

Die Geste als performativer Akt in *Løvejagten*

Bevor ich in die Analyse verschiedener Gesten im Kontext von *Løvejagten* einsteige, müssen der Horizont dieser Beschreibungen sowie einige die Analyse begleitenden Unterscheidungen vorangestellt werden. Strukturell wird sich der vorliegende Analyseteil in seinem Vorgehen einem »close reading« des Films widmen. Dabei werde ich verschiedene Akteur:innen identifizieren, die Gesten sowohl geben als auch auf sie reagieren. Da die Gesten im Rahmen dieses Projekts immer medial vermittelt sind, wird sich das »close reading« insofern motivisch anhand der Gesten strukturieren, jedoch zwischen den die Gesten jeweils ausagierenden Akteur:innen sowie den Praktiken des Gestengebens und Gestenempfangens unterscheiden, womit auch die Feststellung unterschiedlicher Machtpositionen der Akteur:innen einhergeht. Zudem sind in *Løvejagten* Spuren vergangener Gesten beobachtbar, die es ebenfalls zu betrachten gilt. Nachfolgend werde ich anhand der Geste der Sichtbarmachung der Bilder auf *Løvejagtens* Produktions- und Distributionskontexte eingehen. Schließlich werde ich im Kontext der Rezeption als kommunikativer Erwidern der Geste nicht nur auf mein eigenes Rezeptionserleben Bezug nehmen, sondern die gegenwärtige digitale Medienumgebung des Films und damit seine institutionelle Einbettung betrachten.

Die Gesten des Deutens, Winkens und Berührens sowie Spuren von Gesten als Konstrukteur:innen von Räumlichkeit und räumlicher Orientierung

In der motivischen Analyse der Gesten des Films werde ich mich zunächst dem Umstand widmen, dass Gesten hier in einem komplizierten Zusammenspiel Räumlichkeit und räumliche Orientierung konstruieren. Diese Konstruktion beginnt bereits mit Gesten, die über die Diegese des Films hinausreichen. Sie reichen darüber hinaus, weil sie für die Rezipient:innen nur noch in Form von Spuren erfahrbare werden, da sich die Gesten selbst offenbar bereits vor dem Beginn der Diegese des Films ereignet haben. Ich begreife diese als Spuren der Gesten der Produktion, da sie sich auf Ebene der Ausstattung und Mise en scène des Films manifestieren und bereits in den ersten Einstellungen des Films Setzungen zur Verortung der Handlung vornehmen. Festzuhalten ist dabei, dass sich bereits hier die Akteur:innenpositionen nicht klar voneinander differenzieren lassen, da der Regisseur des Films, Viggo Larsen, gleichzeitig auch einen der beiden Jäger verkörpert (Tybjerg 2001: 23). Die absichtsvollen Handlungen der Figur decken sich also mit den Absichten der für den Film verantwortlichen Person. In Bezug auf die nun thematisieren Gesten und ihre Spuren besteht die transportierte Absicht in der Gestaltung einer Täuschung: Die verschiedenen Produktionsorte des Films in Dänemark sollen nicht nur zu einem filmischen Raum zusammengeführt werden, in dem der Wirkungseffekt räumlicher Orientierung für die Rezipient:innen evoziert wird. Vielmehr soll dieser eine filmische Raum darüber hinaus auch so wirken, als befände er sich auf dem afrikanischen Kontinent.

Løvejagten nimmt bereits in den ersten Einstellungen Setzungen vor, um seine Handlung zu verorten. Die erste Sequenz des Films führt die beiden weißen, als cis-männlich lesbaren Jäger ein, die aus der Ferne Tiere beobachten. Beide treten von rechts hinter einem Gebüsch in den Bildausschnitt und positionieren sich in seiner Mitte auf einer

freien Fläche im Gras. Direkt vor ihnen mittig des Bildes ist ein Palmstrauch erkennbar, der in starkem Kontrast zum rechts davon positionierten Laubgebüsch steht (*Løvejagten*, 00:00:05–00:00:23). Hier zeigt sich die erste Spur der Geste der Produktion: Diese Sequenz, sowie andere Teile des Films, wurden sowohl in einem Wald nördlich von Kopenhagen (Tybjerg 2001: 23) als auch auf der Insel Elleore in der Roskilde-Förde gedreht, auf der vor Drehbeginn Palmsträucher und kleine Palmen künstlich gepflanzt wurden, um die Flora der Insel punktuell zu exotisieren. Die Insel wurde also, wie Lisbeth Richter Larsen schreibt, herausgeputzt, »to resemble a savannah with sporadic palm fronds stuck in the ground« (Richter Larsen 2006: 27). Die künstlich hinzugefügten Pflanzen fungieren also als Spuren einer über die Handlung hinausreichenden machtvollen Geste der Veränderung einer natürlichen Umgebung. Der dadurch evozierte Eindruck über die Verortung der Handlung wird zudem von der Kleidung der Jäger unterstützt. Beide tragen für die Kolonialzeit typische weiße Jagdbekleidung, Hüte, Gürtel sowie Stiefel und schultern darüber hinaus Gewehre. Ihre Bekleidung muss also als Spur der Geste des Anziehens und Ausstattens verstanden werden, die durch die Verortung der Körper der Männer in Dänemark entgrenzt wird, weil sie als typische Safari-Jagdkleidung der Kolonialzeit keinen praktischen Nutzen innehat, außer als Zeichen für eine Verortung der Männer auf dem afrikanischen Kontinent zu fungieren. Als Spur einer Geste dient die Kleidung also als performatives Zeichen sozialer Verortung (Gofmann 1959).

