

die an Weißsein gebunden sind, und wird den Ausgrenzungs- und Gewalterfahrungen, die Schwarze und People of Color durch Weiße real erleben, keine Rechnung getragen« (Arndt 2009: 348).

Die verkörperte Rezeption als kommunikative Erwidering der dargestellten Gesten gewinnt damit zentrale Relevanz. Im Titel ihres 2018 erschienen Aufsatzes »That The Past May Yet Have Another Future« impliziert Rebecca Schneider bereits die Fähigkeit der Geste zur Veränderung einer zukünftigen Vergangenheit. Gemeint ist damit das emanzipative und wiederholbare Potenzial der Geste, immer wieder anders auf den jeweiligen Ruf zu reagieren. Die Vergangenheit ist damit keine abgeschlossene, nicht veränderbare, Entität, sondern steht in einer Relation zur Gegenwart. Die Geste der Reaktion wird damit politisch und gewinnt aktivistisches Potenzial. Schneider schreibt: »Underway, let us remember that entanglements are not unities. Dissensus and consensus can syncopate in and out of step as we articulate interstices for the generative, vertiginous, and proprioceptive opacities of the past not past.« (Schneider 2024: 67) Die Umgangsweisen einer weißen Mehrheitsgesellschaft, hier in symbolischer Vertretung des dänischen Filminstituts sowie meiner eigenen Positionalität, sind in die Kolonialgeschichte des Globalen Nordens verwickelt. Die damit einhergehenden Privilegien können weder durch Selbstkritik noch durch Entnennung überwunden werden, sondern müssen vielmehr offen benannt werden. Es ist daher auch nicht an mir, eine alternative Form der Kuration oder anderweitigen Umgang mit der Existenz von *Løvejagten*s Bildern vorzuschlagen. Vielmehr kann ich im Rahmen dieser Seiten nur auf die Verwicklung der Bilder mit menschen- und umweltverachtenden Ansichten und ihren Zusammenhang mit einer nicht ausreichend aufgearbeiteten Geschichte aufmerksam machen, die sich in der Gegenwart auf vielfältige Weisen fortschreiben – nicht zuletzt im Fehlen einer mindestens angebrachten paratextuellen Einbettung der Bilder in ihren kolonialen Kontext und einer Anerkennung unterschiedlicher Rezeptionspositionitäten in Form einer Triggerwarnung für all jene, die von systemischer Gewalt und Marginalisierung betroffen sind.

Fazit

Anhand des in sich diversen Begriffs der Geste ein Medienartefakt wie *Løvejagten* zu betrachten, ermöglicht nicht nur das Decouvrieren der Verwicklung früher filmischer Formen in koloniale, patriarchale und kapitalistische Zusammenhänge. Die Geste eröffnet eine übergeordnete Relationalität von Produktion, Distribution und Rezeption von Bildern absichtsvoller Tötungen, die die Historizität von Medienartefakten kritisch zu figurieren vermag, indem deutlich wird, dass die Zuschreibung einer »vergangenen« Gewalt nicht einfach eine zeitliche Abgeschlossenheit bezeichnen kann. Dieses gegenüber linearen Zeitkonzeptionen dekonstruierende Potenzial des Gestenbegriffs befähigt vielmehr zu der kritischen Intervention, dass die Zuschreibung eines historischen Dokumentstatus die Rezeption von absichtsvoller Tötung im Fall von *Løvejagten* legitimiert und verweist damit auf eine Reihe übergeordneter Aufwertungspraktiken, die die (Re-)Situierung solcher Bilder in öffentlichen Diskursen bedingen können. Das zeigt sich beispielsweise nicht nur in dem hier explizierten Zusammenhang von anthropozentristischen und rassistischen Weltanschauungen, sondern auch darin, wie in weißen privile-

gierten Mehrheitsgesellschaften des Globalen Nordens institutionell mit diesem Zusammenhang umgegangen wird.

