. Sagt mir, um wie viel Uhr ich mich an Bord einfinden soll«[238]

Eine Tonaufnahme des Gedichts, eingesprochen von Léo Ferré und unterlegt mit einem maritimen Sounddesign brausender Wellen und heulender Winde, koppelt Borkowski für *Le Poème* indes nicht an einen visuell äquivalenten Bilderrausch, sondern stattdessen an das genaue Gegenteil des semantischen Bedeutungsüberschusses von Rimbauds einander überstürzenden Metaphern-Wogen. Wie er schon in seiner Kurzbeschreibung des eigenen Films andeutet, sind die zugehörigen Bilder die der Dissektion eines alten Mannes, den wir zunächst knapp drei Minuten dabei begleiten, wie er auf seiner Bahre in den Autopsie-Saal geschoben wird. Von der Tonspur sind zu diesem Zeitpunkt einzig atmosphärische Seegeräusche zu hören. Ferrés Stimme setzt erst ein, als die Mediziner zum ersten Mal Hand an den nackten Leichnam legen. Als solle eine weitere drastische Metapher, nämlich die Kleists beim Anblick von Caspar David Friedrichs Seelandschaft, innerhalb der physischen Realität adaptiert werden, entfernt man dem Mann zunächst beide Augenlider. Zeitgleich zum Einsetzen des ersten Alexandriners auf der Tonspur, fokussiert die Kamera in Großaufnahme den starren, zur Decke gerichteten Blick des Toten.[239]

»Fast undeutbar erweisen sich manche Partien, in denen sich der Text zu einem reinen Bewegungsgefüge und Farbengeflecht auswächst«[240], lautet eine Beschreibung Hans Hiebels von Rimbauds Gedicht, die sich beinahe problemlos auch auf Brakhages *Act of Seeing* anwenden lässt, an dessen Akt des (Nicht-)Hörens man durch Borkowskis Thematisierung eines Akts des (Nicht-)Sehens erinnert wird. Während sich aber in *Le Poème* die abstrakten Konfigurationen auf der Tonspur austoben, erweisen sich die Bilder Brakhages als ästhetisches Gegenprogramm. Nicht nur, dass Borkowski die Gesichter der Gerichtsmediziner und vor allem das

236 Vgl. bspw. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1968, 9.

237 Vgl. Rolf Kloepfer, *Das trunkene Schiff. Rimbaud – Magier der ›kühnen‹ Metapher?,* in: *Romanische Forschungen* 80 (1968), 147–167.

238 Zit. n. Yves Bonnefoy, *Arthur Rimbaud in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1962, 157.

239 Bodgan Borkowski, *Le Poème,* in: *Cinema of Death*, DVD, USA: Cult Epics 2007 (Frankreich 1985), 0:00–3:15.

240 Hans Hiebel, *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Teil 1, *1900–1949*, Würzburg 2005, 49.

des Leichnams in aller Offenheit zeigt, auch die Art und Weise, wie die statische Kamera die Entnahme von Organen und Gehirn ohne sichtbare emotionale Beteiligung aufzeichnet, und wie die einzelnen Sequenzen teilweise bis zu 20 Sekunden bei einer einzelnen Szene verharren, unterscheidet sich fundamental von der empathischen Kameraführung und der hektischen Montage, die wir bei Brakhage finden. Auch wenn manche Bilder, wie eine Rückenansicht des geöffneten und geleerten Schädelraums mit dem wie eine Maske nach vorne gestülpten Gesichtshautlappen, oder eine unweigerlich christliche Ikonographie aktivierende Ansicht des Leichnams auf seiner Bahre aus Vogel- und Seitenperspektive, durchaus kompositorische Gemeinsamkeiten aufweisen, ist es gerade die effektiv-minimalistische Verwendung des Tons als kontrapunktischem Registranten, der *Le Poème* seine idiosynkratischen Qualitäten einschreibt.

Der Akt der Gewalt, der Rimbauds Gedicht eröffnet – das Gemetzel von »Rothäuten« an den das Schiff lenkenden »Treidlern« –, findet sein Analogon zwar in dem physischen Übergriff der Medizinerhände auf die Augenlider des Toten. Für die kommenden sieben Minuten scheinen die gemessenen, unaufgeregten, nüchtern den einzelnen Autopsie-Schritten folgenden Bilder und das plastische Sounddesign mit seinen vereinzelt aufschreienden Möwen, und dem leidenschaftlichen Vortrag der an sich bereits impulsiven Verse Rimbauds jedoch zwei verschiedenen Kosmen anzugehören, deren »Pluralität dialektische[r] Stellungen«[241] vorrangig eine tiefgreifende Irritation hervorruft. So wie Rimbauds trunkenes Schiff den Gezeiten wehrlos wie ein »tanzender Korken« ausgeliefert ist[242], und es sich gefallen lassen muss, dass Wind und Wellen es hintreiben lassen, wohin es ihnen beliebt, so ohnmächtig ergibt sich der alte Mann den ihm Brustkorb und Schädeldecke aufsprengenden Pathologenhänden. Seine lidlosen Augen erwecken, im Zusammenhang mit den erträumten oder erlebten Sinnesräuschen des sprechenden Schiffs, den Eindruck, als würden sie jenseits der brutalen Realität des Seziert-Werdens metaphysische Dinge erspähen, die sich menschlichen Begrifflichkeiten entziehen, wenn man sie nicht, wie Rimbaud, in eine emotional vermittelte Poetik überführt.

Die bereits während des Sektionsvorgang unterschwellig vorhandenen Assoziationen, die zwischen dem körperlichen Verfall des Schiffs, dem bereits im fünften Vers das salzige Wasser durch das algenüberwachsene Holz dringt, und der an dem alten Mann vollzogenen Autopsie entstehen, verdichten sich in den letzten beiden Filmminuten, als der Leichnam wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt worden ist. Nachdem die Pathologen ihm die Schädeldecke geschlossen und den Bauchraum zugenäht haben, fährt die Kamera langsam vom Toten zurück. Während Ferré auf der Tonspur bei der letzten Zeile von Rimbauds Gedicht angelangt, hören wir in der Ferne sich eine Tür schließen.

241 Thielmann, *Tier*, 183.

242 »La tempête a béni mes éveils maritimes. / Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots / Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes, / Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots!« (Rimbaud, *Bateau*,8.)

Damit endet *Le Poème* allerdings noch nicht: Die Kamera zeigt uns den Leichnam einmal mehr im Seitenprofil auf der Bahre, während einer der Pathologen ins Bild tritt und einen weißen Plastiksack über ihm auszubreiten beginnt. Kurz bevor dieser Sack im Kader auftaucht, hat Ferré ein zweites Mal begonnen, *Le Bateau ivre* von Anfang an aufzusagen. Sobald jedoch evident wird, dass dem Leichnam in einer Umkehrbewegung der weggeschnittenen Augenlider durch das intransparente Plastik die Sicht genommen werden soll, verfällt der Rezitant in einen atemlosen Rhythmus, als müsse er noch so viele Worte hervorhecheln, wie es ihm möglich ist, bevor sich Dunkelheit um den toten Körper legt. Dass Leichnam und Schiff in physischer Verbindung zueinanderstehen, dass es der Leichnam selbst ist, der in einem (mentalen) Vortrag die Reise des führerlosen Schiffs in den Orkus nachvollzieht, sowie, dass dieser Vortrag an die Bedingung der Freiheit seines Gesichtsfelds geknüpft zu sein scheint, beweist die letzte Szene des Films: Zunächst wird die Tonspur zu Beginn des fünften Verses von dem überlauten Geräusch des raschelnden Plastiks überlagert. Der bereits im Leichensack verschwundene Tote hat dann aber doch noch einmal die Gelegenheit, einige wenige Worte hervorzustoßen, weil sein Kopf ganz links im Bildraum von dem Pathologen ein letztes Mal hervorgezogen wird, bevor er ihn, seinen Vortrag mitten im Satz unterbrechend, diesmal final zurück in die Plastikhülle stopft.[243]

Dass das Bild des in dem weißen Sack verschwindenden Körpers unweigerlich an einen Ertrinkenden gemahnt, der sich mit letzter Kraft an die Meeresoberfläche kämpft; dass das seinen Tod quasi aus eigener Kraft und mit individueller Stimme regelrecht herbeiproklamierende Schiff und der sprachlose, als entindividualisiertes Objekt fungierende Verstorbene einander bei ihrer jeweiligen Unterweltsfahrt auf der Ton-Ebene spiegeln; dass die auditive Ebene offensichtlich auf die Vorgänge im Bildraum reagiert, sodass die körperlose Stimme physisch an den stimmlosen Körper des Toten gebunden ist – das sind nur einige der überraschenden Querverbindungen, die das dialektische Verhältnis zwischen Tonspur und Bildraum in Borkowskis Film entstehen lässt. Der Effekt, den Borkowski damit erzielt, ähnelt durchaus dem, der Bataille und seine Mitstreiter bei ihren Bild-Text-Konfrontationen in den *Documents* als Bestandteil eines Programms zum Umsturz jedweder Hierarchie von Kunst und Moralität mit der Zielsetzung einer vollkommenen Demokratie der ästhetischen Form vorschwebt. Sein Interesse an heterogenen Elementen, »die sich der Assimilation an bürgerliche Lebensformen und an die Routinen des Alltags ebenso widersetzen, wie sie sich dem methodischen Zugriff der Wissenschaft entziehen«[244], führen Bataille, wie wir gesehen haben, dazu, »das Höchste und Heilige mit dem vernachlässigten und verdrängten Niedrigsten [zu] verknüpf[en].«[245]

243 Borkowski, *Poème*, 9:47–11:00.

244 Jürgen Habermas, *Zwischen Erotismus und Allgemeiner Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus*, in: Ders., *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1988, 248–278, hier: 249.

245 Susanne Leeb, *Die Zeitschrift* Documents *(1929–30). Für eine materielle Kultur*, in: *Tanz & Archiv* 7 (2017), 22–33, hier: 24.

Le Sang des Bêtes gleicht dementsprechend dem kinematographischen Äquivalent des Durchblätterns einer *Documents*-Ausgabe als »ein[em] seltsame[n] Gemisch, in dessen Zusammensetzung manche ungereimten Elemente einflossen, sei es auch nur wegen ihrer Nachbarschaft zu anderen Texten, die auch weiterhin die strengste Wissenschaft vertraten, oder zu Reproduktionen alter oder moderner Werke, deren Wert kaum in Frage stand.«[246] Um den tabubeladenen Ort des Schlachthofs sind etliche von diesem ausgelöste Implikationen zentriert, die das massenweise Tiersterben poetisch überhöhen, es in seiner Alltäglichkeit enthüllen, ironisch brechen oder in seiner graphischen Fülle darstellen, und eine heteroklitische Hypertrophie zur Folge haben. *Le Poème* am anderen Ende der Skala multiplikativer Registration verengt seine miteinander konkurrierenden, sich teilweise versöhnenden, teilweise in offenem Widerstreit liegenden Kontrapunkte auf zwei dominante Pole, die audiovisuell klar voneinander geschieden sind. Gemein haben beide Filme, – sowie *Èlegia* und *The End of One* als ihre Zwischenstufen – dass ihre jeweiligen oppositionellen Registrationen auf Bild- und/oder Ton-Ebene nicht etwa die intensiven Seh-Eindrücke mildern, die ihre Index-Tode und -Toten hervorrufen. Gerade die Kontrastierung zwischen lyrischen Vorstadtansichten und blutigem Tiersterben in *Le Sang des Bêtes* oder dem mit kultureller Ästimation ausgestatteten Rimbaud-Gedicht auf der einen Seite, und dem Vorgang einer Dissektion auf der andern, intensivieren die fraglichen Szenen in einer Weise, die dem Effekt der Registranten-Annihilation durchaus verwandt scheint.

Während der kontrapunktische Registrant einzig per Montage oder Tondesign mit der zugehörigen indexikalischen Todes- oder Toten-Szene verbunden ist, und sich damit von einem topologisch oder semantisch entfernt liegenden Punkt auf diese bezieht, wählt das multiplikatorische Verfahren, wie ich nun am Beispiel des semi-dokumentarischen Films *Lightning over Water* darstellen möchte, einen spezifischen Sterbeprozess aus, um dessen Zentrum eine Bandbreite an Registrationsprozessen gruppiert wird, deren Beglaubigungsgesten zwar allesamt deutlich auf diesen einen Tod ausgerichtet sind, die aber allein durch ihre diverse Fülle einen Überschuss an diskursivem Material bereitstellen, dessen Geflecht aus divergierenden ästhetischen und technischen Formen letztendlich einen Angriff auf die brüchige Grenze zwischen Fiktion und Realität selbst darstellt.

8.4.1 Die drei Personen des Todes. Tolstoi, de Beauvoir, Herrndorf

Der Gerichtsangestellte Iwan Iljitsch Golowin befindet sich zugleich auf dem Höhepunkt seiner beruflichen Karriere wie auf dem Tiefpunkt seines Ehelebens, als er mit 45 Jahren auf einmal »einen sonderbaren Geschmack im Munde und eine unangenehme Empfindung in der linken Bauchgegend« zu spüren beginnt.[247] Zuvor

246 Leiris, *Bataille*, 71f.
247 Leo Tolstoi, *Der Tod des Iwan Iljitsch*, Stuttgart 1992 [1886], 39.

hat der Held von Leo Tolstois 1886 geschriebener Erzählung *Smert Iwana Iljitscha* »comme il faut«[248] gelebt, sprich, das Angenehme konsequent mit dem Nützlichen verbunden, und dabei sowohl Ehrfurcht vor den Konventionen der Gesellschaft gewahrt als auch darauf geachtet, sich selbst zu einem respektablen Teil dieser Gesellschaft zu entwickeln: Er heiratet mit Prakowja Fjodorowna das »alleranziehendste, klügste und blendendste junge Mädchen des Kreises, in welchem [er] verkehrte.«[249] Zum Umgang gewählt hat er sich folgerichtig »die besten Kreise der Gerichtsbeamten und reichen Edelleute,« mit denen er »in einer gewissen achtungsgebietenden Entfernung von der Gouvernementsobrigkeit« verkehrt.[250] Mit den Jahren dividieren sich seine steil verlaufende Karriere und sein Privatleben jedoch zunehmend auseinander. Seine Frau beginnt nach der Geburt des ersten Kindes »die Annehmlichkeit und Schicklichkeit des Lebens zu zerstören«[251], »wird immer knurriger und bösartiger, allein die von [Iwan] für das häusliche Leben festgesetzte Normen machten ihn für die Knurrigkeit fast unempfindlich.«[252]

Iwan Iljitschs Ziel nämlich besteht nunmehr »darin, sich immer mehr und mehr von diesen Unannehmlichkeiten zu befreien und dafür zu sorgen, dass sie unschädlich würden und die Gesetze der Schicklichkeit nicht verletzten; und zwar erreichte er dies damit, dass er seinen Umgang mit seiner Familie mehr und mehr einschränkte.«[253] Nicht die anwachsende Entfremdung von der eigenen Ehefrau, oder der Umstand, dass nur eins der vier Kinder nicht vom plötzlichen Kindstod hinweggerafft wird, sorgen allerdings dafür, dass für Tolstois Held das Jahr 1880 »das schwerste Jahr in [seinem] Leben« darstellt.[254] Nachdem er sich mit seinen Vorgesetzten überworfen hat, weil die ihn bei einer neu zu besetzenden Stelle übergangen haben, machen ihm gesellschaftliche Marginalisierung und finanzielle Sorgen zu schaffen. Auch diese Katastrophe fügt sich aber glücklich: Unverhofft gelangt Iwan Iljitsch doch noch an den Posten eines Gerichtsvorsitzenden in einer Universitätsstadt, und kann die kurzzeitig zu bröckeln drohende Fassade des schönen Gesellschaftsscheins und des Selbstbetrugs, in dem er bislang gelebt hat, wiedererrichten. In diese Situation – er wird zum Ersten Staatsanwalt ernannt, sein Gehalt entspricht seinen Ausgaben, die Familie kann in ein gehobeneres Regierungsviertel übersiedeln – fallen allerdings die mysteriösen Beschwerden, die seine Erwartung, bis zur Pension mit seinem unaufgeregten, konfliktscheuen Leben weitermachen zu können, jäh durchkreuzen.

Vier Monate ringt Iwan Iljitsch mit dem Tod. Er eilt von Arzt zu Arzt, die allesamt widersprüchliche Diagnosen stellen, einmal einen entzündeten Blinddarm, dann eine Wanderniere für seine Schmerzen verantwortlich machen, bis er in

248 Ebd., 21.
249 Ebd., 23.
250 Ebd., 22.
251 Ebd., 25.
252 Ebd., 27.
253 Ebd., 28.
254 Ebd., 29.

seiner Panik darauf verfällt, eine »Heilung durch Heiligenbilder« zu versuchen.[255] Er wird seiner Frau zunehmend zur Last, die sich alsbald wünscht, »er möge sterben, und konnte es doch nicht wünschen, denn damit würde ja auch sein Gehalt fortfallen.«[256] Er belauert schließlich den eigenen Körper, widmet sich der »Beobachtung seiner eigenen Schmerzen und aller Verrichtungen seines Organismus«[257], findet Trost darin, die vorschriftsmäßige Medikation seiner wechselnden Ärzte zu befolgen, und wird hin und her gerissen von der Hoffnung, dass seine Krankheit doch noch einen guten Ausgang nehmen könne, der begründeten Furcht vor dem nahenden Ende, und einer Abscheu gegenüber seiner Familie, seinen Bekannten, von denen ihn bald der Verdacht beschleicht, letztlich die Gewissheit ergreift, dass sie ihm eine Komödie vorspielen, seine Leiden nicht ernstnehmen, ihn behandeln wie ein Kind, ihm helfen, den eigenen Tod zu verdrängen, und dabei nicht die grenzenlose Einsamkeit sehen wollen oder können, der er sich ausgeliefert fühlt.

> »In Iwan Iljitschs Körper vollzog sich etwas Sonderbares, Neues und so Bedeutungsvolles, wie er es bedeutungsvoller noch nie im Leben erlebt hatte. Und dabei wusste er nur allein darum, während seine Umgebung ihn nicht begriff oder vielleicht auch nicht begreifen wollte und sich der Ansicht hingab, dass alles auf der Welt genauso ginge wie zuvor. […] Und dabei musste er so völlig einsam so am Rande des Verderbens leben, ohne einen einzigen Menschen, der ihn begreifen wollte oder bemitleidet hätte.«[258]

Wenn nicht der treue Bauernbursche Gerassim und sein inzwischen das Gymnasium besuchender Sohn Iwan Iljitschs letzte Wochen mit ihrer Fürsorge wenigstens ein bisschen aufheitern, verliert sich der Sterbende in Kindheitserinnerungen, denn »dort, in der fernen Kindheit, lag etwas wahrhaft Angenehmes, mit dem man auch heute noch hätte leben können, wenn es nur wiederkehren wollte«. Sein gegenwärtiges Leben, das Leben, das er nun nicht mehr ändern kann, erscheint ihm im Gegensatz nämlich als »etwas völlig Geringfügiges und häufig sogar Widerwärtiges.«[259] Was ihn am meisten quält, das ist nicht nur »jene aus irgendeinem Grunde von allen verbreitete Lüge, dass er nur krank sei und keineswegs auf den Tod daniederläge und dass er sich nur ruhig verhalten und sich kurieren lassen müsse, damit etwas sehr Schönes dabei herauskomme«,[260] sondern genauso die nach dem Empfang der Sterbesakramente getroffene Erkenntnis: »All das, wofür ich gelebt habe und lebe, ist Lüge und Betrug; Lüge und Betrug haben Leben und Tod vor mir verborgen gehalten«, eine Lüge also, die so groß, so umfangreich, so durchdringend ist, dass sie Iwan Iljitsch in der Retrospektive zwar auch davon abhält, den bevorstehenden Tod als unumgängliches Ereignis zu akzeptieren, vor allem aber dafür gesorgt hat, dass er seine 45 Erdenjahre als be-

255 Ebd., 46.
256 Ebd., 40.
257 Ebd., 43.
258 Ebd., 46f.
259 Ebd., 77.
260 Ebd., 63.

queme Maskerade verbrachte, die ihn als »Rechtfertigung seines eigenen Lebens« bis zuletzt fesselt, und ihn nicht hineinlässt in »dieses schwarze Loch«, das ihm die Erlösung von seinen Krämpfen verspricht.[261]

Drei Tage dauert Iwan Iljitschs Martyrium, ein »drei Tage lang ohne Unterbrechung währende[r] Schrei […], der so grauenhaft war, dass man ihn noch hinter zwei Türen nicht ohne Entsetzen vernehmen konnte«[262], bis der Sterbende spürt, »dass alles, was ihn gequält hatte und nicht herauswollte, dass all das plötzlich und mit einem Male herausquoll, von zwei Seiten, von zehn Seiten, von allen Seiten«:[263] »Er schöpfte noch einmal Luft, blieb mitten darin stecken, streckte sich lang aus und war tot.«[264] Die sukzessive Annäherung an eine Innenschau des Titelhelden findet mit der aus seiner subjektiven Sicht geschilderten Todesszene ihren Abschluss, nachdem Tolstoi bereits zuvor, spätestens ab dem vierten Kapitel, Stück für Stück auf Iwan Iljitschs intimste Empfindungen herangezoomt hat; die Jahre vor dem Ausbruch seiner rätselhaften, bis zuletzt nicht klar diagnostizierten Krankheit werden in den Kapiteln 2 und 3 demgegenüber aus einer nüchtern-berichtsstilhaften Erzählposition heraus geschildert werden.

Vollends außerhalb des restlichen Erzählgefüges steht indes das erste Kapitel, das nicht nur jenseits der »nunmehr abgeschlossene[n] Geschichte von Iwan Iljitschs […] einfach[em], gewöhnlich[em] und gleichzeitig überaus entsetzlich[em] Leben« angesiedelt ist, sondern als Protagonisten außerdem einen seiner Kollegen, Pjotrs Iwanowitsch, hat, der während der Pause eines Prozesses, den er betreut, vom Tod Iwan Iljitschs erfährt. Obwohl der ehemalige Schulfreund Iwans sich in seinem Verhalten zunächst nicht von den übrigen Richtern unterscheidet, die von »Gedanken an Versetzungen oder Möglichkeiten von Veränderungen im Dienst, die dieser Todesfall nach sich ziehen musste«, beherrscht werden, und in denen die Todesnachricht Anlass »einer gewissen Freude darüber [ist], dass man nicht selber gestorben war, sondern jener«[265], wirft sich Pjotrs nach dem Abendessen in den Frack, um der Witwe einen Kondolenzbesuch abzustatten. Nur kurz währt sein Ausbruch aus der Gesellschaftskomödie, die er und alle andern dem sterbenden Iwan bis dahin gespielt haben. Nachdem er beim Anblick des aufgebahrten Leichnams von einer »Angst um sich selber« befallen worden ist, beginnt er sich im Gespräch mit Praskowja Fjodorowna »voller Interesse nach den Einzelheiten von Iwan Iljitschs Tod zu erkundigen, so, als wäre das Sterben ein Abenteuer, das nur in Iwan Iljitschs Natur liegen konnte, nicht aber in seiner.«[266] Als er seinen gewohnten Bekanntenkreis zu einer Partie Robbers trifft, hat sich seine kurzfristig emotionale Destabilisierung wieder soweit gelegt, dass er problemlos den Anforderungen eines oberflächlichen Spieleabends entsprechen kann. Er wird, deutet

261 Ebd., 86.
262 Ebd., 85.
263 Ebd., 87.
264 Ebd., 88.
265 Ebd., 7.
266 Ebd., 14.

das Ende des ersten Kapitels an, ein solches Leben wie Iwan Iljitsch weiterführen, zumindest bis zur eigenen Todesstunde.

In exemplarischer Weise führt Tolstois Erzählung die von Philippe Ariès ab Mitte des 19. Jahrhunderts konstatierte zunehmende »Maskierung des Todes durch die Krankheit und das Lügengewebe im Umkreis des Sterbenden«[267], und das damit verbundene »komödiantische Rollenspiel«[268] vor Augen, die der Mediävist als frühe Anzeichen eines Inversionsprozesses deutet, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg und nach dem Durchlaufen von Etappen wie der Konnotation des Todes und all seiner Begleitumstände als »gemein«, »schmutzig« oder »ungehörig«[269], einer damit einhergehenden Stigmatisierung öffentlich sichtbarer Trauer als »unschickliches« Phänomen[270], und dem letztlichen triumphalen Siegeszug der »Medikalisierung«[271] in einem Gesellschaftsmodel (vorläufig) zum Stillstand kommt, das dem Tod nur noch zwei Orte zur Entfaltung übriglässt: »das Krankenhaus und das Totenhaus.«[272] Ebenso kann Tolstois Text dazu dienen, die von dem französischen Philosophen Vladimir Jankélévitch in seinem 1966 unter dem schlichten Titel *Le mort* erschienen Hauptwerk vorgestellten drei Blickwinkel zu veranschaulichen, aus denen heraus wir uns als sterbliche Wesen dem Problem des Todes zu nähern imstande sind.

Für Jankélévitch ist »der Tod in der DRITTEN PERSON […] der Tod im allgemeinen, […] der abstrakte und anonyme Tod oder der eigene Tod im Sinne eines unpersönlich und konzeptuell begriffenen Todes, so wie ein Arzt etwa seine eigene Krankheit begreift, seinen eigenen Fall untersucht oder sich seine eigene Diagnose stellt.«[273] Es ist ein »Tod ohne Geheimnis«, der »Tod irgend jemandes«,[274] der, wie Pjotr Iwanowitschs Reaktion auf das Verscheiden Iwan Iljitschs zeigt, zwar in bestimmten Fällen durchaus das Potential besitzt, eine Erschütterung des unbeteiligten Individuums beim Gedanken an die eigene Sterblichkeit zu entfachen, jedoch umso leichter als eine Sache, die einen selbst nichts angeht, aus dem Bewusstsein gedrängt werden kann. Martin Heidegger rekurriert 1929 in *Sein und Zeit* ebenfalls auf *Smert Iwana Iljitscha*, wenn er seine der dritten Person Jankélévitchs verwandte Konzeption des »Man stirbt« näher umreißt:

> »Die Öffentlichkeit des alltäglichen Miteinander ›kennt‹ den Tod als ständig vorkommendes Begegnis, als ›Todesfall‹. Dieser oder jener Nächste oder Fernstehende ›stirbt‹. Unbekannte ›sterben‹ täglich und stündlich. ›Der Tod‹ begegnet als bekanntes innerweltlich vorkommendes Ereignis. Als solches bleibt er in der für das alltäglich Begegnende charakteristischen Unauffälligkeit. Das Man hat für dieses Ereignis auch schon eine Auslegung gesichert. Die ausgesprochene oder auch meist verhaltene ›flüchtige‹ Rede

267 Ariès, *Geschichte*, 726.
268 Ebd., 722.
269 Ebd., 728.
270 Ebd., 740.
271 Ebd., 747.
272 Ebd., 769.
273 Vladimir Jankélévitch, *Der Tod*, Frankfurt a, M. 2006 [1966], 35.
274 Ders., *Kann man den Tod denken?*, Wien 2003, 12.

> darüber will sagen: man stirbt am Ende auch einmal, aber zunächst bleibt man selbst unbetroffen. […] Die öffentliche Daseinsauslegung sagt: ›man stirbt‹, weil damit jeder andere und man selbst sich einordnen kann: je nicht gerade ich.«[275]

Dieses »man stirbt«, das sich Heidegger, im Gegensatz zur diachronen Perspektive Ariès', als anthropologische Konstante mentaler Mechanismen zur Todesverdrängung und -bändigung vorstellt, beherrscht als »verdeckende[s] Ausweichen vor dem Tode«, oder um sich greifendes Gespinst aus Lügen, Täuschungsmanövern und euphemistischen Beschwichtigungen, »die Alltäglichkeit so hartnäckig, daß im Miteinandersein die ›Nächsten‹ gerade dem Sterbenden oft noch einreden, er werde dem Tod entgehen und demnächst wieder in die beruhigte Alltäglichkeit seiner besorgten Welt zurückkehren.«[276]

Freilich hat das »Man stirbt« aber auch Auswirkungen auf das, was in Jankélévitchs Trias aus Todes-Blickwinkeln den Platz der ersten Person einnimmt, nämlich den Tod, wie er sich aus der subjektiven, unmittelbar betroffenen Perspektive Iwan Iljitschs selbst darstellt. »Was den Tod in der dritten Person betrifft«, schreibt Jankélévitch, »so kann man sich nach freiem Ermessen über das Hinscheiden von X oder Y äußern, kann nach Belieben den Tod eines Außenstehenden erörtern; vor, während und nach diesem Tod ist unseren Gedanken keine Grenze gesetzt.« Die »banale dritte Person [ist] eigentlich zeitlos und unpersönlich, ›urchronisch‹ und anoynm: […] in bezug auf sie sind Präsens, Futur und Präteritum drei Formen einer gleichen Zeitlosigkeit, die auf die Anlässe des aktuellen Zeitgeschichte verzichten kann.«[277] Die dritte Person verkörpert dementsprechend ein »Prinzip der Gelassenheit«, die dem Tod in der ersten Person als »Geheimnis, das mich zutiefst und in meiner Ganzheit, das heißt meiner Nichtheit betrifft (wenn es wahr ist, daß die Nichtheit das Nichts dieser Ganzheit ist): ich bin eng mit dem Geheimnis verknüpft und unfähig, dem Problem gegenüber Distanz zu wahren.«[278]

Genau das erfährt auch Iwan Iljitsch, wenn er sich an einen Kiesewetter zugeschriebenen Syllogismus erinnert, nach dessen Logik Cajus ein Mensch sei, alle Menschen wiederum sterblich, und deshalb auch Cajus früher oder später sein gewisser Tod erwarte, ein Syllogismus, der ihm jedoch »sein ganzes Leben hindurch rechtmäßigerweise lediglich als auf Cajus anwendbar vorgekommen [ist], keinesfalls aber auf ihn, Iwan Iljitsch, selber.« Sich selbst identifiziert er nämlich weder mit Cajus noch mit dem Abstraktum des Menschen als Gattungswesen. Er ist vielmehr ein »Wesen völlig für sich und völlig von den anderen verschieden. […] Cajus, der war in der Tat sterblich, und wenn er starb, so war es ganz in Ordnung; ich dagegen, ich, Wanja, ich, Iwan Iljitsch, mit all meinen Gefühlen und Gedanken – bei mir ist es nun einmal eine ganz andere Sache.«[279]

---

275 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2001 [1927], 252f.
276 Ebd., 253.
277 Jankélévitch, *Tod*, 42.
278 Ebd., 35f.
279 Tolstoi, *Tod*, 55f.

In seiner an Heidegger orientierten Analyse der Erzählung ist Iwan Iljitsch für Martin Burger deshalb nicht so sehr »das Opfer einer ihn umgebenden Verstrickung aus Lüge und Oberflächlichkeit«, sondern »die Verkörperung eines Menschen, der sich in allen seinen Verhaltungen an das hält, was ›man‹ ihm empfiehlt.«[280] Er kann wegen der ihm davoneilenden Lebenszeit weder, wie Jankélévitch allgemein für den Tod in der ersten Person feststellt, »das Zukünftige in eine Aufgabe, die Angst in Sorge und das nahe Bevorstehen in Dringlichkeit um[…]wandeln«[281], woraus ein »Zustand ständiger Verzweiflung«[282] resultiert, noch schafft er es, »das Gehäuse des Man zu verlassen«, was wiederum seinen intervallartig hervorbrechenden Hass auf die dem Status Quo verpflichtete Umgebung befördert. »Geschürt wird dieser Hass durch die Empfindung, dass die Umgebung ihrerseits das Gehäuse des Man nicht zu verlassen braucht. Die Gesunden finden sich leichter im Man zurecht, denkt der Kranke. Im Grunde bleibt jedoch auch dieser Gedanke noch dem Man, das er doch gerade zu durchschauen glaubt, verhaftet.«[283]

Nur selten einmal blitzt innerhalb der Erzählung der »privilegierte Fall der ZWEITEN PERSON« auf, den Jankélévitch als Brückenglied »zwischen dem Tod des Anderen, der weit entfernt und belanglos ist, und dem eigenen Tod, der unser Sein unmittelbar betrifft« als »Nähe des Todes eines mir Nahestehenden«[284] definiert. »Es ist ein anderer als ich, also werde ich überleben. Ich kann ihn sterben sehen. Ich sehe ihn tot. Es ist ein anderer als ich, und gleichzeitig ist es das, was mich am nächsten betrifft. Jenseits davon wäre es mein Tod – für mich.«[285] In Tolstois Erzählung ist es der »kleine Gymnasiast«, Iwans Sohn, der sich zwei Stunden vor dessen Tod heimlich ans Sterbelager des Vaters stiehlt, eine der wild um sich schlagenden Hände des in Agonie wütenden Iwan ergreift, sie sich an die Lippen presst, und zu weinen anfängt, und zwar just in dem Moment, als der Sterbende »sich abstürzen fühlte und das Licht sah und ihm klar wurde, dass sein Leben nicht das Wahre gewesen, das es hätte sein sollen, doch dass man dies noch gutmachen könne.«[286]

Wenn auch Tolstoi, wie gezeigt, sämtliche drei Blickwinkel Jankélévitchs in seiner Erzählung vereint, so sind diese doch hierarchisch geschichtet, und der Tod der dritten Person nimmt weitaus größeren Raum ein als der Tod der ersten Person oder der zweiten. Tolstoi legt Bericht vom Tod einer rein fiktiven Figur ab, und nicht von einer, die er persönlich gekannt hat, die in irgendeinem Zusammenhang mit seiner eigenen Sterblichkeit stehen würde, oder eine Reflexion über dieselbe gar im Text kenntlich anstieße. Die Erzählung mag zwar einen bedeu-

280 Martin Burger, *Endliches Dasein. Heideggers Daseinsanalyse und Becketts Roman Molly*, Würzburg 2004, 65.
281 Jankélévitch, *Tod*, 36.
282 Ebd., 55.
283 Burger, *Endliches*, 65.
284 Jankélévitch, *Tod*, 39.
285 Ders., *Tod denken?,* 12.
286 Tolstoi, *Tod*, 86f.

tenden Beitrag zu späteren geistesgeschichtlichen thanatologischen Reflexionen geliefert haben, literarische Index-Zeichen im Sinne eines autobiographischen Zeugnisses des Autors selbst finden sich in Tolstois Erzählung keine.

Anders liegt der Fall bei Simone Beauvoirs *Un mort très douce*, einem Text, dessen Erzählinstanz ausnahmslos aus der Perspektive der zweiten Person vom Tod eines Menschen erzählt, der tatsächlich auch in der physischen Realität, außerhalb seiner posthumen literarischen Überformung, sein Leben ausgehaucht hat. Es handelt sich um Beauvoirs Mutter, von der sie, als sie am 24. Oktober 1963 nachmittags im Hotel Minerva in Rom weilt, und mit dem Ordnen von Papieren beschäftigt ist, per Telefonanruf eines Bekannten erfährt, dass sie gestürzt sei und sich den Schenkelhalsknochen gebrochen habe. Was folgt, ist »keine Genesung, sondern ein Todeskampf«[287], ein »Wettlauf zwischen Leiden und Tod,«[288] denn bei der »sehr verbrauchte[n] Frau von siebundsiebzig Jahren«[289] wird Darmkrebs diagnostiziert, der ihr nach mehreren Wochen das Leben kostet. In diesen Wochen wiederum weicht die Tochter der alten Dame nicht von der Seite, und führt peniblen Bericht nicht nur über »die Verwandlung meiner Mutter in einen lebenden Leichnam«[290], sondern vor allem auch über genau die Prozesse des Todes in der zweiten Person, bei denen, laut Jankélévitch,, »Tod und Bewußtsein auf zwei Körper verteilt sind.«[291]

Bewusstsein, das bedeutet in Beauvoirs Fall ein fortwährendes Oszillieren zwischen Akzeptanz des unausweichlichen Todes der Mutter sowie dem Errichten eines Lügengebäudes, das dem, in dem seine Angehörigen und Bekannten Iwan Iljitsch bis zuletzt einzuschließen versuchen, nicht unähnlich ist: Während die Erzählerin bereits sicher weiß, dass die Bemühungen der Ärzte nur noch darauf zielen, das Leben der Mutter künstlich zu verlängern[292], und sie sich in »ein[em] Räderwerk« wähnt, »ohnmächtig gegenüber der Diagnose, den Vermutungen und Entscheidungen der Spezialisten«, während »der Kranke [deren] Eigentum geworden [ist]: den soll ihnen erst mal jemand entreißen!«[293], hilft sie aktiv dabei mit, diese Gewissheit nicht bis zur Sterbenden vordringen zu lassen. »Du wirst genauso gut laufen können wie früher«, versichert sie ihr. »Du wirst dein früheres Leben wiederaufnehmen können.«[294] »Den ganzen Tag über betäubten wir Mama mit Plänen«[295] wie denen, in welches Seniorenstift sie nach ihrer Entlassung ziehen solle, oder dass sie vielleicht zu ihrer anderen Tochter und ihrem Schwiegersohn ins Elsass übersiedeln könne. Schließlich beginnt die alte Frau selbst, sich ihre

287 Simone de Beauvoir, *Ein sanfter Tod*, Hamburg 1982 [1964], 49.
288 Ebd., 83.
289 Ebd., 10.
290 Ebd., 81.
291 Ebd., 45.
292 Ebd., 30.: »Am frühen Morgen hatte sie keine vier Stunden mehr zu leben. Ich habe sie wieder zum Leben erweckt.‘ Ich wagte nicht, ihn zu fragen: warum?«
293 Ebd., 63.
294 Ebd., 16.
295 Ebd., 54.

körperliche Schwäche mittels unterschiedlicher fadenscheiniger Gründe zu erklären wie, dass ihr das Kartoffelpüree vom Mittagessen zu schwer im Magen liege, oder sie den Tag über zu wenig getrunken habe, und deshalb dehydriert sei.[296]

Beauvoir ist sich aber, was man von Iwan Iljitschs sozialem Umfeld nicht so ohne Weiteres behaupten kann, vollkommen im Klaren über die Ausmaße ihrer Schönfärbereien. »Mama glaubte uns ganz nahe bei sich, aber wir stellten uns bereits jenseits ihrer Geschichte«, heißt es an einer Stelle. »Als allwissender böser Geist wußte ich, was gespielt wurde, und sie kämpfte fern in menschlicher Einsamkeit. Ihr verbissener Wunsch, zu genesen, ihre Geduld, ihr Mut, alles war sinnlos. Für keine ihrer Qualen würde sie belohnt werden. […] Verzweifelt litt ich an einer Schuld – meiner Schuld –, ohne daß ich für sie verantwortlich gewesen wäre oder sie jemals wieder hätte gutmachen können.«[297] Die Aufspaltung des Sterbeprozesses in einen dahinsiechenden Körper und ein dieses Dahinsiechen fortwährend reflektierendes, externes Bewusstsein kommt besonders anschaulich ins einer Passage zum Ausdruck, in der Beauvoir sich in schonungsloser Offenheit quasi stellvertretend für die mental bereits weitgehend abwesende Mutter mit deren hinfälligem Leib eines »Leichnam[s], der Aufschub bekommen hat«[298] abfindet.

> »Da lag sie nun, bei vollem Bewußtsein, und wußte doch nichts von dem, was sie durchmachte. Daß man nicht weiß, was unter der eigenen Haut vorgeht, ist normal. Aber ihr entging sogar die Außenseite ihres Körpers: ihr wunder Leib, die Fistel, die Absonderungen, die aus ihr kamen, die blaue Farbe ihrer Epidermis, die Flüssigkeit, die aus ihren Poren trat. Mit ihren fast gelähmten Händen konnte sie ihren Leib nicht betasten, und wenn sie behandelt wurde, lag ihr Kopf hintenüber. Nach einem Spiegel hatte sie nicht mehr verlangt: für sie existierte ihr Moribundgesicht nicht. Sie ruhte und träumte, unendlich weit von ihrem faulenden Fleisch entfernt; ihre Ohren waren voll von unseren Lügen, und ihr ganzes Wesen konzentrierte sich um eine leidenschaftliche Hoffnung: zu genesen.«[299]

Gerade auf der Folie des unter anderem in Beauvoirs *Mémoires d'une jeune fille rangée* geschilderten komplizierten Verhältnis zur Mutter, wirkt es umso existenzieller, wenn die Autorin ihrem Lebensgefährten Jean-Paul Sartre den Mund der Mutter mit seiner »verdrängte[n] Eßgier, fast unterwürfige[n] Demut, Hoffnung, Bedrängnis und eine[r] Einsamkeit – die des Todes, die ihres Lebens –, die sich nicht zu erkennen geben wollte« zu beschreiben versucht, und dabei feststellt, dass ihr eigener Mund, außer Kontrolle geraten, die Bewegungen des mütterlichen mimetisch nachahmt[300], wenn die Mutter vor ihr in ihr Bett uriniert, und sich damit mit »Entschiedenheit zu unserer Tierhaftigkeit«[301] bekennt, oder wenn sie ihr ohne Scham ihren nackten, verfallenden Körper zeigt:

296 Ebd., 73.
297 Ebdl, 64.
298 Ebd., 22.
299 Ebd., 85f.
300 Ebd., 34.
301 Ebd., 60.

> »Die Krankengymnastin trat an ihr Bett, schlug die Decke zurück und packte Mamas linke Bein; ihr Nachthemd stand offen, und gleichgültig stellte sie ihren verrunzelten, von winzigen Falten überzogenen Bauch und ihre kahlgewordene Scham zur Schau. ›Ich schäme mich gar nicht mehr‹, sagte sie überrascht. ›Daran tust du recht‹, bemerkte ich. Doch ich wandte mich ab und vertiefte mich in die Betrachtung des Gartens. Das Geschlechtsteil meiner Mutter zu sehen, hatte mir einen Schock versetzt. Kein Körper existierte für mich weniger – er existierte für mich nicht mehr. […] Doch unterschied sich dieser Körper, der infolge dieser Absage nur noch Körper war, kaum noch von einer bloßen Hülle: er war ein armseliges, wehrloses Wrack, das von fremden Händen berufsmäßig betastet und angepackt wurde und in dem sich das Leben nur durch ein stumpfsinniges Beharrungsvermögen zu halten schien.«[302]

So wie Tolstoi eindrücklich Zeugnis vom »Umsichgreifen der Lüge« im sozialen Umfeld des Sterbenden ablegt, so addiert sich bei Beauvoir zu dieser nach wie vor akuten gesellschaftlichen Maskerade, die es erfolgreich versteht, das Thema des Todes weiträumig zu umschiffen, die »unerbittliche Routine der Kliniken, wo Todeskampf und Tod tägliche Zwischenfälle sind«[303], wo der Patient »Gegenstand eines interessanten Experiments und kein menschliches Wesen«[304] mehr ist, und hinter deren »geschlossenen Türen [sich] Dramen ab[spielen], von denen aber nichts nach außen drang.«[305] Ihr Text spielt ausnahmslos in der »aspetische[n] Welt der Hygiene, der Medizin und der Sittlichkeit«, in die der Tod, nach Ariès, spätestens ab den 30er Jahren des 20. Jahrhundert als zu verheimlichendes Ärgernis verbannt worden ist.[306] Die Gesellschaftskomödie ist indes dieselbe, auch wenn sie nun vom kleinen häuslichen Kreis in die »Zellendisziplin«[307] des Krankenhausmodells überführt worden ist, und dadurch ein noch größeres Ensemble an Ärzten, Schwestern, Spezialisten komplizenhaft an ihrer Ausführung partizipieren.

Freilich unterscheiden sich Beauvoirs Empfindungen angesichts des mütterlichen Todes grundlegend von dem »unpersönliche[n] und anonyme[n] Tod eines sozialen Phänomens«[308] in der dritten Person, und, trotz ihrer emotionalen und räumlichen Nähe zur Sterbenden, dem Tod in der ersten Person als »ein[em] Ereignis ohnegleichen.«[309] Dennoch: Auch für sie, wie für Iwan Iljitsch, lag der Tod, nur nicht ihr eigener, sondern der der Mutter, bislang »in einer mythischen Zeit«: »Für mich hatte es meine Mutter immer gegeben, und niemals hatte ich im Ernst daran gedacht, daß ich sie eines Tages, und zwar bald, verschwinden sehen würde.«[310] Beide Perspektiven treffen sich letztlich in einem nur annäherungsweisen Nachzeichnen des sich vollziehenden Sterbeakts: Bei Tolstoi blickt eine all-

302 Ebd., 21.
303 Ebd., 90.
304 Ebd., 57.
305 Ebd., 49.
306 Ariès, *Geschichte*, 729f.
307 Ebd.
308 Jankélévitch, *Tod denken?*, 12.
309 Beauvoir, *Tod*, 42.
310 Ebd., 21.

wissende Erzählinstanz auf das Verscheiden des titelgebenden Protagonisten, bei Beauvoir fällt diese metadiegetische Erzählinstanz mit der intradiegetischen sowie extradiegetischen Person der Erzählerin selbst zusammen: Die Ereignisse sind grundsätzlich nicht zu trennen von der Biographie derjenigen, die sie uns mitteilt.

Dass es unmöglich ist, in der ersten Person den eigenen Tod zu bestätigen, das hat bereits Roland Barthes in seiner strukturalistischen Musteranalyse einer Erzählung Poes, *The Facts in the Case of M. Valdemar*, aufgezeigt. Wenn dort ein mesmerisierter Sterbender nach Monaten in einem tranceartigen Zustand seinen Arzt anfleht, er möge ihn endlich aus der Hypnose erlösen, denn er sei längst tot, und im Anschluss innerhalb von Sekunden zu »a nearly liquid mass of loathsome – of detestable putrescence«[311] zerfällt, stellt das für Barthes einen »richtiggehenden *Hapax* der narrativen Grammatik« dar, »eine Inszenierung des als Sprechen unmöglichen Sprechens«, denn: »Die Verklammerung der ersten Person (Ich) mit dem Attribut ›tot‹ [ist] genau die radikal unmögliche: Sie ist der leere Punkt, der blinde Fleck der Sprache.«[312]

Schreibend aber kann das Individuum sich selbst zumindest bis zu dem Punkt in den Tod begleiten, an dem Schrift und Sprache versagen. Getan hat dies –, und damit erhält nicht nur Jankélévics erste Person eine authentische Stimme außerhalb der Fiktion, sondern von der Gesellschaftskomödie im häuslichen Kreis, und der geschäftigen Routine des Hospizes wechseln wir nunmehr ins digitale Zeitalter der virtuellen Gedenkseiten, Grabsteine und Friedhöfe[313] –, Wolfgang Herrndorf, der ab September 2010 unter dem Titel *Arbeit und Struktur* ein »zunächst als reines Mitteilungsmedium für die Freunde gedacht[es]«[314] Online-Tagebuch führt.[315] Anlass ist ein im März des selben Jahres diagnostiziertes Glioblastom, ein rapide wachsender Hirntumor, der bei konventioneller Behandlung eine durchschnittliche Lebenserwartung von 17 Monaten in Aussicht stellt. Der letzte Eintrag erfolgt am 20. August 2013, sechs Tage bevor Herrndorf seinem Leben, wie er es bereits über längere Zeit hinweg geplant hat, an einem Ufer des Hohenzollernkanals ein Ende setzt – wie Marcus Gärtner und Kathrin Passig, die das Tagebuch posthum in Buchform herausbringen und mit erläuternden Erklärungen versehen, mutmaßen, »einer der letzten Tage […], an denen er noch zu der Tat imstande war.«[316]

311 Edgar Allan Poe, The Facts in the Case of M Valdemar, in: Ders., Selected Tales, London 1994 [1845], 364–373, hier: 373-

312 Roland Barthes, *Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe*, in: Ders., *Das ideologische Abenteuer*, Frankfurt a. M. 1988 [1977], 266–298, hier: 289 f.

313 Vgl. zu diesem Aspekt, der in vorliegender Arbeit nur peripher berücksichtigt werden kann, bspw. Art Stillman, *Virtual Graveyard. Facebook, Death, and Existential Critique*, in: Christopher M. Moreman, A. David Lewis (Hg.), *Digital Death. Mortality and Beyond in the Online Age*, Santa Barbara, Denver, Oxford 2014, 43–68.

314 Wolfgang Herrndorf, *Arbeit und Struktur*, Hamburg 2013, 443.

315 Online zu finden ist Herrndorfs Tagebuch nach wie vor unter: www.wolfgang-herrndorf.de (01.01.21).

316 Ebd., 445.

Auch Herrndorf durchläuft, wenn auch über einen wesentlich längeren Zeitraum hinweg, die einander widerstrebenden Emotionen, die bereits Iwan Iljitsch gekannt hat: Er stürzt sich in sich teilweise gegenseitig unterlaufende Statistiken und Studien, um aus diesen entweder trostspendende oder niederschmetternde Prognosen bezüglich seiner Überlebenschancen zu ziehen[317], findet Zuflucht in Kindheits- und Jugenderinnerungen wie, ausgelöst durch »dicke Schneeflocken Anfang Dezember« an »meine erste Freundin. Selbstgestrickte Wollpullover, dunkle Tage, großes Schweigen. Heute hat sie Kinder und keine Googletreffer«[318], und wird konfrontiert mit der dem menschlichen Individuum eigenen »Selbsttäuschung«, die ihn überhaupt noch jeden Morgen aufstehen lässt, »die Einstellung, mit der ich im Alter von sechs oder sieben Jahren, nach der Erkenntnis des Todes, auch weitergelebt habe: Ich werde sterben, ja, aber es ist noch lange hin (und der Tag wird nie kommen.)«[319]

In *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* spricht Sigmund Freud davon, dass wir »auf dem Gebiete der Fiktion […] jene Mehrheit von Leben [finden], deren wir bedürfen«, um uns mit unserer subjektiven Sterblichkeit versöhnen zu können, denn »in der Welt der Fiktion, in der Literatur, im Theater […] suchen [wir Ersatz] für die Einbuße des Lebens. […] Wir sterben in der Identifizierung mit dem einen Helden, überleben ihn aber doch und sind bereit, ebenso ungeschädigt ein zweites Mal mit einem anderen Helden zu sterben.«[320] Ein solches Versprechen, das noch bei Tolstoi vollumfänglich eingelöst ist, verweigert Herrndorf den Lesern seines Blogs als »textliche[m] Beinahe-Live-Stream«[321] eines sterbenden und das eigene Sterben dabei schreibend inszenierenden Schriftsteller konsequent.

Was in *Arbeit und Struktur* fragmentarisch erzählt wird, ist ein synchron verlaufendes Schicksal mit ungewissem Ausgang, ein, wie Herrndorf selbst definiert, »Versuch, sich selbst zu verwalten, sich fortzuschreiben, den Kampf gegen die Zeit, den Kampf gegen den Tod, der sinnlose Kampf gegen die Sinnlosigkeit eines idiotischen, bewusstlosen Kosmos, und mit einem Faustkeil in der erhobenen Hand steht man da auf der Spitze des Berges, um dem herabstürzenden Asteroiden noch mal richtig die Meinung zu sagen.«[322] *Arbeit und Struktur* ist dabei genauso geprägt

317 Ebd., 36.

318 Ebd., 162

319 Ebd., 111.

320 Sigmund Freud, *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: Ders., *Kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a. M. 1986 [1915], 33–60, hier: 51.

321 Thomas Klupp, *Schreibend sterben. Wolfgang Herrndorfs Journal* Arbeit und Struktur, in: Toni Tholen, Burkhard Moenninghoff, Wiebke von Bernstorff (Hg.), *Große Gefühle – in der Literatur*, Hildesheim Zürich, New York 2017, 221–238, hier: 223.

322 Herrndorf, *Arbeit*, 214.

von melancholisch-lyrischen Passagen[323], von Momenten der Ich-Dissoziation[324], von dem Text beigefügten Photographien wie Portraits des von Chemotherapien gezeichneten Autors oder einer Badewanne, in der er seine Notizbuchsammlung aufweichen lässt, von Lese- und Sichtungseindrücken zahlloser Bücher und Filme[325], sowie einem gelegentlich aufscheinenden zynischen Humor.[326]

Dass *Arbeit und Struktur*, wie Klupp dem Text bescheinigt, »ein Novum in der deutschen Literaturgeschichte darstellt«[327], hat aber nicht nur damit zu tun, dass da ein Sterbender in scheinbar unvermittelter Offenherzigkeit vom eigenen Sterben Zeugnis ablegt, oder damit, dass Herrndorf als Mittel hierfür die Welt des Internets entdeckt. Nicht von ungefähr trägt das Journal den Titel *Arbeit und Struktur*, beides nämlich ist für Herrndorf der einzige Weg, in seinem Leben die Kontrolle zu bewahren, und der eigenen Existenz einen Sinn zu stiften, den der in greifbare Nähe gerückte Tod nicht zu negieren drohen kann. Arbeit und Struktur, das heißt für Herrndorf, in einer zuvor nicht gekannten Produktivität an mehreren unvollendeten Romanprojekten zu feilen. Während der drei Jahre, die er mit dem Tod ringt, erscheint nicht nur sein Jugendroman-Bestseller *Tschick*, sondern ebenso der Wüsten-Roman *Sand*, die ihn beide von einem relativ erfolglosen Autor in einem von Publikum und Feuilleton gefeierten Erfolgsschriftsteller verwandeln.

Implizit erfahren wir in Herrndorfs Tagebuch somit nicht nur von Psychiatrie-Aufenthalten, ergebnislosen Gehirn-Operationen, kräftezehrenden Chemotherapien, und zunehmenden Störungen der räumlichen Wahrnehmung und des Gleichgewichts. Genauso kann man *Arbeit und Struktur* als selbstreflexive Selbstfindung eines Autors lesen, der unverhofft von einem Außenseiter zu einer der zentralen Figuren des bundesdeutschen Literaturbetriebs aufsteigt: Mehrmals zitiert er Zeitungsartikel, in denen seine Krebserkrankung als »Marketingcoup« entlarvt wird[328], erzählt von den kontinuierlichen Feinarbeiten an seinen Texten, der Findung eines pointierten Titels für seinen Wüsten-Roman, integriert gar ein Outtake aus *Tschick* in seinen Blog, und macht unterschwellig immer wieder deutlich, wie wichtig die Unterstützung seines Freundeskreises für diesen ungemeinen Produktivitätsschub ist. Sie verwenden ihre Energie eben nicht wie die Töchter Madame Beauvoirs oder die Familienmitglieder und Bekannten Iwan Iljitschs darauf, eine Verdrängungsmaschinerie in Gang zu setzen, sondern helfen Herrndorf

323 Vgl. ebd., 123: »Während ich mit der Brötchentüte an der Ampel stehe, sehe ich neben mir einen unter seinem Schulranzen begrabenen Erstklässler und schaue in den Himmel, damit er mich nicht weinen sieht. Er weiß nicht, dass er sterben wird, er weiß es nicht, er weiß es nicht, er weiß es nicht.«

324 Ebd., 60: »Weil ich mich selbst nicht mehr als Person wahrnehme, kommt es mir vor, als ob auch andere mich nicht mehr so wahrnehmen, sondern nur noch als Schatten, als etwas, mit dem nicht mehr zu rechnen ist.«

325 Darunter befindet sich nicht zuletzt Werner Herzogs den Tod eines Individuums durch Bärenattacken behandelnder Dokumentarfilm *Grizzly Man*.

326 Ebd., 106: »Auschwitz-Lektüre überhaupt das Aufbauendste von allem. Sogar das Essen schmeckt danach doppelt so gut.«

327 Klupp, *Schreibend*, 223.

328 Herrndorf, *Arbeit*, 321.

ganz praktisch beim Korrekturlesen, rezitieren ihm die eigenen Manuskripte, und sind offenbar zu jeder Tages- und Nachtzeit erreichbar, um Herrndorf psychisch zu stabilisieren.[329]

Für Klupp ist das Journal ein »in eigenen Worten erschaffenes Antipsychotikum«[330], und sein Führen, und, damit einhergehend, die Filterung, Inszenierung, Fixation des eigenen Sterbens im »kühl temperierten Medium der Schrift« eine »elementare strategische Praxis, um […] einen Teil der durch den Tumor verloren gegangen Autorität über sein Leben zurück[zugewinnen].«[331] Auch Joachim Küchenhoff teilt eine solche Einschätzung, wenn es bei ihm über Herrndorfs »mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz«[332] heißt, dass »durch die Tatsache, dass die sehr belastende Erfahrung durch den Filter seiner Sprache hindurchgeht, […] der Schock der traumatischen Erfahrung, von der Diagnosestellung bis hin zum Sterben, aufgehalten, eingedämmt – nicht vernichtet, aber doch verdaulicher, fassbarer gemacht [werde.]«[333] Ebenfalls stellt er den produktiven Aspekt des Journals heraus, dessen regelmäßiges Abfassen für den Autor zu Folge habe, dass »alle psychische Energie, alle Abwehrstrategien […] sich darauf [richten], bis zuletzt Schriftsteller zu bleiben«, und mehr noch, dieses Schriftstellertum von einem »Beruf« in eine »Berufung« zu verwandeln[334], eine Position, die Herrndorf bis zuletzt gegen die, wie seine Ärzte es euphemistisch umschreiben, »Raumforderung«[335] des Tumors verteidigt.

Obwohl es zunächst wesentlich einfacher anmutet, eine derartige selbstversichernde Strategie der »Psychohygiene«[336] mittels einer schriftstellerischen Tätigkeit zu bestreiten, die, wie Herrndorfs Beispiel zeigt, letztlich nicht mehr braucht als Arbeit, Struktur und Freunde, die bereit sind, einem tätig unter die Arme zu greifen, findet sich innerhalb der Filmgeschichte wenigstens ein Werk, das sich auf breiter Ebene den drei personalen Perspektiven auf das Phänomen des Todes zuwendet, und sie allesamt in einer Weise integriert, die positiv mit einer multiplikativen Fortschreibung der Kontrapunkt-Registrationen korreliert, wie ich sie im vorherigen Kapitel dargestellt habe.

Wenn Wim Wenders seinen Regiekollegen, Mentor und Freund Nicholas Ray für ihr einziges Gemeinschaftsprojekt *Lightning over Water* während seiner letzten Lebenswochen vor dem Krebstod mit einem Kamerateam begleitet, – die Dreharbeiten beginnen am 8. April 1979 und enden sieben Wochen später, wenige

329 Klupp, *Schreibend*, 235.
330 Ebd., 232.
331 Ebd., 230.
332 Herrndorf, *Arbeit*, 405.
333 Joachim Küchenhoff, *Takt und Offenheit. Das Gespräch mit Sterbenden aus psychoanalytischer Perspektive*, in: Simon Peng-Keller (Hg.), *Bilder als Vertrauensbrücken. Die Symbolsprache Sterbender verstehen*, Berlin, Boston 2017, 87–104, hier: 99.
334 Ebd., 103.
335 Herrndorf, *Arbeit*, 97 ff.
336 Ebd., 50

Tage nach Rays Tod, am 16. Juni 1979, – dann setzen sie auf die Taktik einer »split subjecitivity«[337] mit ihren »various representational doublings, and struggles to conceive and articulate the death of the subject«:[338] Der sich vor laufender Kamera vollziehende körperliche Verfall Rays ist platziert inmitten einer Fülle an Stimmen, Blickwinkel, technisch-ästhetischer Leitgedanken, die manchmal miteinander harmonieren, genauso häufig aber in offener Konkurrenz zueinander stehen.

Damit wird *Lightning over Water* nicht nur zu einer Reflexion über die drei Personen Jankélévitchs, die sich leicht wiederfinden lassen in Nicholas Ray als sterbender ersten Person, die dieses Sterben, wie Herrndorf, nicht nur vor laufender Kamera artikuliert, sondern in einen künstlerischen Schaffensprozess umwendet, in Wim Wenders, seinem Filmteam und dem Kreis von Freunden und Bekannten Rays als Sterbende in der zweiten Person, sowie dem Zuschauer als Sterbendem in der dritten Person, der in sicherer Distanz Zeuge des indexikalischen Sterbeprozesses wird.

