

the extraordinary one: ‹The hunter is in the picture while the lions are shot—a point which makes the piece still more interesting.› Rather than tout the innovative use of editing (the fact that it goes unmentioned here supports the idea that he was unaware of its novelty), Olsen emphasizes the choreography of bodies, their tense interaction, and the physical fact of shared space. (Ames 2008: 206)

In den Fokus geraten hier die weißen Körper der Jäger, was die vorherige theoretische Argumentation in Bezug auf ein rassifiziertes und anthropozentristisches Verständnis von Handlungs- und Bewegungsfreiheit illustriert. Wenn es um die verkörperte Organisation des diegetischen Raums geht, sind die Körper der Jäger gemeint, nicht der des Schwarzen Fährtenlesers oder der Tiere. Insgesamt weist Constanze Gestrich darauf hin, dass in den meisten »Studien zum frühen Stummfilm Dänemarks [...] exotistische, orientalistische oder primitivistische Implikationen [...] keine Rolle [spielen] [...]« (2008: 53) und dass bei der Betrachtung der dänischen Kolonialgeschichte »zunächst deren Marginalisierung ins Auge« (2008: 45) falle. Obwohl *Løvejagten* in einem solchen Maße affirmativ auf koloniale Ästhetiken rekurriert, dass ihm in der Darstellung der Jäger das Aufgreifen eines Typus der heldenhaften Figur mit Tropenhaube attestiert wird (Tybjerg 2001: 22)<sup>17</sup>, ist der Film bislang kaum einer Analyse in einem postkolonialen Kontext unterzogen worden. Wenn Christopher A. Nixon darauf hinweist, dass sich die Wahrnehmung gewaltvoller rassistischer Bilder in ihrem »kontextabhängigen Gebrauch« (Nixon 2023: 125) gründet, gewinnt damit der heutige, aus postkolonialer Perspektive weitestgehend unkritische, Umgang mit *Løvejagtens* Bildern besondere Relevanz. Diesem Umstand will ich mich im Folgenden mit besonderem Augenmerk auf die Rezeption des Films widmen.

## ***Løvejagtens* Rezeption als kommunikative Erwiderung der Geste**

Es ist Herbst im Jahr 2020. Ich befinde mich an meinem Schreibtisch in meiner Wohnung, an dem ich fast ausschließlich arbeite, da sich der Beginn meiner Promotion zeitgleich mit dem Beginn der COVID-Pandemie ereignet. Ich weiß, dass eine grundlegende These meiner Arbeit darin besteht, dass sich absichtsvolle Tötungen zum Zweck ihrer Aufnahme bereits Ende des 19. Jahrhunderts in den ersten Entwürfen visueller Bewegtbilddarstellung ereignen. Ich befinde mich also auf einer medienhistorischen Materialsuche, die mich auf die Existenz von *Løvejagten* aufmerksam macht. Besprochen wird der Film vor allem innerhalb der Skandinavistik – um genauer zu sein, aufgrund meiner Sprachkenntnisse in der deutsch- und englischsprachigen Skandinavistik – anders als beispielsweise der so oft und umfassend im Diskurs um frühe Filmformen rezipierte *Electrocuting an Elephant* (1903). Forschungsstrategisch also gut. Nach dem ersten Aufeinandertreffen mit *Løvejagten* im Rahmen einer schriftlichen filmhistorischen Einordnung des Films will ich die Bilder selbst sehen. Ich weiß bereits, dass die Löwen aus dem Zoo erworben, verschifft und zum Zweck der Täuschung am dänischen Fjord erschossen wur-