Die darauffolgenden Einstellungen der Sequenz führen dann eine dritte Setzung bezüglich der Verortung des Films über verkörperte Bewegungsgesten der Männer im Zusammenspiel mit filmischer Montagetechnik durch. Nachdem die Männer sich auf dem Gras auf die Lauer legen, deutet einer von ihnen von sich aus nach links in eine den Bildausschnitt überschreitende Richtung. Daraufhin eröffnet sich nach einem Schnitt eine neue Szene: Eine von oben gefilmte Einstellung zeigt einen sandigen Boden. Aufgrund der Kameraperspektive ist keine weitere Umgebung sichtbar, sondern lediglich, wie mehrere Vogelsträüße durch das Bild laufen (*Løvejagten*, 00:00:25–00:00:36). Diese erste Deutungsgeste wird im Verlauf der Handlung im Zusammenspiel mit Schnitt- und Montagetechniken immer wieder verwendet und bildet damit eine standardisierte Ikonographie des Films (Sandberg 2014; Fairservice 2001).⁴ Sie besteht aus dem Zusammenfügen zweier ontisch getrennter Orte über Deutungsgesten und filmische Montage zu einem filmisch homogenen Raum. Die Geste des Deutens verankert die Zusammenfügung dabei über ihre Unmittelbarkeit in zweifacher Weise: Erstens ist das Deuten als Index verstanden worden, es vermittelt damit also eine »existentielle[...] Relation zu seinem Objekt« (Peirce 1903/1993: 65), weil auf etwas zu deuten den Eindruck evoziert, dass sich dasjenige, worauf gedeutet wird, in der gleichen Umwelt situiert, wie der/die deutende Akteur:in. Darüber hinaus kann das Deuten in Form der Geste als »manifest deliberate expressiveness« (Kendon 2004: 15) verstanden werden, also als manifestierte und unmittelbare Form des Ausdrucks. Durch das Deuten des Jägers ereignet sich eine unmittelbare Blicklenkung, die Zuschauer:innen dazu anregen soll, den Blick auf etwas zu wenden, das sich vermeintlich in unmittelbarer Nähe seines Körpers befindet. Gespie-

4 Auf dieses aus filmhistorischer Sicht fortschrittliche Potenzial der Raumkonstruktion in *Løvejagten* hat sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Film vornehmlich konzentriert.

gelt wird diese Blicklenkung dabei von dem an seiner Seite lauernnden anderen Jäger, der seinen Blick in die bedeutete Richtung lenkt.

Während der deutende Körper des Jägers also Blicklenkung betreibt und seinen eigenen Körper sowie die der Vogelsträüße im selben diegetischen Raum verankert, zeichnen paratextuelle Informationen über die Produktion von *Løvejagten* ein gegenteiliges Bild. Tatsächlich wurden die Aufnahmen der Vogelsträüße und darauffolgende, im Schuss-Gegenschuss-Prinzip mit den deutenden Jägern parallelmontierte, Aufnahmen von einem Zebra und einem Nilpferd im Kopenhagener Zoo aufgenommen (Ames 2008: 203), wodurch sich auch die erhöhte Kameraperspektive auf den Boden erklären lässt, die die unmittelbare Umgebung der Tiere verbirgt. *Løvejagten* betont damit eine Zentralität verkörperter Praktiken, die in der filmhistorischen Forschung für den frühen Film insgesamt (Auerbach 2007: 3) sowie für *Løvejagten* im Besonderen hervorgehoben worden ist. Ames betont:

The film's [JW: *Løvejagten*s] spatial relations, however, are clearly organized around human figures, as demonstrated by the repeated returns to the hunters, the implication being that these figures—and, by extension, we as spectators—are surrounded by the animals in the jungle. Each of the depicted animals is thus mediated by a human presence; we see them through the eyes of the hunters. The world that is available to their senses is what the spectator is invited to imagine. (2008: 203)

Hier deutet sich bereits an, dass räumliche Orientierung in *Løvejagten* anhand menschlicher Körper organisiert wird und der Film eine insgesamt anthropozentristische Perspektive einnimmt. Im Gegensatz zur anthropozentrisch ontologischen Bedingung menschlicher Weltwahrnehmung ist damit die Überzeugung gemeint, der Mensch stünde in einer weltlichen Hierarchie über anderen Spezies. Als politische Überzeugung (Boddice 2011: 7) beinhaltet eine anthropozentristische Weltwahrnehmung damit auch Vorannahmen zur Verteilung von natürlichen Ressourcen, der Ausbreitung menschlicher Lebensräume und der Ausbeutung anderer Spezies, die seit geraumer Zeit in geisteswissenschaftlichen und geologischen Fachdebatten sowie den Environmental Studies vor der Feststellung des aktuellen geologischen Zeitalters als Anthropozän diskutiert wird. Das Anthropozän wird dabei als »boundary event« (Haraway 2015: 160) vorgeschlagen, also als Zeitmarker für den irreversiblen menschlichen Einfluss auf die Natur, der sich unter anderem in der menschengemachten Klimakatastrophe manifestiert. Diese anthropozentristische Perspektive, die auch als »human chauvinism« (Boddice 2011: 1) bezeichnet werden kann, muss dabei von einer unausweichlichen anthropozentrischen ontologischen Bedingung des Menschseins unterschieden werden:

This is not anthropocentrism as chauvinism, or prejudice [...] but anthropocentrism as a non-optional starting point, a necessary cause. A work may convincingly be constructed against an anthropocentrist world view, but its starting point will be no less based in the anthropocentric. (Boddice 2011: 12f.)

Auch wenn Weltwahrnehmung und daraus resultierende Konzepte und Argumentationsweisen unüberwindbar menschlich sind und von einem »human exceptionalism«

(Boddice 2011: 12) ausgehen, ist die Konstruktion einer Perspektive möglich, die sich gegen anthropozentristische Argumente und Praktiken wendet. In Übertragung auf *Løvejagten* erfordert dies die Einnahme einer kritischen Perspektive auf den Film, in der ich die ausagierte Gewalt und vor allem ihre Legitimierung in einer dezidiert anthropozentristischen Weltwahrnehmung verorte, die durch ihn gestisch transportiert wird.

