



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

„Kannibalismus im Film.  
Vom Wilden zum Gentleman – Ein Tabubruch im Wandel“

verfasst von

Adelheid Heindl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1 EINLEITUNG.....</b>	<b>1</b>
<b>2 KANNIBALISMUS IM WISSENSCHAFTLICHEN KONTEXT.....</b>	<b>3</b>
<b>2.1 Kannibalismus in der Ethnologie.....</b>	<b>4</b>
2.1.1 Typisierung von Kannibalismus .....	5
2.1.1.1 Profaner Kannibalismus .....	6
2.1.1.2 Gerichtlicher Kannibalismus.....	6
2.1.1.3 Magischer Kannibalismus.....	7
2.1.1.4 Ritueller Kannibalismus.....	8
2.1.1.5 Kannibalismus in Notsituationen.....	10
2.1.2 Entzauberung des „Kannibalen-Mythos“ in den 1970ern.....	10
<b>2.2 Kannibalismus und die Psychoanalyse.....</b>	<b>13</b>
2.2.1 Einverleibung in der oralen Phase.....	13
2.2.2 Einverleibung in „Totem und Tabu“ (1913).....	15
2.2.3 Kannibalische Aspekte in „Trauer und Melancholie“ (1917 [1915]).....	17
<b>3 KANNIBALISMUS IN FILMEN.....</b>	<b>18</b>
<b>3.1 Der Kannibale im Autorenfilm.....</b>	<b>19</b>
3.1.1 Die 1960er: Nouvelle Vague und Italienische Avantgarde.....	20
3.1.1.2 Pier Paolo Pasolini: Porcile (1969).....	23
3.1.1.3 Federico Fellini: Fellini-Satyricon (1969).....	25
3.1.2 Die 1970er: Claude Feraldo: Themroc (F, 1973).....	25
3.1.3 Die 1990er: Schlingensiefel, New British Cinema und Delikatessen aus Frankreich.....	27
3.1.3.1 Sie kamen als Freunde und wurden zu Wurst – Das deutsche Kettensägen Massaker (1990).....	27
3.1.3.2 The Cook, the Thief, his Wife and her Lover (1989).....	29
3.1.3.3 Weltuntergang und „Fleischeslust“: Delikatessen (1991) und Meat me in Plainville (2011).....	31
3.1.4 Fazit zum Autorenfilm.....	32
<b>3.2 Der italiensche Kannibalenfilm .....</b>	<b>33</b>
3.2.1 Cannibal Holocaust (1980).....	34
3.2.1.1 Handlung.....	34
3.2.1.2 real(istisch)e Gewaltsszenen.....	35
3.2.1.3 Found Footage als Stilmittel.....	38
3.2.1.4 Sozialkritik.....	40
3.2.2 Fazit zum Kannibalenfilm.....	42
<b>3.3 Der Kannibale im Horrorfilm.....</b>	<b>43</b>
3.3.1 The Texas Chainsaw Massacre (USA, 1974, R.: Tobe Hooper).....	44
3.3.1.1 Inhaltszusammenfassung .....	44
3.3.1.2 Kannibalismus und Motivation in The Texas Chainsaw Massacre.....	45
3.3.1.3 Interpretationen und Ähnlichkeiten zu anderen Genres.....	47
3.3.2 Fazit zum Horrorfilm.....	50
<b>3.4 „Hannibal The Cannibal“ - Einzug des Kannibalen ins Hollywoodkino.....</b>	<b>51</b>
3.4.1 Komprimierte Inhaltszusammenfassung der Hannibal-Filme.....	52
3.4.2 Einverleibung auf psychischer Ebene.....	56
3.4.3 Der kultivierte Kannibale .....	57
3.4.3.1 Motivation und Opferwahl.....	57
3.4.3.2 Abendessen mit Hannibal oder Leatherface – Vergleich zweier kannibalischer Dinnerszenen.....	59
3.4.4 Hannibal – ein wildes Tier?.....	61

<b>4 EINFLUSS DER PSYCHOANALYTISCHEN UND ETHNOLOGISCHEN ERKENNTNISSE ZUM KANNIBALISMUS AUF DIE FILMGESCHICHTE.....</b>	<b>63</b>
<b>4.1 Interpretationen der Einverleibung.....</b>	<b>63</b>
4.1.1 Einverleibung in Cannibal Holocaust.....	63
4.1.2 Transformation im Sinne einer ausführenden Einverleibung in Das Schweigen der Lämmer und Roter Drache.....	65
4.1.2.1 Transformation bei Jame Gumb und Francis Dolarhyde.....	65
4.1.2.2 Transformation bei Hannibal Lecter.....	66
<b>4.2 Motive des Tabubruchs Kannibalismus und ihre filmische Umsetzung.....</b>	<b>68</b>
4.2.1 Motive des Tabubruch in den europäischen Autorenfilmen.....	70
4.2.1.1 Klassenkampf und Respektlosigkeit: Week End.....	70
4.2.1.2 Verlust der Identifikation mit der modernen Gesellschaft: Porcile, Fellini – Satyricon und Themroc.....	71
4.2.1.3 Rebellion und Angst: Das Deutsche Kettensägenmassaker.....	75
4.2.1.4 Rache und Demütigung: The Cook, the Thief, his Wife and her Lover.....	76
4.2.1.5 Nahrungsknappeit und die Maßlosigkeit der Konsumgesellschaft: Delicatessen und Meat me in Plainville.....	78
4.2.2 Motive des Tabubruchs bei Hannibal Lecter.....	80
<b>5 CONCLUSIO.....</b>	<b>83</b>
<b>6 QUELLENVERZEICHNIS.....</b>	<b>85</b>
6.1 Bücher.....	85
6.2 Internetquellen.....	88
6.3 Filme.....	90
<b>7 ANHANG.....</b>	<b>93</b>
7.1 Abstract.....	93
7.2 Curriculum Vitae.....	95
7.3 Danksagung.....	96

## 1 Einleitung

„Die Alte aber war eine böse Hexe, die lauerte den Kindern auf, und hatte um sie zu locken ihr Brodhäuslein gebaut, und wenn eins in ihre Gewalt kam, da machte sie es todt, kochte es und aß es, und das war ihr ein Festtag.“<sup>1</sup>

Dieses Zitat stammt aus dem Hausmärchen *Hänsel und Gretel*<sup>2</sup> der Gebrüder Grimm und zeigt, wie sehr die Thematik des Kannibalismus in unserer abendländischen Kultur verankert ist. Denn seit mittlerweile zwei Jahrhunderten wird den Kindern die Geschichte der zwei Geschwister erzählt, die sich im Wald verlaufen und dort auf eine Hexe treffen, die sie erst mästen und dann verspeisen möchte. Die Angst vor dem Bösen, wie auch der Glaube, dass das Böse in Persona irgendwo in der Abgeschlossenheit, in der Prärie oder in fernen Wäldern lokalisiert ist, ist seit Generationen in den Menschen verankert. Ebenso werden die Kannibalen bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts von der Ethnologie und den ihr verwandten Wissenschaften in die Ferne verbannt. Kannibalismus findet abseits der uns bekannten, im westlichen Verständnis zivilisierten Welt statt, so war der allgemeine Konsens. Ewald Volhards 1939 veröffentlichtes Werk *Kannibalismus* gilt als Standardwerk zu diesem Thema und berichtet ausführlich über die Verbreitung und die Motive des Kannibalismus. Deutlich unterstreicht er die damals vorherrschende Meinung über wilde Kannibalenvölker, von der sich die westliche Bevölkerung abhebt. Kritik und Zweifel an dieser Theorie wurden schließlich erst in den 1970er Jahren, unter anderem durch den amerikanischen Anthropologen William Arens, geäußert, wodurch ein Wandel in der Kannibalenforschung der Ethnologie erreicht wurde.

Vertreter der Psychoanalyse, wie Sigmund Freud und Karl Abraham, untersuchten den Begriff des Kannibalismus in einem psychischen Rahmen. Ihren Erkenntnissen zufolge durchläuft jeder Mensch in seiner Entwicklung eine Phase, in der er den Wunsch nach Einverleibung hegt. In diesem Verständnis wird jeder Einzelne zum Kannibalen, wenn auch nur in einer psychoanalytischen Betrachtungsweise. Des Weiteren führt Freud in *Totem und Tabu* die Geburtsstunde der Zivilisation auf einen kannibalischen Akt zurück, durch den schließlich allgemein verbindliche Gesetze, Tabus, gegründet wurden.

Kannibalismus entsetzt und fasziniert seit jeher gleichermaßen, wie ich durch das einleitende Zitat aus *Hänsel und Gretel* schon angeführt habe. Auf eine oftmals nicht auf den ersten Blick ersichtliche Art und Weise scheint der Kannibale in unserer Kultur also

---

1 Friedrich Panzer (Hg.), *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, St. Goar: Leibniz 2008, S. 93.

2 Die erste Fassung ist 1812 erschienen.

seit Jahrhunderten omnipräsent zu sein. Diese Widersprüchlichkeit sichert dem Kannibalen und dem ihn umgebenden Mythos eine feste Rolle seit Beginn der Filmgeschichte. In der vorliegenden Arbeit möchte ich mich mit der filmischen Verarbeitung des Themas Kannibalismus auseinandersetzen. Kategorisiert in die Kapitel „Europäisches Autorenkino“, „Italienischer Kannibalenfilm“, „Horrorfilm“ und „Hannibal Lecter“ werde ich exemplarische Filme darstellen, die das Thema Kannibalismus auf unterschiedliche Weise interpretieren und somit zeigen, inwiefern sich die Darstellung des Kannibalen in den letzten Jahrzehnten verändert hat

Meine Wahl fällt hierbei auf den italienischen Kannibalenfilm, da dieser in den 1970er und 1980er Jahren einen wahren Hype erlebte. Die Kannibalen werden hier noch abseits der westlichen Zivilisation angesiedelt und dem entsprechenden Klischee nach dargestellt. Jedoch kommt es hier bereits, wie ich am Beispiel von *Cannibal Holocaust* (1980) aufzeigen werde, zu der Frage, wer denn nun die eigentlichen Kannibalen sind: Die Stammesbewohner abseits der abendländischen Ordnung oder doch die darin eindringenden Reporter, denen es nur um eine reißerische Story geht und dabei sprichwörtlich über Leichen gehen?

Das europäische Autorenkino erweist sich für meine Analyse aufgrund des gesteigerten Gestaltungsrechts der Regisseure und der darin enthaltenen Sozialkritik als fruchtbar, um menschliche Abgründe sichtbar zu machen. Filme wie Godards *Week End* (1967) entstanden zudem in einer Zeit des gesellschaftspolitischen Wandels. Man denke hier nur an die Umbrüche, welche sich durch die Studentenbewegung in der Gesellschaft und der Kunst zugleich niederschlugen. Dementsprechend tritt der Kannibale in den Filmen des Autorenkinos als Projektionsfläche für kritische Betrachtungen hervor und findet sich darüber hinaus inmitten unserer Gesellschaft wieder.

Im Genre des Horrorfilms wird der Kannibale wieder zum Außenseiter der Gesellschaft. Zumeist optisch bereits als Monster stigmatisiert, tötet er hier völlig motivlos, barbarisch und wahllos, so dass der Zusatz, dass er seine Opfer zudem noch verspeist, geradezu als logische Konsequenz erscheint. Ich werde mich hierbei auf Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) beziehen. Am Beispiel von Christoph Schlingensiefels *Das deutsche Kettensägenmassaker* (1990), das an Hoopers Kultfilm Anleihen nimmt, werde ich aber auch verdeutlichen, dass der kettensägeschwingende Bösewicht auch innerhalb einer politischen Satire auftreten kann, die sich dabei mit den Stilmitteln des Horrorfilms verbindet.

Mit Hannibal Lecter stelle ich den sicherlich bekanntesten Kannibalen der Filmgeschichte in den Vordergrund. Zwar findet sich der Kannibale bereits im Autorenfilm inmitten unserer Gesellschaft, allerdings scheint Lecter, zumindest auf den ersten Blick, nicht mit ihr zu brechen. Er ist ein kultivierter Akademiker, charmant und bestens integriert. Umso unheimlicher erscheint es, dass er als „Monster“ unerkannt bleibt und durch seinen Beruf des Psychiaters fähig ist, nach Belieben in unserer Psyche zu stöbern und mit ihr zu spielen. Ich werde mich bei der Analyse der Figur Hannibals auf die Filme *Das Schweigen der Lämmer* (1991), *Hannibal* (2001) und *Roter Drache* (2002) stützen.

Inwiefern Erkenntnisse der Ethnologie und der Psychoanalyse Einfluss auf die Darstellung von Kannibalismus nehmen und ob gesellschaftspolitische Veränderungen bei den Motiven des Tabubruchs eine Rolle spielen, soll anhand dieser Arbeit ebenfalls untersucht werden. Ich werde dabei auf theoretische Texte Sigmund Freuds, etwa *Totem und Tabu* (1913), und Karl Abrahams *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen* (1924) zurückgreifen. Da diese Texte auf die Thematik des Kannibalismus und der Einverleibung Bezug nehmen, eignen sie sich hervorragend um meine Analyse in die Tat umzusetzen.

## **2 Kannibalismus im wissenschaftlichen Kontext**

Der Hauptteil dieser Arbeit beschäftigt sich mit fiktionalen, filmischen Darstellungen des Kannibalismus. Im Sinne einer wissenschaftlichen Grundlage oder vielmehr, um eine Vergleichsbasis zu schaffen, möchte ich einleitend den Begriff Kannibalismus im Forschungsfeld der Ethnologie und der Psychoanalyse darstellen. Allerdings kann man in beiden Disziplinen keinen empirischen Wahrheitsanspruch voraussetzen. Denn da „[...] die Psychoanalyse zumeist keine kannibalistischen Handlungen und die Ethnologie keine kannibalistischen Handlungen in der europäischen Kultur betrachtet, können beide Disziplinen Kannibalismus kaum empirisch untersuchen, sondern müssen ihren Gegenstand aufgrund von unzuverlässigeren Quellen rekonstruieren als die narrativen Texte.“<sup>3</sup>

Dennoch sind die Erkenntnisse beider Wissenschaften zu dieser Thematik präsent und meinungsbildend, so dass ihr Einfluss auf fiktionale Darstellungen nicht verwundert.

---

3 Anja Saupe, „Kannibalismus und Kultur. Zu einer Poetik des Tabubruchs in der Fiktion - Drama, Comic und Film“, *Beiträge zur Literatur – und Mediendidaktik*, Hg. Bodo Lecke, Frankfurt am Main: Peter Lang 2011, S. 12.

## 2.1 Kannibalismus in der Ethnologie

Der Begriff Kannibalismus entstand durch ein Missverständnis. Als die Spanier die Antillen entdeckten, stießen sie dort auf ein Naturvolk, das Menschenfleisch verzehrte. Die Zugehörigen des Stammes wurden „Caribe“ oder „Caribal“ genannt. Die Spanier verstanden allerdings fälschlicherweise „Canibal“.<sup>4</sup>

Erste überlieferte Schriftdokumente zur Anthropophagie stammen von dem griechischen Geschichtsschreiber Herodot. Er berichtete von einem indischen Volksstamm, der angeblich Menschenfleisch verzehrte.<sup>5</sup> Ab dem 16. Jahrhundert folgten etliche Berichterstattungen von Seefahrern, Missionaren und Soldaten, die angaben, auf ihren Reisen und Einsätzen Zeugen von Menschenfresserei geworden zu sein, ausgeschmückt mit grauenhaften Details und ausdrucksstarker Bebilderung. Augenzeugenberichte, sowie Überlieferungen vom „Hören-Sagen“ schürten und verfestigten die allgemeine Annahme der Existenz von wilden, barbarischen und gefährlichen Kannibalenstämmen, die in weiter Ferne des zivilisierten Lebens, ihr animalisches Dasein fristen. „Menschenfresserei diente seit der Antike zur Abgrenzung gegenüber dem Fremden, zur Definition des ‚Wilden‘, ‚Primitiven‘, ‚Barbarischen‘ und gleichzeitig zur Hervorhebung der eigenen kulturellen Position.“<sup>6</sup>

Die Annahme eines rein barbarischen, triebgesteuerten Kannibalenvolkes, wurde im 19. Jahrhundert revidiert.

Mit aller Deutlichkeit zeigte es sich besonders vielen Forschern des neunzehnten Jahrhunderts, daß die menschenfressenden Völker keineswegs am Anfang standen, vielmehr bereits auf einen langen Weg zurückblicken konnten. Mit sichtlichem Befremden mußten die verschiedensten Reisenden in den verschiedensten Gebieten feststellen, daß sich Kannibalenvölker im Gegenteil durch eine bemerkenswert hohe Kultur vor andern, nicht kannibalischen Naturvölkern auszeichneten. Diese Tatsache wissenschaftlich einwandfrei gesichert und damit die Sage von dem kannibalischen Urzustand der Menschheit endgültig zerstört zu haben, muss als eine der wichtigsten Erkenntnisse des neunzehnten Jahrhunderts auf kulturgeschichtlichem Gebiet bezeichnet werden.<sup>7</sup>

---

4 Vgl. Felix Boehm, *Formen und Motive der Anthropophagie*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1932, S.5.

5 Vgl. Sebastian Michael Brauns, „Entdeckung Amerikas: „Sofort ziehen sie den Toten über das Feuer““, *ZEIT ONLINE*, 01/2011, <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2011/01/Kannibalismus-Neue-Welt>, 02.11.2014

6 Heidi Peter-Röcher, *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*, München: Beck 1998, S.27.

7 Ewald Volhard, *Kannibalismus*, Stuttgart: Strecker und Schröder 1939, S. IX f.

Der deutsche Ethnologe Ewald Volhard veröffentlichte 1939 die bisher umfangreichste anthropologische Studie zum Kannibalismus. Der erste Teil der Studie bezieht sich auf die Verbreitung des Kannibalismus. Seine ausführlichen Quellen berichten von Funden in Asien, Afrika, Ozeanien und Amerika. Wie im Zitat erwähnt, sah er die Annahme eines kannibalischen Urzustands, also dass die Vorfahren jedes Volkes kannibalische Praktiken vollzogen, als falsch an. Die breite Verstreuung der Funde erklärte er sich durch die Existenz eines einheitlichen Kulturkreises, trotz geografischer Distanz. Bereits Leo Frobenius sprach von einem „durch Übereinstimmung in zahlreichen Kulturelementen bestimmten Kulturkreis[...]<sup>8</sup> und Volhard führte diesen Gedanken aus. Der Verzehr von Menschenfleisch sei demnach die Sitte eines Kulturkreises, dem das europäische Volk nicht zugehörig ist. Spekulationen, dass auch die Neandertaler, die hauptsächlich den europäischen Raum besiedelten, Kannibalismus praktizierten, gab es allerdings bereits im 19. Jahrhundert. Mittlerweile ist dieser Verdacht durch charakteristische Spuren auf Knochenfossilien weitestgehend bestätigt.<sup>9</sup>

### 2.1.1 Typisierung von Kannibalismus

Generell lässt sich die Bezeichnung Kannibalismus in drei Unterkategorien gliedern: Endo-, Exo- und Autokannibalismus.

Endokannibalismus bezeichnet den Verzehr von Mitgliedern des eigenen Stammes, um ihnen beispielsweise nach ihrem Ableben die letzte Ehre zu erweisen oder weil der Glaube herrscht, dass die Eigenschaften des Verstorbenen dadurch übertragen werden können.

Wird das Fleisch von Angehörigen eines anderen Stammes verspeist, spricht man von Exokannibalismus. Rache oder Demütigung können hierfür Motive sein.

Als Autokannibalismus wird der Verzehr des körpereigenen Fleisches bezeichnet. Eine psychische Störung oder ein diesbezüglicher Fetisch können Gründe für eine derartige freiwillige Selbstverstümmelung sein. Autokannibalismus fungiert(e) jedoch andererseits auch als gängige Foltermethode.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Volhard, *Kannibalismus*, S.X.

<sup>9</sup> Vgl. Tim D. White, „Kannibalismus. Menschenfresser in der Altsteinzeit“, *Spektrum der Wissenschaft*, 11/2011, <http://www.spektrum.de/alias/kannibalismus/menschenfresser-in-der-altsteinzeit/828106>, 02.11.2014.

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

Während sich ethnografische Studien bis dato allein auf das Vorhandensein von Kannibalismus und dessen geografische Lokalisierung beschränkten, gab Volhard erstmals einen Überblick über die Gründe und Motive. Er unterteilte Kannibalismus nach den Gesichtspunkten profan, gerichtlich, magisch und rituell. Eine Unterscheidung, auf die auch heute noch Bezug genommen wird und die ich deshalb im Folgenden übernehmen und erläutern werde, um einen allgemeinen Überblick zu schaffen.

#### **2.1.1.1 Profaner Kannibalismus**

„Als profan kann man den Kannibalismus überall da bezeichnen, wo zwischen Menschenfleisch und irgendeinem anderen Nahrungsmittel kein erkennbarer Unterschied gemacht wird. Diese Form der Anthropophagie charakterisiert sich also in erster Linie durch das Fehlen aller ideelleren Elemente, die sich in anderen Formen finden.“<sup>11</sup>

Menschenfleisch dient hier also, nicht anders als das von Tieren, als reine Nahrungsquelle. Rituelle Zeremonien finden nicht statt und der Glaube spielt keine Rolle. Die Motive beschränken sich auf Hunger, Mangel an tierischen Produkten oder auf den Geschmack. Sklaven waren regelrechten Menschenjagden ausgesetzt und ihr Fleisch, neben dem von Tieren, auf dem Markt zum Verkauf angeboten. Volhard erwähnt in einem seiner Beispiele, dass beim Stamm der Ba-Ati das Wort *Mboli* übersetzt Ziege heißt und das sehr ähnlich klingende *Moboli* wiederum einen zum Essen bestimmten Mensch bezeichnet.<sup>12</sup>

Allerdings kommen sowohl Frobenius als auch Volhard durch ihre Beobachtungen zu dem Schluss, dass vermutlich in den meisten Fällen zumindest ein „gefühlsmäßiger“ Unterschied zwischen Menschen- und Tierfleisch gemacht wird.<sup>13</sup>

#### **2.1.1.2 Gerichtlicher Kannibalismus**

Während im profanen Kannibalismus im Normalfall Sklaven oder Feinde aus fremden Stämmen zum Verzehr gewählt werden, sind es im gerichtlichen Kannibalismus meist Angehörige des eigenen Stammes, die aufgrund eines Verbrechens aus der Gemeinschaft ausgestoßen und deshalb mit Tieren oder Feinden gleichgesetzt werden.

---

11 Volhard, *Kannibalismus*, S.374.

12 Ebd., S.381.

13 Vgl. ebd., S.386.

„[...] man will den Verbrecher bestrafen, indem man ihn völlig vertilgt. Man will den Gefühlen des Hasses und Abscheus gegenüber dem Ausgestoßenen in möglichst schimpflicher Weise Ausdruck geben.“<sup>14</sup>

Die größtmögliche Strafe wird also nicht im Tod gesehen, sondern in der Gleichsetzung mit einem Tier, die durch das Schlachten und den Verzehr des Fleisches gegeben ist. Volhard spricht von einer Zeremonie, einer Funktion der Gemeinschaft, hier geht es nicht allein um das Stillen des Hungers, so wie es beim profanen Kannibalismus der Fall ist.<sup>15</sup>

Der gerichtliche Kannibalismus ist allerdings keine rein endokannibalische Angelegenheit, denn auch Feinde aus anderen Stämmen können aus selbigen Gründen verspeist werden. Das exokannibalische Motiv liegt für Volhard in der Rache, genauer gesagt in der Blutrache, begründet.<sup>16</sup> Die vollständige Vernichtung eines Feindes durch dessen Verzehr, muss auf dieselbe Art und Weise gerächt werden. Eine Pflicht, die eine endlose Kettenreaktion fordert.

Der gerichtliche Kannibalismus weist insofern eine Ähnlichkeit zum profanen Kannibalismus auf, als dass der Mensch entwürdigt und dem Tier gleichgesetzt wird. Andererseits lassen sich auch Parallelen zum rituellen Kannibalismus finden, da die Exekutionen oft einem zeremoniellen Ablauf gleichen und auch die Bestrafung im Sinne des Gemeinschaftswillens an einen Ritus erinnert.

### **2.1.1.3 Magischer Kannibalismus**

„Am häufigsten wird der Kannibalismus sowohl von Eingeborenen wie von Reisenden aus dem sogenannten Aberglauben erklärt, daß sich der Mensch durch Essen von Menschenfleisch um wesentliche Kräfte, Eigenschaften oder Tugenden bereichern könne.“<sup>17</sup>

Dabei ist allerdings zu unterscheiden, ob der Glaube darin besteht, dass das Essen von Menschenfleisch an sich bereits Kräfte überträgt oder darin, dass spezielle, geschätzte Eigenschaften und Tugenden des Toten durch dessen Verzehr übertragen werden. Ersteres wird meist in Hexen- oder Zauberkulten angenommen. In speziellen Zeremonien soll der Verzehr des Fleisches Zauberkräfte übertragen Nicht der Verstorbene selbst enthält diese

---

14 Ebd., S. 389.

15 Vgl. ebd., S. 391.

16 Vgl. Volhard, *Kannibalismus*, S.391.

17 Ebd., S. 394.

Zauberkräfte, sondern der Akt des Verzehens setzt sie frei.<sup>18</sup> Im zweiten Fall hingegen werden nur einzelne Körperteile gegessen, von denen man annimmt, dass in ihnen gewisse Eigenschaften des Toten verankert sind. In vielen Stämmen wurde das Herz als Sitz der Tugend und die Geschlechtsorgane aus Gründen der Potenzsteigerung beziehungsweise der Fruchtbarkeit verzehrt. Nicht selten wurden auch Kriegsfeinde nach deren Tod portioniert und an die eigenen Soldaten verteilt, um durch den Verzehr ihre Tapferkeit zu steigern.<sup>19</sup> Zwei Aspekte sind in diesem Zusammenhang meines Erachtens noch erwähnenswert. Zum einen schließt Volhard auf der Grundlage zahlreicher Berichte darauf, dass das Mästen eines Opfers nicht auf die Quantität des Fleisches zurückzuführen ist, sondern darauf, dass ein wohlgenährter Mensch mehr Lebenskraft in sich trägt, die nach seinem Ableben übertragen werden soll. Zum anderen ließen Erzählungen darauf schließen, dass ein Opfer hinsichtlich seiner übertragbaren Lebenskraft umso wertvoller ist, je „lebendiger“ es gestorben ist. Aus diesem Grund wurde der Gefangene oft noch zum Tanz geben, damit er sich wohl fühlt und dann schließlich hinterrücks, aus heiterem Himmel ermordet. Verspeist man ihn dann direkt nach seinem Tod, sei die Übertragung der größten Lebenskraft zu erwarten.<sup>20</sup>

#### **2.1.1.4 Ritueller Kannibalismus**

Wird Menschenfleisch in einem kultischen Rahmen, in Form einer verpflichtenden, allgemeingültigen Gewohnheit zu sich genommen, spricht man von rituellem Kannibalismus.

„Nicht als Brauch, dem jeder sich nach Gutdünken bequemen oder entziehen mag, wie dies noch bei der Aneignung von Lebenskraft der Fall ist, sondern als allgemein verbindliche und verpflichtende Sitte haben wir den Kannibalismus hier zu betrachten.“<sup>21</sup>

Ritueller Kannibalismus findet in verschiedenen Zusammenhängen Anwendung. Beim Götterkult werden den Göttern zu Ehren Menschen geopfert und ihnen ihr Fleisch überreicht. „Ursprünglich aßen nur die Götter und in ihrer Vertretung die Priester, dann auch die Häuptlinge oder besonders hervorragende Personen, schließlich mit zunehmender Profanierung der Sitte die Krieger, die Männer und endlich das ganze Volk.“<sup>22</sup>

---

18 Vgl. ebd. S. 396f.

19 Vgl. ebd., S.394 ff.

20 Vgl. Volhard, *Kannibalismus*, S.405.

21 Ebd., S. 407.

22 Ebd., S.408.

Neben dem Götterkult ist der Totenkult als ein weiteres Motiv des rituellen Kannibalismus zu nennen. Auf Begräbnissen wurden Sklaven geschlachtet, deren Fleisch den Verstorbenen als letzte Nahrung mit in das Grab gelegt oder aber von der Trauergemeinde selbst im Gedenken an den Verstorbenen und zu seiner Verehrung verspeist wurde. In selteneren Fällen wurden die Toten selbst zubereitet und von der Familie gegessen. In diesem Fall erhoffte man sich die Eigenschaften des Verstorbenen einzuverleiben.<sup>23</sup> Hier überschneiden sich der rituelle und der magische Kannibalismus. Das Verspeisen der Verwandten wird auch als Patrophagie bezeichnet und durchläuft verschiedene, genau geplante zeremonielle Abläufe. Volhard berichtet auch von Stämmen, die den Tod der Ältesten herbeiführten. „In Nord-Nigerien werden bei den Angas die alten Männer getötet und aufgeessen, „damit ihr Geist die Welt verläßt, ohne durch Krankheit geschwächt zu sein“.“<sup>24</sup> In diesem speziellen Fall waren es allerdings nicht die eigenen Verwandten, die sie töten und verzehren, sondern eine extra dafür engagierte und bezahlte Familie aus der Nachbarschaft. Der Kopf wurde schließlich den Verwandten übergeben, die ihn in einem Topf aufbewahren und ihm Opfer und Gebete darbringen. „Der Geist des Toten wird als machtvoller Helfer seiner hinterlassenen Verwandtschaft angesehen.“<sup>25</sup>

Dem Totenfest ähnlich ist das Siegesmahl, das nach Abschluss eines Krieges und zu Ehren der Gefallenen oder zur Verhöhnung und völligen Vernichtung der Feinde abgehalten wird. Das Menschenmahl findet meist an einem geheimen Ort statt und teilnehmen dürfen ausnahmslos nur die Krieger selbst. In vielen Stämmen ist die Teilnahme sogar nur jenen gestattet, die selbst einen Feind erlegt haben. Frauen und Kinder sind ausgeschlossen.<sup>26</sup>

Ein weiterer erwähnenswerter Ritus ist die Reifefeier, die Aufnahme der jungen Burschen in die Riege der Männer eines Stammes. Eine Zeremonie, die bei den unterschiedlichen Stämmen stark variiert und doch ist ein Element in Volhards Beobachtungen auffällig oft vertreten. „Die Initianden werden getötet, verschlungen, gegessen und leben längere Zeit als Verstorbene, um dann wieder ausgespuckt oder wieder geboren zu werden zu einem neuen Leben.“<sup>27</sup> Dieses symbolische Sterben kann auf viele Arten geschehen und läuft stets darauf hinaus, dass sie für eine längere Zeit vom Rest der Gemeinschaft getrennt sind. Bei den „Balabua“ wird beispielsweise der „Tod“ durch das Auslösen einer Bewußtlosigkeit herbeigeführt, indem sie den jungen Mann so lange um sich selbst im Kreis drehen, bis er

---

23 Vgl. ebd., S. 415-421.

24 Volhard, *Kannibalismus*, S. 423.

25 Ebd., S.424.

26 Vgl. ebd., S.437.

27 Ebd., S.446.

in Ohnmacht fällt. Kommt er wieder zu sich, wird ihm unter anderem ein Stück geräuchertes Menschenfleisch verabreicht, um seine Rückkehr ins Leben zu feiern.<sup>28</sup> Volhard erklärt den Sinn dieser Zeremonie folgendermaßen: „Sie überwinden den Tod, indem sie das Töten und Sterben freiwillig auf sich nehmen und sich durch die Vorwegnahme in der dramatischen Darstellung gewaltsam in den Kreislauf des Geschehens eingliedern, der ihnen ohne ihr Zutun, wie es scheint, verschlossen bliebe.“<sup>29</sup> Ein weiterer Aspekt der Initiation ist, dass ein Junge erst getötet und sein Opfer verspeist haben muss, um als erwachsener und vor allem zeugungsfähiger Mann angesehen zu werden.<sup>30</sup>

### **2.1.1.5 Kannibalismus in Notsituationen**

Eine Erscheinungsform des Kannibalismus ohne jeglichen rituellen Hintergrund tritt in Extremsituationen auf, in denen der einzige Beweggrund zu diesem Tabubruch der Überlebenswille, getrieben von lebensbedrohlichem Hunger, ist. In der westlichen Welt ist der Verzehr von Menschenfleisch ein Tabu, dessen Überschreitung nur in der Ferne, bei fremden Urvölkern angenommen wird. Ein Mythos sozusagen, der sofern überhaupt, auf jeden Fall nur fernab der eigenen Kultur existiert.

Die Geschichte zeigt allerdings, dass sich in noch nicht allzu ferner Vergangenheit, durch Hungersnöte und Kriegsgefangenschaften, sowie Flugzeugabstürze und Schiffbrüche, Menschen der westlichen Kultur dazu gezwungen sahen, menschliche Leichenteile zu essen oder gar selbst zum Mörder zu werden, um nicht verhungern zu müssen.