---

17 Eigene Übersetzung. Originaltext: »Den samme type tropehjelmsklæde heltefigur optræder i Nordisks berørteste og mest succesrige film fra denne periode, *Løvejagten*.«

den. In mir regt sich Ablehnung gegenüber dem Film, die vor allem auf der Dreistigkeit der Produzent:innen basiert. All der Aufwand, um das Leben der Löwen für den Film zu beenden. Ich tippe also den Begriff »Lovejagten« in eine Suchmaschine ein. Sofort erscheinen der deutsche und englische Wikipedia-Artikel zum Film. Darunter eine kleine Vorschau einer Seite auf YouTube, auf der der Film auf dem Kanal *Films by the Year* gezeigt wird. Darunter eine eigene Seite für *Løvejagten* auf IMDb.com, darunter eine eigene Seite für den Film des dänischen Filminstituts. Alles schreit förmlich: Filmgeschichte. Alles normal. Historie bedeutet Abstand. Was damals legitim war, ist es heute natürlich nicht mehr. Aber das Illegitime anzuschauen, schon. Damit haben wir zwar nichts mehr zu tun, aber das Rezipieren dessen, was damals noch in Ordnung war und heute nicht mehr, ist wichtig. Für uns. Deshalb wird *Løvejagten* filmhistorisch gerahmt und eingordnet. Das Anschauen ist in Ordnung. Auf Internetseiten möglich, für die ich keine Verbindung über ein VPN (Virtual Private Network) benötige oder Sorge vor einem Computervirus haben muss. Alles sicher und normal und wichtig. Nicht einfach ein digitales Überbleibsel, sondern absichtlich verwahrt und ausgestellt. Auch aus wissenschaftlicher Perspektive legitim. Als ich den Film in nun digitalisierter Version rezipiere, passiert das in die Nutzer:innenoberfläche von YouTube eingebettet. Mein Lektüremodus ist dokumentarisierend, weil ich bereits um den Täuschungsversuch des Films weiß; vor allem interessiert mich, wie überzeugend er vor dem Hintergrund meiner heutigen Rezeptionssituation und meines Vorwissens noch wirken kann. Ich weiß nicht genau, wie sich die Handlung des Films in den elf Minuten Lauflänge entwickeln wird, die für die Rezeptions situation von absichtsvollen Tötungen so oft beschworene Antizipation gegenüber dem Moment der Darstellung der Tötung begleitet mich jedoch auch, als ich das Video starte. Ein bisschen fühlt sich die Antizipation wie das Gefühl auf einer Achterbahn an, kurz bevor der Wagen den Kipppunkt in den Abgrund passiert. Die unglaublich problematischen Implikationen dieser Analogie sind mir schmerzlich bewusst, weil sie auf meine eigenen Privilegien, Sicherheiten und eine potenziell problematische Form der auf Medienwirkungseffekte angelegten Medienrezeption verweist. In mir steigt Scham auf, wenn ich das schreibe. Scham, die sich durch den wissenschaftlichen Impetus dieser Auseinandersetzung überkommen lässt. Die in den Hintergrund rückt, weil ich *Løvejagten* filmhistorisch legitimiert rezipiere. Visuelle Bewegtbildkultur ist nichts weiter als eine visuelle Konstruktion des Sozialen, wie schon W.J.T. Mitchell bemerkt hat (2002: 170).

Stopp. Täuschung. Eigentlich ist es Winter im Jahr 2023. Ich rekonstruiere, weil ich erneut schreibe. Weil ich diese eben beschriebenen Aspekte 2020 zwar bemerke, aber nicht problematisiere. Weil ich 2020 die Antizipation spüre, im Begriff zu sein, die unnötige und grausame Erschießung zweier ohnehin in Gefangenschaft lebender Tiere zu rezipieren. Weil ich vor allem in der Rezeption von *Løvejagten* am unangenehmsten empfinde, dass die zwei weißen Jäger den Kapuzineraffen und den Orang-Utan anfassen, obwohl die Tiere gestisch offensichtlich ausdrücken, dass sie von ihnen nicht angefasst werden wollen und die Männer trotzdem nicht aufhören. Das Gefühl in der Rezeption sitzt hier im Magen. Weil ich es unangenehm finde, aushalten zu müssen, dass William Thomsen offensichtlich dazu gezwungen oder gedrängt wurde, für den Film vor den Männern auf dem Boden zu kriechen, aber nicht darüber schreibe. Mein Interesse gilt ja den Löwen und überhaupt will ich keine Arbeit über Postkolonialität und Rassis-