So manifestiert sich die zu Beginn des Films bereits angedeutete Konnotation einer Hierarchisierung zwischen Menschen und Tieren in der darauffolgenden zweiten Sequenz (*Løvejagten*, 00:01:40–00:02:11) in stärkerer Weise. Einer der Jäger deutet erneut in die von sich aus linke Richtung, in der zuvor bereits die Vogelsträusse, das Zebra und das Nilpferd im diegetischen Raum verortet worden sind. Nun steht der Jäger jedoch auf und verlässt den Bildausschnitt in diese Richtung, um kurz darauf einen Kapuzineraffen in seinen Armen tragend zurückzukehren. Der andere Jäger berührt das Tier mit beiden Händen am Hals, um sein Gesicht zu betrachten. Der Affe tritt nach ihm, um seine Berührungen abzuwehren. Der Mann krault das Tier daraufhin trotzdem weiter am Nacken, deutet auf den Affen, grinst und lässt erst von ihm ab, als der Affe nach ihm beißt. Beide Männer verlassen nun mit dem Affen den Bildausschnitt. Die Gesten des Berührens steigern dabei nicht nur den durch das Deuten und die Montage bereits evozierten Eindruck eines geteilten Raumes zwischen den Männern und den Tieren, sie illustrieren darüber hinaus auch die relationale Natur der Gesten. Durch ihre Funktion als körpersprachliche Äußerungen und die ihnen inhärente Dynamik von Aktion und Reaktion drücken sich, »[o]hne dass es den Adressaten der Gesten bewusst wird [...] in Gesten soziale Hierarchien aus« (Wulf/Fischer-Lichte 2010: 12). Das zeigt sich sowohl an der gerade beschriebenen körpersprachlichen Interaktion zwischen den Jägern und dem Kapuzineraffen als auch an der darauffolgenden Szene, die beide Jäger im Gras sitzend mit einem jungen Orang-Utan darstellt. Wie der Kapuzineraffe versucht auch der Orang-Utan, sich den Berührungen der Männer zu entziehen (*Løvejagten*, 00:02:13–00:02:44). Ersichtlich wird dabei die erzwungene Natur der Berührungsgesten durch die Männer, die nicht nur die Bewegungsfreiheit des Orang-Utans einschränken, sondern die reaktiven Versuche des Tieres, sich zu entziehen, immer stärker werden lassen. Bereits hier ereignet sich Gewalt für die Kamera: Die erzwungene körperliche Verbindung, die durch die Gesten zwischen den Männern und den Affen geschaffen wird, dient dabei der Authentifizierung des medial vermittelten Geschehens und der räumlichen Verortung der Handlung. Vinzenz Hediger hat darauf hingewiesen, inwiefern die Darstellung von Tieren im Dokumentarfilm als Authentizitätsmarker fungiert:

Die meisten Tiere sind nicht in der Lage, unaufrichtig zu sein. Von höheren Primaten einmal abgesehen, die aus taktischen Gründen lügen können, kennen Tiere die Unterscheidung zwischen angeborenen Verhaltenstendenzen und der Beherrschung sozialer Rollen nicht. Der Mehrwert an Authentizität, der den Schauwert des Tierfilms ausmacht, stellt sich dann ein, wenn das Verhalten der Tiere in ihrem natürlichen Lebensraum gezeigt wird, unbeeinflusst von der Präsenz von Menschen, ganz so, wie es sich auch zutragen würde, wenn niemand da wäre. (Hediger 2002: 90)

Die Authentizität der Darstellung generiert sich also über die Zurschaustellung der Tiere, über die *Løvejagten* Montage in Verbindung mit den dargelegten Gesten insinuiert, die Jäger seien in ihrem ›natürlichen Lebensraum‹ auf sie getroffen. Gerade der Eingriff in diesen Lebensraum, der über die Berührungsgesten evoziert wird, fungiert dabei als Fundierung für die Behauptung, die Männer befänden sich auf dem afrikanischen Kontinent.

Das Navigieren der Männer in diesem ›natürlichen‹ diegetischen Lebensraum vollzieht sich auch in der folgenden Sequenz (*Løvejagten*, 00:02:44–00:06:29), die eine Spurensuche nach den Löwen sowie eine Übernachtung im Wald darstellt, weiterhin über die Montage der Bilder im Zusammenhang mit Deutungsgesten. Wiederholt wird in eine den Bildausschnitt überschreitende Richtung gedeutet, woraufhin die Männer den Bildausschnitt verlassen und nach einem Schnitt den Bildausschnitt wieder betreten, der nun einen anderen Ort zeigt (*Løvejagten*, 00:03:06, 00:03:39, 00:05:10, 00:05:26, 00:07:47). Der diegetische Raum wird dadurch kontinuierlich anhand der Körper der Jäger als Fixpunkte des Geschehens erweitert, wodurch implizit ein Narrativ der Erschließung und Überwindung der Natur durch die Männer transportiert wird. Mitunter schlagen sie sich durch dichtbewachsenen Wald (*Løvejagten*, 00:02:53) und vermitteln durch Bewegungsgesten wie das Pirschen, Lauern oder Schleichen, dass sie sich in einer ihnen feindlichen und für sie gefährlichen Umgebung befinden (*Løvejagten*, 00:05:18, 00:05:32, 00:07:09, 00:08:30). Die Sequenz der Spurensuche setzt mit der Einführung der Figur des Schwarzen Fährtenlesers ein, der mit den beiden Jägern einen Bildausschnitt betritt, der von oben einen sandigen und teils grasbewachsenen Boden zeigt und mitunter durch Palmsträucher gespickt wurde. Der Fährtenleser läuft vor den sich unterhaltenden Männern; einer geht ebenfalls, der andere reitet auf einem Esel. Die Einführung des Fährtenlesers schreibt dabei die Tendenz fort, die ich in Bezug auf die Inszenierung der Tiere als Darstellung einer anthropozentristischen Weltwahrnehmung durch den Film beschrieben habe. Der Fährtenleser wird hier über rassistische Zuschreibungen gegenüber seiner Hautfarbe exotisiert, indem auch er als Index der Verortung der Handlung auf dem afrikanischen Kontinent instrumentalisiert wird. Innerhalb verschiedenster Gesten, die die beiden Jäger und der Fährtenleser miteinander ausagieren, werden dabei zwischenmenschliche Hierarchisierungsprozesse ersichtlich, die aufzeigen, dass der Fährtenleser in der sozialen Hierarchie unter den beiden weißen Männern positioniert wird. Während er häufig die Verantwortung für das Aufzeigen der Spuren der Löwen übernimmt und sich ebenfalls an der Dynamik der Deutungsgesten und Montagetechnik zur Erzeugung des diegetischen Raumes beteiligt, sind es die weißen Jäger, die trotzdem als Agentia der Bewegung fungieren. Nachdem der Fährtenleser den Männern beispielsweise in der oben besprochenen Sequenz den Weg bedeutet und vorgehen will, überholt ihn einer der beiden Männer und schiebt ihn an der Brust zurück, um vorzugehen (*Løvejagten*, 00:03:47). Wiederholt folgt der Fährtenleser den Männern, nachdem er ihnen den Weg gezeigt hat. Obwohl er den Jägern innerhalb des filmischen Raums über die Zuschreibung einer gesteigerten Fähigkeit zum Lesen von ›natürlichen‹ Spuren und der Orientierung in der Natur überlegen ist und sie unterstützt, trägt er im Gegensatz zu den Jägern kein Gewehr. Als sich die drei Männer durch dichten Wald bewegen, krabbelt der Fährtenleser vor den Männern auf dem Boden, während diese gehend den Boden betrachten (*Løvejagten*, 00:04:00). Diese Gesten sind als symbolische Zeichen sozialer Hierarchisie-

