

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 *Løvejagtens* Bilder ihre eigene Sichtbarmachung ursprünglich forcieren – um danach anhand der Geste der Rezeption als kommunikative Erwiderung auf ihre heutige Situierung Bezug zu nehmen.

Die Geste der Sichtbarmachung durch *Løvejagtens* 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 *Løvejagtens* 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 erforderische Menschengeist 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 *Fitzs-*

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).

immons and Corbett Fight (1897) unterstreichen das Interesse an maskuliner, körperlicher Auseinandersetzung, die beispielsweise über die medialen Interferenzen zwischen frühem Film und Jahrmarktattraktionen spielend auch auf Tiere übertragen wird. Die Fülle an Titeln wie *Cock Fight*, No. 2 (1894), *Prof. Welton's Boxing Cats* (1894), *Monkey and Another, Boxing* (1891), *Dogs Fighting* (1894), *Trained Bears* (1894), *The Wrestling Dog* (1894) oder *Rat Killing* (1894) zeigt eine klare Faszination für das Zusammenspiel von Tieren und Gewalt, wie auch Peterson anmerkt:

These early Edison films, like most commercial animal films, commonly featured animals fighting—either trained vaudeville animal acts such as *The Boxing Cats* (Edison, 1894), or staged blood-sport films such as *A Fight Between a Lion and a Bull* (Lubin, 1900) or *Fight Between Spider and Scorpion* (American Mutoscope and Biograph, 1900). As these films indicate, a particularly violent vision of animals in conflict proved popular in the early years of cinema, and in fact, this quasi-Darwinian view of nature as a field of endless competitions constitutes a major trope of the nature film to this day. (2011: 149)

Arbeiten zu früher Bewegtbilddarstellung betonen auch insgesamt immer wieder die Popularität der Darstellung von Gewalt, die sich mitunter spielend zwischen realen Tötungsdarstellungen und ihren Nachahmungen bewegt, wie beispielsweise Black betont: »In the early years of cinema, scenes of actual death were as likely to be encountered as their simulations.« (2002: 64)

Körper stehen dabei im Mittelpunkt der Darstellung, indem sie Blicke anziehen, halten, lenken und Räumlichkeit organisieren. Die Wahrnehmung dieser Körper situiert sich in einem zeitgenössischen Mischverhältnis der zugrundeliegenden Annahmen der Zuschauer:innen über den ontologischen Status der die Körper vermittelnden Bilder. Tom Gunning, für den frühen Film maßgebliche, Konzeptualisierungen der ›Ansicht- und ›Attraktion‹, auf die ich im Folgenden noch weiter eingehen werde, beinhalten die Annahme, dass obwohl sich im frühen Film bereits Formen dokumentarischer und fiktionaler Darstellung manifestieren, die Leitunterscheidung fiktiver oder dokumentarischer Darstellung in der Rezeption keine übergeordnete Rolle spielt. Laut Gunning fordert der Attraktionscharakter des frühen Kinos »die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sehr direkte Weise [...], indem es die visuelle Neugier erweckt und vermittels eines aufregenden Spektakels Vergnügen bereitet – eines einmaligen Ereignisses, egal ob fiktiv oder dokumentarisch, das für sich interessant ist« (Gunning 1996: 29). Der konfrontative Charakter dieser Darstellungen zeigt sich durch die häufige direkte Adressierung der Zuschauer:innen durch ein sich selbst zeigendes und ausstellendes Kino (Gunning 1996: 25), das auf seine eigene Wirkungsästhetik abzielt. Diese Priorisierung wird über Gunning hinaus in der filmhistorischen Forschung bemerkt:

While rival filmmakers traded charges of ›genuine‹ versus ›counterfeit‹ in describing their products, and audiences might have occasionally worried about the ontological status of the spectacles they were watching, for the most part it seemed not to matter much if it were truly the boxer Jim Jeffries on the screen or an impersonator, as long as the images of the bodies in motion were clear and vibrant. (Auerbach 2007: 31)

