

Clarence und Eisensteins Löwe

Seele, Symbol, Name, Symptom

Markus Lehner

Im Mathematischen zeigt sich Unendlichkeit in einem Zeichen (∞). Dieses Symbol, das versucht auszudrücken, was Vorstellungskraft und Wissen übersteigt, bekommt in philosophischen Kategorien symptomatischen Wert: Der französische Philosoph Georges Didi-Huberman erfasst das Symptom als Zeichen einer noch nicht bewältigten Krise.¹ Unendlich, das ist etwas, das man nicht denken kann. Es entzieht sich so sehr der Betrachtung, dass die Zahl, dieser Kanon der Aufklärung,² es nicht mehr hält. Alles, was zum unendlich großen Bereich der Unendlichkeit gehört, wird in ∞ geworfen. Und doch: unendlich zeigt sich vieles. Allein der Umgang mit dem Tier.

In massenhafter Zucht verkommt es zum Nahrungsmittel, durch Zerstörung des Wilden verschwindet es – in beiden Fällen bekommt es keine Seele zugeschrieben. Im Zirkus wird es zur bewunderten Attraktion, als Haustier mit Namen zum Familienmitglied. Allein diese Diskrepanz ist unendlich und so typisch für moderne Gesellschaften, dass ∞ ständig zwischen Symbol und Symptom rotiert. Das Tier scheint (wie der Mensch) nur für sich alleine betrachtet noch so etwas wie eine Seele zu besitzen und sobald es sich in Gruppen bewegt, verschwindet diese und es wird vom Ganzen zum Bruchstück, vom Subjekt zum Objekt. Dieser Verlust von Beseelung scheint im Verhältnis zur Größe der Gruppe noch progressiv zu verlaufen, einen minimalen Bruchteil einer Herde zu verlieren, erscheint kaum noch schmerzhaft. Produktion von Anima erfolgt demnach im Einzelnen. Ausdruck findet dieses Einzelne in extremer Art und Weise bei Serientieren der 1960er Jahre in US-amerikanischen Produktionen. Lassie, wohl eines der berühmtesten Tiere der Welt, die Heldin auf vier Pfoten, welche nahezu volles Auffassungsvermögen eines Menschen und die konservativen charakterlichen Tugenden Amerikas der 50er und 60er Jahre inne zu haben scheint, ist mit Anima beladen. Dieses Beladensein reicht sogar, um im späteren Verlauf der zwischen 1954 und 1973 produzierten Fernsehserie (neben Büchern und Kinofilmen) diese ohne Herrchen zu bestreiten. Flipper steht ihr an Heldenmut in nichts nach, selbst aus dem Wasser wendet er alle drohenden Gefahren zum Guten. Dass Flipper als Symbol einer bedrohten Spezies fungiert, geht mit dem Symptom einher, dass Flipper als einzelner Delphin benannt und mit konkreten Eigenschaften ausgestattet wird, die zu seiner Zeit mit (verspieltem) Edelmut umschrieben werden könnten. Clarence, der schielende Löwe aus

¹ Vgl. Georges Didi-Huberman, „Ästhetik und Ethik – Das Bild brennt“, *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, Hg. Christa Maar/Hubert Burda, Köln: DuMont 2006, S. 286–311, hier S. 296.

² Max Horkheimer/Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer 1969, S. 11.

Daktari, der Fernsehserie, die 1966–1969 vom Tierfilmer Ivan Tors produziert wurde, welcher bereits *Flipper – Abenteuer unter Wasser* produzierte, gehört ebenso zum fixen Team der Serie wie seine affige Genossin Judy, die sich beide bis heute großer Bekanntheit und Beliebtheit erfreuen. Clarence und Judy sind dabei nicht mit den übrigen Wildtieren gleichzusetzen, sie sind vollkommen anders codiert. Während das Vorkommen der Wildtiere unendlich scheint, sind Judy und Clarence einmalig. Die Tatsache, dass Clarence schielt, zeichnet ihn dabei besonders aus, es ist sein ganz individuelles Merkmal und zugleich ein Widerspruch, denn Clarence kann man nicht in die Augen schauen, welche in Populärkulturen oft als Fenster zur Seele bezeichnet werden. Der Blick der Kamera aber bleibt in den US-Serien der 1960er Jahre menschlich, er nimmt das Tier nicht als solches wahr, sondern als mit Namen, Seele und menschlichen Eigenschaften ausgestattetes Hybridwesen, das sich nur als Hybrid diesem humanen Blick fügt.

Die Dressur des Tieres vor der Kamera geht mit der Dressur des Menschen vor dem Fernseher einher, dessen Wertvorstellungen sogar im scheinbar Wilden bestätigt werden, Natur und Zivilisation greifen ineinander – die Kamera schielt nicht. Der politische Konservatismus des Fernsehens und die Einstellung des Menschen zum Individuum laufen ständig hin und her, bis sich auch hier die Schlinge schließt. Die Handlungen aller drei Serienformate sind dadurch unendliche Reproduktionen eines immer ähnlichen Vorgangs, welcher in der Regel vom namentlich bekannten und beseelten Tier wieder zum Ursprung gelenkt wird. Es hat beinahe rituellen Charakter, obwohl gerade das Ritual das ist, was den Menschen vom Tier unterscheiden soll.³

Die serielle Wiederholung des Einzelnen wirft nur einen schwachen Blick zur Seite auf die serielle Erschaffung und Tötung anderer. Bildpolitisch völlig anders zeigt sich dies in Eisensteins Kinofilm *Panzerkreuzer Potemkin*, in dem am Ende die Löwenstatue in drei Bildsprüngen erwacht.



Abbildungen 1-3: *Eisenstein'scher Löwe Bild 1, 2 und 3 – Panzerkreuzer Potemkin*. Aus: <http://www.flickr.com/photos/hytam/2842651084/>, 26. 2. 2012 [Anordnung ML].

³ Jean-Pierre Vernant, *Mythos und Religion im alten Griechenland*, Bd. 26: *Edition Pandora*, Frankfurt a. M.: Campus 1995, S. 75.

Dieser Löwe hat keinen Namen, keine Seele, er wird aber durch die Montage zum Symbol des erwachenden Kommunismus und der sozialistischen Revolution in Russland und zugleich Symptom der linken Gegenposition zur Wertlosigkeit des Einzelnen in der Gruppe, welche von Eisensteins Kamera auf der Treppe in Odessa mit Adleraugen eingefangen wird; in einem filmischen Bereich, in welchem Zeit und Raum für den Zuschauer so undefiniert wie für das Tier werden. Die Treppe für die Flüchtenden und die Zeit, die sie dafür brauchen, wird unendlich. Diese symptomatische Unendlichkeit der Zeit wird bei Eisenstein der Aufruf zur Revolution.



YOU CAN SAY WHAT
YOU WANT, I AM AN
ANIMAL. (MAMMAL,
HOMO SAPIENS)