Bei *Lightning over Water* handelt es sich darüber hinaus um ein durchweg selbstreferenzielles Werk, bei dem es schwerfällt, die Grenzen zu ziehen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen Inszeniertem und Dokumentarischem, letztlich zwischen Wim Wenders und Nicholas Ray selbst, die in ihm einerseits als sie selbst auftreten, zugleich aber stets in einem Gespinst aus Querverweisen verhaftet sind, das sie permanent als wandelnde filmhistorische Zitate ausweist. Um die Mechanismen aufzuzeigen, mit denen Ray und Wenders ihr Werk vor der Gefahr zu bewahren versuchen, entweder ein die Realität verfremdendes und verflachendes reines Illusionsbild zu erschaffen und andererseits der vorgegaukelten Pseudo-Mimesis eines vermeintlichen Realismus anheimzufallen, reichen bereits die ersten zehn Minuten aus, in denen der Film die ihn strukturierenden dichotomen Registrationsprozesse bereits in nuce anlegt, und die ich im Folgenden einer Feinanalyse unterziehen möchte.

8.4.2 Film als Sterbebegleitung. *Lightning over Water*

Schon die erste Szene in *Lightning over Water* ist ein Zitat. Die New Yorker Straßenecke mit den Zwillingstürmen des World Trade Centers im Hintergrund, der frühmorgendliche Sonnenstand, der die Trottoirs und Gebäudefassaden in Schatten taucht, das von links ins Bild fahrende Taxi, dem eine der Hauptpersonen des Films entsteigt – all das kennt man bereits aus *Der amerikanische Freund*, jenem Film, mit dem Wim Wenders 1976 sowohl inhaltlich wie inszenatorisch dem klassischen Gangsterfilm Hollywood'scher Prägung die Reverenz erweist.

Wer das Taxi in *Der amerikanische Freund* verlässt, ist Dennis Hopper, ein weiteres wandelndes Zitat, von Wenders in seiner Patricia-Highsmith-Adaption als Betrugsgenie Tom Ripley besetzt. In *Lightning over Water* wiederum entsteigt

337 Russell, *Narrative*, 73.

338 Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford, New York et al. 2011, 96.

dem Taxi Wim Wenders selbst, der im weiteren Verlauf des Films vorgeben wird, vor der eigenen Kamera tatsächlich er selbst zu sein. Ripleys und Wenders' Ziel indes ist dasselbe, das Appartement Nicholas Rays nämlich, noch ein lebendes Zitat, das auf die Glanzzeiten Hollywoods verweist.

Die Rolle, die Wenders Ray in *Der amerikanische Freund* auf den Leib geschrieben hat, könnte sinnfälliger kaum sein. Ray spielt Derwatt, einen Maler, der zum Steigern seiner Popularität den eigenen Tod vortäuscht, um nun inkognito weiter Gemälde zu produzieren, deren Preise sodann von Ripley, seinem Komplizen, auf Auktionen künstlich in astronomische Höhen getrieben werden. Für die Öffentlichkeit gilt Derwatts Œuvre als abgeschlossen, sein Werk und er selbst sind längst zu Museumsobjekten geworden. In Wirklichkeit widmet sich der Maler allerdings Tag für Tag weiter seiner Kunst und erzielt mit ihr höhere Gewinne als jemals zu Lebzeiten. Nicht sonderlich verschlüsselt hat Wenders mit diesem Portrait eines gerissenen, weltabgewandten Künstlers die Situation skizziert, in der sich Derwatt-Darsteller Ray zum Zeitpunkt der Dreharbeiten zu *Der amerikanische Freund* selbst befindet. Sein letzter Spielfilm liegt im Jahre 1976 bereits weit über eine Dekade zurück, nahezu alle in Angriff genommenen Projekte nach 1963 sind aus unterschiedlichen Gründen – Rays Alkoholsucht, Ambitionslosigkeit, Finanzierungsschwierigkeiten – zum Scheitern verurteilt gewesen.

Als Wim Wenders in den späten 60ern erste Kurzfilme zu drehen beginnt, reist Ray quer durch Europa, plant fortwährend neue Projekte, die er fallenlässt, sobald ihre Verwirklichung in greifbare Nähe rückt, verstrickt sich in der Studentenprotestbewegung, nimmt schließlich einen Lehrstuhl an der State University of New York an, wo er zusammen mit seinen Studenten eine Filmschaffenden-Kommune gründet und für Jahre an seinem letzten ehrgeizigen Projekt *We Can't Go Home Again* arbeitet. Dieses wird zu Rays Lebzeiten ein einziges Mal öffentlich 1973 in Cannes aufgeführt, später immer wieder neu geschnitten, mit zusätzlichem Material ergänzt, verkürzt, verlängert, sodass Ray bei seinem Tod 1979 seine eigene Unvollendete zurücklässt.

Nicholas Ray erhält die Diagnose, dass er an Lungenkrebs leidet, während der Dreharbeiten zu *Der amerikanische Freund*. Da sein Gesundheitszustand sich in der Folge rasch verschlechtert, beschließen Wenders und er, ein geplantes Gemeinschaftsprojekt nicht länger hinauszuzögern. Wenders, der sich zum ersten und einzigen Mal an einer Hollywood-Produktion versucht, dem schließlich künstlerisch wie kommerziell scheiternden Neo-Noir *Hammett*, nutzt die sich über Jahre hinweg aufgrund von Querelen mit Produzent Coppola immer wieder auftuenden Phasen, in denen das Projekt monatelang auf Eis gelegt wird, um Ray in New York zu besuchen.[339] Aus dem eigentlich ins Auge gefassten semi-biographischen Projekt, das ursprünglich, erneut, von einem durch Ray verkörperten Maler handeln und teilweise in China spielen sollte, wird schlussendlich ein Dokument von Rays letzten Lebenswochen.

339 Vgl. Reinhold Rauh, *Wim Wenders und seine Filme,* München 1990, 68–73.

Den traditionellen, eine immanente Verknüpfung von Photographie/Kino und Sterben/Töten/Tod konsolidierenden Metaphern hat Wim Wenders innerhalb seines Werks bis dato immer wieder nachgespürt. Der tragische Held seines Frühwerks *Alice in den Städten* von 1974 befindet sich auf einer Photo-Reise quer durch die Vereinigten Staaten. Über die Bilder grübelnd, die er von Passanten, Gebäuden, alltäglichen Vorgängen gemacht hat, führt er ein Selbstgespräch am Steuer seines Wagens: »Es ist doch nie das drauf, was man gesehen hat. To shoot pictures. Erschießen. Alles abknallen, was man nicht aushält.«[340] In *Der Stand der Dinge* so wie *Lightning over Water* quasi als Nebenprodukt in den Drehpausen von *Hammett* entstanden, greift der fiktive Regisseur Friedrich Munro, als er sich im Finale Mafiosi gegenübersieht, die bereits seinen Produzenten niedergeschossen haben, zur Filmkamera als Waffe und filmt die Gangster dabei, wie sie ihn mit Schüssen niederstrecken. Kurz vor diesem Massaker hat Munros Produzent in Bezug auf das Kino folgende letzte Worte gesprochen: »Tod, das ist die große Geschichte. Davon handeln sie alle. Todesboten. Der Tod, darum dreht sich doch alles.«[341]

In *Lightning over Water* wird die Kamera nunmehr sowohl zur Waffe, die dem ihr ausgelieferten Objekt, in diesem Falle der todkranke Nicholas Ray, mit jeder Einstellung mehr von seiner Lebensenergie aussaugt, als auch zu einem Schrein, in den das, was von Nicholas Ray bewahrt werden soll, zugleich unauslöschlich für die Nachwelt eingraviert wird.

Lightning over Water beginnt mit einem Monolog, in dem Wim Wenders aus dem Off, während er seinem Taxi entsteigt und sich Rays Wohnung nähert, mehrere Minuten lang seine persönliche Sicht der Umstände darlegt, die zu ihrem gemeinsamen Filmprojekt geführt haben:

> »The night flight from Los Angeles brought me into New York on a cool and clear day. It was still early in the morning when I arrived in Soho on the corner of Spring Street and West Broadway. I had taken two weeks off from the preproduction work on my next film. I was here to see Nick. Nicholas Ray. Director of Rebel Without A Cause, Johnny Guitar and a few other movies that have their solid place in the history of cinema. I had climbed up these stairs for the first time about two years ago when Nick had agreed to play a part in a film of mine, The American Friend. The part hadn't been in the script, so we wrote it together, played a lot of backgammon and became good friends.«[342]

Obwohl Bild und Ton synchron verlaufen – der kühle, klare Morgen, von dem Wenders erzählt, scheint eben derjenige zu sein, den wir in der Eröffnungsszene sehen, und je näher Wenders der Tür von Rays Wohnung kommt, desto konkreter werden seine Aussagen über diesen und sein Verhältnis zu ihm –, sind sie doch asynchron auf temporaler Ebene. Entweder wurde der Text, der von Vergangenem

340 Wim Wenders, *Alice in den Städten*, DVD, Deutschland: Arthaus 2007 (Deutschland 1974), 06:28–06:46.
341 Zit. n.: Rauh, *Wenders*, 7.
342 Nicholas Ray, Wim Wenders, *Lightning over Water,* DVD, Deutschland: Kinowelt/Arthaus 2005 (USA 1980), 0:40–1:24.

berichtet, zuvor aufgenommen – es könnte sich um eine vertonte Tagebuchaufzeichnung Wenders' handeln –, und die Szenen nachträglich, dem Textinhalt entsprechend, gedreht. Oder aber die Bilder sind unmittelbar eingefangenes Zeugnis des Moments, in dem Wenders tatsächlich vor Rays Appartement in New York eintrifft, und seine Erinnerungen daran nachträglich verfasst und über die Szene gelegt worden, um sie zu kontextualisieren. In beiden Fällen muss eine Ebene vor der anderen entstanden, sprich, mindestens eine der beiden Ebene eine Rekonstruktion eines tatsächlichen Vorgangs sein, sofern denn nicht sogar beides, Text und Bild, nach Ende der eigentlichen Dreharbeiten konstruiert wurden, um den Eindruck von Authentizität und Unmittelbarkeit ganz bewusst zu suggerieren.

Selbst wenn Wenders' Taxiankunft, was naheliegt angesichts des professionellen Schnitts, der Ausleuchtung, der gesamten die Sequenz ummantelnden kinematographischen Ästhetik, komplett inszeniert sein sollte, so ist es aber dennoch Wim Wenders in persona, der aus dem Taxi steigt, es ist seine Stimme, die den vermeintlich autobiographischen Text rezitiert, es ist das Treppenhaus, das wirklich zu dem Appartement hinaufführt, in dem Ray seine letzten Lebensmonate verbringt, und es ist tatsächlich Tom Farrell, Rays ehemaliger Student, der Wenders am Ende der Stiege die Tür öffnet und ihn in die Wohnung hereinbittet, in der man Ray bereits im Schlaf röcheln und husten hören kann.

Während Wenders von Farrell erfährt, dass Ray bereits zu Bett gegangen sei, und er den Entschluss trifft, sich, müde von seiner Reise, auf der Wohnzimmercouch einzurichten, fährt sein Off-Monolog ungebrochen fort. Wenders erzählt nunmehr von seinem letzten Treffen mit Ray, bei dem er ihm, da die ihn behandelnden Ärzte ihm radioaktive Zellen eingepflanzt hatten, nicht einmal die Hand habe schütteln können, er zitiert einen Ausspruch Rays, laut dem dieser einzig noch zwischen zwei Möglichkeiten des Todes zu wählen habe, dem durch den Krebs oder den durch die ihn auszehrende Chemotherapie, und lässt seine Worte in den Sätzen kulminieren: »The idea to come to New York had occurred to us out of the blue in a telephone conversation only a couple of days before. I had not the slightest idea what was going to happen.«[343]

Zusätzlich zur Exposition, die Wenders' Stimme auf der Tonspur bereitstellt, erkundet die Kamera dezent und doch unbekümmert Rays Appartement, wo sie auf zahllose andere Kameras und Filmrollen stößt. Fast scheint die Wohnung eine Mischung aus dem Vorführraum eines Kinos, einer Filmwerkstatt und einem Studioset zu sein. Mitten im Flur, der Wenders' Schlafbereich von dem seines Gastgebers trennt, ist eine weitere Kamera aufgebaut, deren Linse Rays Bett direkt anvisiert; die Wand, unter der Wenders' Schlafcouch steht, erweist sich über und über bedeckt mit Photographien, die offenbar Momente und Menschen festzuhalten, an deren Nichtvergessen Ray gelegen ist. Kurzum: Das gesamte Appartement wirkt hin und her gerissen zwischen vermeintlich authentischen und vermeintlich bewusst drapierten Anteilen. Erneut vereitelt der professionelle Look

343 Ebd., 1:56–3:09.

des Films, dass der Eindruck entstehen könne, wir würden gerade tatsächlich Wim Wenders' frühmorgendlichem Eintreffen in Rays Appartement beiwohnen, das dokumentarisch von einem (selbst nie in Erscheinung tretenden) Filmteam eingefangen worden ist. Erneut führt aber die Tatsache, dass es wirklich Rays Appartement ist, in dem wir uns bewegen, und dass die Personen, die wir sehen, entweder als sie selbst agieren oder sich zumindest selbst spielen, dazu, dem Film doch darin Glauben schenken zu können, das Re-Enactment eines zumindest so ähnlich vonstattengegangenen Ereignisses zu sein.

Dass Wenders nicht vorhat, sein Publikum zu täuschen, indem er ihnen eine Inszenierung als unverfälschte Realität verkauft, beweisen zwei kurze Einstellungen am Ende seines Monologs. Die erste ist aus der Richtung von Rays Bett geschossen. Wenders' Kamera und die mitten im Raum stehende, die die Schlafstatt des Erkrankten im Auge behält, sind einander gegenüber platziert, sodass der Blick der einen Linse sich in den der anderen bohrt. Die Kamera, die Wenders' Ankunft gefilmt hat, bleibt weiterhin unsichtbar für uns. Dafür aber ist die, die Rays Schlaf bewacht, gleich zweimal zu sehen, nämlich noch als Schattenrelief links an der Zimmerwand. Die zweite Einstellung folgt gleich darauf und zeigt erneut die Straßenecke, wo Wenders sein Taxi verlassen hat. Es wäre eine gewöhnliche New Yorker Straßenecke ohne signifikante Bedeutung, wäre die Szene nicht in den Fluss der sie umlagernden Bilder eingebettet.

Eine Schwarzblende später sind offenbar mehrere Stunden vergangen. Ein Mickey-Mouse-Wecker mit enervierender Stimme reißt Nicholas Ray aus dem Schlaf, der ihn mit »Shut up, you little son of a bitch!« begrüßt.[344] Dabei fährt die Kamera, von der wir annehmen können, dass sie mit der identisch ist, die zuvor starr Rays Bett betrachtet hat, langsam auf den Erwachenden zu. Das Soundchaos eines Fernsehapparats, von dem wir in den vorherigen Szenen noch keine Lautäußerung vernommen haben, ist so lange zu hören, bis Ray ihn ausschaltet. Danach bricht er, auf der Bettkante sitzend, in lautes Husten, Stöhnen, Grummeln aus. Mehrere Minuten schauen wir Ray bei seiner Morgentoilette zu. Jede kleine Bewegung, das Hantieren mit dem elektrischen Rasierapparat, das Rauchen einer Zigarette, das Sprechen in ein Diktiergerät, dem er in knappen Sätzen einen Traum von einem Musical anvertraut[345], selbst das Zurücksinken ins Bett, scheint dem Todkranken Schmerzen zu bereiten. Unterbrochen wird diese lange, quälende Einstellung lediglich durch zwei Zwischenschnitte, die erneut die Inszenierung des Kamera-Blicks auf den Morgenritus Rays offenlegt: In der Küche setzt Tom

344 Ebd., 3:15–3:25.

345 Erneut ist dies eine Anspielung, erneut auf Wenders' Vorgängerfilm *Der amerikanische Freund*, in dem Dennis Hopper ebenfalls in den Szenen, die er allein in einer geräumigen Hamburger Stadtvilla zubringt, seinem Diktiergerät existentialistische Gedankenfetzen wie »It's December 6th, 1976. There's nothing to fear but fear itself. I know less and less about who I am or who anybody else is« anvertraut, einmal aber auch den Textanfang des Songs *Ballad of Easy Rider* hineinsingt, ein weiterer klarer Querverweis zu der Rolle, die Hopper selbst als Schauspieler und Regisseur im US-amerikanischen Gegenkulturkino innehat.

Farrell Kaffeewasser auf, während Susan, Rays Lebensgefährtin, anscheinend wenige Meter von seiner Schlafstätte entfernt auf einer Bodenmatte in einer meditativen Yoga-Pose erstarrt ist.

Mag vor allem letztere Szene einer gewissen absurden Komik nicht entbehren, so ist Rays sichtbares Leiden auf den ersten Blick keine Fiktion, sondern bittere Realität. Nicht nur in Rays Gesicht, an seinem ganzen Körper und Gebaren kann man, um mit Jean Cocteau zu sprechen, dem Tod bei der Arbeit zusehen.[346] Nicholas Ray innerhalb eines Prozesses zu erleben, auf dessen Ende der gesamte Film, in dem er gezeigt wird, letztendlich hinauslaufen wird, erinnert frappierend an Roland Barthes' Reflexionen über eine Photographie des Lincoln-Attentäters Lewis Payne. Der röchelnde, keuchende Ray auf der Bettkante ist wie Lewis Payne ein Wartender auf einen Tod, der ihn beim Fall der letzten Klappe zwangsläufig ereilt haben wird, denn sonst wäre es nicht die letzte Klappe, und der sich in dem Moment, in dem wir ihn keuchend und röchelnd auf der Bettkante sitzen sehen, in einem seltsamen Zwischenstadium von Tod und Leben befindet: Innerhalb des Films ist sein Tod etwas Zukünftig-Unausweichliches, innerhalb der außerfilmischen Realität etwas Vergangen-Vollendetes.

Sein auffälligstes Alleinstellungsmerkmal besitzt *Lightning over Water* jedoch nicht darin, dass er das allmähliche Dahinscheiden eines menschlichen Individuums bebildert, sondern darin, dass dieses Individuum uns namentlich und vor allem filmhistorisch bekannt ist. Wenders und sein Filmteam begleiten nicht jemanden in den Tod, der noch nie in seinem Leben vor einer Kamera gestanden hat. Es ist stattdessen jemand, der sozusagen sein ganzes Leben der Kamera, dem Kino verschrieben hatte, und der außerdem maßgeblich beteiligt ist an dem künstlerischen Dokumentieren des eigenen Sterbens, kein reines Objekt, kein reines Subjekt, vielmehr ein Subjekt, das sich bewusst selbst zum Objekt des eigenes Films macht, oder ein Objekt, das sich zeitgleich, als Subjekt, in seiner Objekthaftigkeit filmisch arrangiert und inszeniert – ein irritierender Hybrid-Modus, bei

346 Vgl. Jean Cocteau, *Orpheus,* in: Ders., *Werkausgabe in zwölf Bänden. Bd. 4. Theater I. Die Hochzeit auf dem Eiffelturm, Orpheus, Die Höllenmaschine,* Frankfurt a. M. 1988, [1926], 102.: »Betrachten Sie sich Ihr Leben lang im Spiegel, und Sie werden die Göttin des Todes arbeiten sehen wie die Bienen in einem gläsernen Bienenstock.« Cocteau freilich bezieht sich in seinem Theaterstück nicht auf das Kino. Dieser Bezug wird erst von Godard hergestellt, der Cocteau ungenau zitiert, wenn er 1962 in einem Interview ausführt: »Le cinéma erst le seul art qui, suivant la phrase de Cocteau (dans »Orphée«, je crois), filme la mort au travaille.›« (Zit. n. Jean-Luc Godard, *Godard par Godard Bd. 2, Les années Karina 1960–1967*, Paris 1985 [1962], 40.) In *Lightning over Water* wird zumindest die Videokamera Farrells für Wenders nichtsdestotrotz ebenfalls zu einem Spiegel, in dem er das nahende Sterben Rays wesentlich deutlicher zu erkennen meint als mit seinen eigenen Augen. Bei einer nächtlichen Sichtung der tags zuvor von Farrell geschossenen Aufnahmen grübelt er in einem weiteren Off-Monolog über den hoffnungslosen Realismus der von der Kamera gelieferten Bilder: »I was getting very confused. Something was happening each time the camera was pointing at Nick. Something I had no control of. It was in the camera itself. It was looking at Nick through the viewfinder. Like a very precise instrument. The camera showed clearly and mercilessly that his time was running out. No, you could‹nt really see it with your bare eyes. There was always hope bunt not in the camera. I didn't know how to take it. I was terrified.« (Ray, *Lightning*, 33:00–33:35.)

dem man erneut an das Oszillieren Herrndorfs zwischen Subjekt und Objekt in dessen Online-Journal denken kann.

Die Besonderheit von *Lightning over Water* liegt also darin, dass der Film zwar ein konkretes Sterben abbildet, dies aber nicht etwa aus einem dezidiert dokumentarischen Blickwinkel tut, sondern vielmehr von Anfang an explizit darauf hinweist, dass dieses Sterben, obwohl real, in einem mehr oder minder artifiziellen Ambiente stattfindet. Dadurch, dass Wenders und Ray ihren Film als Mischform zwischen Fiktion und Dokumentation anlegen, und dies ihrem Publikum unmissverständlich und permanent mitteilen, stellen sie grundlegende Fragen nach der mimetischen Abbildung von Sterbevorgängen im Allgemeinen, und lassen *Lightning over Water* zu einem essayistischen Werk werden, das in seinen Rezipienten generelle Diskurse über mediale Todesdarstellungen anstoßen soll.[347]

Dies wird vor allem deutlich im sich nun entspannenden Dialog zwischen den beiden Regisseuren: Während sie einander nicht sehen können, nehmen Wim Wenders auf seiner Schlafcouch und Nicholas Ray in seinem Bett verbalen Kontakt zueinander auf. Es entspinnt sich ein kurzes Gespräch über die beiden Zimmer und Susan Ray hinweg, die weiterhin unberührt ihre Yoga-Übungen macht.

Während Wenders durch die qualvolle Klangkulisse Rays erwacht, befindet sich die Kamera am äußersten Ende des Raums, von dem aus sie, links im Bild, Wenders' Couch und, rechts in etwas Entfernung, den wieder auf seiner Matratze liegenden Ray gleichermaßen einfangen kann. »What's happening back there?«, fragt Wenders, worauf ihm Ray ein verständnisloses »What?« entgegnet. »Good Morning, Nick!«, ruft Wenders ihm zu, seine Brille aufsetzend. Erst jetzt scheint Ray Wenders' Stimme zu erkennen. Er begrüßt ihn mit einem freudigen: »Hey, Wim! Good Morning! When did you get in?« – »Early! At six!« Noch immer verharrt Susan in ihrer Yoga-Pose, doch ist sie nicht mehr der einzige Irritationsfaktor im Bild, denn aus der Küche hat sich Tom hereingeschlichen, in den Händen eine Videokamera, die er hält wie eine Waffe, womit auch sein pirschender, vorsichtiger Gang korrespondiert, so, als wolle er nicht, dass Wenders, auf den er es abgesehen hat, etwas von seinem Nahen bemerkt. Während die beiden Freunde und Regiekollegen mitten in ihrem herzlichen Gespräch begriffen sind, bringt Tom Farrell

347 Peter Buchka unterscheidet bis Mitte der 80er Jahre, neben einer Gruppe von Filmen, die das körperliche Ende von Personen beschreiben, und zu denen dann wohl auch *Lightning over Water* gehören dürfte, drei exemplarische Tode innerhalb des Werks Wenders'. Es sind: (1) Der Tod der Kamera in seinem Kurzfilm *Alabama* von 1969, (2) Der Tod des Kinos in *Im Lauf der Zeit* von 1976, sowie (3) Der Tod des Künstlers in *Der Stand der Dinge* von 1982. (Vgl. Peter Buchka, *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*, Frankfurt a. M. 1985, 106.) Allerdings sei angemerkt, dass eine solche strenge Bündelung der Todesdarstellungen bei Wenders nur dann Sinn ergeben würde, kämen all diese Elemente nicht auch in vielen anderen seiner Spielfilme zum Tragen. So lässt sich der Tod der Kamera ebenso gut in *Der Stand der Dinge* nachweisen, wo sie mit dem Tod des Künstlers, der sie hält und mit ihr seine letzten Lebenssekunden aufzeichnet, metonymisch zusammenfällt. Der Tod des Künstlers wiederum ist ebenfalls Thema in Wenders' Hommage an Goethes *Wilhelm Meister*. *Falsche Bewegung*. *Alice in den Städten* wiederum ist in seinem Subtext eine eindeutige Grablegung des alten Hollywoods in Form des während der Dreharbeiten verstorbenen John Ford.

sich neben der Couch in die Position eines Schützen, schiebt die Kamera vor sein Gesicht und zielt mir ihr auf Wenders, dessen überraschter Blick zur Seite mit einem lauten Rauschen auf der Tonspur und dem Wechsel der bisherigen 35 mm-Optik zu der des damals neuen Mediums Video zusammenfällt.[348]

Im nächsten Moment sind wir herausgerissen aus der Spielfilmästhetik, die bis dahin konstitutiv für *Lightning over Water* gewesen ist. Die sorgsam ausgeleuchteten Räume, die ruhigen Kamerabewegungen, die mit Liebe zum Detail gestalteten Bildkompositionen weichen der grobkörnigen, verwackelten, amateurhaften Perspektive von Tom Farrells Videokamera. Für einen Moment, in dem wir Wenders' Gesicht in Nah- und Großaufnahme sehen, läuft die Unterhaltung zwischen den Regisseuren noch weiter, dann folgen unmotivierte Schnitte, die Aufnahmen zusammenmontieren, von denen es den Anschein hat, als seien sie von Tom Farrell mehr oder minder zufällig während der eigentlichen Dreharbeiten mitgefilmt worden. Plötzlich ist Rays Appartement voller Menschen, offenkundig das Filmteam von *Lightning over Water*, man unterhält sich über technische Fragen, Wenders liegt mit hinter dem Kopf verschränkten Armen in Rays Bett, man probt die Szene, in der Ray morgens hustend aufwacht, diskutiert darüber, in welcher Hand Ray beim Wachwerden seine Zigarette und in welcher den Kassettenrekorder halten soll, übt Dialogpassagen ein, tut eben all das, was bei einem Spielfilm zur Routine hinter den Kulissen gehört.[349] Stefan Kolditz schreibt:

> »Der Film ist eine Mischung aus 35 mm-Aufnahmen und – von Tom Farrell, einem ehemaligen Studenten Rays, gefilmten – Videoszenen. Während Wenders' Filmszenen sehr artifiziell wirken, sind die nachträglich aufgeblasenen, verwackelten Videoaufnahmen wie ein Krebs innerhalb des Films und wirken schmutziger, realer, authentischer als jene. Beide bedingen einander. Ohne Video wäre NICK'S FILM nur eine grandiose Selbstinszenierung geworden. Der sauber ausgeleuchtete, genau gebaute 35 mm-Film mit seinen gespielten Szenen und seinen Traumsequenzen wiederum verhindert den voyeuristischen Naturalismus eines Dokumentarfilms. Die Videoaufnahmen stellen die 35 mm-Bilder nicht nur immer wieder in Frage, die Wenders selber im Film einmal als zu sauber und zu schön kritisiert. Sie zeigen auch und gerade, daß es bei aller (Selbst-)Inszenierung des Regisseurs Rays letztlich um das Sterben eines 68-Jährigen, vom Tode gezeichneten Mannes geht.«[350]

Tom Farrells quer im Film verteilten Videoszenen verweisen, neben ihrer Funktion als eindeutige Anzeichen dafür, dass *Lightning over Water* in seinen 35 mm-Bildern eine (Re-)Konstruktion darstellt, vor allem auch auf das Werk, mit dem Nicholas Ray den Großteil seiner letzten Lebensjahre zugebracht hat: *We can't go home again*, jenes zunächst als Projekt mit seinen Filmstudenten begonnenes und ihn bis zu seinem Tod beschäftigendes Konglomerat der unterschiedlichsten ästhetischen, technischen, narrativen Praktiken, das, ähnlich wie Abel Gances *Na-*

348 Ray, *Lightning,* 07:42–08:03.

349 Ebd., 08:04–09:49.

350 Stefan Kolditz, *Kommentierte Filmografie. Lightning over Water*, in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hg), *Wim Wenders,* München, Wien 1992. 206 f.

poléon knapp 50 Jahre zuvor, durchaus als eine Art Lexikon der zum Zeitpunkt seines Entstehens vorhandenen filmischen Mittel verstanden werden kann:

> »*We Can't Go Home Again* wurde in 16 mm, 35 mm und auf Super-8 gedreht, das ganze Material wurde auf einen Video-Farbsynthesizer überspielt und zurück auf Film kopiert. Dann wurden mehrere Bilder gleichzeitig auf eine große Leinwand projiziert und dann das aus zwei, drei oder fünf verschiedenen Teilen zusammengesetzte Bild in 35 mm abgefilmt. […] Die Haupthandlung einer Szene erscheint meist im linken unteren Teil der Leinwand, dem Bereich, der im narrativen Kino Hollywoods für Ruhe und Stabilität steht. Die anderen darum organisierten Bilder zeigen einen anderen räumlichen Blickwinkel, eine zeitliche Verschiebung oder eine gedankliche Assoziation. Manchmal implodieren die Teile auch zu einem Chaos, in dem Ausschnitte der Welt sinnlos durcheinander wirbeln. Ein anderes Mal scheinen sie eher nach kompositorischen Aspekten der Malerei organisiert als nach Momenten der Sinnstiftung.«[351]

Ray selbst gibt in *Lightning over Water* einen sicherlich nicht zufälligen Hinweis auf sein Langzeitunterfangen, *We can't go home again* in eine finale Fassung zu bringen. Sein Dialog mit Wenders nämlich wird, nachdem die hastig zusammengeschnittenen Aufnahmen Farrells so jäh entschwinden, wie sie hereingebrochen sind, unbeirrt weitergeführt, so, als habe es den selbstreflexiven Exkurs gar nicht gegeben. Noch immer liegt Ray in seinem Bett, noch immer sitzt Wenders auf seiner Schlafcouch, und sie sagen Sätze auf, die wir, aufgrund von Farrells enthüllendem Material, nunmehr als einem Drehbuch entstammend einschätzen müssen.

Wenders fragt Ray, ob er die letzte Nacht mit Tom montiert habe. Ray antwortet: »Yeah, we worked all night again last night.« – »On what?« – »*We can't go home again*. I'm trying to get it back into shape.« Gehen wir davon aus, dass nichts in den 35 mm-Szenen dem Zufall überlassen worden ist, müssen wir diese Selbstreferenz Rays als mehr erachten als die bloße wahrheitsgemäße Antwort auf Wenders' Frage. Es scheint vielmehr, als solle Ray, parallel zur kinematographischen Sterbebegleitung, ein Denkmal gesetzt werden, das zugleich auch eine Huldigung von *We can't go home again* darstellt. Die von Ray seit den frühen 70ern verwendeten Techniken und Praktiken finden sich, wenn auch in abgeschwächter und konsumierbarer Form, ebenso in *Lightning over Water* eingeflochten, wo sie zu Eloge und Elegie zugleich werden.[352]

---

351 Jochen Brunow, *We Can't Go Home Again*, in: Nobert Grob, Manuela Reicher (Hg.), *Ray,* Berlin 1989, 254.

352 Noch deutlicher wird dies in der Mitte des Films, wenn Wenders, Ray, Susan Ray und Farrell sich in Rays Appartement versammelt haben, um sich gemeinsam die aktuelle Schnittfassung von *We can't go home again* anzuschauen. Dort, wo zuvor noch die Kamera gestanden hat, die Rays Bett fokussierte, ist nun eine Leinwand aufgezogen, auf der die Bilder des Films wiederum während ihrer Projektion abgefilmt werden. Wir sehen Studentenunruhen im Chicago der späten 60er, den protestierenden Allen Ginsberg, schließlich eine Szene, in der Nicholas Ray und Tom Farrell ihr erstes innig-freundschaftliches Gespräch reinszeniert haben, dazwischen immer wieder in Großaufnahmen die Gesichter der Zuschauenden. Einzig Ray unterbricht die Stille, um auf all die Techniken und Verfahren hinzuweisen, die in seinem Film Verwendung gefunden haben: Photographien, 35 mm, 16 mm, Super16, Super8, Videosynthesizer, und fasst die filmhistorische Bedeutung von *We can't go home again* damit schlagwortartig

Zum einen wird damit Rays Avantgarde-Kino, das kein bisschen mehr mit dem seiner Hollywood-Zeit verglichen werden kann, vor dem Vergessen bewahrt, zum andern er selbst nahezu kongruent mit seinem künstlerischen Schaffen gesetzt. Der Tod Rays, wie er in *Lightning over Water* inszeniert wird, ist eben nicht nur der Tod eines menschlichen Individuums. Es ist zugleich, wie schon die Tode von Fritz Lang und John Ford, die Wenders in *Im Lauf der Zeit* und *Alice in den Städten* angeführt hat, der Tod einer bestimmten Art von Kino, und *Lightning over Water* damit nicht bloß das Requiem für einen Freund und Kollegen, sondern die Totenmesse für den klassischen US-amerikanischen Spielfilm, der Stück für Stück, mit dem Wegsterben seiner Protagonisten, zu Grabe getragen wird. Zugleich aber wird Ray keineswegs auf die dem Publikum vertrauten Klassiker mit Stars wie Robert Mitchum, James Dean oder Gloria Grahame reduziert. Sein wohl intimstes Werk, der mit wahrer Obsession stets neu definierte und neu montierte *We can't go home again*, scheint derart stark mit seiner Persönlichkeit verbunden, dass ein Funke dieses Langzeitprojekts zwangsläufig in den Film übergreift, der das Sterben seines Schöpfers zum Thema hat.[353]

In ihrer Studie über *Narrative Mortality*[354] führt Catherine Russell all die von mir in den ersten zehn Minuten des Films eruierten dialektischen Oppositionen,

---

zusammen. (Ray, *Lightning,* 41:04–41:24.) Interessant ist in dem Zusammenhang auch der Umgang Rays mit seiner eigenen Vergänglichkeit innerhalb von *We can't go home again.* Am Ende der meisten Schnittfassungen nämlich steht sein Suizid. Nachdem ein erster Versuch gescheitert ist, schafft er es mit dem mürrischen Kommentar, obwohl er etliche Western gedreht habe, sei er nicht mal imstande, einen ordentlichen Knoten zu knüpfen, schließlich doch, sich am Deckenbalken eines Campus-Schuppen zu erhängen, wo sein baumelnder Leichnam schließlich von seinen Studenten gefunden wird.

353 In seiner Online-Kritik zu *We Can't Go Home Again* nennt Nino Klinger drei Hauptqualitäten des Films: »Seine Ehrlichkeit, und seine rückhaltlose Preisung des Schauspiels. Keine ausgefallenen Kameraeinstellungen sollte es geben, die Bilder sollten das Schauspiel möglichst getreulich abbilden. Und wenn das Spiel nicht stimmt, dann warten alle anderen, zur Not einen halben Tag. […] Die zweite große Qualität von *We can't go home again* ist seine Form. Nicholas Ray verachtete den starren rechteckigen Rahmen der gewöhnlichen Kinoleinwand, stattdessen wollte er »flüssige« Kadrierungen, Bilder mit weichen Rändern, die ineinander gleiten, sich auflösen, überlagern. Er entwickelte mit seinen Studenten eine Projektionstechnik mit einem halben Dutzend Projektoren, von 8 bis 35 Millimeter, die nach komplexen Vorgaben zeitversetzt verschiedene Einstellungen auf eine Leinwand schleudern sollten und dabei bewegt wurden. So ist *We can't go home again* die meiste Zeit über ein Film mit multiplen Bildern in einer Art fotografischem Rahmen, voller Auf- und Abblenden, viel Schwärze und ständigem Flackern. Ray übersetzte auf diese Weise den Kollaborationsgedanken der Produktion, den Gedanken, dass Individuen, ohne ihre Individualität zu opfern, zugleich Teil über-individueller Zusammenhänge werden, direkt in die Form. […] Denn Ray verfolgte keine avantgardistischen, keine hochtrabend künstlerischen Zwecke, sondern sah die radikale Form von *We can't go home again* als konsequenten Ausweg aus den Beschränkungen des klassischen Hollywoodkinos. Der Film war sein Vorschlag für eine mögliche Zukunft des narrativen Kinos, des Unterhaltungskinos – und keine Gegenposition. Dies ist die dritte große Qualität des Filmes: funktionieren zu wollen, erzählen zu wollen, und nicht nur herauszufordern.« (www.critic.de/film/we-cant-go-home-again-3396/, (01.01.21)).

354 Vgl. zum Begriff der narrativen Sterblichkeit: Russell, *Narrative*, 2: »The term ›narrative mortality‹ refers to the discourse of death in narrative film. It is a discourse produced by regarding/viewing as much as it is by writing/filmmaking: it is both a critical method and a discursive practice. Narrative mortality is an ›undoing‹ or ›reading‹ of the ideological tendency of death as closure. It is a prac-

die, zusammengeführt, stets auf eine Meta-Ebene transzendieren, zu der Konklusion zusammen: »Within a fragmented cultural landscape, narrative mortality allegorizes the mortality of a certain ideal of realist European art cinema.« In einer argumentativen Engführung des selbstreferentiellen, metareflexiven Duktus von *Lightning over Water* stelle »narrative mortality« für Wenders »an allegory of the identity of the filmmaker who searches for himself in both the production of images and the telling of stories« dar: »For Wenders, narrative mortality is an allegory of the myth of total cinema, the ruin of its ideals.«[355]

Diese Einschätzung greift indes, um den von dem Film angestoßenen Todesdiskurs zu erfassen, ebenso zu kurz wie Paul Virilios (polemische) Behauptung, Nicholas Ray sei ein Paradebeispiel für einen »Regisseur«, »der sich nicht mehr unterscheidet und aufgeht im technischen Effekt.«[356] Was bei beiden, Russell wie Virilio, durchklingt, ist eine einseitige Einnahme der Perspektive der Wenders'schen Kamera, ohne zu bedenken, dass *Lightning over Water* gerade eben nicht von einer einzigen Kamera, von einem einzigen Autor – und, was das betrifft, nicht einmal in einem einzigen Medium – gedreht worden ist, sondern dass auch die Person, auf die diese Kameras gerichtet sind, Nicholas Ray, ein entscheidendes Wort dabei mitzureden gehabt hat, wann und wie er in welcher Weise gefilmt wird.[357]

Dass es sich aber außerdem beim Statthalter all der von Russell angesprochenen Allegorien nichtsdestotrotz um ein menschliches Individuum handelt, dessen Sterben zum Sujet eines kommerziell verwerteten Films gemacht wurde, hat *Lightning over Water* früh nicht nur bei Presse und Publikum, sondern auch bei Vertrauten Rays Kritik eingebracht.

Am aufsehenerregendsten äußert sich Filmemacher Jon Jost, der Wenders vorwirft, er habe sich zwischen Ray und ihn gedrängt, um die Dokumentation seiner letzten Lebenswoche, die eigentlich Jost habe inszenieren sollen, an sich zu reißen.[358] In seiner Ray-Biographie lässt Bernard Eisenschitz weitere Stimmen hören, die die ethischen Probleme des Films diskutieren, der ja immerhin, sei dies nun vom Sterbenden gewollt oder nicht, dieses Sterben in einem voyeuristischen Tendenzen gegenüber durchaus affinen Rahmen ausstellt. Myron Meisel spricht sich am vehementesten gegen das Zugänglichmachen des Films einer breiten Öffentlichkeit aus: »It was an act of witness for Nick's sake. It was made to be made, not made to be seen.«[359] Pierre Cottrell, der Produzent von *Lightning over Water*

---

tice of resistance, with aspirations toward a radical politics of filmic narrativity. Narrative mortality is a method of understanding the function of narrative endings in the politics of representation, a means of moving beyond formalist categories of ›open‹ and ›closed‹ endings, as well as mythic categories of fate and romance.«

355 Ebd. 68

356 Virilio, *Krieg*, 147.

357 Vgl. Björn Jensen, *Der Todesdiskurs in Wim Wenders' Essay-Film* Nick's Movie. Lightning over Water, München 2012, 61.

358 Vgl. Jon Jost, *Wrong Move*, in: *Sight & Sound 50/2* (1981), 95.

359 Bernard Eisenschitz, *Nicholas Ray. An American Journey,* Minneapolis 1993, 489.

weist diese Kritik nicht von der Hand, wenn er erklärt: »For Nick, after all, his project was this: I want to die with a film crew around me. That was the important thing. He suffered a lot, that was obvious, and the pain stopped when he was filming. Strange things like that did happen.«[360] Susan Ray wiederum beschreibt den Entstehungsprozesses des Films wie folgt: »There are certain circumstances where, in a life or in a group of lives, when things go out of control, there is not one conscious human mind making decisions anymore. In this film, nobody was in control: after the first days of shooting, things were out of control; so what happened then, happened through an intelligence that was not uniquely human. So I have to respect it. It had its own momentum: the film took on its own life.«[361]

Natürlich bleibt es in einem metadiskursiven Werk wie *Lightning over Water* nicht aus, dass auch die Regisseure selbst die Frage erörtern, inwieweit sie den unausweichlichen Tod Rays zum spekulativen Schauobjekt werden lassen. In einer Szene vertraut Wenders Ray Zweifel an ihrem Projekt an. Er hat sich, sagt er, gefragt, ob Ray wirklich wolle, dass die Öffentlichkeit ihn in seinem jetzigen hilflosen Zustand sehe. Außerdem fürchte er, von Rays Schwäche, seinem Leiden, seinem körperlichen Verfall auf irgendeine ungesunde Art angezogen zu werden, und Ray dadurch für eigene Zwecke zu missbrauchen, ihn zu betrügen. Ray antwortet darauf mit einem entschiedenen: »That won't happen«, worauf Wenders besorgte Miene sogleich in ein Grinsen und spontanen Tatendrang umschlägt: »Good. So what are our plans for the rest of the day?«[362]

Auch wenn Wenders die Namen aller am Film Beteiligten im Vorspann alphabetisch und in gleichgroßen roten Lettern auflistet, täuscht das eine Demokratie am Set und vor allem in der Post-Produktion vor, die kaum einer Realität entspricht, in der schließlich Wenders das letzte Wort über den Film besitzt, – allein weil Co-Regisseur Ray nicht mehr unter den Lebenden weilt, um seine Sicht der Dinge zu schildern.[363] Demgegenüber stößt man in *Lightning over Water* aber ebenso auf etliche Szenen, die nicht von Wenders' eigenen Befindlichkeiten, seinen (mitunter in kurzen Segmenten visualisierten) Alpträumen, seiner eigenen Verantwortlichkeit gegenüber dem sterbenden Freund handeln, sondern offensichtlich Rays Perspektive einnehmen.

Am augenfälligsten geschieht das, wenn Wenders von Susan Ray das Tagebuch des inzwischen ins Hospiz eingelieferten Ray ausgehändigt bekommt, die er während eines Flugs nach Los Angeles liest, wo er die Arbeiten an seinem eigenen

360 Ebd., 478.

361 Ebd., 481.

362 Ray, *Lightning,* 16:25–17:35.

363 Besonders deutlich wird Wenders' Deutungshoheit darin, dass er zunächst Cutter Peter Przygodda völlig freie Hand dabei lässt, das Material in eine finale Form zu bringen, woraus eine 116-minütige Fassung resultiert, die ihre Premiere bei den Filmfestspielen von Cannes feiert. Später aber trifft Wenders die Entscheidung, sich noch einmal mit Chris Sievernich in den Schneideraum zu begeben, und erstellt eine um knapp 25 Minuten kürzere Version, die dann auch diejenige ist, die offiziell von der Wim-Wenders-Foundation vertrieben wird. (Vgl. Jensen, *Todesdiskurs,* 87–90.)

Hammett-Projekt voranzutreiben hofft. Aus dem Off liest uns Wenders die autobiographischen Zeilen vor, während sich über die Bilder des Reisenden Aufnahmen der Originalseiten von Rays Aufzeichnungen legen – so, als wolle Wenders, in den Worten Brad Pragers, uns »das geschriebene Wort als ein Rettungsmittel vor einer Falle der Bilder«[364] anbieten. Rays Zeilen wiederum korrespondieren in der Offenheit, wie sie den physischen Niedergang, die Todesgewissheit, die Sorgen ihres Autors reflektieren, durchaus mit den Selbstbespiegelungen, die Herrndorf in seinem Journal bereitstellt.

An einer Stelle notiert Ray: »Today Susan asked Dr. D., how does one overcome fear? Was she asking for her or for me? Dr B. looket at me and I said, by confrontation. Vague enough – implying, I suppose, confronting that which you fear head-on. Hardly a remedy for the pain. How about love? Battle fear with love. Even the want to love will help. Even acting as if you do can help.« Demgegenüber stehen aber auch hoffnungslose Passagen, in denen Ray mit seinem Schicksal hadert, wie: »I want to live because I'll miss breathing. It must be very uncomfortable. It makes me angry if I can't breathe, taste, and say hello« oder: »I'm spitting blood and it panics me this morning with sadness. It's a gut and head panic I've never had before.«[365]

Wenn wir im Falle von *Lightning over Water* die emotionslose Kameraapparatur mit Jankélévitchs Tod in der dritten Person gleichsetzen wollen, die in Tolstois Erzählung der (relativ) unbeteiligten Außenperspektive von Iwan Iljitschs Kollegen und Verwandten entspricht, und Wim Wenders als Repräsentanten des Todes in der zweiten Person, der, ähnlich wie Simone de Beauvoir am Sterbebett der Mutter, den Tod eines nahen Menschen aus nächster Nähe bezeugt, entsprechen die entweder in Form von Tagebucheinträgen aus dem Off oder direkt vor der Kameralinse verbal oder physisch ausagierten Äußerungen Rays in ihrer Mischung aus bewusst fürs Objektiv inszenierter und unverstellter Emotionsbekundung dem Tod in der ersten Person, wie Wolfgang Herrndorf ihn in *Arbeit und Struktur* zum Ausdruck bringt. Die filmhistorisch einmalige Stellung von Wenders' und Rays Film beruht letztendlich genau darin, dass er all diese Perspektiven nicht separiert nebeneinanderstellt, sondern sie fortwährend durchmischt – und dabei mit Farrells Videomaterial gar noch auf einen zweiten Todes-Blick in zweiter Person zurückgreift, der sich schon rein ästhetisch von dem unterscheidet, den Wenders auf den sterbenden Ray wirft.[366]

---

364 Brad Prager, *Angst um die Echtheit des Gefilmten. Zwischen* Nick's Film *und* ›Wim's Film‹, in: Jörn Glasenapp (Hg.), *Wim Wenders. Film-Konzepte 50*, München 2018, 38–51, hier: 50.

365 Einige der Tagebuchnotizen Rays finden sich transkribiert in: Nicholas Ray, *I Was Interrupted. Nicholas Ray on Making Movies,* Berkeley 1993 [1978], 157–168, hier: 160.

366 Sein Surplus an Diskursen, Positionen und Perspektiven unterscheidet Rays und Wenders Film schließlich auch von Deodatos *Cannibal Holocaust*, dessen multiplikatives Registrations-Verfahren zumindest auf den ersten Blick einige Gemeinsamkeit mit *Lightning over Water* aufweist, bei dem aber die registrierenden und legitimierenden Stimmen letztlich auf zwei duale Pole beschränkt bleiben: Das Team um Yates sowie die deren Material später in Augenschein nehmenden Medienvertreter nebst Professor Monroe. Zwischen dem, wie es Mikita Brottman ausdrückt, »proper film«, – der

Es fällt leicht, innerhalb der Filmgeschichte jeder der drei Positionen Jankélévitchs ein Werk zuzuordnen: Den Tod in der dritten Person könnte die Dokumentation *Near Death* aus dem Jahre 1989 einnehmen, in der sich Frederik Wiseman auf die Intensivstation des Beth Israel Hospitals in Boston begibt, um die komplexen Beziehungen zwischen Sterbenden, Krankenschwestern, Ärzten zu erforschen. Zwar kommen die Patienten, das medizinische Personal, die Angehörige von Toten und Sterbenden innerhalb der sechsstündigen Laufzeit häufig zu Wort. Der Blick, den der Film auf diese wirft, bleibt jedoch, wie für Wisemans Dokumentationen üblich, stets ein nüchtern-distanzierter, dem es ein Anliegen ist, den ungeschminkten Schwarzweißbildern keine externen Emotionen zu oktroyieren.

Den Tod in der zweiten Person könnte man repräsentiert finden in Lutz Mommarts *Margrets Film* (2007), der allein in seinem Namen einen Bezug zu *Nick's Film*, einem Alternativtitel von *Lightning over Water*, nimmt. »Margret, seit mehr als 45 Jahren meine Lebensgefährtin, hasste es, fotografiert zu werden«, erklärt der Experimentalfilmemacher in einer Text-Exposition. »Seit vier Wochen liegt sie mit Krebs im Hospiz. Am späten Abend ein Anruf, sie habe sich nackt gemacht, ich solle kommen, ein Foto von ihr machen, ›ein Foto für die Kunst.‹ Irritiert fahre ich hin, aber ohne Kamera. Als ich sie vor mir sehe, begreife ich wie ernst es ihr ist. Am nächsten Tag erfüllt sich ihr Wunsch als wäre es meiner, womit sich auf wundersame Weise unser beider Leben erfüllt.«[367] Auch wenn Mommartz herausstellt, dass es der Wunsch seiner Lebensgefährtin gewesen sei, ihre letzten Stunden vor der Linse seiner Filmkamera zu verbringen, erhält die sterbende Frau in der viertelstündigen Dokumentation ihres Todes keine eigene Stimme: Wir sehen, wie ihr Körperflüssigkeiten aus dem Mund austreten; wie das Objektiv von ihren letzten Atemzügen beschlägt, weil Mommartz es dicht an ihren Mund heranführt; wie Mommartz ihr Nachthemd hebt, um eine ihrer Brüste zu entblößen und zu streicheln – intime, wenn nicht gar obszöne Momente, die in ihrem Zusammenspiel Margret als nicht nur dem heranbrandenden Tod, sondern vor allem

Spielfilmhandlung um Monroe und die Entdeckung des Videomaterials der Yates-Truppe – und dem »improper film«, – den vermeintlich authentischen Aufnahmen von Yates' Team – kann bei Deodato jederzeit unterschieden werden: Zu keinem Zeitpunkt dringt der (fiktive) Mondo-Film *The Green Inferno* in die illusionistische Rahmung *Cannibal Holocausts* auf jene Weise ein, wie es bspw. die von Wenders' als Krebsgeschwüre bezeichneten (Vgl. Peter Buchka, *Die Revolution ohne Wahrheitsanspruch. Ein Gespräch mit Wim Wenders über die Möglichkeiten der digitalen Bildaufzeichnung*, in: *Süddeutsche Zeitung* (28.3.1990), 15) Videoaufnahmen Farrells tun, und niemals verhält sich Deodatos Spielfilmhälfte dem Rohmaterial von *The Green Inferno* gegenüber anders als oppositionell. Stets kommentiert der eine Film den anderen, womit eine Hierarchie gewahrt bleibt, die *Lightning over Water* nicht ohne Weiteres attestiert werden kann, denn obwohl Wenders Off-Kommentar und die 35 mm-Ästhetik selbstverständlich eine dominante Stellung einnehmen, wird diese Position doch gerade aufgrund ihrer Exponiertheit ständig von Farrells Videodokumentationen, von die Illusion durchbrechenden Bemerkungen Rays oder Wenders artikulierten Selbstzweifeln mindestens in Frage gestellt, wenn nicht stellenweise ad absurdum geführt.

367 Vgl. www.mommartzfilm.de/FilmeLutzMommartz/196-MagretsFilm_d.htm (03.01.21).

auch der auf sie gerichteten Kameralinse hilflos ausgeliefertes Objekt erscheinen lassen, dem letztlich nur die (nachträglichen) Aussagen ihres engsten Vertrauten ein Stück Selbstbestimmung zurückgeben.

Dem Tod in der ersten Person wiederum entspräche Derek Jarmans letzter Film *Blue* (1993). Durch seine AIDS-Erkrankung nahezu vollständig erblindet, überträgt der Regisseur die Farbe Blau, die in den letzten Lebensmonaten sein Sichtfeld beschränkt, auf die Leinwand. Die monochromen Farbflächen, die 80 Minuten lang zu sehen sind, werden dabei allein von den Stimmen der Schauspieler Tilda Swinton, Nigel Terry, John Quentin sowie Jarmans eigener begleitet, die Aphorismen, Kindheits- und Jugenderinnerungen und Tagebucheinträge des Regisseurs rezitieren. Dadurch wird *Blue* zu einer reinen Innenschau des todkranken Jarmans, die durch keine externe Zeugenschaft beeinträchtigt wird.

Die Verflochtenheit all dieser Perspektiven zeigt sich am eindrucksvollsten in der wohl kontroversesten Szene von *Lightning over Water*, die zugleich die letzte ist, in der wir Nicholas Ray am Leben sehen. Wie Wenders aus dem Off berichtet, haben er und sein Team im Studio ein Krankenzimmer-Setting nachgebaut, in dem Ray zusammen mit der damaligen Ehefrau Wenders', Ronee Blakley, eine an Shakespeares *King Lear* angelehnte Szene spielen sollen, aber »once more our reality was stronger than the fiction we wanted to turn it into – and it was gonna to be the last time.«[368]

Nach der Spielszene, in der Ray bereits einen äußerst angeschlagenen Eindruck macht, und einem kurzem Zwischensegment, das einen Alptraum Wenders' verdeutlichen soll, und in dem er selbst anstellte von Ray im Krankenhausbett erwacht, folgt eine etwa fünfminütige, komplett ungeschnittene Großaufnahme Rays.[369] Sichtlich desorientiert und möglicherweise auch unter dem Einfluss von Schmerzmitteln stehend gelingt es dem Todkranken nur unter Mühe, überhaupt noch einen kohärenten Satz zu artikulieren. Er schreit, singt, hustet, erklärt dem im Off befindlichen Wenders: »You're making me sick to my stomach. You are! I don't know why. Jesus Christ, I'm sick! And not with you and not because of you.«

»If Ray has been a performer all along, insofar as his status and identity are those of ›Nick‹, a fictional character constructed within the conventions of naturalistic acting and staging, then this shot redefines his performance in a radical way«, bemerkt Ivone Margulies zu der Szene, in der Ray zunächst wehrloses Objekt der unempathisch sein Leid nicht nur dokumentierenden, sondern auf nahezu pornographische Weise zur Schau stellenden Kamera zu sein scheint. »His long take opens a clearing in the extensive fragmentation to which the filmic body has been submitted. It stands out as a unique moment within the textual fracturing.«[370]

Zugleich steht die Szene aber auch im Dialog mit früheren Äußerungen Rays: Nachdem bspw. in einem New Yorker Kino sein Westernklassiker *The Lusty Men*

368 Ray, *Lightning*, 1:07:00–1:07:14.

369 Ebd., 1:13:10–1:19:12.

370 Ivone Margulies, *Delaying the cut. The Space of performance in* Lightning over Water, in: *Screen* 34/1 (1993), 54–68, hier: 66.

aufgeführt worden ist, hält der Regisseur einen kleinen Vortrag über die Entstehungsgeschichte des Films. Mit zunehmender Redezeit weicht er mehr und mehr von bloßen Produktionsnotizen ab und lässt in poetologischen Reflexionen sein eigenes Sterben zum Thema werden: »The closer I get to my ending the closer I get to rewriting my beginning and certainly by the end, by the last page, the climax has reconditioned. And the opening and the opening usually changed.«[371] Wenn in diesen Sätzen bereits Pasolinis Vorstellung von einer Deckungsgleichheit zwischen Leben und Kino aufscheint, bei der dem Tod die Aufgabe zufällt, der finale Schnitt eines Lebensfilms zu sein, der es erst möglich macht, dieses gekappte Leben in seiner Gesamtheit zu erfassen und zu bewerten, werden die Anklänge an Pasolinis *Osservazioni sul piano-sequenza* in der letzten Minute von Rays Finalmonolog umso deutlicher.

»Okay. Okay. I'm finished, what are you going to do now?«, fragt er Wenders, der ihm aus dem Off zuflüstert, er solle »Cut!« sagen. Ray scheint darüber irritiert, wiederholt fragend: »Say ›cut‹?«, worauf Wenders weiterhin flüsternd insistiert: »Go ahead, you say ›cut‹!« Endlich leistet Ray der Regieanweisung Folge und er wiederholt zweimal das soufflierte Wort. Nun aber wispert Wenders: »Don't cut!«, und Ray gehorcht ihm erneut: »Don't cut!« In einem letzten Moment, in dem Ray die Kamera direkt anblickt und damit die vierte Wand durchbricht, sagt er, ganz ohne Vorgaben Wenders', noch einmal mit mehr Nachdruck »Cut!«, – und, als habe er damit als seine eigene Norne den Lebensfaden durchschnitten, legt sich eine Schwarzblende über das Bild, der einzig noch ein Epilog folgt, in der Rays Hinterbliebenen auf einer Dschunke den Hudson Bay hinaus aufs offene Meer fahren, um die Asche des Toten in die See zu streuen, sich im Stile einer irischen Totenwache zu betrinken und sich Geschichten über den Verstorbenen zu erzählen.

In diesem Augenblick, wenn der in einem stilisierten Krankenhaussetting sitzende Ray, dem die Todesnähe als schmerzhafter Index in den eigenen Leib auf eine Weise eingeschrieben ist, dass die Momente, in denen er schauzuspielen versucht, und die, in denen er auf sich selbst als sterbendes Subjekt zurückgeworfen wird, letztlich genauso untrennbar miteinander verwoben sind wie die sachliche Perspektive der Kamera, die engagierte Perspektive Wenders', und die subjektive Perspektive Rays, fallen nicht nur die drei Todesblickwinkel Jankélévitchs multiperspektivisch ineinander, sondern auch Kino und Leben scheinen, ganz im Sinne Pasolinis, zumindest kurzzeitig eins geworden.

371 Ray, *Lightning*, 28:50–29:20. Ebenfalls zitiert wird folgende Tagebuchaufzeichnung Rays: »An acotr must speak each line as if it were the very first or the very last time it will ever be said by him. He knows this intuitively, or else he has learned it as a part of his training. Having learned it, he devotes a large part of the rest of his life learning how to create the illusion that he is saying this line, at this time, for the first or the last time. It must be one or the other, there is no exception.« (Ray, *Interrupted*, 168.)

9. Indexikalische Todesszenen zwischen analoger Tradition und digitaler Emanzipation

9.1 Das Phänomen »Faux Snuff«

Im Frühjahr 1991 soll der US-amerikanische Schauspieler Charlie Sheen das FBI unter der Prämisse kontaktiert haben, in den Besitz eines authentischen Snuff-Videos geraten zu sein. Die ihm auf einer Hollywood-Party zugespielte VHS-Kassette würde die Entführung und anschließende Zerstückelung einer jungen asiatischen Frau durch einen als Samurai verkleideten Mann in derart graphischem Detailreichtum zeigen, dass unmöglich Spezialeffekte die Basis des blutigen Spektakels sein könnten.[1] Allerdings stellen die polizeilichen Nachforschungen schnell heraus: Bei dem fraglichen Film handelt es sich um die japanische Produktion *Ginī piggu 2: chiniku no hana*, die 1985 unter der Regie des Manga-Zeichners Hideshi Hino entstanden ist, und somit um reines Illusionskino, – was nicht zuletzt das Making-of beweist, das sowohl die Fabrikation der Splatter-Effekte zeigt, wie auch, dass sich die weibliche Hauptdarstellerin während der Drehpausen bester Stimmung erfreut.

Gerade weil diese Anekdote so oft wiedererzählt worden ist, dass sie inzwischen, wie das Phänomen Snuff selbst, einer urbanen Legende gleicht, wirft sie ein erhellendes Licht auf die Entwicklung, die der kinematographische Index-Tod seit den 80ern genommen hat: Während nicht-simulierte Tier-Tode oder dokumentarische Aufnahmen menschlichen Sterbens immer seltener in ikonisch-symbolische Ordnungen eingeflochten werden, erlebt der Realitätseffekt bezüglich vermeintlich »authentischer« Tode vor und *für* die Kamera nicht nur innerhalb von Faux-Snuff-Filmen wie der *Gini-piggu*-Serie eine sukzessive Steigerung. Unter dem Eindruck sich wandelnder Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen – namentlich dem Videoboom der 80er Jahre sowie dem *digital turn* ab den mittleren 90ern – wird die Herstellung von Bildmedien unter immer kostenextensiveren Voraussetzungen einer immer breiteren Gesellschaftsschicht möglich. Zum andern lassen die leichtere Handhabung audio-visueller Technologien und auch die Fortschritte im Make-Up- und Spezialeffekte-Sektor die Trennlinien zwischen fiktionalen und non-fiktionalen Todesszenen zunehmend verschwimmen.