Deutlichkeit und Lebhaftigkeit werden hier als die wichtigsten Faktoren einer gelungenen Darstellung markiert, hinter denen die Frage der Fiktionalisierung des Geschehens zurückgestellt wird. Auerbach bezeichnet dies als »phantasmagoric immediacy« (2007: 30), also als Tendenz zur Darstellung möglichst unmittelbarer Wahrnehmungstäuschungen, die jedoch auch ein Verhältnis zwischen den Bildern und ihnen zugrundeliegenden Annahmen über ihren Wahrheitsgehalt andeuten. Dass die Frage der Darstellung realhistorischer Ereignisse und Orte sowie der Wahrheits- und Echtheitsgehalt dieser Darstellungen im frühen Film auch eine Rolle spielt, bezeugt nicht nur Gunning's filmhistorische Arbeit zum Begriff der Ansicht, die als frühe Form nicht-fiktionaler Darstellung zugunsten des sich später ausbildenden narrativen Dokumentarfilm häufig vernachlässigt wird (Gunning 1995: 112). Auch Stephan Schröder bemerkt für den frühen dänischen Film, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer Hochphase befindet (Richter Larsen/Nissen 2006: 8), eine spezifische Erwartungshaltung an Filme, die sich selbst als nicht-fiktional ausweisen: »Nicht also die Narrativierung des Filmbildes ist entscheidend für dessen Ablehnung, sondern dessen intentionale Inszenierung, die man bei ›Aktualitäten-‹ und Dokumentaraufnahmen – mit einer gewissen Naivität – als nicht-existent annahm.« (Schröder 2011: 647) Es geht bei diesen Bemerkungen nicht um eine filmhistorische Rekonstruktion von Darstellungs- und Rezeptionspraktiken⁹, sondern vielmehr um die Kennzeichnung einer Rezeptionslage, in der sich die Einnahme fiktivisierender und dokumentarisierender Lektüre (Odin 1984/2012) scheinbar bereits aufgrund der schieren Fülle an relativ kurzen medialen Artefakten und deren Verwischung von fiktiven und dokumentarischen Inhalten und Ästhetiken dynamisch gestaltet.¹⁰ Möglich ist das, weil einige der Filme bereits einen Anspruch der möglichst unverfälschten Darstellung realhistorischer Orte und Ereignisse verfolgen, die später als dokumentarisch kategorisiert werden wird. Diese Form der Darstellung spielt im Referenzsystem der zeitgenössischen Rezeption also bereits eine Rolle. Über die Referenzen hinaus, die die Einnahme eines fiktivisierenden oder dokumentarisierenden Lektüremodus beeinflussen, nehmen gestische und mimische Ausdrucksformen aufgrund der Abwesenheit von diegetischem Ton eine zentrale Rolle ein. Vor allem anhand des Zusammenspiels von Kamera, Montage und körpersprachlichen Ausdrucksformen entfalten sich verschiedene Ausprägungen direkter Zuschauer:innenadressierung, die ungeachtet der Leitunter-

9 Wanda Strauven weist im Rekurs auf André Gaudreault und Germain Lacasse auf die Schwierigkeiten einer solchen Rekonstruktion hin: »I propose to revisit the concept of ›neo-spectator‹ coined by André Gaudreault and Germain Lacasse in the early 1990s to capture the look of the first cinema spectators, to highlight the fundamental difference of their film reception with respect to ours, in short, to grasp their ›foreignness‹ (extranéité). In their article ›Premier regard: Les ›néo-spectateurs‹ du Canada français,‹ Gaudreault and Lacasse use the term to undo the myth of the credulous early cinemagoer who would have run away from the arriving trains onscreen. They ask provocatively: ›Who is more naïve, the early film spectator or the historian of early cinema?‹ (Gaudreault and Lacasse 1993, 19). The latter, the historian, should take into account his or her own position as retro-spectator, as someone who looks at early cinema from the present, that is, with an eye accustomed to watching ›realistic‹ (or photographic) moving images.« (Strauven 2021: 236)

10 Ich gehe insbesondere im Kontext der Analysen des zweiten und dritten Kapitels noch stärker theoretisch auf diese Figuration des Dokumentarischen ein.

scheidung fiktiv/nicht-fiktiv zur Anwendung kommen. Hier zeigt sich also erneut die Parallelität von Geste und Bild anhand der Externalisierung und Gerichtetheit beider hin zu ihren Rezipient:innen. Mit den Begriffen der Ansicht und Attraktion hat Tom Gunning diese Tendenz für den frühen Film bereits nachgezeichnet, weshalb ich im Folgenden auf seine Argumentationen zu den Begriffen eingehen werde.