mus schreiben, weil ich mich zu wenig damit auskenne, um informiert darüber schreiben zu können. Weil es mich nicht betrifft. Weil mir heute auffällt, wie viel schwieriger die Sequenz der Inspektion, Häutung und Objektivierung des ersten Löwen für mich zu rezipieren ist, als noch vor drei Jahren. Wie viel schwieriger der Film heute insgesamt für mich zu rezipieren ist, weil es mich doch betrifft. Weil ich verwickelt bin. Nicht nur in die moralischen Implikationen der Gewalt, weil ich sie ansehe. Auch in das systemische Beziehungsgeflecht der Gewalt gegen die Tiere, die Natur und William Thomsen. Um Rebecca Schneider erneut zu zitieren: »To witness (or to be present to what is happening), I experience wit(h)ness – perhaps whether I like it or not.« (Schneider 2024: 58)

Die Gesten in *Løvejagten* richten sich direkt an mich und alle anderen, die den Film rezipieren. Die Akteur:innen im Film »scheinen sich hier tatsächlich in einem Dialog mit der Welt außerhalb der Leinwand zu befinden« (2008: 81), wie Constanze Gestrich schreibt. Es ist also nicht zu übersehen, dass sich die durch die Bilder transportierten Gesten zu mir externalisieren und nach einer Reaktion verlangen. Sowohl in meinen ersten Überlegungen zum Film im Jahr 2020 wie auch in der Mehrheit der filmwissenschaftlichen Beiträge ist dabei auffallend, was im Schreiben über die Rezeption des Films als kommunikative Erwiderung der Gesten *nicht* thematisiert wird. Niemand schämt sich für den Film. Fast niemand thematisiert die Degradierung und Objektivierung von William Thomsen, der aus einer zu dem Zeitpunkt noch bestehenden Kolonie Dänemarks migriert war. In der deutsch- und englischsprachigen Auseinandersetzung mit dem Film benennt nur Constanze Gestrich, die im Übrigen mit ihrer Arbeit zu dem Zusammenhang früher dänischer Bewegtbilddarstellung und dänischer Kolonialgeschichte hervorsticht, Ole Olsens Beteiligung an Völkerausstellungen (Gestrich 2008: 56). Meine eigene Sozialisierung, mein Weißsein und all die daran gebundenen Privilegien sowie die Rezeption des vornehmlich deutsch- und englischsprachigen Forschungsstandes aus dem Globalen Norden befähigten mich ebenfalls dazu, vieles nicht zu thematisieren. Eine kritische Auseinandersetzung damit kulminierte nun jedoch über den Begriff der Geste in der Feststellung meiner eigenen Verwicklung in der Kontinuität der Gesten in *Løvejagten*. Rebecca Schneider schreibt:

We generally assume that [...] anything archivable, remain[s] and give[s] evidence to the passing of acts and events in nonrecurring, linear time. [...] While something of the performance is captured, the live aspect—its in-timeness—appears to elude arrest. [...] we might ask whether the ›long forgotten moment‹ [...] is indeed not singularly the moment of the click of the shutter, but the shudder of contingency in the complicity of looking—that is, the moment in which we are immediately looking—that is, the one in which we are misrecognizing the past as past. (Schneider 2009: 256, 264; Herv. i. Orig.)