### **2.1.2 Entzauberung des „Kannibalen-Mythos“ in den 1970ern<sup>31</sup>**

Hinsichtlich des empirischen Anspruches der ethnologischen Kannibalenforschung finden sich zwei Problematiken. Neben der Schwierigkeit aussagekräftige Quellen zu finden, „muss sich die moderne ethnologische Forschung von ihren Vorläufern in der mythenähnlichen Quasi-Ethnologie der Antike und des Mittelalters und in den auf fragwürdigen Augenzeugenberichten beruhenden Reisebeschreibungen von der frühen

---

28 Vgl. ebd., S.449.

29 Volhard, *Kannibalismus*, S. 457.

30 Vgl. ebd., S.457f.

31 Diese Kapitelüberschrift wurde übernommen von Christian Moser, *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Bielefeld: Aisthesis 2005, S.23.

Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts abgrenzen<sup>32</sup>. Demnach besteht die Gefahr, dass sich durch das Stützen auf subjektive, nicht belegte Beobachtungen und Annahmen ein Mythos gebildet hat, der sich mittlerweile als ein Faktum im europäischen Glauben manifestiert hat und doch keines ist. Diese Überlegung führte in den 1970er Jahren zu dem Verdacht, „dass der rituelle Kannibalismus fremder Völker ein durch politische Interessen begründetes mentales Konstrukt der Europäer sein könnte.“<sup>33</sup> Der amerikanische Anthropologe William Arens hat in seinem Werk *The Man-Eating-Myth* diese Theorie unterstrichen. „[...] in examing a problem it is just as important to demonstrate how a particular idea, whether true or false, becomes part of convential wisdom.“<sup>34</sup> Arens streitet nicht ab, dass es möglicherweise rituelle kannibalische Praktiken gegeben hat, kritisiert allerdings die schwache Beweislage und die daraus resultierende vorherrschende Meinung über die Existenz wilder, gefährlicher Menschenfresser in weiter Ferne, die dank westlicher Kolonien schließlich zivilisiert werden konnten. „Cannibalism becomes a feature of faraway or foregone, which is much the same thing.“<sup>35</sup> Annahmen, dass die frühen Christen menschliches Blut aus rituellen Zwecken zu sich nahmen, wurden als Rufmord bezeichnet und nicht näher verfolgt. Ebenso wurde der weitverbreitete afrikanische Glaube, dass Europäer Kannibalen seien, als Ignoranz und Ablehnung der zivilisierten Standards interpretiert.<sup>36</sup> Kannibalismus fand also nur bei den Anderen statt, bei den „Wilden“, weit weg von uns, den „Zivilisierten“, „a crude cultural opposition between „we“ and „they““<sup>37</sup>. Arens nennt zwei Gründe, weshalb sich diese Denkweise im westlichen Raum manifestiert hat: Zum einen sieht er darin eine Legitimation beziehungsweise eine Rechtfertigung für die europäische Kolonialpolitik<sup>38</sup>, zum anderen den unstillbaren Hunger der westlichen Gesellschaft nach solchen Mythen. „[...] our culture, like many others, finds comfort in the idea of the barbarian just beyond the gates. [...] our type of society gives succor to specialized interpreters of this exotic image whose function condemns them to a never-ending search for the primitive in order to give meaning to the concept of civilization“<sup>39</sup> Wissenschaftlich nicht fundierte Berichte über Kannibalismus aus zweiter Hand, sind für ihn nichts weiter als Schauermärchen, an denen

32 Saupe, „Kannibalismus und Kultur. Zu einer Poetik des Tabubruchs in der Fiktion-Drama, Comic und Film“, S.13.

33 Saupe, „Kannibalismus und Kultur.“, S.13.

34 William Arens, *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*, New York: Oxford University Press 1979, S.9.

35 Arens, *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*, S. 19.

36 Vgl. Arens, *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*, S. 19-21.

37 Ebd., S.182f.

38 Vgl. ebd., S. 44-50.

39 Ebd., S.184.

sich das westliche Publikum ergötzt. „Cannibalism definition is an observable phenomenon“<sup>40</sup> Wenn es Kannibalismus tatsächlich gibt, sollte er vorurteilsfrei, ohne Deutungen beobachtet und wiedergegeben werden. Arens bezweifelt, dass dies bisher der Fall war.

Christian Moser wirft Arens in seinem Werk *Kannibalische Katharsis* vor, selbst in den Wertvorstellungen der europäisch-amerikanischen Kultur gefangen zu sein. Er unterstellt Arens, dass er, da er selbst auf seinen Forschungsreisen kein Zeuge kannibalischer Akte wurde, sich weigert den Berichten anderer Glauben zu schenken. „Weil nicht sein kann, was nicht sein darf, sind die Aussagen derjenigen, die sich [...] zu den im Westen tabuisierten Praktiken bekennen, mit größtem Mißtrauen zu behandeln.“<sup>41</sup> Moser weist auch darauf hin, dass es vor allem in der Ethnologie legitim ist, sich auf Zeichen, Mythen und Symbole zu berufen. Vielmehr „gilt es anzuerkennen, daß die Mythen und Metaphern keinen Gegensatz zum 'Realen' der Kultur bilden, sondern es konstituieren. Die von Arens attackierten Deutungen und Fiktionen entfernen sich nicht von der Wirklichkeit, sie sind vielmehr der Stoff, aus der sie gemacht ist.“<sup>42</sup>

Demnach liegt die Vermutung nahe, dass das Ineinanderfließen von Deutungen und Beobachtungen, von Realität und Fiktion, ebenso wie der ihn stets umgebende Mythos die Gründe dafür sind, dass der Figur des Kannibalen seit Ende des 20. Jahrhunderts ein dauerhafter Platz in den Kulturwissenschaften und künstlerischen Medien zuteil ist. „Der Kannibalismus wird zum Insignium einer Kultur, die sich offen zu ihren unersättlichen Begierden bekennt und sich eben dadurch von aller ‚Schuld‘ und allem ‚Schmutz‘ purgieren zu können glaubt.“<sup>43</sup> Arens, ebenso wie seine Kritiker aus der Ethnologie, die an der Beweiskraft der Augenzeugenberichte und somit an der Existenz früherer Kannibalenvölker festhalten, fürchten eine Kommerzialisierung der Wissenschaft der Anthropologie und versuchen diese zu vermeiden, indem sie die Ethnologie von allem Unwissenschaftlichen reinigen. „Der eigentliche Kannibale ist in ihren Augen nicht der Wilde, sondern der spätkapitalistische Konsument; die eigentliche Gefahr geht von der westlichen Konsumgesellschaft und ihrer maßlosen, alle Werte nivellierende Gier nach Geschichten und Sensationen aus.“<sup>44</sup>

---

40 Ebd., S.21.

41 Christian Moser, *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Bielefeld: Aisthesis 2005, S.28.

42 Moser, *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis* S.31.

43 Ebd., S.25f.

44 Ebd., S.33.

## 2.2 Kannibalismus und die Psychoanalyse

„In fact, cannibalism involves both the *establishing* of absolute difference, the opposites of eater and eaten, and the *dissolution* of that difference, through the act of incorporation which identifies them, and makes the two one.“<sup>45</sup>

Diese Ambivalenz ist für die Psychoanalyse von entscheidender Wichtigkeit. Die Einverleibung ist in diesem Fall als keine rein physische, sondern in erster Linie als eine psychische zu betrachten. Das unterdrückte Bedürfnis oder die Vorstellung einen Menschen zu essen, ihn zu verschlingen, in sich aufzunehmen, lässt sich auf den Wunsch nach Identifikation mit jenem zurückführen. Sei es, dass man die für erstrebenswert erachtenden Eigenschaften der betreffenden Person zu erhalten erhofft, wie es auch im Magischen Kannibalismus der Fall ist oder aber man sich in der Trauer, der Melancholie über den Verlust eines geliebten Menschen daran klammert, ihn somit noch für eine längere Zeit in sich tragen zu können und sich schlussendlich darin verliert. Auch der Aspekt der Tabuisierung wurde in der Psychoanalyse hinsichtlich der Anthropophagie einer genaueren Betrachtung unterzogen.

Die Begriffe Einverleibung und Inkorporation spielen in vielen Texten von Sigmund Freud, ebenso wie bei deren anderer wegweisender Psychoanalytiker eine Rolle. Im Folgenden möchte ich mich näher mit den Aufsätzen „Totem und Tabu“ und „Trauer und Melancholie“ auseinandersetzen. Einleitend werde ich jedoch den Aspekt der Einverleibung anhand Freuds „infantiler Sexualtheorie“ (in „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“) kurz umreißen, denn wie so vieles in der Psychoanalyse, scheint auch der Ursprung des Bedürfnisses nach Inkorporation in der Kindheit zu liegen.

### 2.2.1 Einverleibung in der oralen Phase

Die ersten kannibalischen Neigungen treten aus freudscher Sicht bereits im zarten Kindesalter auf. In der „infantilen Sexualtheorie“, aufgestellt in seinem Werk „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (1904/1905), geht Freud davon aus, dass Kinder, trotz ihrer Unreife, von Geburt an gewisse Sexualäußerungen zeigen. In ihrem ersten Lebensjahr befinden sie sich in der oralen beziehungsweise kannibalischen Phase. Sie ist die erste in der prägenitalen Sexualorganisation und zeichnet sich dadurch aus, dass die Sexualität von

---

45 Maggie Kilgour, „The Function of Cannibalism at the Present Time“, *Cannibalism and the Colonial World*, Hg. Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen, Cambridge und New York: Cambridge University Press 1998, S. 238 – 259, hier S.240.

der Nahrungsaufnahme noch nicht getrennt ist, das heißt aus kindlicher Sicht findet hier noch keine Unterscheidung statt. „Das Objekt der einen Tätigkeit ist auch das der anderen, das Sexualziel besteht in der Einverleibung des Objektes, dem Vorbild dessen, was späterhin als Identifizierung eine so bedeutsame psychische Rolle spielen wird.“<sup>46</sup> Der Mund wird zum zentralen Organ der Befriedigung, zum vorherrschenden Lustzentrum. Das Nuckeln und Saugen in jeglicher Form wirkt entspannend auf das Kind.

Karl Abraham, ein Schüler und enger Vertrauter Freuds, hat die Theorie der infantilen Sexualität in seinem 1924 erschienen Werk „Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen“ (1924) erweitert und durch zusätzliche Phasen ergänzt. Er unterteilt die orale Phase in die primäre Saugstufe und die sekundäre, oral-sadistische Stufe.

Erstere ist mit Freuds Theorie gleichzusetzen. „[Der Saugakt] ist ein Akt der Einverleibung, durch welchen aber die Existenz der nährenden Person nicht aufgehoben wird.“<sup>47</sup> Dem Kind sind noch keine Gefühlsregungen bewusst und es unterscheidet nicht zwischen dem Ich und dem Objekt, in diesem Fall der Mutter. Das Saugen an der Brust der Mutter und die damit verbundene Nahrungsaufnahme führen zu einem Zustand der Befriedigung. In der sekundären Stufe wird aus der saugenden Tätigkeit eine beißende. Nach Abraham stellt das Beißen „die Urform des sadistischen Impulses“<sup>48</sup> dar. Nahrungstrieb und Libido wirken nach wie vor zusammen, jedoch entwickelt sich ein kannibalischer Antrieb. Die Einverleibung des Objekts wird mit der Vernichtung gleichgesetzt.<sup>49</sup> „Folgt das Kind den Reizen des Objekts, so gerät es zugleich in die Gefahr, ja in die Notwendigkeit, das Objekt zu vernichten. Damit beginnt die Ambivalenz, das Verhältnis des Ich zum Objekt zu beherrschen.“<sup>50</sup> Diese sekundäre Stufe bezeichnet demnach den Anfang des Ambivalenzkonflikts, der an späterer Stelle auch noch im Zusammenhang mit der Melancholie erklärt werden soll. Einige Symptome depressiver Geistesstörungen sind nach Abraham auf „einen missglückten Versuch der Regression auf

---

46 Anna Freud (Hg.), *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. 5. Band. Werke aus den Jahren 1904-1905*, Frankfurt/Main: Fischer 1942, S.38.

47 Karl Abraham, „Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen“, *Neue Arbeiten zur ärztlichen Psychoanalyse*, (Hg.) Sigmund Freud, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924, S.38.

48 Felix Boehm, *Formen und Motive der Anthropophagie*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1932, S.5.

49 Vgl. Ebd, S,38f.

50 Ebd., S.39.

die oral - kannibalistische Entwicklungsstufe<sup>51</sup> zurückzuführen. Unter ihnen sind die „Verweigerung der Nahrungsaufnahme“, sowie auch „die Angst vor dem Verhungern“.<sup>52</sup> Felix Boehm bezeichnet zwei psychologische Motive für den Verzehr menschlicher Körperteile als besonders aussagekräftig: Zum einen der Wunsch mit dem einverlebten Objekt zu verschmelzen, mit ihm eins zu werden und zum anderen dieses Objekt durch die Einverleibung zur Gänze zu vernichten. Ersteres führt er auf Abrahams primäre orale Entwicklungsphase zurück und zweiteres auf die oral – sadistische und somit auf das Beißen als sadistischen Impuls.<sup>53</sup>

### 2.2.2 Einverleibung in „Totem und Tabu“ (1913)

In Sigmund Freuds 1913 erschienener Aufsatzsammlung „Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“ werden ethnologische Fragen aus psychoanalytischer Sicht beleuchtet. Hinsichtlich der Anthropophagie stellt dieses Werk eine interessante Schnittstelle der Psychoanalyse und der Ethnologie dar. Freud geht hier von der Annahme aus, dass das Seelenleben der Urvölker eine „gut erhaltene Vorstufe unserer eigenen Entwicklung“<sup>54</sup> darstellt.

„Wenn diese Voraussetzung zutreffend ist, so wird eine Vergleichung der »Psychologie der Naturvölker«, wie die Völkerkunde sie lehrt, mit der Psychologie des Neurotikers, wie sie durch die Psychoanalyse bekannt geworden ist, zahlreiche Übereinstimmungen aufweisen müssen [...]“<sup>55</sup>.

Freud nimmt an, dass Charles Darwins Hypothese über den Urzustand der menschlichen Gesellschaft<sup>56</sup>, genauer gesagt, das Schicksal der Urhorde, nicht nur die Entwicklung des Totemismus zu verantworten hat, sondern auch die Anfänge der Religionen, sowie generell den mythischen Geburtsakt der Zivilisation darstellt.

Die besagte Urhorde hatte einen herrischen, gewalttätigen Vater als Oberhaupt, der seinen Söhnen jegliche Annäherungsversuche zu den Frauen des Clans verwehrte, da er diese als sein Eigentum betrachtete und somit ihm allein dieses Recht zugesprochen war. Sobald die Söhne erwachsen waren, vertrieb er sie. Aus diesem Grund verbündeten sich die

---

51 Felix Boehm, *Formen und Motive der Anthropophagie*, S.4.

52 Vgl. Ebd., S.4.

53 Vgl. Ebd., S.39.

54 Sigmund Freud, „Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker (1912-1913)“, *Studienausgabe IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Frankfurt/Main: S. Fischer, 8.Auflage, 1974, S.287-310 u. 387-444, hier S.295.

55 Freud, „Totem und Tabu“, S. 295.

56 Freud bezieht sich hier auf Charles Darwins Werk „Die Abstammung des Menschen“ (1871)

ausgestoßenen Brüder eines Tages, um gemeinschaftlich den Vater zu erschlagen und seiner Herrschaft ein Ende zu setzen. Gemeinsam waren sie stark genug. Nach der Ermordung aßen sie den Vater. Sie teilten ihn unter sich auf, jeder bekam ein Stück.<sup>57</sup> Die Ermordung des Anführers, der sie aus der Gruppe verstoßen hat, sie quälte und sie stets als untertänig ansah, erklärt sich von selbst. Doch warum aßen sie ihn auf? „Der gewalttätige Urvater war gewiss das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Bruderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehens die Identifizierung mit ihm durch, eignete sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an.“<sup>58</sup> Sie erhofften sich durch den Verzehr seines Fleisches seine Attribute einzuverleiben. Sie wollten seine Stärke, sein Durchsetzungsvermögen und vor allem seine Autorität in sich tragen, um von nun an selbst Anführer zu sein und das Alleinrecht auf alle Frauen inne zu haben.

Nach der Tat setzten jedoch Reue und Schuldgefühle ein. Der Vater gewann nach seinem Tod noch einmal an Stärke. „Was er früher durch seine Existenz verhindert hatte, das verboten sie sich jetzt selbst in der psychischen Situation des uns aus den Psychoanalysen so wohl bekannten »nachträglichen Gehorsams«.<sup>59</sup> Die Idee, durch den Verzehr seines Fleisches die Eigenschaften des Vaters zu übernehmen und dadurch seinen Platz in der Gruppe einzunehmen, war also nicht gewinnbringend. War zwar der Vater als alleiniger Machtinhaber beseitigt, standen sich die Brüder jedoch nun als Rivalen hinsichtlich dieser Position gegenüber. „Wo ‚Vater‘ war, soll – als Sublimierung für das immer wieder erlebte schlechte Gewissen - ‚Kultur‘ werden.“<sup>60</sup> Somit setzten sie sich selbst Grenzen, erklärten die Frauen im Stamm für die eigenen Stammesbrüder als unantastbar und den Verzehr von Menschenfleisch als verboten.<sup>61</sup>

Inzest und Kannibalismus werden also als ursprüngliche Triebe oder sogar Wünsche des Menschen dargestellt, durch deren Verbot beziehungsweise Tabuisierung die Entwicklung einer Kultur erst möglich war. Die Kultur wird zu einer erstrebenswerten Ordnung, „die vom Individuum zwar schwere Opfer fordert, aber für sein Überleben unabdingbar notwendig ist.“<sup>62</sup> Es sind also äußere Einflüsse, Verbote, die die ursprünglichen Begierden verdrängen und unterdrücken. Es sind Tabus, die sich die Ursprungsgesellschaft selbst

---

57 Vgl., Freud, „Totem und Tabu“, S.426

58 Freud, „Totem und Tabu“, S.426.

59 Freud, „Totem und Tabu“, S.427.

60 Volker Pantenburg, „Faim de Cinéma. Jean Luc Godard: hungrig“, *Das schlechte Gewissen der Moderne: Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*, Hg Fritz Jochen, Köln/Wien: Böhlau 2006, S.27.

61 Vgl. Freud, „Totem und Tabu“, S.427f.

62 Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S.18.

auferlegt hat, um eine Ordnung herzustellen, die für ein geregeltes, zivilisiertes Leben notwendig ist.

Für William Arens ist *Totem und Tabu* nicht mehr als ein „Gruselmärchen für Gebildete“<sup>63</sup>, das den Ursprung der Kultur rein spekulativ, wenn auch mit theoretischen und nachvollziehbaren Deutungskonstrukten, auf eine inzestuöse und kannibalische Urhode zurückführt, ohne dass dies in irgendeiner Art wissenschaftlich belegt werden kann. Er sieht keinen Unterschied zwischen Freuds Aufsatz und fiktiven literarischen oder filmischen Verarbeitungen der Anthropophagie, denn beide basieren auf einen unbelegten Mythos, der darauf abzielt, das sensationslüsterne Publikum zu befriedigen. „we are dealing with little more than a culturally acceptable fabrication having as little bearing on empirical reality as a horror film.“<sup>64</sup>

### 2.2.3 Kannibalische Aspekte in „Trauer und Melancholie“ (1917 [1915])

In der metaphorischen Rückübertragung des anthropophagen Modells auf individuelle Prozesse des Objektverlusts [...] wird die ‚kannibalische‘ Inkorporation [...] zum Sinnbild einer pathologischen Einverleibung, die die betrauerte Person als Phantasma in sich einschließt.“<sup>65</sup> Freud unterscheidet zwischen den Begriffen Trauer und Melancholie. Ersteres ist eine Reaktion auf den Verlust von etwas oder jemanden, das für einen selbst von besonderer Wichtigkeit ist. Es kann der Verlust eines geliebten Menschen gemeint sein oder aber auch etwas Abstraktes, wie der Verlust von Idealen oder ähnlichem. Während bei der Trauer der Objektverlust schließlich überwunden werden kann, ist dies bei der Melancholie nicht der Fall. Stattdessen entwickelt der Trauernde Selbstzweifel und richtet Schuldzuweisungen gegen die eigene Person.<sup>66</sup> „Das Bild dieses - vorwiegend moralischen – Kleinheitswahnnes vervollständigt sich durch Schlaflosigkeit, Ablehnung der Nahrung und eine psychologisch höchst merkwürdige Überwindung des Triebes, der alles Lebende am Leben festzuhalten zwingt.“<sup>67</sup>

---

63 Moser, *Kannibalische Katharsis*, S.29.

64 Arens, S.148.

65 Volker Pantenburg, „Faim de Cinéma. Jean Luc Godard: hungrig“, S.27.

66 Vgl. Sigmund Freud, „Trauer und Melancholie (1917 [1915]), *Studienausgabe III. Psychologie des Unbewussten*, Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt/Main: S. Fischer<sup>3</sup>, 1975, S.191-212, hier S. 197-200.

67 Ebd., S.200.

Durch den Objektverlust wird die darauf fixierte Libido freigesetzt, allerdings nicht auf ein fremdes Objekt übertragen, sondern „ins Ich zurückgezogen“<sup>68</sup> Es findet also eine Identifizierung mit dem verlorenen Objekt und dem Selbst statt, in der das Objekt einverleibt wird „und zwar der oralen oder kannibalischen Phase der Libidoentwicklung entsprechend, auf dem Wege des Fressens.“<sup>69</sup> Somit ist der Trauernde einem Ambivalenzkonflikt ausgesetzt, indem Liebe und Hass aufeinander treffen.

### 3 Kannibalismus in Filmen

Vier Kannibalenfrauen sitzen um eine Feuerstelle. „In comes the cannibal chief with a neat little missionary under his arm. The missionary begs for mercy; but cannibals dance around him in anticipation of the feast.“<sup>70</sup> Dieser Handlungsausschnitt stammt aus *Bringing a Friend Home For Dinner*, einer Komödie aus dem Jahr 1899, die belegt, dass Kannibalen bereits seit den Anfängen des Films auf der Leinwand zu sehen waren.

Dokumentarfilme wie *Cannibals of the South Seas* (USA, 1913) und *Among the Cannibal Isles of the South Pacific* (USA, 1918) über Riten und Bräuche verschiedener Naturvölker lieferte Martin E. Johnson. Gemeinsam mit seiner Frau Osa reiste er mit seiner Kamera in exotische, ferne Länder weitab jeglicher Zivilisation und bot so den Zuschauern Bilder von einer Welt, die sie sich bisher kaum vorstellen konnten. 1924 lieferte der bekannte amerikanische Schauspieler Buster Keaton mit *The Navigator* einen komödiantischen Film mit Kannibalen-Bezug. Darin spielte er einen Militärsohn, der mit seiner Angebetenen auf einer Kannibaleninsel strandet. Britische Beiträge folgten mit *An Ex-Cannibal Carnival* (1918) und *Camels to Cannibal* (1927) von C. L. Chester.

„But the feature film cannibal led a quiet life until censorship regulations relaxed in the early Sixties and extreme physical violence was used to maximum effect.“<sup>71</sup>

Ab den 1960er Jahren war der Kannibale fester Bestandteil von Horrorfilmen jeglicher Art. In den 1970ern entwickelte sich in Italien sogar ein eigenes Kannibalenfilm-Genre, das zwar mittlerweile in Vergessenheit geraten ist, in der damaligen Zeit allerdings für Furore sorgte und wahrscheinlich gerade deshalb einige Jahre der Popularität genoss. Weniger

---

68 Sigmund Freud, „Trauer und Melancholie“, S.203.

69 Sigmund Freud, „Trauer und Melancholie“, S.203.

70 AMB Picture Catalogue, *Bringing a Friend Home for Dinner* (1899), <http://www.imdb.com/title/tt0252960/plotsummary> 1902, 18.09.2014; (zitiert nach Internet Movie Database).

71 Jay Slater (Hg.), *Eaten alive! Italian cannibal and zombie movies*, London: Plexus 2006.S.13.

plakativ und meist mit einer ordentlichen Portion Gesellschaftskritik behaftet, ist das Thema Anthropophagie auch im europäischen Autorenkino vertreten.

In der heutigen Zeit ist der wohl bekannteste Filmkannibale Hannibal Lecter, der dem Kinopublikum erstmals 1991 in *Das Schweigen der Lämmer*<sup>72</sup> präsentiert wurde und danach in drei weiteren Filmen auf der Leinwand zu sehen war. Lecter ist ein forensischer Psychiater, gebildet, in der Gesellschaft angesehen. Er hat gute Manieren, einen Sinn für Ästhetik und eine Vorliebe für klassische Musik, Literatur, guten Rotwein, sowie exquisites Essen – vorzugsweise Innereien seiner eigenen Spezies, nach einer speziellen Rezeptur zubereitet.

Zwischen den wilden, unzivilisierten Kannibalen, die weit entfernt auf irgendwelchen abgeschiedenen Inseln leben und „Hannibal the Cannibal“, einem höchstzivilisierten Mann der Oberschicht, der den Verzehr von Menschenfleisch aus reinem Genuss und nicht aufgrund von Riten oder Hunger ausübt, liegen fast 100 Jahre Filmgeschichte. Wie sich das Thema Kannibalismus filmgeschichtlich in dieser Zeit entwickelt hat, möchte ich nun im Folgenden anhand eines Überblicks verdeutlichen.

### **3.1 Der Kannibale im Autorenfilm**

Als Autorenfilme werden Produktionen bezeichnet, bei denen der Regisseur weitestgehend die Kontrolle über das Werk hat. Neben seiner Regietätigkeit ist er in der Regel auch Autor des Drehbuchs und nicht selten in weiteren Bereichen der Produktion präsent.

Die deutsche Medienwissenschaftlerin Michaela Krützen nennt die 1960er Jahre die Geburtsstunde des Kannibalen als eine für das Kino signifikante Figur. Seitdem sind circa 230 Langspielfilme mit dieser Thematik entstanden. Für sie ist dieser Aspekt auf die grundsätzliche Veränderung des Kinos durch den Beginn der Moderne zurückzuführen.<sup>73</sup> Umso interessanter ist es dann auch, dass es zuerst der europäische Autorenfilm ist, der sich auf dieser Weise dem Kannibalismus annimmt und das Mainstream-Kino mit seinem Beitrag noch einige Jahre auf sich warten ließ.

---

<sup>72</sup> *The Silence of the Lambs*, Regie: Jonathan Demme, USA 1991.

<sup>73</sup> Vgl. Krützen, *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos*, Frankfurt/Main: Fischer 2007, S.177.

### 3.1.1 Die 1960er: Nouvelle Vague und Italienische Avantgarde

In den 1950/1960er Jahren waren es vor allem europäische Kunst-Filme, die eigene, landesbezogene Subgenres bildeten. Jean-Luc Godard lieferte mit *Week End*<sup>74</sup> ein Beispiel aus der Nouvelle Vague, Pasolini, wie auch Fellini waren Vertreter der italienischen Avantgarde.

#### 3.1.1.1 Jean-Luc Godard: *Week End* (1967)

Das Ehepaar Corinne und Roland macht mit dem Auto einen Wochenendtrip zu ihrer Mutter, um dort das Testament des Vaters in Empfang zu nehmen. Der Weg dorthin entpuppt sich allerdings zu einem Albtraum aus Unfällen, Staus, Begegnungen mit bekannten Persönlichkeiten aus der Vergangenheit, sowie skurrilen Personen der Gegenwart. Unzählige Leichen liegen am Straßenrand und schließlich stoßen sie gegen Ende des Films auch noch auf eine Kannibalenbande.

Godards Experimentalfilm ist beinahe überfüllt mit Anspielungen und Motiven. Eine genaue Analyse würde den Rahmen dieser Arbeit in jeder Weise sprengen. Im Großen und Ganzen ist *Week End* allerdings als eine Kritik oder vielmehr ein Angriff auf die französische Bourgeoisie und den amerikanischen Imperialismus zu sehen. Godard hält der Gesellschaft einen Spiegel vor, in dem sie sieht, dass die vermeintlich Zivilisierten doch der Barbarei näher sind, als sie glauben. Besitz und Eigentum ist das höchste Gut, das es zu schützen gilt und für das auch über Leichen gegangen wird. Die Gesellschaft ist aufgeteilt in Klassen, die jeweils eigene Rechte für sich beanspruchen. Am deutlichsten wird dies in einer Szene, die den Zwischentitel „Der Klassenkampf“ trägt. Ein Farmer fährt mit seinem Traktor ins Bild und singt das sozialistische Arbeiterlied „Die Internationale“. Im Anschluss kommt es zur Kollision mit einer Nobelkarosse der Marke Triumph, in der sich ein reiches Pärchen befindet. Sofort entfacht ein Streit zwischen der Frau und dem Farmer, in dem sie ihn wüst beschimpft und ihm unterstellt, dass er den Unfall absichtlich aus Neid inszeniert habe, weil sie reich sind und er nicht. Er beschimpft sie nicht minder und betont die Wichtigkeit seiner Arbeit, ohne die das Volk nichts zu essen hätte. Während sie über den Verlust des zerstörten teuren Autos jammert, sieht der Zuschauer, dank eines Schwenks, dass ihr Freund den Unfall nicht überlebt hat. Dieser

---

<sup>74</sup> *Week End*, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich 1967.

Verlust scheint für sie jedoch eher verkraftbar als der des Autos. Als der Bauer versucht sich zu rechtfertigen, indem er anmerkt, dass er nicht der Schuldige sei, schließlich hätte er ja Vorfahrt gehabt, antwortet sie ihm herablassend: „Er war schön. Er war jung. Er war reich. Deshalb hatte er die Vorfahrt vor allen, vor den Dicken, vor den Armen und vor den Alten.“ Ein weiterer Schwenk zeigt eine Reihe von Zusehern, die alle nicht intervenieren, sondern nur amüsiert lächelnd das Spektakel beobachten. Als Roland und Corinne schließlich weiterfahren ohne Stellung zum Unfall zu nehmen oder ihre Hilfe anzubieten, verbünden sich die Streitenden gegen sie und bezeichnen sie unter anderem als „dreckige Juden“.

„One opposition gives way only when the two sides can be united against a third.“<sup>75</sup> schlussfolgert Harun Farocki in *Speaking about Godard* und weist auf die damit verbundene Ironie hin, denn schließlich sagte der Farmer nur wenige Sekunden zuvor, dass sie im Sinne von Marx doch alle Brüder seien.<sup>76</sup>

In einer späteren Szene machen Corinne und Roland Bekanntschaft mit zwei Müllmännern. Ein Algerier und ein Schwarzafrikaner, die in zwei langen Monologen über den Einfluss der Amerikaner auf Afrika referieren. „The text offers an impassioned appeal for and justification of black violence in the face of white oppression.“<sup>77</sup> Während ihrer Reden über Gewaltakte werden dazu passende, bereits gesehene Szenen des Films dazwischen geschnitten und verdeutlichen somit, dass „the threat to Western civilization which ostensibly comes from outside, from the Third World, actually comes from within.“<sup>78</sup>

Um diesen Gedanken auf die Spitze zu treiben, lässt Godard den Film mit einem Kannibalismus-Kapitel ausklingen.

Während Corinne und Roland sich mit englischen Touristen streiten, wird die ganze Gruppe von einer Horde Hippies mit Indianerkopfschmuck überfallen. Bezeichnenderweise wird auch hier eine Vorauswahl darüber getroffen, wer mitgenommen wird. Die korpulenteren und ihrer Ästhetik nicht entsprechenden Menschen werden sofort erschossen. Auf den ersten Blick wirken die Leben der Entführer und ihrer Opfer völlig konträr. Ein Leben im Wald, ohne Geld, teure Autos oder andere Statussymbole, sowie ein generelles Desinteresse an Privateigentum, scheint mit der Lebenseinstellung der

---

75 Kaja Silverman/Harun Farocki, *Speaking about Godard*, New York/London: New York University Press 1998, S.93.

76 Vgl. Silverman/Farocki, *Speaking about Godard*, S.93.

77 Silverman/Farocki, *Speaking about Godard*, S.103.

78 Ebd., S.103.

Protagonisten nichts gemeinsam zu haben. Doch riskiert man einen genaueren Blick, sieht man, dass sowohl die Kleidung, als auch die Art zu tanzen nicht ungewöhnlich für die damalige Zeit waren. „The hippies could be said to represent nothing more dramatically countercultural than a preference for the fashions of London over those of Paris.“<sup>79</sup>

Eine weitere Parallele zwischen den vermeintlich Andersartigen und der repräsentierten französischen Gesellschaft der 1960er Jahre sieht Harun Farocki in den kultischen Zeremonien rund um den Verzehr von Menschenfleisch: „The hippies paint their victims before killing them, in the manner of Yves Klein, and insert magical substances - eggs, fish - in their orifices. Again, such events have the quality of a sixties happening.“<sup>80</sup>

Corinne wird schließlich in die Kannibalengruppe aufgenommen, während Roland bei einem Fluchtversuch getötet wird.

Gegen Ende des Films erzählt einer der Hippies eine recht sinnfreie, fäkalerotische Geschichte, mit der sich der Kreis zum Anfang des Films wieder schließt. Dort war es Corinnes Liebhaber, der trotz seines vermeintlich höheren gesellschaftlichen Standes, ein ähnlich geschmackloses Gespräch mit ihr führte. Auch hier zeigt sich erneut, dass die Bourgeoisie und die „Unzivilisierten“ doch nicht so viel voneinander unterscheidet, wie sie vielleicht denken.

