

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« hat⁵⁵, 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 vermarktet 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 rekurren.

Gerade in der Frühzeit des (Jahrmarkt-)Kinos, die nach Tom Gunning bis zur Epochenschwelle 1907/1908 reicht⁵⁷, 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 realen 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 eingeht⁵⁹ – 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-indexikalischer 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 Krankenhäusern 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 Wjciech 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, ›reak‹ 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 (verkaufsträchtigen) 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 gähmend 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« Blick⁷², 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 abubrechen, 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 Kobner (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 ›regis-tration«. 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, veranschaulicht⁸², 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.