---

1 Vgl. bspw. Kerekes, *Killing*, 330; Jay McRoy, *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam, New York 2008, 15 u. James Aston, *Hardcore Horror Cinema in the 21st Century. Production, Marketing and Consumption*, Jefferson 2018, 66 f.

»Ebenso wie man den Realitätseffekt fiktionaler Filme durch narrative und inszenatorische Authentifizierungsstrategien modulieren kann«, schreibt Peter Scheinpflug, »könnte man einen ›echten‹ Snuff-Film so konventionell präsentieren, dass jeder Rezipient ihn für eine Simulation hielte. […] Insbesondere im Digitalzeitalter [könne] der Film keine Zeichen seiner Authentizität generieren […], die der mit den Simulationsmöglichkeiten vertraute Rezipient nicht als Teil oder Dopplung der Simulation lesen kann.«[2]

Noch Jean Renoir hatte in *La Règle du Jeu*, wollte er den dort stattfindenden Kaninchentod nicht ins Off verbannen, im Grunde nur zwei Möglichkeiten, ihn zu simulieren: Entweder, ihn mittels der Montage zu verschleiern – (indem er z. B. zwischen zwei Schnitten ein lebendes durch ein bereits totes Kaninchen ersetzt) – oder aber, auf eine (leicht als solche erkennbare) Attrappe in Gestalt einer Puppe zurückzugreifen. Dem Video- und erst recht dem Digitalzeitalter eröffnen sich demgegenüber indes ganz neue Dimensionen, ikonisch-symbolische Tode als indexikalische in Szene zu setzen: Ein Index-Kaninchen kann bspw. spielerisch von einem digitalen simulieren werden, oder aber der entscheidende Todesmoment eines menschlichen Akteurs wird, wie das bereits *Cannibal Holocaust* vorgemacht hat, durch gezielte Störartefakte maskiert.

Im Gegensatz zum Jahrmarktskino mit seinen permeablen Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation unternehmen Filme wie *Ginī piggu 2* oder sein Vorläufer, Satoru Oguras *Ginī piggu: akuma no jikken*, allerdings gar nicht erst den ernstgemeinten Versuch, ihr Publikum ernsthaft dahingehend zu täuschen, dass ihm bei ihnen etwas anderes als eine professionelle Illusion serviert wird. Natürlich stellt ihr unleugbarer Realitätseffekt das Resultat einer kalkulierten Zuschauermanipulation dar – eine Zuschauermanipulation im Übrigen, die 1992 gar ein britisches Gericht zu dem Urteil geführt hat, *Ginī piggu 2*, obwohl klar als Fiktion entlarvt, unter den gleichen Maßstäben wie ein authentisches Snuff-Video zu behandeln, da die Simulation derart formvollendet sei, dass sie angeblich kaum jemand als solche dechiffrieren könne.[3] Dennoch kehren beide Filme genau diese Manipulation unübersehbar bereits in ihren jeweiligen Paratexten nach außen.

Der Plot von *Ginī piggu* reduziert sich darauf, dem Martyrium einer jungen Frau zu folgen, die zu Beginn des Films in die Hände eines Männer-Trios gerät. Diese unterziehen ihr Opfer sich stufenweise steigernden psychischen und physischen Torture, bevor man der jungen Frau (in deutlicher Reminiszenz an *Un Chien Andalou*) den Todesstoß mittels einer Metallnadel versetzt, die ihr durch die linke Schläfe in den Augapfel gebohrt wird. Anstelle eines konventionellen Vorspanns setzt der dreiviertelstündige Film mit einer Texttafel ein: »Several years ago, I obtained a private video under the title GUINEA PIG. Its commentary said that

2 Peter Scheinpflug, *Die filmische Agonie des Realen. Snuff als produktive Diskursfigur zur Annäherung an Problematiken des Realismus und der Medialität des Films im Digitalzeitalter,* www.peterscheinpflug.de/PeterScheinpflugSNUFF.pdf (01.01.21), 33.

3 Vgl. McRoy, *Nightmare,* 15 f.

›this is a report of an experiment on the breaking point of bearable pain and the corrosion of people's senses‹…but it was, in fact, an exhibition of devilish cruelty as three perpetrators severely abused a woman. Note: ›Guinea Pig‹ is defined as any experimental material.«[4]

Gespeist wird die Metareflexivität dieses Eröffnungsstatements vor allem von seinen Auslassstellen: Weder wird aus dem Text selbst und schon gar nicht aus dem nachfolgenden Film deutlich, wer das lyrische Ich sein soll, das auf diese Weise zu uns spricht, noch wird jemals bekräftigt, dass der nachfolgende Film identisch mit dem Video sei, von dem der unsichtbar bleibende Autor Zeugnis ablegt. Auch scheint sich das zitierte Bekennerschreiben, das der Snuff-Kassette angeblich beigelegen hat, mindestens implizit auf den Effekt zu beziehen, den der fiktionale Film *Ginī piggu* selbst anstrebt: Nicht die Zerstörung des titelgebenden Versuchskaninchens steht, laut Selbstverständnis der Experimentatoren, im Mittelpunkt ihrer Versuchsanordnung, sondern ausdrücklich »the corrosion of people's senses«, was, wie Jay McRoy herausstellt, das extradiegetische Publikum in die destruktive Agenda des Films miteinbezieht.[5]

Tatsächlich erweist sich *Ginu Piggu* bei genauer Betrachtung als »an effective and surprisingly low-key meditation on the cumulative dehumanization that violence causes in both aggressor and victim alike.«[6] Um einerseits ihr Publikum affizierend in den filmischen Text einzubinden, andererseits aber gerade dadurch den ikonisch-symbolischen Charakter desselben bloßzustellen, bedient sich der Film eines ganzen Katalogs illusionsbildender Stilmittel, angefangen von Zeitlupenaufnahmen und Standbildern über durchdachte Wechsel von Großaufnahmen, Halbtotalen, POV-Shots bis hin zu Zwischentiteln, die unter Stichworten wie »Hit«, »Kick«, »Burn« oder »Guts« den kontinuierlich fortschreitenden Auflösungsprozess der Protagonistin nahezu taxonomisch strukturieren. Während man *Ginī piggu* somit immerhin zugestehen kann, durch seine ambivalente Rahmung einem nicht über ein Mindestmaß an Medienkompetenz verfügenden Betrachter weismachen zu können, in ihm würde man einem realen Tötungsvorgang beiwohnen, bremst sein Nachfolger derlei Ambiguitäten bereits in seinem wesentlich transparenteren Eröffnungstext aus. Dort tritt Regisseur Hino selbst kaum verklausuliert unter dem Namen Hibino auf:

> »It was in April 1985 [that] Bizarre cartoonist Hideshi Hibino received one horrible parcel from an unidentified person who calls himself an enthusiastic fan of the cartoonist Hideshi Hibino. The parcel contained one 8 mm film, still pictures and a 19 page letter: The letter to the cartoonist that [sic] a horrible and bizarre crime seems to have been performed by the [sic] person of aesthetic paranoia in some secret place. The 8 mm film

4 Satoru Ogura, *Guinea Pig 1. Devil's Experiment*, DVD, Deutschland: Devil Pictures 2001 (Japan 1985), 0:00–0:45.

5 McRoy, *Nightmare*, 27.

6 Jack Hunter, *Eros in Hell. Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema*, London, San Francisco 1998, 145.

> was considered to be a vivid and authentic film showing an unidentified man chop [sic] the body of a woman into pieces and put [sic] them into his collection. Therefore, this film should not be shown to other people. Hideshi Hibino newly created this video as a restructured semi-documentary based on the 8 mm film, pictures and letter.«[7]

Einmal ganz abgesehen davon, dass diese Exposition den anschließenden Film eindeutig als Rekonstruktion vermeintlich authentischen 8 mm-Materials ausweist, stellt *Ginni Piggu 2* auch allein, was seine konkrete Inszenierungspraxis betrifft, völlig unverblümt die eigene Fiktionalität zur Schau. Mehr noch als der in einem semiprofessionellem Video-Look gedrehte *Ginni Piggu* wirkt Hinos Film mit seiner artifiziellen Beleuchtung, der Genrekonventionen folgenden Montage, oder den blumigen Monologen, die die zentrale Figur des mörderischen Samurais in einer Durchbrechung der vierten Wand mitten in die Kamera hält, der Vorstellung entgegen, irgendein Moment der graduellen Körperdemontage des weiblichen Opfers würde nicht einer ikonisch-symbolischen Ordnung entspringen.[8] Evident wird das besonders anhand zweier Akte von Selbstzensur, mit denen der Film sich widerstandslos ethisch-moralischen Wertvorstellungen unterwirft. Genuin japanisch ist dabei das noch auf die Meiji-Periode zurückgehende Verbot, männliche oder weibliche Genitalien explizit zu zeigen, weshalb selbst für den kommerziellen Vertrieb konzipierte hardcore-pornographischen Darstellungen mittels Blurring- oder Fogging-Effekte unkenntlich gemacht werden (müssen).[9] *Ginni Piggu 2* vermeidet die Verwendung derartiger digitaler Mosaike, indem der Film seine Hauptdarstellerin niemals nackt zeigt. Selbst während ihrer physischen Dekomposition achtet ihr Mörder stets darauf, dass ein weißes Tuch die primären und sekundären Geschlechtsorgane der jungen Frau bedeckt hält, – was im Kontext eines angeblich authentischen Snuff-Videos natürlich kaum sinnfällig scheint.

Weniger mit den Spezifika japanischer Kultur erklärbar, sondern Ausdruck eines generell sich auch in der westlichen Welt vollziehenden Paradigmenwechsels der medialen Repräsentation von Gewalt gegenüber Tieren ist es, dass Hino davon Abstand nimmt, für seinen Film den Index-Tod eines Hahnes herbeizuführen.[10] Nachdem das namenlose Opfer aus seiner Bewusstlosigkeit erwacht ist,

---

7 Hideshi Hino, *Guinea Pig 2. Flowers of Flesh and Blood*, DVD, Deutschland: Devil Pictures 2001 (Japan 1985), 0:00–0:50.

8 McRoy stößt bei seiner Feinanalyse des Films freilich auf eine Myriade unterschiedlicher Einflüsse der japanischen Kultur, die vom softpornographischen pinku eiga über den chanbara eiga, den Samura-Film, bis hin zu Selbsttötungsritualen wie Harakiri reichen. Folgerichtig liest er *Ginī piggu 2* als Ausdruck eines »nostalgic nationalism«, und erkennt in ihm »a critical commentary upon […] a transforming Japanese body politic.« (Vgl. McRoy, *Nightmare*, 24 u. 16.)

9 Vgl. bspw. Sandra Buckley, *Pornography*, in: Dies. (Hg.), *The Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, London, New York 2002, 401f.

10 Vgl. zur in den 70ern einsetzenden Tierethikdebatte, deren Darstellung den Rahmen vorliegender Arbeit bei Weitem sprengen würde, einführend bspw. Ursula Wolf (Hg.), *Texte zur Tierethik*, Stuttgart 2008. Signifikant jedenfalls ist, dass der Beginn des modernen philosophischen Nachdenkens über die Leidensfähigkeit von Tieren und damit einhergehende politische Forderungen nach einem angemessenen Umgang mit Tieren gerade im Nutz- und Zuchtsektor zeitlich nur wenige Jahre je-

enthauptet ihr Entführer, quasi als Vorgeschmack auf die Gräuel, die der jungen Frau noch bevorstehen, einen Hahn. Den abgetrennten Kopf wirft er auf die geknebelte und gefesselte Frau, während der zuckende, blutende Rumpf des Tiers in Zeitlupe zu Boden stürzt.[11] Nicht nur der Umstand, dass die eigentliche Enthauptung im Off stattfindet, und dass es sich bei dem leblosen Vogelkörper unverkennbar um eine Attrappe handelt, sondern vor allem die zahllosen Schnitte und Perspektivwechsel – von denen eine uns gar das weibliche Opfer für einen kurzen Moment aus dem Blickwinkel des über ihr in die Höhe gehaltenen Hahns zeigt –, untermauern, dass es kaum Hinos Intention gewesen sein dürfte, sein Publikum bezüglich der Authentizität seines Gewaltspektakels einer Täuschung aufsitzen zu lassen.[12]

Xavier Aldana Reyes unterscheidet in seiner Systematisierung der seit den 80ern und 90ern, vor allem aber in den 2000ern sich vervielfältigenden Manifestationen von »fictional snuff« »four categories, or subgenres, according to framing style:«[13]

1. »Films about snuff«, die, narrativen Schemata des klassischen Hollywoods folgend, hauptsächlich als Vertreter des Thriller-Genres klassifiziert werden müssen. Meist gerät dort ein (Privat-)Ermittler innerhalb einer konventionellen Spielfilmhandlung in Kontakt mit Snuff-Filmen: In Paul Schraders *Hardcore* (1979) ein Familienvater auf der Suche nach der im Porno-Milieu verschollenen Tochter; in Joel Schumachers *8 mm* (1999) ein Privatdetektiv, der von einer Millionärswitwe beauftragt wird, die Herkunft eines vermeintlichen Snuff-Videos zu prüfen, das sich in den Hinterlassenschaften ihres Ehemannes befunden hat; in Alejandro Amenábars *Tesis* (1995) eine Filmhochschulstudentin, die im Rahmen ihrer Magisterarbeit zu Gewalt im Film auf Filmaufnahmen der Morde an Kommilitoninnen stößt. Mindestens einmal im Verlauf der Handlung wohnen wir bei, wie unsere Protagonisten die jeweiligen Tapes oder Analogfilmrollen in Augenschein nehmen; die amateurhaft-ungeschliffene Ästhetik der Snuff-Filme unterschieden sich dabei deutlich von der sie rahmenden Spielfilm-Diegese. Da wir die Projektion nahezu ausschließlich aus der subjektiven Sicht der Hauptfigur erleben, fungieren

nem Bruch innerhalb unserer Filmgeschichte des Index-Todes vorausgehen, den wir seit den frühen 80ern beobachten können: 1975 veröffentlicht Peter Singer sein programmatisch betiteltes Buch *Animal Liberation*; 1982 publiziert Tom Regan seine Theorie der Tierrechte, *The Case of Animal Rights*; 1987 leitet Steve F. Sapontzis mit *Morals, Reasons and Animals* die sogenannte zweite Welle der Tierethikdebatte ein. (Ebd., 9 f.)

11 Hino, *Guinea Pig 2*, 7:00–8:10.

12 Vgl. hierzu auch Hinos Aussage im Interview mit dem *Dark Side Magazine*: »I can't kill any animal or insect. I am absolutely against the shooting and death of any creature.« (Zit. n. Erik van Ooijen, *Cinematic Shots and Cuts. On the Ethics and Semiotics of Real Violence in Film Fiction*, in: *Journal of Aesthetics & Culture* 3 (2011), 1–15, hier: 10.)

13 Xavier Aldana Reyes, *The Mediation of Death in Fictional Snuff. Reflexivity, Viewer Interpellation, and Ethical Implication*, in: Jackson, *Snuff*, 211–224, hier: 213.

deren Blicke als das entscheidende Band, mit dem die heterogenen Elemente des Film-im-Films in die eigentliche Handlung integriert werden.[14]

2. Die Kategorie des »Faux Snuff«, dessen Exponenten dem Eindruck eines authentischen Snuff-Films so nahe wie möglich zu kommen versuchen. Zu den Werkzeugen, mit denen diese Filme ihre ikonisch-symbolische Natur zu verschleiern trachten, zählen: Die Exklusion von Vor- und Abspann; der ausschließliche Gebrauch von ökonomisch und logistisch disponiblen Aufzeichnungsinstrumenten wie Videokameras oder Webcams; sowie ein beabsichtigter Dilettantismus, der sich bspw. in einer kaum vernehmbaren Tonspur oder einer verwackelten Kameraführung niederschlägt.[15]

3. »The Snuff Mockumentary«, die sich der Konventionen des Dokumentarfilms bedient. Um die Untaten fiktiver Serienkiller zu veranschaulichen, wird auf angebliche Originalaufnahmen zurückgegriffen, die diese von ihren Morden angefertigt haben sollen, und die später in den Besitz der Justiz oder von Privatpersonen gelangt sind. Dass die Filme dieser Kategorie sich aber auch (fingierter) Interviewsequenzen mit Pathologen, Polizeibeamten oder überlebenden Opfern bedienen, führt nicht nur zu einer wesentlich stärkeren moralischen Kontextualisierung der einzelnen Gewaltakte als dies beim »Faux Snuff« üblicherweise der Fall ist, sondern birgt auch die Möglichkeit, sofern der fragliche Killer als noch auf freiem Fuß eingeführt wird, eine Gefahrenlage für die unmittelbare Gegenwart des Rezipienten zu evozieren: Der Betrachter des Films könnte unter besonders schlechten Umständen selbst zum nächsten Opfer werden.[16]

4. »The Serial Killer Video Diary«, das ein Bindeglied zwischen »Faux Snuff« und »Snuff Mockumentary« darstellt, indem es den Found-Footage-Look von »Faux Snuff«, (jedoch selten dessen vermeintlichen Verismus), mit dem appellativischen Charakter der »Snuff Mockumentary« verbindet. Hier ist es aber der Serienkiller

14 Ebd., 214f.

15 Ebd., 215f. Dass Faux-Snuff-Praktiken nicht nur begrenzt sind auf *Ginī-piggu*-Derivate à la Stephen Biros *American Guinea Pig* (2014), sondern sich auch im Experimentalfilmsektor großer Beliebtheit erfreuen, zeigen bspw. Graeme Woods *Teenage Babylon* oder Peter Greenaways *Death in the Seine* (beide 1989): Während Woods Kurzfilm uns angeblich authentische Polizeiaufnahmen der Leichen von Teenagern aus den 50ern vorführt, die gemeinsam in den Liebessuizid gegangen sein sollen, paradieren bei Greenaway die photographischen Post-Mortem-Bilder einer Reihe von aus der Seine geborgener Körper der Jahre 1795 bis 1801 an uns vorbei. Sowohl bei den toten Jugendlichen in *Teenage Babylon* und natürlich erst recht bei den lange vor Erfindung der Photographie Ertrunkenen in *Death in the Seine* handelt es sich um Schauspieler, die ihren eigenen Tod mimen.

16 Ebd., 216. Michael Goi bspw. collagiert seinen 2011er Genre-Beitrag *Megan is Missing* aus einer Fülle fiktionaler Aufnahmen, um zu illustrieren, wie zwei Teenagerinnen per Internetchat zur Beute eines sadistischen Killers werden: Videotagebücher der 13- bis 14-jährigen Mädchen wechseln sich mit Fernsehberichten über ihr Verschwinden, Überwachungskamerabildern des Diners, wo eine der beiden verschleppt worden ist, sowie – in den letzten 20 Minuten – Material, das ihr Mörder selbst davon geschossen hat, wie er die Beiden in seinem Kellerverließ foltert und schließlich zu Tode bringt.

selbst, der sein Material in Hinblick auf ein potenzielles Publikum kompiliert und komponiert, für das dadurch wiederum, anders als beim »Faux Snuff«, nicht so sehr das Moment der Gewalt im Fokus steht, sondern vielmehr die Psyche des sich selbst inszenierenden Verbrechers.[17]

Für Reyes ist ein zentraler Aspekt, den all diese Faux-Snuff-Manifestationen teilen, dass »Fictional Snuff« gerade durch die Nutzbarmachung der genre-eigenen »mechanics and myths«[18] – was freilich ebenso die Illusionsbrüche miteinschließen kann, die durch Repugnanzen innerhalb der inhärenten Logik des jeweiligen Films entstehen – seinem Publikum »a more participatory and active metanarrative role« einräume. Diese wiederum trage dabei deutlich exploitative Züge:

> »Their direct implication via interpellation and accusation means viewers are directly informed in the viewing process and encouraged to judge their own ethical stance in relation to fictional snuff, its consumption (and that, more generally, of real death) and the drive to engage with it in the first instance. […] Rather than rely on this recriminatory strategy to deflect responsibility, fictional snuff is using ethical involvement to its own affective advantage.«[19]

Auch Peter Scheinpflug kommt – wobei er sich allerdings mehr auf den mythischen Snuff-Film als solchen zu beziehen scheint als auf Faux-Snuff-Filme à la *Ginī piggu* – zu einer ähnlichen Schlussfolgerung, wenn er der »immer selbstreflexive[n] Inszenierungsstrategie von Snuff« attestiert, sie würde per se »die Medialität und die Materialität des Mediums auf[zeigen]«:

> »Der reale Tod bewirkt also eine Re-Visibilisierung des Mediums, woraus nun eine doppelte Verunsicherung resultiert, da die mediale Materialität zugleich mit der Ikonizität des ›realen‹ Todes erfahrbar wird und damit diese mediale Materialität die des menschlichen Körpers im Bild ersetzt. Diese Substitution ermöglicht einen Realitätseffekt, den die Darstellung alleine nie erreichte. In Snuff als enunziativem Akt spendet das Medium selbst also die Substanz, die die Ikonizität zu zeigen vermag.«[20]

Selbstreflexivität und Ethizität in Gestalt eines Bewusstseins über die eigene Wirkungsmacht lassen sich schließlich auch an der Einstellung fraglicher Filme gegenüber indexikalischen Todesszenen ablesen. Ein kursorischer Blick in die Genre-Historie und -Genese offenbart schnell, dass *Ginī piggu 2* mit seiner Scheu,

17 Ebd., 216f. Ein Paradebeispiel wäre Julian Richards *The Last Horror Movie*, in dem ein hauptberuflich als Hochzeitskameramann arbeitender Serienkiller seine Untaten auf VHS festhält, und die Tapes sodann in die örtliche Videothek schmuggelt, wo er sie in den Kassettenhüllen kommerzieller Horrorfilme versteckt. Auch hier soll der Zuschauer, der sich den Film zuvor aus der Videothek ausgeliehen hat, am Ende den Eindruck bekommen, er sei an ein wirkliches Snuff-Tape geraten, und würde gar der nächste Kandidat auf der Todesliste des wahnsinnigen Killers sein, der ihn von der Videothek bis nach Hause verfolgt habe – ein Effekt freilich, der schon im Entstehungsjahr des Films, 2003, angesichts des Siegeszuges der DVD kaum noch besonders wirkmächtig gewesen sein dürfte.

18 Ebd., 217.

19 Ebd., 213.

20 Scheinpflug, *Agonie*, 22f.

einem Hahn on-screen den Kopf abzuschneiden, alles andere als eine singuläre Position einnimmt. Auf gerade einmal zwei Vertreter des fiktionalen Snuffs bin ich während meiner Recherche gestoßen, die das indexikalische Sterben von Tieren bebildern oder wenigstens indexikalische Tierkadaver als Set-Pieces heranziehen.

In Fred Vogels und Allen Peters' *August Underground* aus dem Jahre 2001, einem Faux-Snuff-Film par excellence, der aber ebenso dadurch in die Kategorie des »Serial Killer Video Diary« tendiert, dass er die Gewaltexzesse zweier junger Männer ausnahmslos aus der Perspektive ihres eigenen Mini-DVD-Recorders zeigt, besuchen unsere Protagonisten ein Schlachthaus, und lassen sich von einem Mitarbeiter sowohl die einzelnen Schritte einer Schlachtungsprozedur erklären als auch in den Kühlraum führen, wo etliche bereits ausgeblutete Schweine von der Decke hängen.[21] Auch die japanische Produktion *Nikku Darama* des unter Pseudonym agierenden Regisseurs Tamakichi Anaru von 1999 stellt eine explizite Verbindung zwischen Tiersterben und Kulinarik her. Inszeniert wird der Index-Tod einer Languste, die die Mitglieder eines vierköpfigen Porno-Filmteams mit einem Messer tranchieren, völlig beiläufig als notwendige Voraussetzung des anschließenden gemeinschaftlichen Abendessens.[22] In keinem Verhältnis jedenfalls steht die etwa halbminütige Einstellung zu dem anschließenden Martyrium einer jungen Pornodarstellerin, dessen einzelne Stationen deutlich an *Ginī piggu 1* und *2* angelehnt sind.

Dass *Ginni Piggu 2* und vergleichbare Produktionen davor zurückschrecken, ihre Grenzüberschreitungen innerhalb der Fiktion auch auf die außerfilmische Realität auszudehnen, mag seine Gründe gerade in ihrem angestrebten Realitätseffekt haben. Da dieser derart hoch ist, dass mancher Rezipient, wie das Beispiel Charlie Sheens zeigt, schon bereits die ikonisch-symbolischen Gewaltexzesse für bare Münze nimmt, scheint es nur konsequent, den realen (Tier-)Tod gleich ganz außenvor zu lassen. Im Sinne Baudrillards könnte man erneut davon sprechen, dass die Simulation die Realität längst eingeholt und übertrumpft habe. Dem »realen« Tod außerhalb der Diegese wird deshalb der Zutritt in die Fiktion verwehrt, weil diese bereits darum bestrebt ist, das Maß des Erträglichen auf Seiten des Rezipienten mit pseudo-indexikalischen Mitteln vollends ausreizen. Wäre die Köpfung des Hahns in *Ginī piggu* 2 keine ikonisch-symbolische, würde das die anvisierte Authentizität der sie umschließenden Folterszenen in jedweder Hinsicht negativ beeinflussen – sei es nun dahingehend, dass das Subversionspotential des Index-Tods angesichts der elaborierten Simulation zu vergleichsweiser Wirkungslosigkeit verblasst, oder aber dadurch, dass die Realität des nicht-simulierten Todes die Fiktion erst recht als solche enthüllt, und damit das pseudo-naturalistische Konzept des Films desavouiert.

21 Fred Vogel, Allen Peters, *August Underground*, DVD, USA: Toe Tag Pictures 2005 (USA 2001), 30:50–34:00.

22 Tamakichi Anaru, *Tumbling Doll of Flesh*, DVD, USA: Massacre o. J. (Japan 1998), 21:45–22:10.

Aber nicht nur in den extremeren Nischen des Genre-Kinos führen die indexikalischen Toten des Kinos seit den 1990ern ein Nischendasein. Wird genuiner Animal Snuff nicht, wie bspw. im Fall von Abderrahmane Sissakos *Timbuktu,* durch frappierend echt wirkende CGI-Effekten ersetzt[23], kann man Ende des 20., Anfang des 21. Jahrhunderts tatsächlich nur in vergleichsweise wenigen Repräsentanten des Arthouse- und/oder Exploitation-Films Szenen indexikalischen Todes begegnen.

So wie historische Aufnahmen von kriegerischen Konflikten, Naturkatastrophen, Unfällen innerhalb ikonisch-symbolischer Ordnungen höchstens dann noch Verwendung finden, wenn es sich bei diesen um zumindest partiell essayistische Filme handelt, die diese Aufnahmen als klar dokumentarisch kontextualisieren – man denke an die Eröffnungsmontage in Jean-Luc Godards *Notre Musique* (2004), wo Kriegsreportbilder auf Schlachtengemälde klassischer Historienfilme stoßen, um Godards persönliche Vorstellung einer (kinematographischen) Hölle zu illustrieren, oder die ebenfalls von dokumentarischen Gräueln untermalten Monologe des psychopathischen Protagonisten in Lars von Triers *The House That Jack Built* (2018) –, sind non-fiktionale Tier-Tode zumeist limitiert auf Werke aus den Federn anerkannter Auteurs des (internationalen) Programmkinos.

Die Kurzdarstellungen dreier unterschiedlicher Strategien von mit indexikalischen Tiertoden angereicherten ikonisch-symbolischen Spielfilmen vor allem seit den frühen 2000er Jahren sollen in der Folge dazu dienen, die Konsistenzen aufzuzeigen, die zwischen diesen zeitgenössischen und den bereits ausführlich diskutierten klassischen Formen indexikalischen Kino-Todes bestehen.

9.2 Index-Tode im zeitgenössischen Autorenkino. Haneke, Reygadas, Alonso

Michael Haneke dürfte derjenige Regisseur des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts sein, in dessen Œuvre sich die meisten animalischen Index-Tode finden lassen.

> »From the flopping fish on the floor of the suicide family's trashed home in Der Siebente Kontinent (Austria, 1989), through the repeated video footage of the pig being shot in Benny's Video (Austria, 1992), the family dog sloughing dead to the ground in Funny Games (Austria, 1997), the stable-full of kine shot dead in Code inconnu (2000), the horse shot in the head and knifed in the throat in Le Temps du loup (France, 2003), and finally the chicken decapitated in the flashback of Caché (France, 2005)«[24],

23 Im Zentrum der Handlung von Sissakos Film steht die Tötung einer trächtigen Kuh namens GPS, die einen lange schwelenden Streit zwischen Viehbesitzern und Fischern in der titelgebenden, von Dschihadisten besetzten malischen Oasenstadt zur Eskalation treibt. Obwohl es auf den ersten Blick so scheint, als sei ein tatsächliches Rind vor laufender Kamera mit einem Speer niedergestreckt worden, nachdem es sich mit den Hufen in einem Fischernetz verfangen hat, operiert Sissako in der fraglichen Szene ausnahmslos (und besonders erfolgreich) mit computergenerierten Effekten.

24 Julian Murphet, *Pitiable or Political Animals?*, in: *SubStance* 37/3 (2008), 97–116, hier: 108f.

spürt Julian Murphet non-simulativer Gewalt gegenüber Tieren im Werk des österreichischen Oscar-Gewinners nach, um daraus den immensen Einfluss abzuleiten, den Hanekes erklärtes Vorbild, Robert Bresson, auf dessen Schaffen ausgeübt hat. Schon in Filmen wie *Au hasard Balthazar* und *Mouchette* sei bei Bresson ein Programm angelegt, das Murphet mit Rückgriff auf Giorgio Agamben als »Animalisierung des Humanen« bezeichnet. Wenn Bresson von seinen Darstellern einzig als »Modellen« spricht, oder wenn durch seinen »defacialized approach to the human form«[25] nicht länger das Schauspielergesicht als Emotionsträger und Identifikationsfläche herhält, sondern emotionslose, entindividualisierte Extremitäten wie Hände und Beine, dann kreuzt sich das mit ähnlichen Inszenierungsstrategien Hanekes, seine menschlichen Protagonisten weniger als Individuen, sondern als Typen zu modellieren – was Michael Lawrence gar zu der These »Haneke's cinema presents the human as an animal«, und Vergleichen zwischen dessen Spielfilmen und »wildlife documentary's« führt.[26]

Wie Lawrence ebenfalls notiert, werden Hanekes Helden oftmals nicht nur von den gleichen Schauspielern verkörpert, sondern tragen mitunter gar in mehreren Filmen, als seien es tatsächlich einzelne Modelle derselben Serie, dieselben Vornamen: Mit wenigen Ausnahmen sind die im Handlungsfokus stehenden bourgeoisen Ehepaare entweder auf Georg und Anna oder Georges und Anne getauft. Wie Bresson liebt auch Haneke statische Bildkompositionen, eine reduzierte Bildsprache, die, wie es Bressons Diktum gewesen ist, die Ellipse zur vorherrschenden Stilfigur macht, und lenkt in emotional aufgeladenen Szenen oft und gerne die Aufmerksamkeit von seinen Akteuren weg auf neutralere Bildkomponenten. Gerade die Gewaltakte gegenüber seinen Figuren – sei es nun, ob in *Funny Games* ein kleiner Junge und in *Wolfzeit* ein Familienvater erschossen werden; seien es die Kinderzüchtigungen in *Das weiße Band*; sei es die Ermordung einer Jugendlichen mit einem Bolzenschussgerät in *Bennys Video* – vollziehen sich konsequent im Off, und damit außerhalb des manipulativen Zugriffs all jener Konventionen des Mainstream-Kinos, gegen die Haneke seine Filme als dezidiertes Gegenprogramm konzipiert: Nach den tödlichen Schüssen in *Funny* Games und *Wolfzeit* sehen

25 Ebd., 109.

26 Vgl. Michael Lawrence, *Haneke's stable. The death of the animal and the figuration of the human*, in: Brian Price, John David Rhodes (Hg.), *On Michael Haneke*, Detroit, Michigan 2010, 63–86, hier: 77: »Haneke presents the human subject, both the white bourgeois subject and its various others, in specific environmental contexts, specifically (but not always) the modern metropolis, in a way that might be compared with the wildlife documentary's presentation of animal subjects in their environments. In wildlife films, sequences showing different animals of the same species are carefully edited together to represent one »narrative« subject, one that is often given a name by the film and one that functions as an embodiment of the behaviour and experience of the animal as a species rather than of any real individual and historical animal. Haneke's cinema repeatedly presents studies of various human types, gives them the same names (in stark violation of the convention of naming characters in nonserial cinema), and, by preventing us from seeing them as realistic fictional individuals, instead encourages us to attend to their behaviour as embodying, allegorizing, particular socially distinct and discrete groups or classes.«

wir statt den Leichen entweder einen mit Blutspritzern befleckten Fernsehschirm oder aber das blutbesprenkelte Gesicht Isabelle Hupperts; in *Das weiße Band* entzieht eine geschlossene Tür uns den Anblick der handgreiflichen Strafrituale; die intradiegetische Kamera in *Bennys Video*, vor der der titelgebende Jugendliche seine Schulkameradin ermordet, filmt wiederum aufgrund falscher Fokussetzung knapp am eigentlichen Spektakel vorbei. In allen Fällen gleicht die Tonkulisse (das Schreien in *Bennys Video* und *Das weiße Band*) oder die explizite Absenz von Geräuschen (die Totenstille in *Funny Games* und *Wolfzeit*) die verweigerten visuellen Schauwerte jedoch gewissermaßen aus, indem sie die jeweiligen Gewaltausbrüche für den Rezipienten auf eine rein auditiv-mentale Ebene verlagert – und der Publikumsphantasie damit keine Grenzen setzt, sich Bilder auszumalen, die brutaler ausfallen als alles, was Haneke hätte inszenieren können.

Analog zu den Helden Bressons erwecken diejenigen Hanekes mit ihren unterkühlten Emotionen, ihren kargen Dialogen, ihrer physischen Stasis den Eindruck reiner Oberflächen oder bloßer Wirtskörper, auf und in denen sich die politisch-gesellschaftlichen oder spirituell-metaphysischen Themen beider Regisseure ausagieren dürfen. Aus ihren starren Rollen brechen diese Automatenmenschen – »as though they were direct descendants of Kleist's *marionettes*«[27] – häufig nur dann aus, wenn sich in ihren hermetisch verriegelten Gesichtern das Leid von Tieren spiegelt, deren ausströmende Lebens- oder Todesfunken sie gleichsam von außen erhellen. So wie das Martyrium Maries in *Au hasard Balthazar* uns dadurch greif- und fühlbar gemacht wird, dass das Schicksal ihres Esels das seiner Besitzerin fortwährend reflektiert, oder wie der Suizid Mouchettes dadurch über seine nüchterne Darstellung hinauswächst, dass Bresson ihn mit dem Index-Tod eines Wildkaninchens parallelisiert, so steht auch in Hanekes Filmen das graphische und gewaltsame Ableben von Tieren ganz im Dienst der Narration. Als legitimer Erbe damit auch von *La Règle du Jeu*, in dem der Tod des fiktiven André Jurieu vom Tod eines indexikalischen Kaninchens sowohl angekündigt wie vorweggenommen wird, stellen Hanekes *Wolfzeit*, *Bennys Video* oder *Caché* paradigmatische Inkarnationen dessen dar, was wir in Kapitel 4 vorliegender Arbeit als primär narrativ orientierte Legitimation indexikalischer Todesszenen kennengelernt haben: Der zunächst sinnlose Tod eines Tieres erhält seine Sinnzuschreibung allein durch den Fortgang der ikonisch-symbolischen Ordnung, auf deren Verlauf er entweder direkte Auswirkungen hat, oder aber gleichnishaft in ihr virulente Motivkreise und Problemfelder spiegelt.

In *Wolfzeit*, Hanekes Schilderung einer postapokalyptischen Welt, sucht die vierköpfige Familie Laurent – Mutter, Vater, Sohn, Tochter – zunächst Zuflucht vor einer nicht näher genannten Bedrohung in ihrer Ferienhütte im Wald, wird dort aber von einer ebenfalls auf der Flucht befindlichen zweiten Familie überrascht, deren Oberhaupt wiederum Georges Laurent aus Affekt erschießt. Anne und die beiden Kinder finden schließlich Aufnahme in einem improvisierten

27 Murphet, *Animals*, 109.

Flüchtlingslager an einer Bahnstation, deren einer provisorischen Gesellschaftshierarchie unterworfenen Insassen bislang vergeblich darauf warten, dass Züge sie aus dem Krisengebiet herausbringen. Eines Tages erkennt Anne in neu hinzugekommenen Flüchtlingen jenen Familienvater wieder, der Georges auf dem Gewissen hat. Just in dem Augenblick, als sie die Familie mit ihren Vorwürfen konfrontiert, und sodann bei der Lagerleitung um Beistand bittet, lässt Haneke die indexikalische Realität unvermittelt in die Diegese einbrechen.

Zunächst ertönt ein Schuss auf der Tonspur. In einer Halbtotalen sehen wir, wie unweit der Eisenbahngleise, neben denen der Disput stattfindet, ein Pferd bereits tot auf dem Boden liegt. Ein anderes empfängt gerade unter erneutem Schusslärm seine Todeskugel. Nur für einen Moment lässt Anne die Geräuschkulisse und der Anblick zusammenzucken. Danach nimmt sie die Diskussion mit dem Lagerleiter wieder auf, der ihr erneut versichert, ohne eindeutige Beweise, dass jener Neuankömmling ihren Ehemann getötet habe, seien ihm die Hände für irgendwelche Vergeltungsmaßnahmen gebunden. Daraufhin schneidet Haneke in Großaufnahme zum Kopf eines der Pferde. Körperlose Hände nähern sich seiner Kehle, öffnen sie mit einem Messer. Auf die Aufnahme des herausprudelnden Blutes folgt das Bild des Feldweges, auf den feiner Regen zu fallen beginnt:[28] »Der Tod des Pferdes scheint«, wie Mario Hirstein ausführt, »als Opfer Gott zu gefallen, sodass er den unter Wassermangel leidenden Mensch den lang ersehnten Regen bringt.«[29] Obwohl sich der Index-Tod des Pferdes deutlich auf den Tod Georges' in der Exposition bezieht, könnte der Kontrast zwischen beiden Todesdarstellungen kaum größer sein: Während das menschliche Ableben im Off stattfindet und einzig durch die Blutspritzer im Gesicht seiner Ehefrau visualisiert wird, entweicht dem Pferd sein Leben in einer Großaufnahme, ohne dass wir von seinem Henker mehr als die Arme sehen würden.

Auch die Köpfung eines Hahns in *Caché* besitzt eine klare Entsprechung innerhalb der Narration: Wie in *Wolfzeit* bricht der Index-Tod des Tiers jäh über den Zuschauer herein. Eben noch haben wir Juliette Binoches Charakter, der, wie die weibliche Hauptfigur in *Wolfzeit*, Anne Laurent heißt, beim Telefonieren auf einer Gesellschaftsparty gesehen; im nächsten Moment zeigt uns eine Großaufnahme, wie eine Axt sich in den Hals eines auf einem hölzernen Block liegenden Hahns gräbt. Wie in *Wolfzeit* setzt sich die entsprechende Szene aus zwei Einstellungen zusammen, allerdings in umgekehrter Reihenfolge: Auf das Close-up der Köpfung folgt kurz darauf eine Halbtotale, in der wir den Rumpf des Hahns postmortal zuckend durch den Innenhof eines Bauernguts flattern sehen. Ebenfalls wie in *Wolfzeit* korrespondiert der Hahnentod unmissverständlich mit einer späteren ikonisch-symbolischen Todesszene, die indes, für Haneke untypisch, nicht

28 Michael Haneke, *Wolfzeit*, DVD, Deutschland: Absolut Medien 2004 (Deutschland/Frankreich/Österreich 2003), 1:21:00-:21:20.

29 Mario Hirstein, *Gewalt und Spiele in den Filmen Michael Hanekes*, Dissertation, Mannheim, Waterloo 2019, 129, online unter: http://hdl.handle.net/10012/15489 (01.01.21).

im Off stattfindet, sondern sich in einer weiteren Halbtotalen entfaltet: Majid, jener Mann, der sich in Anwesenheit von Georges Laurent eigenhändig die Kehle durchschneidet, und unter einer gegen Wände und Decke spritzenden Blutfontäne zusammenbricht, ist Adoptivkind der Eltern Georges' aus dem Maghreb gewesen, worauf der kleine Georges, eifersüchtig auf den ungewollten Bruder, ihn so lange bei seiner Familie schlechtmachte, bis die ihn zurück in die Obhut des Jugendamts gab. Dass Georges Majid nach bald 40 Jahren in einer ärmlichen Sozialwohnung besucht, hängt mit Videoaufnahmen zusammen, die Anne und er seit Kurzem empfangen – belanglose Außenansichten ihrer Wohnung, die offenbar klarmachen sollen, dass das Ehepaar und ihr halbwüchsiger Sohn unter ständiger Beobachtung stehen. Mit dem vagen Verdacht, Majid könne hinter dieser bedrohlichen Geste stecken, hat Georges zuvor den elterlichen Gutshof besucht, und dort einen Alptraum durchlebt, in dem wiederum die oben skizzierte indexikalische Todesszene untergebracht ist: Georges imaginiert sich seinen Adoptivbruder, wie er zuerst dem Hahn den Kopf abtrennt, und mit der blutverschmierten Axt sodann auf ihn zukommt, als habe er das Gleiche mit ihm vor.[30]

So vage wie sich, sucht man nach eindeutigen Antworten für die aufgeworfenen Fragen, die gesamte Spielfilmhandlung von *Caché* gestaltet – letztendlich erfahren wir nicht mal, wer genau nun eigentlich hinter den anonymen Videobotschaften steckt, die den Plot erst in Gang setzen –, so komplex und ambivalent fällt auch die Kommunikation zwischen dem Index-Tod des Hahnes und dem ikonisch-symbolischen Suizid Majids aus. Anders als in *Wolfzeit* eröffnet schon allein die Tatsache, dass wir den Hahnentod als einen (Alp-)Traum Georges erleben, interpretatorischen Spielraum bezüglich des Wahrheitsgehalts der vermeintlichen Kindheitserinnerung: Hat Majid sich wirklich einen Angriff auf den Adoptivbruder zuschulden kommen lassen, oder biegt sich das Gedächtnis des erwachsenen Georges einen tatsächlichen oder erfundenen Vorfall so weit zurecht, um in der Gegenwart mit der eigenen Schuld zurechtzukommen, dass Majid wegen seiner kindlichen Eifersucht einer gesicherten Existenz inmitten des französischen Bürgertums beraubt worden ist? Mit Bedeutungsüberschuss ist aber nicht nur der Hahn in Georges' Erinnerung und/oder Imagination versehen, sondern ebenso der Suizid Majids, dessen konkrete Gründe uns Haneke zu keinem Zeitpunkt offenlegt.

Eine in der Gegenüberstellung von realer und simulierter Gewalt in *Wolfzeit* und *Caché* einzig implizit vorhandene Reflexionsebene hat Haneke bereits in den frühen 90ern mit *Benny's Video* zum eigentlichen Sujet eines Films gemacht. Als ein weiteres paradigmatisches Beispiel dessen, was ich im vorherigen Kapitel als den kinematographischen Initial-Schock bezeichnet habe, illustriert Hanekes Frühwerk, noch bevor der Filmtitel auf der Leinwand erscheint, wie ein Schwein zwecks der anstehenden Schlachtung mit einem Bolzenschussgerät niedergestreckt wird. In Hanekes Originaldrehbuch lesen sich die eröffnenden zwei Minuten des Films wie folgt:

30 Michael Haneke, *Caché*, DVD, Deutschland: EuroVideo 2006 (Deutschland/Frankreich/Italien/Österreich 2005), 36:29–37:13.

»Wir bewegen uns durch einen langen dunklen Gang auf eine helle Öffnung zu. Erst können wir die Beschaffenheit des Ganges nicht erkennen. Als wir näher zum Licht kommen, sehen wir, dass es sich um Bretterwände in einem Stallgebäude handelt. Vor uns zwei menschliche Silhouetten. Quieken von Schweinen.

Wir kommen ins Freie: Die Sonne scheint. Der Bauer und seine Frauen treiben zwei Schweine aus dem Stall. Eines kann sich losreißen. Beim Versuch, es festzuhalten, entkommt das andere. Im Freien erwarten uns noch andere Personen: die drei Kinder des Bauern (6, 8 u. 10 Jahre alt) und ein Ehepaar, das sichtlich nicht hierhergehört: Dr. Georg Schober (45, schlank, städtisch-intellektueller Habitus) und seine Frau Anna (41, schmal, blond, elegant). […]

Schließlich fängt der Bauer eines der Tiere. Es SCHREIT gottserbärmlich, als wüsste es, was ihm blüht. Sie ziehen es zum vorbereiteten Bluttrog. Der Bauer nimmt den Bolzenschussapparat. […]

Georg wendet sich zur KAMERA, die näher gekommen ist.

GEORG (ärgerlich) Lass das bitte, ja?!

Aber der unsichtbare KAMERAMANN richtet weiter seine Optik auf das Zentrum des Geschehens, wo sich jetzt der Bauer dem QUIEKENDEN Schwein zuwendet und es mit einem gezielten Schuss tötet. Als hätte man ihm die Füße unter dem Leib weggezogen, fällt das Tier um. […]

Plötzlich BLEIBT DAS BILD STEHEN, BEWEGT SICH RÜCKWÄRTS, es hört auf, zu schneien, das Schwein springt wieder auf die Füße, der Bauer dreht sich mit seinem Bolzenapparat vom Schwein weg.

Erneut STOPPT das BILD, BEWEGT SICH DANN – NUN IN ZEITLUPE – VORWÄRTS: Der Bauer wendet sich dem Schwein zu, setzt den Apparat an: Schuss. Das Schwein fällt um. Wieder: leichter Schneefall. Erneutes RÜCKWÄRTSFAHREN.

Der Vorgang wiederholt sich mehrmals. Mit dem ersten Stopp hat der TON ausgesetzt: Die STILLE hält an bis zum Ende des Bilds und weiter über die TITEL, die in roter Schrift auf schwarzem Grund erscheinen.«[31]

Als habe Haneke die grundsätzliche Obszönität des Kinos, die André Bazin in der Umkehr- und Wiederholbarkeit der eingefangenen Zeit zu erkennen meint, in unmittelbare Bilder überführen wollen, fallen in der Exposition von *Benny's Video* mehrere Dinge ineinander: Zum einen ist es im wahrsten Wortsinn tatsächlich Bennys Video gewesen, was wir zu Beginn von *Benny's Video* sehen, nämlich ein Video, das der Titelheld Benny, jugendlicher Sohn wohlhabender Eltern in der österreichischen Hauptstadt, während eines Bauernhofausflugs geschossen hat, und das er sich, als ungleich lebensechteres Äquivalent zu den Action- und Horror-Filmen, die er sich sonst tagtäglich aus der Videothek ausleiht, immer wieder von Neuem anschaut. Dabei greift unser Held aber auch manipulativ in das Videomaterial ein: Er katapultiert das sterbende Schwein, indem er das Tape rückwärts ablaufen lässt, vom Tod zurück ins Leben, betrachtet seinen Tod im Zeitraffer, lässt ihn in Zeitlupe, Frame für Frame, an sich vorbeiziehen. Ähnlich wie die kommunistischen Spitzel in Bazins Beispiel ist das Schwein unter Bennys Zugriff in einer Endloskette aus Reanimationsmaßnahmen und Todesschüssen

31 Michael Haneke, *Drehbücher*, Hamburg 2019, 85.

gefangen – einem Zugriff, der nicht, wie noch Bazins Wochenschauszene, auf räumlich-zeitliche Konstanten des Dispositivs Kino angewiesen ist, sondern regelrecht obsessiv in den eigenen vier Wänden betrieben werden kann: Wann immer dem Medienjunkie Benny der Sinn danach steht, erwacht das Schwein zu neuem Leben und wird immer wieder von demselben Projektil tödlich getroffen.

Jenseits des Subtextes, dem Nexus zwischen Kino und Tod im Allgemeinen bzw. medialer Gewalt und ihrem Konsum im Besonderen auf den Grund gehen zu wollen, hat der Index-Tod des Schweins allerdings primär eine narrative Funktion. Auch dieses sterbende Tier verweist auf einen menschlichen Tod innerhalb der Diegese. Benny wird im weiteren Verlauf der Handlung selbst zum Mörder, als er eine Schulkameradin zu sich einlädt, und ihr erst das fragliche Video vorführt, sodann das Bolzenschussgerät präsentiert, das er, wie er sagt, vom Bauernhof entwendet hat, und die Teenagerin schließlich vor laufender Kamera mit diesem tötet. Was die Perfektion der Inszenierung betrifft, hinkt dieser ikonisch-symbolische Erschießungstod dem indexikalischen hinterher: Weder fängt Bennys Kamera das Sterben des Mädchens ein, das außerhalb des Bildkaders stattfindet, und für uns in erster Linie akustisch erfahrbar gemacht wird, noch hat Benny seinen Schuss so sauber und kalkuliert gesetzt wie der Bauer in der Exposition, sodass seine Schulkameradin einen langen Todeskampf ausfechten muss. Konsequent ist das, was wir von Bennys Tat sehen, beschränkt auf den Schirm seines Fernsehers, an den die Kamera angeschlossen ist und auf dem die Agonie des Mädchens live übertragen wird.

Nachdem Benny, der auf den von ihm verübten Mord unterkühlt reagiert, als ob es sich bei ihm um eine weitere Szene aus einem seiner Gewaltvideos handeln würde, seinen Eltern die Tat gebeichtet hat, tun diese alles dafür, das Ereignis, das nicht zuletzt ihre finanziellen und sozialen Sicherheiten zu gefährden droht, zu vertuschen. Während Bennys Mutter spontan mit ihm nach Ägypten in den Urlaub reist, kümmert sich der Vater zu Hause darum, die Leiche von Bennys Opfer zu zerstückeln und zu entsorgen. Zurück in Österreich wendet sich Benny allerdings von selbst an die Polizei. Die letzte Szene zeigt uns Bennys Eltern bei ihrem Eintreffen auf der Polizeistation durch den emotionslosen Blick einer Überwachungskamera.

Trotz dieser im Grunde sämtlichen Spielfilmen Hanekes eingeschriebene selbst- oder metareflexiven Komponenten, die das Blickregime Hollywoods in Frage stellen und etablierte Kinokonventionen zu unterlaufen versuchen, führen die drei oben skizzierten Index-Tode grundsätzlich jene Traditionslinie fort, in der wir zuvor Renoir und Bresson verortet haben. Ob nun die erstickenden, weil gewaltsam ihres Aquariums entrissenen Fische in *Der Siebente Kontinent*, die den kurz darauf folgenden Suizid einer dreiköpfigen Mittelstandfamilie vorwegnehmen; ob der Haushund einer identischen Familie in *Funny Games* das erste Opfer zweier Killer darstellt, die danach auch Mutter, Vater und Sohn das Leben nehmen werden; oder ob ein Wellensittich in *Das weiße Band* von einer Schere durchbohrt aufgefunden wird, um die Schwarze Pädagogik des Deutschen Kaiserreichs als Keimzelle des Faschismus zu modellieren, – stets verhalten sich Hanekes indexikalische Tiertode komplementär zu Morden/Toden, die innerhalb der ikonisch-symbolischen Ordnung verübt/

gestorben werden, sodass beides einander wechselseitig intensiviert, kommentiert, legitimiert.

Wie sehr der animalische Index-Tod eine Trope in seinem Œuvre darstellt, beweist nicht zuletzt der ironische Umgang, den Haneke ihr in seinem Sterbehilfedrama *Amour* angedeihen lässt: Als sich eine Taube in das Appartement von Georges verirrt, der kurz zuvor die eigene, unter Demenz leidende Ehefrau mit einem Kissen von ihrem körperlichen und geistigen Verfall erlöst hat, schafft dieser es, das Tier mit bloßen Händen einzufangen. Nunmehr erwartet der Betrachter, der mit Hanekes vorherigen Filmen vertraut ist, eigentlich nahezu, dass dem Vogel, analog zum ikonisch-symbolischen Tod Annes, sogleich ebenfalls ein (möglicherweise indexikalisches) Leid widerfährt. Stattdessen entlässt Georges die Taube aber aus dem Fenster zurück in die Freiheit, – womit der Erfolg von Hanekes Strategien der Zuschauermanipulation, die er selbst mitunter gar als »Vergewaltigung zur Selbstständigkeit« des Publikums bezeichnet, in diesem Fall gerade durch die Absenz eines animalischen Index-Todes garantiert wird.[32]

Wie selbstverständlich ordnet Catherine Wheatley Michael Haneke einer Gruppe von Autorenfilmern zu, die zusammen den Trend eines »New Extremism« innerhalb des europäischen Kinos der 1990er und 2000er begründen. Zusammengehalten wird der diverse Korpus an Filmen, die Horecks und Kendalls Sammelband unter dem gleichnamigen Terminus subsumiert, primär durch ihre graphischen und provokanten Evokationen von Eros und Thanatos. Während der Lebenstrieb hauptsächlich durch indexikalische Sexualakte repräsentiert wird, findet der Todestrieb, wie Wheatley ausführt, seinen Niederschlag größtenteils in Todesszenen von Tieren, wie sie nicht nur die oben angeführten Filme Hanekes exemplarisch veranschaulichen, sondern auch in den Werken anderer Akteure des »New Extremism« wie Lars von Trier oder Ulrich Seidl anzutreffen sind.[33]

Zumindest theoretisch einen Kontrapunkt zu jenen Filmen, deren »concerted practice of provocation as a mode of address« dazu führe, dass »the notion of a passive or disinterested spectator« permanent herausgefordert, in Frage gestellt oder zerstört werden würde[34], bilden im zeitgenössischen Kino die Vertreter des (definitorisch ebenso schwammigen) »Slow Cinema«. Diese haben sich, ihrem Gattungsnamen entsprechend, sowohl einer kontemplativen, konventionellen Schauwerten zuwiderlaufenden Ästhetik verschrieben, deren wichtigstes Stilmittel Plansequenzen und Halbtotalen darstellen, als auch einem empirischen Gestus, der die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion brüchig werden lässt.

32 Vgl. Hanekes Aussagen im Interview mit Lars-Olav Beier, Philipp Oehmke, ›*Jeder Film vergewaltigt*‹, in: *Der Spiegel* 43 (2009), 112ff., hier: 133: »Jeder Film vergewaltigt seine Zuschauer. Ich sitze unten, und von oben prasseln überlebensgroße Bilder auf mich ein. Meine Filme vergewaltigen den Zuschauer immerhin dazu, selbst nachzudenken.«

33 Vgl. Catherine Wheatley, *Naked Women, Slaughtered Animals. Ulrich Seidl and the Limits of the Real*, in: Tanya Horeck, Tina Kendall, *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*, Edinburgh 2011, 93–104.

34 Tanya Horeck, Tina Kendall, *Introductio*n, in: Ebd., 1–17, hier: 2.

Fruchtbargemacht werden kann bezüglich repräsentativer Werke des »Slow Cinema« David Bordwells Definition eines »parametrischen Kinos«, das sich genauso sehr aus Strukturelementen zusammensetze, die der Narration dienlich seien, wie welchen, die den jeweiligen Plot kein Stück voranbringen, und stattdessen, fernab der zu erzählenden Geschichte, um ihrer selbst willen existieren würden.[35]

In Filmen von bspw. Michelangelo Frammartino, Theo Angelopoulos oder Abbas Kiarostami sind Landschaften, alltägliche Beobachtungen und Verrichtungen, Momente der Stille und der Stagnation letztendlich stärker mit Bedeutung aufgeladen als die minimalistischen Plots. Tatsächlich müssen die narrativen Fragmente angesichts des sie umlagernden Katalogs scheinbar trivialer Observationen vom jeweiligen Rezipienten oftmals eigenmächtig einer mehr oder minder ganzheitlichen Synthese zugeführt werden: Die Filmhandlung bedarf der aktiven Mithilfe des Publikums, um überhaupt aus den bereitgestellten Bedeutungssplittern zum Vorschein kommen zu können.

Wie wenig distinkt die Oppositionsstellung zwischen einem »neuen Extremisten« wie Michael Haneke und einer Ikone des »Contemplative Cinema« wie Béla Tarr schlussendlich verläuft, lässt sich nicht nur daran ablesen, dass als einer der Begründer dieser spezifischen Ausformung des realistischen Kinos, neben Michelangelo Antonioni und Andrej Tarkowskij, vor allem Hanekes Vorbild Bresson gilt. Ebenso bedienen sich auch einzelne Vertreter des »Slow Cinema« indexikalischer Todesszenen von Tieren, die sich von denen in den Filmen Hanekes auf den ersten Blick nicht wirklich unterscheiden. An den beiden Beispielen *Japón* (2002) des mexikanischen Regisseurs Carlos Reygadas und *Los Muertos* (2004) des Argentiniers Lisandro Alonso, (beide dezidierte Verehrer Bressons), möchte ich im Folgenden, neben den Gemeinsamkeiten, vor allem die Unterschiede zu den Tier-Toden im Werk Hanekes aufzeigen. Während dessen vorrangiger modus operandi zur Legitimierung indexikalischen Todes es ist, seine sterbenden Tiere in ein narratives Geflecht einzubinden, wo sie das Ableben der menschlichen Akteure stellvertretend in der außerfilmischen Realität ausagieren, und sie daher hauptsächlich durch ihren plötzlichen Einbruch in die Filmfiktion schockieren, verwehren *Japón* und *Los Muertos* ihren nicht weniger explizit sterbenden Tieren eine solche kontextualisierende Einbettung in den Narrationsfluss. Im Vordergrund steht stattdessen das Verhältnis, das die jeweiligen menschlichen Helden zur sie umgebenden Flora und Fauna einnehmen.

Obwohl *Japón* und *Los Muertos* stilistisch den Statuten des »Slow Cinema« entsprechen – es dominieren lange Kamerafahrten durch rurale Landschaften, rudimentäre Handlungsverläufe am Rande von Abstraktion und Stagnation, ein asketischer Umgang mit Dialogen, Musik, explanatorischen Sequenzen –, greifen sie inhaltlich transgressive Themen auf, wie sie für den »New Extremism« des europäischen Kinos kennzeichnend sind:

35 Vgl. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985, 274–310.

In *Japón* begleiten wir einen namenlosen Mann mittleren Alters ins mexikanische Hinterland, wo er sich aus ungenannten Gründen das Leben nehmen möchte. Statt aber, angelangt in einem entlegenen Dorf, seinem Dasein ein Ende zu setzen, knüpft er emotionale Bande zu einer greisen Witwe, in deren Haus er unterkommt, und die ihm mit kompromissloser Gastfreundschaft begegnet. Oszillierend zwischen freundschaftlichen Gefühlen der alten Frau gegenüber, die von ihren habgierigen Verwandten von ihrem Besitz vertrieben werden soll, und den eigenen erwachenden sexuellen Gelüsten lässt unser Held die Beziehung zur aufopferungsvollen Dame in einem Geschlechtsakt kulminieren, dessen explizite, semi-dokumentarische Zurschaustellung von Körpern, die nicht den gängigen westlichen Schönheitsidealen entsprechen, durchaus den Eros-Evokationen des »New Extremism« nahekommt.

Auch *Los Muertos* beinhaltet eine explizite Sexszene sowie eine Prämisse, die der von *Japón* nicht unähnlich ist: Nach 20-jähriger Haft wird der verurteilte Mörder Vargas aus dem Gefängnis entlassen, und macht sich in den argentinischen Dschungel auf, um dort seine inzwischen erwachsene Tochter zu suchen, von der er einzig weiß, in welchem zivilisationsfernen Dorf sie sich vor vielen Jahren aufgehalten hat. Auf seiner Reise kopuliert Alonsos expressionslos agierender Held nicht nur zum ersten Mal seit Dekaden mit einer Frau in Gestalt einer Prostituierten, die ihn in ihrer ärmlichen Hütte empfängt, sondern erfährt, ähnlich wie der ebenfalls von einem Laien ohne vorherige Schauspielerfahrung verkörperte Protagonist Reygadas', vor allem die kontemplative Macht der ihn regelrecht absorbierenden Natur. Sowohl Alonsos wie Reygadas' Held eignet sich diese Natur aber auch in wortwörtlichem Sinne an: Während Vargas bei einer Kanufahrt einen Fluss hinab am Ufer eine festgebundene Ziege erspäht, die er danach fachgerecht schlachtet, reißt Reygadas' Namenloser einem Vogel bei lebendigem Leibe den Kopf ab, nachdem ein kleiner Dorfjunge, der das aus eigenen Kräften nicht fertigbringt, ihn darum gebeten hat.