*Løvejagten* als filmhistorisches Dokument zu rezipieren, bedeutet nicht nur, einen zeitlichen Abstand und eine Abgeschlossenheit der dargestellten gewaltvollen Handlungen zu behaupten. Es bedeutet auch, bestimmte Aspekte hervorzuheben und andere zu marginalisieren. Es erlaubt eine retrospektive Konzentration auf den für 1907 *fortschrittlichen* Einsatz von Kamera und Montage und eine wiederholte Sichtbarmachung des Films aufgrund seiner filmhistorischen Relevanz. In dieser Weise wird er auch vom dänischen Filminstitut kuratiert, die ihn in der Reihe »Danish Silent Film« auf der Webseite des In-

stituts verfügbar machen. In der Reihe besetzt *Løvejagten* ebenfalls eine eigene Seite, die den Film direkt abrufbar macht und neben der Genreeinordnung »Action/Adventure« Daten zur Produktion liefert. Der Film wird außerdem kurz beschrieben: »Two men are big-game hunting in the jungle, where zebras, ostriches, hippos, monkeys and lions reside. When one of the big cats kills their horse, the real hunt begins.« (Dänisches Filminstitut 2024) Darunter findet sich eine Anmerkung, nicht jedoch in Bezug auf eine mögliche Triggerwarnung oder zur weiteren Einordnung des Films, sondern bezüglich des Restaurationsstatus der dort hinterlegten digitalisierten Version: »The film has not been restored yet. It will be replaced as soon as the new version is ready.« Auch ist die Version paratextuell über die Webseite direkt mit zwei redaktionellen Beiträgen mit den Titeln »Film Pioneers – A startup fairytale« und »The Silent Art« verbunden. Der erste Artikel widmet sich Nordisks Anfängen ohne weitere Erwähnung der Distributions- und Produktionsgeschichte von *Løvejagten* (Richter Larsen 2022). Der von Casper Tybjerg verfasste Artikel »The Silent Art« dreht sich um eine historische Neubetrachtung des frühen dänischen Stummfilms, in der er die Darstellung einiger Filme, darunter auch *Løvejagten*, zwar kritisch betrachtet, sie zugleich jedoch auch als historisch und damit vergangen kategorisiert:

The society that produced these films was plainly a class society with sharp divides between servants and masters, fancy folk and common folk. While some films show a clear social consciousness, others are less sober. The comedy *Je'sku'tale me' Jør'nSEN* (I want to speak to Johnson) presents its alcoholic protagonists as ridiculous and laughable. Drug abuse appears in both *Dr. Nicholson og den blaau Diamant* (Doctor Nicholson and the Blue Diamond) and *I Opiumets Magt* (In the Power of Opium), but in both cases as a purely melodramatic element. Unpleasant stereotypes sometimes rear their head: the facial features of an unscrupulous usurer in *In the Power of Opium* resemble anti-Semitic caricatures, and *Løvejagten* (Lion Hunting), a staged documentary about pith helmet-wearing big-game hunters, is clearly the product of a colonialist worldview in which it was only natural for Europeans to subjugate other continents and the people in them. And even though Charlottenlund Forest and the islet of Elleore in Roskilde Fjord stand in for Africa, the animals are actually killed on camera. (Tybjerg 2019)

Tybjerg bezeichnet *Løvejagten* zwar als »product of a colonialist worldview«, markiert den Produktionskontext des Films jedoch unmittelbar zu Beginn als »[t]he society that produced these films« als etwas nun Differentes. Damit wird die Ausbildung eines fortlaufenden und kritischen Bewusstseins über die Arten, wie Kolonialismus im Globalen Norden in seiner Verwicklung mit kapitalistisch-patriarchalen Strukturen sowohl sozial als auch strukturell fort dauert, unterminiert. Versteht man die Gesellschaft, die diese Filme produziert hat, nicht als seine eigene, wirkt sich das auch auf das Verständnis der eigenen Verantwortung gegenüber diesen Filmen und den Umgangsweisen mit ihnen aus. Anders als den Kolonialismus als abgeschlossene historische Periode zu betrachten, weist beispielsweise Alia Al-Saji unter dem Stichwort »durée« auf seine fortlaufende Natur hin:

[...] *durée* is not a linear flow that carries the past with it in relational and nonlinear ways—for which the past remains operative, neither closed book nor completed being.