Schließlich sehen wir Corinne selbst ein Stück Fleisch essen. Auf ihre Nachfrage hin erfährt sie, dass es sich dabei um eine Mixtur aus den Resten handle: Ein bisschen Schweinefleisch, etwas von den englischen Touristen und ein Rest von ihrem Mann. Völlig ungerührt merkt sie an, dass es ihr schmeckt und sie gern noch etwas davon hätte.

Godard zeichnet also eine moderne Gesellschaft, die gewissenlos, nur auf den eigenen Vorteil bedacht, handelt. Tabus werden ignoriert beziehungsweise bald überschritten und für unwichtig erklärt. Um diesen Zusammenhang noch zu verdeutlichen, wird mehrmals „Totem und Tabu“ als Zwischentitel eingeblendet und somit direkt auf Freud verwiesen.

*Week End* ist eine Anklage an die Politik, an die Gesellschaft, die sie gewählt hat und die gezielt und völlig bewusst wegschaut, wenn sie etwas nicht sehen will. „Die Bourgeoisie zerfleischt sich selber; ihr ist mit Kunst und Zivilisation nicht mehr zu helfen.“<sup>81</sup>

Erschienen 1967, auf dem Höhepunkt des Vietnamkriegs und zu Beginn der Protestbewegung, die schließlich 1968 im Pariser Mai gipfelte, war dies sicherlich eine Thematik, die an Aktualität und Brisanz nicht zu übertreffen war. Und Godard wählte dafür

---

79 Ebd., S.106.

80 Ebd., S.107.

81 Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.), *Jean-Luc Godard. Reihe Film 19*, München/Wien: Carl Hanser 1979, S.164.

deutliche Bilder: Die Hippies fressen die Bourgeoisie, die französische Wohlstandsgesellschaft auf.

### 3.1.1.2 Pier Paolo Pasolini: *Porcile* (1969)

Pasolinis *Porcile*<sup>82</sup>, das in der deutschen Übersetzung den bezeichnenden Titel *Der Schweinestall* trägt, beinhaltet zwei Handlungsstränge. Ersterer spielt in einer nicht identifizierbaren Zeit, womöglich in der Vergangenheit, vielleicht aber auch in der Zukunft. Ein junger Mann streift ziellos durch die Wüste, eine Art Vulkanlandschaft abseits jeglicher Zivilisation, die der deutsche Filmkritiker und Autor Georg Seeßlen als „aller Ursprung“<sup>83</sup> bezeichnet. Hintergrundinformationen, warum er sich dort aufhält oder wie er dort hinkam, spart Pasolini aus. „Ist es der ausgesetzte oder ist es der suchende Mensch, der nun, am Rande des Hungertodes, Gras, Insekten, Schlangen und Schlamm isst, wie in einer Rückkehr zur „Mutter“ Erde?“<sup>84</sup> Für Seeßlen wären beide Erklärungen denkbar. Auf seinem Streifzug begegnet der Protagonist etlichen Leichen von Soldaten, deren Kleidung und Waffen er mit sich nimmt. Schließlich erreicht er die Grenze der Wüste, die von Soldaten umstellt und bewacht ist und hinter der sich die Zivilisation in Form einer Stadt befindet. Als sich einer der Soldaten von seiner Gruppe entfernt, tötet ihn der namenlose Protagonist, trennt seinen Kopf ab und frisst den restlichen Körper vollständig auf. Bald schließen sich ihm andere Ausgestoßene oder Suchende an und ziehen als tabulose, vergewaltigende, mordende und kannibalische Verbrecherbande durch die Wüstenlandschaft. Schließlich werden sie gefasst, den Gesetzen einer zivilisierten Gesellschaft nach verurteilt und zur Strafe den Schakalen zum Fraß vorgeworfen.

Der zweite Handlungsstrang findet zur Nachkriegszeit in einem Schloss bei Bonn statt. Zwei Großindustrielle wollen ein Geschäft abschließen und feilschen miteinander um die Vorteile. Auf der einen Seite Herdhitze, ein gefürchteter Naziverbrecher und auf der anderen Klotz, der mit einem Sohn gesegnet ist, der den Schweinen besonders zugetan ist, tragischer Weise vor allem in sexueller Natur. „Mit der Liebe eines Mädchens kann er nichts beginnen. Vielmehr will er sich an der Studentenrevolte beteiligen, aber er hat nicht die Kraft, diesen Aufstand gegen den Vater/die Väter durchzuführen. Er ist nicht dort und

---

82 *Porcile*, Regie: Pier Paolo Pasolini, Italien, Frankreich: 1969.

83 Georg Seeßlen, *Porcile (Orgia) – Versuch über einen lange unsichtbaren Film*, August 2004  
<http://www.filmgalerie451.de/filme/der-schweinestall/>, 07.01.2015; (Orig. DVD – Booklet, „Der Schweinestall (Porcile)“, September 2014).

84 Seeßlen, *Porcile (Orgia) – Versuch über einen lange unsichtbaren Film*,  
<http://www.filmgalerie451.de/filme/der-schweinestall/>.

nicht dort, kein Nachfolger und kein Revolutionär. [...] So bleibt ihm nur der Schweinestall.<sup>85</sup> Herdhitze weiß über diese Tatsache Bescheid, ebenso wie Klotz über dessen Nazivergangenheit informiert ist. Die Fusion kommt zustande, da beide etwas gegen den jeweils anderen in der Hand haben. Als Klotz während der Vertragsfeierlichkeiten erfährt, dass sein Sohn vollständig von seinen Schweinen aufgefressen wurde, kann Klotz sich glücklich schätzen, denn nun hat er die Oberhand. Beide Handlungsstränge laufen parallel und beziehen sich doch durch viele kunstvolle Analogien immer wieder aufeinander.

Wolf Donner interpretiert das Nachkriegszeitsspektakel in seiner Rezension in der „ZEIT ONLINE“ am 23.04.1971 wie folgt: „Das Bonner Schmierentheater prangert die bourgeoise Barbarei an, Faschismus und Kapitalismus, die Depravation einer Gesellschaft, von der sich Julian Klotz angewidert abwendet; seine sexuelle „Abartigkeit“ ist der einzige Protest, der ihm bleibt.“<sup>86</sup> Demgegenüber stellt Pasolini eine Urlandschaft. Ein hungernder junger Mann in der Wüste, der ebenfalls vom „normalen“ Verhalten abweicht. Diesen zweiten Handlungsstrang beschreibt Donner folgendermaßen: „Pasolini [artikuliert] im archaischen Idyll oder im Bild der Einheit von Mensch und Natur seine Kritik an der Gegenwart; zugleich aber verfällt er [...] einem ästhetischen Romantizismus vom archaischen als dem wahren anarchischen Dasein, was seinem Menschenfresserclan einen verwirrend aktuellen Bezug zur Manson – Gruppe gibt.“<sup>87</sup>

Beide jungen Männer brechen aus ihren gesellschaftlichen Verhältnissen aus und üben, jeder auf seine Art und Weise, einen perversen Protest aus. Beide scheitern jedoch und zahlen dafür den höchsten Preis.

Pasolini selbst sieht seinen Film als reinste Form einer Gesellschaftskritik: „Die vereinfachte Botschaft des Films ist: die Gesellschaft frisst ihre ungehorsamen Kinder. Die Kinder haben zu folgen, und basta.“<sup>88</sup> Ein unangepasstes, barbarisches Verhalten wird gerächt und bezeichnenderweise auf eben dieselbe, nicht minder barbarische Art und Weise.

---

85 Ebd.

86 Wolf Donner, „Pasolinis Film „Der Schweinestall“ am Dienstag im ZDF: Zwei Märtyrer“, ZEIT ONLINE 1971/17, <http://www.zeit.de/1971/17/zwei-maertyrer>, 23.04.1971, 27.09.2014.

87 Ebd.

88 Folder des Film museums München, *Retrospektive Pier Paolo Pasolini. 17. November 2005 – 12. Februar 2006*, [http://www.pasolini.net/MONACO\\_ppp.pdf](http://www.pasolini.net/MONACO_ppp.pdf), 04.10.2014, S.17.

### 3.1.1.3 Federico Fellini: *Fellini-Satyricon* (1969)

*Fellini-Satyricon*<sup>89</sup> handelt von dem Studenten Encolpius, der im antiken Rom, zur Zeit des Kaisers Nero, eine Odyssee der Obszönitäten und Absurditäten durchläuft. Am Ende dieser Abenteuerreise wird der Held schließlich auf eine letzte moralische Probe gestellt. Der verstorbene Dichter Eumolpo setzte in seinem Testament fest, dass nur diejenigen sein Erbe antreten dürfen, die bereit sind seinen Leichnam zu verspeisen. Damit ist für Encolpius eine Grenze erreicht, die er nicht bereit ist zu übertreten. Als einziger weigert er sich dieses Opfer zu bringen, sich diesem Tabu zu widersetzen und verzichtet auf das Erbe. Ulrich Behrens sieht in seiner Filmrezension Parallelen zu Pasolini. Auch hier wird eine Gesellschaft geschildert, die von Egoismus und Morallosigkeit geprägt ist.

Von vielen als Zeit des Aufbruchs, gar einer revolutionären neuen Aufklärung und grenzenloser Freiheit verstanden, setzt Fellini – hier, wenn auch in anderen Zusammenhängen und mit anderen Mitteln, Pier Paolo Pasolini ähnlich – der Zügellosigkeit und falsch verstandenen Freiheit visuell umgesetzte Grenzen. [...] Das Verhalten der Figuren ist nur oberflächlich geprägt von einer grenzenlosen Freiheit, im Grunde von, ja man kann sagen: absoluter Bedeutungslosigkeit. [...] Das Dekadente ist das Obszöne, und dies wiederum verleitet gleichermaßen zum Voyeurismus und zur Abscheu. Dadurch vermeidet Fellini, dass der Betrachter den Standpunkt des Urteilens und Verurteilens, der Verachtung und der Arroganz einnehmen kann; man fühlt sich, jedenfalls ab und an, ertappt.<sup>90</sup>

Fellini zeigt eine Gesellschaft, die ihre Freiheit gewissenlos lebt und die letzten, verbleibenden Grenzen nicht mehr als solche wahrnimmt und daher gedankenlos überschreitet. Der einzige Verbleibende, der sich im letzten Moment doch noch besinnt und sich dem Tabubruch widersetzt, wird zum Außenseiter, aus der Gesellschaft als Andersartiger verdrängt.

### 3.1.2 Die 1970er: Claude Feraldo: *Themroc* (F, 1973)

*Themroc*<sup>91</sup> ist zwar nicht der einzige Autorenfilm der 1970er Jahre, der das Thema Kannibalismus behandelt, allerdings für mein Empfinden der aussagekräftigste. An dieser Stelle sollen allerdings auch noch *I Cannibali* (I, 1970) von Liliana Cavani und das Drama *Die Zärtlichkeit der Wölfe* (D, 1973) von Ulli Lommel erwähnt werden. Letzteres setzt sich mit den Taten des realen Hannoveraner Serienmörder Fritz Haarmann auseinander, der

89 *Fellini-Satyricon*, Federico Fellini, Italien, Frankreich 1969.

90 Ulrich Behrens, *Fellinis Satyricon. Traumhafte Dekadenz...*,  
<http://www.filmzentrale.com/rezis/fellinissatyricon.htm> 2003, 29.09.2014.

91 *Themroc*, Claude Feraldo, Frankreich 1973.

in den 1920er Jahren seinen Opfern in den Hals biss, um anschließend ihr Blut zu trinken, was ihm schließlich den Spitznamen „Der Vampir von Hannover“ einbrachte.

Themroc wohnt im Alter von etwa 40 Jahren noch immer in seinem Elternhaus in Paris, stets bewacht von seiner Mutter und in der Nähe seiner Schwester, nach der er mehr Verlangen hat, als es zwischen Geschwistern sein sollte. Der Weg in die Arbeit, die ihn noch nie erfüllte, das dortige Absitzen der Zeit und die umweglose Rückkehr ins Familienhaus, zu den prüfenden Argusaugen der Mutter und den so vielversprechenden, doch verbotenen Reizen der Schwester, stellen eine ewige Monotonie, einen Kreislauf aus Unzufriedenheit und Unglücklichsein dar, aus dem er nicht zu entkommen vermag. Und dann, ganz plötzlich fällt der besagte Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt. Eine Standpauke seines Chefs veranlasst Themroc zu kündigen. Er mauert sich in seinem Zimmer ein, schmeißt seine Möbel aus einem Loch in der Wand, das er selbst davor mit einem Vorschlaghammer fabriziert hat und baut sich eine steinzeitliche Höhle. „Weg von der regulierenden Zivilisation, weg von all den Autoritäten, hin zu einem Höhlenmenschenbewusstsein ohne Regeln, ohne Tabus und ohne Industrie.“<sup>92</sup>

Durch das Loch in der Wand beobachtet er in seiner Höhle das Treiben auf den Straßen und wird wiederum seinerseits von den Nachbarn neugierig beäugt. Die anfängliche Angst schlägt in Faszination um und immer mehr einst Zivilisierte kehren ihrem bisherigen Leben den Rücken zu und entscheiden sich für ein zügelloses und regelloses Leben im Stile eines Höhlenmenschen, der die Sprache verweigert und weder Recht noch Moral kennt. Die begehrte Schwester schließt sich ebenfalls an und einem inzestuösen Verhältnis steht nun natürlich nichts im Wege. Bald sind nur noch Häuser mit grunzenden „Wilden“ zu sehen und überall herrscht Anarchie. Schnell rücken Polizisten an, bewaffnet mit Tränengas, um dem Treiben ein Ende zu setzen. Diese werden allerdings ohne Gnade getötet, auf einen Bratspieß verfrachtet und verspeist. Moral, Gesetz und Anstand sind passé. Inzest, Mord und Kannibalismus enttabuisiert. Ganz Paris grunzt.

Die Kannibalen sind hier eigentlich zivilisierte Menschen, die einer Arbeit nachgehen, einen festen Wohnsitz haben und ein geregeltes Leben führen. Sie sind Teil der Gesellschaft, angepasst, unauffällig. Und genau das ist ihr Problem. Ein Korsett aus Regeln und Gesetzen, ein Hamsterrad der Wiederholungen und jeder Tag läuft gleich ab. Themroc opfert den Luxus des zivilisierten Lebens, um seinen Urtrieben nach zu geben. Eine umgekehrte Evolution findet statt. Die weltlichen Güter werden aus dem Fenster geworfen

---

92 Björn Last, *Themroc*, <http://www.filmzentrale.com/rezis/themrocl.htm>, 29.09.2014; (zuerst erschienen in Mitternachtskino).

und mit ihnen jeder Gedanke an Recht und Unrecht. Das einzige was noch wichtig ist, ist das Stillen der niedersten Bedürfnisse, der Triebe. Und ganz Paris macht mit. Die Stadt verwandelt sich in ein Steinzeitszenario und jede Staatsgewalt, die sich dem in den Weg stellt, wird kurzerhand aufgegessen.

*Themroc* ist eine komödiantische Allegorie auf die 68er Bewegung, die den damaligen Zeitgeist bestens aufgreift. Der „Anarcho-Kannibale“ ist geboren.

### **3.1.3 Die 1990er: Schlingensief, New British Cinema und Delikatessen aus Frankreich**

In den 1980er Jahren setzte sich das Autorenkino verhältnismäßig wenig mit dem Thema Kannibalismus auseinander. Eines der wenigen nennenswerten Beispiele ist *Eating Raoul* (USA, 1982), bei dem Paul Bartels neben Regie und Drehbuch auch die Hauptrolle übernahm. In dieser Grotteske geht es um ein verheiratetes Paar, das sich ihren Traum von einem eigenen Restaurant durch den Raubmord an vermeintlichen Freiern erfüllen will. Raoul, der dritte im Gaunertrio wird schließlich nach Unstimmigkeiten ebenfalls von ihnen getötet und aus Mangel an Lebensmitteln im Haus, kurzerhand gekocht und bei einem Geschäftsessen aufgetischt. Raoul dürfte wohl gemundet haben, denn das Schlussbild zeigt ihr neuerworbenes Restaurant mit dem treffenden Namen „Bon Appétit“.

In den 1990ern ist der Kannibale allerdings wieder im Autorenkino präsent. Aus dieser Vielzahl möchte ich einige Filme exemplarisch vorstellen.

#### **3.1.3.1 Sie kamen als Freunde und wurden zu Wurst – *Das deutsche Kettensägen Massaker (1990)*<sup>93</sup>**

„Seit Öffnung der Grenzen am 9. November 1989 haben Hunderttausende von DDR-Bürgern ihre alte Heimat verlassen. Viele von ihnen leben heute unerkannt unter uns. 4 Prozent kamen niemals an...“<sup>94</sup> Mit diesem Schriftzug wird der Film eingeleitet und schnell wird auch geklärt, was mit diesen 4 Prozent geschehen ist. Clara ist eine von Vielen, die sich hoffnungsvoll auf den Weg in den Westen begibt. Nachdem sie ihren leidigen Freund, wie auch seinen Hund auf dem Gewissen hat, glaubt sie nun die schlechten Zeiten hinter

---

<sup>93</sup> *Das deutsche Kettensägen Massaker. Die erste Stunde der Wiedervereinigung*, Regie: Christoph Schlingensief, Deutschland 1990.

<sup>94</sup> „Das deutsche Kettensägen Massaker“, <https://www.youtube.com/watch?v=bE5u-czpgnI>, 6:38- 6:51, 04.10.2014.

sich gelassen zu haben und dort mit ihrem Liebhaber ein neues, besseres Leben beginnen zu können. Dieser scheint jedoch auch nicht der erhoffte Gentleman zu sein, versucht er doch sie direkt am verabredeten Treffpunkt auf einer eigens dafür mitgebrachten Matratze zu vergewaltigen. Hilfe eilt herbei, leider allerdings in Form des jüngsten Sprösslings einer inzestuösen Schlachterfamilie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die unwillkommenen Ossis in gute, deutsche Wurstware zu verwandeln. Um den Schluss vorwegzunehmen, Clara überlebt. Zumindest bis zum Ende des Films. Denn bei ihrem Fluchtversuch hüpfte sie ausgerechnet auf den Pick-Up des Familienoberhaupts, der sich sichtlich freut, sie wiederzusehen. Ihr Liebhaber ist ebenfalls auf der Flucht und ihm scheint sie sogar zu gelingen, denn trotz etlicher eigentlich tödlicher Übergriffe wirkt er noch relativ vital. Das mag allerdings vielleicht auch daran liegen, dass er Westdeutscher ist und somit ja nicht zur Zielgruppe der Metzger gehört.

Weniger Glück haben jedoch etliche ehemalige DDR-Bürger, die der Familie begegnen. Sie werden mit Eisenstangen erschlagen und mit der titelgebenden Kettensäge zerstückelt, um dann im hauseigenen Schlachtkeller weiterverarbeitet zu werden. Verzweifelte Beschwichtigungen wie „Wir sind doch ein Volk“ oder „Wir kommen in friedlicher Absicht“ stoßen dabei auf taube Ohren.

*Das deutsche Kettensägenmassaker* ist der zweite Teil von Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie<sup>95</sup> und feierte am 29.11.1990, keine zwei Monate nach der deutschen Wiedervereinigung, Kinopremiere. In nur vierzehn Tagen wurde diese makabre Groteske in klassischer Schlingensief Manier als Antwort auf die neue deutsche Einheit abgedreht. Ein etwa dreiminütiges Dokumentarfilmmaterial über die Wiedervereinigungsfeier am 3. Oktober inklusive Hymnengesang, Fahenschwenken und pathetischen Reden vom Bundespräsidenten und dem Bundeskanzler, wird dem Film vorangestellt. Die Metzgerfamilie interpretiert diesen Moment des Umschwungs, der Veränderung, für sich allerdings auf eine andere Weise: „In einer Zeit in der alles möglich ist, ist es unwichtig, ob etwas gut ist oder schlecht“ lautet ihr Credo, das sie immer wieder monoton und wie ein auswendig gelerntes Gebet aufsagen, während sie ihre Opfer zerstückeln. Die Antwort auf die Wiedervereinigung ist die Wiederzerstückelung. Die Einverleibung des Ostens durch den Westen wird auf die plakativste und blutigste Art und Weise vermittelt. Die Familie zeigt sich genervt von den Ereignissen. „Das kann man ja nicht mehr hören“, ist die einhellige Meinung über die permanente Berichterstattung über die Wiedervereinigung.

---

95 Schlingensiefs Deutschlandtrilogie besteht aus *100 Jahre Adolf Hitler-die letzte Stunde im Führerbunker*, *Das deutsche Kettensägenmassaker* und *Terror 2000-Intensivstation Deutschland*

Angst macht sich breit: „Wir müssen fliehen, die Osis kommen.“ Gepaart mit einer perversen Mordlust, die alle Familienmitglieder gemeinsam haben, machen sie aus ihrer Sicht das Beste aus der Situation. Und da Klischees nicht zu kurz kommen dürfen, werden die ungeliebten Ostdeutschen natürlich zu Wurst verarbeitet, schließlich ist Deutschland ja überall für seine Wurstspezialitäten bekannt.

Schlingensiefs Film ist stark an das titelgebende *The Texas Chainsaw Massacre (USA, 1974)*<sup>96</sup> angelehnt. Eine debile Hinterwäldlerfamilie mit einem Kettensägenschwingenden Sprössling, eingebettet in eine strenge Familienhierarchie dessen Oberhaupt mehr tot als lebendig ist (im Falle des deutschen Films allerdings tatsächlich tot und nur noch ein Skelett mit Stahlhelm, auch wenn der Rest der Sippe es nicht weiß beziehungsweise nicht wahrhaben will) ist getrieben von Lust und Gewalt und wartet mit Freude darauf, jeden Eindringling zu töten und zu verspeisen. Während Tobe Hooper in *The Texas Chainsaw Massacre* auf blutige, real wirkende Schockelemente baut, versucht Schlingensief diese eher so künstlich und sichtbar wie möglich zu halten. Denn seiner Meinung nach soll dieser Film „mehr beinhalten als nur vordergründige Schockeffekte“<sup>97</sup>

Das deutsche Volkslied „Die Gedanken sind frei“ scheint omnipräsent in diesem Film und wird unter anderem von Brigitte, einer Schwester im Familienclan, voller Euphorie gesungen, obwohl sie bereits halbiert wurde und nur noch aus Kopf und Torso besteht. Deutschland ist wieder vereint. Ein Jahrhundertereignis wird gefeiert, die ganze Welt schaut zu, doch unter der Oberfläche brodelt es, es herrschen soziale Spannungen und Gefälle. Nach außen hin herrscht Einigkeit, doch innen sieht es, wie so oft, ganz anders aus. „Mein Wunsch und Begehren kann niemand verwehren, es bleibt dabei: Die Gedanken sind frei!“. Schlingensief interpretiert die deutsche Wiedervereinigung neu und das so morbide und sarkastisch wie möglich, denn das Begehren kann einem schließlich niemand verwehren.

Alles hat ein Ende nur die Wurst hat zwei.

### **3.1.3.2 *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover (1989)***

*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*<sup>98</sup> ist dem *New British Cinema* zuzurechnen, einer Bewegung im britischen Kino der 1980er und 1990er Jahre, die sich durch einen

---

96 *The Texas Chainsaw Massacre*, Regie: Tobe Hooper, USA 1974.

97 Julian von Heyl, *Das deutsche Kettensägenmassaker*;

[http://www.echolog.de/filmtipps/das\\_deutsche\\_kettensaegenmassaker.shtml](http://www.echolog.de/filmtipps/das_deutsche_kettensaegenmassaker.shtml) 2003, 4.10.2014.

98 *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, Regie: Peter Greenaway, Großbritannien 1989.

deutlich politischen Kontext, wie auch den Anspruch auf Systemkritik auszeichnet. Neben *Heritage*-Filmen, die sich kritisch mit der imperialistischen Geschichte Großbritanniens auseinandersetzen, sind dieser Bewegung vor allem oppositionelle Filme zuzuordnen, deren Handlungszeit die Gegenwart ist und die die Kehrseite der Thatcher-Ära präsentieren.<sup>99</sup>

Albert Spica ist ein gutsituierter Gangsterboss, der zwei große Leidenschaften besitzt: Zum einen ist es das erbarmungslose, sadistische Quälen seiner Frau Georgina, wie auch seiner Untertanen oder jedes anderen wehrlosen Opfers, das sich zur falschen Zeit am falschen Ort befindet. Seine zweite Leidenschaft ist das Essen exquisitester Speisen im pompösen Stil. Beides lässt sich hervorragend im Restaurant „Le Hollandaise“ vereinen, dessen Miteigentümer er ist und in dem sich der Film fast zur Gänze abspielt. Da ihre Liebe der Angst und dem Ekel vor dem dekadenten und vulgären Ehemann längst gewichen ist, beginnt Georgina eine Affäre mit dem Stammgast Michael, einem feingeistigen Büchernarr. Zwischen den zahlreichen Gängen des Abendmenüs frönen sie ihrer Leidenschaft in der Speisekammer des Restaurants, die ihnen der Koch hilfsbereit zur Verfügung stellt. Spica kommt ihnen allerdings auf die Schliche und lässt Michael ermorden. Georginas Rache folgt auf eine nicht minder perverse Art und Weise. Sie lässt den Koch Michaels Leiche zubereiten und setzt sie schließlich ihrem Gatten als Mahl vor. Mit vorgehaltener Waffe drängt sie ihn: „Probier den Schwanz, Albert, das ist eine Delikatesse. Du weißt ja, wo er mal gewesen ist.“<sup>100</sup> Nach anfänglichem Zögern isst er schließlich davon und wird danach sofort von ihr erschossen. Mit ihrem Ausruf „Kannibale!“ endet der Film.

Greenaways Film ist gefüllt mit Bildern von Gewalt und Essen. Pompöse Gerichte, die dem Mächtigen-Gourmet, der allerdings an Derbheit und schlechtem Geschmack kaum zu übertreffen ist, vorgesetzt werden und Szenen sadistischer Grausamkeit scheinen wie miteinander verwoben. Es geht ums Fressen und gefressen werden, um Sex, Sadismus und Unersättlichkeit. Sämtliche Quälereien und nicht zuletzt die Morde stehen im Zusammenhang mit der Nahrungsaufnahme. Spica zwingt beispielsweise seine Kontrahenten Hundekot zu essen. Einen Botenjungen, von dem er sich Informationen über seine Frau erhofft, lässt er Knöpfe verschlucken und droht damit, ihm seinen eigenen Bauchnabel in den Mund zu stopfen. Michael stellt den Gegenpol zu ihm dar. Er ist intellektuell, kultiviert und liebt Bücher und genau daran muss er ersticken, im wahrsten

99 Vgl. Philipp Brunner, „New British Cinema“, *Das Lexikon der Filmbegriffe*, Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2839>, 12.10.2014.

100 Krützen, *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos* S.180.

Sinne des Wortes. Spicas Lakaien stopfen ihm so viele Bücherseiten in den Rachen, bis er schließlich keine Luft mehr bekommt. Seine Besessenheit bezüglich Essen zeigt sich auch, als er von der Affäre seiner Frau erfährt. In einer ersten Reaktion brüllt er „Ich bringe ihn um, ich fresse ihn auf“. Und genau das wird auch passieren.

„Wieder einmal ist als für Greenaway die Verbindung des Sexuellen mit dem Fäkalischen [...] ein Thema, das er mit entsetzensgeweitetem Puritanerblick fixiert und seine hochgeschätzten Gewalt-Obsessionen dürfen sich diesmal in drei wahrhaft kulinarischen Folderszenen entfalten, bevor sie im kannibalischen Krönungsmenü den Mord-Orgasmus erreichen.“<sup>101</sup> Als letztes Mahl und letzten Tabubruch soll Spica schließlich seine eigene Spezies verspeisen. Nichts wäre für diesen Gang aussagekräftiger als das Genital seines verhassten Nebenbuhlers.

### 3.1.3.3 Weltuntergang und „Fleischeslust“: *Delicatessen* (1991) und *Meat me in Plainville* (2011)

Im Vergleich zu den anderen behandelten Filmen des Autorenkinos, steht bei *Delicatessen*<sup>102</sup> und *Meat me in Plainville*<sup>103</sup> der Verzehr von Menschenfleisch im Mittelpunkt, beziehungsweise ist als Rahmenhandlung stets präsent und nicht beschränkt auf eine Episode oder als Finale einer Odyssee.

In einer post-apokalyptischen Zukunft, irgendwo in einer nicht näher definierten, ruinenhaften Stadt, lebt der Hauseigentümer Clapet. Trotz allgemeiner Nahrungsknappheit versorgt er seine Hausbewohner mit den besten Fleischspezialitäten. Entlohnt wird er mit Mais, der offiziellen Währung und erlangt somit den angestrebten Reichtum. Niemand scheint zu hinterfragen, woher er das Fleisch hat, bis der ehemalige Zirkusclown Louison den Posten als Hausmeister antritt und Clapets Geheimnis auf die Schliche kommt. Seine Vorgänger wurden alle nur deshalb eingestellt, um sie möglichst schnell zu schlachten und portionsweise an die hungernden Bewohner zu verkaufen. Ein Plan, der bei Louison zu scheitern droht, da sich Clapets Tochter Julie unsterblich in ihn verliebt hat.

*Delicatessen* zeigt eine Welt, in der Nahrung keine Selbstverständlichkeit mehr ist und in der der Mensch, sofern er als „Fleischfresser“ auf eben dieses nicht verzichten möchte, auf das seiner Artgenossen zurückgreifen muss.

---

101 o. A., „Mahlzeit, Ihr Kannibalen!“ *Spiegel Online* 47/1989,

<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/13498286> 20.11.1989, 08.10.14.

102 *Delicatessen*, Regie: Jean-Pierre Jeunet/Marco Caro, Frankreich 1991.

103 *Meat me in Plainville*, Regie: Greg Hanson/Casey Regan, USA 2011.

Ein ähnliches Szenario präsentiert der Kurzfilm *Meat me in Plainville* aus dem Jahr 2011. In diesem Fall ist der Konsum von Menschenfleisch nicht nur akzeptiert, sondern aufgrund fehlender Tierressourcen sogar legal. In jeglicher Variation ist das Fleisch im Supermarkt käuflich zu erwerben, ob als Steak, Würstchen oder Braten. Alles wie gewohnt, nur dass das Fleisch nicht mehr von Tieren stammt, sondern von Obdachlosen oder von anderen bedauernswerten Menschen, die nicht vermisst zu werden scheinen. Eine Gruppe überzeugter Vegetarier kämpft dagegen an. Argumente wie „You don't even know where it comes from“ erinnern stark an Debatten über Massentierhaltung und Billigfleisch als Massenware aus dem Ausland. Schließlich können sie sich behaupten und die Fleischwaren verschwinden aus den Supermärkten. Der Mensch wird zu einem fleischlosen Leben verdammt, das er allerdings nicht ertragen kann und deshalb jeden Mitbürger als Freiwild sieht, durch dessen Verzehr er seinen Hunger stillen kann. Das Gemetzel beginnt.

In beiden Filmen wird eine Menschheit gezeichnet, die unter der Nahrungsknappheit nach einer Katastrophe leidet. Die Konsumgesellschaft hat ein Ende, jedoch kann und will das nicht akzeptiert werden. Um den gewohnten Luxus beizubehalten, brechen die Betroffenen bewusst ein Tabu, das zu brechen sie nie zu denken wagten. Wie weit ist der Mensch bereit für seine Bedürfnisse zu gehen oder besser gesagt für seinen Komfort?

### **3.1.4 Fazit zum Autorenfilm**

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass der Akt des Kannibalismus im Autorenkino stets als Tabubruch gesehen wird. Blutbäder und Schauerereffekte werden ausgespart und falls sie doch vorhanden sind, wie im Fall von *Das Deutsche Kettensägenmassaker*, werden sie so künstlich und sichtbar als schlechte Special-Effects dargestellt, dass die Szenerie geradezu grotesk wirkt und sicher niemandem einen Schauer über den Rücken laufen lässt. Das Publikum soll sich nicht gruseln, es soll keinen Ekel und keine Angst aufgrund von schauderhaften Bildern empfinden. Die Autoren wollen irritieren, die Zuschauer zum Nachdenken anregen. Der Mensch wird in diesen Beispielen aus den unterschiedlichsten Motiven zum Kannibalen, doch allen gemeinsam ist die Kritik, sei es an der Gesellschaft, der Politik oder ganz einfach an den Menschen selbst, die immer häufiger ihren Status als „Zivilisierte“ nicht mehr gerecht werden und ein rücksichtsloses, fast barbarisches Verhalten an den Tag legen.

Kannibalismus scheint im Autorenfilm trotz allem eher eine Seltenheit zu sein. Michaela Krützen rechnet mit etwa 25 Filmen im Zeitraum von 1960-2000, die den Verzehr von Menschenfleisch als Thema behandeln.<sup>104</sup>

### 3.2 Der italienische Kannibalenfilm

“JUNGLE GORE: EYEBALL VIOLENCE! PENIS WACKING! BRAIN EATING! TIT TORTURE! Kannibalenfilme werden von geldgierigen Italienern produziert und gedreht, um die niedrigsten Instinkte der Zuschauer und der Filmzensoren zu befriedigen. KANNIBALENFILME SIND GRAUSAM PERVERS UND ABSTOßEND!”<sup>105</sup>

Dieser Text war auf einem Flyer des Münchner Werkstatt-Kinos zu einer Reihe italienischer Kannibalenfilme zu finden und ist als erste Charakterisierung dieses Genres bereits sehr aussagekräftig.