Der Begriff des »Kino der Attraktionen« entspringt Tom Gunnings maßgeblichem Beitrag »The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde« aus dem Jahr 1986. Gunning thematisiert hier zunächst die Vormachtstellung des narrativen Langspielfilms in der Geschichtsschreibung des Mediums und kritisiert, dass die Arbeiten der Filmemacher:innen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in diesem Kontext als frühe und unfertige Formen des Spielfilms perspektiviert werden. Alternativ dazu betont er in Form der Attraktion den »Akt des Zeigens und Ausstellens [...] [als] das deutlichste Kennzeichen des Kinos vor 1906« (Gunning 1996: 25), auf dem der Entwurf eines exhibitionistischen Kinos beruht, das sich durch Versuche einer direkten Kontaktaufnahme mit dem Publikum und Erregung von Aufmerksamkeit auszeichnete. Neben filmästhetisch häufig wiederkehrenden Merkmalen wie dem Bruch der vierten Wand, transportiert durch den direkten Blick in die Kamera, und der Vernachlässigung der Entwicklung und Zurschaustellung intrinsischer Figurenmotivationen sowie der grundlegenden Fähigkeit dieser Bilder, »etwas zu zeigen« (Gunning 1996: 27), sind es auch medientechnische Merkmale, die sich im Kino der Attraktionen zeigen.

Zunächst zu nennen wäre hier das Medium selbst als Attraktion. Frühe Bewegtbilddarstellung muss in einer Zeit medientechnologischer Innovation situiert werden, in deren Kontext sich die Faszination der Menschen mit der maschinellen Natur des Mediums in massenhafter Begeisterung gegenüber seiner Vorführtechnik und den damit assoziierten Erfindungen manifestiert. Lange vor der Etablierung des Star-Systems des klassischen Hollywoods ist es die Aufnahme- und Vorführtechnik im Gewand von Cinématographe, Biograph und Vitascope, die den Starstatus des Mediums beanspruchen (Gunning 1996: 29). Hier vollzieht sich also eine Anerkennung und Reflexion der Wichtigkeit des Einbezugs der Vorführpraktiken, die Gunning in Anlehnung an die Attraktionen eines Rummelplatzes begreift. Dies spiegeln darüber hinaus auch weitere intermediale Kontextbezüge zu Unterhaltungsformen wie beispielsweise Spielhallen oder Medizinschauen wider (Elsaesser 1990: 3; Musser 2020).

Einige Jahre später bemerkt Gunning im Rahmen seiner Theoriebildung zum Begriff der Ansicht die Vernachlässigung nicht-fiktionaler Formen in der Forschung zum frühen Film – eine erste Hypothese Gunnings dazu lautet, dass ein grundlegender Unterschied zwischen frühen Beispielen bis 1914 und der späteren Dokumentarfilmproduktion ersichtlich wird. Als transformative Faktoren in dieser Entwicklung wirken einerseits der Erste Weltkrieg, andererseits John Griersons Einführung des Dokumentarfilmbelegs als kreative Behandlung der aktuellen Wirklichkeit (1933: 8). Gemeint ist damit eine Verschiebung weg von einer rein beobachtenden Ästhetik hin zu der Anordnung der Bilder in einen rhetorischen Zusammenhang. Griersons Definition bedeutet für den Prozess der Institutionalisierung dokumentarischer Bilder »einen Bruch in der Filmgeschichte [...]: Eine neue Praxis wurde geschieden und aufgewertet gegenüber einer älteren, die man nun einer Art Vorgeschichte zuordnete« (Gunning 1995: 113). Während Gunning zwar einräumt, dass sich die Produktionsweisen dokumentarischer Bilder vor und nach

1914 unterscheiden, widmet er sich im Anschluss einer Neubetrachtung dieser frühen dokumentarischen Bilder, die er unter dem Begriff der Ansicht vereint. Während die Ansicht zwar in ihrer Betonung der zeitgenössischen Hochkonjunktur der visuellen Schaulust laut Gunning zum Feld des Kinos der Attraktionen zu zählen sei, »[...] geht es bei der *Ansicht* eher darum, ein Ereignis in der Natur oder in der Gesellschaft aufzunehmen, während Attraktionsfilme oft künstlich Inszeniertes präsentieren, um die Neugierde der Zuschauer zu wecken und zu befriedigen« (Gunning 1995: 114; Herv. i. Orig.). Die Präsentation von Ansichten verfolgt also, anders als der Konstruktionscharakter von Attraktionen, einen naturalisierenden Anspruch:

Ansichten beinhalten tendenziell die Aussage, daß das Gefilmte entweder bereits vor der Aufnahme existiert hat (Landschaften, Gebräuche, Arbeitsmethoden) oder auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätte (Sportereignisse, Begräbnisse, Krönungen). Es geht hier also um die Aufnahme von etwas, das seine weitgehende Unabhängigkeit vom Akt des Filmens behält. (Gunning 1995: 114; Herv. i. Orig.)