The duration of pastness continues to push on, or weigh down, the present but in differential and affective ways. [...] Colonial and racial forms endure and are rephrased—or, more precisely, in enduring are rephrased, without losing hold. Such an understanding of their *durée* presents an antidote to the idea of linear progress, in which the grip of oppressions is supposed to loosen in a present that overcomes, and has moved on from, the past. Indeed, the linear time of progress could be conceived as a ruse of empire—a way of hiding and exculpating present racism by positing racism to belong to the defunct past. (Al-Saji 2020: 99, 102; Herv. i. Orig.)

Ein hier beschriebenes, durch die Dauerhaftigkeit der Vergangenheit gekennzeichnetes Zeitverständnis deckt sich mit den Thesen Schneiders in Bezug auf die Fähigkeit der Geste zur Transformation linearer Zeit. Übertragen auf den Umgang mit Bildern wie denen von *Løvejagten* hat ein aus postkolonialer Perspektive unkritischer Umgang mit ihrer Verwahrung und Sichtbarmachung die synkopische Wirkung des Wiederaufstauchens, die Schneider beschreibt. Diese Dynamik benennt auch Grada Kilomba: »The thought of forgetting; the past becomes indeed unattainable; abruptly, like an alarming shock, one is caught in scenes that evoke the past, but that are actually part of an unreasonable present.« (Kilomba 2010: 132) Die Verwicklung von Museen, Archiven und Filminstituten in das synkopische Wiederaufstauchen problematischer, jedoch durch die Fassade ihrer Objektivität als historisch legitimierter Dokumente (Steyerl 2008: 29) wird seit geraumer Zeit kritisch diskutiert (Kazeem/Martinz-Turek/Steinfeld 2009). Eine retrospektive Betrachtung der Fortschrittlichkeit der bildgebenden Technologie legitimiert hier das synkopische Wiederaufstauchen der Tötungs- und Gewaltgesten. Diese Legitimation decouvrert die zugrundeliegenden Konnotationen von Fortschritt (Farr 2009: 44), die zunächst auch Teil meiner Vorannahmen waren. Die Aufwertung des Films im Rahmen archivarischer und musealer Verwahrung und Kuration sowie der unkritische Umgang insgesamt durch das dänische Filminstitut, einer staatlichen Einrichtung, die dem dänischen Kulturministerium direkt unterstellt ist, verdeutlicht eine Tendenz, die auch Constanze Gestrich insgesamt im dänischen Umgang mit der eigenen Kolonialgeschichte ausmacht:

Betrachtet man die dänische Kolonialgeschichte, so fällt zunächst deren Marginalisierung ins Auge, die den Eindruck erweckt, Dänemark sei nicht unmittelbar in den Kolonialismus involviert gewesen. Die tropische Phase Dänemarks als Kolonialmacht war in der Tat sehr kurz und hat kaum sichtbare Zeichen hinterlassen. [...] Dennoch war Dänemark in alle Stadien des Kolonialen und in dessen ökonomischen Kreislauf verwickelt. Es stellt sich generell die Frage, ob nicht alle europäischen Länder Teilhaber von Kolonialismus und Imperialismus sind, da es sich um gesamteuropäische Phänomene handelt, von denen nicht nur die unmittelbaren Mutterländer profitierten. Von einer dänischen Schuld ist aber bislang kaum gesprochen worden und auch eher kritische Ansätze scheuen die Konfrontation mit der Geschichte [...]. (Gestrich 2008: 45)

Deutlich ist zudem, dass Film und Fotografie als Zeichen technologischen Fortschritts eine Geschichte mit Kolonialismus und Rassismus teilen (Nixon 2023: 125f.; Green 1984; Kuster 2009: 77), die hier mitbedacht werden muss. Wird sie nicht mitbedacht, »werden auch die sozialen Positionen, Privilegien, Hegemonien und Rhetoriken verleugnet,

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 Erwiderung der dargestellten Gesten gewinnt damit zentrale Relevanz. Im Titel ihres 2018 erschienenen 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 *Løvejagtens* 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 Rezeptionspositionalitäten 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 übergeorderter 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-