Der Index-Tod der Ziege in *Los Muertos* besteht aus zwei Einstellungen, von denen jede sich zwischen zwei und drei Minuten Laufzeit einpendelt. In der für Alonsos Film charakteristischen betont schmucklosen, zurückhaltenden Dokumentarästhetik schauen wir dem entlassenen Häftling dabei zu, wie er sein Kanu ans Ufer bringt, um die aus unerfindlichen Gründen zurückgelassene Ziege zu sich an Bord zu hieven, wie er ihr mit seiner Machete den Hals durchtrennt, und sich sodann weiter flussabwärts begibt. Während die Todesszene unspektakulär aus großer Distanz in einer Totalen gezeigt wird, bei der die im Wellengang auf und ab schwankende Reling zudem immer mal wieder den Tötungsvorgang halb oder vollständig verdeckt, zeigt die nachfolgende Szene en détail und im Close-up die Häutung und das Ausweiden des Tieres im Innenraum von Vargas' Kanu.[36]

Der nüchterne Ton beider Einstellungen ist konstitutiv für Alonsos Film, der seine gesamte 80-minütige Laufzeit nichts weiter tut, als seinem Protagonisten bei

36 Lisandro Alonso, *Los muertos*, TV-Aufzeichnung, Deutschland/Frankreich: arte 2008 (Argentinien 2004), 58:02–1:04:07.

dessen Flussfahrt zu folgen, ohne die Ereignisse zu irgendeinem Zeitpunkt über Gebühr zu dramatisieren. Ebenso, wie wir quasi in Echtzeit beiwohnen, wie Vargas sich in die Arme der Prostituierten begibt oder die erbeutete Ziege schlachtet, begleiten wir ihn beim Ausräuchern eines Bienenstocks, um an den Honig in dessen Innern zu gelangen, sowie bei den auf wenige Sätze begrenzten Konversationen mit der Landbevölkerung, die er nach dem Verbleib seiner Tochter ausfragt. Der Index-Tod der Ziege bildet damit einen gleichberechtigt unter vielen stehenden Partikel, der weder dazu dient, Alonsos Held psychologisch zu konturieren noch die Narration voranzutreiben.

Wie Tiago de Luca in seiner Feinanalyse des Films bemerkt, bricht Alonsos Kamera nur zweimal aus ihrer pragmatischen Objektivität aus, und zwar jeweils in der ersten und der letzten Szene des Films.[37] In der Eröffnungssequenz, die anscheinend den von Vargas verübten Mord als Traum oder Erinnerung präsentiert, schweift die Kamera fokus- und ziellos durch den Urwald, dicht vorbei an Baumstämmen, hinauf zu den Blätterdächern, und schließlich an den Leichnamen zweier Jungen vorbei, denen sie jedoch dieselbe unaufgeregte Aufmerksamkeit widmet wie der Flora und Fauna, in die die toten Körper eingebettet sind.

In der finalen Szene scheint Vargas in einem Dorf weit im Dschungel auf seine Enkelkinder gestoßen zu sein, – zumindest suggeriert ihm das ein kleiner Junge, der ihm anbietet, ihn zu seinen mutmaßlichen Nachkommen zu führen. Bevor Vargas ihm folgt, lässt er eine Superhelden-Spielfigur, an der er bis dahin herumgenestelt hat, in den Wegesstaub fallen. Die Kamera wiederum heftet sich nun aber nicht, wie man erwarten würde, an seine Fersen, sondern senkt sich langsam hinab zum Boden, wo die Figur neben dem rosaroten Rad eines Spielzeugautos gelandet ist. Es dauert fast eine Minute, bis ein umherlaufendes Huhn in den Bildkader gelangt, über das Spielzeug hinwegeschritten, und wieder aus dem Kamerafokus verschwunden ist, und der Film genau diese vollendete Durchquerung des Kaders als Anlass nimmt, selbst zum Ende zu kommen. De Luca leitet von dieser finalen Einstellung eine Überdetermination der Lebensrealität von Tieren und Pflanzen in Alonsos Film ab, gegenüber der seine menschlichen Protagonisten, wenn sie nicht gleich vollends mit ihr verschmelzen, zumindest auf ihre basalsten Instinkte wie Nahrungsaufnahme und Sex zurückgeworfen werden, und damit kaum prinzipiell von Flora und Fauna separiert werden können. In Bezug auf die sinnfälligen Diskrepanzen zwischen offenkundiger Zielgerichtetheit und absoluter Kontingenz in der finalen Einstellung von *Los muertos* – einerseits die bewusste Wahl des Bildkaders, andererseits die ihn kreuzende, kaum im Voraus planbare Bewegung des Huhns – schreibt de Luca, wobei er die philosophisch-poetologische Ausrichtung von Alonsos Film auf den Punkt bringt:

37 Vgl. Tiago de Luca, *Natural Views. Animals, Contingency and Death in Carlos Reygadas's* Japón *and Lisandro Alonso's* Los Muertos, in: Ders u. Nuno Barradas Jorge (Hg.), *Slow Cinema*, Edinburgh 2016, 219–230.

> »In view of Alonso's spontaneous and organic film-making method, it seems fair to assume that the chickens in reality ›hijacked‹ this final shot which, as such, encapsulates in its visual fabric the film's welcoming of contingency as embodied in the corporeal locomotion of animal creatures. Yet, even in the unlikely event that Alonso deliberately planted the chickens to enter the frame, one cannot fail to note that they still tint its planned visual design with the unplanned corporeality of animal life. The central focus of the shot ceases to be the inanimate and diminutive human replica, overshadowed as it is by the chickens pacing up and down the frame. Offering a stark counterpoint to the static and anthropomorphic miniature, the moving animals thus smuggle something of the unprogrammed into the image which, as a result, comes to visualise this film's oscillation between the human and the non-human, control and contingency, stillness and movement, and life and death.«[38]

Auch hinsichtlich Reygadas' Film konstatiert de Luca »a certain non-anthropocentric impetus that mobilises Japón's camerawork in its decentring and denial of human presence and agency as the only purveyor of meaning and focus of attention within the frame.«[39] Bevorzugtes Stilmittel hierfür sind – im Gegensatz zur weitgehenden Statis von *Los Muertos* – 360-Grad-Kameraschwenks, sowie das Cinemascope-Format, »continually yield[ing] visual compositions that reinforce the film's non-anthropocentric ethos, on the one hand, and allow the fortuitous into the structure of the image, on the other.«[40]

So wie Vargas über weite Strecken förmlich mit der ihn rahmenden Natur eine Symbiose eingeht, und letztlich zu einem integralen Bestandteil von dieser transmutiert, so ist auch Reygadas' Film gekennzeichnet von einer permeablen Membran zwischen dokumentarischen Observationen mexikanischer Landschaften und narrativ ausgerichteter Plot-Volten, wobei letztere angesichts der Überdominanz ersterer von Anfang an ein sekundäres Dasein führen. Dabei ergeht sich *Japón* allerdings weniger in zufällig wirkenden Aneinanderreihungen von Naturbeobachtungen, wie sie *Los muertos* eigen sind, sondern lässt vielmehr zu, dass das Schicksal seiner beiden Hauptfiguren, ähnlich wie bei Haneke, in den dokumentarischen Einsprengseln reflektiert wird. Nicht nur wird der Geschlechtsakt zwischen Reygadas' namenlosem Helden und seiner Wirtin durch die Kopulation zweier Wildpferde antizipiert. Auch der (schließlich verworfene) Suizidversuch des Protagonisten wird mit Aufnahmen eines verwesenden Pferdekadavers parallelisiert, auf den unser Held auf dem Plateau stößt, das er als den Schauplatz seiner letzten Stunde ausgewählt hat.

Ebenfalls gibt es ein Paar indexikalischer Tiertode, die zwei Musterformeln einander gegenüberstellen, wie ein derart transgressives Sujet im Kino des neuen Jahrtausends behandelt werden kann: Bei einer Schweineschlachtung wählt Reygadas jenen Weg, den auch Haneke bei der Illustration der ikonisch-symbolischen (Gewalt-)Tode seiner Figuren zumeist beschreitet. Während die Kamera in einem

38 Ebd., 228.
39 Ebd., 225.
40 Ebd., 225.

weiteren narrativ völlig unmotivierten Schwenk aus dem Fenster des Schlafzimmers einer Dorfpension hinausgleitet, die unser Held zu Beginn des Films für eine Nacht aufsucht, scheint sich auf der Rückseite des Gebäudes der Tod eines Schweins zu ereignen. Alles allerdings, was wir aufgrund der ungünstigen Kameraposition, deren Sichtfeld von einem mitten in den Bildkader hineinragenden Schrägdach beschränkt wird, als authentische Marker des sich vollziehenden Index-Todes sehen und hören sind das schrille Schreien des Schweins sowie eine Blutlache, die sich knapp unterhalb des Schrägdaches im gleißenden Straßenstaub zu bilden beginnt – beides problematische Indikatoren, die genauso gut Teil einer elaborierten Falsifizierungsstrategie Reygadas' sein könnten, mit der der Tod eines Schweins durch nachträgliche Bearbeitung der Tonspur und durch das Verschütten von (Kunst-)Blut lediglich simuliert wird.[41]

Definitiv keine Simulation stellt indes der Tod einer Taube gleich zu Beginn von *Japón* dar. Mit Wanderstock und Rucksack bewegt sich der namenlose Fremde durch die mexikanische Steppe auf der Suche nach einem idealen Sterbeort. Aus der Ferne beobachtet er einen kleinen Jungen, der wiederum auf die Schüsse noch entfernterer Jäger wartet, mit denen aufgeschreckte Wildvögel vom Himmel geholt werden sollen. Als einer von ihnen getroffen wird, eilt der Knabe zur Absturzstelle, und versucht zunächst erfolglos, dem verletzten Tier mit bloßen Fingern den Kopf vom Rumpf zu trennen. In Großaufnahme sehen wir, wie es den Fingern des Kindes nicht gelingen mag, den Vogelhals zu durchdringen, und wie das Tier, als der Junge es versehentlich fallengelassen hat, schwer verletzt über den Boden kriecht. Schließlich eilt der Knabe zum namenlosen Helden, und hält ihm den Vogel mit der wortlosen Bitte hin, die Aufgabe doch für ihn zu erledigen.

Photographiert ist die Begegnung zwischen Kind und Mann in Form einer Kamerafahrt, die dem Jungen an den Gestaden eines Sees entlangfolgt, und die endet, als der mit dem Rücken zu ihr stehende Fremde in den Kader geraten ist, dessen dunkle Silhouette mit dem hilfsbereit ausgestreckten Arm sodann die gesamte rechte Bildhälfte ausfüllt. Den eigentlichen Tod des Vogels verschweigt die Kamera uns ebenso wie den (vermeintlichen) des Schweins kurze Zeit später: Wir sehen anhand der Hände von Reygadas' Protagonist, dass sie rupfende Bewegungen in Brusthöhe ausführen, und endlich irgendetwas zur Seite auf den Boden schleudern. Die Blicke des Jungen, die erst gebannt auf die Arme des Fremden gerichtet sind, und schließlich dem achtlos hinfort geworfenen Gegenstand folgen, verbinden die Unsichtbarkeit des Index-Todes mit der Sichtbarkeit seiner Nachwehen: In einer Großaufnahme zeigt der Film als Nächstes den abgetrennten Kopf der Taube im Sand, der posthum noch mehrmals den Schnabel zu lautlosem Schreien aufreißt.[42]

Gemäß Tiago de Lucas zustimmungswürdiger These sind die Tötungsszenen von Vogel und Ziege in *Japón* und *Los muertos* zum einen Ausdruck der »assertion of superiority« des jeweiligen männlichen Protagonisten »over these animals, a

41 Carlos Reygadas, *Japón*, Blu-ray, USA: Criterion 2019 (Mexiko 2002), 15:07–16:36.

42 Ebd., 4:00–6:10.

power relation that takes on added symbolic meaning in both films owing to their mobilisation of non-anthropocentric tenets and existential tropes.« Andererseits würden die Tiertode aber auch »as a constitutive, matter-of-fact aspect of rural lifestyles and forms of subsistence that entail more unsentimental attitudes towards animals than those found in industrialised Western societies« porträtiert werden.[43] Wenn Hanekes Tiertode in einer Traditionslinie von Spielfilmen stehen, die derartige Szenen primär als Vehikel der eigenen Narration ins Feld führen, (wenn auch natürlich zwangsläufig versehen mit einem über die reine Phänomenologie ihrer Darstellung und Inszenierung hinausweisenden allegorischen Charakter), so schreiben Reygadas und Alonso ebenso die in Kapitel 7 angerissene kinematographische Tradition von Filmen wie Ermanno Olmis *L'albero degli zoccoli* oder Peter Fleischmanns *Jagdszenen aus Niederbayern* fort, in der der Index-Tod der Kreatur primär einem dokumentarischen Gestus entspringt, die zentralen Problemen der Diegese mehr konturiert als forciert, und, seine Legitimation betreffend, heruntergebrochen werden kann auf die Bereitstellung eines spezifischen (zumeist ruralen, agrarisch geprägten) Lokalkolorits.

Anders gesagt: Die Filme Hanekes sind einer anthropozentrischen Perspektive verpflichtet, aus der heraus jedweder indexikalische Tiertod auf die Diegese und die in ihr agierenden Protagonisten rückwirkt. Der »New Extremism«, dem Haneke von Wheatley zugerechnet wird, speist analog hierzu seine Transgression und Subversion ebenso ausschließlich aus dem Blickwinkel der ethisch-moralischen Verortung des modernen Homo Sapiens. Reygadas' und Alonsos »kontemplatives Kino« indes kennt ein solches human geprägtes ethisch-moralisches Fundament demgegenüber allein schon deshalb nicht, weil ihre Filme den Außenständen der Menschheit ebenso viel Raum gewähren wie den Nöten ihrer menschlichen Figuren, oder diese, wie wir gesehen haben, zuweilen gar innerhalb des weiten Raums, den Flora und Fauna bei ihnen einnehmen, der Bedeutungslosigkeit preisgeben. Folgerichtig vernetzen sich die Tiertode in *Japón* und *Los muertos*, obwohl verübt von menschlichen Protagonisten, weniger mit den Plots, in denen sie stattfinden, sondern wirken eher wie bloße Zustandsbeschreibungen, die außerhalb jedes Drehbuchs als Ausdruck biologischer Konstanten Bestand haben. Grundlegend beschreiten beide Filme mit ihren Tiertoden damit auch einen anderen Weg als auf den ersten Blick verschwisterte Produktionen wie Abenteuerfilme à la *Trader Horn* oder das italienische Kannibalen-Kino. Etwaige exploitative Schauwerte werden nicht über Gebühr prononciert, sondern vielmehr zu Gunsten einer sämtliche Aspekte der Mise en Scène erfassenden kontemplativen Ästhetik zurückgedrängt. Der reißerisch-kolportagehafte Stil früherer Kannibalen- und Dschungelabenteuer weicht einem entschleunigten, existenzialistischen Blick auf die Welt, den man durchaus als gezielte Konfrontation des schnelllebigen, actionreichen, aktionsgesättigten Mainstreamkinos verstehen kann.

Um Roland Barthes zu paraphrasieren, muss der Tod aber irgendwo in der modernen Medienlandschaft zu finden sein, – trotz oder gerade wegen seiner Aus-

43 De Luca, *Natural,* 228f.

grenzung durch das Gros der zeitgenössischen Kinoproduktionen. Einen ersten Hinweis auf die Hintertüren, die das indexikalische Sterben auch im neuen Jahrtausend findet, um in audiovisuellen Artefakten zur Sichtbarkeit zu gelangen, gibt ein Werk, das einen ganzen Katalog an visuellen Tabubrüchen mit indexikalischen Tiertötungen paart, die in dieser Fülle seit der Hochphase des Exploitation-Kinos in den 70ern und 80ern ihresgleichen suchen: Marian Doras *Melancholie der Engel* aus dem Jahre 2009.[44]

Auch Doras zweieinhalbstündiges Epos würde sich, wie zuvor *El automóvil gris* und *Cannibal Holocaust*, aufgrund seines Charakters als Subversionssammlung dafür anbieten, dass man an ihm aufzeigt, wie und ob überhaupt sich Legitimations- und Registrationsprozesse derartiger Szenen im zeitgenössischen Kino von früheren Epochen unterscheiden. Dass ich das allerdings nicht tue, liegt darin begründet, dass auch Dora, ähnlich wie Haneke, ausnahmslos auf bereits etablierte Praktiken zurückgreift, ohne sie nennenswert innovativ zu modifizieren.

Im Grunde wirkt die *Melancholie der Engel* wie eine Rückschau auf die Hochphase des Exploitation-Kinos – was allein deshalb nicht verwundert, das Dora zu seinen großen Vorbildern Regisseure und Filme wie Mondo-Begründer Gualtiero Jacopetti oder die Shockumentary *Faces of Death* zählt. Inhaltlich dreht sich Doras Film um die beiden Freunde Katze und Brauth, die sich zusammen mit zwei weiblichen Zufallsbekanntschaften in einem entlegenen, halbverfallenen Gehöft einfinden. Als auch noch ein alter Mann namens Heinrich und die im Rollstuhl sitzende Clarissa eintreffen, entspinnt sich zwischen den sechs Figuren eine kaum einen Tabubruch aussparende sadomasochistische Orgie: Während Hauptfigur Katze Zeilen von Rilke, Goethe oder eigene lyrische Ergüsse rezitiert und die Kamera dazu wehmütig über malerische süddeutsche Landschaften, verwesende Tierkadaver, das Grab Fassbinders oder die Tore Auschwitz' schweift, sterben insgesamt vier Tiere on-screen – ein Schwein bei einer Hofschlachtung; ein Lurch, der zertreten wird, sodass ihm die Gedärme aus dem Maul herausspritzen; eine Schnecke, deren Fühler mit einer Schere abgeschnitten werden; zuletzt eine Katze, der man die Kehle durchtrennt, (wobei bei dieser Szene der Verdacht naheliegt, es könne sich um einen bloßen Montagetrick handeln.)[45]

---

44 Die Filme des unter Pseudonym agierenden Marian Dora sind durch ihre hölzern spielende Laiendarsteller, ihre gestelzten Dialoge, ihre unfreiwillig komische Post-Synchronisation in der Nähe des deutschen Amateur-Splatters zu verorten, das von Regisseuren wie Olaf Ittenbach oder Andreas Schnaas geprägt wurde. Gegenüber dem juvenilen Humor letztgenannter setzt Dora seinen Fokus allerdings auf pornographische und bewusst ekelerregende Darstellungen von Fäkalien und Tierkadavern. Bereits sein Langfilm-Debüt *Debris Documentar* aus dem Jahre 2003 birgt in der Nussschale die wichtigsten Motive, die auch Doras spätere Werke durchziehen werden: Semi-dokumentarisch folgt der Film dem Alltag von Doras Stammschauspieler Carsten Frank, der sich gewissermaßen selbst spielt, wie er für eine Produktionsfirma arbeitet, die gerade einen billigen Zombiereißer dreht, nebenbei aber vor allen Dingen einen ganzen Katalog an devianten Sexualpraktiken wie Korpophagie und Nekrophilie auslebt.

45 Damit reiht die Szene sich in eine ganze Serie von mutmaßlich ikonisch-symbolischen, jedoch als indexikalisch markierte Tötungen und Folterungen von Katzen ein, die die Filmgeschichte von arriviertem Arthouse bis zu kontroverser Exploitation durchziehen. Erinnert sei z. B. an die fünfminütige

Die Transgressionen, die Dora darüber hinaus seinen duldungsfähigen Schauspielern zumutet, und bei denen er Index-Effekte auch in Form von realen Körperflüssigkeiten wie Exkrementen, Sperma, Blut bereitstellt, führen dazu, dass *Melancholie der Engel* von der Kritik entweder als abstoßende, nur die primitivsten Instinkte befriedigende Exploitation abgekanzelt oder aber von der eingeschworenen Fangemeine des Regisseurs als grenzsprengendes Kunstwerk verehrt wird.[46] Für unseren Zusammenhang ändert die konkrete Bewertung von Doras Film freilich nichts an der Feststellung, dass *Melancholie der Engel* – und im Übrigen auch das restliche Œuvre Doras[47] – im Kern bereits längst vom Kino an der Schnittstelle zwischen Grindhouse und Arthouse begangene Grenzübertritte zu einer Collage zusammenführt, deren Alleinstellungsmerkmal dementsprechend vor allem in ihrer schieren Häufung abjekter Inhalte gesucht werden muss.

Plansequenz in Béla Tarrs 8-Stunden-Epos *Sátántángo* (1994), die (vorgeblich) zeigt, wie ein kleines Mädchen seine Wut über eine es ausgrenzende Gesellschaft kanalisiert, indem es sein Kätzchen vergiftet, oder an Tun Fei Mous exploitative Aufarbeitung japanischer Kriegsverbrechen an der chinesischen Mandschurei-Bevölkerung in *Hēi tài yáng 731* (1988), wo ebenfalls zu sehen sein soll, wie eine Katze einer Horde ausgehungerter Ratten zum Fraß vorgeworfen wird – eine Szene, von der der Regisseur später behauptete, das Tier sei lediglich sediert und mit Sirup bestrichen gewesen, worauf die Nager es nicht etwa bei lebendigem Leib verspeisten, sondern lediglich das Fell saubergeleckt haben sollen.

46 Vgl. bspw. die hymnischen Kritiken, die der österreichischen Veröffentlichung des Films als Bonusmaterial beigegeben sind: Marian Dora, *Melancholie der Engel*, DVD, Österreich: Shock DVD Entertainment 2010 (Deutschland 2009). Dort schreibt bspw. Joachim Grewe, der den Film in einem Atemzug mit Arbeiten Jodorowskys und Pasolinis nennt: »In ästhetischen, zärtlichen Bildern wird der oft fassungslose Zuschauer Zeuge von Vorgängen, bei denen sich ganz offensichtlich schon während der Dreharbeiten die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischt haben. Nur scheinbar im Widerspruch hierzu wird das Geschehen durch reichlich Zitate vor allem deutscher Kulturhistorie kontrapunktiert und somit das Werk auf ein mächtiges geistesgeschichtliches Fundament gestellt. Vom Aufbau her ähnelt dabei die Filmstruktur jener barocken Kathedrale, welche in der Geschichte eine zentrale Rolle spielt: wie um eine mittige Symmetrieachse werden nicht nur die Handlung, sondern auch sämtliche nur auf den ersten Blick nebensächliche Details ebenso wie auch formale Elemente gespiegelt, und scheinen somit im Schicksal der Hauptfigur eine Entsprechung zu finden.« Die »Medienwissenschaftlerin und Soziologin« Faye Valentine wiederum bescheinigt dem Werk: »Als Arthouse- und Exploitationfilm kombiniert er Bilder von Gewalt, Blut und Sex mit einem experimentellen Charakter, die trotz der kostengünstigen Produktion einen spektakulären Effekt erzeugen. Wesentlich in MELANCHOLIE DER ENGEL ist die obsessive Beschäftigung mit der Zerstörung des menschlichen Körpers und mit dem Morbiden, das im Film, im Gegensatz zum Zersetzungsprozess der Natur, in Bezug auf den Körper und die Moral des Menschen nahezu unerträglich wird.«

47 Neben Langfilmen wie *Cannibal* (2005), der die Ereignisse um den sogenannten »Kannibalen von Rothenburg« zur Grundlage hat und graphische Darstellung kannibalischer Akte mit Homoerotik verknüpft, oder *Carcinoma* (2014), in dem der an Darmkrebs erkrankte Protagonist eine sexuelle Faszination für sein Analkarzinom entwickelt, sind es vor allem die frühen, unter dem sprechenden Namen *Blue Snuff* veröffentlichten Kurzfilme Doras, die dem klassischen Exploitation-Kino Tribut zollen. So bedient sich *An einem Morgen im Frühling* einer prototypischen Kontrastmontage, um die dokumentarischen Aufnahmen einer Autopsie dadurch zu intensivieren, dass er sie mit malerischen Natur- und Landschaftsaufnahmen gegenschneidet, und *Subcimitero* präsentiert sich als Mondo-Film in nuce, bei dem Dora einzig und allein Bilder der berühmten Mumien von Guanajuato, Mexiko schießt, der auch bereits einer seiner erklärten Lieblingsfilme, die Shockumentary *Faces of Death*, 1978 einen Besuch abstattete.

Unter dem Eindruck, der (mehr oder minder) kommerzielle und (mehr oder minder) narrative Film, – sei er nun im Sektor von Hoch- oder Trivialkultur verortet –, verwalte seit den 80ern vorwiegend festgefahrene Strukturen der Darstellung indexikalischen Sterbens, ohne in dieser Hinsicht etwas fundamental Neues hervorzubringen, und befinde sich sowieso aufgrund eines veränderten gesellschaftlichen Klimas auf dem Rückzug, möchte ich zum Abschluss meiner Untersuchung abtauchen in die Welt des Digitalen, in der all die von Dora zelebrierten Tabubrüche (sowohl quantitativ wie qualitativ) in noch viel größerem Reichtum vorliegen. Eine Brücke soll dadurch geschlagen werden zwischen dem Startpunkt meiner Reise durch die Geschichte des indexikalischen Todes in Film und Kino bei den frühen (ikonisch-symbolischen) Hinrichtungsszenen und einem Endpunkt, den ich bei Internetvideos von (indexikalischen) Hinrichtungen und Folterungen auf virtuellen Schockseiten des neuen Jahrtausends setzen möchte.

9.3 Unfall mit Zuschauern. Von Shockumentaries zu *shock sites*[48]

9.3.1 Nachlassverwaltung und Leichenfledderei. Neue Gesichter des Todes im VHS-Zeitalter

> »We napped on the train home and spent the evening in bed watching mondo films. Faces of Death, Traces of Death, Faces of Gore, Mondo Cane. Mondo Cane Two. Mondo Cane Three. Mondo Cane Four. Compilations of clips of people dying in gory ways. I think the best way to escape in your head isn't to think about things that aren't real, it's to think about things that are and then imagine them happening to people who aren't you.«[49]

Mit *Inhumanities*[50] und *Death Scenes*[51] erscheinen im Jahre 1989 unabhängig voneinander zwei US-amerikanische Shockumentaries, die beide einen retrospektiven Blick auf die Blütephase des Mondo-Kinos bzw., darüber hinaus, auf dessen proto-kinematographische Vorläufer werfen.[52]

48 Einige Kerngedanken dieses Kapitels gehen zurück auf bereits angestellte Überlegungen in: Christoph Seelinger, *Von der Flugmaschine zum Mouse-Cursor. Zur Genese der Mondo-Ästhetik zwischen travelogues und shock* sites, in: Jan Röhnert (Hg.), *Die Phänomenologie der Flugreise. Wahrnehmung und Darstellung des Fliegens in Literatur*, Film, Philosophie und Populärkultur, Köln 2020, 149–164.

49 Ben Brooks, *Lolito*, Edinburgh 2013.

50 Harvey Keith, *Inhumanities*, VHS, USA: Platinum Productions Incorporated 1989.

51 Nick Bougas, *Death Scenes*, VHS, USA: Wavelength Productions 1989.

52 In der (überschaubaren) Sekundärliteratur existiert keine klare Distinktionslinie zwischen den Termini Mondo und Shockumentary. Mark Goodall bspw. verwendet beide Begriffe in seinem Standardwerk zum Genre, *Sweet & Savage*, synonym, bzw. versieht er auch einen Film wie Georges Franjus *Le Sang des Bêtes* wie selbstverständlich mit dem Shockumentary-Etikett (Vgl. Goodall, *Sweet*, 24.) Auch bei Kerekes und Slater scheinen Mondo und Shockumentary austauschbare Begriffe zu sein, obwohl sie für das, was in vorliegender Arbeit als Shockumentary gelten soll, (ebenso schwammige) Begriffe wie Death Film oder Atrocity Tapes einführen. (Vgl. Kerekes, *Killing*.) Mikita Brott-

Ihr Bildmaterial rekrutieren die Verantwortlichen des *Inhumanities*-Videotapes gänzlich aus dem klassischen Mondo-Kanon der 60er und 70er. Recycelt werden von dem im Vorspann als »Regisseur« ausgewiesenen Harvey Keith unter anderem: Die vermeintliche Jungfrauenverbrennung und graphischen Schädeloperationen aus Thor L. Brooks' *Kwaheri* (1964); Elefantenjagden und Erschießungen aus Jacopettis und Prosperis *Africa Addio* (1966); die mittels dürftiger Spezialeffekte realisierte Alligatorenattacke sowie die indexikalische Schlachtung einer Schildkröte aus Artur Davis' *Brutes and Savages* (1978); und, nicht zuletzt, in ihrem Ursprungskontext eindeutig als ikonisch-symbolisch markierte Splatterszenen aus dem Fundus italienischer Kannibalenfilme wie Ruggero Deodatos *Ultimo Mondo Cannibale* (1977) oder Joe D'Amatos *Emanuelle e gli ultimi cannibali* (1977), die *Inhumanities* mitunter in Zeitlupe ausspielt, und vom obligatorischen Off-Kommentator als Archivaufnahmen angeblich authentischer Anthropophagie ausgeben lässt.[53]

Dadurch erweist sich »the most graphic ›shock-u-mentary‹ ever filmed!«, wie das VHS-Cover verspricht, als heterogenes Sammelsurium von Szenen, die nicht zuletzt durch die krude Montage demonstrativ als aus völlig divergenten Ursprungsquellen stammend ausgewiesen werden – wobei das notdürftige Lötmaterial der disparaten Versatzstücke dieser selbsternannten »ultimate death experience« lediglich ein zumeist deplatzierter New-Age-Elektronik-Soundtrack sowie die extradiegetische Narration eines gewissen Marc Andrews bilden, dessen Äuße-

---

man deutetet zwar mehrere sukzessive aufeinanderfolgende Aggregatszustände des Genres an, bleibt aber ebenso eine eindeutige zeitliche Grenzziehung schuldig, wann denn der ursprüngliche Mondo vom Neo-Mondo abgelöst worden sein soll. (Vgl. Brottman, *Offensive*.) Wichtig scheint mir, wie bereits in Kapitel 7 vorliegender Arbeit angedeutet, vor allem das Epochenjahr 1978, in dem mit John Alan Schwartzs *Faces of Death* ein zwar noch den Grundstatuten des Mondo-Genres verpflichteter Film erscheint, der nichtsdestotrotz bereits in verstärktem Maße Found-Footage-Aufnahmen von Naturkatastrophen, Flugzeugunglücken, Autounfällen enthält, und zudem ausschließlich um den Themenkomplex Tod und Töten kreist. Letztendlich beziehen sich sämtliche der von mir in vorliegendem Kapitel besprochenen Videotapes implizit oder explizit auf diesen Archetyp dessen, was ich als Shockumentaries verstanden wissen will: Ohne gesteigerten ökonomischen Aufwand kompilierte Szenen sterbender oder verstorbener Menschen und Tiere mit dem Kernimpetus, beim Betrachter eine Schockwirkung zu erzielen, wie sie im Fahrwasser von *Faces of Death* ab den mittleren 80er Jahren vor allem in den USA und in Japan auftreten, und die sich vom klassischen Mondo-Film durch ihr vermindertes Budget, ihre verminderten Kreativ- und Eigenleistung bei der Zusammenstellung des zumeist aus externen Quellen geschöpften Materials sowie ihre Zirkulation jenseits des kommerziellen Kinobetriebs auf VHS-Tapes unterscheiden. Angemerkt sei an dieser Stelle, dass auch in diesem Fall Ruggero Deodatos *Cannibal Holocaust* (1980) eine Vorreiterrolle einnimmt, bildet dessen ebenfalls in Kapitel 7 analysierte Film-im-Film-Segment *Last Road to Hell*, eine wenige Minuten dauernde Abfolge von Szenen aus Kriegen und Bürgerkriegen, untermalt vom schwelgerischen Streicher-Score Riz Ortolanis, doch in wesentlichen Aspekten bereits eine Shockumentary en miniature.

53 Vgl. Keith, *Inhumanities*, 44:38–47:35.: »There are men who eat human flesh not only for food but for spirit, for fun. This is not the entrails or the rips of a beef but a human being that was alive a short while ago. The body's still warm. The blood still hot. Various limbs are severed and wrapped in a pungent tropical leaf adding flavour to this human anatomy. Preparation over a hot fire will not take long. Let's just watch and somehow try to digest the situation.«

rungen aus dem Off, obwohl um einen ernsthaften Ton bemüht, stellenweise wie eine bewusste Parodie traditioneller Mondo-Kommentare wirken.[54]

Death Scenes, entstanden unter Mitwirkung des Church-of-Satan-Gründers Anton Szandor LaVey, der den Off-Kommentar einspricht, und in spärlich gesäten Interludien mit schwarzem Zylinder und Cape vor einer kargen Mauer posiert, speist sein Materialkorpus größtenteils aus Toten-Photographien, die ein Beamter des Los Angeles Police Departement in den Jahren zwischen 1921 und den frühen 50ern als Privatsammlung angelegt hat. Nach dessen eigenem Tod seien die morbiden Devotionalien, erklärt Katherine Dunn im Vorwort zur Bildbandausgabe von James Huddleston's »scrapbook of horrors«[55], über den Umweg eines Buchantiquariats in die Hände des »underground artist«[56] Nick Bougas gelangt, der wiederum die spektakulärsten/spekulativsten Motive zu einer eineinhalbstündigen Slideshow im Video-Format collagierte.

Während *Death Scenes* auf visueller Ebene einen Malstrom entfacht, der von den blutigen Überresten eines häuslichen Ehedramas über Auftragsmorde der Mafia bis hin zu Hollywoodstars reicht, die ihren Leben mit Drogencocktails, Handfeuerwaffen oder Fahrzeugcrashs ein Ende gesetzt haben, beschränkt sich LaVeys Begleittext hauptsächlich darauf, die handschriftlichen Notizen zu paraphrasieren, die Huddleston seiner Sammlung beigefügt hat. Erwähnt werden nicht nur die Namen der abgebildeten Suizidanten, Ermordeten oder Unfallopfer, sowie ihr Ableben betreffende Zeit- und Ortsangaben, sondern, sofern durch Huddlestons Notizen überliefert, zumeist auch vignettenhafte Zusammenfassungen der individuellen Hintergründe des jeweiligen Todesfalls. Eingedenk der Genre-Regeln enthält sich LaVey allerdings nicht schwarzhumoriger Wortspielereien: Angesichts einer Frauenleiche, derer sich ihr Gatte und Mörder vor einem Waschsalon entledigt hat, kommt er bspw. zu dem Schluss, die Beziehung das Paares müsse »all washed-up« gewesen sei, während er bezüglich eines Raubmörders, der seinem Opfer neben Leben und Portemonnaie eine kostspielige Armbanduhr entwendet habe, verlautbaren lässt, dieser würde nunmehr seine Zeit in St. Quentin totschlagen. Der zugehörige Score speist sich vorrangig aus Heimorgelklängen »more suited to a fairground carousel than a catalogue of death«[57], verwendet aber ebenso

54 Exemplarisch sei auf Andrews' marktschreierischen Eröffnungsmonolog hingewiesen, dessen vollmundigen Ankündigungen der nachfolgende Bilderreigen aus größtenteils jahrzehntealtem Material natürlich nicht ansatzweise gerecht zu werden vermag, (zumal sich die verheißenen Unmenschlichkeiten, wie der weitere Verlauf des Videotapes zeigen wird, letztlich in nicht geringem Maße in unspektakulären Aufnahmen von Flora und Fauna erschöpfen): »Time has always been a man-made concept. There are primitive places on this earth that time still does not exist. In the civilized world man dies and lives by the clock. No such rule exists here. Many of the people, places and things you're about to see are part of a violent existence filled with rituals, secrets and customs that are often frightening. Much of which you are about to see are considered INHUMANITIES.« (Ebd., 0:48–1:21.)

55 Katherine Dunn, *»What They Had To Contend With…«. Introduction,* in: Sean Tejaratchi (Hg.), *Death Scenes. A Homicide Detective's Scrapbook*, Los Angeles 1996, 11–32, hier: 11.

56 Ebd., 15.

57 Kerekes, *Killing,* 235.

Passagen aus Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* und Bobby Beausoleils Soundtrack zu Kenneth Angers *Lucifer Rising*.

Innerhalb der Shockumentary-Produktionen der späten 80er und frühen 90er bilden sowohl *Inhumanities* als auch *Death Scenes* Hybriderscheinungen. Während sich *Inhumanities* allein dadurch explizit in einer spezifischen Genre-Tradition verortet, dass in ihm Filme rekapituliert werden, die ihrerseits Prototypen, wenn nicht paradigmatische Werke genau dieser Genre-Tradition sind, rekurriert *Death Scenes* demgegenüber auf ein ikonotextuelles Artefakt – das private Photoalbum eines »homicide detectives« –, das seinerseits als ästhetisch-strukturelle Antizipation der Juxtapositionen des Mondo-Kinos gelesen werden kann.[58] Die Machart beider Tapes entspricht trotz aller Rückwärtsgewandtheit zugleich jedoch ebenso einer jener »new avenues of film exhibition und distribution«, die seit dem Videoboom der achtziger Jahre einen Paradigmenwechsel (nicht nur) im Shockumentary-Sektor herbeigeführt haben, und für die Kerekes und Slater die Synonyme »video mixtape« oder »media barrage tape«[59] wählen.

»They were fast and loose compilations of visual imagery ripped from various sources, shocking and funny in turn with a dose of music videos interspersed throughout«, beschreiben die Autoren die Eckpfeiler derartiger im Untergrund zirkulierender Kassetten, um danach wenigstens stichpunktartig auf die strukturellen, ästhetischen und distributiven Differenzen zum klassischen Mondo-Kino zu verweisen: »The trite commentary is gone. […] There is no soul-wrenching sentimental slush, no flippant asides, no mock concern, no sympathetic conceit.«[60]

Bei *Inhumanities* und *Death Scenes* indes hat sich die von Kerekes und Slater konstatierte Abkehr von den traditionellen Genre-Statuen noch nicht hundertprozentig vollzogen, ist doch der erwähnte abgedroschene Off-Kommentar (bei *Inhumanities*) noch genauso vorhanden wie (bei *Death Scenes*) ein vorgeblich lebensbejahender Schlussakkord, auf den das Defilee grausamer Bilder letztendlich hinausläuft: So wie *Faces of Death* (1978) als Shockumentary-Idealschablone seine Unfälle, Schlachthausszenen und Autopsien in den Aufnahmen einer Geburt kulminieren lässt, vollführt LaVeys Kommentar zumindest verbal eine rekursive Rechtfertigungsbewegung, wenn es in den letzten Sekunden von *Death*

58 Jenseits des kontrastiven Nebeneinanders von schockierenden Photographien und nüchternem Begleittext muss auch bedacht werden, dass Huddleston sich zwar primär auf Bilder von Todesopfern konzentriert, sich jedoch ebenso den einen oder anderen Seitenblick auf weitläufigere Phänomene des Abjekten erlaubt. So findet sich in seinem »Scrapbook« wie selbstverständlich nicht nur eine Großaufnahme der entblößten Geschlechtsteile eines Hermaphroditen, das Portrait eines am ganzen Körper tätowierten Mannes sowie zahlreiche Bilder von durch Elephantiasis entstellter Leichen, sondern dazwischen, in einem wahren Mondo-Effekt der Repugnanz, ebenso die possierliche Aufnahme eines auf einer Kaffeetasse sitzenden Kätzchens. Vgl. auch Katherine Dunns allgemeine Einschätzung: »The result is an historical and cultural artefact, a time capsule that reveals seldom seen sub-stratas of American life and death. One of the scrapbook's immediate effects is to deflate rosy nostalgia with the proof that there were no ›goold old days‹.« (Dunn, *What*, 14.)

59 Kerekes/Slater, *Killing*, 240.

60 Ebd.

Scenes selbstlegitimierend heißt, nur die Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit könne es uns ermöglichen, das Geschenk des Lebens vollumfänglich wertzuschätzen.[61]

Mit seiner atemlosen Montage, die Photo auf Photo und zugehörigen Fallbericht auf Fallbericht folgen lässt, ermangelt *Death Scenes* allerdings jedwedem sich aus der Konfrontation divergenter Elemente speisenden Spannungsbogen, wie man ihn aus den klassischen Mondo-Filmen oder selbst noch einem Shockumentary-Vorreiter à la *Faces of Death* kennt – es sei denn, man möchte darin eine inhärente Dramaturgie erblicken, dass die ausgewählten Photographien analog zur fortschreitenden Laufzeit auch an Drastik zunehmen, und im letzten Drittel des Tapes, quasi als äußerster Tabubruch, bspw. Kinderleichen gezeigt werden, die Opfer von sexuellen Übergriffen oder Wolfsattacken geworden sind. Demgegenüber scheint *Inhumanities* jenseits des alibihaft rahmenden Sprechertextes nicht einmal den Versuch zu unternehmen, zwischen seinen willkürlichen, mitunter gleich mehrmals hintereinander abgespielten Segmenten einen, wenn auch noch so transparenten, roten Faden zu spannen.

Als Found-Footage-Filme par excellence handelt es sich bei *Inhumanities* und *Death Scenes*, wie eine weitere pejorative Umschreibung Kerekes und Slaters lautet, nicht zuletzt um »bedroom production[s] […] compiled on a budget that probably extends no more than affording a second VCR and cheap ads in zines requesting unsavoury footage.«[62] Während noch Mondo-Filmer wie Jacopetti und Prosperi oder auch Climati und Morra tatsächlich um den Globus gereist seien, um unerhörte (und vor allem bislang ungesehene) Begebenheiten auf Zelluloid festzuhalten, sei die Domäne des Shockumentary-Regisseurs, resümieren die Autoren nicht ohne unterschwellige Wehmut, nunmehr »most anyone with access to a whole bunch of tragedy footage« anheimgefallen.[63] Hinter seit der zweiten Hälfte der 80er den Underground-Videomarkt flutenden Kassettenveröffentlichungen mit Titeln wie *Faces of Torture* (1988), *Death in Focus* (1988) oder *The Horrors of War* (1992) stecken Sammler obszönen Bildmaterials, die ihr Inventar durch Inserate in einschlägigen Zeitschriften oder, nach Anbruch des digitalen Zeitalters, im Internet beziehen, worauf sie als Cutter, Sprecher, Regisseure in Personalunion aus ihren Fundstücken ihre eigenen Atrocity Tapes generieren, die dann wiederum, versehen mit einem dem Inhalt entsprechenden exklamatorischen Marketing, genau jenem Klientel angeboten werden, aus deren Reihen das Material zuvor einberufen worden ist.

---

61 Vgl. Bougas, *Death*, 1:25:22–1:25:52.: »Ladies and Gentlemen, what, if anything, is to be gained by reviewing this grim series of images? Do we find further proof that crime does not pay, or a greater realization? Only through the bold confrontation with man and his mortality can we fully comprehend the importance of living life to its fullest, to pursue in true fashion the admirable goal of life with honour, death with dignity.«

62 Kerekes/Slater, *Killing*, 240.

63 Ebd.

Solcherlei Herstellungsbedingungen kommen freilich nicht ohne sichtbare Spuren im Endprodukt aus: Bereits die schwankende Bildqualität der einzelnen Segmente von *Inhumanities* legt zum einen die unterschiedlichen Kontexte offen, aus denen das fragliche Material zusammengetragen worden ist, und stigmatisiert die allgemeine Stoßrichtung des Tapes andererseits als weniger nostalgisch, sondern offensiv exploitativ motiviert: Dass die Verantwortlichen einen derart weitschweifigen Blick in die mediale Vergangenheit ihres Genres werfen, ist eine aus purem Profitdenken geborene Entscheidung, die den zitierten Exponenten der Genre-Hochzeit weniger mit dem Respekt eines Nachlassverwalters, sondern den pekuniären Interessen eines Leichenfledderers gegenübertritt.

Dass *Death Scenes* und *Inhumanities* lediglich ihrem semantischen Inhalt nach den Genre-Annalen ihre Reverenz erweisen, während sie formal bereits dem oben skizzierten Typus der »Schlafzimmerproduktionen« entsprechen, untermauern deutlich ihre jeweiligen Sequels. *Inhumanities II: Modern Atrocities*[64], seinem Vorgänger noch im Jahre 1989 folgend, bringt allein schon durch seinen Untertitel die Fokus-Verschiebung zum Ausdruck, die von einer Archaik des Index-Todes im Mondo-Kino hin zu zeitgenössischen Gräueln führt. Auch *Death Scenes 2* von 1993[65] vollzieht mit seinem (eher irreführenden) Untertitel *Manson* eine Hinwendung zu Traumata der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die, zumindest was die US-amerikanische Gesellschaft betrifft, mit einer Figur wie Charles Manson über einen ihrer wirkungsmächtigsten Symbolträger verfügen.[66]

Orchestriert von Pornoregisseur Wesley Emerson unter dem Pseudonym C. A. Paley widmet sich *Inhumanities II,* wie es im Vorspann heißt, »contemporary violence and catastrophes«, und zwar präsentiert in Form von »recent newsreel-footage taken from around the globe« – seien es nun die Exhumierung der Opfer des mexikanischen Massenmörders Adolfo Constanzo, ein afrikanischer Lynchmob, der sich eines Delinquenten mittels des sogenannten »necklacings« entledigt, eine visuelle Nachlese des Burundi-Massakers 1988, die Beerdigung Ayatollah Khomeinis, eine per Überwachungskameras aufgezeichnete Supermarkt-Schießerei, das

64 Wesley Emerson, *Inhumanities II: Modern Atrocities*, VHS, USA: Platinum Productions Incorporated 1989. Die geringe Sorgfalt, die die »Schlafzimmerproduzenten« ihren Schöpfungen angedeihen lassen, zeigt sich im Falle des zweiten Teils von *Inhumanities* übrigens bereits an der Inkonsequenz, mit der Vor- und Abspann bei der Nennung des Titels voneinander abweichen: Während im Vorspann und auf dem VHS-Cover *Inhumanities II: Modern Atrocities* zu lesen ist, gibt der Abspann das Tape hingegen als *Inhumanities 2* ohne jedweden Untertitel aus.

65 Nick Bougas, *Death Scenes 2*, VHS, USA: Wavelength Productions 1993. Auch *Death Scenes 2* ist eine fundamentale Titelkonfusion immanent, da das Label Anthem Pictures bei seiner DVD-Veröffentlichung von Bougas' *Death-Scenes*-Serie relativ freimütig mit der originalen Chronologie umgesprungen ist, und *Death Scenes 1* als *Death Scenes 3*, *Death Scenes 2* als *Death Scenes 1* sowie *Death Scenes 3* als *Death Scenes* vermarktet haben. Jedes der Tapes kursiert deshalb auch stets unter der genannten abweichenden Nummerierung in Besprechungen einschlägiger Internetforen.

66 Vgl. hierzu auch die Anmerkungen von Kerekes und Slater zur Figur Charles Mansons und vor allem den Morden seiner »Family« im Kontext des Snuff-Mythos, in: *Killing*, 432–439 u, ausführlicher: Jones, *Unfound Footage.*

Flugzeugunglück von Ramstein, oder historisches Bildmaterial von Auschwitz und Hiroshima. Mit dieser Auswahl prononciert *Inhumanities II*, dessen Tonspur hauptsächlich eine Einspielung von Bachs *Toccata und Fuge in D-Moll* repetiert, amateur- und augenblickhafte, größtenteils nicht für die Öffentlichkeit (und schon gar nicht für den Kontext einer Shockumentary) bestimmte Aufnahmen mehrheitlich der aktuellen Zeitgeschichte.

Nachdem der hauptsächlich von Orgelsounds des Organisten Georges Montalba begleitete *Death Scenes 2* sich entlang einer diachronen Zeitlinie an Photographien aus der Sammlung des Antimilitaristen Ernst Friedrich, Aufnahmen aus Zweitem Weltkrieg und Vietnamkrieg, sowie, erneut, an den Schattenseiten Hollywoods abgearbeitet hat, rekrutiert auch dieses Tape das Korpus seines finalen Segments aus vergleichbaren (und im Falle der erwähnten Supermarktschießerei sogar identischen) Aufnahmen – wobei der Off-Kommentar angesichts der Medienberichterstattung zu den Massenpaniken im belgischen Heysel Stadium 1985 sowie im Sheffielder Hillsborough Stadium 1989 zu beinahe meta- bzw. selbstreflexiven Einsichten gelangt:

> »In the past several decades advances in video technology have revolutio-nized the coverage of world events. The placing of live mobile cameras in the most troubled and remote corners of the globe has brought a new sense of immediacy to the reporting of breaking news. Modern-day disasters, war atrocities, and other tragic events are often broadcast as they happen, giving viewers a privileged glimpse of history in the making. We now end our chronicle with a random sampling of this era's most compelling and unforgettable images – an everlasting testament to the eternal power of fate and the continuing folly of man.«[67]

Die »compelling and unforgettable images« dieses »random sampling[s]« setzen sich in der Folge zwangsläufig aus durchweg beliebigen Bilderfolgen zusammen – unter anderem, wie Brottman rekapituliert,, »a racing car crashing and the burning body being tossed onto the track«, »lynchings, hanging, clubbings and executions in South Afica« sowie »more people leaping to their deaths from a burning building«[68] –, und schließen *Death Scenes 2* dadurch mit einer Coda, die quasi in nuce das Organisationsprinzip vorliegenden Films sowie seines gesamten Genres veranschaulicht.[69]

---

67 Bougas, *Death 2.*, 1:18:18–1:18:58.

68 Brottman, *Offensive*, 156.

69 Erhellend ist freilich auch der nüchterne Eröffnungsmonolog des Off-Sprechers, der zu Beginn von *Death Scenes 2*, während einschlägige Bilder aus dem ersten Teil rekapituliert werden, nicht nur noch einmal die Agenda des Vorgängertapes zusammenfasst, sondern auch das Sequel in ein für das Genre obligatorisches Rechtfertigungsmuster zu pressen versucht: »In our previous presentation, noted author and former crime scene photographer Anton LaVey provided a thoroughly fascinating tour of a massive personal scrapbook compiled long ago, by a Los Angeles homicide detective, that chronicled a seemingly endless array of startling photographs, and offered a rare and insightful view of big city crime. There was even a side-trip down the bloody back streets of glamorous Hollywood, where stardom, and even mere dreams of stardom, often come at quite a price. Also examined were the trigger-happy bootleggers, who made the twenties roar, as well as infamous depression-era

»Jene Sphäre von Raum, von Zeit, wo ich kein Bild, kein Objekt bin«[70], lautet Roland Barthes' Definition von Privatsphäre in *La chambre claire*. Auf diese bezieht sich der Philosoph Byung-Chul Han, wenn er zum Raum des Privaten innerhalb der Digitalgesellschaft festhält: »So gesehen hätten wir heute gar keine Privatsphäre mehr, denn es gibt nun keine Sphäre, wo ich kein Bild wäre, wo es keine Kamera gäbe«[71] – eine Beobachtung, die Tapes wie *Inhumanities II* oder *Death Scenes 2* bereits für das Zeitalter analoger Medien vorwegnehmen, indem sie den Beweis dafür erbringen, dass überall eine Kamera anwesend sein kann, die einen Sterbenden oder Toten unweigerlich in ein beliebig reproduzierbares Bild zu verwandeln vermag.

Aber noch in einer anderen Instanz jenseits der absoluten Willkür, mit der das Tape schockierende Szene an schockierende Szene reiht, kappt *Death Scenes 2* die Wurzeln zum klassischen Mondo-Kino: Bougas nämlich integriert in seine Kompilation mit *Signal 30* ein Werk aus dem Jahre 1959, das, trotz thematisch-formaler Schnittmengen, den eigentlichen Genre-Direktiven nahezu diametral entgegenläuft.[72]

»SIGNAL 30 is not a Hollywood production as can readily be seen«, pocht eine Texttafel zu Beginn des *scare films* für angehende Autofahrer auf die Authentizität der nachfolgenden Aufnahmen:

> »The quality is below their standards. However, most of these scenes were taken under adverse conditions, nothing has been staged. These are actual scenes taken immediately after the accidents occurred. Also unlike Hollywood our actors are paid nothing. Most of the actors in these films are bad actors and received top billing only on a tombstone. They paid a terrific price to be in these movies, they paid with their lives.«[73]

Der von der Highway State Foundation in Mansfiel, Oho produzierte Film – federführend betreut von einem gewissen Richard Wyman, der zumindest laut Kerekes und Slater »a Cleveland, Ohio, businessman« gewesen sei, »who had no formal relationship with road safety or photography but liked to snap pictures of automobile accidents«[74] – reiht in seiner knappen halben Stunde Laufzeit, wenige Jahre bevor Andy Warhol die Thematik mit seiner *Car-Crash*-Serie für die moderne Kunst urbarmachen wird[75], dokumentarische Aufnahmen aneinander,

---

bank-robbers, whose bullet-riddled corpses were routinely displayed like trophies to an eager press. But what of the restless decades that followed? The countless haunting images from both the television era and video age? In this production we intend to further examine the compelling elements of cruel fate, and malicious mayhem, and, in the process, perhaps gain a new understanding of the often bloody events which have shaped our world over the last half-century.« (Bougas, *Death 2*, 1:02–2:16.)

70 Barthes, *Kammer*, 23.

71 Byung-Chul Han, *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Berlin 2013, 8.

72 Richard Wyman, *Signal 30*, in: *Hell's Highway. The True Story of Highway Safety Films*, DVD, USA: Kino Lorber 2002 [USA 1959]. Vgl. weiterführend auch: Mikita Brottman, *Signal 30*, in: Dies. (Hg.), *Car Crash Culture*, New York 2001, 233–246.

73 Wyman, *Signal*, 0:15–0:43.

74 Kerekes/Slater, *Killing*, 372.

75 Vgl. zur Verwertung von Autounfällen in der Pop-Art-Kunst bspw.: Steven Jay Schneider, *Death as Art/The Car Crash as Statement. The Myth of Jackson Pollock*, in: Brottman, *Car*, 267–284.

die Sanitäter und Polizisten bei den Bergungsarbeiten von (zumeist blutjungen) Autounfallopfern zeigen. Zusammengehalten werden die drastischen Bilder durch eine schwarzpädagogische Rhetorik, die niemals von persönlichen, (wenn auch durch überhöhte Geschwindigkeit, Alkoholeinfluss oder Unachtsamkeit verursachten), Schicksalsschlägen der Betroffenen spricht, sondern unaufhörlich »an apocalyptic flight into oblivion«, »a carnage of twisted metal and destroyed flesh« oder »an offering to the great God Speed« heraufbeschwört.[76]

Während man derartige Stilblüten durchaus noch mit den wenig informativen, dafür umso kunstvolleren Kommentaren des Mondo-Kinos in Zusammenhang bringen könnte, verwehren sich die monoton gereihten Bilder von Verletzten und Verwundeten, die es aus ihren Vehikeln auf die Fahrbahn geschleudert hat, von PKWs, die sich hufeisenförmig um einen Baum schmiegen, sowie Blutlachen und Blutschlieren auf dem Asphalt den Gefühls-Wechselbädern, den überraschenden Montage-Entscheidungen oder den durchaus avantgardistisch angehauchten Collage-Taktiken, die bspw. die Filme von Jacopetti und Prosperi auszeichnen. In seiner schnörkellosen Didaktik möchte *Signal 30* bei seinem Publikum nur eins auslösen: Angst und Schrecken vor dem Schicksal, das den Fahranfängern drohend in Aussicht gestellt wird, sofern sie sich nicht an die Verkehrsregeln halten.

Signal 30 hat einen ganzen Strang ähnlicher Produktionen mit Titeln wie *Mechanized Death* (1961), *Wheels of Tragedy* (1963) oder *Highways of Agony* (1969) nach sich gezogen, die zwar allesamt ebenfalls primär dafür konzipiert worden sind, Fahrschülern Achtsamkeit im Straßenverkehr zu lehren, durch ihre plakative Fokussierung von möglichst heftigen Unfällen (und vor allem deren Opfern) jedoch zugleich einen ähnlichen Pfad beschreiten, den auch das Mondo-Kino ab den späten 70ern einschlagen wird.

An einem neuralgischen Punkt der Genre-Genese verortet, bildet eine Trilogie an Filmen Antonio Climatis und Mario Morras diese Entwicklung frappant ab. Thematisch verschrieben haben sich, wie ihre Titel bereits offenlegen, *Formula uno, febbre della velocità* (Regie: Mario Morra und Ottavio Fabbri, 1978)[77], Turbo Time (Regie: Antonio Climati, 1983)[78] und Grand-Prix Requiem (Regie: Mario Morra, Claude Du Boc und Masao Nagai, 1987)[79] dem Rennsport bzw., mit einigen wenigen Abschweifungen im einen oder anderen Segment, dem Phänomen der Formel 1.[80]

76 Vgl. Brottman, *Offensive*, 235.

77 Mario Morra, Ottavio Fabbri, *Formula uno, febbre della velocità*, VHS, Italien: Image Video 1978.

78 Antonio Climati, *Turbo Time*, VHS, Italien: Image Video 1983.

79 Mir liegt keine Information über eine offizielle Veröffentlichung des Films vor. Gesichtet wurde ein mutmaßliches japanisches Bootleg unter dem Titel *Good-by Hero* (sic!).

80 Gewissermaßen ein Komplementärstück zu den Formel-1-Mondos wie auch den Drivers-Education-Scare-Filmen stellt Raffaele Andreassis *Il Silenzio* aus dem Jahre 1964 dar, in dem der italienische Journalist, Dichter und Experimentalfilmer die Kulisse eines Autofriedhofs nutzt, um allein anhand von Aufnahmen der ausgebrannten, zerbeulten, verrosteten Autowracks eine poetisch-kontemplative Gespenstergeschichte zu erzählen.

Zwar kommen in allen drei Filmen auch prominente Motorsport-Aficionados wie Paul Newman (*Turbo Time*) oder James Coburn (*Formula 1*) zu Wort, oder die Schauspielerin Sydne Rome bereist als Doublette des prototypischen Mondo-Filmers den Globus, um Interviews mit namhaften Rennfahrern zu führen (ebenfalls *Formula 1*). Nichtsdestotrotz machen die Filme keinen Hehl daraus, dass ihre eigentliche Faszination möglichst spektakulären Unfällen gilt, die in mehrfacher Wiederholung und in Zeitlupe gezeigt werden. Dabei erfolgt, laut Selbstverständnis der Filme, die Betonung solcher Details wie ein durch die Luft wirbelnder Körper oder ein am Seitenrand der Fahrbahn in Flammen aufgehender Helfer freilich, wie es bspw. im Off-Kommentar zu *Turbo Time* heißt, rein aus dem instruktiven Impetus heraus, sowohl Operator als auch Spectator in die Lage versetzen zu wollen, besser nachvollziehen zu können, was zur jeweiligen Tragödie geführt hat.