Darüber hinaus erzwingt vor allem die der Geste inhärente Ebene der Verkörperung die Anerkennung, dass diese Seiten ebenfalls in diesen Zusammenhang verstrickt sind. Verfasst werden sie von mir, einer Person mit einer spezifischen Positionalität, die mit Privilegien einhergeht, die mich überhaupt erst befähigen, diese Seiten zu schreiben. Es sollte klar geworden sein, dass sich verkörperte Wahrnehmung immer innerhalb sozialer Relationen ereignet, die Machtverhältnisse konsolidieren und wiederum dafür sorgen, dass sich die doppelte Seinsweise des Körpers zwischen Sartres Verständnis des ›Für-sich-Seins‹ und ›Für-andere-Seins‹ anhand intersektionaler Formen der Diskriminierung ereignet (Sealey 2020). Die hier thematisierten Gesten der Gewalt spitzen diese Logik auf extreme Weise zu: Wer wem Gewalt antut und wie diese Gewaltanwendung wahrgenommen wird, steht in Abhängigkeit von sozialen Positionen. Erneut will ich auf Christopher A. Nixons Argument zum kontextabhängigen Gebrauch solcher Bilder zurückkommen, durch den sie entweder sensationalisieren und fetischisieren können, oder Anlass einer neuen Bildkritik werden können: »Diese Aufnahmen markieren nämlich visuell ein sprach- und handlungsunfähiges Subjekt und sollen uns bildpolitisch ›lehren, dass nicht [jede*r] in der Lage ist zu sehen und zu sprechen‹. Sprachfähigkeit und Agency werden zu einem Privileg von wenigen.« (Nixon 2023: 125) Betrachtet man die Relevanz eines kontextabhängigen Gebrauchs von Bildern, führt das unmittelbar auf das Eingeständnis zurück, dass Bilder ihre Handlungsfähigkeit nicht erst in einer postdigitalen Mediumgebung gerade dadurch generieren, dass die Entscheidung über ihren Gebrauch und ihre paratextuelle Einbettung nicht einzelnen Akteur:innen alleine obliegt. Im Fall musealer, archivarischer oder wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit den Bildern ist aber gerade deshalb der Kontext, der solchen Bildern gegeben wird, ob der hier ausagierten Machtpositionen umso wichtiger.

Nicht nur anhand von *Løvejagten* wird dieser Umstand ersichtlich – er ereignet sich innerhalb jüngerer Medienartefakte ebenso. Anhand des Dokumentarfilms *Safari* (2016) von Ulrich Seidl lässt sich dies in den letzten Bemerkungen dieses Fazits zumindest ausschnittshaft illustrieren. Der Film zeigt deutsche und österreichische Jagdtourist:innen, die auf den afrikanischen Kontinent reisen, um Wildtiere zu töten. Er stellt in graphischen Bildern das Fortdauern anthropozentristischer und rassistischer Weltanschauungen dar, woraus für den Film selbst offenkundig die Einnahme einer Position zu den dargestellten Gewaltgesten erwächst. Regisseur Ulrich Seidl sagt über den Film:

Mit Safari wollte ich nicht die Reichen, die Adeligen, die Scheichs und Oligarchen bei ihrer Großwildjagd zeigen, sondern das Normale und Alltägliche. Die Jagd in Afrika ist heutzutage längst auch für den westlichen Durchschnittsmenschen erschwinglich geworden. Dabei war es meine Intention, die Beweggründe des Jagens und die Besessenheit daran herauszufinden und darzustellen. Somit ist der Film auch ein Film über das Töten geworden. Über das Töten als Lust, ohne sich selbst dabei in Gefahr zu begeben, über das Töten als eine Art emotionale Befreiung. (Seidl 2024)