rung zu lesen, in denen der Fährtenleser sich aufgrund der rassistischen Konstruktion eines Zusammenhangs von Hautfarbe und sozialer Hierarchie unterordnen muss und seine Fähigkeit zur körperlichen Bewegungsfreiheit eingeschränkt wird. Välihao weist darauf hin, dass Gesten den jeweiligen Ist-Zustand einer Gesellschaft verkörpern (2017: XI); in diesem Fall also die Ausübung systemischer Gewalt auf den Fährtenleser und seine legitimierte Diskriminierung. Der aus postkolonialer Perspektive andauernde Kampf um Gleichberechtigung wird damit im gestischen Austausch der Männer im Kontext von *Løvejagten* unterlaufen, worauf ich im späteren Verlauf der Argumentation über die Rezeption als kommunikative Erwiderung der Geste noch intensiver Bezug nehmen werde. Die Einschränkung der gestischen Ausdrucksmöglichkeiten und der Beweglichkeit des Fährtenlesers durch die weißen Jäger weist damit auf die in der begrifflichen Reflexion zum Gestenbegriff angeführten Argumente für eine Kritische Phänomenologie zurück, die bemerkt, dass verkörperte Wahrnehmung situiert und durch intersektionale Formen der Diskriminierung und Gewalt eingeschränkt wird. Frantz Fanon hat das im Kontext von *Black Skin, White Masks* aus seiner Positionalität als Schwarzer Mann in einer weißen Mehrheitsgesellschaft expliziert:

I came into the world imbued with the will to find a meaning in things, my spirit filled with the desire to attain to the source of the world, and then I found that I was an object in the midst of other objects. [...] For not only must the black man be black, he must be black in relation to the white man. [...] The white world, the only honorable one, barred me from all participation. A man was expected to behave like a man. I was expected to behave like a black man [...]. I move slowly in the world, accustomed to seek no longer for upheaval. I progress by crawling. And already I am being dissected under white eyes, the only real eyes. I am *fixed*. Having adjusted to their microtomes, they objectively cut away slices of my reality. I am laid bare. (Fanon 1986: 109, 110, 114, 116; Herv. i. Orig.)

Fanons Beschreibung seiner Positionalität erinnert stark an die Einschränkungen der Bewegungsfreiheit des Fährtenlesers in *Løvejagten*. Hier zeigt sich der Zusammenhang zwischen einer anthropozentristischen Sichtweise und ihrer Verlängerung in Form rassistischer Ressentiments gegenüber »BIPoC«⁵, denen mitunter auch die Vorannahme eines Absprechens normativer Idealvorstellungen gegenüber nicht-weißen Menschen zugrunde liegt. In diesem Zusammenhang weist Ariella Aïsha Azoulay 2022 in ihrem Buch *Potential History. Unlearning Imperialism* darauf hin, dass das im Globalen Norden vorherrschende Verständnis von Menschenrechten durch Konnotationen des Kolonialismus geprägt ist und damit Machtungleichheiten weiterhin bestärkt:

The ›human‹ is the universal effect of the long-lasting denial of historical violence exerted against real people in order to make their dispossession a matter of fact and its origins obscure. [...] I propose not to let the imperial narrative of human rights camouflage

5 »BIPoC ist die Abkürzung von *Black, Indigenous, People of Color* – und ist die politische Selbstbezeichnung von Schwarzen, Indigenen und nicht weißen Menschen. Die Begriffe entstanden aus Widerstand zu diskriminierenden Fremdbezeichnungen und symbolisieren den Kampf gegen Unterdrückung und für Gleichberechtigung.« (Glossareintrag 2022a; Herv. i. Orig.)

the origins of the category of the human in earlier devices such as slave ships, plantations, and labor colonies. I propose to read these devices as places where rights as provisions were provided to people who were being conceived as reduced to basic needs. It is through this designation of the basic needs of others—the construction of the human—that the privileged maintain their rights. (Azoulay 2022: 435f.; Herv. i. Orig.)⁶

Azoulay verdeutlicht, dass die Kategorie des Humanismus durch normative und rassifizierende Vorannahmen geprägt ist und durch sie Leitunterscheidungen darüber eingezogen werden, wer wem überhaupt Menschenrechte zusprechen kann. In ihrer Auseinandersetzung mit Fanons Thesen in *Black Skin, White Masks* weist auch Sara Ahmed darauf hin, dass der Kolonialismus die Welt zu einem normativen Ideal des Weißseins verschoben habe: »Colonialism makes the world ›white‹, which is of course a world ›ready‹ for certain kinds of bodies, as a world that puts certain objects within their reach.« (Ahmed 2007: 153f.) Die daraus resultierenden Privilegien resultieren in einer Befähigung weißer Menschen zur relativ uneingeschränkten Bewegung, zur Möglichkeit des Ergreifens von Dingen und zur Aneignung von Ressourcen und Wissen. Diese privilegierte Form der Bewegung in und Erschließung der Welt wird auch an den Gesten der Jäger sichtbar.

Im Gegensatz zu den deutlich sichtbaren Einschränkungen der gestischen Ausdrucksfähigkeit sowie der Bewegungsfreiheit des Fährtenlesers agieren die beiden Jäger oft kaltschnäuzig, was beispielsweise an den durch sie wiederholt ausagierten Gesten des Rauchens (*Løvejagten*, 00:04:28, 00:06:00, 00:10:49), betont lässigem Gehen mit Händen in den Hosentaschen (*Løvejagten*, 00:04:25, 00:05:37, 00:07:40) sowie dem Posieren mit den Händen an den eigenen Hüften (*Løvejagten*, 00:05:43, 00:07:56, 00:10:19) ablesbar wird. Diese gestische Performanz kann in einen Zusammenhang zu den Vernunftidealen europäischer Philosophie gestellt werden, in denen die Kontrolle über die eigenen Empfindungen als normatives Ideal positioniert wird (Frese 2013: 129). Es ist darüber hinaus auch Ausdruck des Bewusstseins der Männer über ihre eigene Verortung innerhalb einer sozialen Hierarchie. Gerade die gestische Performanz des Rauchens verleiht der sozialen Hierarchisierung zwischen den Männern Ausdruck. Die Jäger zelebrieren das Rauchen ihrer Zigaretten als Genussmittel zumeist selbst oder untereinander und treten dabei über die Geste des gegenseitigen Anzündens ihrer Zigaretten miteinander in Interaktion, während dem Fährtenleser keine Zigarette angeboten wird (*Løvejagten*, 00:05:59, 00:07:32).