Das zentrale morbide Interesse der Film-Trias schlägt sich nicht nur darin nieder, dass einige der illustrierten Unfälle in jedem einzelnen Beitrag recycelt werden, oder sich eine Slideshow bzw. Ahnentafel der zu modernen Titanen hochstilisierten tödlich verunglückten Rennfahrer identisch sowohl in *Turbo Time* als auch in *Grand Prix Requiem* wiederfindet. Ob nun bewusst oder unbewusst, präzisieren vor allem die einzelnen Titel die allmähliche Rücknahme intratextueller Legitimationsstrategien indexikalische Todesszenen: *Formula 1* begnügt sich noch damit, sein Sujet objektiv zu benennen, und lediglich mit dem Untertitel *febbre della velocità* auf eine – (in Italien bspw. vom Futurismus à la Marinetti vorgedachten) – Tradition der Akklamation von Fortbewegungsmitteln wie Auto und Flugzeug an der Schwelle zwischen (selbst-)zerstörerischem Vehikel und moderner Ikarus-Maschine zur Überwindung physischer und physikalischer Grenzen zu verweisen.[81]

Demgegenüber legt der Titel *Turbo Time* seinen Fokus bereits ausschließlich auf den (nicht selten todbringenden) transgressiven Geschwindigkeitsrausch, wie er bei Paul Virilios »Dromologie« als »Logik des Laufs« einer Welt, »in der Geschwindigkeit und nicht Reichtum zum Maßstab geworden ist«[82], gleich in zweifacher Weise mit dem Tod in Verbindung steht: Zum einen dienen sich stetig quantitativ wie qualitativ ausweitende Geschwindigkeitsmaschinen der (imaginierten) Bezwingung der eigenen Sterblichkeit derjenigen, die an ihrer künstlich erzeugten »Turbozeit« partizipieren – Virilios Schlagwort in dem Zusammenhang lautet »Verhütung des Endes«.[83] Zum andern führt das Paradoxon des Dromologischen Stillstands, also die Steigerung von Bewegungsenergie bis hin zur Stagnation, zur Konfrontation mit der eigenen Vergänglichkeit, was Virilio dazu

81 Vgl. zur Marinettis Auto-Gedichten als Ausdruck »futuristischer Gewalt- und Todesmetaphorik« bspw.: Dorit Müller, *Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900*, Würzburg 2004, 53–67, u. allgemein: Matthias Bickenbach, Michael Stolzke, *Die Geschwindigkeitsfabrik: Eine fragmentarische Kulturgeschichte des Autounfalls*, Berlin 2014.

82 Paul Virilio, *Der reine Krieg*, Berlin 1984, 45.

83 Ders., *Fahren, fahren, fahren …*, Berlin 1978, 89.

veranlasst, den Temporausch mit quasi-menschlichen Eigenschaften auszustaffieren: »Die Geschwindigkeit ähnelt dem Alter, dem Tod, diesem Tod, der mit einer Krankheit einhergeht, einen dahinrafft und zu den Seinen entführt.«[84]

Grand-Prix Requiem letztlich kaschiert kein bisschen mehr, dass es sich bei dem Film um eine regelrechte Totenmesse handeln soll, und zwar keine, die still und andächtig abgehalten wird. Vielmehr werden im Tosen des Motorenlärms und Jubel der schaulustigen Menge bereits die Weichen für einen Todesfall gestellt, der sich vor Augen zahlloser Zuschauer und Kameras in einem möglichst aufsehenerregenden Crash ereignen möge.

Weit entfernt ist ein solches Homologisieren von Tod und Geschwindigkeitsrausch nicht von *Crash*, jener 1973 publizierten »first pornographic novel based on technology«[85]: In deren Zentrum wird der Erzähler, (der sinnigerweise den gleichen Nachnamen wie Autor J. G. Ballard trägt)[86], vom Medienwissenschaftler Dr. Vaughn in den arkanen Kreis von Unfallfetischisten eingeführt, die ihre sexuelle Stimulation daraus schöpfen, sich entweder Filmaufnahmen besonders aufregender Car Crashs anzusehen, oder an Re-Enactments derselben zu partizipieren, wenn bspw. Crash Test Dummies die Rolle berühmter, bei Autounfällen verstorbener Persönlichkeiten einnehmen sollen: »A new sexuality, born from a perverse technology.«[87] In einer der Schlüsselszenen des Romans lassen sich die Protagonisten einen dieser inszenierten Crashs auf eine Weise in Slow Motion vorführen, die uns wenige Jahre später genauso auch in den Motorsport-Mondos Climatis und Morras befreit aus den Banden literarischer Fiktion begegnen wird.[88]

---

84 Ders., *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*, Berlin 1989 [1984], 37.

85 Vgl. James Graham Ballards Vorwort zu: *Crash*, London 1995 [1973], 6: »Throughout *Crash* I have used the car not only as a sexual image, but as a total metaphor for man's life in today's society. As such the novel has a political role quite apart from its sexual content, but I would still like to think that Crash is the first pornographic novel based on technology. In a sense, pornography. is the most political form of fiction, dealing with how we use and exploit each other, in the most urgent and ruthless way.«

86 Um Ballards Mondo-Affinitäten zu unterstreichen, sei an dieser Stelle noch einmal auf seine drei Jahre zuvor erschiene experimentellen Prosasammlung *Atrocity Exhibition* verwiesen, in dem nicht nur *Mondo-Cane*-Regisseur Gualtiero Jacopetti persönlich auftritt, sondern, wie in Kapitel 7 vorliegender Arbeit gezeigt wurde, sich die Montagetechnik Jacopettis und Prosperis auch direkt in der Textstruktur niederschlägt.

87 Ebd. 13.: »Trying to exhaust himself, Vaughan devised a terrifying almanac of imaginary automobile disasters and insane wounds – the lungs of elderly men punctured by door handles, the chests of young women impaled by steering-columns, the cheeks of handsome youths pierced by the chromium latches of quarter-lights. For him these wounds were the keys to a new sexuality born from a perverse technology. The images of these wounds hung in the gallery of his mind like exhibits in the museum of a slaughterhouse.«

88 Nicht unerwähnt bleiben soll, dass auch bereits Baudrillards (zu diesem Zeitpunkt freilich noch nicht ausformulierte Simulationstheorie) ihren Niederschlag in Ballards Roman findet, wie Florian Cord herausarbeitet, wenn er auf das handlungsrelevante »Road Research Laboratory« hinweist, »where already simulated accidents are filmed and later replayed in slow motion and where […] the technology of crash simulation is so advanced that accidents could be duplicated indefinitely, thus

Nur eine kleine Wegstrecke trennt *Grand-Prix Requiem* dann noch von Shockumentaries im Stil von *Inhumanities II* oder *Death Scenes 2*, in deren Fahrwasser nicht nur ursprünglich edukativ intendierte Werke wie *Signal 30* einen zweiten Frühling erleben[89], sondern auch Unfallaufnahmen wie die, die in den Formel-1-Mondos Climatis und Morras die zwar substanziellen, jedoch noch halbseiden verschleierten Schauwerte stellen. Neben der sukzessiven Reduktion von für das Mondo-Kino einstmals ausschlaggebender stilistischer Mittel wie dem rahmenden Off-Kommentar, der extratextuellen Legitimation (»Square-Up«) sowie der virtuos-affizierenden Montage kann als prägendes Element der Genre-Mutationen ab den frühen 90ern das Fehlen jedweder strukturellen Kohärenz betrachtet werden, die dazu führt, dass die Schock-Bilder in ihrer stumpfen Abfolge völlig austauschbar wirken.

Sicherlich sind, wie wir gesehen haben, einzelne Szenen, Szenarien und Topoi bereits in den frühesten Mondos frei flottierendes Material, das in der einen oder anderen Ausformung, manchmal direkt zitiert, manchmal plagiiert, in verschiedenen Filmen Verwendung findet.[90] Mit einem reinen Found-Footage-Projekt wie *Inhumanities* aber hat der uferlose Strom an Todes- und Toten-Bilder einen signifikanten Dammbruch erlebt, der sich in Werken wie *Inhumanities II* oder *Death Scenes 2* unbekümmert in einer Weise fortsetzt, die Baudrillards These vom Zusammenbruch der Grenzziehung zwischen physischer Wirklichkeit und Simulakrum, wie wir ihn bereits in der Zeit des Jahrmarktskinos erlebt haben, nunmehr auch für die Shockumentary-Tapes der 80er und 90er veranschaulicht: So wie eine frühe Ansicht des Attraktionskinos mittels unterschiedlicher Paratexte mit etlichen divergenten Konnotationen versehen, und dadurch fortwährend in immer neuen Sinnstiftungsprozessen reproduziert werden konnte – unser Beispiel des jungen Chinesen im (ikonisch-symbolischen) *Decapitation*, der, je nachdem, welchen Filmkatalog man konsultiert, einmal ein Boxer-Rebell, ein Mandarin oder ein christlicher Missionar sein soll –, so greifen auch die Direct-to-Video-Shockumentaries unablässig auf einen Pulk von ad nauseam rekapitulierten Todesszenen zurück, ohne sich dabei um deren Ursprungskontexte, um die Frage nach Fakt und Fiktion, oder einen wenigstens gleisnerischen ethischen Anstrich zu scheren.

André Bazins Wochenschau-Tote – die zum Tode verurteilten Indochina-Rebellen, die er in *Mort tous les après-midi* beschreibt, – sind zwar Tag für Tag dazu

creating an endless line of copies of copies, that is an uninterrupted loop of simulation.« (Vgl. Florian Cord, *J. G. Ballard's Politics*, Berlin, Boston 2017, 31.)

89 Wenig verwunderlich lassen sich im Shockumentary-Kanon auch Compilation-Tapes finden, die ausnahmslos eine Nummernrevue der heftigsten Unfallszenarien aus klassischen Traffic-Safety-Filmen darstellen, wie bspw. der 1994 unter der »Regie« eines gewissen Rick Master entstandene *Images of Death: Highway of Blood*, der sinnfälligerweise große Segmente aus *Signal 30* und *Mechanized Death* mit den Unfallbildern aus *Faces of Death* zusammenführt.

90 Erneut sei an dieser Stelle auf die Aufnahmen eines Stammestanzes hingewiesen, die Climati und Morra ursprünglich für *Ultime grida dalla savana* geschossen haben, später aber ohne nennenswerte Änderungen noch einmal in *Dolce e selvaggio* (1983) verwenden: In ersterem Film wird das indigene Volk als Mashoni identifiziert, in letztgenanntem erklärt der Off-Sprecher, es handle sich um den Stamm der Lobi. (Vgl. Kerekes, *Killing*, 221.)

gezwungen, zur gleichen Uhrzeit im gleichen Kinosaal aufs Neue ihr Leben zu lassen bzw. im gleichen Atemzug aufgrund der Umkehrbarkeit filmischer Zeit tagtäglich ebenso immer wieder aufs Neue vom Tode aufzuerstehen, werden aber immerhin dann aus dem prinzipiell endlos fortsetzbaren Kreislauf aus Sterben und Wiedergeburt entlassen, wenn die Aufnahme ihrer Hinrichtung von aktuelleren und/oder sensationsträchtigeren verdrängt wird. Im innerhalb des Mediums Video operierenden Shockumentary-Genre freilich haben spektakuläre Todes- und Toten-Bilder eine wesentlich längere Halbwertszeit. Primär aufgrund ihres Index-Todes vor laufender Kamera berühmt gewordene Persönlichkeiten wie z. B. der State Treasurer von Pennsylvania, Budd Dwyer, der sich, konfrontiert mit (sich später als haltlos herausstellenden) Vorwürfen unter anderem der Bestechlichkeit bei einer von ihm selbst einberufenen Pressekonferenz im Januar 1987 mit einem Revolver suizidiert, oder Jeff Doucet, der, nachdem er einen kleinen Jungen entführt und sexuell missbraucht hat, noch vor seiner gerichtlichen Verurteilung 1984 vom Vater des Opfers am Baton Rouge Metropolitan Airport ebenfalls vor anwesenden Pressevertretern in einem Akt der Selbstjustiz niedergeschossen wird, verfügen in der Internal Movie Database allein deshalb über eigene Schauspielerprofile, weil die Aufnahmen ihrer Tode in zahllosen voneinander letztlich kaum unterscheidbaren Videotapes zweitverwertet wurden.[91] Aber auch Artefakte des frühen Kinos sind nicht davor gefeit, als referenzlose Zeichen innerhalb grundsätzlich infiniter, beliebig fortschreibbarer oder recycelbarer filmischer Texte Verwendung zu finden, die zuweilen – wie bspw. *Death – The Ultimate Horror* – weder eine fixe Autorenschaft vorwiesen können[92] noch – wie die unzähligen *Faces-of-Death*-Spinn-offs – einen fixen Titel besitzen.[93] Selbst ein vergleichsweise seriöser Genre-Vertreter wie *Executions* (1995), der es zu seiner Agenda erklärt, die Todesstrafe als »barbaric abomination that has no place in civilised society« brandmarken zu wollen[94], präsentiert die von mir in Kapitel 3 analysierte Edison-

91 Dwyer bringt es dabei auf eine Filmographie von insgesamt 16 Titeln, von denen sich zwölf allein anhand ihrer Namen eindeutig als Shockumentaries identifizieren lassen, während Doucet in zehn Produktionen namentlich als Darsteller genannt wird, von denen nur eine – nämlich Michael Moores *Bowling for Columbine* (2002) – aus unserem Raster hervorsticht. Eingedenk der Tatsache, dass ein Gros der Genre-Produktion obskur genug ist, nie den Weg in die IMDB zu finden, dürfte die Dunkelziffer, wie oft die fraglichen Aufnahmen tatsächlich in vergleichbaren Kontexten instrumentalisiert worden sind, erheblich höher liegen.

92 Während sich die Verantwortlichen von *Death Faces* (1988) hinter (unfreiwillig komischen) Pseudonymen wie Countess Victoria Bloodhart (Regie), Sebastian S. Shock (Drehbuch), Damian B. Gravenhorse (Produktion) und Prof. Bizarro Blackstone (Sprecher) verstecken, verzichtet *Death – The Ultimate Horror* gleich ganz darauf, in seinem Vor- oder Abspann irgendeinen Namen der Beteiligten zu nennen.

93 Große Teile von *Inhumanities II: Modern Atrocities* sind bspw. für *Gesichter des Todes V* recycelt worden, während das Tape in seinem Integralzustand noch mindestens unter den Titeln *Faces of Death – Die neue Serie der Gesichter der Toten*, *Gesichter des Todes VII* sowie *Faces of Death Part 7* firmiert. Austauschbar wie die diese Tapes konstituierenden Aufnahmen werden somit letztlich auch ihre ähnlich klingenden und zu Verwechslungen regelrecht animierenden Bezeichnungen.

94 David Herman, Arun Kumar, David Monaghan, *Executions*, DVD, Großbritannien: NTV Entertainment 1999 (Großbritannien 1995), 0:50–1:00.

Re-Inszenierung der Hinrichtung des Präsidentenmörders Czolgosz 1901 auf dem Elektrischen Stuhl als angeblich authentisches Dokumentarmaterial.[95]

Die Absenz selbst rudimentärer Legitimationsstrategien, Programmatiken oder Poetologien reduziert die Paratexte einer Shockumentary-Serie wie z. B. *Traces of Death* (1993–2000) dann auch auf vorangestellte Warnungen bzw. Marketingargumente in Textform, sie seien »only meant for the true ›reality death enthusiast‹«, und, da »absolutely NONE of the footage contained in this film is recreated in any way«, »the first ›TRUE SHOUCKUMENTARIES‹ ever released!!!«[96] Auch sonst befleißigt sich die insgesamt fünf Teile umfassende Reihe eines Off-Kommentars, der den Kavalkaden an Gräuel-Bildern durchweg befeuernd gegenübersteht. Diesem affirmative Gestus wird nicht zuletzt durch einen vermummten Death-Metal-Fan namens Brain Damage Ausdruck verliehen, der *Traces of Death* ab dem dritten Teil als »Gastgeber« präsentiert, (und hinter dessen Larve sich Produzent Darrin Ramage verbirgt): Während – den subkulturellen Schulterschluss noch lancierend – über weite Laufzeitstrecken eines beliebigen *Traces-of-Death*-Tapes Songs aus dem favorisierten Musikgenre des »Moderators« erklingen, versteigt sich Brain Damage, »dealing in dreadfully droll punnery and speaking with a stilted, stentorian tone that sounds like a pre-adolescent lowering his voice two registers while trying to buy beer«[97], immer wieder zu geschmacklosen Aussagen, von denen Johnny Walker in seiner Feinanalyse der Serie einige exemplarische herausgreift:

> »In Traces of Death IV: Resurrected (Darrin Ramage, 1996), he boasts of how ›proud‹ he is to showcase ›the most heinous collection of birth defects‹, before cutting to a sequence of grisly illustrations. In Traces of Death II: It Just Got Deader (Darrin Ramage, 1994) he, over footage of a tightrope performer struggling to maintain balance on a windy day, proclaims: ›the last remnants of brain in his head now will surely be glistening on the pavement soon!‹ Following the performer's inevitable fall to death, Damage continues with macabre glee: ›His screams must have been devastating; though he had wonderful form!‹ And, in the series‹ third entry, Dead and Buried (Darrin Ramage, 1995), Damage boasts: ›Traces of Death III is proud to bring to you the exclusive footage of the El Salvador Death Squad at their best.‹«[98]

Kurzum: »Damage ignores the tragedy at the core of these sequences, and, perhaps most troublingly, encourages the audience to laugh along.«[99] Oder, anders gesagt: Als für ein Mainstream-Publikum gedachte Produktionen distanzieren

95 Ebd., 25:52–26:47.

96 Zit. n. Kerekes, *Killing*, 240.

97 Pinkerton, *Mondo*, 39.

98 Johnny Walker, *Traces of Snuff. Black Markets, Fan Subcultures, and Underground Horror in the 1990s*, in: Jackson, *Snuff*, 137–152, hier: 144. Bei dem El-Salvador-Segment handelt es sich übrigens um eine der kontroversesten Szene aus Climatis und Morras *Ultime grida dalla savana*, die dort zwar als indexikalisch markiert, in Wirklichkeit aber leicht als Fake entlarvt werden kann. Weder *Traces of Death III* noch Jackson weisen allerdings auf deren ikonisch-symbolischen Charakter hin.

99 Ebd., 145.

sich klassische Mondo-Filme fortwährend von den in ihnen bebilderten Grenzüberschreitungen, und schaffen somit einen (wenn auch noch so sehr auf heuchlerischen Moral-Markern aufgebauten) Rechtfertigungsraum für die Schaulust ihrer Zuschauer. Eine Shockumentary-Serie wie *Traces of Death* indes möchte sich gar nicht von ihrem blutrünstigen Bilderreigen distanzieren, sondern vollumfänglich an ihm partizipieren, indem durch die erwähnten Death-Metal-Stücke, die menschenverachtende Kommentierung, die stupide Monotonie, mit der die Schock-Bilder einander abwechseln, sowohl die Schaulust der Zuschauer als auch diejenige der Macher uneingeschränkt zelebriert wird.[100]

Von Mikita Brottman werden Video-Reihen wie *Traces of Death* oder auch die von Todd Tjersland zwischen 1998 und 2000 produzierten *Faces of Gore* als Wiederkehr von Bachtins »Karnevaleskem«, und damit zumindest implizit als neuzeitliche Evokationen des Jahrmarktskino-Exhibitionismus gelesen.

Begleitet von einem kurzen linguistischen Ausflug, den Brottman dazu nutzt, die Wurzeln des Wortes »Karneval« auf lateinische Phrasen wie »carne levare, the solace of the flesh«, »carne vale, a farewell to flesh«, »carne aval, down with the flesh!« und »carnem levare, the putting away or removal of flesh (as food), in the season immediately preceding Lent, on the eve of Ash Wednesday« zurückzuführen[101], kommt sie zu dem Schluss, bei den von ihr diskutierten Exponenten des (leider einer konkreten Eingrenzung enthobenen) »Neo-mondo-Genres« handle es sich um »unique, all-encompassing, non-narrative presentations of a carnivalesque procession of bodily deformities and perversions.«[102] Dass sie schockierender daherkämen als all die anderen von Brottman zuvor diskutierten (ikonisch-symbolischen) Formen ihres »cinéma vomitif«, läge nicht nur daran, dass ihre Gesamtstruktur auf »series of anatomical inversions that carnivalize the site of the body« basieren würde. Vielmehr stellten ästhetische Artefakte wie die von ihr en détail besprochenen *Death Scenes* und *Death Scenes 2* gerade durch diese ihre Teilnahme an der Vorführung anormaler und abjekter (Körper-)Formen, sprich, ihrer »repetitious immersion in a parade of body violence clips of unknown people in incomprehensible contexts«, selbst eine ausgemachte Abjektion dar.[103]

Ihr Widerstreben, sich in etablierte kulturelle oder kinematographische Nomenklaturen einzufügen, brandmarke diese Tapes als eine »casualty of the norms

100 Interessant, weil den Kern der problematischen ethisch-moralischen Implikationen berührend ist in diesem Zusammenhang die von Walker zitierte Einschätzung des British Board of Film Classification, das *Traces of Death* im Jahre 2005 eine Freigabe verweigert, weil das Tape »[could not] accurately be described as ›documentary‹ as [it] failed to present any journalistic, education or other justifying context for the images shown. Rather the [work] presented a barrage of sensationalist clips, the purpose of which appeared to be prurient entertainment. The trivialization of human and animal suffering was exacerbated by the loud music soundtrack and the tasteless inclusion of occasional ›comic‹ […] voiceover.« (Zit. n. ebd.)

101 Brottman, *Offensive*, 165.

102 Ebd.

103 Ebd., 163.

of ontological propriety: decategorized, falling loosely somewhere between the genres of slasher and documentary, between entertainment and edification, between moralizing diatribe and testament of sexual perversion.«[104] Stärker noch als dass Brottman derartige Videotapes als »the repressed complexes of traditional horror film narrative« zu fassen versucht, denen sich fortlaufend »unconscious nervous disease[s] […] into the conscious filmic narrative« einschreiben würden[105], zieht sie Bachtin als Gewährmann dafür heran, um in ihnen die »parodic catharsis« des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Karnevals sichtbar zu machen[106] – wenn auch freilich subkulturelle Nischenprodukte wie unsere Shockumentaries, im Gegensatz zum Kino der Jahrmärkte, fernab vom bei Bachtin für das Karnevaleske ausschlaggebenden Faktor des Volkskulturcharakters liegen.

Ganz von der Hand zu weisen lässt sich Brottmans These vor allem dann nicht, wenn man in Bezug auf Tapes wie *Death Scenes II* oder *Inhumanities II* nicht die historische Erscheinung des Karnevals, wie Bachtin ihn begreift, als Folie heranzieht, sondern den spezifischen Aggregatszustand, den das Karnevaleske, wie ich bereits in Kapitel 3 vorliegender Arbeit herauszustellen versucht habe, innerhalb des Attraktionskinos angenommen hat: Problemlos können unsere Beispiele mit ihrer heterogenen Struktur, die einen Gräuel-Clip an den nächsten heftet, und, im Gegensatz zum klassischen Mondo, keine Anstrengungen dabei erkennen lässt, logisch oder ästhetisch schlüssige Übergänge zwischen den einzelnen Stationen zu schaffen, als Fluss von nicht über sich selbst hinausweisenden, und dadurch selbstgenügsamen, selbsterklärenden, selbstbezüglichen Segmenten verstanden werden, wie sie auch die in Kapitel 3 besprochenen Todesszenen des frühsten Kinos darstellen, denen ebenso keine Narration, keine Ideologie, und vor allem keine Legitimation innewohnt, die nicht paratextuell soufflliert werden würde.

Deutlich sind die Überschneidungen, die sich zu einer (ikonisch-symbolischen) Hinrichtung wie der in *Decapitation* ergeben, hält man sie einer Shockumentary wie *Faces of Gore* gegenüber, sind doch hier wie dort die beim Sterben betrachteten Körper ihrer Individualität, (sowie letztlich ihrer Würde), beraubt. So wie der enthauptet werdende Chinese, je nach konsultiertem Katalogtext, einmal ein aufständischer Boxer ist, der seine verdiente Strafe empfängt, oder aber ein erbarmenswürdiger christlicher Missionar, der von den barbarischen Boxer-Rebellen gemeuchelt wird, und damit bezüglich seiner Identität bindend lediglich festgelegt werden kann, dass es sich bei ihm offenkundig, was Garderobe, Haartracht usw. angeht, um einen asiatisch konnotierten Mann handelt, so liefern auch Tjeslands Zusammenstellungen von primär aus Japan stammenden Tatort- oder Unfallschauplatzbegehungen keine Bilder prominenter Todesopfer mehr, wie sie in *Death Scenes 2* oder *Inhumanities II* noch einen erheblichen Teil ausmachen. Die Prozession an verunglückten oder ermordeten Körpern, die stattdessen an uns

104 Ebd.
105 Ebd., 173.
106 Ebd., 165.

vorbeidefiliert, ist eine, die ihren Wert allein über den Grad der physischen Versehrtheit dieser Körper generiert. Eine wenn auch noch so skizzenhafte Schicksalsgeschichte à la *Death Scenes 1* bekommt keiner der Toten zugewiesen: Nicht die Persona zählt, sondern die physischen Deformationen, die zutage treten, wenn die Maske vom gewaltsamen Tod beiseite gerissen worden ist.[107]

Dass die grotesken Leiber im mittelalterlichen Karneval, wie Bachtin ihn beschreibt, stets den Volkskörper an sich abbilden würden, und niemals denjenigen eines konkreten Subjektes, wäre damit, der These Brottmans zuspielend, ein weiteres Verbindungsglied zwischen den Exzessen des »Neo-Mondos« und der karnevalesken Transgression des individuellen Körpers über seine physischen und anatomischen Grenzen hinaus, bis »die Welt in [ihn] eindringen und aus ihm heraustreten kann, oder mit denen er selbst in die Welt vordringt.«[108] Es erstaunt nicht, dass auch Shockumentary-Serien wie *Faces of Gore* sich in der Auswahl ihres Materials genau auf »die Öffnungen, die Wölbungen, die Verzweigungen und Auswüchse«[109] konzentrieren, die den menschlichen Körper auf seinem Weg vom Individuum hin zum grotesken Karnevalsleib gleichsam zu »ein[em] Gefäß für den zyklischen Durchgang von Leben und Tod«[110] machen: »Der aufgesperrte Mund, die Scheide, die Brüste, der Phallus, der dicke Bauch, die Nase.«[111] Für die Groteske, schreibt Bachtin an anderer Stelle, »ist alles *interessant, was hervorspringt, vom Körper absteht*, alle Auswüchse und Verzweigungen, alles, was über die Körpergrenzen hinausstrebt und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet.«[112] Deshalb auch die Faszination der Groteske für das Innere des Körpers: »Blut, Därme, das Herz und die anderen inneren Organe«[113], die wir eins zu eins auch in unseren Video-Beispielen wiederfinden, wo die einzelnen Leichname nahezu verschmelzen zu einer amorphen Masse, in der Baudrillard möglicherweise den von ihm für das Simulationszeitalter diagnostizierten metastatischen Körper als »Simulationsmodell einer krebsartigen Unorganik« erkannt hätte.[114]

---

107 In dem Grade freilich, wie die fraglichen Tapes ihre präsentierten Todesopfer als entgrenztes Körpermaterial handhaben, verstecken, wie bereits angedeutet, die Produzenten ihre Identitäten wiederum hinter Masken mit sprechenden Namen, wovon der Off-Sprecher der *Faces-of-Gore*-Reihe Vincent Van Gore ein besonders ausdrucksvolles Beispiel liefert.

108 Bachtin, *Rabelais*, 76.

109 Ebd.

110 Mirjam Meuser, *Schwarzer Karneval. Heiner Müllers Poetik des Grotesken*, Berlin 2019, 51.

111 Bachtin, *Rabelais*, 76.

112 Ebd., 358.

113 Ebd., 359.

114 Jean Baudrillard, *Vom zeremoniellen zum geklonten Körper. Der Einbruch des Obszönen*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. M. 1982, 350–362, hier: 352. Analog zu seinem dreistufigen Modell einander ablösender Zeichenordnungen – das Zeitalter der Imitation; das Zeitalter der Reproduktion; das Zeitalter der Simulation – hat Baudrillard auch eine Trias aufeinanderfolgender Körpermodelle vorgelegt. Dort folgt dem metamorphotischen Körper – dem »Körper der Zeremonielle, der Mythen, der Verführung«, der »in einer zeit- und gegenstandslosen, metaphysischen Ordnung in reiner Immanenz [existiert]« der metaphorische Körper als »zu

Dass derlei Deformationen nicht schockieren, sondern amüsieren sollen, hat Bachtin anhand der Bedeutung des Gelächters in der »umgestülpten Welt« des Karnevals nachgewiesen: Da das Lachen von ihm »unten« verortet wird, stellt es sich, wohlgemerkt erneut als »Lachen des ganzen Volks«, ähnlich wie die anatomischen Umwälzungen des Volkskörpers, zur Karnevalszeit hinauf an oberste Stelle der in ihr absolutes Gegenteil verkehrten Gesellschaftshierarchie.[115] Schon bei *Death Scenes* haben wir festgestellt, dass sich LaVeys Kommentar nicht eines subtilen schwarzen Humors enthält. Etwa eine Dekade später sind die den morbiden Impressionen mit Ironie begegnenden trockenen Bemerkungen aus dem Off einer pubertären Attitüde gewichen, die die vorgeführten Toten unverblümt als Ausgangspunkt fragwürdigen Pennäler-Humors missbrauchen. »The series of anatomical images is essentially an obsessive reiteration of the human body *out of control*«, schreibt Brottman, »and, thereby – as in comedy – made ridiculous.«[116]

Shockumentaries an der Schwelle zum neuen Jahrtausend potenzieren einen beabsichtigten »komischen« Effekt noch durch alberne Soundeffekte, ins Bild eingefügte Comic-Sprechblasen und natürlich dahingehend, dass, wie es uns schon das *Traces-of-Death*-Beispiel gezeigt hat, sie ihren Sprechern pietätslose, wenn nicht sogar freiheraus menschenverachtende Sätze in den Mund legen: Als japanische Sanitäter in den Archivaufnahmen des ersten Teils der *Faces of Gore* den verkohlten Körper einer schwangeren Frau bergen, freut sich Kommentator Vincent Van Gore auf der Tonspur darüber, dass wir nunmehr gleich zwei Tote für den Preis von einem erhalten würden. In einer anderen Szene des gleichen Tapes entblößen Sicherheitskräfte, die zur Leiche einer Suizidantin gerufen wurden, unbeabsichtigt die Brust der jungen Frau, was Tjersland veranlasst, die Szene noch einmal in Zeitlupe und versehen mit sexistischen Zoten zu wiederholen.[117] Eine andere Shockumentary aus dem Jahre 2004, deren Titel *Terrorists, Killers & Middle East Wackos* bereits den Kurs der knapp einstündigen Sammlung von längst zum Genre-Standardrepertoire gehörenden Material festlegt, gibt eine ursprünglich für einen medizinischen Kontext gefilmte Autopsie-Sequenz durch einen sogenannten »mullet meter« der Lächerlichkeit preis, der die Haarschnitte der bei der Dissektion anwesenden Studenten bewertet.[118]

Sex und Subjekt gewordene[r] Körper«, der »Körper der Szene und der Repräsentation, ein Körper, der mehr und anderes ist als er selbst und auf ein außer ihm Seiendes verweist.« Unser gegenwärtiger, metastatische Körper ist daraufhin »nicht mehr individuiert, er ist nicht mehr Subjekt-, sondern reiner Objekt-Kröper. […] Der Körper der Metastase besitzt daher keine Transzendenz, keine Überschreitung, keine Negativität und somit nichts Systemsprenges mehr; er ist reine Immanenz und Indifferenz und hat auch keine Definition mehr: er ist nur noch, was er ist, in totaler Transparenz: obszön und ›ob-scene‹.« (Wolfgang Kramer, *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt. Zur Aktualität der Philosophien von Günther Anders und Jean Baudrillard*, Münster, New York et al. 1998, 163f.)

115 Bachtin, *Rabelais*, 60.

116 Brottman, *Offensive*, 169.

117 Vgl. Kerekes, *Killing*, 240f.

118 Ebd., 259.

Aufschlussreich ist in dem Zusammenhang ein Interview, das Kerekes und Slater mit Tjersland für die 2016er Neuauflage ihres Kompendiums *Killing for Culture* geführt haben. Nicht nur wirken seine dortigen Äußerungen wie eine Bündelung all der Legitimationsstrategien medial vermittelter Index-Tode, denen vorliegende Arbeit bis hierhin durch die Filmgeschichte gefolgt ist. Zwischen den Zeilen spricht Tjersland auch von einer gewissen Form des Selbstschutzes, mit der die Macher derartiger *atrocity tapes* sich durch das Mittel greller Komik vor der Intensität des Bildmaterials, mit dem sie hantieren, zu bewahren zu versuchen scheinen:

> »The series was always intended as parody because humour was the only way I could deal with such awful material. […] It was also intended as a warning against adopting the callous disregard for human life and the rights of others espoused by the narration. By pretending to take an extreme, rightwing position that was so ludicrous, so mockingly over the top, I assumed everyone would ›get‹ the joke. Some people did and became super-fans … and others even found it inspirational. A woman dying of cancer actually thanked me for making the films because after watching them and being able to laugh at death, she was no longer afraid to die.«[119]

Auch Brottman erklärt sich die Popularität von Werken wie *Faces of Death* oder *Faces of Gore*, weiterhin unter implizitem Rekurs auf Bachtin, durch »the archetypal folkloric connections between violent death and bodily regeneration«, und führt bezüglich der sowohl existenzgefährdenden wie lebensbejahenden Qualitäten fraglicher Filme weiter aus:

> »By allowing death to seem ridiculous and therefore less ›venerated‹, the mondo movie can access the very nature of what it means to be human. Offensive films are a kind of carnivalesque theater (sic!) for the cultural expression of violence and misrule, which serves the purpose of symbolic as well as performative disorder. This disorder seems to be instinctual in nature, containing a level of aggression and violence that seems to bespeak the libidinal associations between the horrific and the farcical, between laughter and bloodshed.«[120]

Überhaupt nicht kompatibel mit dem Chaos des Bachtin'schen Karnevals zeigen sich unsere Shockumentaries indes in einer sich im Laufe der 90er Jahre immer stärker ausprägenden Tendenz zur Taxonomie, die Brottman in ihrer Untersuchung weitgehend ausblendet. Beispielhaft hierfür lässt sich der dritte und letzte Teil der *Death-Scenes*-Serie heranziehen, der 1993 mit dem Zusatz *Uncensored Scenes of Death* erscheint.[121] Auf der Folie eines Zitats aus Célines *Voyage au bout de la nuit* – »The Truth of this World is Death«[122] – versammelt auch dieses Tape ein Potpourri aus klassischem Mondo-Material (z. B. aus *Africa Addio*), Highway Safety

119 Zit. n. Ebd., 252.

120 Brottman, *Offensive*, 154.

121 Nick Bougas, *Death Scenes 3*, VHS, USA: Wavelength Productions 1993.

122 Im Original: »La vérité de ce monde, c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir.« (Vgl. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, in: Céline, *Romans* 1, hg. v. Henri Godard, Paris 1981 [1932], 200.) Interessanterweise handelt es sich bei Céline ausgerechnet um einen der Autoren, die

Films (aus *Mechanized Death*), Szenen, die bereits in *Death Scenes 1* und *Death Scenes 2* Verwendung fanden, sowie, zum Ausklang, ungekürzt den halbstündigen U. S.-Army-Lehrfilm *Basic Autopsy Procedure* (1961). Was *Death Scenes 3* allerdings von seinen beiden Vorgängern unterscheidet: Während *Death Scenes 1* sich ausschließlich historischem Photomaterial widmet, und während *Death Scenes 2* sich entlang einer diachronen Verlaufslinie bewegt, die progressiv durch eine thanatologische Medienkultur voranschreitet, wählt Nick Bougas für *Death Scenes 3* ein archivisches Format. Unterteilt ist das Tape in autonome Segmente, deren Titel nicht nur bereits eindeutig das in ihnen konzentrierte Bildmaterial summieren – »Executions, Assassinations and Massacres«, »Leaving the Organisation: A Montage of Mob Hits«, »Forensic Images« –, sondern dabei ein der karnevalesken Anarchie diametral entgegengesetztes Ordnungsdenken zum Ausdruck bringen.[123]

Auch dies korrespondiert freilich mit einem »archival desire«[124], das dem frühen Kino von Mary Ann Doane attestiert wird, und das besonders beeindruckend in einer kurzen Schrift Bolesłas Matuszewskis zum Ausdruck kommt, in der dieser die Kinematographie bereits 1898 als »une nouvelle source de l'Histoire« erkennt, und konkrete Pläne für ein »depot de cinematographie historique« schmiedet, das unter seiner Anleitung in Paris entstehen soll.[125] »Eine Volksbewegung oder die Anfänge eines Aufruhrs jagen [dem kinematographischen Kameramann] keine Angst ein«, schwärmt der frühere Hofphotograph Zar Nikolaus II. und Lumière-Kameramann von der Transparenzwerdung der Welt vor dem allsehenden Kamera-Auge, als habe er schon die einschlägigen Shockumentary-Anthologien im Sinn. »Selbst im Falle eines Krieges kann man sich gut vorstellen, wie er sein Objektiv auf derselben Brustwehr in Stellung bringt wie der Soldat sein Gewehr und zumindest ein Stück der Schlacht festhält.«[126] Unter offensichtlichem Rückgriff auf die Unsterblichkeitsutopien, die wir bereits in Kapitel 1 vorliegender Arbeit in Bezug auf den frühen Photographie-Diskurs kennengelernt haben, schreibt Matuszewski, dem als »Grundstock« seines Kino-Archivs jene Aufnahmen vorschweben, die er »anläßlich des Besuchs des Präsidenten der Französischen Republik in Petersburg im September 1897«[127] gemacht hat, weiter:

»So ist dann der kinematographische Abzug, wo eine Szene sich aus tausend Bildern zusammensetzt und der, wenn er sich zwischen einer Lichtquelle und ei-

Julia Kristeva in ihrem Essay *Pouvoirs de l'horreur* in besonderem Maße als Schriftsteller des Abjekten modelliert. (Vgl. Kristeva, *Powers*.)

123 Vgl. für den Konnex zwischen Mondo-Kino und Filmarchiv betreffend v. a. auch Marie-Aude Foueres originelle Lesart der Sansibar-Massaker-Sequenz in Africa Addio unter sozialanthropologischen Gesichtspunkten bzgl. kollektiver Erinnerungen *Film as archive: Africa Addio and the ambiguities of remembrance in contemporary Zanzibar*, in: *Social Anthropology* 24(1/2016), 82–96.

124 Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Massachusetts et al. 2002, 22.

125 Boleslas Matuszewski, *Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie*, in: *montage/av* 7/2 (1998 [1898]), 6–12.

126 Ebd., 8.

127 Ebd., 11.

nem weißen Tuch entrollt, die Toten auferstehen läßt, so ist dieser einfache Streifen bedruckten Zelluloids nicht einfach ein historisches Dokument, sondern ein Stück Geschichte, und zwar einer Geschichte, die nicht verschwunden ist und für die es keines Geistes bedarf, um sie wieder erscheinen zu lassen. Sie schlummert nur und, so wie die elementaren Organismen, die ein latentes Leben führen und sich nach Jahren durch ein bißchen Wärme und Feuchtigkeit wiederbeleben, so genügt ein bißchen Licht, das, von Dunkelheit umgeben, durch eine Linse fällt, um die Geschichte wieder zu erwecken und den vergangenen Zeiten neues Leben einzuhauchen!«[128]

»The cinema would be capable of recording permanently a fleeting moment, the duration of an ephemeral smile or glance«, heißt es rückblickend bei Mary Ann Doane zum um 1900 virulent werdenden Verlangen des jungen Mediums, Bewegungen zu fixieren und zu archivieren. »It would preserve the lifelike movements of loved ones after their deaths and constitute itself as a grand archive of time«[129] – oder, könnte man in Hinblick auf unseren Untersuchungsgegenstand und in Anspielung auf Bazin beifügen, die elusive Passage, innerhalb derer sich eine lebendige Bewegung in Stillstand verkehrt.

Als Todesarchiv en miniature erinnern Tapes wie *Death Scenes 3* – (oder auch *Death – The Ultimate Horror* und *Faces of Gore*) – mit ihrer taxonomischen Strenge aber auch an den ganzen Katalog imaginierter sowie ausagierter Car-Crash-Perversionen, denen sich Ballards Dr. Vaughn ergeben hat. Wie Birkenbach und Stolzke richtig feststellen, ist Crash als »metonymische Enzyklopädie aller möglichen, tatsächlichen und zukünftigen Unfälle sowie stellvertretendes Lexikon aller daraus zu entwickelnden sexuellen Varianten beider Geschlechter […] den Romanen des Marquis de Sade vergleichbar, in denen gleichermaßen nicht die Perversion Einzelner, sondern das Register aller möglichen Varianten enzyklopädisch zu erschöpfen versucht wird.«[130]

Besonders Roland Barthes hat auf das Sades Œuvre durchziehende Denken in Algorithmen verwiesen, wenn er die Schriften des die Dialektik der Aufklärung bis zu ihrer Grenze treibenden und somit in ihr Gegenteil verkehrenden »Divin Marquis«[131] gemeinsam mit denen des Frühsozialisten Charles Fourier und dem Begründer des Jesuitenordens, Ignatius von Loyola, einer linguistischen Untersuchung unterzieht. Er kommt zu dem Schluss, bei allen drei Autoren herrsche

> »die gleiche Klassizifizerungssucht, die gleiche Besessenheit des Zerlegens (den Körper Christi, den Körper der Opfer, die menschliche Seele), die gleiche Zählmanie (die Sünden, die Marter, die Leidenshaften werden gezählt und selbst die dabei auftretenden Zählfelder), die gleiche Praxis des Bildes (der Imitation, des Gemäldes, der Sitzung),

128 Ebd., 9.

129 Doane, *Emergence*, 3.

130 Birkenbach, *Geschwindigkeitsfabrik.,* 158.

131 Guillaume Apollinaire, *Le Divin Marquis*, in: Ders., *Œuvres en prose complètes* III, Paris 1993 [1909], 784–836.

> der gleiche Zuschnitt des gesellschaftlichen, erotischen und phantasmatischen Systems. Keiner dieser drei Autoren ist leicht eingängig; bei allen dreien ist die Lust, das Glück, die Kommunikation von einer unerbittlichen Ordnung abhängig oder, offensiver gesagt, von einer Kombinatorik.«[132]

In Form eines dreistufigen Prozesses versucht Barthes die Schreiboperationen Sades, Fouriers und Loyolas auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen – drei Schritte, die mir, freilich trivialisiert und auf ihr Wesentliches herabgebrochen, auch in einer Shockumentary wie *Death Scenes 3* nachvollziehbar scheinen. »Erster Schritt: sich abschließen«, was bei Sade all die »unzugänglichen Orte[…]« wie abgeschiedene Klöster, unzugängliche Festungen, Höhlen, Folterkammern oder Serails meint, in denen der Autor seine Libertines »einsperrt.«[133] Zum Zeitpunkt der Blüte des Shockumentary-Genres lassen sich diese Orte in Form untergründig zirkulierender, mittels arkaner Mail-Order oder Fanzines vertriebener Videotapes wiederfinden,[134] können aber auch auf die hermetische Abriegelung bezogen werden, mit denen sich die Verantwortlichen solcher Videotapes gezielt von gesellschaftlichen Wert- und Tabuvorstellungen lossagen.

»Zweiter Schritt: gliedern«: »Unsere drei Autoren rechnen, kombinieren, ordnen, produzieren unablässig Zusammensetzregeln; an die Stelle der Schöpfung setzen sie die Syntax, die *Komposition*«, denn alle drei Autoren seien »Fetischisten mit einer Vorliebe für den zerstückelten Körper«[135] – womit Barthes freilich einzig im Falle Sades eine wirkliche sexuelle Lust an der Dekonstruktion eines physischen Leibs meint, wie sie für unsere Shockumentary-Tapes ausschlaggebend ist. Dass diese sich indes mehrheitlich darauf konzentrieren, bereits vorhandene Artefakte immer wieder neu zu collagieren, statt genuin schöpferisch in Erscheinung zu treten, ist eine Beobachtung, die wir bis hierhin in jedem einzelnen unserer Beispiele gemacht haben.

»Dritter Schritt: ordnen. […] Der neue Diskurs hat einen Ordner, […] bei Sade ein Libertin, der als einzigen Vorrang eine flüchtige und ganz und gar praktische Verantwortung hat, die Stellungen anordnet und den allgemeinen Ablauf der erotischen Prozedur dirigiert. Immer ist jemand da, um […] die Orgie zu regeln (nicht zu reglementieren), aber dieser jemand ist kein Subjekt.«[136] Finden wir eine solche Instanz nicht in den zwar mit absurden Pseudonymen ausstaffierten, letztlich aber über keine Individualität verfügende Shockumentary-Hosts wie Brain Damage oder Vincent Van Gore, wenn diese in *Traces of Death* oder *Faces of Gore* nicht nur als Komplizen der schaulustigen Zuschauerschaft fungieren, sondern als Alter Egos der jeweiligen Regisseure/Produzenten zudem die Rolle von Zeremonienmeister der vorgeführten Totentänze übernehmen?

---

132 Roland Barthes, *Sade. Fourier. Loyola*, Frankfurt a. M. 1986[1971], 7.
133 Ebd., 8.
134 Vgl. ausführlich Walker, *Traces*.
135 Barthes, *Sade*, 8.
136 Ebd., 9.

Wenig überraschend steht im Fokus von Barthes' Analyse Sades wohl berüchtigtster, letztlich unvollendeter Roman *Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage,* der die Klassifizierungssucht des Autors schon deshalb am eindrücklichsten veranschaulicht, weil er allein von seiner Struktur her überdeutlich auf Klassiker der erotisch-pornographischen Literatur wie vor allem Boccaccios *Decamerone* (1349–1353), Pietro Aretinos *Ragionamenti* (1534/1536) oder das *Heptaméron* (1558) der Margarete von Navarra rekurriert, die sich durch eine strikte Begrenzung des geographischen Raums, des zeitlichen Rahmens sowie des auftretenden Figurenpersonals auszeichnen:[137] So wie sich bei Boccaccio angesichts der 1348 in Florenz grassierenden Pest sieben Frauen und drei Männer für 100 Tage in ein entlegenes Landhaus zurückziehen, um sich zum Zeitvertreib abwechselnd 100 Geschichten zu vorher festgelegten Themen erzählen, so schließen sich bei Sade vier Libertins zusammen mit ihren vier Töchtern, die zeitgleich ihre Ehefrauen sind, sowie einem Arsenal Erzählerinnen, Bediensteten sowie Sexsklaven in Gestalt verschleppter junger Mädchen und Knaben in einem abgeschiedenen Schloss ein, um für 120 Tage einem sich stetig steigernden Katalog an Lastern zu frönen. Da deren in strenge Metrik und Hierarchie eingebettete Realisation von 150 einfachen Passionen über die gleiche Anzahl komplexer und verbrecherischer bis hin zu 150 meuchlerischen Passionen reicht, erleben von den insgesamt 46 Personen, die das Schloss zu Beginn des Textes betreten haben, sein Ende gerade mal 16.[138]

Gleich zweifach übersetzt Sade die präzise mathematische Architektur seines Romans in die spezifische materielle Gestalt, in der uns sein Originalmanuskript heute vorliegt. Aus Not geboren ist dabei sowohl der stenographische Stil, dessen sich der Autor in drei von vier Hauptteilen bedient, als auch die Entscheidung, den Text auf einer insgesamt zwölf Meter langen, aus unterschiedlichen Papierfetzen zusammengesetzten Rolle zu verewigen: Im Zeitraum des Schreibprozesses – Oktober bis November 1785 – befindet sich Sade nämlich in Haft in der Bastille, wo nicht nur die Ressourcen an Schreibmaterial knapp sind, sondern auch die Gefahr groß, beim Verfassen des Romans von seinen Wärtern entdeckt zu werden.[139]

Gerade diese misslichen Entstehungsumstände der *120 Journées de Sodome* –, (zu denen noch hinzukommt, dass der Autor sein Manuskript nach dem Sturm auf die Bastille für unwiderruflich verloren glaubt, und es erst im frühen 20. Jahr-

137 Vgl. bspw. Hiltrud Gnüg, *Der erotische Roman. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2002, 20–77.

138 Vgl. ebd., 194–205. Höhepunkt sowohl des Romans wie der Sade'schen Buchführungsmanie ist eine Abschlussbilanz, die die grausam ermordeten Opfer wie Posten einer handelsüblichen Quittung auflistet: »Übersicht aller Bewohner des Schlosses: Herren: 4/Alte: 4/In der Küche: 6/Erzählerinnen: 4/Ficker: 8/Knaben: 8/Gattinnen: 4/Junge Mädchen: 8/Zusammen: 46/Davon wurden 30 umgebracht und 16 kehren nach Paris zurück./Gesamtübersicht: In den Orgien vor dem 1. März massakriert: 10/Nach dem 1. März: 20/Es kehren zurück: 16/Zusammen: 46.« (Donatien Alphonse François de Sade, *Die 120 Tage von Sodom oder Die Schule der Ausschweifung*, München 1999 [1785], 549.)

139 Vgl. bspw. Gilbert Lely, *Vie du Marquis de Sade,* Bd., 2, *Des Années Libertines de La Coste au Dernier Hiver du Captif 1773–1814*, Paris 1957.

hundert wiederentdeckt werden sollte) –, machen es möglich, die Sade'sche Utopie einer klandestinen »Stacheldraht-Republik« mit ihren »Mechanismen und Mechanikern«,[140] in deren Statuten Eros und Thanatos untrennbar miteinander verzahnt sind, noch weitreichender mit unserem Corpus an Shockumentaries zu synchronisieren: So wie Sades Schreibrolle zum einen beliebig fortführbar ist, sofern jedenfalls der Zufuhr an Papier nicht unterbrochen wird, andererseits aber klar umgrenzten inhaltlichen Vorgaben gehorcht, verfügt auch ein Videotape wie *Death Scenes 3* im Rahmen der eigenen thematischen Vorgaben und der Laufzeiten, die ihm das VHS-Medium vorgibt, über eine fundamentale Offenheit, die jedwedes in Frage kommende Bildmaterial bereitwillig zu inkorporieren vermag. Auch Sades stichpunktartige Notizen scheinen die gedrängte Art und Weise zu antizipieren, mit denen unsere Shockumentaries nicht nur, wie es bei Kerekes und Slater heißt, ihre Schock-Bilder trommelfeuergleich einander abwechseln lassen, sondern ihnen auch jedweden über sie hinausgehenden Kontext verwehren, der zur Funktionalisierung ihres Affektionspotentials geeignet wäre.[141]

Zwischen Desorganisation ihres Bildmaterials und Ordnungswille ihrer Struktur oszillierende Shockumentaries wie *Death Scenes 3* stellen jedoch nicht nur ein Bindeglied zu historischen literarischen Vorläufern à la Sade dar. Sie können problemlos auch als Antizipation virtueller Schockseiten gelesen werden, die im neuen Jahrtausend durch die Kommerzialisierung des Internets und damit verbundener neuer ökonomischerer Vertriebswege und Speichermedien ihre analogen Vorläufer als digitales Äquivalent ablösen – ein Paradigmenwechsel, den Kerekes und Slater zum Ausklang ihres Genre-Parforce-Ritts in *Killing for Culture* zu einem beinahe nostalgischen Epitaph veranlasst:

> »The technology that made possible such compilations as Traces of Death, Faces of Gore, Terrorist Killers and their ilk has also robbed them oft he creative spirit, leaving in ist place a whorl of digital vile. […] The old order of shocumentary sought to observe and report on the world around it; in more recent years the shockumentary has had to battle to compete with it. Consequently, the shockumentary has been rendered next to redundant, bowdlerized in turn by video technology, the internet and the rise of social media.«[142]

140 Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte*, Reinbek 2009 [1951], 56.

141 Vgl. in dieser Hinsicht Sades gerafften Schreibstil in den letzten Teilen seines Romans, wenn er die von den zur Steigerung der allgemeinen Wollust engagierten Erzählerinnen zum Besten gegebenen Schilderungen im Grunde unaussprechlicher Grausamkeiten an Mensch und Tier zwecks späterer Ausschmückung zunächst einmal völlig lakonisch dokumentiert: »Ein Peitscher bindet eine schwangere Frau an einen Tisch, schlägt ihr glühende Nägel in die Augen, in den Mund und in beide Brüste, verbrennt ihr die Clitoris und die Brustwarzen mit einer Kerze, bricht ihr beide Füße und stößt ihr schließlich ein glühendes Eisen in den Bauch, das sie und ihr Kind tötet.« (Sade, *Sodom*, 540), oder: »Er fickt einen Schwan, indem er ihm dabei eine Hostie in das Arschloch stößt; bei der Entladung erwürgt er das Tier.« (Ebd., 483.) Am Ende des Manuskriptes findet sich unter den »Nachträglichen Martern« noch: »Man führt ihr mit einer Röhre eine Maus in die Scheide ein, die Röhre wird zurückgezogen, die Scheide zugenäht, und das Tier, das nicht herauskann, zerfrißt ihre Eingeweide. – Man zwingt sie eine Schlange zu verschlucken, die sie in derselben Weise von innen verzehrt.« (Ebd., 580f.)

142 Kerekes, *Killing*, 260.

Diese Webseiten, von denen bestgore.com derzeit die virulenteste sein dürfte[143], sind jedoch mehr als die bloße Übertragung der (Anti-)Ästhetik und Struktur von Tapes wie *Death Scenes 3* aus der Begrenztheit der Analog-Medien in die Entgrenzung der digitalen Welt. Wie ich im folgenden Unterkapitel ausführen möchte, unterscheiden sich sowohl ihre eigenen extratextuellen Legitimationsstrategien auffallend von denen, die wir in den zuvor besprochenen Shock-Tapes (kaum noch) angetroffen haben, sondern sie stellen mit ihren medial wohl am breitesten rezipiertesten Materialien, nämlich Videos der Propagandaabteilung des Islamischen Staats, wiederum ästhetische Artefakte bereit, in denen sich deutlich eine Wiederkehr der Legitimationsstrategien indexikalischer Todesszenen erkennen lässt, wie ich sie in Kapitel 4 für das klassische Narrationskino nach Ende der Jahrmarktskinozeit diagnostiziert habe.

9.3.2 Die Sichtbarkeit des Terrors. IS-Exekutionsvideos und der Tod in HD[144]

> »Das Netz schwingt, es ist ein Pathos, es ist eine Resonanz. Das ist die Grundlage der Telematik, diese Sympathie und Antipathie der Nähe. Ich glaube, die Telematik ist eine Technik der Nächstenliebe, eine Technik zum Ausführen des Judenchristentums. Die Telematik hat Empathie als Basis. Sie vernichtet den Humanismus zugunsten des Altruismus. Allein dass diese Möglichkeit besteht, ist schon etwas ganz Kolossales.«[145]

Um Vilém Flussers optimistischem Glauben an die »digitale Vernetzung« als einer »Technik der Nächstenliebe«[146], bei der »die Brücke das Transhumanismus mithilfe von Telekommunikation und Informatik tatsächlich hinüberreichen könnte zum anderen Menschen«[147], eine Absage zu erteilen, reicht es, die im April 2008 gegründete kanadische Shock Site www.bestgore.com zu betreten: Während der

143 Vgl. zur Einführung bspw. Ebd., 380–385 u. Sébastien Wesolowskis *Vice*-Artikel *Dans les coulisses de BestGore.com, le site le plus horrible du monde* vom 01.02.16: »Depuis la naissance du site le 30 avril 2008, quelques 7 500 publications ont été effectuées sur Best Gore. On y trouve des vidéos de meurtre à gros budget réalisées par l'Etat islamique, des exécutions filmées au caméscope analogique par des insurgés tchétchènes, des albums photo de cadavres oblitérés par un accident de la route. Le catalogue de la créature de Mark Marek est extrêmement varié; pour peu qu'elle ne soit pas truquée, toute représentation susceptible de frapper l'internaute insouciant est la bienvenue sur le site, qu'elle ait été extraite d'un ouvrage médical ou capturée dans un donjon BDSM.« (https://www.vice.com/fr/article/wngq49/dans-les-coulisses-de-bestgorecom-le-site-le-plus-horrible-du-monde, (19.01.20)).

144 Vgl. einführend Martin Zabel, *Vom Analogen ins Digitale. Eine kurze Geschichte der dschihadistischen Propaganda und ihrer Verbreitung*, in: Bernd Zywietz (Hg.), *Propaganda des ›Islamischen Staates‹. Formen und Formate*, Wiesbaden 2020, 55–74.

145 Vilém Flusser, *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*, Frankfurt a. M., 2009, 251.

146 Byung-Chul Han, *Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*, Frankfurt a. M. 2016, 12.

147 Philip Kovce, *Die Aufhebung des Menschen. Über Individualität und Sozialität oder: Wer bin ich, wenn wir zusammen sind?*, in: Börries Hornemann, Armin Steuernagel (Hg.), *Sozialrevolution!*, Frankfurt a. M., New York 2017, 191–198, hier: 194.

Header als Logo die Photographie einer jungen, nackten Frau zeigt, die spanferkelgleich aufgespießt über einem offenen Lagerfeuer brät[148], stößt man beim Herabscrollen auf einen zwischen Warnung und Rechtfertigungsplädoyer schwankenden Fließtext, der die »Square Ups«, wie wir sie in Kapitel 5 vorliegender Arbeit anhand des klassischen Exploitation-Kinos kennengelernt haben, nahezu bruchlos in die Welt des Digitalen übersetzt.

Nach dem obligatorischen Kassandraruf, bestgore.com habe sich auf Videos und Bilder spezialisiert, die »bloody, gut wrenching, teeth grinding, offensive and upsetting« seien, »just as the life itself«, werden die auf der Webseite versammelten »gore images and/or videos, and explicit depictions of death, blood, injuries, suffering, etc«[149] in den nachfolgenden Zeilen dadurch legitimiert, dass ihre unzensierte Zugänglichmachung, ganz im Sinne der Aufklärung, die öffentliche Meinungsbild unterstützen soll:

> »Best Gore was founded on the fundamental principle that freedom of expression, freedom of the press and the right of the public to be informed are fundamental and necessary conditions for the realization of the principles of transparency and accountability that are, in turn, essential for the promotion and protection of all human rights in a democratic society.
>
> Freedom of expression is the most important human right as it's the one right from which all other rights derive power. […]
>
> Supporters of censorship and human rights violations need to be exposed for petty tyrants that they are, and dealt with accordingly. And this is where Best Gore steps in as the website has played a pivotal role in exposing lies which were declared as official truths by the mainstream media, exposed countless cases of police brutality, governments sanctioned terrorism, war profiteering, fear mongering and other unsavory activities which enslave the people in injustice.
>
> By not seeing things for yourself, you are opening the door to being lied to and persuaded in one direction or the other. No matter how brutal, hard, sad, offensive, immoral, obscene or [fill in the blank] something is to look at, only by seeing it with your own eyes can you make up your own opinion on the matter and see truth.«[150]

148 Vgl. zum Ursprungskontext des Bildes die offenkundig von Ironie durchdrungene Erklärung der Webseitenbetreiber und v. a. die daran anknüpfende Diskussion in den Kommentarspalten unter: https://www.bestgore.com/asian-woman-roasted-on-a-spit-over-fire-like-a-pig/ (19.01.20). Meinem Erkenntnisstand nach handelt es sich bei dem Bild um einen Screenshot aus einem sich unübersehbar an der Ikonographie italienischer Kannibalenfilme orientierenden Fetischvideo.

149 https://www.bestgore.com/ (19.01.20).

150 Ebd. Bemerkenswert werden diese Präliminarien vor allem, wenn man sie den Community Guidelines von YouTube entgegenhält, wo regelrecht um ein narratives Korsett, eine sinnfällige Erzählung gerungen wird, in die etwaige Schockbilder eingebettet sein sollen, um auf der Videoplattform erscheinen zu dürfen: »The world is a dangerous place. Sometimes people do get hurt and it's inevitable that these events may be documented on YouTube. However, it's not okay to post violent or gory content that's primarily intended to be shocking, sensational or disrespectful. If a video is particularly graphic or disturbing, it should be balanced with additional context and information. For instance, including a clip from a slaughterhouse in a video on factory farming may be appropriate. However, stringing together unrelated and gruesome clips of animals being slaughtered in a video

Nachdem man an dem Icon eines Hündchens vorbeigescrollt hat, das den vermeintlich letzten Ausweg darstellt, sich vor dem nur einen Klick entfernten graphischen Material in Sicherheit zu bringen, – »If You Are Not 18+, Click the Puppy to Leave Best Gore Now«,[151] – wird die Selbststilisierung der Verantwortlichen als Agenten der Meinungsfreiheit gegen ein unspezifisches System, das die Einschränkung/Unterdrückung genau dieser Meinungsfreiheit auf der Agenda habe, freilich bereits von der summarischen Liste unterminiert, die am Fuß der Seite aufführt, welchen Themengebieten sich bestgore.com hauptsächlich verschrieben hat:

»[D]eath,
including beheadings, executions, suicides, murders, electrocution, stoning, torching, drowning accidents,
including car crashes, motorcycle crashes, workplace accidents, sexual accidents, animal attacks, war,
including bomb victims often involving children, white phosphorus attacks, decapitation of POVs, mass executions, biological warfare, genocide, ethnic cleansing, torture, diseases,
including poisoning, heart attacks, terminal illness patients, drug abuse weird fetishes, including needle fetish, blood fetish, genital mutilation body modifications,
including self mutilation and more …«[152]

Der Hang zu Taxonomie und Klassifikation, den wir bereits bei direkten Analog-Vorläufern wie *Death Scenes 3* beobachtet haben, lässt sich anhand einer Spalte am rechten Webseitenrand ablesen, wo die Primärkategorien sichtbar sind, unter denen sich das Material von bestgore.com subsumiert – Kategorien, bei denen sich die dringende Frage stellt, inwieweit denn Aufnahmen von Selbstverstümmelungen, bizarren Sexualfetischen oder Körpermodifikationen dem selbsterklärten investigativen Impuls der Seite Rechnung tragen sollen, eine Gegenstimme zu etablierten Medien mit ihren vermeintlichen Lügen und Halbwahrheit zu bilden.