Eine populäre Gattung der Ansicht stellen Filme dar, die bestimmte Gegenden und Orte präsentieren: »In solchen Filmen geht es um Städte, ländliche Gegenden oder sogar um Reisen durch fremde Länder.« (Gunning 1995: 115) Auch hier finden sich intermediale Bezüge: So versteht Stephan Schröder den Reisefilm »[...] und seine Rezeption im Kino tatsächlich als eine touristische Praxis [...] [die] nicht ‚nur‘ eine kulturelle Parallelität oder Isomorphie zum Tourismus darstellt« (Schröder 2013: 207).¹¹ Diese Formen der Darstellung ahmen in ihrer Ästhetik den Akt des Schauens und Beobachtens nach – dementsprechend sind auch hier deutliche visuelle Hinweise auf die Anwesenheit einer Kamera enthalten. Eine Unterscheidbarkeit zu späteren Entwürfen des Dokumentarischen generiert sich vor allem anhand der dramatischen Struktur:

Ich unterscheide also die *Ansicht*, die beschreibend ist und auf dem Akt des Schauens und der Zurschaustellung beruht, vom Dokumentarfilm als einer rhetorischeren und diskursiveren Form, welche die Bilder in eine argumentative oder eine dramatische Struktur einbettet. Die *Ansicht* reiht einzelne Einstellungen aneinander, während der Dokumentarfilm einen breiteren, strukturierten Zusammenhang kreiert. (Gunning 1995: 118; Herv. i. Orig.)

Die Kategorien der Attraktion und Ansicht bei Gunning lassen sich nicht a priori in die Kategorien des Fiktionalen und Dokumentarischen übersetzen. Bedingt wird das dadurch, dass sie als Kategorien zwar auf Konstruktion, Zuspitzung und Naturalismus rekurrieren, die sich daraus generierenden Formen des Fiktionalen und Dokumentarischen dann aber durch Formen der Institutionalisierung entstehen und sich innerhalb dieser fortlaufend weiterentwickeln. Im Kontext des Kinos der Attraktionen stellt Gunning so, wie bereits dargelegt, die These auf, dass der Frage nach Fiktion und Dokumentarismus bei der Attraktion zunächst kein höherer Stellenwert beizumessen sei. Ein Blick auf die Produktions- und Distributionsgeschichte von *Løvejagten* sowie dessen

11 Auch Annette Deeken weist auf diese intermedialen Bezüge zwischen Tourismus und Bewegtbilddarstellung hin (2004: 159f.).

Situierung innerhalb der dänischen Kinodebatte Anfang des 20. Jahrhunderts verkompliziert diese These jedoch.

Der Film wurde 1907 von der Nordisk Film Kompagni produziert – einer der ältesten noch heute bestehenden Filmproduktionen Dänemarks. Nordisk wurde 1906 von Ole Olsen gegründet (Tybjerg 2001: 13), der als einer der Pioniere der dänischen Filmindustrie gilt, in der filmhistorischen Forschung jedoch auch als »something of a charlatan promoter« (Sandberg 2014: 29) bezeichnet wird. Die zunächst despektierlich anmutende Zuschreibung streift jedoch bereits ein grundlegendes Merkmal der Geste der Sichtbarmachung von *Løvejagtens* Bildern: Die im englischen Begriff »promoter« enthaltene Konnotation des Anpreisens deutet auf die für den Produktions- und Distributionskontext des Films grundlegende Bedeutung des in mehrerer Hinsicht *quantifizierbaren* Erfolgs hin. Die Kürze der Filme zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachte nicht nur das Erfordernis der Produktion vieler Filme mit sich, darüber hinaus bestand auch ein intensiviertes Begehr nach Originalität und daraus resultierender Konkurrenz. Ein zweites Merkmal der Geste der Sichtbarmachung steht in diesem Kontext in direkter Verbindung: Olsen, der zuvor verschiedene berufliche Stationen durchlaufen hatte (Fairservice 2001: 73), gründete Nordisk aus einer strategischen Motivation. Er war seit 1905 Kinobetreiber (Bordwell/Thompson 2003: 36) und sah sich vor dem Hintergrund der rasant wachsenden Kopenhagener Kinolandschaft der Herausforderung der Akquise eines ständig wechselnden Filmrepertoires ausgesetzt. In einer historischen Rekonstruktion der Anfänge von Nordisk schreibt Lisbeth Richter Larsen über Olsen:

The challenge is to procure enough films because the repertoire changes every week, and a cinema screening, which typically lasts 30 to 45 minutes, usually consists of four elements: ›pictures of nature‹, a drama film, a report – most often on current affairs such as royal visits, funerals, Child Welfare Day and sporting events – and finally a comedy. All cinema owners face the same problem. The films have to be bought abroad, mainly in the UK and France, but soon they're also being imported from the USA and Germany. The cigar is shifting back and forth between his [JW: Olsen's] tight lips. An idea is forming in his head – we can make the films ourselves, how hard can it be? (Richter Larsen 2022)

Das zweite Merkmal der Geste der Sichtbarmachung von *Løvejagtens* Bildern besteht also in einem marktwirtschaftlich forcierten Zusammenfall von Distribution und Produktion, da Olsen ab sofort beginnt, die Filme für sein Kino selbst zu produzieren. Hier zeigt sich für den Kontext des Bewegbildes eine medienhistorisch betrachtet frühe Form der Aufweichung von Gatekeeping-Strukturen, da sich die Produktion der Filme durch diesen Zusammenfall vor allem an populär-sensationellen Sujets orientiert, um Kinotickets zu verkaufen. Damit wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts an verschiedenen Orten unmittelbar der Diskurs um die Handlungsmacht von Bildern virulent, da die Frage danach, was das Kino darstellen sollte, in vielfältigen Kinodebatten thematisiert wird; so unter anderem auch in Dänemark. In Deutschland kritisieren Mitglieder der Kinoreformbewegung das Kino so bereits 1912 als populäres Spektakel für die ›niedere Masse‹ (Duenschmann 1912/2002: 90) und formulieren Sorgen vor den negativen Auswirkungen einer suggestiven Kraft der bewegten Bilder (Hellwig 1914/2002). Im dänischen Kontext

wird auf diese Entwicklungen mit behördlich angeordneter örtlicher Zensur von Kinovorführungen reagiert (Tybjerg 2001: 13ff.), die in einem wechselseitigen Verhältnis zu verorten ist. Inmitten unterschiedlicher Vorstellungen darüber, was das Kino insgesamt darstellen solle, ist es in Dänemark vor allem eine Kritik an den Fiktionalisierungstendenzen des Mediums Kino, »das ausschließlich auf eine aufklärerische Dokumentarfunktion verpflichtet werden sollte« (Schröder 2011: 644). Die vor allem marktwirtschaftlichen Interessen von Akteur:innen wie Ole Olsen sind diametral dazu zu verorten, weshalb es nicht überrascht, dass eine Verschärfung der Kinozensur durch den dänischen Justizminister im Jahr 1907 als Reaktion auf einen vorangegangen Film von Ole Olsen erlassen worden war, der die Geschehnisse eines hochaktuellen Sexualmordfalls detailgetreu wiedergab und weniger als drei Wochen nach dem Mord veröffentlicht wurde (Tybjerg 2001: 21).¹² Das Dekret zensierte die Darstellung von Filmen,

die entweder als anstößig im sexuellen Sinne oder durch die Art und Weise, wie die Begehung von Straftaten dargestellt wird, zu charakterisieren sind oder sonst ihrer Art nach geeignet sind, eine demoralisierende Wirkung auf die Zuschauer und insbesondere auf die in der Regel in großer Zahl anwesenden Jugendlichen auszuüben.¹³

Zwischen diesen Positionen wird die Geste der Sichtbarmachung der Bilder, die ihren Phänenomenstatus ungeachtet dessen, was sie transportieren, nur über ihr eigenes Geschehen-Werden manifestieren können, also nicht nur über die Kritik an einer Fiktionalisierung der Bilder hochgradig aufgeladen, sondern auch über dasjenige, was sie jeweils durch ihre Fähigkeit zur Darstellung von Bewegung suggestiv transportieren könnten. Sowohl von Seiten ihrer Produzent:innen als auch ihrer Kritiker:innen wird den Bildern also Handlungsmacht zugeschrieben. Inmitten dieser in Dänemark bereits stattfindenden Debatte situiert sich die Produktions- und Distributionsgeschichte von *Løvejagten*, die sich unter anderem auch im Lichte dieser bereits artikulierten und damit vorgesetzten Positionen als Skandal bezeichnen lässt.