Lediglich in den letzten Einstellungen des Films, die die drei Männer mit den bereits getöteten und gehäuteten Löwen als erfolgreich posierend zeigen, bietet einer der Jäger nicht nur dem anderen eine Zigarette an, sondern auch dem Fährtenleser (*Løvejagten*, 00:10:52). Er zündet dem Fährtenleser jedoch, anders als kurz zuvor dem anderen Jäger, nicht mit einem Streichholz die Zigarette an, sondern reicht ihm danach die Streichholzschachtel, damit er dies selbst tun kann. In dieser vielleicht zunächst trivial anmutenden Abfolge von Gesten eröffnen sich diverse und sich verändernde Vorannahmen über die soziale Hierarchisierung zwischen den Männern. Nach der erfolgreichen

6 Siehe auch Smith 1999.

Jagdsafari, die aus anthropozentristischer Perspektive eine Erhebung der weißen Männer über die, die »natürliche Ordnung« beherrschenden, Löwen bedeutet, entscheiden sich die weißen Männer, den Schwarzen Fährtenleser mit dem Genussmittel einer Zigarette zu belohnen. Die weißen Männer entscheiden also über die Verteilung der Zigaretten, die sie im Verlauf der Handlung von *Løvejagten* häufig rauchen. Symbolisiert wird dadurch ein scheinbar ephemeres Gemeinschaftsgefühl zwischen allen drei Männern, das durch die Gewalt an den Löwen evoziert wird. Dennoch entzieht der Jäger dem Fährtenleser die mit Intimität und Zuneigung konnotierte Geste, seine Zigarette durch ein nah an seinen Mund gehaltenes Streichholz anzuzünden. Die zunächst als vermeintlichen Ausdruck von Kameradschaft lesbare Geste des Anbietens einer Zigarette wird also durch die Folgegeste sofort wieder unterminiert, was sich auch in der folgenden und letzten Einstellung des Films zeigt.

Hier posieren die drei Männer mit den im Vordergrund auf Pfählen befestigten Löwenschädeln. Sowohl durch die an ein »tableau vivant« erinnernde absichtsvolle Anordnung der Körper sowie durch den Umstand, dass alle drei Männer die Kamera durch direkte Blicke adressieren, muss dieser abschließenden Sequenz eine gesteigerte Ebene der Performanz und Absichtlichkeit attestiert werden. Bezeichnend ist dabei, dass die beiden Jäger nach wie vor stehen und rauchen, während der Fährtenleser nicht mehr raucht, sondern zwischen den Männern kniet (*Løvejagten*, 00:11:11). Das Knien des Mannes muss dabei als durch die Jäger erzwungene Geste der Degradierung interpretiert werden, ein Ergebnis der Objektifizierung des Fährtenlesers. Ahmed schreibt: »To be black in ›the white world‹ is to turn back towards itself, to become an object, which means not only not being extended by the contours of the world, but being diminished as an effect of the bodily extensions of others.« (Ahmed 2007: 161) Hier wird sehr anschaulich die Leitunterscheidung deutlich, die Gesten als Ausdrucks-, Bewegungs- und Verkörperungsformen in sich tragen: Sie besitzen die Fähigkeit zur verleblichten Ausbreitung in der Welt genauso wie die gewaltsame Einschränkung der Ausbreitung anderer. In ihren Erscheinungsformen als Deuten, Winken, Berührungen und Gewalthandlungen konstruieren Gesten in *Løvejagten* den diegetischen Raum nicht nur als sozial hierarchischen Raum, im Zusammenspiel mit filmischen Montagetechniken fungieren weiße Körper auch als Fixpunkte der Blicklenkung und Orientierung in diesem diegetischen Raum. Während ich bis zu diesem Punkt vor allem Auswirkungen systemischer bzw. sich außerhalb des Bildausschnitts ereignender Gewalt beschrieben habe, will ich im Folgenden auf Formen absichtsvoller und sichtbarer Gewalt in Form von Gesten eingehen, die sich im Verlauf von *Løvejagten* ereignen.

Gewaltgesten in *Løvejagten*, die doppelte Intentionalität transportieren

Gewaltgesten, die im Verlauf von *Løvejagten* doppelte Intentionalität am deutlichsten transportieren, ereignen sich mehrheitlich in direkter Verbindung zur absichtsvollen Tötung der beiden Zoolöwen. Als Gewaltgesten fasse ich solche gestischen Formen des Ausdrucks, der Verkörperung und Bewegung, die in der Ausübung physischer Gewalt an anderen Lebewesen bestehen. Es ist dabei die Kombination aus absichtsvoller physischer Gewalt und der Geste des Vorzeigens dieser Gewalt, die die doppelte Intentionalität hier konstituiert.