Es fällt nicht schwer, in dem makabren Divertimento aus »Animal Encounters«, »Electrocution«, »Execution«, »Hanging«, »Impalement«, »Lynching«, »Su-

may be considered gratuitous if its purpose is to shock rather than illustrate.« (Zit. n. Jennifer Malkowski, *Dying in Full Detail. Mortality and Duration in Digital Documentary*, Dissertation, Berkeley 2011, https://escholarship.org/content/qt8km1b9xk/qt8km1b9xk_noSplash_b378634cd96e960d885d5e718c9b6bfc.pdf (01.01.21).

151 Ebd.

152 Ebd. Fragwürdig lässt den liberalen Grundtenor der Seite auch erscheinen, dass etwaige Besucher, sofern sie ihren Browser nicht mit einem Ad-Blocker ausgestattet haben, an den Seitenleisten zwangsläufig mit hardcore-pornographischen Werbebannern konfrontiert werden. Im Zusammenhang mit (nicht mehr existenten) bestgore-Wegbereitern wie der Seite ogrish.com, die seit 2006 direkt auf die ungleich seriösere Plattform liveleak.com weiterleitet, oder der Ende 2017 offlinegegangenen Seite rotten.com, teilen Kerekes und Slater ihre Einschätzung vom »yin yang of hardcore porn video advertisements and gore«, die man auch auf bestgore.com anwenden könnte: »One factor common to […] most […] shock sites is a direct link to pornography by way of click-throughs on their main pages. Rotten is partially funded by its own porn section, Pornopolis, which is accessed for a membership fee of $ 6.95 per month. In its pre-LiveLeak days Ogrish also relied on porn as a revenue source.« (Kerekes, *Killing*, 384f.)

icide« oder »Torture« einen deutlichen Nachhall jener Systematiken zu erkennen, mit der späte Vertreter des Shockumentary-Genres ihre zügellose Bilderflut in Form zu bringen versucht haben[153], – wenn auch mit dem signifikanten Unterschied, dass wir uns auf bestgore.com inmitten eines Meers aus Daten befinden, – in Flussers Worten eines »Ozeans der Möglichkeiten«[154] –, deren Schwemme nicht mehr die Begrenzungen einer analogen VHS-Kassette kennt.[155]

»Die digitale Ordnung ist der terranen Ordnung, der Ordnung der Erde, entgegengesetzt. […] Die *Schwere* und das *Gegen* beherrschen die terrane Ordnung. Dem Digitalen fehlt dagegen jede *Schwere, die uns entgegenlastet*«[156], diagnostiziert der Philosoph Byung Chul-Han in einer seiner kulturpessimistischen Analysen. Klar nimmt er darin Bezug auf Carl Schmitts Begriff vom »Nomos der Erde.« Dieser »Einheit von Ordnung und Ortung« mit ihren klaren Umzäunungen und Umgrenzungen, in deren Korsett »Familie, Sippe, Stamm und Stand, die Arten des Eigentums und der Nachbarschaft«, und letztlich »auch die Formen der Macht und der Herrschaft […] öffentlich sichtbar [werden]«[157], stellt Schmitt die Fluidität und Unterscheidungslosigkeit des Ozeans gegenüber: »Das Meer hat keinen Charakter in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Charakter, das von dem griechischen Wort diarassein, eingraben, einritzen, einprägen kommt.«[158] Darauf aufbauend identifiziert Han das Terrane mit einem Paradigma, das die digitale, entmystifizierte, entauratisierte, zunehmend entkörperlichte Transparenzgesellschaft längst überholt und verworfen habe: In der zeitgenössischen »adipöse[n] *Leere der Fülle*«[159], in der man, um sie ertragen zu können, »entweder zur Rasierklinge oder zum Smartphone« greife, sei bei dem Versuch, »jede Negativität aus dem Leben zu verbannen«, schlussendlich auch der Tod zum Schweigen verurteilt: »Er *spricht* nicht mehr. Ihm wird jede Sprache genommen.«[160]

153 Dass sich unter den insgesamt 39 Rubriken (Stand: 19.01.20) auch eine namens »Holohoax« befindet, verweist auf den wütenden Antisemitismus, mit dem v. a. Seitenbetreiber Mark Marek nicht nur in Texten für seine Homepage, in denen regelmäßig »die Juden« als hauptsächliche Profiteure von globalen Kriegen und Konflikten stigmatisiert werden, sondern auch in Interviews offensiv umgeht. Unter dem Oberbegriff »Holohoax« versammeln sich 13 Einträge, die von Auszügen geschichtsrevisionistischer Bücher über den nationalsozialistischen Propagandafilm *Der Ewige Jude* aus dem Jahre 1940 bis hin zu FBI-Dokumenten reichen, die beweisen sollen, dass Adolf Hitler mitnichten durch Selbsttötung verstorben sei. (Vgl. https://www.bestgore.com/category/holohoax/, (19.01.20)).

154 Vilém Flusser, *Vom Virtuellen*, in: Florian Rötzer, Peter Weibel (Hg.), *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*, München 1993, 65–71, hier: 65.

155 Vgl. zur Metapher des »Datenmeers« und die damit verbundenen Implikationen ausführlich bspw. Markus Schroer, *Raumgrenzen in Bewegung. Zur Interpretation realer und virtueller Räume*, in: Christiane Funken, Martina Löw (Hg.), *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, Wiesbaden 2003, 217–236.

156 Han, *Austreibung*, 58.

157 Carl Schmitt, *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Berlin 1950, 6.

158 Ebd., 13 f.

159 Han, *Austreibung*, 15.

160 Ebd., 41 f.

Von einem Verstummen des Todes kann im Falle von bestgore.com allerdings keine Rede sein. Vielmehr schreit der Tod einem Besucher der Seite in vielfältigsten Formen medialer Vermitteltheit förmlich entgegen – seien es Teil des ikonographischen Gedächtnisses bildende Aufnahmen wie die Hinrichtung Sadam Husseins oder etliches Photo- und Filmmaterial im Zusammenhang mit Kriegsverbrechen während des Zweiten Weltkriegs; seien es zeitgenössische Videos wie der Stream, den Brenton Tarrant live von seinem Anschlag auf eine Moschee in Christchurch im März 2019 auf Facebook veröffentlichte, oder dasjenige, in dem der kanadische Student Luka Magnotta seinen Kommilitonen Lin Jun im Mai 2012 vor laufender Kamera zerstückelt[161]; seien es zahllose Bilder von tödlichen Autounfällen, Tierangriffen, Flugabstürzen, oder auch ein Genre-Klassiker wie *Faces of Death*, der auf der Seite in voller Länge präsentiert wird. In alldem folgt bestgore.com jener Formel, die auch den Shockumentary-Tapes der 80er und 90er Jahre zugrunde liegt.

Einen Emanzipationsprozess, den die Seitenbetreiber in ihrer ausführlichen Front-Page-Verlautbarung unterschlagen, kann man indes, so sehr sich das auf bestgore.com gehostete Material lediglich quantitativ und nicht qualitativ von dem Bildreigen einer beliebigen Shockumentary unterscheiden mag, auf Seiten der Rezipienten beobachten: »Jeder ist Sender und Empfänger, Konsument und Produzent zugleich.«[162]

So wie es nämlich jedem auf der Seite angemeldeten User freisteht, jedem Videoclip einen Kommentar zu spenden, so ist es ihm ebenso möglich, die unzähligen verstreuten Videoclips in eine diachrone Ordnung zu bringen, sprich, sich als Regisseur, Cutter, Kommentator seine ganz individuelle Shockumentary zu montieren. Ebenso sind die User aber auch dahingehend auf sich selbst zurückgeworfen, ihre eigenen Legitimationsmuster finden zu müssen, sofern sie das affizierende Potential der Bildwelten, denen sie sich auf bestgore.com ausliefern, in irgendeiner Weise sublimieren wollen. Wenig verwunderlich ist der menschenverachtend-juvenile Humor, der Sterbende und Tote in Tapes wie *Faces of Gore* der Lächerlichkeit preisgibt, in den Kommentarspalten von bestgore.com genauso inflationär vertreten wie flapsige Äußerungen, die die Abgebrühtheit ihrer Verfasser unter Beweis stellen sollen.[163]

161 Das Posten genau dieses unter dem Titel *1 Lunatic 1 Ice Pick* bekanntgewordenen Videos führt im Sommer 2016 dazu, dass bestgore.com, und v. a. Seitenbetreiber Mark Marek, ab dem Sommer 2012 zum Fall für die kanadische Justiz wird. Vgl. ausführlich: Kerekes, *Killing*, 411–423.

162 Han, *Schwarm*, 10.

163 Daniel Reynolds weist in seiner semiotischen Untersuchung von Schock-Seiten darauf hin, dass der Drang, die eigene Empathielosigkeit zur Schau zu stellen, bei den Besuchern derartiger Internetpräsenzen nicht zuletzt auch dadurch perpetuiert wird, dass einige Internetnutzer von diesen tatsächlich schockhaft überfallen werden – bspw. dadurch, dass ein harmlos wirkender, in heimtückischer Absicht versandter Link sie einen Klick später mit verstörenden Bildern konfrontiert –, wodurch sich eine Überhöhung des eigenen Unbeeindrucktseins wenigstens partiell als Gegenwehrgeste zur Distanzschaffungen dem verunsichernden Inhalt gegenüber interpretieren ließe: »The alarm felt at the sudden presentation of a repulsive image, combined with the concurrent breakdown of the ex-

Von den Ahnvätern des Mondo-Genres, die für ihre sensationsheischenden Bilder tatsächlich noch die Welt bereisen mussten, über den lediglich auf die Zulieferung von Material aus externen Quellen angewiesenen Nick Bougas, der seine *Death-Scenes*-Trilogie kompilieren konnte, ohne überhaupt die eigenen vier Wände verlassen zu müssen, sind wir bei bestgore.com nunmehr in der Uferlosigkeit des Digitalen angelangt, in dem selbst noch die Barrieren zwischen Operator und Spectator, zwischen Produzent und Konsument, zwischen Betrachtendem und Handelndem fundamental erodieren, – was nicht zuletzt die mannigfaltigen Bilder und Videos von Usern bezeugen, die sich das Seitenlogo mit Messern in Brustkorb oder Oberschenkel ritzen: In eins fallen die einstmals klar voneinander geschiedenen Rollen von inszenierendem, arrangierendem Subjekt, von passiv sich delektierendem Voyeur und von sein Leiden oder Sterben zwangsweise zur Schau stellendem Objekt. In einer seiner aphoristischen Volten gegen Flussers Utopie eines »Pfingsten 3.0.«[164] heißt es bei Han, als habe er derartige Autoportraits von bestgore-Nutzern vor Augen, dass Selfies »glatte Oberflächen« seien, »die das leere Selbst für kurze Zeit ausblenden. Wenn man sie aber umwendet, stößt man auf die mit Wunden übersäten Rückseiten, die bluten. Wunden sind Rückseiten von Selfies.«[165]

Aber auch das digitale Meer scheint nicht ohne einen Schimmer der einst relevanten Legitimationsstrategien indexikalischer Todesszenen auszukommen. Jenseits des individuellen User-Zugriffs sind diese der Homepage vielmehr sogar immanent eingeschrieben. Zwar lässt sich das von mir zitierte Eröffnungspamphlet der Seitenbetreiber noch als Taktik zur Absicherung gegenüber etwaiger Strafverfolgung verstehen, und die Entscheidung, bestgore.com als Todesarchiv zu strukturieren, auf den Wunsch zurückführen, die Seite möglichst effizient zu gestalten.[166] Wie aber soll man sich die strikten Trennlinien erklären, die von den

---

pected syntactic systems of the Web, produces a reaction in which discernable meaning is ultimately undermined. To be senched is to be pushed in multiple directions at one time; the unpleasant sensation of having one's volition undermined is superficially comparable to the unpleasant sensation of looking at a repulsive image, but the two sensations (the first an imposition and the second an affront) are in some ways at odds with one another. This opposition leads to the complicated reaction one has when first exposed to a shock site: confusion, frustration, and repulsion are interweaved in one moment, but they do not necessarily complement one another; their effects may, in fact, be contradictory. This only begins to address one common kind of initial reaction to shock sites. The textual specifics of the sites deserve attention; some of them frame their shocking material in provocative ways, while some (especially those that feature video clips) seem to seek to build from their initial shocks to even-more-repulsive crescendos.« (Daniel Reynolds, *Esthetics of the Extreme in Shock Websites*, in: *Applied Semiotics* 23 (2009), 45–62, online unter: http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-N023/Article4en.html (19.01.20)).

164 Klaus Huizing, *Deus und homo medialis*, in: Ilona Nord, Hanna Zipernovzskzy (Hg.), *Religionspädagogik in einer mediatisierten Welt*, Stuttgart 2017, 119–130, hier: 123.

165 Han, *Austreibung*, 36.

166 Vgl. allgemein zum Gedanken des Online-Archivs weiterführend Sven Stollfuß, *YouTube als Archiv. Einige Überlegungen zur Medialität und Materialität von digitalen audiovisuellen Formaten*, in: Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hg.), *Fotografie und Film im Archiv. Sammeln, Bewahren, Erforschen*, Münster 2013, 187–197.

Verantwortlichen zwischen indexikalischem und ikonisch-symbolischem Tod gezogen werden? Dem Ansatz verpflichtet, nur authentische Todesdarstellungen zu verbreiten, legen diese nämlich einen wahren Feuereifer an den Tag, wenn es darum geht, die Reihen ihres Todesarchivs von Falsifikaten zu säubern.[167]

Unter der Überschrift *Thich Quang Duc Video – The First Monk Ever to Self Immolate* bspw. war, neben einem erschöpfenden Text zum historisch-politischen Hintergrund, zunächst die Selbstverbrennungsszene des buddhistischen Mönchs aus *Mondo Cane 2* als Videodatei eingespeist. Da den Seitenbetreibern selbst jedoch alsbald klargeworden zu sein scheint, dass es sich bei der Aufnahme um einen leicht zu enttarnenden Fake handelt, hat der Artikelersteller Clarence Trumble-Lovegod dem Video eine Notiz beigeheftet, die über seine ikonisch-symbolische Natur aufklärt.[168]

Aller Akribie und Recherchearbeit zum Trotz lässt sich aber auch eine Webseite wie bestgore.com nicht reinhalten von entweder eindeutig ikonisch-symbolischen Todesszenen – wie das Beispiel der bereits erwähnten und auf bestgore.com ebenfalls in voller Länge abrufbaren Shockumentary *Exexutions* beweist, innerhalb derer wiederum die fingierte Edison-Aktualität *Execution of Czolgsoz* als dokumentarisch verhandelt wird[169] –, oder von Todesszenen, die zumindest in

167 Aufschlussreich ist in dem Zusammenhang ein Interview, das der zu diesem Zeitpunkt bereits in den Blick der Justizbehörden geratene Marek dem Medienportal *The Verge* gibt, wo es unter anderem nicht ohne Selbstlob bzgl. der Rolle von bestgore.com beim Aufdecken von Mainstream-Medien-Schwindeln heißt: »You can take the publishing of the chainsaw beheading by the Syrian rebels propaganda team who claimed that this atrocity was committed by people behind president Bashal al-Assad. The video stirred major outrage in the ranks of the sheeple, but it didn't fool anyone on Best Gore, because we know where the video is really from. It's been on Best Gore since before the Syrian fraudulent revolution started and we have its full version, including the original audio and know it's from Mexico. It was the same when Best Gore busted the rebels about the publishing of the domestic gas leak explosion which they also manipulated into looking like the aftermath of alleged indiscriminate bombings by the rulers. Or more recently, when the whole world was revving about Muslims being slaughtered by Buddhists in Burma (Myanmar) – the propaganda fooled everyone, except us on Best Gore because we recognized the lynching video from Kenya, the earthquake in Tibet and the tsunami disaster in Thailand which had been used in unrelated context. You can fool anyone, but you're not fooling us. We know, because we see it on Best Gore. That is why people who peruse Best Gore trust Best Gore, while people with agendas hate it. On Best Gore we see the truth, the real truth and are therefore difficult to manipulate. And it pisses the evil doers off cause just when it starts to look like their dirty little plan is working impeccably, Best Gore busts their scheme.« (Eine archivierte Version des Interviews findet sich unter: https://web.archive.org/web/20140814012910/http://www.politicalprisoner.ca/2013/11/interviews/mark-marek-interview-adrianne-jeffries-the-verge/, 19.01.20).

168 Vgl. https://www.bestgore.com/suicide/thich-quang-duc-video-first-monk-ever-to-self-immolate-vietnam/ (19.01.20).

169 Vgl. https://www.bestgore.com/beheading/executions-1995-documentary-watch-full-length-feature-film/ (19.01.20). Unter seinem Nickname Vincit Omnia Veritas zeigt sich Mark Marek übrigens begeistert vom Square Up dieser Produktion: »I really liked one of the opening paragraphs in the documentary, which could be used for Best Gore as well, given number of threats I get from people who disregarded warnings, proceeded to watch the videos and found them much more difficult to handle than they had thought. Offended and upset, they sought revenge in threatening to shut the

einer Grauzone operieren, und dadurch gerade auch in den Kommentarsektionen andauernde Diskussionen über ihre Authentizität entfachen. Erneut finden wir uns also Repräsentationsmodi gegenüber, die zurückverweisen auf die noch nicht vollzogene Scheidung von Fiktion und Dokumentation, wie sie für das Jahrmarktskino konstitutiv gewesen ist. Jede auf dem Server von bestgore.com auftauchende Todesaufnahme trägt in sich bereits das Potential, als Hoax decodiert werden zu können, genauso gut wie jede ikonisch-symbolische Todesszene, wenn sie nur professionell genug umgesetzt wurde, vielleicht Anlass zu heißen Streitgesprächen innerhalb der Community liefert, jedoch, solange sie nicht unzweifelhaft demaskiert wurde, ihren Status als ein Partikel des virtuellen Todesmosaiks nicht einbüßt – wobei natürlich anzumerken ist, dass sich eine unzweifelhafte Demaskierung wie die, mit der man die oben erwähnte Selbstverbrennung in einer Kinoproduktion wie *Mondo Cane 2* als Täuschung überführt hat, bei von anonymen Usern hochgeladenen Bildern und Videos ungleich schwieriger gestaltet, wenn nicht in manchen Fällen gar ein Ding der Unmöglichkeit ist.[170]

Dass in bestimmten medialen Artefakten einer Seite wie bestgore.com ikonisch-symbolische Ordnungen aber auch auf ganz andere Weise mehr und mehr an Boden gewinnen, illustriert anschaulich eine Reihe von zwischen 2002 und 2014 entstandene Videoclips, mittels derer sich eine Genese radikal-islamistischer Propaganda von schnörkelloser Zweckdienlichkeit bis hin zu einer regelrechten Spielfilmästhetik nachzeichnen lässt.[171]

Zu den größtenteils zufällig entstandenen Todesbildern, aus denen sich die Shockumentary-Tapes der 80er und 90er speisten, (und die auch einen erheblichen Teil des Fundus von bestgore.com ausmachen), stellen sich die Hinrichtungsvideos von Terrormilizen wie al-Qaida oder dem Islamischen Staat[172] bereits durch ihren spezifischen Inszenierungscharakter in Opposition: Die Tatortbege-

site down. The opening paragraph from Executions documentary says it best: ›This film is a legacy of those executed. Images of their death are used to educate the living. To suppress such images on the grounds of taste is the ultimate indecency.‹«

170 Vgl. bspw. Kerekes' und Slaters Zusammenfassung eines Falls aus dem Jahre 2004, als ein 21-jähriger US-Amerikaner im Stil radikal-islamistischer Hinrichtungsvideos seine eigene Enthauptung inszeniert, und es mit dem Videodokument bis auf die Headlines einschlägiger Zeitschriften schafft. (Kerekes, *Killing*, 585ff.)

171 Für eine mit reichlich Bildmaterial ausgestattete Überblicksschau bzgl. islamistisch-fundamentalistischer Tötungsvideos zwischen 2004 und 2016 vgl. bspw. folgenden Artikel des Middle East Media Research Institute vom 06.01.16: Steven Stalinsky, M. Khayat, R. Sosnow, *ISIS's Use Of Twitter, Other U. S. Social Media To Disseminate Images, Videos Of Islamic Religious Punishments – Beheading, Crucifixion, Stoning, Burning, Drowning, Throwing From Buildings – Free Speech?*, online unter: https://www.memri.org/reports/isiss-use-twitter-other-us-social-media-disseminate-images-videos-islamic-religious, 19.01.20.

172 Vgl. für eine Problematisierung der zahlreichen zirkulierenden Begriffe für das sowohl theologische wie geographische Territorium, das in vorliegender Arbeit mit dem in deutschsprachigen Medien am weitesten verbreiteten Terminus »Islamischer Staat« (kurz: IS) bezeichnet werden soll: Philippe Joseph-Salazar, *Die Sprache des Terrors. Warum wir die Propaganda des IS verstehen müssen, um ihn bekämpfen zu können*, München 2016, 49f.

hungen, Überwachungskameraaufnahmen oder Forensik-Photographien in *Traces of Death* oder *Faces of Gore* sind, wenn überhaupt, dazu bestimmt, lediglich von einem ausgewählten, zumeist fachlich privilegierten Publikum wie Ärzten oder Polizeibeamten in Augenschein genommen zu werden; wenn Dschihadisten im Nahen Osten allerdings ihre Geiseln vor laufender Kamera enthaupten, tun sie das aus dem erklärten Willen heraus, fragliche Aufnahmen in Umlauf und damit vor so viele Augen wie möglich bringen zu wollen: Die Enthauptungen werden nicht einfach nur dokumentiert, sondern das resultierende Dokument ist vielmehr die primäre Triebfeder für die derart inszenierte Enthauptung – was fragliche Videos für Mark Astley nicht zu Unrecht den jahrzehntelang zirkulierenden Snuff-Mythos gleichzeitig verwirklichen und obsolet werden lässt.[173]

Wobei die abgefilmten Ermordungen, die ich in der Folge einer Feinanalyse unterziehen möchte, jedoch nicht bei der vergleichsweise simplen Stoßrichtung eines mythischen Snuff-Films stehenbleiben: Getötet wird vorrangig nicht etwa zu Unterhaltungszwecken im Rahmen einer expliziten Todespornographie; vielmehr stellen die Videos »both recruitment strategy and terror propaganda«[174] dar. Gemäß eines ihnen immanenten Paradoxons sollen sie in ein und demselben Atemzug den »gottlosen« Westen verunsichern, indem die in ihnen auftretenden Gotteskrieger ihre Kompromisslosigkeit im Umgang mit dem Feind unter Beweis stellen, aber zugleich auch als Werbetexte fungieren, die potenzielle Soldaten für den Heiligen Krieg begeistern. Gerade deshalb ist den Videos, wie wir sehen werden, auch ein didaktischer Gestus inhärent, der die Notwendigkeit und die Legitimität von Gewalt im Namen des Glaubens bspw. mittels minutenlanger Appelle herleitet.

»In der realen Bildwelt des Terrors fehlt […] ein signifikantes Element, welches quasi *live* zensiert wurde. Es fehlen die Leichen, die Körperteile, die im Asphalt geborstenen Leiber der Gesprungenen, die Verbrannten im Pentagon, die auf einem Acker in Pennsylvania zerschellten Passagiere des Fluges United Airlines 93«[175], fasst Paul Drogla die Absorption einer ungefilterten Todesrealität im virtuellen Geflecht (westlicher) Medien zusammen, die unter anderem auch Jean Baudrillard zu dem vielzitierten (und -kritisierten) Slogan geführt hat, der Erste Golfkrieg habe gar nicht stattgefunden.[176] Auch Philippe-Joseph Salazar weist in seiner Untersuchung zur Rhetorik des IS darauf hin, dass dessen PR-Abteilung dieses Bildverbot des Westens, was Tod und Grausamkeit anginge, bewusst zu

173 Mark Astley, *Snuff 2.0: Real Death goes HD Ready*, in: Jackson, *Snuff*, 153–172.

174 Ebd., 154.

175 Paul Drogla, *Humanity Dies Screaming. Die Ikonographie apokalyptischer Zombienarrative als Metastasen der Zeitgeschichte*, Marburg 2019.

176 Jean Baudrillard, *Der Feind ist verschwunden*, in: *Der Spiegel* 6 (1991), 220f. Vgl. auch Paul Virilio, *Krieg und Fernsehen*, München 1993 sowie zur Rezeption von Baudrillards und Virilios Medientheorien: Uwe Weisenbacher, *Der Golfkrieg in den Medien. Zur Konjunktur von Paul Virilio und Jean Baudrillard im Feuilleton*, in: Stefan Müller-Doohm, Klaus Neumann-Braun (Hg.), *Kulturinszenierungen*, Frankfurt a. M. 1995, 284–309.

unterlaufen versuche, um, in diesem Sinne ähnlich wie unsere zuvor analysierten Shockumentary-Tapes, ihr potenzielles Publikum gerade durch die Bereitstellung von Tabubrüchen anzulocken:

> »In der inflationären Bilderflut des Internets, wo alles kopiert, eingefügt, angehängt, banalisiert, wiederverwertet, breitgetreten, kurz, reduziert wird auf eine exponentielle Reproduktion des immer wieder Gesagten und Gesehenen oder auf eine Imitation des Immergleichen (eine Datenmenge, die nur dazu dient, dem Händler maximalen Profit zu bringen), aus dieser Bilderflut stechen die Klänge und Bilder des Kalifats heraus. […] Sie bewirken ein Anhalten des Bildes, ein Überraschtsein angesichts des Exotischen und Neuen.«[177]

Obwohl Salazar bestgore.com zumindest in Fußnoten zweimal stichpunktartig erwähnt[178], scheint der Rhetorikprofessor zu verkennen, wie einfach der Zugriff auf diese und vergleichbare Seiten ist: Bei bestgore.com handelt es sich eben nicht um einen im Deep oder Dark Web versteckten arkanen Ort à la einem virtuellen Sade'schen Schloss Silling, oder einzig außerhalb herkömmlicher Distributionswege kursierender Atrocity-Tapes, zu deren Erlangen ein gewisser Initiationsgrad nötig ist.

Ganz im Gegenteil ist die Seite frei für jeden Internetnutzer zugänglich, der bereit ist, das Front-Page-Hündchen zu umschiffen und den Enter-Button zu betätigen. In dem Zusammenhang wirkt es mindestens befremdlich, wenn Salazar behauptet, nur wenige seiner Leser hätten die blutigen Enthauptungen in Gänze zur Gesicht bekommen, »es sei denn, sie machen sich bei ihrer Suche im Internet zum Ziel polizeilicher Überwachung, weil sie die Sperre einiger von der staatlichen Zensur verbotenen Websites umgangen haben«[179], oder dass es schwierig sei, »die Videos ungekürzt zu finden, außer für den, der sich in dem Labyrinth der Filter und Sperren auskennt.«[180] »Eine Propaganda, die einen nicht erreicht, ist jedoch keine Propaganda«[181], lautet demnach die fragwürdige Schlussfolgerung, die der Autor aus der Selbstzensur westlicher Medien zieht, die sich verschämt von der »eigentlichen Folter« abwenden würden.[182] »Unsere Weigerung, […] Zeuge zu sein, wird von den PR-Spezialisten des Kalifats, welche diese Videos herstellen, bereits einkalkuliert«[183], – eine Einschätzung, die Salazar zu der Annahme führt, die Macher hätten es von Anfang an darauf angelegt, dass ihre Videos einzig heruntergebrochen auf emblematische Details rezipiert werden würden. Vielmehr muss allerdings davon ausgegangen werden, dass radikal-islamistische Medien

177 Salazar, *Sprache*, 97.
178 Lapidar heißt es bspw. in Fußnote 12 von Kapitel VI: »www.bestgore.com kombiniert Hardcore-Sex und Gewalt.« (Ebd., 211).
179 Ebd., 119.
180 Ebd., 90.
181 Ebd., 91.
182 Ebd., 119.
183 Ebd., 92.

gerade auch mit der Existenz von Schock-Seiten wie bestgore.com kalkulieren, von denen sie wissen, dass ihre Produktionen dort unzensiert einer breiten und heterogenen Öffentlichkeit zuteilwerden.

Dass die Betreiber von bestgore.com, ihrem Selbstanspruch zufolge, auch gar nicht daran denken, derartige Videos zu sperren, und den Terror damit seiner Sprache zu berauben, wirft ethische Fragestellungen auf, die in vorliegender Arbeit nur gestreift werden können: Besteht zwischen Seiten wie bestgore.com und der PR-Abteilung des IS eine Art mutualer Allianz, bei der sich der IS eines Orts sicher sein kann, an dem seine Propaganda problemlos abrufbar ist, und bestgore.com wiederum bei jedem neuen viral gehenden IS-Video steigende Klickzahlen beschert werden? Handelt bestgore.com tatsächlich aus einem aufklärerischen Geist heraus, wenn die Seite sich weigert, fragliche Videos einer Zensur zu unterziehen, oder macht sie sich stattdessen zur willfährigen Komplizin einer Terrorpropaganda-maschinerie, die dadurch, dass sie den Markt für derartige Aufnahmen sättigt, wesentlich mit zum Florieren eben dieses Marktes beiträgt? Soll man es generell mit Salazar halten, dessen Postulat lautet, dass man »Filmen von Schlachtungen« nicht dadurch begegnen könne, »dass man hier und da Passagen aus dem Video herausschneidet, um die Öffentlichkeit nicht zu ›verletzen‹, kurz, indem man das Opfer oder den Märtyrer symbolisch ein weiteres Mal tötet, weil man verhindert, dass seine Qual wirklich allen bekannt wird«[184]? Oder bedeutet es nicht gerade Respekt vor den Opfern und ein Unterlaufen der Terrorstrategien ihrer Henker, wenn man sich die eindringlichen Warnungen zu Herzen nimmt, die bspw. nach den mitgefilmten Morden an den skandinavischen Touristinnen Louisa Vesterager Jespersen und Maren Ueland durch drei Männer in Marokko im Dezember 2018 auf Twitter kursierten, sich die Aufzeichnung ihres Sterbens nicht anzuschauen, sowohl »for the sake of your own mental & emotional health«[185], vor allem aber auch, um den Toten ihre Würde zurückzugeben?[186]

In einem Artikel für die *Financial Times* vom Januar 2006, für den er unter anderem den Niederländer Dan Klinker, seines Zeichens Betreiber der damals führenden Schock-Seite orgish.com, zu einem E-Mail-Interview hat gewinnen können[187], bringt James Harkin die Innovationen, die sowohl digitale Todesarchi-

184 Ebd., 74.

185 Tweet von Ornella → (@hsftangel) vom 20.12.18, zit. n.: https://www.news.com.au/travel/travel-updates/incidents/family-urges-public-not-to-watch-scandinavian-tourist-decapitation-video/news-story/cb8d031843260 9d83a5da743c025ab27, zuletzt besucht am: 19.01.20.

186 Vgl. Tweet von Vanessa Bailey (@vbaileyactor) vom 20.12.18, zit. n. ebd.: »Please don't watch the #Morocco video. You know what's going to be on it, you know what you'll see. Someone's precious daughters in their final moments, horrifically robbed of their lives. Don't give the monsters the satisfaction. You can give these beautiful girls their dignity.«

187 In dem erhellenden Interview spricht Klinker nicht nur davon, dass ogrish.com über mehrere freie Mitarbeiter verfügen würde, »numerous people working almost full-time to acquire content (in southern America, India, Pakistan etc.)«, und drückt sein Bedauern darüber hinaus, dass sich die Seite hauptsächlich über pornographische Werbung finanzieren muss, – (»Hopefully some day we can get rid of the adult non-Ogrish related ads and get alternative sources to compensate the

ve wie bestgore.com als auch die zeitgenössischen Propagandamethoden radikal-islamistischer Gruppen charakterisieren, auf folgenden gemeinsamen Nenner:

> »The use of photography and film has always been central to modern propaganda, but what distinguishes this new variant of Islamic extremism is that its spectacles seem to be choreographed purely so that they can be filmed and distributed over the internet. While it would be facile to say that Ogrish and the Jihadis are in league with one another, both are canny and nimble new operators in the subterranean world of online media and adept at feeding the appetites of its omnivorous consumers.
>
> And just as Ogrish cannot be understood as a traditional media outlet, al-Qaeda is not a traditional anti-colonialist group trying to liberate territory from an imperial oppressor. If a globally coherent organisation called al-Qaeda can be said to exist at all, its members do not share either geography or a national history. They are spread thinly around the globe, and form less of an organisation than a loose network and a franchise whose existence appears to be kept alive largely through the media.«[188]

Auf einer Seite wie bestgore.com wirken derartige Videos jedoch sicherlich kaum so exotisch wie Salazar behauptet. Seine Einschätzung, was sie für eine schaulustige Zuschauerschaft letztlich attraktiv mache, muss deshalb wenigstens ansatzweise modifiziert werden: Es ist nicht allein der Umstand, dass uns die Propagandaabteilung des IS mit rituellem Schlachten konfrontiert, sondern die Art und Weise, wie dieses Schlachten medial aufbereitet wird, nämlich überästhetisiert und von entwaffnender technischer Professionalität, zugleich aber auch eingebettet in klassische Rechtfertigungsrahmen, die ihren Ursprung in ikonisch-symbolischen Ordnungen zu keinem Zeitpunkt verhehlen: Wie schon in unseren Spielfilmbeispielen wird der indexikalische Gewalttod in eine Erzählung, eine Didaktik, eine Form überführt, kurzum, durch seine Instrumentalisierung im Dienste einer übergeordneten Agenda konsumierbar gemacht.

Weder von technischer Professionalität noch von einem spezifischen ästhetischen Zugriff ist indes bereits etwas zu spüren in dem fünfeinhalbminütigen Video, das am 11. Mai 2004 auf der Webseite der militanten islamistischen Gruppe

---

costs«,) –, sondern betont, wie wenige Jahre später auch Mark Marek von bestgore.com, dass für ihn bei seinem Projekt das Verfechten der Meinungsfreiheit oberste Priorität habe. »We realise that people can consider publishing these videos as a propaganda tool for terrorists, therefore we try to limit the propaganda value of videos, by for instance getting rid of speeches that condemn the coalition etc (Yes even we have to censor some stuff). [But] to get the full insight into the extreme character of these insurgents, it is important to see in full detail what they are capable of … this is the mindset we are dealing with. […] We do think that we are offering a service to the world by showing something the regular news will not show. […] Ogrish does not provide a sugar-coated version of the world. We feel that people are often unaware of what really goes on around us. Everything you see on Ogrish.com is reality, it's part of our life, whether we like it or not.« His chief reason for publishing this material, he said, is »to give everyone the opportunity to see things as they are, so they can come to their own conclusions rather than settling for biased versions of world events as handed out by the mainstream media.« (Zit. n. James Harkin, *Shock and Gore*, online unter: https://www.ft.com/content/1373c930-8325-11da-ac1f-0000779e2340 (19.01.20)).

188 Ebd.

Muntada al-Ansar hochgeladen wird, und das die Ermordung des US-amerikanischen Geschäftsmanns Nicholas Berg zeigt. Dass es sich bei dem *Abu Musab al-Zarqawi slaughters an American* betitelten Clip[189] um »the first violent response to U. S. abuse of Iraqi captives at Baghdad's Abu Ghraib prison«[190] handelt, unterstreicht bereits die Eröffnungsszene: Berg, der sich im Frühjahr 2004 im Irak aufhält, um Sendeanlagen zu reparieren, und bereits seit April als vermisst gilt, sitzt in einem orangenen Häftlingsoverall auf einem weißen Stuhl, – beides Elemente, die unweigerlich auf die Skandalphotographien verweisen, die US-amerikanische Militärs im Zentralgefängnis von Bagdad während des Dritten Golfkriegs von den Folterungen ihrer Gefangenen geschossen haben. Schon bei der keine 20 Sekunden dauernden Exposition, die primär dazu dient, dass Berg der Kamera seine Identität bestätigt – »My name is Nick Berg«, sagt der 26-Jährige. »My father's name is Michael; my mother's name is Suzanne. I have a brother and a sister, David and Sara. I live in West Chester, Pennsylvania, near Philadelphia.« –, fällt auf, dass den Verantwortlichen mindestens zwei Kameras zur Verfügung gestanden haben müssen: Während wir Berg zunächst aus der Perspektive einer seitlich rechts von ihm installierten Kamera sehen, gibt es mitten in seinem Monolog einen unvermittelten Schnitt, der ihn uns in Frontalperspektive zeigt. (Auffallend ist hierbei, dass der rechts unten im Bild befindliche Timecode bei diesem Cut von 13:26:27 auf 2:18:33 springt.) Hinzukommen unmotivierte und amateurhaft wirkende Zooms während der zweiten Einstellung, die Berg erst näher ans Objektiv heranholen, nur um ihn sogleich wieder auf Distanz zu bringen.[191]

Nach einem zweiten Schnitt hat sich die Szenerie verändert: Berg ist nun, die Arme hinterm Rücken gefesselt, mit angewinkelten Knien, äußerlich ruhig[192], vor fünf maskierten Männern auf dem Boden sitzend zu sehen. Die Übereinstimmung zu den frühen ikonisch-symbolischen Todesszenen wie *Decapitation* ist frappant: So wie die Kamera als Substitut der Stasis eines Betrachters in den vorderen Reihen des (imaginären) Auditoriums fungiert, bietet sich die Personen-

189 https://www.bestgore.com/beheading/nick-berg-beheading-video-death-conspiracy/ (01.01.21). Bis zu seinem Tod durch US-Bomben handelte es sich bei Abū Musʿab az-Zarqāwī um einen führenden fundamentalistischen Terroristen al-Qaidas. Ob tatsächlich er selbst es ist, der in fraglichem Video für die Enthauptung Nicholas Bergs verantwortlich zeichnet, oder ob man seinen Namen nicht lediglich aus »Marketingründen« in den Videotitel integriert hat, lässt sich aufgrund der technisch defizitären Machart des Clips sowie der Vermummung der die Ermordung ausführenden Person nicht abschließend verifizieren.

190 Vgl. Bill Nichols' Artikel *Video shows beheading of American captive* für *USA Today* vom 11.05.2004, online unter: http://usatoday30.usatoday.com/news/world/iraq/2004-05-11-iraq-beheading_x.htm (19.01.20).

191 https://www.bestgore.com/beheading/nick-berg-beheading-video-death-conspiracy/, 0:00–0:20.

192 Vgl. bspw. Adam Taylors und Sarah Kaplans Artikel *Why did victims in Islamic State beheading videos look so calm?* in der *Washington Post* vom 11.03.2015, online unter: https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/03/11/why-did-victims-in-islamic-state-beheading-videos-look-so-calm-they-didnt-know-it-was-real/, (19.01.20). Die Autoren vertreten darin die Auffassung, dass die signifikante Ruhe der Opfer daher rührt, dass sie zuvor bereits durch eine Reihe von »mock executions« abgestumpft seien.

gruppe dem Kamerablick als exhibitionistisches Ensemble dar, bei dem das spätere Opfer zentralperspektivisch den Vordergrund einnimmt, und seine Henker als klassische Registranten-Figuren ganz im Sinne Combs' den Bildhintergrund rahmen, wo sie den Tod ihres Gefangenen gleichermaßen ankündigen und kontextualisieren. Verbal geschieht beiderlei dadurch, dass einer der Männer ein arabischsprachiges Pamphlet in den Händen hält, aus dem er über vier Minuten lang etliche Rechtfertigungstropen vorträgt, die sich innerhalb der dschihadistischen Rhetorik nachfolgender Hinrichtungsvideos zu Gemeinplätzen entwickeln sollen[193], nachdrücklich aber vor allem immer wieder auf »the shameful pictures and the news of the evil humiliation of the Islam people […] in Ghareb prison«[194] zurückkommt. Die Strategie, einer medial vermittelten inhumanen Handlung – die Folterungen im Zentralgefängnis Bagdads, festgehalten auf Photographien – mit als gerechtfertigt legitimierten Grausamkeiten zu begegnen – die Video-Enthauptung eines zufällig ausgewählten US-Staatsbürger, der zudem der jüdischen Religion angehört –, zeigt sich nicht zuletzt auch darin, wenn der Sprecher George W. Bush direkt adressiert und diskreditiert, und den Müttern und Ehefrauen US-amerikanischer Soldaten im Irak in Aussicht stellt, ihre Söhne und Gatten alsbald in Särgen ausgeliefert zu bekommen, »slaughtered in this way.«[195]

Erneut hat sich an dieser Stelle des Videos ein technisches Manko eingeschlichen: Im Laufe der Rede, die sukzessive auf die Enthauptung hinführen sollte, sind Ton und Bild asynchron geworden. Während wir noch sehen, wie der Sprecher sein Pamphlet dem links von ihm stehenden Mann reicht, ein Messer zückt, und Berg an den Haaren packt, um ihn zu Boden reißen und die Klinge an seiner Kehle anzusetzen, sind uns bereits mehrere Sekunden lang sowohl die Allahu-akbar-Rufe von Bergs Mördern wie auch dessen schrille Todesschreie zu Ohren gekommen.

Ein Schnitt bringt Tonspur und Bildebene zwar wieder zueinander, auf beiden herrscht nun aber desorientiertes Chaos. Zunächst scheint die verwackelte Handkamera, die dem sowieso bereits niedrigauflösendem Bildmaterial einen noch zusätzlich grießigen Look verleiht, vergeblich nach einem Fixpunkt zu suchen, so wie sich auf der Tonspur unartikulierte Schreie, arabische Ausrufe und Kamera-Rauschen mischen. Erst als der offenbar bereits tote Berg mit dem Gesicht auf dem Boden liegt und sich sein Mörder daran macht, ihm den Kopf abzutrennen, stabilisieren sich Ton- und Bildebene einigermaßen: Auf ersterer sind weiterhin Lobpreisungen Allahs zu hören; auf letzterer ist die Enthauptung aus seitlicher Perspektive zu sehen. Schließlich endet das Video mit drei kurzen, stummen Einstellungen: Den Tod Bergs unmissverständlich beglaubigend, hält der Registrant den abgetrennten Kopf zunächst der einen, dann der anderen Kamera entgegen,

193 Ebd., 0:20–4:30.

194 Für ein (auszugsweises) englischsprachiges Transkript der arabischen Rede siehe bspw.: Gabriel Weimann, *Terror on the Internet. The New Arena, The New Challenges*, Washington 2006, 99f.

195 Ebd.

was den Umstand, dass die zurückliegende Hinrichtung vor allem für das Objektiv, sprich, für uns Betrachtende, vollzogen worden ist, noch zusätzlich markiert. In der allerletzten Einstellung blickt die Handkamera, sich um sich selbst drehend, auf Bergs Leichnam und die um ihn herum entstandene Blutlache hinab: Als finales Erniedrigungs- und Überwältigungszeichen hat man dem Toten seinen Kopf auf dem Rumpf drapiert.[196]

In mehrfacher Hinsicht setzt das Video von Nicholas Bergs Ermordung nicht nur Standards für Distribution und Rezeption vergleichbarer Propagandafilme – rasant verbreitet über die seinerzeit führende Schockseite ogrish.com bewirkt es nicht nur apologetische Statements von deren Betreibern[197], sondern ebenso eine Welle an Verschwörungstheorien bezüglich der Authentizität des Gezeigten[198] –,

196 https://www.bestgore.com/beheading/nick-berg-beheading-video-death-conspiracy/, 4:31–5:37.

197 Vgl. Antonio Roversi, *Hate on the Net. Extremist Sites, Neo-fascism Online, Electronic Jihad*, Cornwall 2016, 8, wo der Autor ein im Mai 2004 auf der Frontseite von Ogrish.com zu findendes, erneut für die Legitimation der Verbreitung vergleichbarer Videos paradigmatisches Statement zitiert: »We are currently experiencing a huge amount of traffic. And Yes we have the video of the beheading of the American civilian (Nicholas Berg) in Iraq. […] Just like all the other uncensored videos and images previously posted, we feel that it's important to show what the human race is capable of in all its uncensored form. We don't MAKE you watch the footage; we just give you the choice. This is the world we're living in right now, sad but true … Can you handle life?«

198 Wesentliche Argumente derjenigen, die das Berg-Video als »CIA Inside Job« enttarnt zu haben glauben, – »The timing for a hoax could not be better – US military needed something to distract from scandalous news regarding Abu Ghraib torture of Iraqi prisoners of war, plus they needed an atrocity that would reignite hatred of average American towards Arabs« – finden sich im zugehörigen Artikel des nicht grundlos unter dem Titel *Nick Berg Beheading Video and Death Conspiracy* firmierenden Clips auf bestgore.com: Nicht nur sei es laut Verfasser Mark Marek fraglich, woher denn irakische Terroristen einen orangenen Overall herbekommen haben sollen, der exakt denen der Häftlinge in Abu Ghraib entspricht. Auch der geringe Blutverlust, den Bergs Körper bei seiner Enthauptung aufweist, mache das Video ebenso verdächtig wie die auffällige Ruhe, die der Delinquent während und kurz vor seinem vermeintlichen Tod an den Tag lege: »To remain this bloody cold, one would have to be either extremely strong spiritually, heavily sedated, or already dead. Little movement given to the figure of Nick Berg is believed by many to be a digital manipulation, rather than natural movement of a sitting body.« Ebenfalls will Marek am Finger des federführenden Attentäters einen Goldring erblickt haben, den zu tragen laut Scharia einem Muslim untersagt sei, und der Zeitsprung in der Exposition lässt ihn die rhetorische Frage stellen: »Would terrorists really invest all that time into video editing and recording his brief intro over 12 hours period?« (Vgl. https://www.bestgore.com/beheading/nick-berg-beheading-video-death-conspiracy/. Vgl. auch Burkhard Schröders weniger polemischen Artikel *Die Diskussion über das Exekutionsvideo von Nicholas Berg im Internet* vom 22.05.14 unter: https://www.heise.de/tp/features/Die-Diskussion-ueber-das-Exekutionsvideo-von-Nicholas-Berg-im-Internet-3434743.html (19.01.20), wo der Autor zum Schluss kommt: »Fake oder kein Fake – heute ist angesichts der technischen Entwicklung alles möglich. Ob Nick Berg wirklich von Al Qaida-Kämpfern enthauptet wurde, würde sich nur beantworten lassen, wenn ein unabhängiger Gerichtsmediziner seinen Körper hätte obduzieren können und wenn genauso unabhängige Zeugen die Tat bestätigen könnten. Bilder und Filme können lügen, auch und gerade, wenn sie im Internet stehen. […] Dem Propaganda-Effekt, den das Video über den Tod Nick Bergs hatte, kann man nicht entgegentreten, indem man das Internet ignoriert. Was online publiziert wird, stellt die Praxis traditioneller Medien in Frage, nur durch journalistische Maßstäbe Gefiltertes an die Öffentlichkeit zu lassen.«

sondern stellt aufgrund seiner grobschlächtigen, unbeholfenen Machart – »grainy, crudely edited, and pixilated« – vor allem auch »the spectacle of the ›real‹ in the extreme«[199] dar. Nichtsdestotrotz besitzt auch *Abu Musab al-Zarqawi slaughters an American* bereits ein Vorbild in einem dreieinhalbminütigen Clip, der im Februar 2002 von einer sich selbst als National Movement for the Restoration of Pakistan and Sovereignity (NMRPS) bezeichneten terroristischen Vereinigung online gestellt wird, und die Enthauptung des Wall-Street-Journalisten Daniel Pearl zum Thema hat.[200]

Bezüglich ihrer grundlegenden Parameter weisen beide Videos große Gemeinsamkeiten auf: In beiden Fällen ist das Opfer sowohl durch seine US-amerikanische Staatsbürgerschaft wie auch seine jüdische Religionszugehörigkeit gleichermaßen als Feindbild der Islamisten prädestiniert; auch im Vorfeld der Ermordung Daniel Pearls wollen die Entführer sich an die US-Regierung mit dem Angebot gewandt haben, dass sie ihre Geisel im Tausch gegen bestimmte Insassen des Gefangenenlagers Guantanamo in Freiheit entlassen würden; nicht zuletzt eröffnet auch das *The Slaughter of the Spy-Journalist, the Jew Daniel Pearl* betitelte Video mit mehreren Close-ups Pearls, der, ähnlich wie Berg, gezwungen wird, vor laufender Kamera seine Identität zu verifizieren, und dabei insbesondere auf seine jüdische Herkunft hinzuweisen: »My name is Daniel Pearl. […] My father is Jewish. My mother is Jewish. I am Jewish. My family follows Judaism. We have made numerous family visits to Israel. In the town of B'nei Brak, in Israel, there is a street called Chaim Pearl Street which is named after my great-grandfather who was one of the founders of the town.«[201]

Im Gegensatz zu Nicholas Bergs letzten Worten zwei Jahre später hat man Pearl indes noch einen knapp einminütigen Monolog in den Mund gelegt, in dem er vermeintliche Reue über seine eigene Partizipation an den »zionistisch«-imperialistischen Umtrieben der Vereinigten Staaten zeigt, und damit implizit die politische Agenda der NMRPS zum Ausdruck bringt. Es klingt zugleich wie eine Beichte und wie ein solidarischer Schulterschluss mit seinen zukünftigen Mördern, wenn Pearl in stockendem, aber sachlichem Ton seine eigene Situation – »not being able to communicate with anybody« – mit derjenigen der Häftlinge von Guantanamo gleichsetzt, wenn er die Hauptschuld an seiner Lage der US-Regierung ankreidet – »we can't be secure, we can't walk around free, as long as our government policies are continuing and we allow them to continue« –, oder wenn er zuletzt explizit eine Reihe von Verfehlungen aufzählt, für die die US-amerikanische Außenpolitik verantwortlich zu machen sei, darunter »the unconditial support given to the state of Israel«, »the support for the dictatorial regimes in the Arab and Muslim world« sowie »the continued American military presence

199 Astley, *Snuff*, 161.

200 Auf bestgore.com scheint das Video nie gehostet worden zu sein. Zu finden ist es online unter: https://www.documentingreality.com/forum/f166/daniel-pearl-propaganda-video-15090/ (19.01.20).

201 Ebd., 0:00–0:43.

in Afghanistan.«[202] Während die Mörder Bergs in dessen Hinrichtungs-Clip wie ein Tribunal inszeniert sind, das über sein Opfer zu Gericht sitzt, wird Pearl im früheren Video dazu genötigt, die Rolle des reuigen Angeklagten wie die des erbarmungslos urteilenden Richters gleichermaßen zu bekleiden.

Aber auch die Art und Weise, wie Pearls Schuldbekenntnis in der Postproduktion bearbeitet worden ist, zeigt signifikante Differenzen zur Interviewsequenz Nicholas Bergs mit ihren willkürlichen Schnitten, ihren unprofessionellen Zooms, und der betont asketischen Inszenierung des vor einer kargen Mauer sitzenden Opfers. Im Kern besteht Pearls Beichte aus zwölf, teilweise identischen Einstellungen, in denen der 38Jährige, wie auch Berg, entweder frontal in die Kameralinse spricht, oder aber sein Gesicht aus Seitenperspektive zu sehen ist. Dass sein englischsprachiger Monolog zusätzlich arabisch untertitelt wurde, gehorcht vorrangig pragmatischen Gründen, wenn es auch natürlich auffällig ist, dass die Verantwortlichen des Hinrichtungsvideos Nicholas Bergs sich solcherlei nachträglichen Arbeitsaufwand erspart haben. Bedeutsamer scheint indes die Tatsache, dass man die ursprünglichen Aufnahmen Pearls anscheinend im Nachgang mit einer Schablone oder einem primitiven digitalen Filter derart abgedeckt hat, dass allein sein Gesicht sich von der ansonsten tiefschwarzen Umgebung abhebt – ein an Stummfilmlochblenden erinnernder Effekt, der, indem er allein den Kopf Pearls in den Fokus rückt, dessen spätere Enthauptung bereits zynisch vorwegnimmt. Zusätzlich öffnen sich meist links von Pearls Gesicht noch weitere Einschnitte in das Schwarz des Hintergrunds, in denen uns dokumentarische Standbilder einen Eindruck von genau jenen Untaten des westlichen Imperialismus vermitteln sollen, die das Opfer in seinem Monolog anklagt. Während Pearls Kopf hauptsächlich von Photographien getöteter Zivilisten umlagert wird, unterbrechen seine Beichte außerdem mehrere nur Sekundenbruchteile dauernde Filmaufnahmen, darunter die Großaufnahme eines weinenden Frauengesichts oder eine Ansicht von Barack Obama und Ariel Sharon, die sich bei einer Pressekonferenz die Hände schütteln.

Als audiovisuelle Indizien in einem rein für die Kamera inszenierten Schauprozess sind all diese blitzlichtartigen Bilder offenkundig vor allem deshalb in Pearls Geständnis eingestreut, um die Klimax des Clips mit einem bestechenden Legitimitätsnachweis auszustaffieren: Weitere Dokumentaraufnahmen von Explosionen und getöteten Kindern leiten konsequent auf Pearls Enthauptung über, die damit bereits rein montagetechnisch als konsequentes Resultat der zuvor illustrierten Aggressionen von Seiten des imperialen Westens stilisiert wird. Gerade im Vergleich mit der Tötung Nicholas Bergs zwei Jahre später gestaltet sich Pearls Köpfung aber, wie Astley schreibt, »mercifully elipticial«[203]. Weder besitzen die ihr gewidmeten vier Einstellungen eine Tonspur, die uns mit schmerzerfüllten Todesschreien konfrontieren würde, noch wird der eigentliche Akt, wie bei

202 Ebd., 0:44–1:48.
203 Astley, *Snuff*, 158.

Berg, in einer einzigen Plansequenz eingefangen. Weniger als fünf Sekunden dauert die Abfolge von zwei Bewegt- und zwei Standbildern, die den prozesshaften Charakter der Köpfung betonen: Mit jedem Schnitt auf Montageebene schreiten auch die Schnitte voran, die dem Hals des in Halbtotale reglos auf dem Boden liegenden Opfers zugefügt werden. In der finalen fünften Einstellung wird Pearls abgetrennter Kopf umrahmt von einer weiteren Lochblende präsentiert, und zwar ostentativ in die Höhe gehalten von einem Registranten, der sein eigenes Gesicht hinter dem seines Opfers verbirgt.[204] Vor diesem Anblick entrollt sich dann auch der etwa eineinhalbminütige Abspann, in dem die NRMPS noch einmal ihre Forderungen an die US-Regierung auflistet, sowie bei deren Nicht-Erfüllen eine Fortsetzung der Terrorakte verspricht: »And if our demands are not met this scene shall be repeated again and again …«[205]

Den von zeitgenössischen Rezipienten des Clips geäußerten Verdacht, dass Pearl in dem Moment, als das Messer erstmals in seine Kehle eintritt, bereits tot gewesen sein könnte, bestätigt letztlich der Prozess gegen mehrere von Pearls Kidnappern: Weil der Kameramann vergessen habe, die Schutzkappe vom Objektiv zu nehmen, habe der tödliche Kehlenschnitt nicht auf Videotape festgehalten werden können, und es sei notwendig gewesen, die Enthauptung posthum zu vollziehen – was dann sowohl die absolute Reglosigkeit Pearls bei seiner Köpfung erklärt wie auch das Fehlen von Blutströmen, als man ihm den Kopf vom Rumpf trennt.[206]

Beide Videoclips dürfen als paradigmatisch für die audiovisuellen Artefakte einer, wie Salazar es nennt, »islamischen Porno-Politik« gelten.[207] In Nicholas Bergs Ermordungsvideo dominiert eine tatsächlich regelrecht pornographische Plakativität, die sich durch ihre Verweigerung elaborierter Inszenierungsstrategien oder einer komplexeren, über die dreistufige Abfolge von Beichte des Opfers, Vorlesung der Anklageschrift durch Richter und Henker, sowie unausweichlichem Urteilsvollzug hinausreichende Narration Erzeugnissen des Jahrmarktskinos angleichen lässt. Einzig die (zudem größtenteils asynchrone) Tonspur (inklusive des rezitierten Pamphlets) und der unmittelbare Video-Look machen die 100 Jahre spürbar, die zwischen Nicholas Bergs Index-Tod und den Simulationen in Edisons Black Maria vergangen sind. Ansonsten stellt das Berg-Video in sinnfälliger historischer Verschiebung einen Prototyp dessen dar, was Tom Gunning für die Zeit des Attraktionskinos unter einer Ansicht versteht: Statt zu erzählen, stellt man das Gezeigte zur Schau.

---

204 https://www.documentingreality.com/forum/f166/daniel-pearl-propaganda-video-15090/, (01.01.21), 1:49–2:08.

205 Ebd., 2:09–3:36.

206 Vgl. Astley, *Snuff*, 159. Dass sich im Falle des früheren Pearl-Videos bereits Vorbehalte bzgl. der Authentizität des Gezeigten bestätigt haben, dient späteren Zweiflern an der Echtheit des Berg-Videos dazu, ihre eigenen Mutmaßungen zu untermauern.

207 Salazar, *Sprache*, 120.

Die Verantwortlichen des Pearl-Videos indes befleißigen sich immerhin in Ansätzen genuin kinematographischer Techniken, wenn ihre trotz des körnigen Video-Looks vergleichsweise aufwändige visuelle Gestaltung nicht nur Auf-, Ab- und Lochblenden inkorporiert, sondern die Montage zumindest Grundkenntnisse des filmtechnischen Handwerks verrät. Mehr noch ist Pearls Sterben eingebettet in eine Erzählung, die weit über das Fallbeispiel der Entführung und Ermordung dieser einen US-amerikanischen Geisel hinausgreift: Es ist die Erzählung vom Freiheitskampf der arabischen Welt gegen westliche Imperatoren, von der islamischen Religion gegen die satanische Degeneration der abendländischen Zivilisation, letztlich von Gut gegen Bösen. Dass der Tod Pearls selbst in dem Clip nicht stattfindet, mag von den Verantwortlichen nicht intendiert gewesen sein, doch unterstreicht die Tatsache, dass sich seine Enthauptung auf wenige schlaglichtartige Szenen beschränkt, letztlich nur die im Vordergrund stehende Didaktik des Videos, neben der der Snuff-Aspekt beinahe zu sekundärer Bedeutung herabsinkt.

»Meaning«, »Spectacle«, »Ideology« und »Entertainment«[208] sind für Astley die vier Grundpfeiler radikal-islamischer Hinrichtungsvideos, wie sie sowohl in *Abu Musab al-Zarqawi slaughters an American* als auch in *The Slaughter of the Spy-Journalist, the Jew Daniel Pearl* mit unterschiedlicher Gewichtung in Rohform angelegt scheinen: Ersterer eher den Faktor des Snuff-Spektakels betonend; letzterer eher einer belehrenden Argumentationslinie folgend. Zehn Jahre später, im August 2014, als auf YouTube ein Video mit dem Titel *A Message to America* hochgeladen wird, zeigen sich semantischer Sinngehalt, Schauwerte, politisch-theologische Ideologie und todespornographische »Unterhaltung« nicht nur untrennbar miteinander verzahnt; vor allem hat sich der IS, der für den viereinhalbminütigen, mit der (mutmaßlichen) Enthauptung des in Syrien verschleppten US-amerikanischen Journalisten James Foley endenden Clip verantwortlich zeichnet[209], längst vom technischen Dilettantismus früherer Hinrichtungsvideos verabschiedet. In der vergangenen Dekade wurden die Videorecorder, mit denen noch die Tötungen oder Leichenschändungen von Nicholas Berg und Daniel Pearl aufgezeichnet worden sind, ersetzt durch eine professionell agierende PR-Abteilung, die spätestens ab Mai 2014 als Al Hayat Media Center in kontinuierlicher Produktion Propagandavideos herstellt.[210]

Inzwischen hat sich mit der Gründung eines selbsternannten Kalifats auf irakischem und syrischem Hoheitsgebiet durch die Terrormiliz im Sommer 2014 aber auch ein, wie Salazar in Bezugnahme auf Carl Schmitt schreibt, »neuer No-

208 Astley, *Snuff*, 159.

209 Online ist das Video zu finden unter: https://www.bestgore.com/beheading/islamic-state-executes-journalist-james-foley/ (19.01.20).