Grundsätzlich muss bemerkt werden, dass *Løvejagten* als zweiter Film einer dreiteiligen Jagdserie von Nordisk produziert worden ist. Der Film folgte auf *Ibsjørnejagt*, der einige Monate zuvor gedreht worden war und die Jagd auf Eisbären darstellte. Die Reihe wurde 1908 von *Bjørnejagt i Rusland* komplettiert (Behn 1994: 137), in dem Braunbären erschossen wurden.¹⁴ Der Zweck der Aufnahmen liegt innerhalb aller drei Filme in der Erschießung der Tiere, wodurch der populäre Topos des Reisefilms mit der Darstellung

12 Dabei handelt es sich um *Mordet paa Fyn*, DNK 1907. R: Unbekannt.

13 Alberti, Peter Alder: »Dekret zur Kinozensur im Stadtgebiet Kopenhagen 1907«, zitiert aus Tybjerg 2001: 21. Eigene Übersetzung. Originaltext: »Bekendtgørelsen forbryder fremvisningen af film, ... der enten maa karakteriseres som anstødelige i sædelig Henseende, eller ved den Maade, hvorpaa Udførelsen af Forbrydelser gengives, eller i øvrigt ved deres Beskaffenhed ere egnede til at virke demoralisirende paa Tilskuerne og navnlig paa den i Reglen talrigt til Stede værende Ungdom.«

14 In der Forschung wird bemerkt, dass eine »naive« Rezeption der Filme damit unwahrscheinlich gewesen sei, die Anziehung der Filme also vermutlich vielmehr in ihren Schauwerten und dem Wissen um den Skandal lag und die absichtsvolle Tötung der Tiere zur Rezeption der Filme anregte. Da eine historische Rekonstruktion der Rezeptionsumstände nicht im Kerninteresse dieser Analyse liegt, sei hier nur auf die Forschung dazu verwiesen (Schröder 2011: 653; Sandberg 2014: 33).

seltener Tiere und der anthropozentristisch gewaltsamen Erhebung über sie durch menschliche Jäger verbunden wird. Alle drei Filme eint zudem die Täuschung über ihre Verortung, die ich in Bezug auf *Løvejagten* bereits illustriert habe. Bei Sandberg findet sich dazu eine Eigenaussage Olsens: »I had the idea that everyone around the world would be interested to see how a lion hunt happens. Not everyone can travel to Africa, of course, to see it in reality, but with two lions, exploited in the right way, one could perhaps create an illusion.« (Sandberg 2014: 32)

Der hier von Olsen markierte Anspruch der Hervorbringung einer Illusion verweist sehr unmittelbar auf die Täuschung der Zuschauer:innen durch die filmische Konstruktion scheinbar weit entfernter Orte. Dieser Täuschungsversuch rekurreert damit auf die populäre Form des Reisefilms, die bei Rezipient:innen Anfang des 20. Jahrhunderts bereits paratextuelles Wissen annimmt, auf das sie bei der Filmrezeption zurückgreifen können: »The idea of fooling the audience is [...] a departure from the dislocation effects of the travelogue film, which still rest on an assumption of documentary truth, of seeing real images from *there* while nevertheless sitting *here*.« (Sandberg 2014: 29; Herv. i. Orig.) Hier wird ein Versuch erkennbar, die sich bildende kulturelle Stellung des Dokumentarischen nutzbar zu machen, die sich unter anderem aus der Argumentation um fotografische Evidenz und den Beweischarakter von Visualität ableiten lässt. Wie bereits in den einleitenden Worten zum Film bemerkt, erwarb Olsen zum Zweck der Erschaffung der Illusion einer Jagdsafari auf dem afrikanischen Kontinent zwei Zoolöwen aus Hagenbecks Tierpark in Hamburg (Thorsen 2017: 23)¹⁵ und brachte sie für den Dreh nach Elleore. Da das Vorgehen dem bereits zuvor kommerziell erfolgreichen *Isbjørnejagt* glich, wurden die Produktionsumstände des Films schnell politisiert: Tierschützer:innen machten Justizminister Peter Adler Alberti auf Olsens Vorgehen aufmerksam, woraufhin dieser den Dreh verbot (Thorsen 2017: 24). Schröder weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der behördliche Eingriff vor allem aufgrund der Trennung von Drehort und diegetisch konstruiertem filmischen Raum erfolgte: Die Erschießung der Löwen aus »industriellen Gründen« (Schröder 2011: 652) in Dänemark sei Grund der zeitgenössischen Kritik. Gleichzeitig decouvriert diese Kritik laut Schröder damit auch die ihnen zugrundeliegenden anthropozentristischen Vorannahmen:

Nicht der Tod der Tiere als solcher ist verwerflich, sondern dessen Inszenierung für die Kamera – hätte man den Film als Dokumentarfilm rezipieren können, hätten die Kritiker [...] keine moralischen Einwände gegen die Handlung gehabt. Der Zensor Levin, der den Film verbieten ließ, äußerte entsprechend in einem Interview bereits vor Sichtung des Films: ›Es könnte mir natürlich nicht einfallen [...], ein Bild zu verbieten, auf dem Löwen auftreten oder erschossen werden. Aber wenn ich im voraus weiß, daß eine rohe Tierquälerei stattfindet, um dieses Bild zu machen, verbiete ich es selbstverständlich.‹ (ebd.)

¹⁵ Die Angabe des Verkaufspreises der Löwen variiert in der filmhistorischen Forschung stark. Während von 3000 Kronen (Schröder 2011: 648), umgerechnet knapp 800 Mark, geschrieben wird, rufen manche Beiträge 5000 Mark pro Löwen (Richter Larsen 2006: 27) auf. Eric Ames zitiert den Verkaufspreis aus Carl Hagenbecks Rechnungsbüchern als 3000 Mark für beide Löwen (2008: 201).

Olsen setze sich über das Produktionsverbot hinweg, ließ den Dreh trotzdem stattfinden und sendete das Filmmaterial daraufhin nach Schweden, um es vor einer Beschlagnahme der Behörden in Dänemark zu schützen (Richter Larsen 2006: 27). Während *Løvejagten* aufgrund dessen zunächst nur international, jedoch äußerst erfolgreich distribuiert werden konnte (Thorsen 2017: 24), wurde gegen Olsen ein Verfahren wegen Tierquälerei eingeleitet, er verlor seine Kinolizenzen und der Kameramann der Produktion verbrachte einen Tag im Gefängnis (Richter Larsen 2006: 27; Schröder 2011: 649). Aufgrund der späteren Einstellung des Verfahrens, des finanziellen Erfolgs der Produktion und des auf *Løvejagten* folgenden dritten Films der Jagdtrilogie könnte man zunächst annehmen, dass die rechtlichen Konsequenzen im marktwirtschaftlichen Kalkül Olsens einen hin zunehmenden Schaden darstellten. Isak Thorsen skizziert jedoch, dass die sich Auswirkungen des Skandals über persönliche Konsequenzen für Olsen und seine Kolleg:innen hinaus erstreckten:

LØVEJAGTEN's case occasioned a change in the regulations concerning cinema licenses in Denmark. Before 1907, anybody could open a cinema. As with all other forms of entertainment, a permit from the police was needed, but these were summarily granted in all but a few cases until 1907, when the conditions to obtain a permit were tightened. For one thing, the applicant could not have a criminal record. Jens Ulff-Møller reports that the events around LØVEJAGTEN were the direct cause for this regulation; Alberti knew that Olsen did not have a clean record and that this would prevent him from obtaining a new cinema license. Olsen had been convicted twice; he had committed fraud in 1882 by pawning a coat that did not belong to him, and he was sentenced in 1886 for having established a placement office which did not refer people to jobs, but simply cashed in the fees for registering with the office. (Thorsen 2017: 25)

Der Skandal um den Film lässt sich also inmitten einer Phase der aufmerksamkeitsökonomischen Popularität transgressiver Bilder und der gegenläufigen Bewegung der Kinoreformversuche situieren, in deren Kontext Darstellbarkeit bereits insbesondere in Bezug auf Gewalt und Sittlichkeit an moralischen Bewertungsschemata gemessen wird (Moreck 1926: 20). Schröder bezeichnet die Umstände der Geste der Sichtbarmachung *Løvejagten* so sicherlich zurecht als »wichtigste[...] kulturelle Narration über den frühen dänischen Film« (2011: 647), wobei in Bezug auf diese Positionierung des Films zwei grundlegende Argumente hinzuzufügen sind.