Die Sequenz mit der Tötung der beiden Löwen sowie dem Posieren mit ihnen folgt auf die bereits zuvor beschriebene Szene der Spurensuche im Wald. Sie wird von dem Zwischentitel »Der Löwe kommt!« (*Løvejagten*, 00:06:31) eingeleitet, der eine Einstellung unterbricht, in der die drei Männer im Wald schlafen. Die Darstellung der schlafenden Männer wird mit Aufnahmen eines Löwen am mit Palmen gespickten Ufer parallelmontiert. Während der Löwe mit einem kleinen Beutetier im Maul am Ufer entlangläuft, erfolgt ein Schnitt, der auf die Einstellung der Männer im Wald zurückführt und einen der Jäger dabei zeigt, wie er aufwacht. Er springt sofort auf, greift sich eines der Gewehre und richtet sich nach links aus, um auf eine den Bildausschnitt überschreitende Richtung zu zielen, wodurch der Eindruck entsteht, das Ufer befände sich links der Männer. Über die erneute Konstruktion des diegetischen Raums aus zwei ontisch getrennten Räumen hinaus konstruiert diese Parallelmontage den Löwen als Aggressor und die schlafenden Männer als unmittelbar durch ihn in Gefahr. Denn: das in seinem Maul befindliche Beutetier signalisiert als Index einer Gewaltgeste, dass der Löwe zur Ausübung von Gewalt fähig ist. Die sich daraufhin außerhalb des Bildausschnitts ereignende Erschießung des ersten Löwen wird damit auch gestisch legitimiert: Sein Auftauchen wird nicht nur als Überraschung, sondern er selbst auch als Aggressor konstruiert; seine Erschießung durch die Jäger ereignet sich also inmitten eines diegetisch konstruierten Bedrohungsszenarios durch den Löwen als Teil eines als gefährlich figurierten Dschungels. Dieses Szenario orientiert sich an einem romantisierten Bild einer wilden und unberührten Natur, nach dem die filmische Diegese strebt (Ames 2008: 200), um eine authentische Wirkungsästhetik zu konstruieren. Das Beutetier im Maul des Löwen sowie der starke Kontrast zwischen seinen schnellen Bewegungen am Ufer im Gegensatz zu den immobil schlafenden Männern legen nahe, dass die Erschießung des Tieres gar als gestische Reaktion auf die von ihm ausgehende und in Gesten transportierte Gefahr zu lesen ist, die der Film konstruiert. Der Löwe wird als raumeinnehmend figuriert, seine Gesten des rastlosen und schnellen Herumstreunens am Ufer mit dem Beutetier im Maul (*Løvejagten*, 00:06:38) werden relational, weil er durch sie zeitweise einen Anspruch auf den natürlichen Raum erhebt, der mit dem Anspruch der weißen Jäger konkurriert, diesen Raum zu beherrschen. Über diese relationale Ausbreitung von Gesten im Raum sagt Rebecca Schneider: »A moving or articulate body is thus perhaps always relational in that the movement/stasis of the body (both/and) may be said to necessarily engage a broader scene in which the body is given to exist in space and time.« (Schneider 2017: 112) Aus der Perspektive der in *Løvejagten* postulierten anthropozentristischen Weltsicht erscheint die Erschießung des Löwen logisch, weil es die Körper der Jäger sind, denen das Recht auf uneingeschränkte Bewegungsfreiheit im selben Maße zugesprochen wird, wie sie in die Lage versetzt werden, die Bewegungsfreiheit anderer Körper im Zweifel gewaltsam zu begrenzen. Das zeigt sich auch, als der zweite Jäger durch die auf den Löwen abgegebenen Schüsse aufschreckt, sich kurz umschaute, und anstatt sofort zu seinem Gewehr zu greifen, einmal auf den noch schlafenden Fährtenleser einschlägt, um diesen gewaltsam zu wecken (*Løvejagten*, 00:06:52).

Die Tötung des ersten Löwen ereignet sich daraufhin außerhalb des Bildausschnitts. Bezeugt wird sie erneut durch eine Form indexikalischer Darstellung: Nach den in seine diegetisch konstruierte Richtung abgegebenen Schüssen zeigt ein neuer Bildausschnitt den Löwen am Ufer liegend. Sein Körper ist nun im Kontrast zu seiner vorherigen Dar-

stellung immobil – und es ist genau diese Kontrastierung von Motilität und Bewegungslosigkeit, die laut Vivian Sobchack als deutlichster Index des Todes in bewegtbildlicher Darstellung fungiert:

It is the visible mortification of or violence to the existential, intentional, and representable lived-body which stands as the index of dying, and the visible cessation of the body's intentional behavior which stands as the index of death. [...] the moment of death can only be represented in a visible and vigorous contrast between two states of the physical body: the body as lived-body, intentional and animated – and the body as corpse, as flesh unintended, inanimate, static. (Sobchack 1984: 287)

Lediglich eine seiner Pfoten rutscht langsam über den leicht abschüssigen Untergrund, was als Zeichen einer das Tier verlassenden Muskelanspannung interpretiert werden kann und auftritt, während der Löwe verstirbt (*Løvejagten*, 00:07:18). Diese Geste, die im Detail der langsam rutschenden Pfote sichtbar wird, bezeugt, dass Gesten manchmal sowohl absichtsvolle körpersprachliche Ausdrucksformen sind, manchmal jedoch »nicht unbedingt Akte, die bewusst sind, intendiert oder kontrolliert. Gesten unterlaufen uns« (Görling 2009: 9). Die Geste zeigt sich damit über eine diskursive Ebene hinaus sinnhaft: »In der Geste lässt sich die diskursiv nicht mehr einholbare Dimension des Vollzugs, der Tat als auf eigene Weise sinnstiftend beobachten.« (Richtmeyer/Goppelsröder 2014: 9) Die rutschende Pfote bezeugt dabei die vorherige Körperspannung, die den Löwen nun verlässt. Als unfreiwillige Geste ist sie trotzdem bedeutsam. Die Kamera fängt dieses Detail durch eine nahe Einstellung ein, was wiederum auch bezeichnend für die in *Løvejagten* enthaltene Bildsprache ist. Die Bilder des Films sind vornehmlich in totalen oder halbtotalen Einstellungen gehalten, die zu dem bereits thematisierten Muster räumlicher Orientierung beitragen. Im Falle der Darstellung der Tiere, wie beispielsweise des Zebras, der Vogelsträusse oder auch des Löwen bedient sich *Løvejagten* jedoch naher Einstellungen. Dies legt nahe, dass es insbesondere auch um die durch die Tiere transportierten Schauwerte geht, denn diese Logik steigert sich im Fall des Löwen, da hier nicht lediglich ein exotisiertes Tier in möglichst detaillierten Bildern gezeigt wird, sondern der Schauwert des Todes eines Tieres, um als Ergebnis der doppelten Intentionalität zu dienen. Der Löwe wird damit doppelt objektifiziert, weil er nicht bloß als indexikalisches Zeichen für einen Jagdsafarifilm dargestellt wird, sondern durch seinen Tod von einem synästhetisch wahrnehmenden Lebewesen zur Leiche wird dieser Prozess bildlich möglichst genau verfolgt – das Ergebnis der absichtsvollen Gewalt am Löwen wird also in seinem besonderen Maße ausgestellt: »The corpse, then, exists with paradoxical semiotic force. It is a significant bodily sign of the body which has no power to signify. It engages our sympathy as an *object* which is an index of a *subject who was*.« (Sobchack 1984: 288; Herv. i. Orig.)