In den 1970er Jahren entstand mit dem Kannibalenfilm ein neues Filmgenre, das im Bereich des Exploitationfilms anzusiedeln ist und sich aus Elementen des Horror-, Abenteuer-, sowie auch des Pornofilms zusammensetzt.

Exploitationfilme sind meist Low-Budget-Filme, die eine extreme Grundsituation als Ausgangspunkt nehmen, diese mit reißerischen, ausufernden Gewalt- und Sexdarstellungen anreichern und somit Schauwerte erzeugen, die affektiv auf das Publikum wirken und somit massive Schockmomente erzeugen.<sup>106</sup>

Der Kannibalenfilm wurde vor allem von italienischen Regisseuren in den 1970ern und 1980ern geprägt und erlebte in dieser Zeit auch seinen Höhepunkt. Eine Handlung ist meist nur spärlich vorhanden, geht es doch meistens nur darum, das Leben unzivilisierter Naturvölker im südamerikanischen oder asiatischen Raum mit all ihren rabiaten und gewaltsamen Riten und Bräuchen zu zeigen. Sollte doch ein Handlungsstrang vorhanden sein, ist es der, dass „zivilisiertes“ Leben, in Form von europäischen oder nordamerikanischen Forschern, Fotografen oder Kamerateams auf das „Unzivilisierte“ trifft und von diesem gefangen genommen, bestialisch getötet und schließlich verzehrt wird.

---

104 Vgl. Krützen, *Väter, Engel, Kannibalen*, S.181.

105 Seeblen, Georg/ Jung, Ferdinand, *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg: Schüren 2006, S. 443.

106 Vgl. Marcus Stiglegger, „Exploitationfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, (Hg.) Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam<sup>2</sup> 2007, S. 182.

*Il paese del sesso selvaggio* (dt. Titel *Mondo Cannibale*) leitete 1972 diese Filmära ein. Umberto Renzi führte Regie und blieb auch in seinen späteren Filmen diesem Genre treu. Es waren hauptsächlich vier Regisseure, die dieses Genre durch jeweils mehrere Filme geprägt haben. Neben Renzi sind Ruggero Deodato, Joe D'Amato und Jess Franco die großen Namen des Kannibalenfilms.

Der Titel *Mondo Cannibale* lässt bereits eine Verbindung zum *Mondo-Film* der 1960er Jahre vermuten. In pseudodokumentarischem Stil werden dort Gewalt- und Vergewaltigungsszenen möglichst authentisch dargestellt und somit eine Zivilisationskritik geübt, die anschaulicher kaum sein könnte.<sup>107</sup> Trotz mancher Parallelen, ist der Kannibalenfilm diesem Genre nicht zuzuordnen. Jedoch wurde der Hinweis im Titel vermutlich nicht zufällig gewählt, da die Zielgruppe wahrscheinlich dieselbe ist.

Anhand eines Filmbeispiels möchte ich nun im Folgenden die wichtigen Elemente des Kannibalenfilms aufzeigen.

### **3.2.1 *Cannibal Holocaust* (1980)**

*Cannibal Holocaust*<sup>108</sup> erschien 1980 und trägt im deutschsprachigen Raum den bezeichnenden Titel *Nackt und zerfleischt*. Er gilt als der erfolgreichste und bekannteste Film dieser Gattung.

#### **3.2.1.1 Handlung**

Ein vierköpfiges amerikanisches Filmteam reiste an den Amazonas, um einen Dokumentarfilm über das Leben der dort ansässigen „Wilden“ zu drehen und gilt nun seit längerer Zeit als vermisst. Der amerikanische Anthropologe Professor Henry Monroe macht sich im Auftrag des „Pan-American Broadcasting System“, der Fernsehanstalt, die den Dokumentarfilm produzieren wollte, auf die Suche nach ihnen. Im kolumbianischen Dschungel trifft er bald auf die Yamamomo, einen Stamm Eingeborener, die ihn nach anfänglicher Skepsis schließlich in ihrer Mitte akzeptieren. Die Entdeckung von vier Skeletten, geschmückt mit der Kameraausrüstung und den Habseligkeiten der Vermissten lässt schließlich keinen Zweifel mehr offen, dass diese von den Eingeborenen getötet wurden. Im Tausch gegen ein Tonband, auf dem Monroe die Stimme des Yamamomo-

<sup>107</sup> Vgl. James zu Hünigen, „Mondo-Filme“, *Das Lexikon der Filmbegriffe*, Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=474>, 14.10.2014.

<sup>108</sup> *Cannibal Holocaust*, Regie: Ruggero Deodato, Italien, Kolumbien: 1980.

Häuptlings aufgenommen hat, was für die Eingeborenen einem Akt der Zauberei gleicht, händigen sie ihm schließlich die Kameraausrüstung aus. Dieses Geschäft wird anschließend mit einem Mahl gefeiert, in dem der Professor selbst zum Kannibalen wird, indem er das ihm vorgesetzte Menschenfleisch bewusst zu sich nimmt.

Nach Monroes Rückkehr in die USA sichtet er das Videomaterial des Filmteams, das erstaunlicherweise sehr gut erhalten ist. Es zeigt, wie diese den Stamm der Eingeborenen entdecken, brutal und rücksichtslos in ihr Dorf eindringen, ihre Tiere töten und Hütten anzünden. Ihre Sensationsgier und Besessenheit davon, die spektakulärsten Bilder aus der „unzivilisierten“ Welt in ihrer Heimat zu präsentieren, zeigt sich am deutlichsten darin, wie sie durch das Feuer absichtlich den Tod etlicher Ureinwohner verursachen und das langsame Dahinvegetieren einer mit Brandwunden übersäten Eingeborenen filmen, anstatt ihr zu helfen oder ihre Qualen zu erleichtern. Vor der Kamera geben sie an, dass das Feuer im Zuge eines Krieges zwischen den Yamamomos und dem verfeindeten Stamm der Yacumos von letzteren gelegt worden sei.

Mit Respektlosigkeit und Gewalt in ihrer äußersten Form wüten die vermeintlich Zivilisierten durch den Dschungel, bis sie schließlich von den Eingeborenen gestellt, verstümmelt, getötet und sofort roh verspeist werden. Natürlich auf die denkbar grausamste Art und Weise und in Großaufnahme, damit dem Zuschauer nichts verborgen bleibt.

Das „Pan-American Broadcasting System“ möchte das zurechtgeschnittene Filmmaterial veröffentlichen, um möglichst viel Profit aus dem Schicksal des Filmteams zu gewinnen. Monroe versucht dies zu verhindern und schafft es schlussendlich, indem er den Verantwortlichen der Fernsehanstalt die grausamsten Szenen vorführt. Ihr Entsetzen über das Gesehene lässt sie schließlich ihre Meinung ändern und das ganze Material wird verbrannt.

### **3.2.1.2 real(istisch)e Gewaltsszenen**

Ein typisches Element des italienischen Kannibalenfilms der 1970/80er Jahre ist das reale Töten und Quälen von Tieren. In der heutigen Zeit gar nicht erst vorstellbar, hagelte es auch damals schon Indizierungen, Zensuren und vor allem auch Kritik, sogar durch die eingefleischtesten Fans des Horrors und Morbiden. So wird in *Cannibal Holocaust* einem quiekenden, panisch schreienden Nasenbär bei vollem Bewusstsein der Bauch aufgeschlitzt und anschließend sein Herz herausgerissen, das sofort, im rohen Zustand, von

einem der Eingeborenen genüsslich verspeist wird. Des Weiteren wird ein Schwein erst gequält und schließlich erschossen, sowie eine Tarantel und eine Schlange jeweils mit einer Machete erschlagen. Das größte Aufsehen erregt allerdings die Szene, in der die Filmcrew eine noch lebendige Riesenschildkröte aus dem Wasser zieht, ihr in aller Ruhe die Kehle durchschneidet, um ihr dann den Panzer abzutrennen und die Gedärme aus dem noch zuckenden Körper zu ziehen. Dass ein Tierleben hier nicht allzu viel wert war, zeigt auch, dass für eine Szene gleich zwei Affen bei lebendigem Leib skalpiert wurden, da man mit dem ersten Dreh nicht zufrieden war. Elemente des Snuff- Films sind hier sicherlich nicht zu verleugnen<sup>109</sup>. Dieser schließt zwar Tiertötungen nicht mit ein, allerdings ist die Wirkung in diesem Fall so real, dass niemandem verborgen bleibt, dass es sich um echte Tötungen handelt. Es macht sich deshalb beim Zuschauer ein Gefühl von Entsetzen und Fassungslosigkeit breit, dass sicherlich mit dem des Snuff- Films vergleichbar ist. Deodatos Versuch die Kritiker mit der Information zu beschwichtigen, dass alle getöteten Tiere danach entweder vom Filmteam oder von den Eingeborenen gegessen wurden<sup>110</sup>, war nicht zielführend, da dies die Quälerei ja in keiner Weise rechtfertigt.

Ein weiteres Charakteristikum des Genres ist die Darstellung pornografischer Elemente, die meist in Verbindung mit Gewalt stehen.

In *Cannibal Holocaust* werden drei Vergewaltigungsszenen gezeigt. In der ersten wird eine wehrlose Frau von einem Eingeborenen zuerst mit einem Holzpfeil und im Anschluss mit einer mit Holzstiften gespickten Kugel penetriert, bis er sie schließlich tötet.

Später im Film vergewaltigen die drei männlichen Dokumentarfilmer eine Eingeborene. Der weibliche Part der Crew wird ihrerseits Opfer einer Vergewaltigung, nach der auch sie bestialisch ermordet wird.

Allerdings sind nicht alle sexuellen beziehungsweise sexuell angehauchten Szenen mit Gewalt verbunden. So gibt es auch zwei Sexszenen zwischen den Crewmitgliedern, eine sogar bewusst vor den Augen der Eingeborenen gewählt, um den Voyeurismus- Aspekt auch noch direkt und nicht nur angedeutet ins Spiel zu bringen. Eine andere Szene zeigt Professor Monroe beim Nacktbaden im Meer mit einer nackter Stammesfrauen, die es beim erotischen Geplänkel nicht lassen können, die Geschlechtsteile der Anderen zu berühren.

---

109 Vgl. Lloyd Kaufman, „Review: Cannibal Holocaust (1980).Directed by Ruggero Deodato“, *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, (Hg.) Jay Slater, London: Plexus 2006, S. 104 – 106, hier S.105.

110 Vgl. Jay Slater, „Review: Cannibal Holocaust (1980).Directed by Ruggero Deodato“, *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, (Hg.) Jay Slater, London: Plexus 2006, S. 108 – 110, hier S.108.

Kannibalistische Szenen sind trotz des vielversprechenden Titels dann doch verhältnismäßig dünn angesiedelt. Im ersten Teil wird Monroe ein Stück Menschenfleisch gereicht, das dieser nach anfänglichem Zögern auch isst oder besser gesagt herzhaft hineinbeisst, wie sein blutverschmierter Mund im Close-up beweist. Um an die Aufzeichnungen der Dokumentarfilmer zu kommen, wird er selbst zum Kannibalen. „Deodato suggeriert somit die Existenz einer Analogie zwischen dem Konsum der Bilder und dem Konsum von Menschenfleisch.“<sup>111</sup> Christian Moser interpretiert mit dieser Aussage vielleicht ein bisschen zu viel in diese Szene, allerdings ist es schon erstaunlich, dass ein renommierter Anthropologe, der als erster Weißer in dem Stamm der Yamamomo akzeptiert wurde, nicht diesen Status nutzt, um möglichst viel durch Eigenrecherche über sie zu erfahren, sondern sofort den Heimweg antritt, um die Bilder zu sichten, sie einzuverleiben.

Im zweiten Teil wird es dann doch drastischer. Jedem Crewmitglied wird sofort nach der Tötung das Fleisch von den Knochen gerissen und verspeist oder auf direktem Weg ins Fleisch gebissen. Diese Szenen zeugen ohne Frage von extremer Gewalt, allerdings sind sie eben im Vergleich zu den Tierfolterungen und Vergewaltigungen dann doch eher kurz gehalten. Bezeichnenderweise sind auch diese Szenen nicht von der Zensur betroffen, sondern vielmehr die der Vergewaltigungen und der Tierquälereien.<sup>112</sup>

„Dear Ruggero, what a movie! The second part is a masterpiece of cinematographic realism but everything seems so real that I think you will get in trouble with all the world“<sup>113</sup>, schrieb der Italo-Western Regisseur Sergio Leone in einem Brief an Deodato und sollte damit Recht behalten.

Es wird sicherlich nicht verwundern, dass dieser Film aufgrund seiner Gewaltszenen in vielen Ländern indiziert und beschlagnahmt wurde. Darüber hinaus schien die Darstellung von Brutalität in manchen Szenen so real, dass Deodato kurze Zeit nach der Premiere des Films verhaftet wurde und sich wegen des Verdachts auf Mord dem Gericht stellen musste. Zum einen bestand der Verdacht, dass die Schauspieler, die die Filmcrew verkörperten, tatsächlich vor der Kamera getötet wurden, denn neben den sehr überzeugenden Hinrichtungsszenen kam der Aspekt noch hinzu, dass keiner der Darsteller nach Ende der

---

111 Moser, *Kannibalische Katharsis*, S. 96.

112 Vgl. Schnittbericht zu *Cannibal Holocaust* in <http://www.schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=4080943>, 22.10.2014.

113 Jay Slater, „Review: *Cannibal Holocaust* (1980). Directed by Ruggero Deodato“, *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, (Hg.) Jay Slater, London: Plexus 2006, S. 108 – 110, hier S.108.

Dreharbeiten wiedergesehen wurde. Aus Marketinggründen hatten diese allerdings mit dem Regisseur und der Produktion vertraglich festgesetzt, dass sie mit Drehschluss ein Jahr von der Bildfläche verschwinden, um einen gewissen Echtheitsfaktor zu erzeugen. Dies wurde Deodato nun zum Verhängnis. Des Weiteren hieß es in der Anklage, er habe eine Frau für eine Szene tatsächlich pfählen lassen. Nachdem er allerdings plausibel erklären und auch vorführen konnte, wie diese Szene gedreht wurde und schließlich auch noch die betreffende Schauspielerin, wie auch die anderen vermeintlich getöteten Darsteller lebendig im Gerichtssaal auftraten, wurde Deodato in allen Punkten freigesprochen. Trotzdem wurde *Cannibal Holocaust* anschließend in seinem Heimatland vorübergehend verboten.<sup>114</sup>

Der sowjetische Regisseur und Filmtheoretiker Wsewolod Pudowkin stellte die Annahme auf, dass neutrale Bilder durch kürzlich Gesehenes für die eigene Wahrnehmung ihre Neutralität verlieren. Nimmt man beispielsweise das Bild einer Frau mit neutralem Gesichtsausdruck und zeigt davor das Bild eines saftigen Steaks, schätzt man den Blick der Frau danach als hungrig ein. Lloyd Kaufmann greift diese Theorie in seiner Filmkritik auf, um zu erklären, wie der Glaube entstehen konnte, dass die Tötungen real waren. Nachdem das Publikum die realen Tiertötungen gesehen hat, hatte die Szene mit der gepfählten Frau eine ganze andere Wirkung auf sie. „The audience has already seen actual death on screen, and have been subtly brainwashed into assuming they’re now seeing a woman with a stake rammed up her genitalia. The brain has been conditioned to accept that which it’s now seeing as real.“<sup>115</sup>

### 3.2.1.3 Found Footage als Stilmittel

Wie bereits erwähnt besteht die Handlung in *Cannibal Holocaust* aus zwei Teilen. Während der erste Teil typisch genrespezifisch gestaltet ist, bringt der zweite eine stilistische Neuerung mit sich. Die Verwendung von „gefundenem“ Filmmaterial, meist von vermissten Personen, auf dem der Grund ihres Verschwindens und die damit verbundene Gewalttat zu sehen ist, ist aus dem Horrorfilmbereich kaum mehr wegzudenken. Deodato war allerdings der erste, der mit sogenanntem Found Footage Material arbeitete und es populär machte. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass das

---

114 Jenny Ulrich, „Im Gespräch mit Ruggero Deodato“, *Arte TV*, <http://www.arte.tv/de/im-gespraech-mit-ruggero-deodato/6416990,CmC=2878980.html> 2009, 22.10.2014.

115 Lloyd Kaufman, „Review: *Cannibal Holocaust* (1980). Directed by Ruggero Deodato“, *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, (Hg.) Jay Slater, London: Plexus 2006, S. 104 – 106, hier S.105.

Publikum mit dieser plötzlichen Konfrontation „realer, ungeschnittener Aufnahmen“ überfordert war. Viel erstaunlicher ist es allerdings, dass die Kinozuschauer knapp 20 Jahre später, als mit *The Blair Witch Project* (USA, 1999, R: D. Myrick/E. Sánchez) ein Found Footage Film in seiner reinsten Form, also nur aus „gefundenen“ Filmmaterial bestehend, in die Kinos kam, immer noch nicht einordnen konnten, ob das Gesehene nun Fiktion war oder sie gerade wahrhaftig echte Menschen sterben gesehen hatten.

Tatsächlich nähren sich solche Filme von der Echtheitswirkung. Verwackelte Kameras und aufgenommene Nonsense-Gespräche der Protagonisten lassen den Zuseher Teil der Gruppe, ein weiteres Mitglied werden, das zwar nicht physisch, wohl aber psychisch mit ihnen durch den Dschungel, Wald oder was auch immer, wandert. Dieser Umstand lässt das Empfinden natürlich umso realer werden.

Der Filmer flieht mit der Kamera in der Hand, die derweil wacklige Aufnahmen des Bodens und keuchende Hilfeschreie ihres Trägers aufzeichnet. Irgendwann wird er gefasst. Die Kamera fällt zu Boden, der Protagonist landet daneben. Zufällig genau so, dass die Kamera sein Gesicht einfängt und der Zuschauer in Großaufnahme sieht, wie langsam das Leben aus ihm weicht. Man möchte meinen, dass bereits hier der Realitätsanspruch nicht mehr ganz zu rechtfertigen ist, da man sich auf der Flucht wahrscheinlich der schweren Kameraausrüstung entledigen würde. Spätestens wenn sich der nächste Darsteller dann die Kamera schnappt und sich mit ihr auf die Flucht begibt, bis auch er das selbe Ende findet, sollte allen klar sein, dass es sich hier vielleicht doch nicht um reale Aufzeichnungen handelt.

*Cannibal Holocaust* steht dieser lapidaren Beschreibung in nichts nach. Die Kamera sieht alles und ist überall dabei. Stirbt einer, übernimmt sie der nächste anstatt einfach zu fliehen. So hat der Zuschauer schließlich die Möglichkeit jede einzelne Todesszene detailgenau zu beobachten, bis die Kamera dann schlussendlich auf dem Boden liegen bleibt und er erlöst ist.

Christian Moser spricht in *Kannibalische Katharsis* dem Film als Medium ebenfalls kannibalische Eigenschaften zu. „Der Film figuriert mithin als Beispiel für einen ‚kannibalischen‘ Konsumgegenstand, nach dem in der westlichen Kultur ein großes Verlangen besteht, den sie aber nicht zu ‚verdauen‘ vermag, weshalb sie gewisse repressive Mechanismen in Gang setzt – sie ‚erbricht‘, was sie gierig zu verschlingen wünscht.“<sup>116</sup> In diesem Fall trifft diese Beschreibung sicherlich zu. Die westliche Kultur, hier repräsentiert durch das „Pan-American Broadcasting System“, verlangt nach möglichst sensationellen

---

<sup>116</sup> Moser, *Kannibalische Katharsis*, S.90.

Bildern aus einer unbekanntem Welt. Die Dokumentarfilmer werden ihrerseits mit der Kamera als ihr Werkzeug, ihre Zähne, wenn man so will, zum Kannibalen, der sich rücksichtslos diese unbekanntem Welt einverleibt. Die Mittel spielen keine Rolle, nur die Bilder zählen. Wird allerdings ein Blick hinter die Kulisse gewagt, folgt das Entsetzen. Nachdem die Produzenten den „kannibalischen Akt“, den die Kamera vollzogen hat, mit eigenen Augen sehen, können sie es eben nicht verdauen.

Generell ist die Verwendung von Found Footage im Kannibalenfilm allerdings nicht üblich, so dass *Cannibal Holocaust* der einzige Film seiner Art bleibt, der diese Technik verwendet.

#### 3.2.1.4 Sozialkritik

Die Kannibalenfilme der 1970/80er stellen allesamt eine zivilisierte Welt einer unzivilisierten gegenüber. Manche verzichten auf eine Wertung und werfen nur einen pseudo-dokumentarische Blick auf das Leben der Ureinwohner, allerdings ohne dabei auf die künstlerische Freiheit zu verzichten. Einige üben allerdings Kritik an der westlichen Gesellschaft, die aus reiner Profitgier versucht die Naturvölker auszubeuten. In *La montagna del dio cannibale*<sup>117</sup> (dt. Titel: *Die weiße Göttin der Kannibalen*) ist es die Suche nach Uranvorkommen, dass die Abenteurer in das Dorf der Eingeborenen treibt. Bei *Papaya dei Caraibi*<sup>118</sup> (dt. Titel: *Papaya- Die Liebesgöttin der Kannibalen*) sollen die Einheimischen wegen des Baus eines Kernkraftwerks ihre Insel verlassen.

In *Cannibal Holocaust* wird vor allem die Macht der Medien in diesem Zusammenhang kritisiert. Während die Einheimischen bei der ersten Konfrontation mit der Filmcrew friedlich und beobachtend reagieren, fallen diese über sie und ihre Habseligkeiten her. Der vermeintlich Zivilisierte demonstriert seine Macht und fordert Respekt ohne ihn selbst zu geben, da er sich in einer höheren Position sieht. Dies ist sicherlich auch ein Grund für das Verhalten der Crew. In diesem Fall allerdings nicht der einzige. In erster Linie geht es ihnen darum zu provozieren und zu inszenieren, um Voraussetzungen für sensationelles Bildmaterial zu schaffen, das zurück in der Heimat, in der „Zivilisation“, den erhofften Ruhm und Reichtum bringt. Dafür sind sie auch bereit über Leichen zu gehen, im wahrsten Sinne des Wortes. Auch ihr eigenes Leben opfern sie für gutes Bildmaterial. Anstatt die Kamera wegzuwerfen, um schneller fliehen zu können, beschließen sie bis zum Schluss zu

---

<sup>117</sup> *La montagna del dio cannibale*, Regie: Sergio Martino, Italien 1978.

<sup>118</sup> *Papaya dei Caraibi*, Regie: Joe D'Amato, Italien 1978.

filmen. „Keep rolling, we're going to get an Oscar for this“, ruft ein Kameramann seinem Kollegen auf der Flucht zu. Ob ihnen ein posthum-Ruhm reichte oder sie sich nicht darüber im Klaren waren, dass sie diesen Oscar nicht entgegennehmen werden können, sei dahin gestellt.

Erinnert man sich an die Kannibalismus-Debatte in den 1970er Jahren, eingeleitet von William Arens, in der die Idee aufgestellt wurde, dass der Kannibalismus fremder Völker nur ein mentales Konstrukt der Europäer sei, kann man diesen Film sicherlich als Statement dazu sehen, vor allem wenn man seine Entstehungszeit bedenkt. Die Filmcrew will den Mythos wilder Stämme künstlich erzeugen, provozieren und das um jeden Preis. Dass ihre Mittel zielführend gewesen wären, beweist die Reaktion der Verantwortlichen des Fernsehsenders, die in *The Green Inferno*, wie das überlieferte Filmmaterial bezeichnenderweise im Endzustand heißen soll, in erster Linie eine Profitquelle sehen. Wegschauen und vermarkten lautet hier die Devise. Nicht Willens sich die grausamen Szenen auf den Bändern anzusehen, soll das Material einfach für ihre Zwecke geschnitten und ausgestrahlt werden. Aus den aggressiven, gewalttätigen, vergewaltigenden Tätern, sollen unschuldige Opfer werden, die sich den gefährlichen Wilden ausgesetzt hatten und chancenlos waren. „Today people want sensationalism – the more you rape their senses, the happier they are“<sup>119</sup> lautet die Begründung, die Rechtfertigung dafür, dass sie im Sinn hatten, diesen Film zu veröffentlichen. Erst durch eigenes Sichten des Materials durch die Produzenten wird ihre Meinung schließlich geändert und der Film vernichtet. Der Grund, weshalb wir den Film trotzdem sehen können, wird schließlich durch eine Schrifttafel noch erläutert: Der Projektleiter des Fernsehsenders John K. Kirov, hat das Filmmaterial illegal erworben. Die Strafe belief sich auf 10 000 Dollar, für den Verkauf erhielt er allerdings 250 000 Dollar. Professor Monroes Schlusssatz des Films spricht hier für sich: „I wonder who the real cannibals are“

Deodato wurde auch nachgesagt, dass er mit dieser Medienkritik auf die italienischen Berichterstattungen über die Gewalttaten der Roten Brigaden in den 1970ern anspielte. Diese zeigten wider jeglicher journalistischen Ethik Tötungen und Gewaltakte, die nicht selten gestellt waren und als real verkauft wurden.. Deodato selbst stritt dies allerdings ab und behauptete, keine andere Intention gehabt zu haben, als einen Film über Kannibalen machen zu wollen.<sup>120</sup>

---

119 Moser, *Kannibalische Katharsis*, S.97.

120 Lloyd Kaufman, „Review: Cannibal Holocaust (1980).Directed by Ruggero Deodato“, *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, (Hg.) Jay Slater, London: Plexus 2006, S. 104 – 106, hier S.105.

### 3.2.2 Fazit zum Kannibalenfilm

Zusammengefasst lässt sich also sagen, dass im italienischen Kannibalenfilm die Schau- und Schockeffekte eine weitaus größere Rolle spielen als die Handlung. Das Unzivilisierte und Unbekannte wird als Bedrohung dargestellt. Eine Mixtur aus Gewalt und Pornografie, sowie klischeehaft gezeichneten „Wilden“, die den weißen Eindringlingen das Fleisch von den Knochen reißen und es roh verschlingen, sind in allen Filmen dieses Genres zu finden. Kannibalismus wird hier als Tabubruch dargestellt, der nur fernab der westlichen Kultur, irgendwo im Dschungel praktiziert wird. Diese Filme ähneln sich alle sehr stark und manche verwenden sogar die gleichen Einstellungen bei den Kannibalismus-Szenen. Sie kopieren und zitieren sich auf eine Weise, die Stefan Höltgen mit dem Begriff der Einverleibung gleichsetzt. „Das Herausschneiden von Motiven, Strukturen und Techniken aus dem einen Werk und das Einfügen derselben in ein anderes ginge analog mit dem Einverleiben eines Menschen durch einen anderen.“<sup>121</sup> Demnach würde das Medium Film selbst kannibalische Züge in sich tragen.

Arno Meteling spricht bei *Cannibal Holocaust* von einem „ethnologischen Kannibalismus des Mediums Films“<sup>122</sup>. Es ist die Kamera, die die Bilder einverleibt und sie konserviert.

Zugleich ist das Handeln des Filmteams die Folge des medialen Imperialismus, der der Zivilisierte untergeordnet ist. Beherrscht werden die Zivilisierten von dem Sichtbarkeitszwang ihres Mediums. Das Filmteam in *Cannibal Holocaust* handelt im heißen Dschungel des primitiven Kannibalismus nach den kälteren Gesetzen des zivilisierten Medienkannibalismus. Die Ausübung von Gewalt zeigt sich als eine unbedingte Folge technischer und medialer Überlegenheit. Wäre dem nicht so, gäbe es die Bilder in *Cannibal Holocaust* nicht.<sup>123</sup>

Während die Unzivilisierten die menschlichen Körper der Kameraleute verschlingen, sind ihnen die technischen Gerätschaften unheimlich. Sind sie es doch, die sie auf wundersame Weise einfangen. Sie können die Unsterblichkeit der technischen Medien nicht fassen. Ein interessanter Aspekt, der in der Szene gipfelt, als Monroe vom Stamm schließlich im Zuge einer Zeremonie vollständig akzeptiert wird. In dieser Zeremonie wird von ihm verlangt Menschenfleisch zu essen. Wenig später überreicht er dem Anführer sein Diktiergerät, auf dem er die Gesänge des Stammeshäuptlings aufgenommen hatte. Es kommt also zu einem

---

121 Stefan Höltgen, „Der Mensch isst, was er ist.“, *Splating Image*, Nr. 50, Juni 2002, S. 13-16, hier S.16.

122 Arno Meteling, *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript 2006, S.173.

123 Meteling, *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, S.173.

Austausch, einem Wechsel: Der Zivilisierte wird zum ethnologischen Kannibalen und der Unzivilisierte nähert sich dem medialen Kannibalismus.

### 3.3 Der Kannibale im Horrorfilm

Der Kannibale ist selbstverständlich auch im Horrorfilmgenre zuhause, schließlich „integriert der Horrorfilm fundamentale Ängste sowie das Verbotene und Tabuisierte in seine Handlungsmuster [...].“<sup>124</sup> Um dieses weite Spektrum ein wenig einzugrenzen, möchte ich die Zombie-, wie auch die Vampirfilme ausklammern und mich auf die tatsächlich noch lebendigen und nicht „untoten“ Menschenfresser beschränken.

Der Großteil der Splatterfilme dieser Art unterscheidet sich im Handlungsablauf nur marginal. Meistens geht es um eine gemischte Gruppe junger, attraktiver Studenten (wahlweise auch eine Familie), die sich auf einem Roadtrip befinden, durch eine Autopanne von der Straße abkommen und irgendwo im amerikanischen Hinterland auf eine Horde degenerierter und/oder entstellter Wahnsinniger trifft, die ihnen nach dem Leben und dem Fleisch auf ihren Rippen trachtet. Im Normalfall wird dann einer nach dem anderen auf grausamste Art und mit viel Kunstblut niedergemetzelt, bis schließlich nur noch eine Person, für gewöhnlich eine Frau, die entweder noch jungfräulich oder aber die taffste in der Runde ist, übrigbleibt und in letzter Sekunde fliehen kann. Ein Handlungsmuster, das seit den frühen 1970ern bis zur heutigen Zeit Bestand hat.

Dünn besiedelt sind Horrorfilme mit Kannibalen, die sich hinter keiner Maske verstecken beziehungsweise weder degeneriert noch entstellt sind. Da ich Hannibal Lecter separat behandeln möchte, werde ich an dieser Stelle nicht näher auf ihn eingehen. Vielmehr möchte ich dieses Kapitel den Figuren des Horrorfilms widmen, denen ich die Bezeichnung „Hinterwäldler-Kannibalen“ gebe und die in ihrem Verhalten, wie auch ihrer Motivation eine eigene Position in der Filmgeschichte einnehmen.

Die Kannibalen-Sippe, die irgendwo in der Provinz, weit abgeschieden vom Rest der Zivilisation lebt und nur darauf wartet, dass sich junge Touristen oder Durchreisende in ihr Gebiet verlaufen, hat ihren filmischen Ursprung in den 1970er Jahren. „Die monströse Gefahr ist dabei deutlich als eine hinterwäldlerische Variante des »White Trash« markiert, die unterprivilegierte und immer auf das Kreatürliche bezogene gesellschaftliche Unterschicht, der Albtraum des zivilisierten Amerikas.“<sup>125</sup>

---

124 Thomas Ballhausen, „Bewegungen des Schreckens. Anthropophagie zwischen Metamorphose und Metastase“, Diplomarbeit Universität Wien, Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät 2002, S.85.

125 Meteling, *Monster*, S.154.

Ein solcher „Albtraum“ ist die Kannibalenfamilie rund um den jüngsten Spross Leatherface, die als Paradebeispiel dieser Filmgattung im Folgenden genauer betrachtet werden soll.

### **3.3.1 *The Texas Chainsaw Massacre* (USA, 1974, R.: Tobe Hooper)**

Mit dem umstrittenen, jedoch mittlerweile Kult gewordenem *The Texas Chainsaw Massacre* wurde im amerikanischen Horrorfilm eine neue Ära eingeläutet. Gewaltszenen stehen im Mittelpunkt und je grenzwertiger sie sind, desto besser. Kettensägen statt Pistolen, Fleischerhaken statt Fesseln und blutverschmierte Teenagergesichter, die in Großaufnahme, mit weit aufgerissenen Augen, um ihr Leben schreien sind ein Muss. Der Splatterfilm war geboren. Und obwohl oder wahrscheinlich sogar weil es Verbote, Kürzungen und Indizierungen hagelte, fand sich ein Publikum, das dieses Genre bis zur heutigen Zeit am Leben erhält und in dem nicht selten der ein oder andere Kannibale sein Unwesen treibt. Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* gehört zu den Filmen, die Georg Seeßlen zufolge „auf den direktesten Schock, die genaueste Schilderung des körperlichen Schmerzes, der Zerstückelung, des Blutes und des Fleisches hinausziel[en]“<sup>126</sup>.