210 Vgl. die Online-Broschüre Harleen Gambhirs vom Dezember 2016 für das Institute for the Study of War, *The Virtual Caliphat. ISIS'S Information Warfare*, zu finden unter: http://www.understandingwar.org/sites/default/files/ISW%20The%20Virtual%20Caliphate%20Gambhir%202016.pdf, (19.01.20).

mos der Erde« formiert.[211] Salazar führt aus, dass das vom IS kontrollierte Territorium ein Gebiet sei, »in dem eine politische Entität verwurzelt ist, die mehreres zugleich ist: konkret durch ihr alltägliches Handeln, abstrakt, weil sie Gesetze verinnerlicht, mental durch ihren Erinnerungsschatz und emotional, weil sie bestimmten Werten anhängt.« Der Autor schlägt mit Rückgriff auf Schmitts Begriff vom Partisanen vor, das Kalifat als »eine neue Form des Politischen [zu] betrachten«; allein das könne helfen, gegenüber diesem neuen Nomos die Sprache wiederzugewinnen: »Kommt es […] zu echter Gewalt mit allem, was auf der Tonspur und Bildspur dazugehört, also Opferpriestern und Opfern, Aufrufen und feierlichen Ansprachen, Horror und seltsamem Heroismus, Idealen und Prestige, dann geraten die Bezeichnungen durcheinander: Uns fehlen die Worte, um diese Gewalt richtig zu benennen.«[212] Denken wir mit Byung-Chul Han die prä-digitale Ordnung des Terranen als identisch mit dem im Digitalen verlorengegangenen Nomos könnte man indes auch überspitzt formulieren, dass die Bildpropaganda des IS innerhalb des formlosen Bilderstrom des Netzes allein dadurch festes Terrain besiedelt, da sie sich rückbesinnt auf vertraute, historische und dadurch vom Ozeanischen des Digitalen abgegrenzte Formen der Legitimation indexikalischer Todesdarstellungen, wie ich sie in den vorherigen Kapiteln vorliegender Arbeit vorgestellt habe.

Dass bei *A Message for America*, eine der frühsten Al-Hayat-Produktionen, wahre Medienprofis am Werk gewesen sein müssen, beweist bereits die Eröffnungssequenz: Eine digitale Aufblende leitet jene Ansprache vor dem US-Kongress ein, in der Barack Obama die ersten Luftangriffe auf das Gebiet des IS im Irak verkündet, wobei etliche nachträglich eingefügte digitale Störeffekte den Eindruck erwecken, wir würden die etwa eineinhalb Minuten in Anspruch nehmenden Rede auf einem analogen Fernsehgerät betrachten, das kurz davor stünde, die Bildübertragung einzustellen. »American Aggression against the Islamic State« ist ein wenige Sekunde dauerndes Schwarzweißsegment betitelt, in dem wir im Anschluss an Obamas Proklamation den Luftangriff auf zwei Militärjeeps sehen, die unter dem Beschuss des Flugzeugs, aus dem heraus der Angriff gefilmt ist, in einer grellen Explosionswolke aufgehen. Offenkundig sind die Bezüge, die diese Exposition auf das Daniel-Pearl-Video zwölf Jahre früher nimmt: Während dort dokumentarische Aufnahmen in die Kamerabeichte des Opfers integriert worden sind, hat man sie für *A Message for America* in einer Prologsequenz gebündelt, die nichtsdestotrotz die gleiche didaktische Agenda verfolgt. Obamas Kriegserklärung an den IS und die anschließende Illustration der erfolgten Bombardements sollen den Anschein einer ungerechtfertigten Aggression erwecken, auf die der IS, wie die noch folgenden drei Minuten des Clips zeigen werden, sich genötigt sieht, ebenfalls mit dem Vergießen von Blut zu antworten.[213]

211 Vgl. Salazar, *Sprache*, 167.
212 Ebd., 168.
213 https://www.bestgore.com/beheading/islamic-state-executes-journalist-james-foley/, 0:00–1:35.

Dieses Blutvergießen wiederum folgt mit seiner gnädigen Ellipse gerade im Moment der mutmaßlichen Ermordung ebenfalls dem Pearl-Video, wobei die Verantwortlichen von *A Message for America* allerdings von keinem versehentlich auf dem Objektiv belassenen Schutzkappe davon abgehalten worden sein dürften, die Enthauptung Foleys in aller graphischen Deutlichkeit zu filmen. Im Hauptteil des Clips kniet der 40Jährige im orangenen Sträflingsanzug in einem Wüstensetting: Sein Kopf ist geschoren, seine Arme sind hinterm Rücken gefesselt, er artikuliert seine obligatorische Beichte sichtlich unter Anspannung: »I call on my friends, family and loved ones to rise up against my real killers, the US government, for what will happen to me is only a result of their complacency and criminality.« Anschließend droht ein links von ihm postierter vermummter Mann mit britischem Akzent, (der ihm von der zeitgenössischen Presse den Namen »Jihadi John« eingebracht hat[214]), direkt in die Kameralinse mit seinem Messer: »You are no longer fighting an insurgency. We are an Islamic Army and a state that has been accepted by a large number of Muslims worldwide. So any attempt by you Obama to deny the Muslims their rights of living in safety under the Islamic caliphate will result in the bloodshed of your people.«[215]

Ins Auge springend ist, dass Foleys Schuldzuweisungen und die Drohgebärden seines Mörders aus zwei Kameraperspektiven gefilmt sind, die exakt denjenigen der Interviewsequenz Nicholas Bergs entsprechen: Die eine frontal vor Opfer und Henker positioniert, die andere seitlich versetzt, sodass Foleys Gesicht im Profil zu sehen ist. In der Wahl der Kamerablickwinkel und der zentralperspektivischen Ausrichtungen enden die Gemeinsamkeiten indes: Statt amateurhafter Zooms und motivationsloser Schnitte befleißigt sich *A Message for America* einer unsichtbaren Montage, durchgängiger arabischer Untertitel, flüssig eingeblendeter Photographien von James Foley vor seiner Entführung, und letztlich einer pittoresken Hintergrundlandschaft, die in offenem Widerspruch zu der trostlosen Räumlichkeit steht, in der Nicholas Berg sein Leben hat beschließen müssen. Wie bereits angedeutet, kann man auch die Enthauptung Foleys nicht mit der quälend langen Plansequenz vergleichen, in der wir Berg haben sterben sehen: In dem Moment, als Jihadi John den Kopf seines Opfers ergreift und ihm das Messer an die Kehle setzt, wird die eigentliche Tötung von einer Schwarzblende kaschiert. In der nächsten Szene ist der Akt bereits vollzogen, und die Kamera gleitet in einer geschmeidigen Fahrt an Foleys Leichnam entlang, dem man den abgeschnittenen Kopf auf dem Rücken drapiert hat. Die letzte Einstellung wiederum widmet der Clip einer weiteren Drohgebärde: Diesmal thront Jihadi John neben dem ebenfalls entführten Journalisten Steven Sotloff: »The life of this American citizen, Obama, depends on your next decision.«[216]

214 Vgl. zur Person des 2016 bei einem US-Bombenangriff getöteten Mohammed Emwazis bspw. Arthi Chandrasekaran, Nicholas Prephan, *Monstruos Performance. Mohammed Emwazi's Transformation*, in: Rosemary Pennington, Michael Krona (Hg.), *The Media World of ISIS*, Indiana 2019, 206–222.

215 https://www.bestgore.com/beheading/islamic-state-executes-journalist-james-foley/, 1:36–3:55.

216 Ebd., 3:56–4:21.

Retrospektiv wundert die kontroverse Diskussion nicht, die *A Message for America* bezüglich der Frage angestoßen hat, wo genau innerhalb dieses Clips die Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation verläuft: Dass Foley nicht in einer tatsächlichen Wüstenlandschaft, sondern vor einem Green Screen gekniet haben soll; dass dadurch, dass die Hinrichtung Foleys ausgespart bleibt, fraglich bleibe, ob der Journalist überhaupt in den Händen des IS seinen Tod fand, und es sich bei dem eingeblendeten blutverschmierten Leichnam nicht um den eines anderes Mannes handeln könne; dass Foley zwar vom IS ermordet worden sei, jedoch erst, nachdem man die Kamera ausgeschaltet habe, da das auf der Tonspur zu vernehmende Röcheln nicht identisch mit dem sei, welches jemand ausstoße, wenn er gerade die Kehle durchtrennt bekommt – das sind nur einige der Verdachtsmomente, die seither dem Video gegenüber angeführt werden[217], und an denen, ob man den einzelnen Argumenten nun folgen möchte oder nicht, ein grundlegendes Problem abzulesen ist, das vorliegende Arbeit als roter Faden durchzieht: In einer Kultur der Montage, wie Baudrillard sie polemisch analysiert, trägt jeder Schnitt das Potential der Simulation in sich, und damit zugleich das Potential zur Demontage von Realität wie auch zu deren Konstitution. In *Decapitation* erkennen wir heute, weil der tödliche Schnitt innerhalb der Diegese mit dem die intradiegetische Tötung erst perpetuierenden Montageschnitt zusammenfällt, einen elaborierten Fake. Bei einem ungleich professionelleren und seine Nachbearbeitung zumal offen zur Schau stellenden Clip wie dem der vermeintlichen Ermordung Foleys indes fällt es schwer, eine klare Antwort auf die Frage zu finden, weshalb der IS uns den Anblick des sterbenden Opfers erspart. Hat man Foley tatsächlich erst im Nachhinein getötet, oder hat man durch das Aussparen des blutigen Schauspiels nicht vielleicht doch vorrangig an die Konsumierbarkeit des Endprodukts gedacht? Anders gesagt: Handelt es sich bei der Entscheidung für eine Schwarzblende im entscheidenden Moment der Tötung um eine pragmatische oder eine ästhetische? Aufschlussreich ist für Salazar dafür,

> »wie sehr wir den Trugbildern aufsitzen, […] die Tatsache, dass die Medien nicht bemerken, wie die Kommunikationsabteilung des Kalifats die ethische oder rechtliche Zensur bereits einkalkuliert hat. Ganz offensichtlich erwarteten die Macher nicht, dass die westlichen Medien ihre Videos in voller Länge zeigen. Ihre Kommunikationsstrategie hat nicht nur unsere Obsession für das Internet, sondern auch die rechtliche bzw. ethische Zensur im Vorhinein bedacht.«[218]

Dieses mediale Spiel des IS mit der Schaulust mag im Falle des Foley-Videos durchaus zutreffen, möglicherweise aber in anderer Hinsicht als von Salazar vermutet: Wenn der IS, (aus welchen Gründen auch immer), exakt in dem Moment

217 Vgl. bspw. die auf bestgore.com zu findende Feinanalyse des Videos: https://www.bestgore.com/beheading/james-foley-beheading-hoax-slow-motion-frame-by-frame/ (21.05.20), u. Bill Gardner, *Foley murder video ›may have been staged‹*, online unter: https://www.telegraph.co.uk/journalists/bill-gardner/11054488/Foley-murder-video-may-have-been-staged.html (21.05.20).

218 Salazar, *Sprache*, 91.

einen Schnitt setzt, als die Hinrichtung zur Ausführung kommt, überantwortet sie diese der Phantasie ihrer Zuschauer, die jedwede Darstellung, und sei sie noch so realistisch, zu übertreffen vermag – ebenso wie die Medien, wenn sie das Foley-Video genau an diesem kritischen Moment einer Zensur unterziehen, der Phantasie ihres Publikums das Versprechen eines blutigen Spektakels oktroyieren, das von dem zugrunde liegenden Video selbst zu keinem Zeitpunkt eingehalten wird.

Offenkundig eine ästhetische Entscheidung ist es gewesen, beim Filmdokument der Ermordung von 21 koptischen Christen aus Ägypten, die sich weigerten, ihrem Glauben abzuschwören, das im Februar 2015 unter dem Titel *People of the Cross, followers of the hostile Egyptian Church* ins Netz gestellt wird, das Massaker selbst auffallend knapp zu halten.[219] Im Laufe des seit des Foley-Videos vergangenen halben Jahrs hat sich die Medienkompetenz Al-Hayats noch verfeinert: Exzessiv eingesetzt werden in der Prologsequenz des fünfminütigen Clips erneut die Bildstörungs-Effekte, die wir bereits aus *A Message for America* kennen, nur diesmal im Zusammenhang mit IS-Kämpfern, die ihre titelgebenden Gefangenen einen lybischen Strand entlangführen. Untermalt mit Knistern auf der Tonspur taucht die lange Reihe aus schwarz vermummten Henkern und ihrer mit den inzwischen zur Trope gewordenen orangenen Anzügen bekleideten Opfern durch Überblendung mehrerer Einstellungen immer wieder wie aus dem Nichts an der felsigen Küste auf. Von Schnitt zu Schnitt nähern sie sich der Kamera jedes Mal ein Stück weiter, solange bis die Gruppe direkt am Objektiv vorbeizieht. Des Weiteren findet sich eine mit einer Drohne realisierte Aufnahme der gleichen Szenerie aus Vogelperspektive: Weit auf den Ozean hinaus blicken wir, während die Kopten am unteren Bildausschnitt ihrem Schicksal entgegengehen. Besonders in einer dritten Einstellung, bei der die Kamera, nun wieder auf Körperhöhe, um 180 Grad versetzt dem Zug hinterherschaut, sticht außerdem ins Auge, dass jeder der Terroristen sein jeweiliges Opfer, das er am Nacken gepackt vor sich herführt, um mindestens 30 Zentimeter zu überragen scheint: Offenbar hat Al Hayat das Bildmaterial nachträglich bearbeitet, um den Jihadisten eine hünenhafte Größe von weit über zwei Metern zu verleihen.[220]

Jedoch auch weniger plakative Nachbearbeitungen gleichen den Clip einer dezidiert kinematographischen Ästhetik an, darunter das kunstfertige Sound-Design aus Meeresrauschen und Naturgeräuschen sowie die Tatsache, dass die Bewegungen der agierenden Personen stellenweise leicht verlangsamt scheinen, was darin gipfelt, dass das kollektive Niederknien der Kopten am Platz ihrer Hinrichtung schlussendlich gar in Zeitlupe erfolgt. »The people of the Cross, the followers of the hostile Egyptian Church«, informieren Untertitel auf Englisch und

219 https://www.bestgore.com/beheading/isis-beheading-21-christians-message-signed-with-blood-to-the-nation-of-the-cross/ (19.01.20).

220 Vgl. Darren Boyle, Stephanie Linning, *Does ISIS really have SEVEN-FOOT tall executioners? Parts of grisly film showing beheading of 21 Christians were faked, claim experts,* online unter: https://www.dailymail.co.uk/news/article-2963039/Does-Isis-really-army-seven-foot-executioners-Experts-say-footage-beheading-Christians-Libya-FAKE.html (21.05.20).

Arabisch über die Provenienz der zu Tode Verurteilten, wobei die Kamera eine Fahrt entlang an den symmetrisch angeordneten Reihen von knienden Opfern und den hinter ihnen postierten Henkern unternimmt, und sich einmal mehr erneut in die Lüfte erhebt, um vogelgleich über dem starren Ensemble zu kreisen.[221]

Konventionell wiederum wirkt die Ansprache eines wortführenden Jihadisten, dessen Drohgebärden mit gezücktem Messer in Richtung Kamera nahezu identisch aus *A Message for America* übernommen scheinen, wenn sich auch seine Polemik, in Einklang mit dem religiösen Sujet des Clips, diesmal nicht an US-amerikanischer Außenpolitik abarbeitet, sondern die glaubenskriegerische Motivation des Kalifats in den Vordergrund stellt: »O Crusaders, safety for you will be only wishes, especially when you're fighting us all together. Therefore, we will fight you all together, until the war lays down its burdens, and Jesus, peace be upon him, will descend, breaking the cross, killing the swine and abolishing jiziyah. And the sea you've hidden Sheikh Usama bin Laden's body in, we swore to Allah we will mix it with your blood.«[222]

Während diese Ansprache als statische Halbtotale des Redners gefilmt ist, folgen anschließend weitere Fahrten, bei denen die Kamera sich regelrecht an den Gesichtern der um ihr bevorstehendes Ende wissenden Opfern ergötzt: Manche beten still, andere werfen verunsicherte Blicke zur Seite oder sind sichtlich von Panik gezeichnet. Die eigentlichen Enthauptungen, die innerhalb des Clips keine 20 Sekunden einnehmen, werden uns in einem wahren Montage-Gewitter präsentiert: Unterlegt mit einem anti-christlichen Nasheed sind die Aufnahmen indexikalischen Todes minimal. Stattdessen dominieren Bilder von Getöteten, bei denen es ihre Henker entweder bereits geschafft haben oder kurz davorstehen, die Köpfe von den Rümpfen zu lösen, teilweise im Zeitraffer abgespielt, was im Verbund mit der Spielfilmästhetik und den fehlenden Todesschreien noch zusätzlich dazu beiträgt, die grausamen Szenen auf Distanz zum Betrachter zu rücken. Nach mehreren Stillleben ausgewählter Leichname, denen man, wie Berg und Foley, die Köpfe auf den Körpern drapiert hat, und einer Großaufnahme des finster in die Kamera blickenden wortführenden Jihadisten, der nach einem Schnitt im Seitenprofil sein blutiges Messer in den Himmel reckt, ausrufend: »We will conquer Rome by Allah's permission«, kulminiert der Clip zeitgleich zum Wiedereinsetzen des Nasheeds in einem Bild, das man in einem anderen Kontext malerisch nennen müsste: Das Mittelmeer, gerötet vom Blut der Getöteten[223] – eine weitere Szene freilich, bei der die Frage legitim sein muss, inwiefern es Ströme von Blut, das zuvor meterweit vom Ozean entfernt vergossen worden ist, es in diesen beträchtlichen Mengen geschafft haben sollen, die Wellen einzufärben.

221 https://www.bestgore.com/beheading/isis-beheading-21-christians-message-signed-with-blood-to-the-nation-of-the-cross/, 0:00–1:48.

222 Ebd., 1:49–2:48.

223 Ebd., 2:49–4:51.

Falsch wäre allerdings die möglicherweise bis hierhin gewonnene Überzeugung, Al-Hayat sei darum bestrebt, zwar indexikalische Hinrichtungen für ihre Zwecke auszubeuten, bei ihrer medialen Repräsentation derselben aber einen selbstzensorischen Kurs zu fahren, der ihre Clips dem westlichen Massengeschmack anzupassen versucht. Vielmehr kann man anhand der filmischen Erzeugnisse des IS zwei divergierende Inszenierungsstrategien unterscheiden: Eine, die noch genügend grausame Details zulässt, um die Schock-Wirkung des jeweiligen Videos nicht verpuffen zu lassen, sich jedoch vorwiegend auf die Vorbereitungen für den Hinrichtungsakt und seine blutigen Nachwehen beschränkt, und den eigentlichen Index-Tod (weitgehend) ins Off verbannt; sowie eine, die den entgegengesetzten Weg geht, indem sie die konkreten Auswirkungen ihrer auf perverse Weise kreativen Hinrichtungsmethoden beinahe prahlerisch zur Schau stellen.[224]

Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, Al-Hayat verfolge ein Konzept, dem es angelegen sei, die Hemmschwelle ihrer Konsumenten gezielt zu senken: Beginnend mit dem vergleichsweise harmlosen, weil im entscheidenden Moment elliptischen Clip der mutmaßlich letzten Minuten James Foleys kann sich sowohl ein potenzieller Rekrut wie ein rein schaulustiger bestgore.com-User sukzessive vorarbeiten zu Videos wie dem in Afghanistan gedrehten *Slaughtering of the Spy in Khorasan Province* vom November 2017, bei dem einem vermeintlichen pakistanischen Spion von zwei Halbwüchsigen bei lebendigem Leib die Arme abgetrennt werden, bevor ein kleiner Junge mit seiner Enthauptung fortfährt[225], oder *And If You Punish [An Enemy, Oh Believers], Punish With An Equivalent Of That With Which You Were Harmed* vom Oktober 2015, das zeigt, wie ein syrischer Soldaten durch einen ihn überrollenden Panzer exekutiert wird.[226] Mit den beiden Teilen von *Hell of the Apostates* aus dem Jahre 2017 hat der IS außerdem eine Abfolge von Bombenattentaten und Massenhinrichtungen auf Kosten der »Ungläubigen« in Spielfilmlänge vorgelegt.[227]

Besonders das im Februar 2015 veröffentlichte Video der Hinrichtung Muʿādh al-Kasāsbas[228] macht die Verwendung evident, die Al-Hayat Postproduktion-Effekten zur Intensitätssteigerung der dargestellten Gräuel angedeihen lässt. Die Ermordung des jordanischen Piloten, der im Dezember des Vorjahrs über IS-kontrolliertem Gebiet abgeschossen worden ist, setzt zugleich auch Maßstäbe bei

224 Vgl. ausführlicher bspw. Ariel Koch, *Jihadi Beheading Videos and their Non-Jihadi*, in: *Perspectives on Terrorism* 12/3 (2018), 24–34.

225 https://www.bestgore.com/beheading/isis-khorasan-execution-allege-spy-chop-arm-off-behead-afghanistan/, (19.01.20).

226 https://www.bestgore.com/execution/isis-execution-syria-man-run-over-tank/, (19.01.20).

227 Vgl. https://www.bestgore.com/execution/first-installment-hell-of-the-apostates-isis/ sowie https://www.bestgore.com/beheading/isis-video-beheading-multiple-individual-execution-mass-iraq/ (19.01.20).

228 Auf bestgore.com ist das Video nicht mehr verfügbar. Finden kann man es bspw. unter: https://charlescarrollsociety.com/2015/02/03/healing-the-believers-heart-full-video-of-jordan-pilot-muath-al-kasaesbeh-being-burnt-alive-isis-jordanianpilot/, (19.01.20).

den einer kaltblütigen Logik folgenden Hinrichtungsmethoden des Kalifats: Da der Pilot seinerseits die Gottesfürchtigen mit verheerendem Feuer überzogen hat, soll er nun selbst durch Flammen umkommen, und zwar eingepfercht in einen Eisenkäfig, der anschließend unter einer Ladung Schutt aus den von ihm bombardierten Gebäuden begraben wird.

Zuvor allerdings zieht Al-Hayat in dem mehr als 20-minütigen *Healing Of The Believers' Chest* sämtliche seiner technisch-ästhetischen Register: Muʿādh al-Kasāsba wird einer langen Befragung unterzogen, bei der man ihn zu bekennen auffordert, wie viele wehrlose Kinder er aufgrund der von ihm durchgeführten Luftangriffe auf dem Gewissen habe; man arbeitet mit digital eingeblendeten Landkarten, die konkret veranschaulichen sollen, wo die Flugstaffel des Gefangenen wann welche Verbrechen verübt hat; zuletzt schreitet der 26-Jährige in Zeitlupe an einer Parade IS-Kämpfer vorbei, um den Platz in seinem Käfig einzunehmen, nachdem man ihn mit Benzin überschüttet hat. Dramatisch ausgewalzt und mit einem unvermeidlichen Nasheed unterlegt sind die Momente, die dem Entzünden der Benzin-Spur direkt vorausgehen: In Parallelmontage und aus mehreren Perspektiven gleitet die Kameradrohne sowohl an dem in seinem Käfig stehenden Opfer wie auch an seinem bereits mit einer brennenden Fackel bewehrten Henker hinauf. Schließlich steigert sich der Schnitt zu hektischen Zeitraffer-Salven kürzester Einstellungen, die die aufsteigende Panik des Opfers veranschaulichen sollen, und damit quasi dessen subjektive Sicht auf die Ereignisse einzunehmen versuchen: Der Kopf des Piloten, wie er sich unisono zur auf ihn zoomenden Kamera hebt; seine Hände, die nach den Gitterstäben greifen; dazwischen unstete Aufnahmen der umstehenden IS-Krieger, als solle ein bereits schwindendes Sehvermögen des Delinquenten suggeriert werden. Was folgt ist der Todeskampf des in Flammen aufgehenden Leutnants, nicht nur gefilmt und montiert aus mehreren Perspektiven, sondern zudem mit CGI-Effekten versehen, die vor allem die verschlingende Feuersbrunst künstlich in ihrem Volumen steigern – eine Manipulation, die auch in diesem Fall Netz-Debatten darüber in Gang gesetzt hat, inwieweit Muʿādh al-Kasāsba überhaupt beim Flammentod zu sehen sei, bzw. ob denn der Pilot nicht gezwungen worden sein könnte, sein eigenes Sterben nach präzisen Vorgaben für die Kamera auszuagieren, nachdem man ihm möglicherweise das Versprechen gegeben hat, ihn bei Befolgen der Regieanweisungen in die Freiheit zu entlassen. Wenig Zweifel besteht indes darüber, dass wir am Ende des Clips den tatsächlichen verkohlten Leichnam des Piloten sehen, der von einem anrollenden Bagger unter Bauschutt verschüttet wird.[229]

Besonders in einem Aspekt kann ein Clip wie *Healing Of The Believers' Chest* für Baudrillards Diagnose vom Verschwinden des Realen in einer ubiquitären Simulation bzw. sein Versinken in einer hyperrealen »Herrschaft des Codes, Herrschaft des Codes, die auf dem Prinzip der Neutralisierung und der Indifferenz

229 Vgl. beispielhaft für die Authentizitätsdebatte des fraglichen Videos Thomas Wictors' Ausführungen unter: http://www.thomaswictor.com/the-jordanian-pilot-was-not-burned-to-death/ (21.05.20).

beruht«[230], gewinnbringend herangezogen werden: Das Video beginnt mit einer Montage aus dokumentarischen Szenen von hochrangigen Militärs und Politikern der US-Regierung, deren vermeintliches Ränkeschmiede gegen die islamische Welt der arabischsprechende Kommentator offenlegt. Dazwischen sind jedoch auch für weniger als fünf Sekunden Szenen eingespeist, die eindeutig aus einem ikonisch-symbolischen Kontext stammen. Tatsächlich hat sich der IS hierfür bei dem Zweiten-Weltkriegs-Film *The Flags of our Fathers* von Clint Eastwood aus dem Jahre 2006 bedient. Dort stehen die Bilder von Kriegshandlungen zu Land und zu Wasser allerdings überhaupt nicht in Zusammenhang mit Konflikten zwischen den USA und dem Nahem Osten, sondern dramatisieren vielmehr das Gefecht um die japanische Pazifikinsel Iwojima im Frühjahr 1945.[231] Marcus Stiglegger stellt dahingehend richtig fest, dass sich fragliche Produktionen zwar einerseits »vertraute[r] Stilmittel« bedienen, um durch Verweis auf Nachrichtenbilder, Hollywoodfilme, Computerspiele eine Nähe zur »Alltagserfahrung« ihres Publikums zu suggerieren, zugleich aber an einer »pathetische[n] Überhöhung« partizipieren: Wenn bspw. der Wüstenwind in Zeitlupe über die langen Gewänder der IS-Krieger hinwegstreicht, besäße das, laut Stiglegger, unverhohlenen »Abenteuercharakter.«[232]

Mit Anleihen bei Hollywood-Großproduktionen verhält sich *Healing Of The Believers' Chest* jedoch nicht singulär innerhalb der Al-Hayat-Produktionen: Nicht nur, dass bspw. *Paris Has Collapsed*, ein »Festvideo« zur Feier der Terroranschläge vom November 2015 in Paris, einen zusammenstürzenden CGI-Eiffelturm recycelt, der ursprünglich für das Science-Fiction-Action-Spektakel *G. I. Joe: The Rise of Cobra* (2009) animiert worden ist[233]; mehr noch zitieren die Islamisten in manchen ihrer Propagandavideos unverblümt Szenen aus Blockbustern und Videospielen. Erneut ist es Eastwood, dem der IS seine fragwürdige Reverenz erweist, indem er für *Shoot To Redeem Yourself 2* eine Szene aus dessen *American Sniper* (2014) nahezu identisch kopiert: In jedweder Hinsicht, angefangen von der Kameraposition über die verwendete Zeitlupe bis hin zu den Toneffekten, tritt sowohl in Eastwoods Spielfilm wie in dem primär potentielle Rekruten adressierenden Clip ein Geschoss aus der Mündung eines Maschinengewehr aus.[234]

Eine besondere Note erhält das Zitat durch den Umstand, dass es sich bei *American Sniper* um die Lebensgeschichte des 2007 verstorbenen US-amerikanischen Scharfschützen Chris Kyles handelt, der unter anderem im Irakkrieg für

230 Baudrillard, *Tausch*, 21.

231 https://charlescarrollsociety.com/2015/02/03/healing-the-believers-heart-full-video-of-jordan-pilot-muath-al-kasaesbeh-being-burnt-alive-isis-jordanianpilot/, 0:38–0:43.

232 Rainer Fromm, *Deutsche Krieger für Allah*, online unter: https://www.politische-bildung.nrw.de/digitale-medien/titelverzeichnis/details/video/deutsche-krieger-fuer-allah/ (19.01.20), 6:37–7:42.

233 Vgl. Joe Crowe, *ISIS Uses Hollywood Movies, Reenacts Scenes for Recruitment Videos*, https://www.newsmax.com/newsfront/isis-hollywood-movies-propaganda/2017/05/31/id/793390/ (19.01.20).

234 Vgl. Paul Bond, *ISIS Using Hollywood Movies in Recruiting Propaganda*, online unter: https://www.hollywoodreporter.com/news/isis-using-more-hollywood-movies-recruiting-propaganda-1008796 (19.01.20).

die Armee seines Heimatlandes im Dienst gestanden hat. Deutlicher könnte der IS kaum machen, dass er seine Feinde mit ihren eigenen, nicht zuletzt medialen Waffen zu schlagen beabsichtigt. Ebenso könnte aber auch deutlicher kaum werden, dass sich, in Baudrillards Sinne, die Waffen einer vermeintlich außerhalb der Simulation verorteten Realität und diejenigen innerhalb eines metastatisch wuchernden, rein selbstreferentiellen und sich selbst produzierenden Zeichensystems im Zeitalter »allgemeiner Austauschbarkeit, Kombinatorik und Simulation«[235] einander längst bis zur Ununterscheidbarkeit angenähert haben.

Zwar bezieht Baudrillard nicht explizit islamistische Hinrichtungsvideos in seine Simulationstheorie mit ein. Immerhin aber aktualisiert er in seinem Essay *L'esprit du terrorisme*, der sich weniger als drei Monate nach den Terroranschlägen auf das World Trade Center dieser »Mutter aller Ereignisse«[236] annimmt, seine bereits in *L'échange symbolique et la mort* vorgestellte Denkfigur vom symbolischen Tausch als Subversion der universalen Simulationsgesellschaft. Wie bereits in Kapitel 6 vorliegender Arbeit ausführlicher dargestellt, sieht Baudrillard in der steten Optimierung eines Systems »fundamentale[r] und lückenlose[r] Kontrolle, totale[er] Erfassung und Inbeschlagnahme der Personen« implizit auch bereits den Untergang dieses Systems angelegt: »Es reicht ein kleiner Finger, um es [das System] zum Einsturz zu bringen. […] Man muß die Dinge bis zum Äußersten treiben, bis zu jenem Punkt, an dem sie sich von selbst ins Gegenteil verkehren und in sich zusammenstürzen.«[237] Diesen kleinen Finger findet Baudrillard – (neben den unwirksameren Subversionsmitteln wie Graffiti oder Computerviren) – im Begriff der Gabe, dessen Verwendung bei ihm, wie Gerd Sebald kritisch anmerkt, Züge einer »phonozentrischen, archaisierenden, um nicht zu sagen einer reaktionären, Romantik«[238] trägt:

> »Wenn die Herrschaft daraus entspringt, daß das System das Monopol der Gabe ohne Gegengabe innehat […], dann ist die einzige Lösung die, gegen das System das Prinzip seiner Macht selbst zu kehren: Die Unmöglichkeit der Antwort und der Vergeltung. *Das System herausfordern durch eine Gabe, auf die es nicht antworten kann, es sei denn durch seinen eigenen Tod und Zusammenbruch.* Denn niemand, nicht einmal das System, entgeht der symbolischen Verpflichtung, und in dieser Falle liegt die einzige Chance, seine Katastrophe herbeizuführen. Skorpionisierung des Systems, das umzingelt ist durch die Herausforderung des Todes. Denn diese Gabe, auf die es antworten muß, bei Strafe, das Gesicht zu verlieren, kann evidentermaßen nur die des Todes sein. *In der Erwiderung auf die vielfache Herausforderung des Todes und des Selbstmordes muß sich das System selbst umbringen.*«[239]

Schon Ende der 70er hat Baudrillards Postulat vom Selbstmord als effektivster Gabe ohne Gegengabe zum kontrovers diskutierten Bild der terroristischen Gei-

235 Baudrillard, *Tausch*, 18.
236 Baudrillard, *Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes*, in: Ders., *Der Geist des Terrorismus*, Wien 2002, 11–35, hier: 11.
237 Baudrillard, *Tausch*, 12f.
238 Sebald, *Baudrillard,* 131.
239 Baudrillard, *Tausch*, 64ff.

selnahme oder des selbstmörderischen Anschlags als Wiederkehr archaischer Opferrituale geführt – potenzielle Akte zur Aushebelung des Simulationszeitalters, denen gegenüber Baudrillard zumindest zwischen den Zeilen eine durchaus sympathische Haltung einnimmt. Wenig verwunderlich erfüllen für Baudrillard aus diesem Blickwinkel auch die Selbstmordattentate der al-Qaida sämtliche Kriterien, die eine symbolische Gabe aufweisen muss, um systemstürzendes Potential zu entfalten: Der wahre Schrecken von 9/11 beruhe nicht auf den schätzungsweise 3000 Opfern, die beim Zusammenbruch der Türme einen wirklichen Tod gestorben sind, sondern im »Einbruch des Todes, der mehr als real ist«[240]: Ein symbolischer Opfertod, der »das System durch eine Gabe herausforder[t], die es nicht erwidern kann, es sei denn durch seinen eigenen Tod.«[241]

Vollzogen wird dieser symbolische Todestausch, (womit die Terroristen durch Wahl des Objektes, in das sie ihre Flugzeuge gesteuert haben, natürlich gerechnet haben), vor allem durch die Bilderflut, die das Medienereignis 9/11 generiert hat: »Neben den anderen Waffen, die die Terroristen dem System entwendet und gegen es gewendet haben, haben sie auch die Echtzeit der Bilder, ihre augenblickliche weltweite Verbreitung ausgebeutet.«[242] »Ein Stück Welt ist explodiert vor laufenden Kameras, und diese können – nun schon 72 Stunden lang – gar nicht mehr damit aufhören, die Explosion immer noch ein wenig näher an uns heranzuzoomen. Wir als Zuschauer wiederum können nicht aufhören, auf die Schirme zu starren«[243], fasst der Journalist Herbert Riehl-Heyse die unermüdliche Reproduktion des fraglichen Ereignisses durch immer neue Bild-Montagen zusammen. Bei denen handelt es sich, wie Anne Becker anmerkt, freilich um welche, »die sich nicht in den Normalbetrieb der Medien integrieren lassen und einen medialen Ausnahmezustand herbeiführen.«

Letztlich bewirkt dieses Dauerbombardement apokalyptischer Szenarien von zusammenstürzenden Türmen, sich in Verzweiflung aus Hochhausfenstern schleudernden Menschen, monströsen, New York überwabernden Rauchwolken eine »›echte‹ Schockerfahrung« bei der »die Bilder der Bedrohung […] selbst zur Bedrohung [werden.]«[244] Aber wenn Bilder die Ereignisse nicht nur verzehren, sondern diese überhaupt erst (massenmedial) realisieren, wie eine von Baudrillards Kernthesen lautet, dann kollabiert freilich auch die Distinktionsgrenze zwischen der vermeintlich diesen Bildern vorauseilenden Realität und der Fiktion, die diese Bilder produzieren: »Nicht die Gewalt des Realen war zuerst da, gefolgt vom Gruseleffekt des Bildes, sondern das Bild war zuerst da, gefolgt vom Gruseleffekt des Realen.«[245]

240 Baudrillard, *Geist*, 21 f.

241 Ebd.

242 Ebd., 29.

243 Zit. n. Stephan Weichert, *Die Krise als Medienereignis. Über den 11. September im deutschen Fernsehen*, Köln 2006, 23.

244 Anne Becker, *9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags*, Bielefeld 2013, 10.

245 Baudrillard, *Die Gewalt der Bilder. Hypothesen über den Terrorismus und das Attentat vom 11. September*, in: Ders., *Geist*, 65–78, hier: 69.

Prinzipiell ist Sebald zuzustimmen, wenn er Baudrillards Theorien einer kritischen Prüfung unterzieht, und z. B. anmerkt, dass ein erfolgreich verlaufender symbolischer Tausch ein System voraussetzen würde, das als »einheitliches und intentionales Subjekt« agiere, was er ebenso wenig verwirklicht sieht wie ihm Baudrillards a priori vorausgesetzte Behauptung plausibel schient, ein solches »Globalsystem«[246] müsse zwangsläufig nach den Gesetzen archaischen Gabentausches funktionieren. Auch Baudrillards Heraufbeschwörung eines baldigen Kollapses des Möbiusbands der Simulation, innerhalb dessen der Tod des Terroristen zwar einen winzigen Punkt darstelle, dennoch aber aufgrund der Tatsache, dass ihm nur mit einem höher- oder wenigstens gleichwertigen Tod begegnet werden könne, »einen gewaltigen Drang, eine gewaltige Leere, eine gewaltige Sogwirkung entfaltet«, kann Sebald nicht teilen. Denn davon, dass »das System des Realen und der Macht« sich verdichtet hätte, in einen »Wundstarrkrampf« verfallen sei, und kontrahierend an »seiner eigenen Hypereffizienz«[247] zugrunde gehe, kann auch zwei Jahrzehnte nach dem Sturz der Twin Towers keine Rede sein.

Dennoch ermöglichen es Baudrillards provokante Thesen ein erhellendes Licht auf die Simulations- und Dissimulationsstrategien der von mir analysierten IS-Videos zu werfen. Streitlos nämlich besteht im Rahmen eines Terrorakts wie dem 11. September ein eklatantes Machtgefälle zwischen den bewusst operierenden, ihren Tod nicht nur billigend in Kauf, sondern als Waffe ins Feld führenden Selbstmordattentätern und den ihren Attentaten wehrlos ausgelieferten, unfreiwillig in den Tod mitgerissenen Opfern. Genau diese Beziehung konsolidieren die angesprochenen Exekutions-Clips noch: Um zu veranschaulichen, dass Baudrillards symbolischer Tausch weniger auf Seiten des attackierten Systems funktioniert, sondern vor allem innerhalb der arabisch-islamischen Welt, beschreibt Sebald wie den Attentätern des 9/11 in ihren Herkunftsländern der Ruhm von Popstars zuteilwurden. »Über Fernsehsender, wie den Hisbollahfunk, Al Manar TV oder der Sender Al Dschasira werden Abschiedsvideos der Attentäter verbreitet. Diese Videos sind ebenso wie ikonenartige Bilder der Märtyrer zu kaufen. Märtyerbildchen wollen in Alben gesammelt werden. Von den Mauern blicken ›erfolgreiche‹ Attentäter in Plakatform auf die Passanten.«[248]

Genau diese Beziehung zwischen (überhöhtem) Henker und (erniedrigtem) Opfer haben die von mir ausgewählten Videos als Fiktionen, die die Wirklichkeit, aber vor allem auch die Fiktion selbst übertreffen, noch konsequent verfeinert: Der Henker ist nicht nur eine gänzlich entindividualisierte Figur, die bis zur Unkenntlichkeit vermummt mit seinen eigenen Doubles auf die immergleiche Weise hinter den Opfern Spalier steht und stets die gleichen Anklage- und Drohreden schwingt, sondern vor allem auch deshalb, weil sich in ihr sämtliche theologische und militärische Diskurse bündeln, an denen das Kalifat teilhat. Die IS-Henker

246 Sebald, *Baudrillard*, 132.
247 Baudrillard, *Geist*, 22.
248 Sebald, *Baudrillard*, 133.

werden inszeniert als Legislative, Exekutive und Judikative in Personalunion: Sie sind zugleich Opferpriester, martialische Krieger und religiöse Mahner, kurzum, Chiffren, die metonymisch für den Islamischen Staat im Ganzen gelesen werden sollen. Ebenso hat aber auch das Opfer mehre Rollen zugleich inne: Nicholas Berg, James Foley oder Muʿādh al-Kasāsba sind ihrem Schicksal nicht einfach nur hilflos ausgeliefert, so wie die Menschen, die sich am Morgen des 11. September 2001 in einem der gekaperten Flugzeuge oder in einem der Türme des World Trade Centers befunden haben. Als Schauspieler wider Willen sind sie vielmehr gezwungen, dabei mitzuhelfen, ihre eigene Opferung zu inszenieren, zu kommentieren, letztlich, wie einige Fallbeispiele zumindest nahelegen, im Vorfeld zu imitieren. Auch im Hinblick auf ihr »Hollywood grade editing«, ihr »multiple angle footage« sowie »slow motion shots of the carnage«[249] zeigen sich die Produktionen des Al-Hayat Media Center durchdrungen von einem Dualismus, der permanent zwischen fiktionalisiert wirkendem und dem Anschein des Dokumentarischen erweckenden Elementen oszilliert. Nahezu intentional wirkt es, wenn jedes dieser Elemente gleich selbst die Möglichkeit der eigenen Enttarnung als Fake in sich birgt.

Vom Einbruch einer Index-Realität in ikonisch-symbolische Ordnungen kann dabei genauso nicht mehr gesprochen werden wie davon, dass ikonisch-symbolische Einsprengsel ein primär indexikalisch codiertes Zeichensystem kontaminieren würden. Bazin konnte noch davon schreiben, dass die Wochenschau-Toten der Pariser Kinos in einer endlosen Spirale aus Wiedergeburten und erneutem Sterben gefangen sind. Den Toten der IS-Videos indes ist es letztendlich gar verwehrt, in eine solche Schleife der Reziprozität eingeflochten zu werden: All die nachträglich beigesteuerten Effekte, all die versehentlichen oder gezielt gesetzten Anschlussfehler in Schnitt und Kameraführung, all die Anleihen beim vertrauten Instrumentarium des Hollywood-Kinos stiften eine Verwirrung, die schließlich gar die simple Frage verkomplizieren, ob wir in diesem oder jenem Clip tatsächlich einen Menschen haben sterben sehen, oder nicht doch bloß mit dem sorgfältig inszenierten Simulakrum eines Todes konfrontiert wurden. Ohne al-Qaida oder dem IS unterstellen zu wollen, dass deren Kämpfer Baudrillards Simulationstheorie verinnerlicht haben, erinnern bspw. aber doch einige Passagen des Interviews, das Osama Bin Laden am 21. Januar 2003 al-Jazeera gibt, an ähnliche Denkmuster wie die, die Baudrillard sich für die Form der Anschläge und vor allem die Auswahl der konkreten Anschlagsziele imaginiert:

> »Ich versichere Ihnen, dass die Attacken, die an jenem Dienstag, dem 11. September, New York und Washington getroffen haben, in jeder Hinsicht ein folgenschweres Ereignis sind; diese Folgen sind immer noch nicht absehbar. Stand an der Spitze der Ereignisse jenes Tages der Zusammensturz der Twintowers im Mittelpunkt, so sage ich Ihnen heute: Es gab an jenem Tage etwas, das viel wichtiger und bedeutender war, das in sich

249 Vgl. die Videobeschreibung unter: https://www.bestgore.com/beheading/flames-of-war-2-isis-video-beheading-immolation-execution/ (19.01.20).

> zusammenbrach, und dies war: die westliche Kultur selbst und ihr Wertekanon; eine Kultur, die von Amerika geleitet wird. Es sind nicht die Türme des World Trade Centers, die in sich zusammenfielen; es waren vielmehr die vielen und riesigen symbolischen Türme, die so lange von Freiheit, Menschenrechten und Humanität sprachen, bis man ihnen glaubte.«[250]

Wäre es also nicht letztlich eine Subversion der Subversion, wenn die Medienprofis von Al-Hayat Todes-Simulakren in die westliche Hemisphäre entsenden würden, die nicht etwa, wie noch das Video von der Ermordung Daniel Pearls, einfach nur so tun, als seien sie authentische Aufnahmen eines authentischen Sterbens, sondern sich ganz bewusst in einem intransparenten Netz aus mutmaßlich ikonisch-symbolischen Partikeln, Dokumentarszenen und Grauzonenmaterial verstricken, dem es immanent ist, dass seine Rezeption bei einem medial geschulten Publikum mehr Fragen aufwirft als beantwortet? Anders gefragt: Kann man ein System, wie Baudrillard es vorschwebt, denn nicht auch allein dadurch in die Knie zwingen, indem man ihm lediglich den Vollzug eines Todesopfers vorgaukelt – ein Opfer, das nur so tut, als sei es in einer symbolischen Sphäre verankert, und stattdessen selbst Teil der Modelle und Codes (re-)produzierenden Maschinerie des Systems? Müsste Baudrillard nicht seine Auswege aus den ineinander verzahnten Selbstbezüglichkeiten der Simulakren verwerfen, wenn er bedenken würde, dass selbst das Todesopfer längst einem Kreislauf gehorcht, der die Ereignisse zunächst fiktionalisiert, dann hyperrealisiert und schlussendlich mythologisiert? Wozu auf eine Gabe reagieren, von der man nicht mit 100prozentiger Sicherheit sagen kann, ob sie nicht bloß die Chimäre eines symbolischen Tauschangebots ist?

Möglicherweise muss man aber nach Todesgaben zur Forcierung einer Spirale der Überschreitung jenseits von Baudrillards Idealbild des stets über »eine höchst rationale, operative Struktur« sowie einen »symbolischen Todespakt«[251] verfügenden Terroristen suchen – und zwar dort, wo sich Baudrillards (sowieso fragwürdige) Vorstellung eines in den Grundfesten erschütterten Globalsystems in die Sphäre des Privaten und Persönlichen verlagert. Eine regelrechte Antithese zu den in jedweder Hinsicht durchkonstruierten IS-Videos, in denen nichts dem Zufall überlassen bleibt, stellt ein etwa siebenminütiger Clip dar, der seit Dezember 2008 auf den einschlägigen Schockseiten kursiert. Es ist kein übergeordnetes »System«, sondern der einzelne Rezipient, der von dem unter dem Titel *3 Guys 1 Hammer* berühmt-berüchtigt gewordene Video zu Sprachlosigkeit und Handlungsunfähigkeit verurteilt wird, eben weil dem dort illustrierten gewaltsamen Tod jedweder Rechtfertigungsgrund, jede über ihn hinausgreifende Legitimation, letztlich jede

250 Zit. n. Abd el-Halim Ragab, *Zum symbolischen Terrorismus aus islamischer Perspektive*, in: Stefan Bronner, Hans-Joachim Schott (Hg.), *Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen*, Bamberg 2012, 83–110, hier: 96f.

251 Stefan Bronner, Hans-Joachim Schott, *Symboltheoretische Ansätze der Terrorforschung*, in: Dies. (Hg.), *Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen*, Bamberg 2012, 7–46, hier: 30.

Erzählbarkeit fehlt, wie sie den medial vermittelten Hinrichtungen des IS immanent eingeschrieben sind.[252]

Bedeutsam ist zunächst, dass das Video, das die Ermordung des 46-jährigen Südukrainers Sergei Yatzenko im Juni 2007 durch die beiden Jugendlichen Viktor Sayenko und Igor Suprunyuk zeigt, nicht von den Tätern selbst im Internet geleakt wurde: Die befinden sich zu diesem Zeitpunkt bereits seit eineinhalb Jahren in Untersuchungshaft, angeklagt des Mordes an 21 Personen im Verlauf eines Monats, wobei sie ihre Gewalttaten auf über hunderten Photographien und mindestens zwei Videos festgehalten haben.[253] Auch die Dokumentation des brutalen Todes Yatzenkos im Gestrüpp unweit einer Landstraße scheinen die sogenannten »Dnepropetrovsk Maniacs« ausschließlich unternommen zu haben, um sie ihrer eigenen privaten Sammlung an Trophäen und Erinnerungsstücken zufügen zu können: *3 Guys 1 Hammer* besteht aus nichts weiter als einer einzigen Plansequenz, mit der das im Januar 2009 zu lebenslanger Haft verurteilte Duo die letzten Minuten ihres Opfers filmen. Einer der beiden bringt ihm zunächst mit einem in einer Plastiktüte steckenden Hammer schwerste Verletzungen im Kopf- und Gesichtsbereich bei, bevor der andere einen Schraubenschlüssel bis zum Ansatz sowohl in den Bauch wie auch in eine der Augenhöhle Yatzenkos rammt. Nachdem einer der Täter mit unverhohlenem Stolz ins Kameraobjektiv gelächelt hat, kehren Sayenko und Suprunyuk zu ihrem PKW zurück, wobei sie im Plauderton ihre Verwunderung darüber zum Ausdruck bringen, wie es habe sein können, dass ihr Opfer noch so lange geschrien und geatmet habe. Abschließend wird ihr Mordwerkzeug mit Wasser aus einer Plastikflasche gereinigt. Für den Videoclip gilt kurzum das, was Han generell für die digitale Kultur konstatiert: Ihre Einzelmomente »fügen sich zu [k]einer Erzählung zusammen«, sie sind »additiv und nicht narrativ.«[254]

Wirft man einen Blick auf die Rezeption, die gerade dieses Video im Netz erfahren hat, wird man feststellen, wie deutlich sich der Tonfall innerhalb der Kommentarsektion zwischen einem IS-Exekutions-Video und *3 Guys 1 Hammer* unterscheidet. Stichprobenartig Einsichtnahmen in die Meinungsäußerungen von bestgore.com-Usern auf die weiter oben besprochenen islamistischen Kurzfilme lassen zwei Methoden aufscheinen, mit denen diese der dort dargestellten Gewalt begegnen: Die Flucht in einen juvenilen, wenn nicht gar infantilen Schutzmecha-

252 Online zu finden ist das fragliche Video, neben vier Absätzen mit Basisinformationen zum Entstehungshintergrund und einem englischen Transkript der Unterhaltung zwischen den beiden Tätern, seit seinem Upload im Dezember 2008 noch immer unzensiert unter: https://www.bestgore.com/murder/dnepropetrovsk-maniacs-murder-guy-hammer-screwdriver-real-snuff-video/, (19.01.20).

253 Vgl. bspw. Kerekes, *Killing*, 406–410.

254 Vgl. Han, *Schwarm*, 50: »Das Wort ›digital‹ verweist auf den Finger (digitus), der vor allem zählt. Die digitale Kultur beruht auf dem zählenden Finger. Geschichte ist aber Erzählung. Sie zählt nicht. Zählen ist eine posthistorische Kategorie. Weder Tweets noch Informationen fügen sich zu einer Erzählung zusammen. Auch die Timeline erzählt keine Lebensgeschichte, keine Biografie. Sie ist additiv und nicht narrativ.«

nismus-Humor, den wir bereits aus den Off-Kommentaren von Shockumentary-Tapes wie *Traces of Death* oder *Faces of Gore* kennen, und bei dem Opfer und Henker gleichermaßen Zielscheibe von Zynismus, Spott und markigen Sprüchen werden[255]; die Kanalisation der unweigerlich von den grenzüberschreitenden Bildern hervorgerufenen Emotionen in spontane Äußerungen von Hass und Verachtung den Tätern gegenüber, bei denen wiederum selbst nicht mit möglichst barbarischen Szenarien gegeizt wird, wie diese Täter verdient hätten, zu Tode gebracht zu werden.[256]

3 Guys 1 Hammer in seiner absoluten Kontingenz – das Opfer ist ein zufällig den Tätern in die Hände fallender Passant; die Täter besitzen keine Motivation, diesen Passanten zu ermorden, außer, dass sich die Gelegenheit dazu ergibt, und sie Gefallen daran finden; das Video ist nicht sorgsam vorbereitet, sondern ein schnörkel- und schonungsloses Zeugnis eines Vorgangs, der gar nicht erst vorgibt, eine Bedeutung, einen Zweck, einen Sinn zu haben – fördert wiederum andere Reaktionen zutage. Sicher, auch Gefühle wie Zorn, Mitleid oder vorgebliches Amüsement lassen sich in der Kommentarsektion des Videos finden, jedoch werden sie an den Rand gedrängt von ernstgemeint wirkenden Warnungen, sich den Clip unter keinen Umständen anzusehen[257], von wütenden Äußerungen

255 Vgl. bspw. bzgl. der Verbrennung des jordanischen Piloten das Posting von Kilthefilth vom 3.02.15: »That dude is toast! Beyond well done and burnt to the bone«, oder die Bemerkung von acidbath82 gleichen Datums: »Those screams were epic. Sick video man, burning alive gotta be one of worst ways to go … Except impalement hahaha«, die ihren schwarzen Humor daraus schöpft, dass der User als Profilbild das Konterfei des Woiwoden Vlad III. Drăculea gewählt hat, dem historischen Vorbild Draculas, das wegen seiner angeblichen Vorliebe für diese Hinrichtungsart posthum den Spitznamen Ţepes (»Pfähler«) verliehen bekommen hat. Interessanterweise findet sich am 15.02. des gleichen Jahrs auch ein Kommentar von Cigarettes and Gore, das die menschenverachtenden Scherze der Bestgore-Community indirekt dadurch rechtfertigt, dass man einer grausamen Menschheit, wie sie gerade auf dieser Seite repräsentiert wird, letztlich nur mit ironischer Distanz begegnen könne – ein Argument, das wir exakt so auch bereits von *Faces-of-Gore*-Schöpfer Todd Tjersland gehört haben: »Been visiting this site ever since i was a young lad, finally mad an account. some of the dark humor in the comment sections is what helps me get through the day xD.« (Vgl. https://www.bestgore.com/execution/jordan-pilot-execution-video-burned-to-death-in-cage-isis/.) Die Orthographie in diesen und folgenden zitierten Internetkommentaren wurde originalbelassen.

256 Während es bspw. der User justice6996 in seinem Kommentar vom 15.02.15 unter dem Hinrichtungs-Video der 21 koptischen Christen fast so wirken lässt, als ob die vollständige Eliminierung des IS besonders dringlich dadurch werde, dass dieser sich westlicher Technologie bediene – »They hate us so fucking much, but are so influenced by our technology and hollywood…Kill them fucking ALL already!« –, plädiert svarg26 am 21.08.17 unter einem Video mit dem Titel *Syrian Soldier Beheaded by ISIS, Others Chased and Run Over by Tank* dafür, es dem IS mit gleicher Münze heimzuzahlen, wenn er schreibt: »at this point in time we need to think about beheading the children of isis.« (Vgl. https://www.bestgore.com/beheading/syria-soldier-beheading-isis-other-chase-run-over-tank/, 19.01.20).

257 Selbst die Betreiber der Seite haben sich in diesem Fall offenbar genötigt gesehen, noch eine zusätzliche Warnung direkt über dem Video zu schalten: »Horrific snuff video recorded by Dnepropetrovsk Maniacs is below, but be warned – it's the most gory video you will have ever seen. Don't take this warning lightly!« (Vgl. https://www.bestgore.com/murder/dnepropetrovsk-maniacs-murder-guy-hammer-screwdriver-real-snuff-video/, zuletzt besucht am 19.01.20).

gegenüber anderen Usern, bei denen sich gerade über deren machohaft-infantiles Gebaren echauffiert wird[258], oder, im Rahmen des Seiten-Kontextes, von nahezu tiefschürfenden Reflexionen über die Natur von Ethik und Moral.[259]

Ein Kommentar des Users 8698, seinerzeit noch auf ogrish.com veröffentlicht, fasst die mit einem Clip wie *3 Guys 1 Hammer* einhergehenden Rezeptionsmuster pointiert zusammen:

> »This has got to be worst violence I have ever seen. I could only stand about 2 minutes at the beginning, then I skipped to the end with the clean-up. I have seen videos of beheadings, of mangled accident victims etc. At first I couldn't quite stomach the beheadings, because it is a bit much when you see it for the first time. But this hammer murder actually makes the Jihad terrorists look like disciplined and principled warriors: whenever they behead someone, they first read from the Koran, or otherwise give the justification, in their view, for the beheading. Then they ›slaughter their animal‹ with a sharp knife (›do not discomfort your animal during the slaughter.‹) If you are the one being beheaded, you go through about 10 seconds of intense pain. But this hammer murder takes shit to a whole new, previously to me inconceivable level of violence. I wanted to weep, but I couldn't. I was just broken inside. The images have haunted me for the last few days. Now I understand why people would want a »grief counselor« after some horrendous incident. I feel like I need a grief counselor. This is a whole new level. I don't know what to say. I'm still in a daze. I'm a little disoriented. This is unbelievable.«[260]

In Bezug auf die Wahrnehmung des Schocks, die Walter Benjamin in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz von 1932 noch als genuin kinematographische dem Rezeptionsmodus der Kontemplation beim Betrachten eines Gemäldes gegenüberstellt, heißt es bei Han, dass die Vorstellung einer Immunreaktion des Schocks für die Bildproduktion und -rezeption im Zeitalter nach dem *digital turn* nicht mehr angemessen sei. Nicht die besprochenen IS-Videos hat Han natürlich im Sinn, sondern Fernsehformate wie das »Dschungelcamp etwa«, wenn er schreibt: »Die Bilder lösen heute keinen Schock mehr aus. Selbst Ekelbilder sollen uns unterhalten […]. Sie werden konsumierbar gemacht. Die Totalisierung des Konsums beseitigt

258 Auf das schlichte »haha awesome«, das der User bb am 10.12.08 postet, – ein Posting, das auf bestgore.com nun wirklich nichts Ungewöhnliches ist – reagieren gleich mehrere Personen mit Empörung, und zwar noch Jahre später. So entgegnet miss moscow am 27.03.14: »Awesome??? I wonder if it was you lying there getting stabbed through the eyes and the brain would you think it was awesome then? Sick pathetic twat!!«, und Sullivan kommentiert am 26.08.11: »so u think whatching a man being murdered in the most greusome ways is ›AWSOME‹? what the fuck is wronge with ur head man. i reccomend that u go to an insane assylume.« (Ebd.)

259 Vgl. die Worte des Users noctum vom 11.12.08: »I know there have been murderers, rapists and the like forever. I know they are out there. But just actually seeing what commences during such a brutal and horrific murder and knowing that these heartless monsters did this to not only 20 other human beings but countless other living, breathing and loving creatures … just makes me feel really insecure. These victims didn't do anything. They were helpless to combat their randomly selected death. This really changes my perspective of things. And I hope you people that have left snide and jovial remarks about this realize that this is nothing funny. This is humanity at its absolute lowest.« (Ebd.)

260 Zit. n. Kerekes, *Killing*, 408f.

jede Form immunologischer Kontraktion.«[261] Seine Schlagworte von der Konsumierbarmachung und dem Unterhaltungswert lassen sich nichtsdestotrotz auf die professionellen Kurzclips oder Langfilme Al-Hayats anwenden. Wo sie indes nicht mehr greifen, das ist bei einem Clip wie dem, für den die »Dnepropetrovsk Maniacs« verantwortlich zeichnen. Durchaus lösen diese Bilder Schocks aus – ein Schock freilich, der dann auch, wie die etlichen, auf Plattformen wie YouTube hochgeladenen Reaction Videos zeigen, seine Rezipienten dazu auffordert, ihn zu verarbeiten, indem sie ihn wiederum in ein konsumierbares Unterhaltungsformat einspeisen[262] –, jedoch Schocks, die durch ihre Eruptionen dann doch einer »Ermordung der Realität«[263], wie Baudrillard sie postuliert, entgegenwirken: Dank einer realen Agonie scheint die Agonie des Realen wenigstens punktuell innezuhalten – und wenn auch nur in Form einer weiteren »Eskalation der Wahrheit«[264], die wirklicher scheint als die Wirklichkeit, sprich, näher an uns heranrückt, uns stärker affiziert, eben weil sie auf Film oder Video gebannt worden ist. Oder, in Hans Worten: »Der Terrorismus ist der Terror des Singulären gegen den Terror des Globalen. Der Tod, der sich jedem Tausch entzieht, ist das Singuläre schlechthin.«[265]

> »Ok, saw this 1 hour ago on another forum, it's still in my mind and I think it will be for a couple of days«, schreibt ein Nutzer namens Qolton ebenfalls auf ogrish.com. »Fuck, I thought I was desensitized. I'm not. No hope for humanity. The end gotta be near Please. The good thing is I feel like my quest is over.«[266]

261 Han, *Schwarm*, 77.
262 Vgl. zum Phänomen der Reaction-Videos in unserem Kontext z. B. Kerekes, *Killing*, 427ff.
263 Jean Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*, München 1996, 9.
264 Ders., *Die fatalen Strategien*, Berlin 1985, 65.
265 Han, *Austreibung*, 20.
266 Zit. n. Kerekes, *Killing*, 407.