Die Implikationen dieser Transformation zeigen sich auch in den Gesten des Jägers, der in der folgenden, nun wieder halbtotalen, Einstellung zunächst mit noch erhobenem Gewehr in Richtung des mittig des Bildausschnitts positionierten Löwen schleicht (*Løvejagten*, 00:07:24). Er beugt sich über das Tier, um sicherzustellen, dass der Löwe wirklich verstorben ist, bevor er sein Gewehr am Lauf haltend neben sich auf den Boden stellt, seine Hand in seine Hosentasche steckt und sich eine Zigarette anzündet, die er soeben

aus seiner Hosentasche herausholt. Rauchend blickt er erneut auf den Löwen herunter und stellt sein Gewehr mit seinem ausgestreckten Arm mit dem Schaft auf den Körper des Löwen. Diese Geste drückt den Triumph des Jägers über das Tier aus: Nicht nur belohnt der Mann sich selbst mit einer Zigarette, er scheint das Tier zudem mit dem Stochern seiner Waffe zu verhöhnen.

Die Logik der darauffolgenden Erschießung des zweiten Löwen ähnelt diesem Ablauf. Sie wird durch den Zwischentitel »Man finder Spor af an bedaget Løve No. 2...« (*Løvejagten*, 00:08:03)⁷ eingeleitet und zeigt die beiden Jäger zunächst durch den Wald rennend und schießend. Erneut werden diese Bilder mit denen eines Löwen am Ufer rand parallelmontiert. Die Sequenz unterliegt jedoch einer Steigerungslogik: Der Löwe bewegt sich nun deutlich schneller als der erste und wird dabei gezeigt, wie er ein am Boden liegendes großes Beutetier angreift. Der Angriff auf das Tier konstruiert den Löwen erneut als aggressiv, seine schnellen und agilen Bewegungen verdeutlichen die Gefahr, die von ihm ausgeht. Auch ist erkennbar, wie der Löwe sich aufgrund neben ihm einschlagender Gewehrkugeln mit eingezogenem Schwanz in einer Zick-Zack-Bewegung von dem Beutetier weg in Richtung des Ufers bewegt (*Løvejagten*, 00:08:19). Die schnellen Bewegungen des Löwen und sein unvorhersehbares Verhalten, das bedrohlich wirkt, sind dabei also tatsächlich gestische Reaktionen auf die Bedrohung durch die Schüsse. In diesen Einstellungen sowie in der darauffolgenden Erschießung des Löwen vor der Kamera und für die Kamera ereignet sich damit eine nun sichtbare und weitere, über die Diegese hinausgehende, Transformation von Räumlichkeit. Nicht nur werden verschiedene, räumlich getrennte Orte durch Montage, Gesten, authentifizierende Tiere und künstliche Bepflanzung zu einem diegetischen Raum zusammengeführt und entortet. Der Fjord, an dem sich die Tötung der Löwen ereignet, wird mit dem Ausagieren der gestischen Gewalt für die Kamera faktisch zudem von einem schlicht natürlichen Ort zu einem Tatort. Denn die authentifizierende Funktion der Anwesenheit der Tiere im künstlich geschaffenen homogenen diegetischen Raum sowie der Gewalt an den Tieren kommt nur dadurch zustande, dass es für die Tiere unerheblich ist, wo und in welchem Kontext sich die Gesten abspielen. Während die Gesten für die menschlichen Akteur:innen des Films im schauspielerischen Sinne Probehandlungscharakter besitzen, deutet die Geste des eingezogenen Schwanzes des Löwen auf eine authentische Empfindung der Angst hin, ganz zu schweigen davon, dass beide Löwen natürlich für den Film *wirklich* getötet werden.

Dass der Löwe für den Film getötet wird, unterstreicht auch die Perspektive, die die Kamera auf die Tötung einnimmt. Hier wird das Ufer in einer halbtotalen Einstellung dargestellt, wobei sich der Löwe im Wasser befindet, lediglich sein Kopf und Hals ragen hervor. Der Jäger betritt von rechts den Bildausschnitt und kniet sich mit dem Rücken zur Kamera genau zwischen diese und den Löwen. Für einen Moment wird damit eine mehrfache Übereinstimmung erreicht: Die Perspektive der Kamera, des Jägers und der Zuschauenden sind dieselbe. Diese Einhegung der Perspektive des Agens der Gewalt wird kurz darauf jedoch unterbrochen, indem der Jäger einige Schritte nach links tritt, sich wieder hinkniet und daraufhin den Löwen erschießt. In der Veränderung der Position des Jägers lässt sich eine Veränderung der in diesem Moment evozierten Botschaft

7 Eigene Übersetzung: »Man findet Spuren eines zweiten alten Löwen.«

gegenüber den intendierten Zuschauer:innen identifizieren: Der Jäger tötet nicht, damit die Zuschauer:innen durch die Evokation einer Identifikation mit ihm filmisch erleben können, wie es ist, einen Löwen zu töten. Er rückt vielmehr zur Seite, um den Zuschauenden visuell bestmöglich zu zeigen, dass er tötet, damit sie sehen können, wie ein Löwe getötet wird. Hier ereignet sich also die Zuspitzung doppelter Intentionalität: Einerseits ist es die Ausstellung absichtsvoller Gewalt, andererseits die Geste des Vorzeigens dieser Gewalt in Richtung der Rezipient:innen, die sich hier abspielt.

Die Gerichtetheit der gestischen Performanz der Gewalt an die Zuschauer:innen bestimmt daraufhin auch den Rest der Handlung des Films. Nach der Tötung des zweiten Löwen kehren beide Jäger zur Leiche des ersten Löwen zurück, um ihn sowohl visuell als auch taktil nicht nur zu inspizieren, sondern durch Schneiden und Reißen auch mit seiner Häutung zu beginnen. Die Jäger fassen das Tier an, ziehen an seinem Körper, schneiden den Löwen, reißen sein Maul auf, stecken eine Faust hinein, vergleichen die Größe ihrer Hände mit seinen Pfoten (*Løvejagten*, 00:09:46). Sie wirken damit nicht nur für die Kamera weiterhin gewaltsam auf das Tier ein, sie ermächtigen sich in diesen Gesten auch über den Löwen, indem sie die der Leiche abwesende Intentionalität, ihre Passivität, ausnutzen: »The corpse as a body-object is physically passive, semiotically impassive. It can be offered to a devouring scrutiny, or embalmed with the richest symbolism. It can be *used*, offering no resistance to the willful viewer [...].« (Sobchack 1984: 288; Herv. i. Orig.) Diese Abwesenheit der Möglichkeit, sich zu wehren, speist sich daraus, dass auf die Leiche lediglich noch gestisch eingewirkt werden kann, sie selbst ist zur Reaktion nicht mehr imstande.