#### **3.3.1.1 Inhaltszusammenfassung**

Eine Gruppe junger Erwachsener um die Protagonistin Sally befindet sich auf einem Road Trip durch Texas, um dort das Haus ihrer verstorbenen Großeltern zu besichtigen. Die ausgelassene Stimmung beginnt zu kippen, als sie einen zwielichtigen Anhalter mitnehmen. Der Sprössling der ansässigen Schlachterdynastie, wie er sich selbst vorstellt, verängstigt die Gruppe, indem er geradezu euphorisch über das Töten von Tieren spricht und plötzlich sich selbst und schließlich auch Franklin, Sallys gehbehinderten Bruder, mit einem Messer verletzt. Panisch stoßen sie ihn aus dem Fahrzeug. Ein Wiedersehen mit ihm und seiner Familie folgt jedoch schon bald. Dank einer Autopanne in der Nähe seines Wohnsitzes, machen sie schon bald Bekanntschaft mit seinem Bruder, der mit einer Fleischerschürze bekleidet und einer Kettensäge bewaffnet alles niedermetzelt, was sich ihm in den Weg stellt. Sein vernarbtes, entstelltes Gesicht ist mit einer Maske, die er sich

---

<sup>126</sup> Georg Seeßlen/ Ferdinand Jung, *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg: Schüren 2006, S.347.

aus der Haut früherer Opfer gebastelt hat, verhüllt. Leatherface wird er genannt, was sich somit auch von selbst erklärt. Ein Blick in das Haus verrät sofort, was mit den Leichen geschieht: Möbel aus Knochen, Lampenschirme aus Menschenhaut, große Kühltruhen zur Aufbewahrung und natürlich Fleischerhaken, schließlich wird hier ja auch geschlachtet. Während Pam, das zweite Mädchen in der Clique, noch an einem dieser Haken hängt und ein besonders qualvolles Ende findet, wurden die anderen bereits getötet und fein säuberlich portioniert in den Kühltruhen verstaut. Einzig Sally gelingt die Flucht zur nächsten Tankstelle. Eine unnötige Aktion, wie sich allerdings herausstellt, da der Besitzer ein weiteres Mitglied des Familienclans ist und sie sofort wieder zurückbringt.

Schließlich erreicht der Film seinen Höhepunkt im finalen Familienabendessen. Leatherface, der mittlerweile eine stark geschminkte Frauenmaske trägt, hat scheinbar in dieser patriarchalen Familienordnung den Part der Mutter übernommen und sich traditionsgemäß um die Essenzubereitung gekümmert. Es gibt Sallys Freunde, nehmen wir an. Sally selbst ist an einen Stuhl gefesselt und den sadistischen Quälereien des Anhalters und des Tankwarts ausgesetzt. Als Krönung wird der bereits halb verweste, an den Rollstuhl gefesselte Großvater, das Oberhaupt der Familie an den Tisch geholt. Damit er zu Kräften kommt, wird ihm Sallys Finger angeboten, aus dem er auch sofort beginnt das Blut zu saugen. Er wirkt danach tatsächlich etwas lebendiger. Nun soll ihm auch die Ehre gebühren, das Mädchen zu töten, schließlich sei er „der Beste“, wie der Rest der Familie immer wieder beteuert. Ein Vorhaben, das jedoch von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist, denn der Greis ist dem Tode bereits näher als dem Leben und bringt nicht einmal die nötige Kraft auf, einen Hammer in der Hand zu halten, geschweige denn diesen als Waffe zu benutzen. Sally ergreift in diesem Moment ihre Chance zur Flucht, die ihr schlussendlich, nach einigen Rückschlägen, auch gelingt.

### **3.3.1.2 Kannibalismus und Motivation in *The Texas Chainsaw Massacre***

Die Kannibalen sind in diesem Fall Sadisten. Es gibt keine rituellen Motive oder versteckte Botschaften. Der Verzehr von Menschenfleisch ist hier keine Metapher für irgendwas. Nein, hier wird gequält, weil es ihnen Spaß macht, getötet aus Lust am Morden und es werden Menschen geschlachtet und zu Fleischwaren verarbeitet, weil für sie, ähnlich dem profanen Kannibalismus, kein wesentlicher Unterschied zwischen Mensch und Tier besteht. Letzteres beweist das emotionslose Befestigen des noch lebendigen Mädchens am Fleischerhaken.

Bei Leatherface zeigt sich allerdings noch eine weitere Motivation. Er hat nicht weniger Spaß am Töten als die anderen, allerdings sieht er seine Opfer zudem als Kunstobjekte beziehungsweise Kunstmaterialien. Das Erschaffen von Möbeln, Mobiles aus Knochen und Haut, etc., wie auch seine Masken und Perücken, die er zu festlichen Anlässen schminkt und verziert und nicht zuletzt auch das Kochen, zeugen von einer Kreativität, die ihn vom Rest des Clans unterscheidet. Er scheint als einziger zumindest eine Art von Sensibilität zu besitzen. In den Fortsetzungsfilmern wird diese Differenz sogar noch verstärkt, als er beginnt Gefühle für eines seiner Opfer zu entwickeln.

Neben der Abendessen-Szene, gibt es eine weitere, die auf Kannibalismus Bezug nimmt. Nachdem die Gruppe sich des Anhalters entledigt hat, machen sie bei der Tankstelle eine Pause, in der Sally wenig später vergebens auf Hilfe hofft. Nicht wissend, dass der freundlich wirkende Besitzer ihnen schon bald zum Verhängnis werden würde, spielen sie mit der Überlegung, dort etwas zu essen. Es gibt hier schließlich das „beste Barbecue der Gegend“, davon ist der Tankwart überzeugt. Es ist sicherlich auch das einzige, das mit Menschenfleisch zubereitet wurde... In *The Texas Chainsaw Massacre Part II*<sup>127</sup> scheint er seine Rezeptur sogar noch verfeinert zu haben, schließlich gewinnt er auf diversen Festivals Preise für sein Barbecue.

Kannibalismus wird hier, im Vergleich zu den italienischen Kannibalfilmern, die relativ zeitgleich entstanden, nur angedeutet. Dies geschieht allerdings auf eine sehr plakative Art und Weise und ist für den Zuschauer nicht übersehbar. Trotzdem bleibt die Szene, in der der Großvater an Sallys Finger saugt, die einzige dieser Art. Hooper ist es gelungen, einen Mittelweg beziehungsweise einen Übergang vom klassischen Horrorfilm zum modernen Splatterfilm zu schaffen. Während im klassischen Horrorfilm Verletzungen nur angedeutet werden ohne direkt zu zeigen, wie die Waffe den Körper berührt (wie es beispielsweise in der berühmten Duschszene von Hitchcocks *Psycho* der Fall ist), spielt die Wundästhetik, die maximale Darstellung der Wunden, in Splatterfilmen eine übergeordnete Rolle. „In *The Texas Chainsaw Massacre* wird in einem authentifizierenden und zugleich übertriebenen Akt um die Wunde herum inszeniert, ohne die Wunde jemals zu zeigen.“<sup>128</sup> Der Zuschauer denkt zu sehen, wie Leatherface Pam an den Fleischerhaken hängt. Durch geschickte Montage ist allerdings in keinem Moment sichtbar, dass der Fleischerhaken tatsächlich ihre Haut berührt. Trotzdem wird nicht zuletzt durch das Interieur des Kannibalenhauses, sowie

---

127 *The Texas Chainsaw Massacre Part II*, Regie: Tobe Hooper, USA 1986.

128 Meteling, *Monster*, S.86.

die motivlosen, sadistischen Taten der Schlachterfamilie eine Einordnung in das Splattergenre unumgänglich.

### 3.3.1.3 Interpretationen und Ähnlichkeiten zu anderen Genres

*The Texas Chainsaw Massacre* wurde auf viele Arten interpretiert und analysiert. Mikita Brotzman weist auf Hoopers Verwendung typischer Elementen des Märchens hin. Insbesondere *Hänsel und Gretel* zeigt ihres Erachtens starke Parallelen zu *The Texas Chainsaw Massacre*: Kinder verlaufen sich im Wald, nähern sich hilfesuchend einem Haus und werden in jenem schließlich von den Besitzern und gefoltert und verzehrt.<sup>129</sup> Der Unterschied liegt allerdings darin, dass *The Texas Chainsaw Massacre* keine Moral beinhaltet. Das Böse ist ausnahmslos böse und das Gute chancenlos. „But in this fairy tale there is only evil: the good that exists is either defeated, annihilated, or driven away. [...] A fairy tale that misleads, bewilders, confuses, and ultimately delivers the expectation of defeat is a dangerous story indeed.“<sup>130</sup>

Für erwähnenswert erachte ich außerdem Naomi Merritts Idee eines kannibalischen Kapitalismus, einer Version von Amerika, die sich im wahrsten Sinne des Wortes, selber verschlingt.

'Home, sweet, home' becomes the slaughterhouse and the consumers become the consumed as 'cannibalistic capitalism' (embodied by a family of unemployed but murderous abattoir workers), wreaks havoc on the lives of a hedonistic group of youths, as the 'Age of Aquarius' comes to a bloody end<sup>131</sup>

Merritt nimmt in ihrem Aufsatz auch Georges Batailles Theorie zur Überschreitung von Tabus auf, wonach Tabus zwar die Funktion haben, Gewalt zu verhindern, allerdings eine Überschreitung auch herausfordern können. „In *The Texas Chainsaw Massacre*, capitalism's transgressive excesses both ignite the taboo's prohibitive power while reveling in and glorifying its violation.“<sup>132</sup>

---

129 Vgl. Mikita Brotzman, *Offensive Films. Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*, London: Greenwood Press 1997, S.110f.

130 Mikita Brotzman, *Offensive Films. Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*, London: Greenwood Press 1997, S.126.

131 Naomi Merritt, „Cannibalistic Capitalism and other American Delicacies: A Bataillean Taste of *The Texas Chainsaw Massacre*“, *Film-Philosophy* 01/2010, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/190>, Abstract, 31.10.2014.

132 Naomi Merritt, „Cannibalistic Capitalism and other American Delicacies“, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/190>, Abstract, 31.10.2014.

Lässt man sich auf diese Interpretationsvarianten ein, werden Parallelen zum Autorenkino der 1960er Jahre sichtbar. Eine Gesellschaftskritik beziehungsweise eine Kritik an dem vorherrschenden Kapitalismus, die in diesem Fall durch übertriebene Gewalt symbolisch vermittelt werden soll. Georg Seeßlen nennt *The Texas Chainsaw Massacre* „eine wüste Parabel auf den Kapitalismus der Endzeit und auf den Krieg aller gegen alle“<sup>133</sup> Tobe Hooper's Inspirationsquellen waren nach eigener Aussage einerseits der Serienmörder Ed Gein, der sich unter anderem Möbel aus Leichenteilen, wie auch Masken aus Haut bastelte, sowie andererseits ein Aufenthalt in der Kettensägen-Abteilung eines völlig überfüllten Baumarkts zur Weihnachtszeit, der in ihm die Vorstellung eines Säge-schwingenden Wahnsinnigen weckte.<sup>134</sup>

Eine bewusst inszenierte Kritik am Kapitalismus und der fortschreitenden Modernisierung seinerseits halte ich daher für fraglich, allerdings gibt eine solche Sichtweise viel Interpretationsspielraum. Der Schlachtbetrieb ist offiziell stillgelegt, vermutlich dank der zunehmenden Industrialisierung und Technisierung und in Folge dessen ist die Familie arbeitslos.<sup>135</sup> Ihr Hass auf die Menschheit, sowie die Einstellung der Tierlieferungen soll demnach der Grund sein, weshalb sie aus Rache ihre Produktion mit Menschenfleisch fortführen.

Der Film beschreibt auf seiner „Märchenebene“ eine anscheinend durch den Mondschein ausgelöste magische Wiederkehr der amerikanischen Pionierfamilie als Albtraum. Sie wurde vernichtet durch die Stadt, durch die Industrie, durch den Kapitalismus, und der Gegenschlag ist nicht zuletzt eine ästhetische und symbolische Installation.<sup>136</sup>

Roland Barthes entwickelt in seinem Aufsatz *Der Tod des Autors* die Theorie von einem eigenständigen Text, der unabhängig von der Intention des Autors, frei für die Interpretationen des Lesers zur Verfügung steht.

„Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser.“<sup>137</sup>

---

133 Seeßlen, *Horror*, S.350.

134 Vgl. Thomas Gaschler, „Noch ein paar Leichen im Keller“, *Ed Gein. A Quiet Man*, (Hg.) Michael Farin/Hans Schmid, München: belleville 1996, S.216f.

135 Vgl. Seeßlen, *Horror*, S.350.

136 Seeßlen, *Horror*, S.351.

137 Roland Barthes, „Der Tod des Autors“, *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, (Hg.) Uwe Wirth, Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 104-110, hier S.109.

Überträgt man diesen Gedanken auf den Film, in diesem Fall auf *The Texas Chainsaw Massacre*, lassen sich die verschiedenen Interpretationen leichter erklären. Hoopers „Vision“ im Baumarkt trifft auf sein Wissen um den Serienmörder Gein und dessen Vorliebe für das Verarbeiten von Leichenteilen. Daraus entsteht die zentrale Figur des Leatherface und schließlich alles um ihn herum. Dem Zuschauer bleiben diese Informationen allerdings verborgen, da er nur das Endprodukt zu Gesicht bekommt und von der Entstehungsgeschichte ausgeschlossen bleibt. Der Film steht also für sich allein und lässt dem Publikum alle Möglichkeiten offen, ihn in jede Richtung zu interpretieren.

Christoph Schlingensiefels *Das deutsche Kettensägenmassaker* setzt ebenfalls an diesem Punkt an. Die Modernisierung ist in diesem Fall mit dem Mauerfall und der Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland gleichzusetzen. Überrumpelt von einem Wandel, auf den sie nicht vorbereitet waren, gehen die beiden Metzgerfamilien zum Angriff über. Im Fall des deutschen Massakers trifft es die Ostdeutschen, beim texanischen sind es Jugendliche, die von der Modernisierung profitieren und mitten im Leben zu stehen scheinen. Der Feind, der für das eigene Übel verantwortlich gemacht wird, muss vernichtet werden und um die größte Demütigung zu erzielen und ihn vollständig und für alle Zeiten zu vernichten, wird er aufgeessen.

*The Texas Chainsaw Massacre* weist, wenn auch nur stilistisch, eine Ähnlichkeit zu *Cannibal Holocaust* auf. Beide gaukeln dem Zuschauer eine Realität vor, die nicht gegeben ist. Während bei *Cannibal Holocaust* technische Elemente, wie verwackelte Kameraaufnahmen, einen Dokumentarfilmcharakter erschaffen, ist es bei *The Texas Chainsaw Massacre* ein Texteingeschub als Einleitung zum Film, der auf eine vermeintliche Realität hinweist:

The film which you are about to see is an account of the tragedy which befell a group of five youth [...] But, had they lived very, very long lives, they could not have expected nor would they have wished to see as much of the mad and macabre as they were to see that day. [...] The events of that day were to lead to the discovery of one of the most bizarre crimes in the annals of the American history, The Texas Chain Saw Massacre.<sup>138</sup>

Im Anschluss wird das Datum des Massakers „August 18, 1973“ eingeblendet und somit dem Zuschauer ein weiteres Mal suggeriert, dass es sich um eine wahre Begebenheit handelt. Authentifizierungsmerkmale dieser Art sind für Horrorfilme nicht unüblich. So ist es doch die Wahrnehmung einer realen Gefahr, des Gefühls, es hätte einem selbst passieren

---

138 *The Texas Chainsaw Massacre (1974) – Intro*, [http://www.youtube.com/watch?v=KGj1ZbM\\_4eQ](http://www.youtube.com/watch?v=KGj1ZbM_4eQ), 12.11.2014.

können, die dem Zuschauer einen Schauer über den Rücken laufen lässt. Der Horrorfilm lebt von seinen Schock- und Angstmomenten und nichts lässt einen Rezipienten mehr erschauern, als der Gedanke, dass einem das Schicksal der Protagonisten selbst widerfahren könnte, sollte ihm in der Nähe des besagten Kannibalenhauses, mitten in der Prärie, irgendwo in Texas, das Benzin ausgehen.

### 3.3.2 Fazit zum Horrorfilm

Natürlich bietet die Gattung Horrorfilm eine große Bandbreite und ist unterteilt in viele Subgenres, trotzdem ist ihnen allen gemein, dass sie darauf abzielen die Zuseher in Angst und Schrecken zu versetzen.

Im Hinblick auf die Kernpunkte von Seeßlens bereits erwähnter Definition bietet der Horrorfilm den besten Nährboden für die Filmkannibalen. Es geht um die Darstellung körperlicher Schmerzen, die Zerstückelung des Fleisches und um Blut. Das Hinzufügen kannibalischer Akte bereichert also diese Darstellungen in ihrem Ziel das Publikum auf die direkteste und intensivste Art zu schockieren. Der Zuschauer erwartet nicht zwingend eine Erklärung bezüglich der Motivation des Killers, denn eigentlich reicht den hartgesottenen Genrefans das Wissen, dass der Protagonist absolut böse ist, egal warum. Ein gewissenloser Wahnsinniger, der grundlos und höchst brutal Menschen tötet, kann nur noch dadurch schrecklicher wirken, dass er seine Opfer auch noch verspeist, wie ein wildes Tier, eine Bestie.

Leatherface repräsentiert so eine Bestie und erfreut sich in der Horrorszene größter Beliebtheit. Trotz aller Interpretationsvarianten bin ich dennoch der Meinung, dass seine sadistische Freude am Töten, das empathielose Verarbeiten des Menschenfleisches beziehungsweise dessen Verzehr und die völlige Motivlosigkeit seines Handelns den „Hinterwäldler-Kannibalen“ auszeichnen.

Andere nennenswerte Beispiele in diesem Genre sind *The Hills Have Eyes*<sup>139</sup> und *Wrong Turn*<sup>140</sup>. Im letzten Fall wurde 2014 die mittlerweile fünfte Fortsetzung veröffentlicht. Der „Hinterwäldler – Kannibale“ scheint also filmgeschichtlich keinesfalls ausgestorben zu sein.

---

139 *The Hills Have Eyes*, Regie: Wes Craven, USA 1977.

140 *Wrong Turn*, Regie: Rob Schmidt, USA, Kanada 2003.

### 3.4 „Hannibal The Cannibal“ - Einzug des Kannibalen ins Hollywoodkino

„Both physically repellent and emotionally threatening, capable of careful, even elegant reasoning while evidently insane, Lecter embodies a contemporary twist on the mad scientist of horror and science-fiction.“<sup>141</sup>

Die Darstellung des Kannibalen als unzivilisierten Wilden, weit entfernt von unserer Kultur oder als maskiertes, kettensägenschwingendes Monster, das irgendwo in der Abgeschiedenheit sein Unwesen treibt, änderte sich 1991, als Hannibal Lecter in *Das Schweigen der Lämmer* erstmals auf den Kinoleinwänden erschien. Während er dort noch als Nebenfigur fungierte, war er in der Fortsetzung *Hannibal*<sup>142</sup> namensgebender Protagonist. *Roter Drache*<sup>143</sup> erschien 2002 in den Kinos, ist jedoch auf der Handlungsebene chronologisch vor *Das Schweigen der Lämmer* anzusetzen. *Roter Drache* ist ein Remake des bereits 1986 erschienenen Thrillers *Blutmond*<sup>144</sup>. Im Vergleich zum Remake weicht dieser allerdings an manchen Stellen auf erhebliche Art von seiner literarischen Vorlage ab und geriet schließlich mit der Veröffentlichung von *Roter Drache* mehr in Vergessenheit. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass das Publikum Hannibal Lecter mit Anthony Hopkins identifiziert, der diese Rolle sowohl in *Das Schweigen der Lämmer*, wie auch in *Hannibal* so überzeugend grauenhaft genial verkörperte, dass niemand sonst für diese Position denkbar wäre. Auch Brian Cox lieferte 1986 eine lobenswerte Darstellung des kannibalischen Psychiaters, doch Hopkins perfektionierte sie. Aus diesem Grund möchte ich mich in meinen folgenden Ausführungen auch auf das Remake beschränken.

2007 wurde schließlich mit *Hannibal Rising – Wie alles begann*<sup>145</sup> das Prequel zur Trilogie veröffentlicht, das die Kindheit Hannibals bis hin zu seinen Studienjahren beinhaltet. Alle vier Filme basieren auf den gleichnamigen Romanen des US-amerikanischen Schriftstellers Thomas Harris.

Seit 2013 ist Lecter auch im TV-Serienformat präsent. Mittlerweile in der zweiten Staffel verkörpert der dänische Schauspieler Mads Mikkelsen in der erfolgreichen US-amerikanischen Serie *Hannibal* (R.: Bryan Fuller) den Kult-Kannibalen.

---

141 Yvonne Tasker, *The Silence of the Lambs*, London: BFI Publishing 2002, S.75.

142 *Hannibal*, Regie: Ridley Scott, USA 2001.

143 *Red Dragon*, Regie: Brett Ratner, USA 2002.

144 *Manhunter*, Regie: Michael Mann, USA 1986.

145 *Hannibal Rising*, Regie: Peter Webber, USA, GB, FRA 2007.

„Anders als Hopkins macht er einen so fischig-glatten, völlig unergründlichen Eindruck, sodass man nie genau weiß: Denkt er gerade an die Steuererklärung oder an eine neue Soße aus Menschenlunge?“<sup>146</sup>

Zeitlich ist die Serie zwischen *Hannibal Rising* und *Roter Drache* einzuordnen, als Lecter bereits dem FBI bei der Erstellung von Täterprofilen behilflich ist. Neben Will Graham, dem FBI-Agenten mit dem er zusammenarbeitet und den er auch schließlich therapeutisch betreut, sind auch andere bekannte Charaktere aus den Hannibal-Filmen anzutreffen. Obwohl sie sich zu großen Teilen an die literarische Vorlage von Harris hält, weicht die Serie an manchen Stellen doch erheblich davon ab. Trotzdem bleibt die Figur Hannibal Lecter vertraut: „Er war, ist und bleibt abgrundtief böse – ein dem Publikum Vertrauter, denn [...] kennt man Hannibal ja als eleganten „Eat the rude“ – Kannibalen.“<sup>147</sup>

Ein eigens auf ihn basierendes Serienformat beweist einmal mehr, welcher Fankult sich bereits um die fiktive Figur Hannibal Lecter entwickelt hat. „Dr. Hannibal Lecter, became the best-recognized villain of late 20<sup>th</sup>-century America, outpacing old-time horror film and Halloween favorites, such as Count Dracula or Frankenstein's monster.“<sup>148</sup>

### 3.4.1 Komprimierte Inhaltszusammenfassung der Hannibal-Filme

In *Das Schweigen der Lämmer* jagt das FBI den Serienmörder Jame Gumb, „Buffalo Bill“ genannt, der seinen weiblichen Opfern post mortem die Haut abzieht und sich daraus einen Ganzkörper-Anzug näht, besessen von der Idee, sich durch das Tragen wie eine Frau zu fühlen. Da die bisherigen Ermittlungen keine Erfolge erzielten, wird die junge FBI-Anwärtlerin Clarice Starling beauftragt, den kannibalistischen Serienmörder Hannibal Lecter, der unter höchsten Sicherheitsvorkehrungen in einer Zelle der psychiatrischen Anstalt weilt, zu dem Fall zu befragen. Aufgrund Lecters jahrelanger Tätigkeit als Psychiater und seines enormen psychologischen Wissens, erhofft man sich, dass er dem FBI mit Informationen über die Psyche des Täters entscheidende Hinweise geben kann, um dessen nächste Schritte im besten Fall unterbinden zu können. Lecter bietet schließlich

---

146 Jan Füchtjohann, „Schweigen der Lämmer' als US – Serie. Hannibal bittet zu Tisch“, *sueddeutsche.de*, <http://www.sueddeutsche.de/medien/schweigen-der-laemmer-als-us-serie-hannibal-bittet-zu-tisch-1.1643138> 08.04.2013, 03.01.15.

147 Jenni Zylka, „US – Krimiserie „Hannibal“ auf Sat.1: Der Kannibale, dein Freund und Helfer“, *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/hannibal-us-serie-mit-mads-mikkelsen-startet-auf-sat-1-a-926473.html> 09.10.2013, 03.01.15.

148 Sharon Packer/Jody Pennington, „Introduction“, *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King, and Vampires Reveal about America*, (Hg.) Sharon Packer/Jody Pennington, Santa Barbara: ABC-CLIO LLC 2014, S.x-xxiv; hier S.xxi.

seine Hilfe an, allerdings unter der Bedingung, dass Starling ihm etwas Persönliches über sich erzählt, sich ihm öffnet. Er dringt in ihre Psyche ein, bringt ihre Traumata zum Vorschein und liefert ihr im Gegenzug wichtige Hinweise zur Denkweise „Buffalo Bills“, anhand dieser sie ihn schlussendlich auch überführen kann. Lecter gelingt während seiner Verlegung in ein anderes Gefängnis die Flucht und tötet dabei auf grausamste Weise mehrere Menschen.

Der Film endet mit einem Telefonat zwischen Lecter und Starling, bei dem er sich nach ihrem Befinden erkundigt. Durch zweideutige Bemerkungen („I’m having an old friend for dinner“) lässt er sie wissen, dass er vorhat einen weiteren kannibalischen Mord zu begehen und sein Opfer, in diesem Fall der ihm verhasste Anstaltsleiter Dr. Chilton ist. Sein Anruf unterstreicht die seltsame Beziehung der Beiden zueinander, die sich während ihrer psychologisch motivierten Gespräche entwickelte: Eine Beziehung, die auf gegenseitiger Achtung beruht, allerdings das Polizist-Verbrecher-Gefüge nicht aufhebt, sondern im Gegenteil, das Katz und Maus-Spiel auf eine höhere, für beide interessantere Ebene stellt.

*Hannibal* ist die direkte Fortsetzung von *Das Schweigen der Lämmer*. 10 Jahre sind seit Lecters Flucht vergangen. Er lebt mittlerweile in Florenz, arbeitet unter dem Decknamen Dr. Fell als Museumskurator der Capponi-Bibliothek und scheint in der höheren Gesellschaft anerkannt und etabliert zu sein. Der Kommissar Rinaldo Pazzi soll das rätselhafte Verschwinden des vorherigen Kurators aufklären und erkennt in Dr. Fell den Serienmörder Hannibal Lecter. Anstatt seinen Aufenthaltsort dem FBI mitzuteilen, wendet er sich an Lecters einzig überlebendes Opfer, den reichen, schwer entstellten Erben Mason Verger, um sich an der ausgesetzten Belohnung zu bereichern. Lecter hatte den sado-masochistischen Verger damals unter Drogen gesetzt und ihn dazu gebracht sich selbst die Haut vom Gesicht zu schälen und diese, im wahrsten Sinne des Wortes, an die Hunde zu verfüttern. Seitdem sinnt Verger auf ebenbürtige Rache und will Lecter an extra für diesen Zweck gezüchtete „Killer-Schweine“ verfüttern.

Starling konnte in der Zwischenzeit ihre Karriere beim männerdominierten FBI nicht ausbauen, vor allem ihr Vorgesetzter Paul Krendler, der ohnehin den Frauen nur ein geringes Maß an Fähigkeiten zugesteht, versucht ihr, nachdem sie seine Annäherungsversuche abgewehrt hat, Steine in den Weg zu legen. Starling, die Lecters Aufenthaltsort und Pazzis Plan in Erfahrung gebracht hat, versucht erfolglos den Kommissar zu warnen. Lecter hängt ihn, als Strafe für seinen Verrat, mit aufgeschlitztem Bauch an die Außenfassade der Bibliothek. Eine Tötungsart, die Lecter gezielt wählt, um

ihn bloßzustellen, denn ein bekannter Vorfahr Pazzis wurde ebenfalls wegen Verrat auf dieselbe Art ermordet.

Durch eine kooperative List von Krendler und Verger, die Starlings Dienstquittierung fordert, wird Lecter in die USA gelockt und schließlich von Vergers Leuten entführt. Starling gelingt es ihn zu retten, allerdings wird bei dieser Aktion selbst verletzt und von Lecter wiederum in Sicherheit gebracht.

Lecter bringt Krendler in seine Gewalt, setzt ihn unter Drogen und fordert ihn auf sein eigenes Gehirn zu essen, was dieser, in seinem benebelten, manischen Zustand auch macht. Starling, die sich nun ebenfalls in Lecters Gewalt befindet, gelingt es das FBI zu verständigen und ihn mit Handschellen an sich zu ketten. Lecter gesteht ihr seine Zuneigung und fordert sie auf mit ihm fort zu gehen, was sie allerdings entschieden abweist. Um Starling nicht verletzen zu müssen, hackt er sich schließlich seine eigene Hand ab, um sich von den Handschellen zu befreien und kann noch vor dem Eintreffen des FBI fliehen.

In der Schlusszene befindet sich Lecter in einem Flugzeug und lässt einen kleinen Jungen, der Interesse an dessen selbst mitgebrachtem Essen zeigt, ein Stück von Krendlers Gehirn probieren.

*Roter Drache* liefert die Vorgeschichte zu *Das Schweigen der Lämmer*. Bereits in der Anfangssequenz zeigt sich Lecters Wesen. Er lauscht in einem Konzertsaal den Klängen des Orchesters und wirkt unzufrieden mit den musikalischen Fähigkeiten des Flötisten. Nach einem Schnitt sehen wir die Mitglieder des Orchesters bei Lecter zu Hause dinieren, die sich darüber wundern, dass ihr Kollege, der Flötist, dieser Einladung nicht gefolgt ist und die Kochkünste des Gastgebers begeistert loben. Natürlich wissen sie nicht, dass sie gerade Fleisch und Innereien ihres abwesenden Kollegen zu sich nehmen.

Lecter ist zu diesem Zeitpunkt noch praktizierender und hochangesehener Psychiater, der dem FBI bei der Erstellung von Täterprofilen behilflich ist. Dies ist bereits ein Widerspruch in sich, denn „the professional who is authorized to identify evil is no different from the person who perpetuates evil“.<sup>149</sup> Aufgrund dieser Tätigkeit steht er in engem Kontakt mit dem FBI-Agenten Will Graham, den er bezüglich eines Falles auf eine Spur gebracht hat. Graham zweifelt diese Spur allerdings an und entdeckt bei einem Besuch Lecters Kochbuch, so dass er schließlich ihn als eigentlichen Täter, wie auch als

---

149 Sharon Packer/Jody Pennington, „Introduction“, *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King, and Vampires Reveal about America*, (Hg.) Sharon Packer/Jody Pennington, Santa Barbara: ABC-CLIO LLC 2014, S.x-xxiv; hier S. Xiv.

Kannibalen entlarven kann. Lecter greift ihn daraufhin an und es kommt zu einem Kampf, den beide schließlich schwerverletzt überleben.

Einige Jahre später wird der eigentlich nicht mehr aktiv tätige Agent Graham vom FBI um Hilfe gebeten. Der Serienkiller Francis Dolarhyde, dem von der Presse, aufgrund der auffälligen Bisswunden seiner Opfer, der Spitzname „Zahnfee“ verliehen wurde, hat mittlerweile bereits die zweite Familie getötet. Mangels greifender Indizien soll Graham erneut in Kooperation mit Hannibal Lecter ein Profil erstellen, mit dem die „Zahnfee“, die sich als geradezu besessener Fan des Kannibalen herausstellt, gefasst werden soll.

Lecter befindet sich seit seiner Genesung zur Sicherheitsverwahrung in einer psychiatrischen Anstalt, in der er auch noch zu Beginn von *Das Schweigen der Lämmer* zu sehen ist. Nach einer anfänglichen Verweigerung gibt er Graham schließlich doch die nötigen Hinweise zur Identität des Serienmörders. Ähnlich wie bei seinen Gesprächen mit Starling provoziert er mit psychologischen Spielchen, allerdings sieht er in Graham einen Rivalen mit dem er noch eine Rechnung offen hat, da er nur durch ihn damals überführt werden konnte. Lecter gelingt es dem totgeglaubten Dolarhyde Grahams Adresse zukommen lassen, der sich sofort Zugang zu dessen Haus verschafft, um ihn und seine Familie zu töten. Grahams Frau schafft es allerdings, ihn im letzten Moment zu erschießen. Nach einem weiteren Zeitsprung sieht man Graham auf einem Segelboot einen Brief Lecters lesen, den er anschließend ins Meer wirft.

Mit *Hannibal Rising* kam 2007 schließlich das Prequel zu *Roter Drache* in die Kinos. Lecters Herkunft, seine Kindheit, das Erwachsenwerden und nicht zuletzt die psychologische Erklärung wie ein „Monster“ dieser Art entstehen konnte, bilden die Handlung des letzten Hannibal-Filmes.

Lecter entstammt einer wohlhabenden Familie aus Litauen, die im Winter 1944 kriegsbedingt aus ihrem Anwesen fliehen muss. Hannibal und seine kleine Schwester Mischa finden Unterschlupf in einer kleinen Waldhütte, nachdem ihre Eltern auf der Flucht durch ein Feuer ums Leben kommen. Nach einiger Zeit quartieren sich Marodeure ebenfalls dort ein, die aufgrund von Nahrungsmangel schließlich Mischa vor den Augen ihres Bruders töten und ihr Fleisch essen. Lecter erlitt dadurch ein Trauma, dass die Ursache seiner späteren kulinarischen Vorlieben sein soll.

Hannibal wird schließlich von sowjetischen Soldaten entdeckt, die ihn in ein Waisenhaus bringen. Acht Jahre später flieht er von dort nach Frankreich und lebt von nun an bei seiner Tante Murasaki. Ihrer Ehre Willen begeht er schließlich seinen ersten Mord an einem

Metzger, von dem Murasaki vorher beleidigt wurde. Lecter gerät schnell ins Visier der Ermittlungen, besteht allerdings mangels Emotionen den Lügendetektortest und kann deshalb nicht überführt werden.