In seiner Darstellung des ›normalen‹ und ›alltäglichen‹ fortdauernden postkolonialen Tötens bedient sich Seidl einer Bildsprache des »direct cinema« (Hohenberger 2012: 16), in

der er sich selbst als Regisseur audiovisuell nicht präsent macht. Vielmehr folgt die Kamera dem Jagdgeschehen ohne gesprochenen oder geschriebenen Kommentar, sodass es die Montage der Bilder in Relation zu den Interviews ist, die den Versuch der Einnahme einer kritischen Perspektive auf die Protagonist:innen des Films zeigt. Diese Form der filmischen teilnehmenden Beobachtung (Hitzler/Grothe 2015) reagiert auf das Erfordernis, sich zur dargestellten Gewalt zu verhalten mit einer Bildsprache, die die doppelte Intentionalität zu verkehren versucht. Denn auch *Safari* enthält den integralen Zusammenhang des Tötens zu seiner Medialisierung durch Fotografie und Bewegtbildkameras. *Safaris* Bilder zeigen dabei nicht nur die Ritualisierung der Jagdsafari in den Schritten der Pirsch, der Tötung und des anschließenden Posierens für die Kamera mit den Leichen der Tiere, Seidl bringt die Protagonist:innen des Films auch wiederholt dazu, für seine Kamera im Stil des »tableau vivant« zu posieren. Nur fotografiert er sie dabei nicht, sondern hält jeweils mehrere Sekunden des Posierens mit seiner Filmkamera fest. Die Externalisierung dieser Gesten entwickelt damit eine konträre Wirkungsästhetik, die als unheimlich bezeichnet werden könnte, in jedem Fall aber für alle Beteiligten unangenehm ist: Seidl hält damit die Verunsicherung fest, die entsteht, wenn Posen für die Fotografie länger gehalten werden müssen, als es den Abgebildeten angenehm ist, und stellt damit den Konstruktionscharakter solch konstruierter fotografischer Anordnungen heraus. Die Bilder *Safaris* verunsichern so sowohl die abgebildeten Protagonist:innen als auch die Zuschauer:innen, weil der Moment der direkten gestischen Konfrontation durch seine mediale Umformung von unbewegtem zu bewegtem Bild selbstreflexiv wird.

Seidls Position als teilnehmender Beobachter verweist vielleicht dennoch, vielleicht gerade deshalb auf dasjenige, was Susan Arndt als die Unmöglichkeit des Entzugs aus der eigenen weißen Positionalität bezeichnet: »Weißsein als Diskurs [...] kann sich nicht seiner Präsenz entziehen, wohl aber seiner Präsenz stellen. Das weiße Subjekt mag seine Privilegien und Machträume teilen können, doch es vermag es nicht, diese in ihrer Komplexität zu verlassen.« (Arndt 2009: 350f.) Die in *Safari* eingenommenen Perspektiven auf das Töten unternehmen dabei den Versuch einer kritischen Wendung, zeigen jedoch beispielsweise in ihrer Darstellung des Posierens der Jäger:innen mit den Leichen der Tiere Kontinuitäten und überraschende Parallelismen zur Darstellung in *Løvejagten*, derer der Film sich auch durch die wiederholten Rahmenwechsel der Darstellung der Gewalt nicht zu entziehen vermag und sich somit der Frage ausgesetzt sieht, wessen Gewalt hier auf welche Weise reproduziert wird.

Mehr als ein solch schlaglichtartiger Verweis würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, sodass ich das Aufzeigen dieser beispielhaften Kontinuität als Anstoß für eine tiefergehende Auseinandersetzung verstehe. Deutlich wird dabei, dass in der Auseinandersetzung mit einem Medienartefakt wie *Løvejagten* die Einnahme einer kritischen Perspektive erwachsen kann, die auch in Bezug auf rezentere Medienartefakte produktiv werden kann. *Safaris* Bilder situieren sich dabei auch innerhalb einer Angebotsstruktur der dokumentarisierenden Lektüre, die in entscheidender Weise auf das Folgende überleitet: Innerhalb der kommenden begrifflichen Reflexion und der analytischen Konfrontation mit einem Amateurfilm aus dem Jahr 1941, der die Erschießung lettischer Jüd:innen in der von der deutschen Wehrmacht besetzten Stadt Libau zeigt, wird anhand der Begriffe des Paratexts und der wirkungsästhetischen Konstruktion von Authentizität zu

zeigen sein, inwiefern die Einbettung von Tötungsbildern in spezifische legitimierende archivarische und dokumentarische Kontexte ihre Wahrnehmung maßgeblich beeinflusst.