Das Ergebnis dieser Ermächtigung über die Löwen zeigt sich dann in den letzten Einstellungen von *Løvejagten*, die die Prämisse der Gerichtetheit der Gewalt an die Zuschauer:innen noch einmal unterstreicht. Vor den bereits thematisierten Bildern, die die Jäger, den Fährtenleser sowie die gehäuteten Löwen an ihren Köpfen aufgespießt auf Pfählen zeigen, betreten die Jäger und der Fährtenleser die Szene. Die beiden weißen Männer laufen vor dem Fährtenleser, der eine der Löwenhäute hinter sich her schleift. Im anschließenden Umgang mit der Haut des Tieres zeigt sich auch die für die Jäger abjekte Natur der Leiche (Kristeva 1982). Es ist nämlich die Aufgabe des Fährtenlesers, den Löwen zu ziehen. Als einer der Jäger den Kopf und die Haut gemeinsam mit dem Fährtenleser hochzuheben versucht, um den Löwen zu präsentieren, rutscht er ihm mehrere Male aus den Händen, weil er ihn nur widerwillig mit einzelnen Fingern berührt. Der andere Jäger tritt daraufhin mit dem Fuß nach dem Kopf des Löwen, um ihn zu positionieren, bevor alle Männer ihn wieder fallen lassen (*Løvejagten*, 00:10:34). Der Löwe ist also durch die Gewaltanwendung auf seinen Körper zu einem semiotisch benutzbaren und abjekten Objekt umgeformt worden. Er bezeichnet nun den Triumph der Männer über den diegetisch zusammengeführten »natürlichen« Raum und bezeugt damit, inwiefern Gesten hier Räumlichkeit und räumliche Orientierung in einer rassistischen und anthropozentristischen Weise konstruieren. Zudem bezeugt die letzte Sequenz eine Zuspitzung des Prinzips der doppelten Intentionalität: Durch sie wird noch einmal das Ergebnis der zuvor bereits absichtsvollen und sichtbar transportierten Gewalt dargestellt, indem auf die Leichen der Löwen als semiotisch benutzbare Objekte zurückgegriffen wird und durch die direkte Adressierung der Kamera noch einmal die Präsenz von Rezipient:innen unterstrichen wird, an die sich diese Inszenierung richtet.

Im Folgenden soll diese Konstruktion in den Kontext des ursprünglichen Produktions- und Distributionskontext gesetzt werden, indem ich anhand der Geste der Sichtbarmachung der Bilder aufzeige, auf welche Weise *Løvejagten*s Bilder ihre eigene Sichtbarmachung ursprünglich forcieren – um danach anhand der Geste der Rezeption als kommunikative Erwidierung auf ihre heutige Situierung Bezug zu nehmen.

Die Geste der Sichtbarmachung durch *Løvejagten*s Bilder

Ich habe bereits im Rahmen der einleitenden theoretischen Bemerkungen zur Geste markiert, dass Gesten und Bildern aufgrund ihrer gemeinsamen Qualität der Bewegung eine Parallelität attestiert worden ist. Im Kontext der Geste der Sichtbarmachung von *Løvejagten*s Bildern, um die es im Folgenden gehen soll, spielt diese Parallelität in ihrer filmhistorischen Situierung der Produktion und ursprünglichen Distribution des Films zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine besondere Rolle. Sowohl historische Quellen als auch die retrospektive filmhistorische Forschung weisen für die frühen Formen des Films⁸ auf eine besondere Faszination mit der Darstellung des Bewegten hin, so beispielsweise Curt Moreck, der bereits 1926 eine *Sittengeschichte des Kinos* verfasst:

Während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts beschäftigt sich der erfinderische Menschegeist mit dem Problem des beweglichen, d.h. bewegt erscheinenden Bildes, nachdem schon das Altertum zu der physiologischen Erkenntnis gelangt war, daß der auf den Sehnerv ausgeübte Lichtreiz je nach seiner Stärke nachdauert und ein vom Auge aufgenommenes Erscheinungsbild noch als Eindruck wahrnehmbar bleibt, wenn es dem Blick bereits entzogen ist, und daß schnell aufeinanderfolgende Gesichtseindrücke verschmelzen und als bewegte Bilder im Auge erscheinen. (13)

Diese Fähigkeit des Bildes, Bewegung wahrnehmbar zu machen, fasziniert – und manifestiert sich in der zeitgenössischen Popularität von sensationellen Darstellungen, die auf ihre eigene Wirkungsästhetik abzielen (Musser 1994: 394; Abel 1994: 117f.). Bevor sich im späteren narrativen Film kategorisierende Schemata wie der Genrebegriff herausbilden, zeigen sich zu dieser Zeit bereits wiederkehrende Topoi wie Erotik, Tanz und Sport, die durch die Darstellung von Körpern in Bewegung auf die verkörperte Medienwahrnehmung ihrer Rezipient:innen abzielen (Guido 2006: 139–158). Neben artistischen Filmen wie *Caicedo (With Pole)* (1894), *Fencing* (1892) oder *Newark Athlete* (1891) sind es insbesondere Sportarten wie Boxen oder Wrestling, in denen auch die Darstellung von Gewalt als populärer Topos der Zeit bereits vor der Wende zum 20. Jahrhundert erkennbar wird. Filme wie *Men Boxing* (1891), *Mike Leonard vs Jack Cushing* (1894) oder *Fitz-*

8 Wenn hier in einem generalisierten Sinne von *dem* frühen Film die Rede ist, sind damit insbesondere die Filmkulturen der USA, Großbritanniens, Frankreichs, Deutschlands und Dänemarks gemeint, in denen Film sich um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zwar auf unterschiedliche Weise, jedoch mit besonderem Augenmerk auf eine starke Entwicklung filmischer Ausformungen, entwickelt hat. Vor allem die Forschung zum frühen Film in Dänemark hat die Interferenzen zwischen der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Dänemark florierenden Filmindustrie und der deutschen Filmproduktion betont (Gestrich 2008: 70).