Zusammen mit seiner Tante zieht Hannibal im Anschluss nach Paris und beginnt dort ein Medizinstudium. Später unternimmt er eine Reise zurück nach Litauen, um dort mehr über die Mörder seiner Schwester zu erfahren. Schließlich gelingt es ihm sie ausfindig zu machen und Rache an ihnen zu nehmen. Vor ihrem Tod erfährt Lecter schließlich noch, dass er selbst auch von dem Fleisch seiner Schwester gegessen haben soll.

### 3.4.2 Einverleibung auf psychischer Ebene

„Lecter hat – im übertragenen wie auch im wörtlichen Sinne – eine Vorliebe für menschliche Köpfe, deren Inhalt er mit ebenso großem Vergnügen als analytischer *headshrinker* durchleuchtet, wie er ihn als kannibalischer Gourmet verspeist.“<sup>150</sup>

Lecter frisst sich sozusagen in die Psyche seiner Mitmenschen, dringt in ihre Gedanken ein, lenkt sie für seine Zwecke, saugt sie aus. Doch seine Wahl trifft er nicht beliebig, sein Interesse muss geweckt werden, das zu analysierende Objekt darf nicht gewöhnlich sein. Er will herausgefordert werden und dadurch „stößt [er] bei seinen Kopf-Lektüren stets auf einen leckeren Kern, der seinen Hunger befriedigt“<sup>151</sup> Auf die gleiche Art, wie er nur das zarteste Fleisch zubereitet und sich des Rests der Leiche entledigt, arbeitet er sich gezielt psychoanalytisch zu eben diesem Kern vor. Dies zeigt sich vor allem in seinen Konversationen mit Agent Starling. Er lässt sich nicht mit banalen Informationen aus ihrem Leben abspesen, im Gegenteil, davon fühlt er sich geradezu beleidigt. Trotz den Warnungen ihres Vorgesetzten, Lecter nichts Persönliches zu erzählen, („Believe me, You don't want Hannibal Lecter inside your head.“), lässt sie sich darauf ein.

„[S]ie hat jetzt Lecter in ihrem Hirn, wo er sich eingefressen hat und er hat sie auf gleiche Weise in sich, im geistigen Verdauungsapparat, doch er bewahrt das Erzählte und erweist sich an Starling noch einmal als der geniale Psychotherapeut[...].“<sup>152</sup> Denn erst als sie ihm von ihrem Trauma erzählt, von dem erfolglosen Versuch als Kind ein Lamm vor dem Schlachter zu retten und den Wellen, die dieser Vorfall in ihrem Leben schließlich

---

150 Moser, *Kannibalische Katharsis*, S.109.

151 Moser, *Kannibalische Katharsis*, S. 110.

152 Inge Kirsner, „Verzehrende Leidenschaft und andere Kannibalismen. Zum *Schweigen der Lämmer* (Jonathan Demme, USA 1990) und der Erlösung im Film“, *Transzendenz im populären Film*, (Hg.) Lothar Warneke/Massimo Locatelli, Berlin: Vistas 2001, S.179-190, hier S. 184.

geschlagen hat, scheint er befriedigt und liefert ihr im Gegenzug nicht nur wichtige Hinweise zur Ergreifung des Serienmörders „Buffalo Bill“, sondern hilft ihr auch dieses Trauma zu bewältigen.

„Lecter penetriert ihre Psyche und unterzieht sie einer Reinigung. Das Schreien der zu Ostern geschlachteten Lämmer, das Starling seit ihrer Kindheit verfolgt, symbolisiert den vorzeitigen, traumatischen Verlust ihrer Unschuld, der an den frühen Tod ihres Vaters und den (angedeuteten) Mißbrauch durch ihren Adoptivvater gekoppelt ist.“<sup>153</sup>

Durch Lecters Hilfe verstummen die Schreie der Lämmer und Starling kehrt zu ihrer Unschuld zurück, „indem sie sich durch den Kannibalen ‚verschlingen‘ und penetrieren lässt.“<sup>154</sup> Sie durchläuft eine kannibalische Katharsis, wenn man es so nennen mag.

„Die Schöne erlebt ein wandlungsfähiges Biest; das Monster kann seine ungeheuren Fähigkeiten zum Tod und zum Leben seiner Delinquenten einsetzen.“<sup>155</sup>

### **3.4.3 Der kultivierte Kannibale**

Hannibal Lecter ist gebildet, intellektuell, er ist belesen und ein Kunstkenner. Er liebt klassische Musik, die Oper ebenso wie das Theater, ist sprachgewandt, kulturbegierig und nicht zuletzt ein Gourmet. In seinem Umfeld ist er höchst geschätzt und geachtet, ein brillanter Psychoanalytiker mit einem ausgeprägten Sinn für Ästhetik, ein Charmeur mit einem hohen Maß an Höflichkeit und guten Manieren.

„His discriminating aesthetic and culinary tastes [...] also mark him as a uniquely civilized serial killer.“<sup>156</sup>

#### **3.4.3.1 Motivation und Opferwahl**

Die Idee des „wilden“ Kannibalen, der irgendwo in der unzivilisierten Ferne seinen barbarischen Trieben frönt, passt in diesem Fall nicht. Die von Arens kritisierte Unterscheidung von „wir“ und „die Anderen“ ebenso wenig, denn Lecter ist einer von „uns“, mehr noch als das, er ist einer von denen, zu denen „unsereins“ aufschaut, ihn bewundert. Filmgeschichtlich tritt mit ihm eine völlig neue Verkörperung des Kannibalen

---

153 Moser, *Kannibalische Katharsis*, S.112.

154 Moser, *Kannibalische Katharsis*, S.113.

155 Kirsner, „Verzehrende Leidenschaft und andere Kannibalismen“, S. 184.

156 Daniel Shaw, „The Mastery of Hannibal Lecter“, *Dark Thoughts. Philosophic Reflections of Cinematic Horror*, (Hg.) Steven Jay Schneider/Daniel Shaw, Oxford: Scarecrow Press Inc. 2003, S.10-24, hier S.17.

auf. Weder entstammt er einer fremden Kultur, in der Kannibalismus rituell begründet ist, wie es in den italienischen Kannibalfilmen *Usus* war, noch ist er ein entstellter Außenseiter, der wahllos alles und jeden auf bestialischste Arten tötet, was sich in seine Nähe verirrt und dadurch die größtmögliche Befriedigung erfährt. Genauso wenig lässt sich Hannibal mit den kannibalischen Protagonisten der Autorenfilme vergleichen. Sicherlich lassen sich auch bei den Hannibal-Filmen sozialkritische Aspekte finden, allerdings ist das keine zentrale Thematik. Der viel größere Unterschied liegt in der Motivation der Kannibalen. Lecters Motivation ist rein intrinsisch geprägt. Anders als *Leatherface* tötet er nicht triebgesteuert, ihm geht es rein um den Genuss, den Geschmack des Fleisches der eigenen Gattung. Und auch hier ist er wählerisch und nimmt nur die besten Stücke des Körpers zu sich, die er anhand ausgewählter Rezepte zubereitet. „Nahm er in seinem früheren Leben als Psychoanalytiker die Seelen auseinander, tut er dies jetzt mit den Körpern seiner Probanden.“<sup>157</sup>

Lecter wählt seine Opfer nicht zufällig. Vielmehr glaubt er die Welt besser zu machen, indem er sie von den Menschen befreit, die in seinem Sinne nicht da nötige Maß an Höflichkeit aufbringen oder für ihn unverzeihbare Fehler begangen haben. Barney, einer der Wärter in der psychiatrischen Anstalt und der Zweite, neben Starling, der Lecters Ansehen genießt und sich deshalb vor ihm in Sicherheit wägen kann, sagt über ihn: „He once told me that whenever feasible he preferred to eat the rud. Free-range rude he called them.“<sup>158</sup>

In *Das Schweigen der Lämmer* tötet er seinen Zellennachbarn, nachdem sich dieser Starling gegenüber vulgär verhalten hatte und sie demütigte. Ein Verhalten, das für Lecter nicht entschuldbar ist. Am Ende des Films wird angedeutet, dass er auch Dr. Chilton, den Leiter der Anstalt, in der Hannibal gefangen gehalten wurde, töten wird, da dieser sich ihm gegenüber stets respektlos verhalten hatte.

In *Hannibal* lässt er Kommissar Pazzi auf dieselbe Art sterben, wie einst dessen Vorfahr getötet wurde. Pazzi war ein Verräter, ebenso wie sein Ahne und sollte deshalb von Lecter bestraft und gedemütigt werden. Demütigung und Rache spielen bei Lecter eine große Rolle. Das beste Beispiel hierfür liefert die Dinnerszene in *Hannibal*. Sein Opfer ist Paul Krendler, Starlings Vorgesetzter. Dieser hatte sie nicht nur mehrmals mit anzüglichen und frauenfeindlichen Bemerkungen beleidigt, sondern ihr auch noch das für sie wichtigste, ihre Karriere, für seinen Erfolg genommen. Es wundert also nicht, dass er der Auserwählte

---

157 Kirsner, „Verzehrende Leidenschaft und andere Kannibalismen“, S.181.

158 Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S.243

für diese einprägende Szene ist, schließlich scheint er doch Lecters Antibold zu sein. Insbesondere diese Dinnerszene zeigt, wie sich Lecter von den bisherigen Filmkannibalen abhebt, daher soll sie im Folgenden einer genaueren Analyse unterzogen werden.

### **3.4.3.2 Abendessen mit Hannibal oder Leatherface – Vergleich zweier kannibalischer Dinnerszenen**

„Wer kocht, erschafft sich nicht nur ein Kunstwerk, sondern eine eigene kleine Welt – zunächst im Kopf, in der Imagination, dann in Töpfen und auf Tellern. Kochend erschafft man sich einen Mikrokosmos. Der Koch wird zum Demiurgen.“<sup>159</sup>

Lecter bereitet ein Abendessen für Krendler, Starling und sich in Krendlers Haus zu. Der Tisch ist festlich gedeckt, drei Kerzen in silbernen Kerzenständern werfen ein angenehmes Licht und Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variation Nr. 25* ist im Hintergrund zu hören. Passend zum Ambiente trägt Lecter einen Smoking und auch Starling wurde von ihm mit einem schwarzen, eleganten Abendkleid und dazu passenden Schuhen bekleidet. Die Szenerie wirkt wie ein stilvolles, romantisches Abendessen, wie die Verabredung eines Liebespaares, das durch die Anwesenheit Krendlers gestört wird. Allein durch seine optische Erscheinung, er trägt Sportklamotten und eine Schirmmütze, nimmt er bereits die Rolle des Außenseiters, des Störenfrieds ein, die durch seine niveaulosen, beleidigenden Zwischenrufe gegenüber Starling noch verstärkt wird. Lecter tadelt ihn wie einen Schuljungen und betont, wie sehr er Unhöflichkeiten hasst. Mit einer geradezu verstörenden Ruhe und Gelassenheit, so als ob es sich um eine Selbstverständlichkeit handle, löst Lecter die bereits durchsägt Hirnschale des unter Drogen stehenden, aber wachen Krendler, so dass das blutige Gehirn offenliegt. Das Opfer scheint weder Angst noch Schmerzen zu empfinden, sondern macht stattdessen einen äußerst zufriedenen Eindruck. Lecter schneidet daraufhin einen Teil des Gehirns vorsichtig mit einem Messer heraus und brät es in einer Pfanne, die direkt auf einer elektrischen Herdplatte auf dem Esstisch platziert ist. Das Geräusch des Bratens in der Pfanne, das Entsetzen in Starlings Augen und nicht zuletzt Krendler, der sich grinsend, mit blank gelegtem Gehirn an dem wohlriechenden Geruch erfreut, tragen zu einem kaum auszuhaltenden Szenario bei, das schließlich nur noch, von dem zu erwartenden, jedoch unvorstellbaren autokannibalischen Akt übertrumpft werden kann. Lecter reicht seinem Opfer dessen eigenes, zubereitetes

---

<sup>159</sup> Inge Kirsner, „Verzehrende Leidenschaft und andere Kannibalismen“, S.180.

Gehirn, das dieser genüsslich verspeist und es sich nicht nehmen lässt, anzumerken, wie gut es ihm schmeckt.

„Die kultivierte Umgebung des Tabubruchs ist [...] im Kontext der Gesamtdarstellung wohl nicht als ironischer Kontrast zum Kannibalismus zu verstehen. Während die verbalen und nonverbalen Reaktionen von Clarice und die Hintergrundmusik eher emotional verstörend als distanzierend wirken, schaffen aber die medizinischen Kommentare Hannibals einen gewissen ironischen Abstand zum Geschehen.“<sup>160</sup>

Wenn die kultivierte Umgebung keinen Kontrast zum Kannibalismus darstellt, dann allerdings sehr wohl zu den bisherigen Darstellungen von Kannibalismus.

„Vor einiger Zeit noch hätte man bei dem Stichwort ‚Kannibalismus‘ an das Bild des im Kochtopf eines dunkelhäutigen Stammes brodelnden weißen Missionar gedacht.“<sup>161</sup>

Anthropophagie wurde bisher mit Unzivilisiertheit und Wildheit assoziiert und meist auch in diesem Zusammenhang präsentiert. In *Cannibal Holocaust* wird das Herz im rohen Zustand in der Wildnis verschlungen, ebenso wird in *Week End* der Verzehr des Menschenfleisches unter freiem Himmel in einem Wald vollzogen. Als ein Tabu wird Kannibalismus in die Ferne verbannt, ins Freie und auf jeden Fall nicht dorthin, wo sich das alltägliche Leben abspielt.

In der Dinerszene von *The Texas Chainsaw Massacre* scheint dieses Gebot vorerst aufgehoben. Das aus Menschenfleisch bestehende Essen wird auf dem gedeckten Küchentisch des Familienhauses serviert und auf den ersten Blick lässt sich ein klassisch westlich geprägtes Abendessenritual erahnen. Der britische Filmkritiker Kim Newman sieht in dieser Szene eine klassische Familiensituation der amerikanischen Sitcom: Der Tankwart fungiert als überarbeiteter und deshalb launischer Vater und Brötchenverdiener der Familie, Leatherface als Mutter und Hausfrau und der Anhalter als der rebellierende, halbwüchsige Sohn.<sup>162</sup>

Allein die Grundkonstellation, der Rahmen des Abendessens unterscheidet sich enorm von Lecters höchst kultiviertem Dinner. Leatherface und seine Familie legen ein Verhalten an den Tag, das Lecter im besten Fall als „unhöflich“ bezeichnen würde. Ein Horde Wilder ohne einen Hauch von Manieren quält ihr Opfer, erfreut sich ihrer Angst und ihrer panischen Schreie. Eine Geräuschkulisse aus wahnsinnigen Gelächter und gequältem Geschrei, die einmal mehr den Kannibalen als gewissenlosen, sadistischen Schlachter

---

160 Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S.232.

161 Inge Kirsner, „Verzehrende Leidenschaft und andere Kannibalismen“, S.181.

162 Vgl. Kim Newman, *The Texas Chainsaw Massacre*, <http://www.filmreference.com/Films-Str-Th/The-Texas-Chainsaw-Massacre.html>, 31.10.2014.

präsentiert. Lecters sadistische Neigungen beziehen sich auf die Psyche des Menschen, in die er eindringt, die er zu manipulieren versucht. Durch die körperlichen Schmerzen seiner Opfer erfährt er keine Befriedigung, im Gegenteil, er betäubt sie und das vermutlich weil er laute, panische Angst- und Hilfeschreie als störend und unangenehm empfindet. Insofern ist der kultivierte Rahmen seiner Handlungen nicht als Kontrast zum Kannibalismus, sondern vielmehr als eine neue Art und Weise zu verstehen, die dem Zuschauer bisher noch nicht präsent war und ihn verunsichert, denn plötzlich befindet sich der Kannibale inmitten der gehobenen Gesellschaft. Er ist nicht stigmatisiert durch seine Optik oder Herkunft, er fällt in der Masse nicht auf und das macht ihn umso angsteinflößender und unberechenbarer.

#### **3.4.4 Hannibal – ein wildes Tier?**

Während Lecter in *Hannibal* in Freiheit agiert, befindet er sich in *Das Schweigen der Lämmer* größtenteils in Gefangenschaft. Die Art und Weise, wie er gefangen gehalten wird, erinnert stark an das Bild eines unzivilisierten, barbarischen Kannibalen. Wie ein wildes Tier wird er in einem Käfig gehalten und ähnlich den Raubtierfütterungen im Zoo, werden auch in seinem Fall höchste Sicherheitsvorkehrungen getroffen, wenn die Wachen seinen Käfig betreten, um ihm die Mahlzeiten zu bringen. Noch viel deutlicher wird der Vergleich, wenn er sich aus Transportgründen außerhalb seines Käfigs befindet. Zu diesem Zweck wird er an eine Sackrodel gekettet, die ihm jegliche Art der Bewegung verwehrt. Außerdem wird ihm eine Maske angelegt, die in Optik und Funktion einem Beißkorb in nichts nachsteht. Eisenstäbe vor seinem Mund sollen verhindern, dass er zubeißt, seinen niedersten, animalischen Trieben folgend, die Kraft seines Kiefers und die Schärfe seiner Zähne als tödliche Waffe einsetzt. Das Festketten und mehr noch die Verwendung eines Beißkorbes sind Motive, die mit der Tierwelt in Verbindung gebracht werden. Wilde Tiere folgen ihren Instinkten, sind gesteuert von ihren Trieben und daher für den Menschen unberechenbar. Lecter wirkt auf den ersten Blick nicht wie eine Bestie. In seinen Gesprächen drückt er sich gewählt aus, er malt, hört klassische Musik und sein Handeln, jeder Schritt, jedes Wort scheint kontrolliert zu sein. Ein Umstand, der mit der Art und Weise, wie man ihn behandelt, nicht kompatibel erscheint. Umso erschreckender und aufrüttelnder ist für den Zuschauer schließlich die Szene seiner Flucht.

„By contrast, the violence of Lecter’s attack on Lieutenant Boyle and Sergeant Pembry evokes the slasher, as does the grotesquely theatrical staging of their deaths, the sheer extremity of the crime scene that Lecter leaves in his wake.“<sup>163</sup>

Bei seiner täglichen Essenslieferung schafft er es, sich aus seinen Handschellen zu befreien, stürzt sich auf einen der Wachen und beißt ihm ins Gesicht, beißt sich fest. Das Beißen als Urform des sadistischen Impulses, wie Karl Abraham es bezeichnete<sup>164</sup>, zeigt einmal mehr seine Unberechenbarkeit und Freude an der Gewalt. Schließlich lässt er von seinem Opfer ab, in Großaufnahme ist sein Gesicht und somit sein blutverschmierter Mund zu sehen, der sofort an das Zähne fletschen eines Raubtieres erinnert, das soeben seine Beute erlegt hat. Anschließend erschlägt er die Wachen und wieder ist sein Gesicht in Großaufnahme zu sehen, das mehr und mehr mit Blutspritzern übersät wird. Er agiert hier gewalttätig, aggressiv und impulsiv und legt ein völlig anderes, geradezu konträres Verhalten an den Tag, als bei der Dinnerszene in *Hannibal*. Die einzige Gemeinsamkeit ist, dass auch hier eine klassische Sinfonie im Hintergrund zu hören ist. Trotz all der Hektik und Brutalität nimmt er sich noch die Zeit, nach der Ermordung der Wachen die letzten Takte der Musik zu genießen. Es ist das verstörende Bild einer Bestie, die blutverschmiert, mit einem imaginären Taktstock zwischen den Fingern, den Dirigenten mimt.

Vergleicht man diese zwei Szenen, könnten sie unterschiedlicher nicht sein. Wie ein wildes Tier in Gefangenschaft gehalten, verhält sich Lecter auch als eben solches. Damit macht er dem Kannibalen im klassischen Sinne, so wie er in den italienischen Kannibalenfilmen oder auch in Horrorstreifen wie *The Texas Chainsaw Massacre* propagandiert wird, alle Ehre. In Freiheit verändert sich dieses Bild. Er tötet nicht triebgesteuert und animalisch, sondern kontrolliert und präzise durchgeplant. Die wilde Bestie wird zu einem Künstler, zu einem Chirurgen, zu einem Koch und Gourmet, allerdings ohne seine Gefährlichkeit zu verlieren. Denn vom sprichwörtlichen Wolf im Schafspelz geht dank seiner Unauffälligkeit eine weitaus größere Gefahr aus, als vom Wolf selbst, dessen Status als Raubtier bereits jedem bekannt ist.

---

163 Tasker, *The Silence of the Lambs*, S.32.

164 Vgl. Felix Boehm, *Formen und Motive der Anthropophagie*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1932, S.5

## **4 Einfluss der psychoanalytischen und ethnologischen Erkenntnisse zum Kannibalismus auf die Filmgeschichte**

Fiktionale Geschichten in Literatur oder Film ziehen in der Regel ihren Input zu der darzustellenden Thematik aus dem jeweiligen Forschungsstand. Diesen wahrheitsgemäß wiederzugeben beziehungsweise sich im Detail an ihn festzuhalten, ist kein Muss oder eher eine äußerste Seltenheit, denn in der Fiktion ist die künstlerische Freiheit das oberste Gebot. Vielmehr geht es darum, einzelne wissenschaftliche Thesen aufzugreifen, sie dem Zeitgeist oder dem eigenen Empfinden nach zu interpretieren und als neues, individuelles Konstrukt zu präsentieren. Die Genrezugehörigkeit spielt diesbezüglich sicherlich auch eine große Rolle, schließlich widmet sich ein Horrorfilm ein und derselben Thematik ganz anders als ein Drama des europäischen Autorenkinos.

In den vorgestellten Filmen werden Erkenntnisse der Ethnologie und der Psychoanalyse zum Thema Kannibalismus manchmal mehr und manchmal weniger deutlich sichtbar. In diesem Kapitel möchte ich einzelne Aspekte beider Wissenschaften anhand der behandelten Filme herausarbeiten und sie somit in einen Vergleich zueinander stellen.

### **4.1 Interpretationen der Einverleibung**

Betrachtet man die Einverleibung unter dem Aspekt, die erstrebenswerten Eigenschaften, die Tugenden des Getöteten in sich aufzunehmen und sie sich dadurch anzueignen, wie es bei Freuds *Totem und Tabu* dargestellt und wie es aus ethnologischer Sicht beim magischen Kannibalismus der Fall ist, mag dies auf dem ersten Blick, bei den vorgestellten Filmen, in Ausnahme von *Cannibal Holocaust*, eher marginal vertreten sein. Lässt man einen zweiten, interpretativen Blick zu, findet sich dieser Aspekt auf weniger plakative Weise auch in den Hannibal-Filmen. Da *Leatherface* und seine Familie als quasi profane Kannibalen motivlos töten und die Filme des Autorenkinos an anderer Stelle noch genauer untersucht werden sollen, möchte ich mich im Folgenden auf die diesbezügliche Analyse des italienischen Kannibalenfilms und der Hannibal-Trilogie beschränken.

#### **4.1.1 Einverleibung in *Cannibal Holocaust***

Die Vertreter des italienischen Kannibalenfilms scheinen sich ethnologische Überlieferungen der Anthropophagie selbst „einverleibt“ zu haben, denn die Filme dieser

Gattung weisen ein breites Spektrum an Vorurteilen und frühen Überzeugungen der Völkerkunde bezüglich „unzivilisierter“ Stämme in weiter Ferne auf.

Wenn Professor Monroe, der bezeichnenderweise selbst Anthropologe ist, in *Cannibal Holocaust* im Beisein der Stammesmitglieder das rohe Herz verspeist, ist dies sicherlich als ein „Aufnahmeritual“ zu sehen, das in einem magischen Aberglauben begründet liegt. Durch das Verspeisen des menschlichen Fleisches wird er im Stamm respektiert. Diese Ehre wird ihm nicht zuletzt deshalb zuteil, weil er sich in ihrem Glauben durch den Verzehr Kräfte und Tugenden aneignet, die in ihrem Ansehen von besonderer Wichtigkeit sind. Vermutlich soll dem auch ein ritueller Rahmen zugrunde liegen, da die Mitglieder des Stammes sich in einem Kreis um Monroe versammeln und der Älteste beziehungsweise das Stammesoberhaupt ihm das Fleisch reicht.

Da sich die Gattung des italienischen Kannibalenfilms auf ihren ethnologischen Anspruch stützt beziehungsweise mit ethnologischen Aspekten arbeitet, auch wenn diese natürlich im Sinne der künstlerischen Freiheit stark übertrieben und verhetzt werden und keinerlei Wahrheitsanspruch besitzen, überrascht es nicht, die volle Bandbreite klischeehafter völkerkundlicher Annahmen in diesen Filmen zu finden. Denn während in der Szene mit dem Professor der Verzehr des Fleisches in ruhiger Atmosphäre stattfindet, wird dem Filmteam bei ihrer Überwältigung das Fleisch mit den Zähnen vom Körper gerissen. Sadistisch, brutal und triebgesteuert wie wilde Tiere beißen sie zu und verschlingen das noch körperwarme Fleisch. Die Feinde werden getötet und dem gerichtlichen Kannibalismus gleich vollständig vernichtet, indem man sie verspeist. Ihre nicht verdaulichen Überreste, sowie ihre Habseligkeiten werden als Andenken und Trophäen behalten, in Szene gesetzt und als Mahnmal geehrt. Letzteres kann wieder dem rituellen Kannibalismus zugerechnet werden.

Somit wurde Volhards Typisierung des Kannibalismus quasi Punkt für Punkt abgearbeitet und die „Bilderbuch-Kannibalen“ waren erschaffen. Ein Phänomen, das wie bereits erwähnt, dieser Filmgattung eigen ist.

#### **4.1.2 Transformation im Sinne einer ausführenden Einverleibung in *Das Schweigen der Lämmer* und *Roter Drache***

Der Wunsch nach Einverleibung ist für Freud ein Vorläufer der Identifizierung, beziehungsweise mit ihr gleichzusetzen, wie er in der „infantilen Sexualtheorie“ erläuterte.<sup>165</sup> Der Wunsch nach einer Transformation und deren Umsetzung in die Tat ist demnach als eine Ausführung oder der nächste Schritt einer übersteigerten, zwanghaften Identifikation zu sehen. Sowohl in *Das Schweigen der Lämmer*, als auch in *Roter Drache* spielt der Wunsch nach Verwandlung eine zentrale Rolle. Während bei den beiden Serienmördern der Wille zur Transformation sehr deutlich dargestellt und beschrieben ist, bleibt bei Lecter ein größerer Interpretationsspielraum.

##### **4.1.2.1 Transformation bei Jame Gumb und Francis Dolarhyde**

Beide Serienmörder, Jame Gumb und Francis Dolarhyde, wollen sich transformieren, zu ihrer jeweiligen Identifikationsfigur werden. Gumb möchte sich in eine Frau verwandeln, im wahrsten Sinne des Wortes in eine weibliche Haut schlüpfen, während Dolarhyde die Verwandlung in den „Roten Drachen“, eine Figur von William Blakes Gemälde „Der große Rote Drache mit der von der Sonne bekleideten Frau“ anstrebt.

Gumb bastelt sich einen Anzug oder besser gesagt eine Hülle aus der Haut der getöteten Frauen, in die er schlüpft, um von außen, zumindest in seiner Vorstellung, nicht mehr als Mann erkennbar zu sein. Seine Männlichkeit, sein altes Ich, wird also verschlungen und bleibt unsichtbar unter dieser Hülle, seinem neuen Ich. Er verschlingt sozusagen sein ursprüngliches, ungeliebtes Wesen, damit sich sein neues Ich entfalten kann. „Buffalo Bill wants to transform himself somehow; rejected for gender reassignment he now looks to become not a woman as such, but a sort of human butterfly.“<sup>166</sup> Aus diesem Grund hinterlegt er auch Schmetterlingspuppen in die Rachen seiner Opfer, um somit auf seine baldige Verwandlung hinzuweisen.

Dolarhyde lässt sich seine Identifikationsfigur, Blakes Drachen, auf seine gesamte Rückseite tätowieren. Die Farbe und die Gestalt, die sie formt, treten über die Haut und durch die Nadel, in seinen Körper ein. Der Rote Drache verschmilzt mit Dolarhydes

---

<sup>165</sup> Vgl. Anna Freud (Hg.), *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. 5. Band. Werke aus den Jahren 1904-1905*, Frankfurt/Main: Fischer 1942, S.38.

<sup>166</sup> Tasker, *The Silence of the Lambs*, S.11.

Körper und bringt ihn einen Schritt näher zu seinem Ziel, sich eines Tages vollständig in dieses Wesen zu verwandeln.

Aus Liebe zu seiner Kollegin Reba möchte er ein besserer Mensch werden, den Roten Drachen aus seinem Leben verbannen, der ihn immer wieder, wie eine innere Stimme dazu drängt zu töten und nicht zuletzt die Ermordung Rebas fordert. Aus diesem Grund isst er in einem Museum das Bild des Roten Drachens auf. Seine Intention ist die völlige Vernichtung des Bösen, das ähnlich wie bei Volhards Ausführungen zum Gerichtlichen Kannibalismus, nur durch das Aufessen gegeben sein kann. Es würde nicht reichen, das Bild zu zerreißen, denn erst das Verschlingen, die aktive Teilnahme an der vollständigen Auflösung, kann garantieren, dass der Drache nicht mehr zurückkehrt und schließlich von Dolarhyde besiegt wurde. Als er sich jedoch von Reba hintergangen fühlt, flüchtet er sich wieder in die Identifikation mit dem Bösen, lässt die Transformation gewähren und sich von dem Roten Drachen, der Repräsentation des Teufels, einverleiben.

#### **4.1.2.2 Transformation bei Hannibal Lecter**

„Auch Lecter benötigt für seine Transformation vom eingesperrten zum freischaffenden Künstler eine neue Haut.“<sup>167</sup> Zu diesem Zweck legt er sich in *Das Schweigen der Lämmer* das abgetrennte Gesicht von einem der von ihm getöteten Wachmänner auf sein eigenes, so dass er für jenen gehalten wird und ihm somit die Flucht im Krankenwagen gelingt. Um frei zu sein muss er, zumindest für einen kurzen Zeitraum, in die Haut eines andern schlüpfen, sein Selbst verschlingen lassen. Im Gegensatz zu Gumb möchte er allerdings niemand anderer sein. Er schlüpft nur deshalb temporär in eine fremde Haut, um seine eigene zu retten. Ihm geht es nicht um Identifikation, um eine symbolische Einverleibung, sondern nur darum, als Wolf im Schafspelz getarnt die Freiheit zu erlangen und nicht mehr wie ein wildes Tier im Käfig leben zu müssen.

Eine unfreiwillige Transformation widerfährt dem zweiten Polizisten durch Lecter, indem der seine Leiche einer Kreuzigung gleich an die Gitterstäbe seines Käfigs befestigt.

„Er, der ehemalige Psychotherapeut, ist der Profi, der das Morden als eigene Kunstform begreift und ästhetische Inszenierungen mit unendlichen Variationen daraus macht, einschließlich des Personenverzehrs.“<sup>168</sup>

---

167 Inge Kirsner, „Verzehrende Leidenschaft und andere Kannibalismen“, S. 185.

168 Inge Kirsner, „Verzehrende Leidenschaft und andere Kannibalismen“, S.179.

Für Inge Kirsner ist das Bild des Gekreuzigten nicht zufällig gewählt. Der Wachmann ist ein beliebiges Opfer. Er ist niemand, den Lecter bestrafen will oder mit dem er ein persönliches Problem hat, wie es bei den meisten seiner repräsentativen Opfer der Fall ist. Hier geht es um die reine, religiöse Symbolik, die Lecter bewusst wählt. Ein unschuldiges Lamm, das die Sünden der Welt trägt, stirbt am Kreuz, um alle anderen zu erlösen.<sup>169</sup>

„Einer muss sterben, damit die anderen leben können. Der Vater opfert den Sohn, damit jene, die ihm nachfolgen, durch dessen Einverleibung Teil am ewigen Leben erhalten. Er, der Einverleibte, lebt fort, in anderen Leibern.“<sup>170</sup>

Ein zentrales Sakrament des Christentums ist die Eucharistie, in der symbolisch das letzte Abendmahl, vor Jesus Verhaftung und anschließender Kreuzigung, wiederholt wird. Laut Überlieferung habe Jesus das Brot als seinen Leib und den Wein als sein Blut bezeichnet, dessen Verzehr Erlösung bringen würde.

„Nehmet und esset alle davon: das ist mein Leib, der für euch hingegeben wird. [...] Nehmet und trinket alle daraus: das ist der Kelch des neuen und ewigen Bundes, mein Blut, das für euch und für alle vergossen wird zur Vergebung der Sünden. Tut dies zu meinem Gedächtnis.“<sup>171</sup>

In der heiligen Kommunion, einem Bestandteil der Eucharistiefeier, wird dies in einem zeremoniellen Rahmen wiederholt. Ein Priester reicht den Gläubigen Brot und Wein, die den Leib und das Blut Christi repräsentieren.