10. Ausblick

Władysław Starewicz wird 1882 in Moskau als Sohn polnischer Eltern geboren und wächst im litauischen Kaunas auf.[1] Schon früh begeistert er sich für Entomologie, absolviert ein Studium in St. Petersburg und wird 1910, zurück in Kaunas, einer der Direktoren des örtlichen Naturkunde- und Völkerkundemuseums. Da er sich zuvor schon mit Schauspiel und Photographie beschäftigt hat, beschließt er, Dokumentarfilme für das Museum zu drehen, mit Insekten in den Hauptrollen. Doch die Dreharbeiten zu seinem ersten Film *Lucanus Cervus*, der den Balzkampf zweier Hirschkäfer zeigen soll, gestalten sich schwieriger als gedacht. Reihenweise sterben die lichtempfindlichen Tiere unter den grellen Scheinwerfern, dessen Licht Starewicz sie stundenlang aussetzen muss. Aus der Not macht Starewicz schließlich eine Tugend und aus den Verstorbenen nichtsdestotrotz Stars seines Film-Debüts. Indem er den Hirschkäfern die Fühler abtrennt und sie durch biegsame Drähte ersetzt, die er mit Wachs an ihren Körpern befestigt, kann er die Toten wie Puppen dirigieren, und ihnen per Stop-Motion-Verfahren die erforderlichen Posen problemlos aufzwingen.[2]

Das heute leider verschollene Ergebnis versetzt Starewicz in den Status des führenden, da einzigen Animationsfilmemachers Osteuropas und kann derartige Erfolge bei Kritik und Publikum verbuchen, dass sein Schöpfer im Naturkundemuseum die Kündigung erreicht, und sich von nun an voll und ganz der Filmkunst widmet. Seiner erprobten Methode bleibt er dabei zunächst treu: Auch in den bis zum Ende des Jahrzehnts in Russland entstehenden Animationsfilmen sind vor allem Insekten die Protagonisten, und zwar weiterhin als von der Magie des Kinos künstlich am Leben gehaltene, eigentlich jedoch längst tote Körper. Die Illusion ist perfekt genug, dass gerade westliche Kritiker mutmaßen, Starewicz hätten echte, nur eben auf unerhörte Weise trainierte Insekten zur Verfügung gestanden – zu realistisch, zu individuell sei ihr Auftreten vor der Kameralinse.[3]

---

1 Vgl. zu Leben und Werk Starewiczs z. B. Donald Crafton, *Before Mickey. The Animated Film 1898–1928*, Chicago, London 1982, 237–242.

2 Jennifer M. Baker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley 2009, 141.

3 Peter Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. Historical Dictionaries of Literature and the Arts No. 30*, Plymouth 2009, 706.

Da seine frühen Werke immense Popularität erlangen – sie stellen sogar die ersten russischen Filme überhaupt dar, die vor 1914 in den USA aufgeführt werden[4] –, geht Starewicz nach Moskau und findet eine Anstellung beim Pionier der russischen Kinematographie, Alexander Chanschonkow. Für dessen Produktionsfirma dreht er in den Folgejahren als Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann, Cutter und Tricktechniker in Personalunion nicht nur viele, heute weitgehend verschollene Dokumentar- und Spielfilme mit Darstellern aus Fleisch und Blut – darunter die Nikolaj-Gogol-Adaptionen *Portret* (1915) und *Noch pered Rozhdestvom* (1913), – sondern auch einen innovativen Animationsfilm nach dem andern: *Prekrasnaya Lyukanida* (1912) ist sein erster narrativer Film – ein Liebesdreieck zwischen zwei männlichen Käferrivalen und der von ihnen angebeteten Käferin –, für *Strekoza i muravey* (1913) wendet er sich erstmals klassischem Fabel-Terrain zu – in diesem Fall dem russischen Fabeldichter Iwan Andrejewitsch Krylow –, bei *Liliya Belgii* (1915) experimentiert er zum ersten Mal damit, Tier- und Pflanzenpuppen mit menschlichen Darstellern, darunter als Hauptfigur seine eigene kleine Tochter, interagieren zu lassen.

Das Opus Magnum aus Starewiczs Frühphase dürfte allerdings der 13-minütige *Mest kinematograficheskogo operatora* sein, erschienen 1912, im gleichen Jahr, als auch Franz Kafka seine *Verwandlung* publiziert. Der Anthropomorphismus, den Starewicz auch bei seinen übrigen Frühwerken an den Tag legt, wird in diesem Film auf die Spitze getrieben: In die amüsante Ehebruchgeschichte um einen Hirschkäfer, der seine Frau mit einer Libelle betrügt, dabei von seinem Rivalen, einem als Kameramann tätigen Grashüpfer, heimlich gefilmt wird, worauf letztgenannter den Streifen aus Rache in einem öffentlichen Kino projizieren lässt, in dessen Auditorium auch Herr und Frau Käfer sitzen, was zuerst zu einer handfest ausgetragenen Ehekrise, dann zu tumultartigem Chaos und zur Zerstörung des Lichtspielhauses führt, mischen sich überdeutliche metareflexive Züge, mit denen Starewicz das Dispositiv Kino selbst zum Dreh- und Angelpunkt seines augenzwinkernden Plots macht, so, als wolle er mindestens implizit auch die Fähigkeit des Films in den Fokus rücken, bislang unsichtbare oder einzig in der menschlichen Vorstellungskraft disponible Dinge zur Ansicht zu bringen – und wenn es sich dabei um das geheime Liebesleben von Insekten handelt, deren Körper als wandelnde Stop-Motion-Leichname auf eine Weise die Illusion von Bewegung erwecken, die die Kinematographie noch über den physischen Tod triumphieren lässt.

Indem *Mest kinematograficheskogo operatora* das Mortifizierungspotential des Kinos umkehrt in eine Art Lazarus-Effekt, bildet Starewiczs Film eins von zahllosen Beispielen, die es eigentlich verdient hätten, in vorliegender Arbeit ausführlicher zur Sprache zu kommen, aus Platzgründen aber im Vorfeld ausgemustert werden mussten – man denke bspw. an den harschen Realismus, mit dem Barbet Schroeder in seinem 1975er Film *Maitresse* dokumentarische Aufnahmen sadoma-

4 Jerzy Topelitz, *Geschichte des Films*, Bd. 1, *1894–1928*, Berlin 1992, 95.

sochistischer Sexualpraktiken mit einer indexikalischen Pferdeschlachtung koppelt[5]; an das japanischen Nachkriegsdrama *Nikutai no mon* von Seijun Suzuki aus dem Jahre 1964, in dem der Schlachtung einer Kuh vorrangig komische Effekte abgetrotzt werden sollen[6]; oder aber an die Integration der von Tierschutzorganisationen in Umlauf gebrachten Robbenschlachtungen in Robert Bressons Spätwerk *Le diable probablement* (1977), die wiederum Jörg Buttgereit 1991 in seinem *Nekromantik 2* zu parodieren scheint.[7]

Wenn Starewicz seinen Insektenprotagonisten durch an ihren indexikalischen Körpern sich vollziehende Modulationen und Manipulationen die Unsterblichkeit schenkt, dann bezieht er damit aber nicht nur eine besondere Position innerhalb unserer Geschichte der Funktionalisierung von Index-Toten und -Toden in ikonisch-symbolischen Kinoordnungen. Ebenfalls kann man angesichts des (für die Zeitgenossen) frappanten Realismus, mit dem sich in *Mest kinematograficheskogo operatora* Käfer, Libellen, Grashüpfer vor der Kameralinse bewegen, als seien es mit einem menschlichen Bewusstsein ausgestattete Akteure, an Bazins Traum vom »totalen Kino« denken, jener »Mythos eines allumfassenden Realismus, einer Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bilde.«[8] Für Bazin treiben nicht vorrangig an ökonomischem Gewinn interessierte Produzenten und auch nicht mit technologischen Fragen befasste Filmtechniker die Angleichung von Leben und Kino voran. Vielmehr seien »die Fanatiker, die Verrückten, die uneigennützigen Pioniere […], weder Industrielle, noch Gelehrte, sondern von den Bildern ihrer Phantasie Besessene. Und der Film wurde aus dem Zusammenfließen ihrer Be-

5 Sowohl bei der Schlachtung eines Pferdes wie auch bei den Einblicken in den Alltag einer Pariser Domina bedient sich Schroeders Liebesfilm indexikalischer Aufnahmen, die entweder vor Ort in einem Schlachthaus geschossen worden sind oder aber eine tatsächliche Maitresse im Umgang mit den Genitalbereichen ihrer Kunden zeigen.

6 Der komische Effekt resultiert vorrangig aus Gegenschnitten auf die vier Prostituierten, die sich bei der Schlachtung der Kuh durch einen bei ihnen untergekommenen Ex-Soldaten im kriegsversehrten Japan bspw. in übertriebener Weise bekreuzigen oder mit Besteck auf Töpfen herumtrommeln, um ihre Freude über die unverhoffte Mahlzeit kundzutun.

7 Am Ende von Buttgereits Films veranstaltet die nekrophile Heldin Monika mit gleichgesinnten Freunden einen Videoabend: Zu belegten Schnittchen sichten die Frauen zunächst Dokumentaraufnahmen von Robben, die offenbar in einem öffentlichen Tierpark entstanden sind. Jäh aber schlägt der Ton des Films um. Eine düstere Streichermusik erklingt, als die Szenerie in einen klinisch-kalten Raum wechselt, wo eine tote Robbe aus einem Plastiksack auf eine Bahre gekippt wird, und zwei Männer mit ihrer Sektion beginnen. Die Vermutung, Buttgereit habe Robert Bressons *Le diable probablement* parodieren wollen, in dem eine Gruppe sich für Umwelt- und Tierschutz engagierender Studierender Aufnahmen gewaltsam getötet werdender Robben sichten, die ebenfalls als Film-im-Film präsentiert werden, liegt auch deshalb nahe, weil zuvor bereits ein weiterer Arthouse-Film, Alain Resnais' *My Dinner with Andre*, persifliert worden ist: Als Monika mit ihrem Freund Mark eine Kinovorstellung besucht, wird dort ein geschwätziger Schwarzweißstreifen namens *Mon Dejeneur avec Eva* gezeigt, in dem eine Frau und ein Mann auf einem Balkon beim Frühstücken von Hühnereiern zu sehen sind, wobei der männliche Part sich unaufhörlich in endlosen Auslassungen über ausgestorbene Hühnerarten, über die Abstammung der Vögel von den Dinosauriern, über Eierproduktion und Eierverzehr verliert.

8 André Bazin, *Der Mythos vom totalen Film*, in: Ders., *Film*, Berlin 2004 [1946], 43–49, hier: 47.

sessenheit geboren«[9] – eine Besessenheit, die auch Starewicz demonstriert, wenn er in seinen Animationsfilmen kurzerhand noch über Bazins Vorstellung eines innerfilmisches Leinwandleben und außerfilmisches Weltgeschehen zueinander in Kongruenz bringenden Realismus hinausschießt, und die physische Realität wiederum den Bildern seiner eigenen Phantasie subordiniert.

Bazins »Cinéma total« als Vorwegnahme einer allumfassenden Digitalisierung und Virtualisierung, die die Unterscheidung zwischen Reallife und Virtual Reality obsolet macht, kann, wie es Google-Technologe Ray Kurzweil tut, in affirmativer Euphorie zum Anlass für die (durchweg positiv gemeinte) Prophezeiung genommen werden, im Jahre 2030 »there won't be clear distinctions between human and machine, between real and virtual reality, or between work and play.«[10] Zugleich birgt das Narrativ vom Totalen Kino aber, wie meine ausführliche Baudrillard-Exegese in vorliegender Arbeit gezeigt hat, nicht zuletzt auch eine »Angst vor dem Indifferentwerden von Fiktion und Nicht-Fiktion […], von der Verführungskraft des bloßen Scheins, vor der Fiktion als dem Vorhandenen, das nicht real ist und sich trotzdem als Welt geltend macht.«[11] Der Tod ist aus den tiefgreifenden Umbrüchen des Digitalzeitalters, wie meine Ausführungen zu gewaltsamen Sterbe- und Folterszenen im Rahmen von Internet-Schockseiten haben anklingen lassen, freilich nicht ausgenommen – davon zeugen nicht zuletzt aktuelle Trends und Tendenzen wie einen Transhumanismus, für den »unsere menschliche Bedingtheit, unsere Endlichkeit, unsere Schwächen und unsere Makel von nun an lediglich ein praktisches Problem dar[stellen], das seiner technischen Lösung harrt«[12] oder aber die rege voranschreitende Hologramm-Technologie, die es möglich macht, dass längst verstorbene Rock- und Popstars auch nach ihrem Ableben noch auf Live-Bühnen stehen können.[13]

Vorliegende Arbeit versteht sich dementsprechend nicht nur als ein Versuch, das Versäumnis Philippe Ariès' nachzuholen, der in seiner Geschichte des (abendländischen) Todes, wie erwähnt, die Reproduktionsmedien wie Photographie und Kino nahezu vollständig ausgeklammert hat, und es somit unterlässt, von der Wiederkehr der Toten und Toden durch die Hintertür der Bildmedien zu berichten, die im Fokus meiner Untersuchung stehen. Ebenso möchte meine Arbeit mit ihrer Taxonomie der unterschiedlichsten Spielarten von Funktionalisierungs- und Legitimationsstrategien indexikalischen Todes im (analogen) Film eine Grund-

9 Ebd., 48.

10 Ray Kurzweil, *The Singularity Is Near. When Humans Transcend Biology*, London 2005, 341f.

11 Hediger, Vom Überhandnehmen der Fiktion, 166.)

12 Zit. n. Bernard N. Schumacher, *Der Tod, eine anthropologische Offenbarung*, in: Olivia Mitscherlich-Schönherr (Hg.), *Gelingendes Sterben. Zeitgenössische Theorien im interdisziplinären Dialog*, Berlin, Boston 2019, 53–72, hier: 61. Im Original bei: Jacques Testart, Agnès Rousseaux, *Au péril de l'humain. Les promesses suicidaires des transhumanistes*, Paris 2018, 11.

13 Vgl. bspw. Regina Arnold, *There's a Spectre Haunting Hip-hop. Tupac Shakur, Holograms in Concert and the Future of Live Performance*, in: Catherine Strong, Barbara Lebrun (Hg.), *Death and the Rock Star*, Farnham 2015, 177–188.

lage zur Analyse ähnlich gelagerter ästhetischer Artefakte bereitstellen, die sich nicht mehr dem klassischen Kino zuordnen lassen, sondern durch ihre spezifische Produktions-, Distributions- und Rezeptionsmodi jener Entwicklung Rechnung tragen, die Paolo Cherchi Usai polemisch als Tod des Kinos selbst bezeichnet.[14]

Usai merkt an, dass jeder Analogfilm, sobald er einem Projektor überantwortet wird, einen »kleinen Tod« stirbt, eben weil die physische Interaktion zwischen Filmstreifen und technischer Apparat mit ihren Faktoren Hitze, Lichteinfluss, chemischen Reaktionen der Filmbandemulsion das jeweilige Erleben des Films zu einem singulären Ereignis macht. Nach jeder seiner Projektionen wird der Film nicht mehr derselbe sein. Während stetiger Verfall somit für Usai integraler Bestandteil des performativen Akts einer analogen Filmsichtung darstellt, mag er im Digitalfilm lediglich eine unveränderliche Sichtungserfahrung erkennen, bei der in endloser Wiederholung die immergleiche Szene betrachtet werden kann, ohne dass sich ihrem Material die verstreichende Zeit in irgendeiner Weise einschreiben würde.

Wie das vorherige Kapitel gezeigt hat, ist eine derart nostalgieverklärte Klage gerade im Hinblick auf die Repräsentation indexikalischen Todes allzu einseitig: Das klassische Kino mag in den letzten Jahrzehnten Stück für Stück zu Grabe getragen worden zu sein, doch tritt an seine Stelle eine sich einerseits auf seine Ruinen stützende Digitalkultur, die punktuell als Erbverwalterin all der zuvor virulent gewordenen Zugriffe auf Szenen realen Todes und realer Toten auftritt, andererseits aber auch zu einer Emanzipation der Zuschauerschaft beiträgt, die nicht länger einzig passiv fixen Bildern ausgeliefert sind, sondern sich problemlos selbst in den Rang aktiver Bildproduzenten aufzuschwingen vermögen.

Damit geht auch einher, dass zunehmend viele Produktionen kaum noch mit tradierten Kino-Vorstellungen erfasst werden können. Von mir in vorliegender Arbeit bewusst ausgeklammerte, mit indexikalischen Todesbildern hantierende Werke wie *Snuff 102* (Mariano Peralta, 2007), der die Grenzen fließend werden lässt zwischen Internet-Schockvideos und essayistischem Spielfilm[15], Andrej Iskanovs *Philosophy of a Knife* (2008), der einen dokumentarisch-edukativen Gestus mit exploitativem Amateur-Splatter kurzschließt[16], oder Tat-Nin Chans *The Unbeliev-*

14 Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and Digital Dark Age*, London 2011.

15 Peraltas Film verfügt zwar über Rudimente eines narrativen Kerns – eine Journalistin forscht zum Thema Snuff-Filme und gerät dabei an einen intellektuellen Interviewpartner, der sich selbst als misogyner Killer entpuppt –, wirkt allerdings über weite Strecke wie eine Kompilation von Internet-Schock-Videos in Spielfilmlänge, darunter neben Auszüge aus sadomasochistischen Pornos auch graphische Bilder von Tierexperimenten.

16 Iksanovs viereinhalbstündiger Film widmet sich den Kriegsverbrechen der berüchtigten Einheit 731, die während des Zweiten Weltkriegs in der von Japan besetzten Mandschurei ein Forschungslabor unterhält, in dem internierte Chinesen inhumanen Experimenten unterzogen werden, die primär zu Fortschritten auf dem Sektor der bakteriologischen Kriegsführung führen sollen. In seiner Mixtur aus Interviews mit angeblichen Zeitzeugen, Archivmaterial, das Originalaufnahmen aus dem China der 30er und 40er Jahre bereitstellt, sowie ausgewalzten Reenactments der erwähnten Experi-

able (2009), der indexikalische Tiertode in ein Reality-TV-Format überführt[17], erweisen sich als Phänomene einer Übergangszeit, in der nicht nur unser Umgang mit Bildmedien eine fundamentale Umwälzung erfährt, sondern, eingedenk der Tatsache, wie sehr unsere Todesvorstellungen mit ihrer mediale Repräsentation zusammenhängen, auch unser Umgang mit dem eigenen und fremden Sterben.

Da aber, wie ich ebenfalls in vorliegender Arbeit zu beweisen versucht habe, nicht nur die Weltgeschichte, sondern auch die Filmgeschichte in Zyklen zu verlaufen scheint, bei denen sich zu Beginn der digitalen Video-Ära nachgerade die Epoche der Jahrmarktskinozeit als ihr eigenes Double wiederauflebt, dürfte meine Klassifikation der markantesten Möglichkeiten, wie Filme seit den 1890er Jahren und bis weit in die 2000er hinein auf indexikalische Todesszenen zugreifen, um sich an ihnen pekuniär zu bereichern, sie für außerfilmische Agenden ausschlachten oder aber über diesen Weg selbstreflexive Bewegungen anzustoßen, mit denen sie sich selbst und/oder ihrem Publikum einen Spiegel vorhalten, ein nützliches Instrumentarium für eine Zeit darstellen, in der »there will be no distinction, post-Singularity, between human and machine or between physical and virtual reality.«[18]

mente bietet das Werk ein idiosynkratisches, wenn auch ästhetisch und ethisch mehr als fragwürdiges Beispiel für das Verschwimmen von Realität und Fiktion im Film des neuen Jahrtausends.

17 Bei der Hongkong-Produktion handelt es sich um die spielfilmlange Folge einer populären TV-Serie namens *Gwai Tam*, in der (vermeintliche) Reporter paranormalen Phänomenen auf die Spur gehen, und dabei von geistlichen Autoritäten diverser fernöstlicher Religionsgruppen unterstützt werden. Auch in *The Unbelievable* verschlägt es eine Truppe Geisterjäger in rurale Gegenden, wo sie Kontakt zu den Geistern Verstorbener aufnehmen oder die Totenruhe eines Hexenmeisters stören. Zwischengeschaltet sind mondoesque Aufnahmen angeblich magischer Zeremonien, in denen etliche Tiere wie Hähne, Kröten, Fische von angeblichen Zauberern bei lebendigem Leib auf Tische genagelt oder mit den Zähnen zerfleischt werden – ein offensiver Realismus, der auf irritierende Weise den offenkundig und laienhaft inszenierten Reality-TV-Szenen widerspricht.

18 Kurzweil, *Singularity*, 9.

11. Quellenverzeichnis

11.1 Primärliteratur

Apollinaire, Guillaume, *Ein schöner Film*, in: *Erzketzer & Co*., Heidelberg 1986 [1907], 233–238.

Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankreich a. M. 1979 [1938].

Ballard, James Graham, *The Atrocity Exhibiton*, London 2014 [1970].

Beauvoir, Simone de, *Ein sanfter Tod*, Hamburg 1982 [1964].

Brentano, Clemens, *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner*, in: Ders., *Werke 2*, München 1963 [1810], 1034–1038.

Bresson, Robert, *Notizen zum Kinematographen*, Berlin 2007 [1975].

Brinkmann, Rolf Dieter, *Rom. Blicke*, Hamburg 2006 [1979].

Canudo, Ricciotto, *Die Geburt einer sechsen Kunst. Versuch über den Kinematographen*, in: Jörg Schweinitz, Margit Tröhler (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*, Berlin 2016 [1911], 71–86.

Eicher, Thomas (Hg.), *Das Bergwerk von Falun. Varianten eines literarischen Stoffes*, Münster 1996.

Einstein, Carl, *Bebuquin*, Stuttgart 1985 [1912].

Eisenstein, Sergej, *Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form*, in: Franz-Josef Albersmeier, *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1998 [1929], 275–304.

Eisenstein, Sergej, *Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form*, in: Ders., *Schriften 1. Streik, München 1974* [1925], 230–238.

Eisenstein, Sergej, *Die Inszenierungsmethode eines Arbeiterfilms*, in: Ders., *Schriften 1. Streik*, München 1974 [1925], 227–229.

Eisenstein, Sergej, *Montage der Attraktion*, in: Ders., *Schriften 1. Streik*, München 1974 [1923], 216–221.

Ewers, Hanns Heinz, *Die Tomatensauce*, in: Ders., *Das Grauen. Seltsame Geschichten*, München 1908 [1907], 1–23.

Ewers, Hanns-Heinz, Vom Kinema, in: Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a. M. 1984, 20–23.

Ewers, Hanns-Heinz, *Der Zauberlehrling oder Die Teufesjäger*, München 1917 [1909].

Hemingway, Ernest, *Death in the Afternoon*, London 2000 [1932].

Herrndorf, Wolfgang, *Arbeit und Struktur*, Hamburg 2013.

Hoffmann, E. T. A., *Die Bergwerke zu Falun*, in: Thomas Eicher (Hg.), *Das Bergwerk von Falun. Varianten eines literarischen Stoffes*, Münster 1996 [1819], 34.

Hofmannsthal, Hugo von, *Das Märchen der 672. Nacht*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe,* Bd. 28, *Erzählungen 1*, Frankfurt a. M. 1975 [1905], 13–30.

Hofmannsthal, Hugo von, *Reitergeschichte*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe,* Bd. 28, *Erzählungen 1*, Frankfurt a. M. 1975 [1899], 37–48.

Kleist, Heinrich von, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Ders., *Brandenburger Kleist-Ausgabe* II/7, *Berliner Abendblätter* I, Frankfurt a. M. 1997 [1810], 61f.
Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Ders., *Laokoon. Briefe, antiquarischen Inhalts*, Frankfurt a. M. 2007 (1766), 11–206.
Lorde, André de, Eugène Morel, *La Dernière Torture*, in: André de Lorde, *Théâtre d'épouvante*, Paris 1909.
Ocampo, Silvina, *The Photographs*, in: Dies., *Thus were their Faces. Selected Stories*, New York 2015 [1959], 121–125.
Pirandello, Luigi, *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*, *Gesammelte Werke* Bd.1, Berlin 1997 [1915].
Rimbaud, Arthur, *Le Bateau ivre. Das trunkene Schiff*, Frankfurt a. M. 2008 [1871].
SPK, *Interview*, in: Vale, V., Andrea Juno, *Industrial Culture Handbook*, San Francisco 1983, 95–102.
SPK, *The Post-Industrial Strategy*, in: V. Vale, Andrea Juno, *Industrial Culture Handbook*, San Francisco 1983, 103f.
Ray, Nicholas, *I Was Interrupted. Nicholas Ray on Making Movies,* Berkeley 1993.
Tolstoi, Leo, *Der Tod des Iwan Iljitsch*, Stuttgart 1992 [1886].
Villiers de l'Isle Adam, Auguste, *Die Eva der Zukunft*, Frankfurt a. M. 1984 [1886].
Yhcam, *Die Kinematographie. Unter theatralem Gesichtspunkt betrachtet*, in: Jörg Schweinitz, Margit Tröhler (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*, Berlin 2016 [1912], 92–126.

11.2 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W., Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 2000 [1948].
Albersmeier, Franz-Josef, *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1998.
Anderson, Donald, *How the Horror Film Broke Its Promise. Hyperreal Horror and Ruggero Deodato's Cannibal Holocaust*, in: *Horror Studies* 4/1 (2013), 109–126.
Ariès, Philippe, *Bilder zur Geschichte des Todes*, München 1984 [1983].
Ariès, Philippe, *Geschichte des Todes*, München 1982 [1978].
Ariès, Philippe, *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland,* München 1986 [1976].
Astley, Mark, *Snuff 2.0. Real Death Goes HD Ready*, in: Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker et al. (Hg.), *Snuff. Real Death and Screen Media*, New York, London et al. 2016, 153–170.
Auerbach, Jonathan, *Body Shots. Early Cinema's Incarnations*, Berkeley 2007.
Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M. 1995 [1965].
Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Berlin 1989 [1980].
Barthes, Roland, *Sade. Fourier. Loyola*, Frankfurt a. M. 1986 [1971].
Barthes, Roland, *Die Rhetorik des Bildes*, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990 [1964].
Bataille, Georges, *Der Begriff der Verausgabung*, in: Ders., *Der Fluch der Ökonomie*, Berlin 2019 [1933], 19–52.
Bataille, Georges, *Der Gebrauch der Reichtümer*, in: Ders., *Der Fluch der Ökonomie*, Berlin 2019. [1947], 88–92.
Bataille, Georges, *Der heilige Eros*, Berlin 1963 [1957].
Bataille, Georges, *Schlachthof*, in: Ders., *Kritisches Wörterbuch*, Berlin 2005 [1929], 33.
Bataille, Georges, *Tränen des Eros*, Berlin 2005 [1961].

Bataille, Georges, *Der verfemte Teil,* in: Ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*, München 1975 [1949], 33–234.
Bataille, Georges, *Das verschwundene Amerika*, in: Ders., *Der Fluch der Ökonomie,* Berlin 2019 [1928], 7–18.
Bataille, Georges, *Der heilige Eros*, Berlin 1963 [1957].
Bataille, Georges, *Schlachthof*, in: Ders., *Kritisches Wörterbuch*, Berlin 2005 [1929], 33.
Bataille, Georges, *Tränen des Eros*, Berlin 2005 [1961].
Bataille, Georges, *Der verfemte Teil*, in: Ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*,
München 1975 [1949], 33–234.
Bataille, Georges, *Das verschwundene Amerika*, in: Ders., *Der Fluch der Ökonomie,* Berlin 2019 [1928], 7–18.
Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen*, Berlin 1978.
Baudrillard, Jean, *Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes*, in: Ders., *Der Geist des Terrorismus*, Wien 2002, 11–35.
Baudrillard, Jean, *The Gulf War Did Not Take Place*, Sydney 1995.
Baudrillard, Jean, *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*, Berlin 1994.
Baudrillard, Jean, *Die Intelligenz des Bösen*, Wien 2004.
Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Michigan 1994 [1981].
Baudrillard, Jean, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982 [1976].
Baudrillard, Jean, *Transparenz des Bösen*, Berlin 1992.
Baudrillard, Jean, *Von der Verführung*, München 1992 [1979].
Bazin, André, *Was ist Film?,* Berlin 2004.
Bazin, André, *Death Every Afternoon*, in: Ivone Margulies (Hg.*), Rites of Realism. Essays on Corporal Cinema*, Durham/London 2003 [1958], 27–31.
Begemann, Christian, *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung,* in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 89–145, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/begemann_wahrnehmung.pdf (01.01.21).
Benelli, Dana, *Hollywood and the Attractions of the Travelogue*, in: Jeffrey Ruoff (Hg.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham 2006, 177–194.
Benjamin, Walter, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows*, in: Ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt a. M. 2007 [1936], 103–128,
Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2010 [1936].
Bergfleth, Gerd, *Baudrillard und die Todesrevolte*, in: Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, 363–430.
Bickenbach, Matthias, Michael Stolzke, *Die Geschwindigkeitsfabrik: Eine fragmentarische Kulturgeschichte des Autounfalls*, Berlin 2014.
Bissette, Steve, *The Third World Cannibal Films*, in: Charles Balun (Hg.), *The Deep Red Horror Handbook*, New York 1989, 82–110.
Blask, Falko, *Jean Baudrillard,* Hamburg 1995.
Bohn, Carolin, *Dichtung als Bildtheorie. Sieben Studien zu Lessings ›Laokoon‹*, Berlin 2015.
Bohrer, Karl-Heinz *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981.
Bohrer, Karl-Heinz, *Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren*, in: Rolf Grimminger (Hg.), *Kunst Macht Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, 25–42.

Bottomore, Stephen, *Filming, Faking and Propaganda. The Origins of the War Film, 1897–1902*, Dissertation, Utrecht 2007, dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/22650/index.htm (01.01.21).
Bousé, Derek, *Wildlife Films*, Philadelphia 2000.
Bronfen, Elisabet, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik,* München 1994.
Brook, Timothy, Jérôme Bourgon, Gregory Blue, *Death by a Thousand Cuts*, Cambridge et al. 2008.
Brottman, Mikita, *Offensive Films. Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*, London 1997.
Brunetta, Gian Piero, *The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twentieth-First Century*, Princeton, Oxford, 2003.
Burger, Martin, *Endliches Dasein. Heideggers Daseinsanalyse und Becketts Roman Molly*, Würzburg 2004.
Càllari, Francesco, *Pirandello e il cinema*, in: Ders. (Hg.), *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e i creativi*, Venedig 1991, 18–24.
Cohen, John, *Africa Addio*. München 1966.
Combs, C. Scott, *Deathwatch. American Film, Technology and the End of Life,* New York 2014.
Da Vinci Nichols, Nina, Jana O'Keefe Bazzoni, *Pirandello and Film*, Nebraska 1995.
De Luca, Tiago, *Natural Views. Animals, Contingency and Death in Carlos Reygadas's* Japón *and Lisandro Alsonso's* Los Muertos, in: Ders u. Nuno Barradas Jorge (Hg.), *Slow Cinema*, Edinburgh 2016, 219–230.
Derrida, Jacques, *Die différance*, in: Ders., *Die différance. Ausgewählte Texte*, Stuttgart 2004 [1968], 110–149.
DeVos, Andrew, *The More You Rape Their Senses, the Happier They Are. A History of Cannibal Holocaust*, in: Robert Weiner, John Cline (Hg.), *Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, Lanham 2010, 76–100.
Diederichsen, Diedrich, *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*, Frankfurt a. M. 2017.
Doane, Mary Anne, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Massachusetts et al. 2002.
Drogla, Paul, *Vom Fressen und Gefressenwerden. Filmische Rezeption und Re-Inszenierung des wilden Kannibalen*, Marburg 2013.
Ehlers, Monika, *Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist, Stifter, Poe*, Bielefeld 2007.
Elder, R. Bruce, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, Waterloo 1998.
Elkins, James, *On the Complicity Between Visual Analysis and Tortur*e, in: Maria Pia De Bella, James Elkins (Hg.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York/London 2013, 75–87.
Elsaesser Thomas (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London 1990.
Fenton, Harvey, Julian Grainger, Gian Luca Castoldi, *Cannibal Holocaust and the Savage Cinema of Ruggero Deodato*, Surrey 1999.
Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt a. M. 1994 [1975].
Friedmann, Georg, *Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Fahlun*, Berlin 1887.
Gallio, Nicolò, Xavier Mendik, *From Snuff to the South. The Global Reception of* Cannibal Holocaust, in: Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker et al. (Hg.), *Snuff. Real Death and Screen Media*, New York, London et al. 2016, 105–102.

Gaycken, Oliver, *Early cinema and evolution*, in: Bernard V. Lightman, Bennett Zon (Hg.), *Evolution and Victorian Culture*, Cambridge 2014, 94–121.
Gieri, Manuela, *Contemporary Italian Filmmaking. Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola and the Directors of the New Generation*, Toronto, Buffalo, London 1995.
Gmachl, Klaus, *Zauberlehrling, Alraune und Vampir. Die Frank-Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers*, Norderstedt 2005.
Goodall, Mark, *Dolce e Selvaggio. The Italian Mondo Documentary Film*, in: Louis Bayman, Sergio Rigoletto (Hg.), *Popular Italian Cinema*, London 2013, 226–239.
Goodall, Mark, *Shockumentary Evidence. The perverse Politics of the Mondo Film*, in: Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (Hg.) *Remapping World Cinema, Identity, Culture and Politics in Film*, New York 2006, 118–128.
Goodall, Mark, *The Real Faces of Death. Art Shock in* Des Morts, in: John Cline,
Robert G. Weiner (Hg.), *From the Arthouse to the Grindhouse. Highbrow & Lowbrow Transgressions in Cinema's First Century*, Lanham, Toronto, Plymouth 2010, 244–263.
Goodall, Mark, *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, London 2006.
Gordon, Mel, *Theatre of Fear and Horror. The Grisly Spectacle of the Grand Guignol of Paris 1897–1962*, Port Townsend 2016.
Gunning, Tom, *The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde*, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London 1990, 56–62.
Güttinger, Fritz (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a. M. 1984.
Han, Byung-Chul, *Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*, Frankfurt a. M. 2016
Han, Byung-Chul, *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Berlin 2013.
Hand, Richard J., Michael Wilson, *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*, Devon 2002.
Hansen, Miriam, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge 1991.
Hawkins, Joan, *Cutting the Edge. Art-Horror and the Horrific Avantgarde*, Minneapolis 2000.
Herbert, Stephen, *A History of Early Film*, Bd. 1, London, New York 2000.
Hirstein, Mario, *Gewalt und Spiele in den Filmen Michael Hanekes*, http://hdl.handle.net/10012/15489 (01.01.21).
Jackson, Neil, *Cannibal Holocaust, Realist Horror, and Reflexivity*, in: *Post Script. Essays in Film and the Humanities* 21/3 (2002), 32–55.
Jankélévitch, Vladimir, *Der Tod*, Frankfurt a, M. 2006 [1966].
Jankélévitch, Vladimir, *Kann man den Tod denken?*, Wien 2003.
Jauregui, Carolina Gabriela, *Eat it alive and swallow it whole!'. Resavoring Cannibal Holocaust as a Mockumentary,* ivc.lib.rochester.edu/eat-it-alive-and-swallow-it-whole-resavoring-cannibal-holocaust-as-a-mockumentary/ (13.07.20).
Jensen, Björn, *Der Todesdiskurs in Wim Wenders' Essay-Film* Nick's Movie. Lightning over Water, München 2012.
Jones, Mark, Gerry Carlin, *Unfound Footage and Unfounded Rumors. The Manson Family Murders and the Persistence of Snuff*, in: Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker et al. (Hg.), *Snuff. Real Death and Screen Media*, New York, London et al. 2016, 173–188.
Kerekes, David, David Slater, *Killing for Culture. An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, London 1994/2016.
Kessler, Frank, *Was kommt zuerst? Strategien des Anfangs im frühen nonfiction-Film*, in: *montage/av* 12 (2003), 103–118.

Kiener, Wilma, *Leben und Sterben bei den Leinwandvölkern. Todesrituale im Spielfilm*, Berlin 2012.
Klupp, Thomas, *Schreibend sterben. Wolfgang Herrndorfs Journal* Arbeit und Struktur, in: Toni Tholen, Burkhard Moenninghoff, Wiebke von Bernstorff (Hg.), *Große Gefühle – in der Literatur*, Hildesheim Zürich, New York 2017, 221–238.
Koch, Gertrud, *Strafe und Zivilisation. Aus den Antikensälen der Kultur*, in: Dies. et al. (Hg.), *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*, München 2003, 11–24.
Kracauer, Siegfried, *Das Grauen im Film*, in: Ders., *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a. M. 1971 [1940], 25–27.
Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1985 [1960].
Kreimeier, Klaus, *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos,* München 2011.
Kristeva, Julia, *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York 1982.
Küchenhoff, Joachim, *Takt und Offenheit. Das Gespräch mit Sterbenden aus psychoanalytischer Perspektive*, in: Simon Peng-Keller (Hg.), *Bilder als Vertrauensbrücken. Die Symbolsprache Sterbender verstehen*, Berlin, Boston 2017, 87–104.
Kuczok, Wojciech, *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*, Frankfurt a. M. 2008.
Kurzweil, Ray, *The Singularity Is Near. When Humans Transcend Biology*, London 2005.
Lanzoni, Rémi Fournier, *French Cinema. From Its Beginnings to the Present*, London, New York 2004.
Lardeau, Yann, *Cold Sex (on pornography and beyond*, in: David Wilson (Hg.), *Cahiers du Cinéma Vol. 4*: *1973–1978. History, Ideology, Cultural* Struggle, London, New York 2000 [1978], 204–224.
Leiris, Michel, *Von dem unmöglichen Bataille zu den unmönglichen* Documents, in: Ders., *Das Auge des Ethnographen. Ethnologische Schriften* Bd. 2, Frankfurt a. M. 1985 [1963].
Lesage, Emilie, *La série Aux Abattoirs de la Villette (1929*). *Le point de vue du photographe Eli Lotar par-delà la revue Documents et la philosophie de Georges Bataille*, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3223/Lesage_Emilie_2009_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y (01.01.21).
Lévi-Strauss, Claude, *Das wilde Denken*, Frankfurt a. M. 1973 [1962].
Lyotard, Jean-François, *Das Anti-Kino*, in: Dimitri Liebsch (Hg.), *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn 2010 [1973], 85–99.
Lyotard, Jean-François, *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: Ders., *Das Inhumane. Plauderei über die Zeit*, Wien 1989, 159–188.
Macho, Thomas (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007.
Mandel, Miriam B. (Hg.), *A Companion to Hemingway's* Death in the Afternoon, New York 2004.
Martschukat, Jürgen, *Inszeniertes Töten. Eine Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, Köln, Weimar et al. 2000.
Mauss, Marcel, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a. M. 1968 [1925].
May, Otto, *Europa und die ›Gelbe Gefahr‹. Vom Boxer-Aufstand zum russisch-japanischen Krieg. Geschichte im Postkartenbild* Bd. 7, Hildesheim 2016.
McRoy, Jay, *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam, New York 2008.
Murphet, Julian, *Pitiable or Political Animals?*, in: *SubStance* 37/3 (2008), 97–116.
Musser, Charles, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley, Los Angeles et al. 1991, 56.

Musser, Charles, *Edison Motion Pictures 1890–1900. An Annotated Filmography*, Washington 1997.
Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indianapolis 2010.
Nowak, Kai, *Der Schock der Authentizität. Der Filmskandal um Africa Addio (1966) und antikolonialer Protest in der Bundesrepublik*, in: *WerkstattGeschichte* 69 (2015), 35–51.
Ochsner, Beate, *Dive Divine. Göttinnen des italienischen Stummfilms*, in: Franziska Meier (Hg.), *Italien und Europa. Der italienische Beitrag zur europäischen Kultur*, Innsbruck 2007, 139–157.
Oksanen, Atte, *Anti-Musical Becomings: Industrial Music and the Politics of Shock and Risk*, in: *Secessio* 2 (1) 2013, 1–18).
Pasolini, Pier Paolo, *Ketzererfahrungen. ›Empirismo eretico‹. Schriften zur Sprache, Literatur und Film*, München 1982.
Pasolini, Pier Paolo, *Observations on the Long Take*, in: *October* 13 (1980) [1967], 3–6.
Petley, Julian, *Cannibal Holocaust and the Pornography of Death*, in: Geoff King (Hg.), *Spectacle of the real. From Hollywood to reality TV and beyond*, Portland 2015, 173–186.
Pinkerton, Nick, *Mondo Cinema and Beyond, 1960s–1980s*, https://truefalse.org/neithernor/mondo-cinema-and-beyond/ (13.07.20).
Pöpperl, Christian, *Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie. Pseudo-Dionysius Arepagita, Immanuel Kant und Jean-François Lyotard*, Würzburg 2007.
Rauh, Reinhold, *Wim Wenders und seine Filme,* München 1990.
Reed, S. Alexander, *Assimilate. A Critical History of Industrial Music*, Oxford 2013.
Reyes, Xavier Aldana, *The Mediation of Death in Fictional Snuff. Reflexivity, Viewer Interpellation, and Ethical Implication*, in: Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker et al. (Hg.), *Snuff. Real Death and Screen Media*, New York, London et al. 2016, 211–224.
Russell, Catherine, *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*, Minneapolis, London 1995.
Salazar, Philippe Joseph, *Die Sprache des Terrors. Warum wir die Propaganda des IS verstehen müssen, um ihn bekämpfen zu können*, München 2016.
Schädler, Stefan, *Kommentierte Filmographie*, in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hg.): *Robert Bresson*, München, Wien 1978, 95–176.
Schaefer, Eric, *›Bold! Daring! Shocking! True!‹ A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durham 1999.
Scheinpflug, Peter, *Die filmische Agonie des Realen. Snuff als produktive Diskursfigur zur Annäherung an Problematiken des Realismus und der Medialität des Films im Digitalzeitalter,* www.peterscheinpflug.de/PeterScheinpflugSNUFF.pdf (01.01.21).
Schrader, Sabine, *›Si gira!‹. Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*, Heidelberg 2007.
Schweinitz, Jörg (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig 1992.
Schweinitz, Jörg, Margit Tröhler (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*, Berlin 2016.
Sconce, Jeffrey, *›Trashing‹ the Academy. Taste, excess, and the emerging politics of cinematic style*, in: *Screen 36* (1995), 371–393.
Sebald, Gerd, *Baudrillard, die Gabe und der 11. September*, in: Susanne Kollmann, Kathrin Schödel (Hg.), *PostModerne De/Konstruktionen. Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche*, 123–139.
Slater, Jay (Hg.), *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, London 2002.

Sloniowski, Jeannette, *›It Was an Atrocious Film‹. Georges Franju's Blood of the Beast*, in: Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski (Hg.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit 2014, 159–177.

Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles et al. 2004.

Sobchack, Vivian, *Die Einschreibung ethischen Raums. Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm*, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998 [1984], 165–194.

Sofsky, Wolfgang, *Todesarten. Über Bilder der Gewalt*, Berlin 2011.

Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, München, Wien 2003.

Sontag, Susan, *Über Fotografie*, München 1978 [1977].

Sprengel, Peter, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München 2004.

Stiglegger, Marcus, *Industrial*, in: Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.), *Handbuch Popkultur*, Stuttgart 2017, 97–101.

Stiglegger, Marcus, *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel, Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006.

Sykora, Katharina, *Die Tode der Fotografie II. Tod, Theorie und Fotokunst*, Paderborn 2015.

Sykora, Katharina, *Die Tode der Fotografie Bd. 1. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch,* München 2009.

Testa, Bart, *Seeing with Experimental Eyes. Stan Brakhage's* The Act of Seeing with One's Own Eyes, in: Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski (Hg.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit 2014, 287–304.

Thede, Sebastian, *Nervenerschütterung und Schaulust. Zur Instrumentalisierung des Tabubruchs in Hanns Heinz Ewers' Erzählung* Die Tomatensauce, in: Barry Murnane/Rainer Godel (Hg.), *Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne*, Bielefeld 2014.

Thielmann, Carlo, *Tier und Film. Zur Modellierung anthropologischer Differenz*, Marburg 2018.

Tönnies, Merle, *The Representation of Mary Stuart in Nineteenth-Century British Drama. A Comparative Analysis of Conflicting Images*, in: *Erfurt Electronic Studies in English* 3 (1999), webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/toennies/3_99.html (01.01.21).

Trachtenberg, Alan (Hg.), *Classic Essays on Photography*, New York 1980.

Virilio, Paul, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München 1986 [1984].

Vogel, Amos, *Kino wider die Tabus*, München 1986 [1974].

Walker, Ian, *City Gorged with Dreams. Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester 2002.

Walker, Johnny, *Traces of Snuff. Black Markets, Fan Subcultures, and Underground Horror in the 1990s*, in: Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker et al. (Hg.), *Snuff. Real Death and Screen Media*, New York, London et al. 2016, 137–152.

Weber, Ingeborg, *Der englische Schauerroman*, München, Zürich 1983.

Wertheimer, Jürgen, *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Frankfurt a. M. 1986.

Westbrook, John, *Digesting Godard Filming Bataille. Expenditure in Week-end*, in: *Contemporary French and Francophone Studies* 9 /4 (2005), 345–352.

Wiegand, Erin, *Who Can Be Eaten? Consuming Animals and Humans in the Cannibal-Savage Horror Film*, in: Cynthia J. Miller, A. Bowdoin Van Riper (Hg.), *What's Eating You? Food and Horror on Screen*, New York, London, Oxford et al. 2017, 253–268.

11.3 Filme

Aguirre, Javier, *Die Stunde der grausamen Leichen*, DVD, Deutschland: Anolis 2006 (Spanien 1973).

Alonso, Lisandro, *Los muertos*, TV-Aufzeichnung, Deutschland/Frankreich: arte 2008 (Argentinien 2004).

Anonymus, *Decapitation*, huntleyarchives.com/pix/FE/MISC/1011168_P.MP4 (01.01.21).

Antonioni, Michelangelo, *Beruf: Reporter*, DVD, Deutschland: Sony 2003 (Frankreich/Italien/Spanien/USA 1976).

Aured, Carlos, *Blue Eyes of the Broken Doll*, DVD, USA: BCI 2008 (Deutschland/Frankreich/Italien 1976).

Borkowski, Bogdan, *Le Poème,* in: *Cinema of Death*, DVD, USA: Cult Epics 2007 (Frankreich 1985).

Bougas, Nick, *Death Scenes*, VHS, USA: Wavelength Productions 1989.

Bougas, Nick, *Death Scenes 2*, VHS, USA: Wavelength Productions 1993.

Bouzid, Nouri, *Man of Ashes*, DVD, USA: Fox Lorber 2000 (Tunesien 1986).

Brakhage, Stan, *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, in: *By Brakhage, An Anthology,* Vol. 1, DVD, USA: Criterion Collection 2003 (USA 1971).

Breillat, Catherine, *Ein Mädchen*, DVD, Deutschland: Pierrot le Fou, AL!VE 2013 (Frankreich 1976).

Bresson, Robert, *Mouchette,* Blu-ray: Criterion 2020 (Frankreich 1967).

Castiglioni, Alfredo & Angelo, *Addio ultimo uomo*, VHS, Italien: De Laurentiis Ricordi o. J. (Italien 1978).

Cavallone, Alberto, *Blue Movie*, DVD, USA: Raro Video 2014 (Italien 1978).

Cavallone, Alberto, *L'Uomo, La Donna E La Bestia. Spell (Dolce Mattatoio)*, DVD, Italien: Next Video 2015 (Italien 1977).

Clark, Alfred, *The Execution of Mary Stuart, Queen of Scots*, USA 1895, archive.org/details/Execution_of_Mary_1895 (01.01.21).

Climati, Antonio, Mario Morra, *Savage Man, Savage Beast*, VHS, Niederlande: CNR Video o. J. (Italien 1975).

Cunningham, Sean S., *Freitag der 13.*, DVD, Deutschland: Warner 2003, (USA 1980).

D'Amato, Joe, *Nackte Eva*, DVD, Deutschland: Donau Film 2015, (Italien 1976).

Deodato, Ruggero, *Cannibal Holocaust*, DVD, Österreich: XT Video 2007 (Italien 1980).

Deodato, Ruggero, *Mondo Cannibale 2 – Der Vogelmensch*, DVD, Deutschland: '84 Entertainment (Italien 1977).

Eisenstein, Sergej, *Strike,* Blu-ray: Kino 2011 (Sowjetunion 1925).

Emerson, Wesley, *Inhumanities II: Modern Atrocities*, VHS, USA: Platinum Productions Incorporated 1989.

Feuillade, Louis, *Juve contre Fantômas*, in: Ders., *Fantômas*. DVD, USA: Kino International 2010 (Frankreich 1913).

Franco, Jess, *Bloody Moon*, DVD, USA: Severin Films 2008, (Deutschland/Spanien 1981).

Franju, Georges, *The Blood of the Beasts*, in: Ders., *Eyes without a Face*, DVD, USA: Criterion Collection 2004 (Frankreich 1949).

Geißendörfer, Hans W., *Jonathan*, DVD, Deutschland: Arthaus 2008 (Deutschland 1970).

Godard, Jean-Luc, *Week End*, DVD, Deutschland: Arthaus 2006 (Frankreich 1967).

Griffith, David Wark, *The Country Doctor*, in: *D. W. Griffith, Director*, Vol. 3, DVD, USA: Grapevine Video 2006 (USA 1909).

Haneke, Michael, *Bennys Video*, DVD, Deutschland: Pierrot Le Fou 2007 (Schweiz/Österreich 1992).
Haneke, Michael, *Caché*, DVD, Deutschland: EuroVideo 2006 (Deutschland/Frankreich/Italien/Österreich 2005).
Haneke, Michael, *Wolfzeit*, DVD, Deutschland: Absolut Medien 2004 (Deutschland/Frankreich/Österreich 2003).
Hino, Hideshi, *Guinea Pig 2. Flowers of Flesh and Blood*, DVD, Deutschland: Devil Pictures 2001 (Japan 1985).
Huszárik, Zoltán, *Elégia*, in: Ders., *Szindbád*, DVD, Ungarn: Mokép 2007 (Ungarn 1965).
Iglesia, Eloy de la, *Cannibal Man*, DVD, Deutschland: Motion Picture 2014 (Spanien 1973).
Jacopetti, Gualtiero, Franco Prosperi, *Africa Addio*, DVD, USA: BlueUnderground 2003 (Italien 1966).
Jacopetti, Gualtiero, Franco Prosperi, Paolo Cavara, *Mondo Cane*, DVD, USA: Blue Underground 2008 (Italien 1962).
Keith, Harvey, *Inhumanities*, VHS, USA: Platinum Productions Incorporated 1989.
Kocela, Paul, *The End of One,* archive.org/details/theendofone_201609 (01.01.21).
Lenzi, Umberto, *Cannibal Ferox*, Blu-Ray, USA: Grindhouse Releasing 2015 (Italien 1981).
Lenzi, Umberto, *Mondo Cannibale*, DVD, Deutschland: FilmArt 2012 (Italien 1972).
Mambéty, Djibril Diop, *Touki Bouki*, DVD, USA: Criterion 2013 (Senegal 1973).
Martino, Sergio, *Mountain of the Cannibal God*, DVD, USA: Blue Underground 2007 (Italien 1978).
Negrin, Alberto, *Orgie des Todes*, DVD, Deutschland: Eyecatcher Movies 2008 (Deutschland Italien/Spanien 1978).
Ogura, Satoru, *Guinea Pig 1. Devil's Experiment*, DVD, Deutschland: Devil Pictures 2001 (Japan 1985).
Perez, Elwood, *Silip*, DVD, USA: Mondo Macabro 2007 (Philippinen 1985),
Porter, Edwin S., Electrocuting an Elephant, in: *Edison. The Invention of the Movies*, DVD, USA: Kino International 2005 (USA 1903).
Porter, Edwin S., *Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison*, www.loc.gov/item/00694362/ (23.12.20).
Ray, Nicholas, Wim Wenders, *Lightning over Water,* DVD, Deutschland: Kinowelt/Arthaus 2005 (USA 1980).
Renoir, Jean, *The Rules of the Game*, DVD, USA: Criterion 2004 (Frankreich 1939).
Reygadas, Carlos, *Japón*, Blu-ray, USA: Criterion 2019 (Mexiko 2002).
Rosas, Enrique, *El automóvil gris* (Mexiko 1919), youtube.com/watch?v=sD81zgf08Fg (19.12.20).
Schmidt, Jan, *Late August at the Hotel Ozone*, USA: Facets Video 2006 (Tschechoslowakei 1967).
Shebl, Mohammed, *Anyab*, TV-Mitschnitt, Ägypten o. J. (Ägypten 1981).
Tsurisaki, Kiyotaka, *Junk Films*, DVD, USA: Massacre Video 2014 (Japan 2007).
Van Dyke, W. S., *Trader Horn*, USA: Warner 2015 (USA 1931).
Wyman, Richard, *Signal 30*, in: *Hell's Highway. The True Story of Highway Safety Films*, DVD, USA: Kino Lorber 2002 [USA 1959].
Zéno, Thierry, *Of the Dead*, DVD, Woodhaven: USA 2004 (Frankreich/Belgien 1979).
Zéno, Thierry, *Vase de Noces*, DVD, Deutschland: Camera Obscura 2009 (Belgien 1975).

Danksagung

Eine Arbeit wie die vorliegende schreibt sich nicht ohne die Unterstützung, Fürsprache und konstruktive Kritik zahlloser Mitmenschen.

Danken möchte ich zuallererst meinem Doktorvater Prof. Dr. Jan Röhnert für seine vierjährige Betreuung, für Lob und Kritik, und dafür, dass er sich einer Arbeit mit derart tabubeladenem Thema angenommen hat. Auch bei meiner Zweitprüferin Prof. Dr. Heike Klippel möchte ich mich für ihre Beteiligung am Gelingen meiner Promotion und viele inspirierende Denkanstöße bedanken. Für die Publikationsförderung seitens der Bibliothek der TU Braunschweig bin ich meinem dortigen Ansprechpartner Christian Knoop zu Dank verpflichtet. Ebensolchen Dank möchte ich Sabine Manke vom Büchner Verlag für Rat und Tat zur Veröffentlichung vorliegender Arbeit aussprechen.

Ebenfalls großer Dank gebührt meinen Freunden von »Deliria Italiano«: Insbesondere Daniel Barwick, Paul Drogla, Marco Koch, Jochen Kulmer und Gunnar Stelling haben durch ihre Anregungen und nicht zuletzt die handfeste Beschaffung obskurer Filme entscheidend zum breiten Spektrum meiner Untersuchung beigetragen. Gleiches gilt für die Gespräche, die ich mit meinen Freunden Martin Bulka, Christian Genzel, Mario Hirstein und Clemens Williges zum Thema führen durfte: Fühlt euch gedrückt!

Nach jahrelanger Beschäftigung mit Bildern des Grauens ist es ein schönes Gefühl, etwas zu beschützen zu haben, und viel mehr noch, dass einen selbst jemand beschützt: Dafür unendlichen Dank, liebe Johanna!

Bildanhang

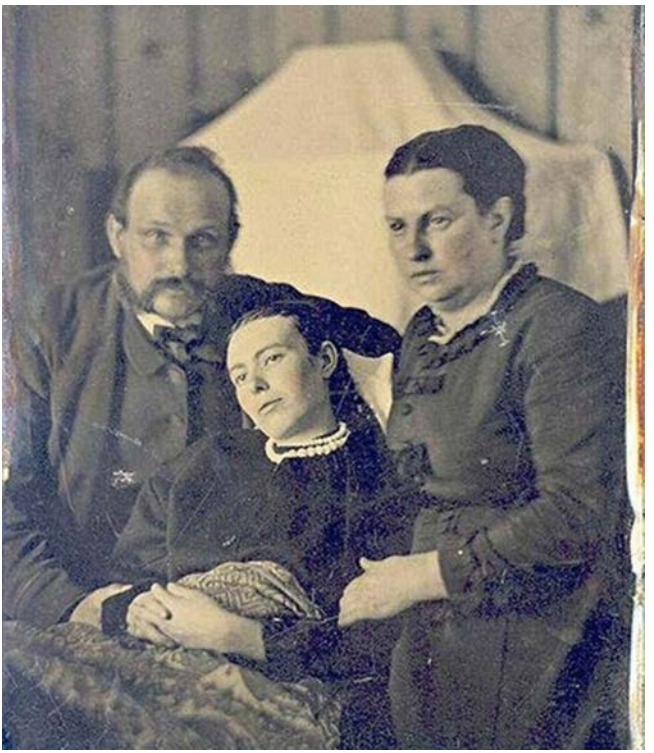


Abb. 1: Fake-Enthauptung in einem circa 1900 mutmaßlich von der britischen Pathé produzierten Streifen, der unter mindestens drei unterschiedlichen Titeln veröffentlicht wurde, die die Identität des Hinrichtungsopfers munter wechseln lassen: *Decapitation*, *The War in China. Boxers Decapitating a Prisoner* sowie *An Execution in Peking* (s. Kap. 3).

Abb. 2: Post-Mortem-Photographie im Viktorianischen Zeitalter: Während die Körper der noch lebenden Eltern aufgrund der langen Belichtungszeit und ihrer minimalen Bewegungen diffus werden, bleibt der leblose Körper ihrer Tochter gestochen scharf (s. Kap. 2).

Abb. 3: Die Kamera als Waffe. Étienne-Jules Mareys »Fusil photographique« aus dem Jahre 1883, mit der es möglich wurde, sich bewegende Objekte im wahrsten Sinne des Wortes zu »(er)schießen« (s. Kap. 2).

Abb. 4: Frühes Kino zwischen Narration und Attraktion: Der indexikalische Tod eines Löwen wird auf dem Plakat zu Louis Feuillades *Dans la brousse* (1912) als publikumswirksamer Schauwert in Szene gesetzt (s. Kap. 4).

LA SEVEN STARS presenta
JACK PALANCE · LAURA GEMSER
EVA NERA
BLACK COBRA
con GABRIELE TINTI · MICHELE STARCK · ZIZI ZANGER · GUIDO MARIOTTI
regia di JOE D'AMATO

Abb. 5. u. 6: Der Todeskampf Laokoons und seiner Söhne mit zwei von Athene gesandten Schlangen in seiner ikonischsten Darstellung als Figurengruppe in den Vatikanischen Museen. Joe D'Amatos Eva Nera (1976) wiederum bedient sich des Motivs nicht nur als Grundlage einer indexikalischen Schlangen-Todesszene, sondern überführt es ebenso in einen dezidiert sinnlich-erotischen Kontext (s. Kap. 6).

Abb. 7 u. 8: Indexikalische Tierschlachtungen in Grindhouse und Arthouse der 60er und 70er Jahre: Rein bildgestalterisch, aber auch, was die Einbettung der fraglichen Szenen in ihr narratives Gefüge angeht, verfahren *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980) [Abb. 7] und *Week End* (Jean-Luc Godard, 1967) [Abb. 8] nach identischen Parametern, (s. Kap. 7).

Abb. 9: Am Nullpunkt der Repräsentation. Autopsie-Aufnahmen verschwimmen in Stan Brakhages *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) zu abstrakten Farbflächen, die ihre visuellen Tabubrüche kaum noch erahnen lassen (s. Kap. 8).

Abb. 10: Die letzten Minuten des US-Amerikaners Nicholas Berg, bevor er in dem am 11. Mai 2004 viral gehenden Video durch Angehörige der Terrororganisation al-Qaida vor laufender Kamera enthauptet wird: Die visuellen Analogien zu Abbildung 1 sind unverkennbar (s. Kap. 9).