Erstens wird die Täuschung über Drehort und diegetischen Raum von *Løvejagten* in der filmhistorischen Forschung häufig durch ökonomische Faktoren begründet. Das Argument lautet, dass Olsen sein Filmrepertoire in Richtung der beliebten Sujets Reisefilm und Tierfilm sowie der sensationellen Schauwerte der Gewalt an den Tieren erweitern wollte, jedoch nicht über die Mittel verfügte, vor Ort zu drehen (Fairservice 2001: 81). Tatsächlich kann jedoch rekonstruiert werden, dass Nordisk bereits 1906 damit begann, Kameraleute zum Drehen in andere Länder zu entsenden, auch wenn sich die Drehorte Anfangs zumeist auf dänische Nachbarländer erstreckten. Die Verortung der Diegese der Filme an fremden Orten, während der Dreh tatsächlich in Dänemark stattfand sowie das Drehen außerhalb Dänemarks waren also Praktiken, die Olsen zeitgleich erprobte (Sandberg 2014: 29). Sandberg schreibt dazu: »The choice to stay at home in Denmark

in 1907 and do one's best with the Roskilde Fjord may have been a choice determined by early financial constraints on the company, but it is more interesting to see this as an alternative conception of cinematic location based on place substitution.« (2014: 31f) Diese Form der Substitution eines Ortes kann so als produktionstechnische Studie des frühen Films kontextualisiert werden.

Sie hat jedoch zweitens aufgrund der durch den Film geforderten direkten Konfrontation mit den Zuschauer:innen auch moralische Implikationen. Durch die Konstruktion eines vom tatsächlichen Drehort entfremdeten diegetischen Ortes kann *Løvejagten* der Sphäre des Fiktionalen zugeordnet werden (Sandberg 2014: 29). Zugleich vertritt der Film jedoch einen dokumentarischen Anspruch und positioniert sich damit bewusst als Mischform aus Ansicht und Attraktion. Unter anderem durch den Einsatz der exotisierten Tiere sowie der Anstellung von William Thomson, der kürzlich aus der damals noch dänischen Kolonie Dänisch-Westindien nach Dänemark migriert war (Ames 2008: 202)¹⁶ und den Schwarzen Fährtenleser verkörperte, authentisiert *Løvejagten* seine Behauptungen zur Verortung der Handlung und generiert gleichzeitig zeitgenössisch als sensuell wahrgenommene Schauwerte.

Rahmt man den Produktions- und Distributionskontext des Films als Geste der Sichtbarmachung, eröffnet sich im Wechselspiel von Ruf und Reaktion ein stärkerer Fokus auf die Zuschreibungen, denen *Løvejagten* in der jüngeren filmhistorischen Forschung unterliegt. Wie bereits angedeutet, findet sich hier vor allem eine Hervorhebung der fortschrittlichen Natur der filmtechnischen Produktion des Films:

The sequence that leads up to finding and shooting the lion was constructed from an intricate montage of twenty-five shots which cross-cuts between hunters and lions filmed from a variety of angles and framings to produce a kind of structured continuity. By modern standards the result is awkward and clumsy, but what is important is that the idea of using editing to produce an artificial geography and establish a subjective point of view was arrived at quite instinctively. (Fairservice 2001: 81)

Das Zusammenspiel von Körpern, Kamera und Schnitt wird als »problem-solution-model« gerahmt, das durch die Nutzung von drei verschiedenen Kameras realisiert wurde, die baulich aufwendig erhöht sowie in einem küstennah platzierten Boot postiert wurden (Ames 2008: 201). Was sich in solchen Beschreibungen ereignet, ist eine filmhistorisch hergeleitete kulturelle Aufwertung: »Apart from its dramatic production story, *The Lion Hunt* is remarkable for its rather advanced use of filmic language, including close-ups and crosscutting.« (Richter Larsen/Nissen 2006: 27) Auch die besondere Rolle verkörperter Gestik wird in der Konstruktion des filmischen Raumes hervorgehoben, mitunter auch in direkter Bezugnahme auf Olsen:

Significantly, the hunters and the animals are brought into the same image space without the use of either editing or trick photography. [...] Olsen even makes it explicit that this effect, which he singles out in a promotional letter to an American distributor, is

¹⁶ Dänisch-Westindien war bis 1917 eine Kolonie Dänemarks, als es »für 25 Millionen Dollar an die USA verkauft [wurde], die sie sich aus strategischen Gründen als militärische Basis sichern wollten« (Gestrich 2008: 47).

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)¹⁷, 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*.«