Ein weiterer Bestandteil der Eucharistiefeier ist die Anamnese, die Erinnerung an Jesus Tod und Auferstehung. In diesem Zusammenhang beten die Gläubigen:

„Wir bitten dich: Schenke uns Anteil an Christi Leib und Blut, und laß uns eins werden durch den heiligen Geist.“<sup>172</sup>

Durch den symbolischen Akt der Einverleibung des Gottessohnes wird also nicht die Übertragung dessen Eigenschaften erhofft, sondern das Resultat seiner Taten: die Erlösung, sowie die Vergebung der Sünden aller, die vereint an jenem Mahl teilnehmen.

Bevor der Polizist von Lecter ermordet wird, serviert er ihm ebenfalls sein Abendessen, ein letztes Abendmahl vor der Kreuzigung sozusagen.

---

169 Vgl. ebd., S.186.

170 Ebd., S.186.

171 Eckhard Bieger S.J., *Das Liturgie Lexikon*, <http://www.kath.de/lexikon/liturgie/index.php?page=hochgebet.php>, 30.12.2014.

172 Ebd.

„Dieser grässliche Anblick kommt im Film verheißungs- und lichtvoll daher, wie als ironisches Zitat wird uns der kunstvoll Aufgehängte als Erhöhter gezeigt, der durch eine ihn von hinten anstrahlende Lichtquelle transzendiert wirkt.“<sup>173</sup>

Ein ironisches Zitat ist es deshalb, weil Lecter mit dieser christlichen Metapher bewusst spielt. Die Kreuzigung des Unschuldigen bringt einzig und allein ihm selbst die Erlösung, da seine Gefangenschaft nun ein Ende hat. Für alle anderen bringt sie jedoch nur Gefahr, da sie dem „wildes Tier“ von nun an jederzeit in der freien Wildbahn begegnen könnten. Lecter inszeniert also seinen Befreiungsschlag, seine Erlösung auf eine höchst eindrucksvolle und aussagekräftige Art und Weise, die obwohl sowieso von weiteren kannibalischen Akten auszugehen ist, diese vielleicht sogar noch subtil andeutet. Denn so wie in Gedenken an die Kreuzigung Christi symbolisch sein Leib verspeist wird, wird auch Lecter Leiber verspeisen, jedoch in der Realität und ohne Symbolik. Er transformiert somit die Leiche des Polizisten in eine christliche Metapher, die seine Erlösung und seine wiedergewonnene Freiheit symbolisiert.

#### **4.2 Motive des Tabubruchs Kannibalismus und ihre filmische Umsetzung**

Ein Blick zurück zu Freuds *Totem und Tabu* und somit zu Darwins Konzept einer Urhorde, zeigt die Geburtsstunde der Tabus. Von Reue und Schuldgefühlen aufgrund des Mordes am eigenen Vater und dessen Verspeisen gebeutel, setzt bei der Urhorde ein nagendes Gefühl des Unwohlseins ein, gefolgt von Rivalitätskämpfen unter den Brüdern. Es muss eine Lösung gefunden werden, um das Gleichgewicht in der Gesellschaft wieder herzustellen. Diese Lösung findet sich in einer allgemeingültigen Aufstellung von Verboten. Inzest und Kannibalismus sollen ein Ende haben, aus diesem Grund werden sie zu Tabus, die zum Schutze aller nicht gebrochen werden dürfen, denn nur so erscheint es ihnen möglich eine zivilisierte Gesellschaft aufrecht zu erhalten.

Ob man nun Freuds *Totem und Tabu*, das den Ursprung der Kultur auf die Existenz einer Urhorde zurückführt, als Leitfaden nehmen möchte oder es wie Arens als nichts anderes, als ein fiktives Gruselmärchen sieht, sei jedem selbst überlassen, denn Fakt ist, dass diese Tabus seit jeher für das Gleichgewicht der kulturellen Ordnung in der Gesellschaft sorgen.

---

<sup>173</sup> Inge Kirsner, „Verzehrende Leidenschaft und andere Kannibalismen“, S.186.

Kannibalismus ist in der Lebenswirklichkeit von einem grundlegenden, vielleicht sogar dem grundlegendsten kulturellen Verbot überhaupt betroffen. Während er von allen bekannten Kulturen prinzipiell untersagt und allenfalls in besonderen Kontexten gestattet wird, ist er aus der modernen europäischen Kultur neben dem Inzest und der Zerstückelung menschlicher Körper durch ein annähernd absolutes Verbot ausgeschlossen.<sup>174</sup>

Tabus nehmen insofern eine Sonderstellung zu Gesetzen und Verboten ein, dass selbst im Wandel der Zeit oder durch Entwicklungen in der gesellschaftlichen Ordnung keine Aufhebung, Lockerung oder gar Akzeptanz diesbezüglich zu erwarten ist. Es gibt keinen Hintergrund, der einen Tabubruch wie Kannibalismus rechtfertigen würde, anders als beim Mord, der Straffreiheit zur Folge haben kann, sollte er aus reiner Notwehr verübt worden sein. Tabus sind also in ihrer Stärke nicht zu übertreffende, kulturell grundlegende Verbote.<sup>175</sup>

„Indem Fiktionen kulturell grundlegend verbotene Handlungen – wie zum Beispiel kannibalische Tabubrüche – gestalten, nutzen sie ihren gegenüber der Lebenswirklichkeit sehr viel größeren Freiraum zur Erprobung menschlicher Handlungsmöglichkeiten, die für das Individuum und die Kultur vielleicht besondere Gefahren, vielleicht aber auch besondere Chancen bereithalten.“<sup>176</sup>

Fiktionale Darstellungen unterliegen diesbezüglich also keiner Gesetzgebung. Sie können den Tabubruch, in diesem Fall Kannibalismus, variieren, interpretieren, gewaltsam auf die Spitze treiben oder auch völlig verharmlosen. Der Tabubruch kann als Metapher verwendet oder in seiner reinsten, plakativsten Form dargestellt werden.

„Gute Menschen reizen die Geduld, böse Menschen reizen die Phantasie“, schrieb einst der irische Lyriker Oscar Wilde. Das Böse fasziniert seit jeher und mit ihm der Kannibale, der quasi als Ausgeburt dessen die verbotene Schwelle übertritt und das Tabu bricht. In den bereits vorgestellten Filmen findet sich eine Vielzahl von Kannibalen, die diese Schwelle zum Bösen aus unterschiedlichen Motiven übertreten. Gemäß der künstlerischen Freiheit werden verschiedene Szenarien präsentiert, die trotz ihrer Unterschiede, alle in diesem Tabubruch münden. Die verschiedenen Motive der Tabubruchigen, wie auch die filmische Umsetzungen, sollen im nachfolgenden Kapitel hinsichtlich des Autorenkinos und der Hannibal-Filme untersucht werden.

---

174 Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S.9.

175 Vgl. Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S. 9f.

176 Ebd., S.10.

## 4.2.1 Motive des Tabubruch in den europäischen Autorenfilmen

Der Tabubruch wird, bis auf einzelne Ausnahmen, in allen vorgestellten Filmen von eigentlich zivilisierten, vorerst noch der Gesellschaft angepassten Bürgern begangen, die aus unterschiedlichen Gründen aus der kulturellen Ordnung ausbrechen. Meist schwingt noch eine mehr oder weniger deutliche Kritik an der Gesellschaft mit oder aber eine Moral, die der Autor dem Zuseher durch den kannibalischen Akt mitzuteilen versucht.

### 4.2.1.1 Klassenkampf und Respektlosigkeit: *Week End*

In *Week End* schließt sich Corinne einer Gruppe Kannibalen an und begeht schließlich selbst, am Ende des Films diesen Tabubruch. Es scheint vielleicht im Hinblick auf die Gesamthandlung weit hergeholt zu sagen, dass sie bis zu diesem Moment zivilisiert und angepasst war, doch im Bild der Gesellschaft, die Godard hier zeigt, in diesem Rahmen der gewissenlosen Bourgeoise, ist sie es sicherlich. Sie ist Teil einer Gesellschaft, die keine Werte mehr kennt, die sich als die soziale Oberschicht sieht, die sich keinen Regeln stellt und egoistisch, ohne Rücksicht auf Verluste den eigenen Vorteil zielstrebig zu erreichen sucht. Schließlich ist dieser, aufgrund des höheren Standes, von größerer Wichtigkeit, als der des „niedereren Volkes“. Völlige Ignoranz und Desinteresse gegenüber anderen, in ihren Augen minderwertigeren Menschen, zeichnet sie aus. Doch auch untereinander herrscht Desinteresse und fehlende Empathie. Dies wird besonders deutlich in der Szene, als Corinne vergewaltigt wird und Roland völlig gleichgültig in Reichweite sitzt, ohne irgendwelche Anstalten zu machen, ihr zu Hilfe zu kommen. Es scheint ihm schlichtweg egal zu sein, schließlich betrifft es nicht ihn persönlich, nicht seinen Körper. Eine Einstellung, die Corinne teilt, anders wäre ihre völlig kalte und empathielose Haltung beim Verzehr des eigenen Ehemanns nicht zu erklären.

Godard zeigt uns also eine Gesellschaft, die sich über alle Gesetze und Regeln erhaben fühlt. Trotzdem scheinen Tabus noch Bestand zu haben, denn die Kannibalenbande nimmt eine auffällige Außenseiterrolle ein.

„Im Urwald des Departements Seine-et-Oise begegnen Corinne und Roland jenen, die den Grausamkeiten der zivilisierten Welt mit eigenen Grausamkeiten begegnen, im Namen einer primitiven Gerechtigkeit [...].<sup>177</sup>“ Allerdings wird auch deutlich, dass in einer bereits

---

<sup>177</sup> Jansen/Schütte, *Jean-Luc Godard*, S. 163.

regellosen Gesellschaft die letzte Schwelle zum Tabubruch schnell übertreten ist. Wenn einem bereits nichts mehr heilig ist, wozu dann noch Grenzen wahren?

#### 4.2.1.2 Verlust der Identifikation mit der modernen Gesellschaft: *Porcile*, *Fellini* – *Satyricon* und *Themroc*

In Pasolinis *Porcile* sind die Kannibalen ebenfalls Außenseiter der Gesellschaft. Seeblen vermutet, dass sie Suchende oder Ausgestoßene sind, die sich mit den bestehenden Regeln und dem vorherrschenden Konzept einer modernen Gesellschaft nicht mehr identifizieren und arrangieren konnten. Der Weg ihrer Suche führt sie zurück, raus aus der Zivilisation, hinein in „eine Urform von Gesellschaft. Oder ihr Negativ.“<sup>178</sup> Seeblens Vergleich trifft hier sicherlich zu, erinnert das Verhalten der Gruppe in der Wüste doch stark an Darwins Urhorde, die nach dem Vatemord vorerst nur ihren Trieben folgten. Allerdings wählte letztere aus eigenem Antrieb ein zivilisiertes Leben, indem sie sich selbst Gesetze auferlegt. Pasolinis Kannibalen aber werden unfreiwillig den bereits bestehenden Gesetzen untergestellt und verurteilt. Interessant ist hier die Art und Weise, wie die vermeintlich Zivilisierten über die Tabubruchigen richten: Sie fallen über sie her, wie wilde Tiere, deren Beute in ihre Falle gelangt ist. Sie verprügeln und erschießen sie an Ort und Stelle. Nur dem Anführer widerfährt ein anderes Schicksal. Er wird irgendwo in der Abgelegenheit an niedrige, im Boden steckende Pflöcke gefesselt, so dass ihm keine andere Möglichkeit bleibt, als darauf zu warten, dass er von den Schakalen, die sich ihm am Ende des Films bereits nähern, bei lebendigem Leib gefressen wird.

Die Strafe auf das tabulose, verachtenswerte, barbarische und unzivilisierte Verhalten der Wüstenmenschen fällt ebenso grausam und brutal aus. „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ scheint die Devise zu sein und unmenschliche Gewalt wird gerechtfertigt, solange sie unter dem Deckmantel der Gesetzmäßigkeiten geschieht. Gewalt, wie auch das Brechen von Tabus wird unterschiedlich bewertet, je nachdem wer sie begeht und aus welchen Gründen. Julian Klotz ist ebenfalls ein Außenseiter der Gesellschaft. In die heuchlerische, verlogene Scheinwelt der Wohlstandsgesellschaft will er sich nicht einfügen und für den Gegenpart, die revoltierende Studentenbewegung, ist er nicht stark genug, also wendet er sich ab und gibt sich seinen niedersten Trieben hin, die ihm schlussendlich zum Verhängnis werden.

---

<sup>178</sup> Seeblen, *Porcile (Orgia) – Versuch über einen lange unsichtbaren Film*, <http://www.filmgalerie451.de/filme/der-schweine-stall/>, aufgerufen am 07.01.15

Die Gesellschaft frisst ihre ungehorsamen Kinder, wie Pasolini selbst über seinen Film sagte und mehr noch, sie lässt sie verschlingen, damit nichts mehr von ihnen übrig bleibt, das Zeugnis über eine frühere Existenz geben könnte.

*Fellini – Satyricon* unterscheidet sich von den anderen genannten Filmen darin, dass es nicht der Protagonist ist, der den Tabubruch begeht. Kannibalismus wird hier als die letzte moralische Probe dargestellt. Encolpius steht vor der Wahl, seine eigenen Wertevorstellungen zu wahren oder sie zu verraten, um sich daran finanziell zu bereichern. Er entscheidet sich dafür, seiner Moral treu zu bleiben, denn der Ekel und die Abscheu gegenüber dem Kannibalismus ist so tief in ihm verwurzelt, dass kein Reichtum der Welt in dazu veranlassen könnte, dieses Tabu zu brechen. Die Gier nach Geld, der Vermehrung des eigenen Kapitals treibt jedoch alle anderen dazu, eines der wichtigsten Gesetze der zivilisierten Menschheit zu brechen. Und weil Ignoranz gegenüber dem eigenen Fehlverhalten nur dann funktionieren kann, wenn man nicht stets mit einem Beispiel von Rechtschaffenheit konfrontiert ist, wird Encolpius zum Außenseiter. Wenn Pasolini sagt, dass die Gesellschaft ihre ungehorsamen Kinder frisst, könnte man in diesem Fall sagen, dass der Kapitalismus die Rechtschaffenen und Moralischen frisst. Stellte nach Freud in Darwins Urhorde Kannibalismus noch einen der unberechenbarsten Triebe des Menschen dar, ist es im Kapitalismus die nicht minder triebgesteuerte Gier nach Geld und Vermögen, aufgrund derer Gesetzes- und Tabubrüche in Kauf genommen werden.

Fellini präsentiert eine Kritik am Kapitalismus, die im Erscheinungsjahr 1969 den Zeitgeist, die Unzufriedenheit und vor allem auch die Ängste der europäischen Bevölkerung widerspiegelt und bettet sie in das Setting der griechischen Mythologie ein, die ja bekanntermaßen an Grausamkeiten nicht spart. Er bringt zusammen, was zusammengehört.

Während wir bei *Porcile* nur vermuten können, was den jungen Mann in der Wüste veranlasst hat, aus der Gesellschaft auszusteigen und sich einem triebgesteuerten, tabulosen Leben hinzugeben, wird die Ursache bei *Themroc* deutlich und eindrucksvoll geschildert. Themroc will diesem Hamsterrad aus Regeln, unterdrückten Gefühlen und Anpasstheit entfliehen, das für ihn die zivilisierte Gesellschaft darstellt. Jeder Tag gleicht dem anderen. Das Frühstück zubereiten, immer auf dieselbe Weise, der prüfende Blick seiner Mutter auf die Küchenuhr, er ist schon wieder spät dran, seine Schwester, die im halbgeöffneten Bademantel ihre für ihn so unwiderstehlichen und doch unnahbaren Reize

präsentiert und die Begegnungen mit den Nachbarinnen im Hausflur, die er mit seinen Blicken beinahe zu verschlingen scheint, sich aber nicht traut, sie anzusprechen – ein Ablauf, der sich jeden Morgen wiederholt, ebenso, wie der Weg zu seiner Arbeitsstelle. Nach einer kurzen Strecke mit dem Fahrrad auf einer vielbefahrenen Straße, folgt das alltägliche Schlangestehen am Ticketschalter, sowie das langsame Trotten im Gleichschritt der Masse durch die U-Bahnstation. Eine Fahrt im überfüllten Wagon unterbricht nur für kurze Zeit die Wanderung der Menschenmenge. Sie alle behalten das gleiche Schrittempo, niemand darf langsamer werden, würde doch sonst die Geschwindigkeit derer gedrosselt werden, die sich hinter einem befinden oder diese sogar ins Stolpern geraten. Schulter an Schulter, manche in Uniformen, manche mit Rucksäcken und ohne einander in die Augen zu sehen, gehen sie alle zu ihrem Arbeitsplatz, um dort die nächsten acht Stunden zu verbringen, bevor sie auf die selbe Art wieder ihren Heimweg antreten. Themroc arbeitet für eine großen Malerfirma. Dort angekommen erwartet ihn das übliche Prozedere: Erneutes Schlangestehen, um zu stempeln, das Anlegen des Arbeitsoveralls und zwar des weißen, denn die Arbeiter sind in eine orangene und weiße Gruppe geteilt, deren Umkleideraum durch eine Reihe Metallkästen getrennt ist, über die hinweg sie sich beschimpfen und bekriegen und schließlich das ermüdende Streichen nicht enden wollender Gitterzäune. Bis zu der Streitszene im Umkleideraum hat noch niemand gesprochen und auch danach wird geschwiegen. Verkehrslärm, das Dröhnen sämtlicher Maschinen einer Baustelle und das permanente Husten und Räuspern des Protagonisten bilden die Geräuschkulisse in diesen ersten fünfzehn Minuten. Irgendwie erinnert dieser tägliche Arbeitsweg an den Transport von Nutztieren zum Schlachter, die aus Massentierhaltung stammend, auf viel zu kleinen LKW-Ladeflächen zusammengepfercht, ohne einer Chance zu entkommen und unwissend bezüglich der Ausweglosigkeit ihrer Situation, sich ihrem Schicksal stellen müssen. Feraldo fordert von den Zuschauern durch diese endlos erscheinende, emotionslose Darstellung von banalen Tagesabläufen viel Geduld. In kurzen, fragmentarischen Rückblenden erfährt man, dass Themroc tatsächlich jeden Tag dasselbe durchlebt. Zwar ist es nicht immer die gleiche Nachbarin, die ihm im Treppenhaus begegnet und der er lüstern hinterher blickt und auch seine Mutter trägt nicht immer das gleiche Nachthemd, wenn sie kopfschüttelnd, um 6.00 Uhr auf die Küchenuhr blickt, aber seine Schwester dagegen ist immer nur spärlichst bekleidet. Dieser ewige Kreislauf aus permanenten Wiederholungen spiegelt sich in einer Szene ganz besonders wieder. Vor dem Büro seines Chefs wartend, beobachtet Themroc einen Polizisten, der etliche Bleistifte, identisch in Form und Größe, parallel zueinander vor sich liegen hat und

einen nach den anderen in einer Maschine spitzt, um sie danach wieder fein säuberlich in Reih und Glied zu legen. Als dies erledigt ist, beginnt er wieder einem nach dem anderen die Spitze abzubrechen. Eine völlig sinnfreie Tätigkeit, die ihre einzige Berechtigung darin hat, dass er während seiner Arbeitszeit beschäftigt ist. Themroc erträgt es nicht mehr Teil dieser Maschinerie aus Belanglosigkeiten und Wiederholungen zu sein und seine eigenen Bedürfnisse aufgrund sozialer Regeln zu unterdrücken. In einer beengten Toilette, bewacht von zwei Polizisten, beginnt seine Verwandlung. Aus seinem permanenten Husten, der bereits schon andeutete, dass etwas in ihm zu schlummern scheint, das nach draußen will, wird ein animalisches Gurren. Er kündigt, wirft alle Regeln und Gesetze über Bord, sowie seinen gesamten weltlichen Besitz aus seiner „Höhle“, einem selbst fabrizierten Loch in der Wand. Er verabschiedet sich vollständig vom modernen, zivilisierten Leben mit all seinen Regeln. Tabus gibt es für ihn nicht mehr, daher gibt er als erstes dem schon ewig in ihm schlummernden Trieb nach, sich seiner Schwester sexuell zu nähern. Ihr gefällt seine animalische, fordernde Vorgehensweise, die sie aus ihrer alltäglichen Lethargie befreit. Allerdings scheint sie bereits von Anfang an kein angepasstes Mitglied der Gesellschaft gewesen zu, da sie keiner Arbeit nachgeht und Tag für Tag im Bademantel im Bett liegt, weshalb bei ihr der Tabubruch nicht so drastisch wirkt. Themroc verhält sich von nun an wie ein Höhlenmensch, ein Vertreter der Steinzeit oder zumindest so, wie sich die moderne Gesellschaft einen solchen vorstellt. Er trinkt aus Regenpfützen am Straßenrand, knurrt und gurret jeden an, der sich ihm in den Weg stellt und sorgt für Verpflegung seines Clans, indem er auf die Jagd geht. Freiwild sind für ihn ausschließlich Polizisten, Gesetzeshüter, die an jeder Ecke zu stehen scheinen und seinem zügellosen Leben ein Ende bereiten wollen. Polizisten werden in *Themroc* nicht als Sympathieträger dargestellt. Sie wirken gänzlich unterfordert und vertreiben ihre Zeit mit sinnlosen Aufgaben, wie dem permanenten Spitzen von Bleistiften oder indem sie ihre Machtposition ausnutzen und wehrlose Frauen belästigen. Als ihr Einsatz schließlich gefragt ist, um dem tabulosen Treiben entgegenzuwirken, versagen sie auf ganzer Linie. Entweder beobachten sie hilflos das Geschehen oder sie landen auf dem Bratspieß über der Feuerstelle in Themrocs Höhle. Wurde sein Ausstieg aus der Gesellschaft anfangs noch belächelt, finden die Leute nach und nach Gefallen an seiner Lebensweise und schließen sich ihm an, bis schließlich ganz Paris im Kanon knurrt, jault und gurret.

Der Grund für den Tabubruch ist diesem Fall, ebenso wie in *Porcile*, dass sich die Protagonisten mit der Gesellschaft, in der sie leben, nicht mehr identifizieren können. Es

bleibt kein anderer Ausweg als der endgültige Bruch, die Befreiung aus den Fesseln der alltäglichen Korruption und den sinn- und freudlosen Banalitäten.

„Wie schon die doppelte Bedeutung von „tabu“ in der Gegenwart – einerseits „heilig, geweiht“ und andererseits „unheimlich, gefährlich, verboten, unrein“ - vermuten lässt, ist die Einstellung der Individuen zu den Urwünschen unter der Herrschaft von Tabus ambivalent, zugleich von einem unbewussten Begehren und von Furcht geprägt.“<sup>179</sup> Das Begehren nimmt in diesem Fall überhand und die Furcht löst sich, da der Tabubruch ungestraft bleibt. Zudem schließen sich die Tabubrüchigen, die eigentlichen Außenseiter der Gesellschaft, zusammen, werden zur Mehrheit und somit zur Norm. Denn die Gesetzeshüter sind so lethargisch, so gefangen in ihrem inhaltslosen Alltag, so dass ihnen schlussendlich die Stärke fehlt, gegen dieses Treiben vorzugehen.

#### **4.2.1.3 Rebellion und Angst: *Das Deutsche Kettensägenmassaker***

Während in *Themroc* die Lethargie der Gesellschaft, der Stillstand und die Austauschbarkeit der immer gleich verlaufenden Tage die Unzufriedenheit des Protagonisten verursachen, wird in *Das Deutsche Kettensägenmassaker* das Gegenteil zum Problem. „Das KETTENSÄGENMASSAKER ist eine kurzfristige Reaktion auf ein kurzfristiges politisches Ereignis.“<sup>180</sup> Am 09. November 1989 wurden die Grenzen zwischen Ost- und Westdeutschland geöffnet und das Land wieder vereint. Schlingensief weist auf satirische Weise darauf hin, wie die Reaktion auf diese unerwartet schnelle politische Wende hätte ausfallen können. Die Angst vor der Veränderung, die Ungewissheit über die Zukunft und die Wut darüber, dass sie vor vollendete Tatsachen gestellt wurden, lassen Brigitte und ihre Familie zu drastischen Mitteln greifen. Völlig unvorbereitet trifft sie diese Nachricht und Panik macht sich breit. Die sich ständig wiederholenden Berichterstattungen zu den Feierlichkeiten, die von Frieden, Einheit, Zusammenhalt und Freude erzählen, empfinden sie als blanken Hohn, denn für sie sind es Fremde, Andersartige, ungeliebte Gäste, die in ihre geschützte Welt eindringen.

„In einer Zeit in der alles möglich ist, ist es unwichtig, ob etwas gut ist oder schlecht“ und wenn alles möglich ist, dann spielen in ihrem Verständnis Gesetze und Moral auch keine Rolle mehr. Genau so überraschend wie die Ostdeutschen in den Westen einfallen, fallen sie über die Ostdeutschen her. Alle Mittel sind recht, denn es ist unwichtig, ob etwas gut ist

<sup>179</sup> Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S. 20.

<sup>180</sup> Das deutsche Kettensägenmassaker (1990). Die erste Stunde der Wiedervereinigung, <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=f037>, 09.01.15.

oder schlecht. Die Grenzen werden überschritten und das in doppelter Hinsicht. Inzest und Kannibalismus werden enttabuisiert und aus den unwillkommenen Eindringlingen das Beste gemacht und zwar gute, deutsche Wurstware. Aus diesem Grund bezeichnet Claudius Seidel *Das deutsche Kettensägenmassaker* auch weniger als „das Ergebnis eines Reflexions- [sondern] eher eines Verdauungsprozesses“<sup>181</sup>.

#### 4.2.1.4 Rache und Demütigung: *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*

Greenaways Film nimmt hier eine Sonderstellung zu den anderen Filmen ein, da der Kannibalismus in diesem Fall durch eine zweite Person in Form einer Folter erzwungen wird. Die Frage nach Spicas Motiv Menschenfleisch zu sich zu nehmen wird dadurch hinfällig und muss ersetzt werden durch die Frage nach ihren Beweggründen, den verhassten Ehemann auf eben diese Weise zu foltern.

Albert Spica ist besessen vom Essen und das in jeglicher Form. Er selbst nimmt nur die feinste Kost zu sich, verschlingt diese allerdings ohne Manieren. Andere quält er, indem er sie zwingt unverdauliches und widerliches zu essen, was ihm noch größere Freude zu bereiten scheint, als der eigene Verzehr exquisiter Kochkünste. Georgina will den Mord an ihrem Liebhaber rächen, Spica töten, doch bevor sie ihn erschießt, unterzieht sie ihn noch einer besonderen Folter: Er soll das Genital ihres toten Geliebten essen. Gleiches soll mit Gleichem vergolten werden. Er, der Gourmet, soll am eigenen Leib erfahren, was er seinen Opfern angetan hat, seine eigene Medizin schlucken, um daran zu ersticken. Er, der sämtliche Grenzen überschritten hat, soll diese letzte, bisher unberührte Grenze des Kannibalismus durchbrechen, um seine Besessenheit zur Gänze zu erfüllen. Und nichts bietet sich für diese letzte Mahlzeit besser an, als das Genital des verhassten Nebenbuhlers, um die Demütigung auf die Spitze zu treiben.

Greenaways Film wurde gedreht, während sich Margaret Thatchers Zeit als Premierministerin bereits dem Ende neigte und ist in diesem Zusammenhang sicherlich auch als eine Kritik an ihrer Wirtschaftspolitik und generell als Abrechnung mit dem Kapitalismus zu sehen. Georg Seeßlen schreibt diesbezüglich in seiner Rezension:

---

181 o.A., *Das deutsche Kettensägenmassaker (1990). Die erste Stunde der Wiedervereinigung*, <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=f037>, 09.01.15

Wenn aber das Essen eine Waffe ist, so ist es immer auch eine Waffe gegen den eigenen Körper. Anders ausgedrückt: Die neueste Version der herrschenden Klasse, nicht bloß in England, kann ihre beiden Grundbedürfnisse, nämlich die Welt aufzufressen (aus immer mehr Zutaten immer verdichtete und teurere Nahrung zu machen, die gleichsam das Verhungern der anderen semiotisch umfaßt) und den eigenen Körper in beste Form zu bringen (als Überlebensmaschine und als perfektes Zeichensystem) nicht synchronisieren. Daher ist dieser Körper Schauplatz eines Bürgerkrieges, und das Drama ist nicht anders als im Auseinanderfallen des fressenden und des scheinhaften Körpers zu beschreiben.<sup>182</sup>

Die herrschende Oberschicht aller Nationen beutet sozusagen die armen Völker der Erde aus, frisst sie auf, verleibt sie ein und macht sich selbst dabei stark. Eine Zwei-Klassen-Gesellschaft entsteht, in der die niedere in einem Abhängigkeitsverhältnis zur oberen steht. In England, zur Amtszeit Thatchers, war dies vor allem bei der Privatisierung des Trinkwassers und dem darauffolgenden Preisanstieg, sowie der Vernichtung der Gewerkschaften zu sehen.

Spica repräsentiert in diesem Fall die Dekadenz des Reichtums und den Profiteur des Kapitalismus. Das Essen spielt hier eine besondere Rolle.

Die gegenseitige Folter durch das Medium Essen ist Ausdruck einer Gesellschaft, die in ihrer unendlichen Egozentrik keine Tabus mehr kennt. Im Grunde ist man am Ende des 20. Jahrhunderts auf ein niedrigeres Niveau herabgesunken, als es selbst die Ursippe hatte – die sich durch ihre Riten wenigstens vor Kannibalismus zu schützen wusste. Es ist die Epoche eines schrankenlosen Neo-Atavismus, indem man sich rücksichtslos gegenseitig auffrisst.<sup>183</sup>

In einer Gesellschaft in der die Machtunterschiede und somit die Kluft zwischen Armut und Reichtum so groß sind, kann das Essen zu einem Folterinstrument werden. Demütigung durch Dekadenz, Nahrungsentzug oder purer Sadismus im Sinne erzwungener Nahrungsaufnahme, sind die Waffen, durch deren Einsatz die Grenzen verdeutlicht werden. Georgina wählt die selbe Foltermethode wie Spica, schlägt ihn sozusagen mit seiner eigenen Waffe, allerdings erweitert sie die Folter um einen neuen Faktor. Peter Greenaway äußerte sich dazu folgendermaßen: „Cannibalism can be easily used as a metaphor for the end of consumer society. After we've eaten everything else, we shall eat up one another.“<sup>184</sup>

---

182 Georg Seeßlen, *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Topf – Welt – Kopf*, <http://www.filmzentrale.com/rezis2/kochderdiebseinefrauundihrliebhabs.htm>, 09.01.2014 (zuerst erschienen in *Konkret* 01/90).

183 Veronika Eckl, *Mahlzeiten. Die Essensthematik in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Prousts À la recherche du temps perdu, Malles Milou en Mai und Greenaways Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*, Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft 2001, (Hg.) Peter Neureuter, S.92.

184 Veronika Eckl, *Mahlzeiten*, S.91.

#### **4.2.1.5 Nahrungsknappheit und die Maßlosigkeit der Konsumgesellschaft: *Delicatessen und Meat me in Plainville***

*Delicatessen* und *Meat me in Plainville* präsentieren beide das Szenario einer Welt, in der Kannibalismus aufgrund von Nahrungsknappheit akzeptiert und kultiviert ist.

In *Delicatessen* ist diese Thematik eingebettet in eine groteske, tiefschwarze Komödie mit zahlreichen Slapstick-Momenten. Der Grund der Nahrungsknappheit ist eine vorausgegangene, nicht näher definierte Katastrophe, die die Stadt in eine Ruine verwandelte und alle Bewohner zur Armut verdammt. Clapet, Eigentümer eines Wohnhauses und praktischer Weise auch noch der örtliche Metzger, sieht es als seine Pflicht an, sich selbst, wie auch seine Mieter, weiterhin mit Fleischspezialitäten zu versorgen. Aus Mangel an Nutzvieh, muss er auf Menschenfleisch ausweichen, das er sich in Form immer wechselnder Hausmeister besorgt. Im geschützten Rahmen des Hauses jagt er sie schließlich erbarmungslos oder erlegt sie aus dem Hinterhalt und verarbeitet ihr Fleisch mit der selben Emotionslosigkeit wie das der Nutztiere vor der Katastrophe. Die Qualität des Fleisches hat allerdings höchste Priorität, so wird beispielsweise die Schwiegermutter eines Mieters nur noch zu Markklößchen verarbeitet, da von ihrem Fleisch wegen des bereits fortgeschrittenen Alters wohl nicht mehr der beste Geschmack zu erwarten ist. Kannibalismus ist für Clapet und seine Mieter längst kein Tabu mehr. Allerdings scheinen sie andere Grenzen noch zu wahren, denn es ist ausnahmslos Clapet selbst, der die Morde verübt und auch er wählt nur Opfer, zu denen er keine persönliche Bindung hat. Niemals würde er einen der Mieter töten, sondern nur solche Menschen, die er ja extra für diesen Zweck in sein Haus bestellt hat. Es herrscht das selbe Schema wie bei der Tierschlachtung, denn das Töten der dafür vorgesehenen Nutztiere ist legitim, während es hingegen höchst verwerflich ist, solche Exemplare der Tierwelt zu töten, die nicht für diesen Zweck gedacht sind. Den Mietern ist die Herkunft des Fleisches allerdings egal, solange die Qualität in ihrem Sinne ist und die Lieferung nicht auf sich warten lässt. Letzteres wird allerdings zum Problem, als Clapets neuestes Opfer immer wieder zu fliehen versucht. Jeder weitere Tag ohne Fleisch lässt die Mieter stetig unruhiger werden, bis sie sich schließlich aus der Not heraus, als würden sie einen kalten Entzug durchleben, zu einem wütenden Mob formieren und sich ebenfalls auf die Jagd nach dem Hausmeister begeben.

In *Meat me in Plainville* wird die Maßlosigkeit, wie auch die Gewissenlosigkeit der Konsumgesellschaft noch drastischer unter Beweis gestellt, denn in diesem Fall ist kein post-katastrophaler Umstand gegeben. Das Leben in dieser beispielhaften amerikanischen Vorstadt verläuft wie gewohnt: Die Einwohner gehen in die Arbeit oder Schule, leben in ihren schönen Häusern mit Garten, gehen Freizeitaktivitäten nach, kaufen ihre Nahrungsmittel in Supermärkten, veranstalten Grillabende, etc. Eine fiktive Gesellschaft, die ebenso real sein könnte, bis auf den Aspekt, dass in Plainville die Tierressourcen aufgebracht und alle Tiere ausgestorben sind. Die Ursache dafür wird zwar nicht thematisiert, allerdings ist davon auszugehen, dass sie in der Überzüchtung und den ökologischen Folgeerscheinungen einer maßlosen Konsumgesellschaft begründet liegt. Obwohl alle anderen Lebensmittel noch vorhanden sind, kann dennoch nicht auf Fleisch verzichtet werden, denn Verzicht ist in einer Konsumgesellschaft keine denkbare Alternative. Die Fleischproduktion geht daher weiter und die fehlenden Tiere werden einfach durch Menschen ersetzt. Die Kühlregale der Supermärkte füllen sich wieder mit jeglichen Wurst- und Fleischspezialitäten und niemand muss auf etwas verzichten, da diese völlig legal zu erwerben sind. Woher dieses Fleisch stammt, wird nicht hinterfragt, denn wer sich keinen Problemen stellt, muss sich auch mit keinen beschäftigen. Es gibt wieder Fleisch, die eigenen Bedürfnisse sind gestillt und alles andere ist uninteressant. Eine Gruppe rebellischer Vegetarier will diese Ignoranz unterbinden, indem sie Demonstrationen veranstalten, um dort mithilfe aussagekräftiger Plakate („Who was your breakfast?“) darauf hinzuweisen, dass das Fleisch von Menschen stammt, die Namen und Gefühle hatten und vermutlich irgendwo vermisst werden. In diesem Kontext liegt die Vermutung nahe, dass die Außenseiter der Gesellschaft zu Nahrungsmitteln verarbeitet wurden und die „Billigware aus dem Ausland“ auf den Menschenhandel korrupter Organisationen zurückzuführen ist. Nachdem sich schließlich die Rebellen durchsetzen können und der Erwerb, sowie der Verzehr des Menschenfleisches verboten wird, bricht ein blutrünstiges Chaos aus. Alle fallen über jeden her, wie wilde Tiere reißen sie mit den Zähnen das Fleisch von ihren Körpern. Die Maske fällt und jeder kämpft für sich allein. Greenaways Worte über die Konsumgesellschaft treffen auch auf diese beiden Filme zu. Nachdem alles andere aufgegessen wurde, folgt ein nahtloser Übergang auf die eigene Spezies.<sup>185</sup> Verzicht wird als etwas der modernen Gesellschaft fremdes dargestellt. Die Regeln und Gesetze werden akribisch befolgt, solange die eigenen Bedürfnisse gestillt sind. Ist dies nicht mehr der Fall, werden sogar die Tabus hinfällig, die so tief im

---

185 Vgl. Veronika Eckl, *Mahlzeiten*, S.91.

Rechtsempfinden des Menschen verankert sind. Der nach außen hin so strahlende Schein der höchsten Zivilisation und Überlegenheit gegenüber anderen Gesellschaftsmodellen erlischt und die Evolution bricht in sich zusammen.

#### 4.2.2 Motive des Tabubruchs bei Hannibal Lecter

Mit *Hannibal Rising* wurde der Hannibal-Trilogie ein Prequel vorgesetzt, das alle offenen Fragen zur Entstehung eines derartig komplex gestalteten Monsters klären sollte. Eine Idee, die meines Erachtens von vornherein zum Scheitern verurteilt war, da die Figur Hannibal Lecter von dem ihn umgebenden Mythos lebt und eine Entmythisierung durch lapidare Erklärungen aus dem Handbuch für Psychologie ihm jegliche Faszination entzieht. „Lecter war ein Monster, ein Wunder an Kaltblütigkeit und Amoralität. Hedonismus, Egozentrik, Machtgier und Bereicherungssucht kulminierten in seiner puren oralen Lust am Menschenfleisch. Hannibal stand außerhalb jeder Moralität und war unerklärbar.“<sup>186</sup> Und dann gibt es plötzlich eine Erklärung: Seine kulinarischen Vorlieben rühren von einem Trauma, das er als 11-jähriger erlitt, als er mit ansehen musste, wie Marodeure im Krieg aus Hunger seine kleine Schwester töteten und sie gemeinschaftlich mit ihm aßen. Einfacher und platter hätte des Rätsels Lösung nicht sein können. Tobias Gohlis spricht in diesem Zusammenhang von der „Demontage seines mythischen Helden durch Moralisierung, Banalisierung und Verkitschung.“<sup>187</sup> Diese Vorgeschichte als Motiv seines Tabubruchs zu sehen wäre unbefriedigend, viel spannender und aussagekräftiger ist es die Figur Hannibal auf Basis der vorhergehenden Filme zu durchleuchten.

Lecter vollzieht als erste fiktive Figur den Kannibalismus in einem kultivierten Rahmen. Zuwider sind ihm Unhöflichkeiten, vulgäres Verhalten und das Fehlen von Manieren. Er sieht sich selbst über der sozialen Ordnung stehend und dazu berufen, das Gleichgewicht in dieser Ordnung wieder herzustellen. Durch die Ermordung von Verger, Krendler und nicht zuletzt dem unbegabten Flötisten glaubt er der Welt einen Gefallen zu tun, die natürliche Selektion zum Wohle aller zu unterstützen. Niemals würde er Starling oder Barney töten, stellen diese doch aufgrund ihrer Reinheit einen Gewinn für die Welt dar. Der Tabubruch selbst geschieht aus reinem Genuss. Er ist nicht triebgesteuert, hat kein unstillbares Bedürfnis nach Fleisch, das ihn zur Jagd veranlasst, sondern verbindet das Nützliche mit

---

186 Tobias Gohlis, „Hannibal Lecters Comeback: Der Kannibale als Würstchen“, *Spiegel Online*  
<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/hannibal-lecters-comeback-der-kannibale-als-wuerstchen-a-452428.html> 05.12.2006, 11.01.15.

187 Ebd.

dem Angenehmen, das Beseitigen von seiner Meinung nach „unnötigen“ Menschen mit dem Genuss. In seinem eigenen Verständnis begeht er selbst keinen Tabubruch. In einer fast unwirklich erscheinenden Selbstverständlichkeit erklärt er Starling die medizinische Vorgehensweise bei der Schädelöffnung und das beste Rezept zur Zubereitung des menschlichen Gehirns, während der Patient beziehungsweise das Hauptgericht mit bereits geöffneten Schädel daneben sitzt. Da es jedoch falsch wäre, ihm eine generelle Emotionslosigkeit zuzuschreiben (schließlich hackte er sich in *Hannibal* selbst die Hand ab, um Starling zu schonen), lässt sein kaltes, emotionsloses Verhalten bei der Ermordung und Zubereitung seiner Opfer darauf schließen, dass er für sein Empfinden keinen Tabubruch begeht. „Aus moralischer Perspektive ist *Hannibal* [...] vorgeworfen worden, dass der Film durch die Darstellung eines überaus kultivierten Tabubrechers eine Ästhetisierung und Verharmlosung von Mord und Kannibalismus betreibt.“<sup>188</sup> In diesem Zusammenhang ist es interessant einen Blick auf die dargestellte kulturelle Ordnung zu werfen.<sup>189</sup>

Alle handlungstragenden Personen handeln gesetzeswidrig und egozentrisch. Kommissar Pazzi verrät Lecter, will ihn aus Profitgier an Verger ausliefern und „opfert“ dafür sogar das Leben eines Kleinkriminellen, den er auf Lecter ansetzt und somit in den sicheren Tod treibt. Verger wiederum scheint das personifizierte Böse zu sein, ein pädophiler Sadist, der besessen von Rache, seinem Peiniger um jeden Preis die selben Qualen zukommen lassen will, wie er sie hat erleiden müssen. Und schließlich Krendler, der sich nicht nur von Verger kaufen lässt, sondern auch noch aus gekränktem Stolz und aufgrund einer generellen frauenverachtenden Haltung die Suspendierung von Starling bewirkt. Trotz sämtlicher Niederschläge hält Starling als einzige an ihrem moralischen Verhalten fest. Sie stellt eine Art Gegenpol zu den anderen Figuren da, indem sie Mitgefühl und Respekt zeigt und nach Ordnung und Gerechtigkeit strebt. Lecter ist in dieser kulturellen Ordnung nicht so einfach einzuordnen und positioniert sich irgendwo in der Mitte. „Er ist nicht Teil der zerstörerisch wirkenden kulturellen Ordnung wie sein Feind Mason Verger, steht allerdings auch nicht in gleicher Weise in Opposition zu ihr wie Clarice Starling.“<sup>190</sup> Trotz Korruption, Profitgier und nicht zuletzt Mord ist für die destruktiven Vertreter der kulturellen Ordnung Kannibalismus ein verachtenswertes Tabu, das sie nicht zu brechen gedenken. Obwohl Vergers menschenfressende Schweine natürlich indirekt als Kannibalismusphantasie ausgelegt werden können. Hannibal ist also der einzige der diesen

188 Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S. 234.

189 Folgender Absatz vgl. Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S. 235ff.

190 Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S. 239.

Tabubruch begeht, der über die Kriminalität hinaus eine der am tiefsten im Menschen verankerten Regeln bricht und trotzdem scheint es falsch ihn in einem Atemzug mit Verger und Krendler als Vertreter der zerstörerischen Ordnung zu nennen. Am Ende von *Hannibal*, als sich das FBI bereits nähert, wünscht man ihm regelrecht, dass ihm die Flucht gelingt.

Lectors Haltung gegenüber der kulturellen Ordnung ist von zwei Besonderheiten bestimmt: Zum einen von einer ausgeprägten Vorliebe für die einzigen positiven Aspekte der Kultur, die von ihr gebotenen intellektuellen, ästhetischen und sinnlichen Genüsse. Ebenso ausgeprägt ist aber andererseits Hannibal Lecters überlegene Haltung gegenüber den potentiellen Einschränkungen und Bedrohungen durch die vorherrschenden negativen Aspekte der kulturellen Ordnung.<sup>191</sup>

Es ist exakt dieser Gegensatz, der ihn so unberechenbar und faszinierend zugleich erscheinen lässt. In *Hannibal* nimmt Lecter deutlich die Position des sympathisierenden Antihelden ein, was auch mit filmischen Mitteln unterstrichen wird, indem sich ihm die Kamera mit langen Fahrten respektvoll nähert.<sup>192</sup> In *Das Schweigen der Lämmer* wird die Figur Lecter viel komplexer dargestellt. Sein Ausbruch aus der Gefängniszelle ist zu barbarisch und erschütternd um als Zuschauer mit ihm zu sympathisieren. Allerdings ist in diesem Fall auch der Kontrast zwischen dem gebildeten, bewunderten und charmanten Psychiater und der wilden blutrünstigen Bestie stärker, so dass eine umso größere Faszination von ihm ausgeht. „Wir mögen Hannibal Lecter, diesen zeitgenössischen Nosferatu, weil er uns gleichzeitig charmant, verführerisch und abgrundtief schrecklich erscheint.“<sup>193</sup>

Anja Saupe nennt drei Motive für Lecters Tabubruch: Eine kulturverdeutlichende, kulturellerneuernde und kulturüberwindende Funktion sollen diesem zugrunde liegen.<sup>194</sup>

Als kulturverdeutlichend bezeichnet sie die Tatsache, dass er seine Opfer, vor allem jene, die in seinem Empfinden ein Verbrechen begangen haben, durch gewählte Inszenierungen des Todes stigmatisiert, wie zum Beispiel Pazzi hinsichtlich seines Verrats oder die Kreuzigung des Polizisten als Zeichen seiner Erlösung und Befreiung. Kulturellerneuernd nennt sie den Aspekt, dass Lecters Bestrafungen in der gegebenen Kultur keine Berechtigung haben.

---

191 Ebd., S.239f.

192 Vgl. ebd., S.240.

193 Ridley Scott in *Hannibal*, DVD-Edition, Disc 2, Produktionsnotizen.

194 Vgl. Saupe, „Kannibalismus und Kultur“, S.243f.

Ähnlich wie der von Ewald Volhard beschriebene gerichtliche Kannibalismus dient der Kannibalismus Hannibals also nicht nur dazu, persönliche Rache in kontrollierter Form auszuüben. Er erscheint darüber hinaus als wirksamste aller möglichen Bestrafungen von Verbrechern, nur dass eine Gemeinschaft, zu deren Gunsten eine solche Bestrafung stattfinden könnte, in *Hannibal* längst nicht mehr existiert.<sup>195</sup>

Demzufolge ist die kulturüberwindende Funktion, dass sich Hannibal hinsichtlich der kulturellen Ordnung als überlegen ansieht. Er steht über der Ordnung und sein Narzissmus verlangt, dass diese Überlegenheit verdeutlicht wird. „Durch den Kannibalismus kann Hannibal sich seine Freiheit von moralischen Einschränkungen bestätigen [und] seine Feinde physisch und symbolisch vernichten.“<sup>196</sup> So bleibt die Überlegung, ob Lecter für sein Empfinden keinen Tabubruch begeht oder ob er ihn sogar bewusst begeht, um sich von der kulturellen Ordnung abzuheben und sich als Individuum über die herrschende Ordnung zu stellen.

## 5 Conclusio

Die filmische Darstellung des Kannibalen hat kulturspezifisch seit dem letzten Jahrhundert einen enormen Wandel vollzogen. Zuerst, in den Anfängen der Filmgeschichte und noch Jahrzehnte darüber hinaus, wurde er als der Andere inszeniert, ein unserer westlichen, zivilisierten Kultur fremdes Wesen, das wie aus einem Schauermärchen entsprungen sein Unwesen treibt. In einem fließende Übergang wurde er dann als Monster präsentiert, das zwar unter uns weilt, aber als solches deutlich durch seine Optik und seinen Ausschluss aus der Gesellschaft als andersartig markiert ist und gemieden und bekämpft werden muss. Frühe Dokumentationen über anders-kulturelle Völker bestätigten den Verdacht, dass nur die eigene Kultur und ihre Gesellschaft dem selbst definierten zivilisierten Status gerecht wird und somit über andere Kulturen erhaben ist. In den Horrorfilmen wurde deshalb das tabubruchige Böse mit allen diesbezüglichen Attributen und Assoziationen versehen, um so das Maximum des Schreckens zu erzeugen.

Im europäischen Autorenkino wird der Kannibale schließlich zu einem Menschen unserer Kultur und Gesellschaft. Die Überlegung „was wäre wenn...“ entwirft, unter Berücksichtigung der politischen und gesellschaftliche Situation der jeweiligen Zeit, Szenarien, die die kulturelle Ordnung ins Wanken bringen und zu Kannibalismus führen könnten. Natürlich überspitzt und in metaphorischer Form. Was wäre wenn alle Tierressourcen aufgebraucht wären? Würde die zivilisierte Gesellschaft dann zum Verzehr

---

<sup>195</sup> Ebd., S.244.

<sup>196</sup> Ebd.

der eigenen Spezies übergehen? Und wie würde man sich verhalten, wenn es möglich wäre, ungestraft alle herrschenden Regeln des zivilisierten Lebens über Bord zu werfen und in ein triebgesteuertes, unzivilisiertes Leben zurückzukehren?

Mit Hannibal Lecter kommt schließlich eine neue, zeitlich angepasste Version eines Kannibalen ins Spiel. Keine äußeren, gesellschaftlichen Einflüsse treiben ihn zu diesem Tabubruch. Genusssucht und seine Überlegenheit gegenüber jeglicher kultureller und sozialer Ordnung veranlassen ihn dazu. Allerdings bricht er nicht mit der Gesellschaft, er ist ein Teil von ihr und strebt es auch, zumindest nach außen hin, an zu bleiben. Er ist integriert und unauffällig. Er ist ein Monster mitten unter uns, das seine besondere Gefährlichkeit auf zweierlei Weisen erhält. Erstens ist er (zumindest bevor er gefangen genommen wird) nach außen hin nicht stigmatisiert, er ist unauffällig, der Nachbar, der Psychiater, dem man vertraut und ein Unterstützer der Polizei. Zweitens ist er höchst manipulativ, was in seiner fehlenden Empathie und dem stark ausgeprägten Narzissmus begründet liegt.

Der Kannibale war stets das Böse, Gefährliche und Angsteinflößende. Im Wandel der Zeit hat sich allerdings die Angst verändert. In der heutigen Zeit schockt nicht mehr das böse Andere, sondern das Unsichtbare, das mitten unter uns weilt und als solches nicht erkannt und vielleicht sogar noch bewundert wird. Hinzu kommt eine mittlerweile omniprésente Faszination für das Böse. Je komplexer das Böse ist, desto interessanter wird es auch. Demnach stellt auch Hannibal einen Spiegel unserer Gesellschaft da, wie es seine Vorgänger bereits waren.

## 6 Quellenverzeichnis

### 6.1 Bücher

Abraham, Karl, „Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen“, *Neue Arbeiten zur ärztlichen Psychoanalyse*, (Hg.) Sigmund Freud, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924.

Arens, William, *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*, New York: Oxford University Press 1979.

Ballhausen, Thomas, „Bewegungen des Schreckens. Anthropophagie zwischen Metamorphose und Metastase“, Diplomarbeit Universität Wien, Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät 2002.

Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, (Hg.) Uwe Wirth, Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 104-110.

Boehm, Felix, *Formen und Motive der Anthropophagie*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1932.

Brottman, Brottman, *Offensive Films. Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*, London: Greenwood Press 1997.

Eckl, Veronika, *Mahlzeiten. Die Essensthematik in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Prousts À la recherche du temps perdu, Malles Milou en Mai und Greenaways Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*, Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft 2001, (Hg.) Peter Neureuter.

Freud, Anna (Hg.), *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. 5. Band. Werke aus den Jahren 1904-1905*, Frankfurt/Main: Fischer 1942.

Freud, Sigmund, „Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker (1912-1913), *Studienausgabe IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Frankfurt/Main: S. Fischer<sup>8</sup>, 1974, S.287-310 u. 387-444.

Freud, Sigmund, „Trauer und Melancholie (1917 [1915]), *Studienausgabe III. Psychologie des Unbewussten*, (Hg.) Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt/Main: S. Fischer<sup>3</sup> 1975, S.191-212.

Höltgen, Stefan, „Der Mensch isst, was er ist.“, *Splating Image*, Nr. 50, Juni 2002, S. 13-16, hier S.16.

Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hg.), *Jean-Luc Godard. Reihe Film 19*, München/Wien: Carl Hanser 1979.

Kilgour, Maggie, „The Function of Cannibalism at the Present Time“ , *Cannibalism and the Colonial World*, (Hg.) Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen, Cambridge und New York: Cambridge University Press 1998, S. 238 – 259.

Kirsner, Inge, „Verzehrende Leidenschaft und andere Kannibalismen. Zum *Schweigen der Lämmer* (Jonathan Demme, USA 1990) und der Erlösung im Film“, *Transzendenz im populären Film*, (Hg.) Lothar Warneke/Massimo Locatelli, Berlin: Vistas 2001, S.179-190.

Krützen, Krützen, *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos*, Frankfurt/Main: Fischer 2007.

Meteling, Arno, *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript 2006.

Moser, Christian, *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Bielefeld: Aisthesis 2005.

Packer, Sharon/Jody Pennington, „Introduction“, *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King, and Vampires Reveal about America*, (Hg.) Sharon Packer/Jody Pennington, Santa Barbara: ABC-CLIO LLC 2014, S.x-xxiv.

Panzer, Friedrich, *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, St. Goar: Leibniz 2008.

Peter-Röcher, Heidi, *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*, München: Beck 1998, S.27.

Saupe, Anja, „Kannibalismus und Kultur. Zu einer Poetik des Tabubruchs in der Fiktion - Drama, Comic und Film“, *Beiträge zur Literatur – und Mediendidaktik*, Hg. Bodo Lecke, Frankfurt am Main: Peter Lang 2011, S. 12.

Schmid, Hans, „Leatherface darf nicht sterben“, *Ed Gein. A quiet man*, Hg. Michael Farin/Hans Schmid, München: belleville 1996, S. 223 – 228.

Shaw, Daniel, „The Mastery of Hannibal Lecter“, *Dark Thoughts. Philosophic Reflections of Cinematic Horror*, (Hg.) Steven Jay Schneider/Daniel Shaw, Oxford: Scarecrow Press Inc. 2003, S.10-24.

Seeßlen, Georg/ Jung, Ferdinand, *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg: Schüren 2006.

Silverman, Kaja/Farocki, Harun, *Speaking about Godard*, New York/London: New York University Press 1998.

Slater, Jay, (Hg.), *Eaten alive! Italian cannibal and zombie movies*, London: Plexus 2006.

Stiglegger, Marcus, „Exploitationfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, (Hg.) Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam<sup>2</sup> 2007, S. 182.

Tasker, Yvonne, *The Silence of the Lambs*, London: BFI Publishing 2002.

Volhard, Ewald, *Kannibalismus*, 5. Band, Stuttgart: Strecker und Schröder 1939.

## 6.2 Internetquellen

AMB Picture Catalogue, *Bringing a Friend Home for Dinner (1899)*,  
<http://www.imdb.com/title/tt0252960/plotsummary> 1902, 18.09.2014; (zitiert nach Internet Movie Database).

Behrens, Ulrich, *Fellinis Satyricon. Traumhafte Dekadenz...*,  
<http://www.filmzentrale.com/rezis/fellinissatyricon.htm> 2003, 29.09.2014.

Bieger S.J., Eckhard, *Das Liturgie Lexikon*, <http://www.kath.de/lexikon/liturgie/index.php?page=hochgebet.php>, 30.12.2014.

Brauns, Sebastian Michael, „Entdeckung Amerikas: „Sofort ziehen sie den Toten über das Feuer““, *ZEIT ONLINE*, 01/2011, <http://www.zeit.de/zeitgeschichte/2011/01/Kannibalismus-Neue-Welt>, 02.11.2014.

Brunner, Philipp, „New British Cinema“, *Das Lexikon der Filmbegriffe*, Hans J. Wulff,  
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2839>, 12.10.2014.

„Das deutsche Kettensägen Massaker“, <https://www.youtube.com/watch?v=bE5u-czpgnI>,  
6:38- 6:51, 04.10.2014.

Donner, Wolf, „Pasolinis Film „Der Schweinestall“ am Dienstag im ZDF: Zwei Märtyrer“, *ZEIT ONLINE* 1971/17, <http://www.zeit.de/1971/17/zwei-maertyrer>, 23.04.1971,  
27.09.2014.

Folder des Filmuseums München, *Retrospektive Pier Paolo Pasolini. 17. November 2005 – 12. Februar 2006*, [http://www.pasolini.net/MONACO\\_ppp.pdf](http://www.pasolini.net/MONACO_ppp.pdf), 04.10.2014.

Füchtjohann, Jan, „„Schweigen der Lämmer‘ als US – Serie. Hannibal bittet zu Tisch“, *sueddeutsche.de*, <http://www.sueddeutsche.de/medien/schweigen-der-laemmer-als-us-serie-hannibal-bittet-zu-tisch-1.1643138> 08.04.2013, 03.01.15.

Hüningen zu, James, „Mondo-Filme“, *Das Lexikon der Filmbegriffe*, Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=474>, 14.10.2014.

Last, Björn, *Themroc*, <http://www.filmzentrale.com/rezis/themrocbl.htm>, 29.09.2014; (zuerst erschienen in Mitternachtskino).

Merritt, Naomi „Cannibalistic Capitalism and other American Delicacies: A Bataillean Taste of *The Texas Chainsaw Massacre*“, *Film-Philosophy* 01/2010, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/190>, 31.10.2014.

Newman, Kim, *The Texas Chainsaw Massacre*, <http://www.filmreference.com/Films-Str-Th/The-Texas-Chainsaw-Massacre.html>, 31.10.2014.

o.A., *Das deutsche Kettensägenmassaker (1990). Die erste Stunde der Wiedervereinigung*, <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=f037>, 09.01.15

o. A., „Mahlzeit, Ihr Kannibalen!“ *Spiegel Online* 47/1989, <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/13498286> 20.11.1989, 08.10.14.

Seeßlen, Georg, *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Topf – Welt – Kopf*, <http://www.filmzentrale.com/rezis2/kochderdiebseinefrauundihrliebhabergs.htm>, 09.01.2014 (zuerst erschienen in *Konkret* 01/90).

Seeßlen, Georg, *Porcile (Orgia) – Versuch über einen lange unsichtbaren Film*, August 2014 <http://www.filmgalerie451.de/filme/der-schweinstall/>, 07.01.2015; (Orig. DVD – Booklet, „Der Schweinstall (Porcile)“, September 2014).

*The Texas Chainsaw Massacre (1974) – Intro*, [http://www.youtube.com/watch?v=KGj1ZbM\\_4eQ](http://www.youtube.com/watch?v=KGj1ZbM_4eQ), 12.11.2014.

Ulrich, Jenny, „Im Gespräch mit Ruggero Deodato“, *Arte TV*, <http://www.arte.tv/de/im-gespraech-mit-ruggero-deodato/6416990,CmC=2878980.html> 2009, 22.10.2014.

Von Heyl, Julian, *Das deutsche Kettensägenmassaker*,  
[http://www.echolog.de/filmtipps/das\\_deutsche\\_kettensaegenmassaker.shtml](http://www.echolog.de/filmtipps/das_deutsche_kettensaegenmassaker.shtml) 2003,  
4.10.2014.

White, Tim D., „Kannibalismus. Menschenfresser in der Altsteinzeit“, *Spektrum der Wissenschaft*, 11/2011, <http://www.spektrum.de/alias/kannibalismus/menschenfresser-in-der-altsteinzeit/828106>, 02.11.2014.

Zylka, Jenni, „US – Krimiserie „Hannibal“ auf Sat.1: Der Kannibale, dein Freund und Helfer“, *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/hannibal-us-serie-mit-mads-mikkelsen-startet-auf-sat-1-a-926473.html> 09.10.2013, 03.01.15.

### **6.3 Filme**

*Among the Cannibal Isles of the South Pacific*, Martin E. Johnson, USA 1918.

*An Ex-Cannibal Carnival*, Regie: C. L. Chester, Großbritannien 1924.

*Camels to Cannibal*, Regie: C. L. Chester, Großbritannien 1927.

*Cannibal Holocaust*, Regie: Ruggero Deodato, Italien, Kolumbien: 1980.

*Cannibals of the South Seas*, Regie: Martin E. Johnson, USA 1913.

*Das deutsche Kettensägen Massaker. Die erste Stunde der Wiedervereinigung*, Regie: Christoph Schlingensief, Deutschland 1990.

*Delicatessen*, Regie: Jean-Pierre Jeunet/Marco Caro, Frankreich 1991.

*Die Zärtlichkeit der Wölfe*, Regie: Ulli Lommel, 1973.

*Fellini-Satyricon*, Federico Fellini, Italien, Frankreich 1969.

*Hannibal*, Regie: Ridley Scott, USA 2001.

*Hannibal Rising*, Regie: Peter Webber, USA, GB, FRA 2007.

*I Cannibali*, Regie: Liliana Cavani, Italien 1970.

*Il paese del sesso selvaggio*, Regie: Umberto Renzi, 1972.

*La montagna del dio cannibale*, Regie: Sergio Martino, Italien 1978.

*Manhunter*, Regie: Michael Mann, USA 1986.

*Meat me in Plainville*, Regie: Greg Hanson/Casey Regan, USA 2011.

*The Navigator*, Regie: Buster Keaton, USA 1924.

*Papaya dei Caraibi*, Regie: Joe D'Amato, Italien 1978.

*Porcile*, Regie: Pier Paolo Pasolini, Italien, Frankreich: 1969.

*Red Dragon*, Regie: Brett Ratner, USA 2002.

*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, Regie: Peter Greenaway, Großbritannien 1989.

*The Hills Have Eyes*, Regie: Wes Craven, USA 1977.

*Themroc*, Claude Feraldo, Frankreich 1973.

*The Silence of the Lambs*, Regie: Jonathan Demme, USA 1991.

*The Texas Chainsaw Massacre*, Regie: Tobe Hooper, USA 1974.

*The Texas Chainsaw Massacre Part II*, Regie: Tobe Hooper, USA 1986.

*Week End*, Regie: Jean-Luc Godrad, Frankreich 1967.

*Wrong Turn*, Regie: Rob Schmidt, USA, Kanada 2003.

## 7 Anhang

### 7.1 Abstract

Kannibalismus, der Verzehr des Menschen durch den Menschen selbst, ist eines der grundlegendsten Verbote zur Erhaltung einer sozialen Ordnung. Der Kannibale, durch Märchen und Erzählungen stets mit dem Bösen assoziiert, wird zu einem Mythos, der gleichermaßen abschreckt, verängstigt und fasziniert. Die der Menschheit zugrunde liegende Faszination für das Böse lässt ihn zu einem immerwährenden Bestandteil in der Literatur und den darstellenden Künsten werden. Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung von Kannibalismus im Film und der Frage, ob und inwiefern diese im Laufe der Filmgeschichte einen Wandel unterzogen war.

Zu Beginn wird der Begriff Kannibalismus im Forschungsfeld der Ethnologie und der Psychoanalyse dargestellt. Beide Disziplinen tragen zu einer allgemeinen gesellschaftlichen Meinungsbildung bei. Aus diesem Grund wird an späterer Stelle der Einfluss ihrer Erkenntnisse auf die dargestellten Filme untersucht.

Im Anschluss werden filmgeschichtlich repräsentative Werke zum Thema Kannibalismus vorgestellt. Um ein möglichst breites Genrespektrum abzudecken, werden die zu behandelnden Filme in die Kapitel „europäisches Autorenkino“, „italienischer Kannibalenfilm“, „Horrorfilm“ und „Hannibal Lecter“ unterteilt. Hinsichtlich der Genrezugehörigkeit und dem zeitlichen und somit gesellschaftspolitischen Hintergrund werden klare Unterschiede in der Darstellung des Kannibalen deutlich. Während der Kannibal im italienischen Kannibalenfilm der 1970er Jahre noch als Mitglied unzivilisierter Urvölker in die Abgeschiedenheit ferner Dschungel verbannt wird und im Horrorfilm seit jeher die Rolle des optisch entstellten und debilen Monsters einnimmt, ist der Kannibale in den Filmen des europäischen Autorenkinos ein gescheitertes Mitglied der Gesellschaft, das zumindest optisch nicht als andersartig stigmatisiert ist. Hannibal Lecter ist in der heutigen Zeit der wohl bekannteste Filmkannibale und weicht in seiner Darstellung stark von den bisherigen ab. Er ist kultiviert, intellektuell und ein Mitglied der gehobenen Gesellschaftsschicht. Das Böse ist auf den ersten Blick als solches nicht mehr erkennbar.

Ein Vergleich der Erkenntnisse der Ethnologie und der Psychoanalyse zum Thema Kannibalismus mit den dargestellten Filmen zeigt, dass der Begriff der Einverleibung, wie

auch der Tabubruch, auf unterschiedliche Weise interpretiert wurde. Kannibalismus kann als Metapher für gesellschaftspolitische Missstände stehen, ebenso wie er den Durst des sensationsgierigen, voyeuristischen Zuschauers stillen kann, indem er ihn mit einer seiner Urängste konfrontiert. Der Kannibale wird als das personifizierte Böse dargestellt und ist zugleich auch Spiegelbild der Gesellschaft. Die Angst vor dem Bösen bleibt im Wandel der Zeit erhalten, die Vorstellung vom Bösen änderte sich allerdings und mit ihm die filmische Darstellung des Kannibalen.

## **7.2 Curriculum Vitae**

### **Persönliche Daten**

Name: Adelheid Heindl

Geburtstag: 21.08.1985

Geburtsort: Vilsbiburg

### **Schulbildung**

1996 – 2006: Maximilian-von-Montgelas-Gymnasium Vilsbiburg, Abschluss mit Abitur

### **Studienverlauf**

seit Oktober 2007: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Wahlfächer: Psychologie, Gender Studies, Filmgeschichte

### **Berufserfahrung im Film- und Medienbereich**

Produktionsassistentin bei diversen Studentenfilmproduktionen

Archivierung beim Verlag Brandstätter

Castbetreuung bei diversen Film- und TV-Produktionen

### **Sprachkenntnisse**

Deutsch: Muttersprache

Englisch: Hohes Niveau

Französisch: Hohes Niveau

Latein: Großes Latinum

### **7.3 Danksagung**

Zu guter Letzt möchte ich mich noch bei meinen Eltern, Josef und Franziska Heindl, sowie bei Franz Mock und Donata Heydte bedanken. Danke, dass ihr mich in jeglicher Form unterstützt habt, für euer Vertrauen und dass ihr nie die Geduld verloren habt.