

INHALT

1. Tod eines weißen Pferdes	7
Die Frage ist nicht: Können Tiere denken, sondern: Können sie leiden?	
2. Wie das Mitleid Einzug in die Küche hält	19
Warum das Bürgertum das Leiden der Tiere entdeckte und was es diesem zu verdanken hat	
3. Zweifel am schnellen Tod, pragmatische Lösungen	30
Über die Schwierigkeit, den Zeitpunkt des Todes genau zu bestimmen	
4. Unhörbare Schreie	44
Können wir von unserem Schmerzempfinden auf das der Tiere schließen?	
5. Der Tod findet nicht statt	58
Techniken des Unsichtbarmachens – zivilisatorischer Fortschritt	
6. Bewegung ohne Reibungsverlust	73
Der Schlachthof als Ort der Kompression	
7. Das Ende des Opfers	95
Die Metaphorik des Mahls ergibt keinen Sinn mehr	
8. Die Wiederbelebung des Mahls	111
Schweinekadaver in der Malerei und die Kunst des Tranchierens	
9. Die Trennung der Essenden	126
Die Tafel als Inszenierung und Augenweide	
10. Schauseite und Kehrseite	142
Tafelarchitektur und Simulation des Tierkörpers	

11. Abkühlungen an der Peripherie	156
Das Auseinanderfallen der Erfahrungsräume	
12. Vertikale Spurentilgung	168
Wenn Abflußrohre zu Eintrittsöffnungen werden	
13. Sehen, Töten, zu neuem Leben erwecken	180
Beobachtungsplattformen und beobachtete Wirklichkeit – Trophäen und Präparate	
14. Das Landleben als Tableau	198
Das ländliche Idyll als weitere Projektionsfläche	
15. Frau mit Hündchen	209
Leonardo und Tizian – Hündchen als Spielzeuge und symbolische Platzhalter des Menschlichen	
16. Alte und neue Verwandlungen	222
Die Tierhaut erfährt neue Füllungen	
17. Neue Einverleibung	237
Tiere als Stimulatoren und Feedbackgeräte	
18. Nachbemerkung	247
Anmerkungen	249
Literatur	254

I. TOD EINES WEISSEN PFERDES

»Jedes anständige Kind macht dreierlei: es macht Sachen kaputt, es öffnet die Bäuche von Puppen oder auch von Uhren, um herauszukriegen, was da drin ist, und es quält Tiere. Zum Beispiel macht es aus Fliegen wenn nicht gerade Elefanten, so doch auf jeden Fall kleine Hundchen. Zu diesem Zweck wird das mittlere Beinpaar entfernt (es bleiben vier). Die Flügel werden ausgerissen: die Fliege kann nicht wegfliegen und läuft auf vier Beinen. So verhalten sich anständige Kinder. Gute Kinder. Ich war ein schlimmes Kind. Ich habe in meiner Kindheit weder das erste, noch das zweite, noch das dritte gemacht. [...] Wahrscheinlich mußte ich eben deshalb gerade Filmregisseur werden.«

Sergej M. Eisenstein, *Yo. Ich selbst*

Petersburg 1917. Soldaten der provisorischen Regierung schießen in eine Demonstrantenmenge. Menschen laufen auseinander, suchen Schutz. Ein weißes Pferd geht mit einer Kutsche durch, läuft vor den flüchtenden Menschen über die große Zugbrücke. Getroffen, stürzt es, rutscht einige Meter vorwärts und bleibt schließlich in einer Blutlache liegen. Was gibt es schon über ein einzelnes Pferd zu sagen angesichts der vielen Menschen, welche in den Revolutionswirren umkamen? Wohl nichts, würde es sich nicht um eine kurze Sequenz in Sergej M. Eisensteins Film *Oktober* handeln, der zehn Jahre nach den erwähnten Ereignissen gedreht wurde. Bei den Dreharbeiten konnte sich Eisenstein auf eigene Erfahrungen beziehen. In den Julitagen des Jahres 1917 war er selbst auf diesem Platz in jene Demonstration geraten, die gewaltam aufgelöst wurde. Gerade als er damals vom Newski-Prospekt in die Sadowaja einbog, fielen die ersten Schüsse. Als die Menschen auseinanderrannten, suchte er Schutz in den Torbögen eines Kaufhauses. Von dort aus konnte er dem Geschehen zusehen wie einem Schauspiel: »Erstaunlich, wie schnell doch eine Straße bei einer Schießerei leergefegt ist. Und auf dem Fahrdamm. Auf dem Bürgersteig. Unter den Gewölben des Gostiny dwor – als hätte jemand ein ganzes Juweliergeschäft aufs Pflaster gekippt. Uhren. Uhren. Uhren. Taschenuhren mit Ketten. Mit Anhängern. Mit Berlocken. Zigarettenetuis. Zigarettenetuis. Zigarettenetuis. Aus Schildpatt und Silber. Mit Monogrammen und eingravierten Daten. Und sogar glatte. An dem hüpfenden, sprunghaften Lauf der Menschen merkt man, daß sie das Laufen nicht gewöhnt sind und es auch gar nicht können. Beim ruckhaften Rennen

fliegen aus den Westentaschen die Uhren mit Berlocken. Aus den Seitentaschen die Zigarettenetuis. Dann liegen da Spazierstöcke. Spazierstöcke. Spazierstöcke. Strohhüte.«¹ Erstaunlicherweise fehlen in Eisensteins Erinnerung von Kugeln getroffene, auf der Straße liegende Menschen. Auch das Pferd kam erst später hinzu. Während der Dreharbeiten betrachtete Eisenstein eines Morgens, an einem Fenster der Bibliothek im Winterpalais stehend, die hochgehenden gigantischen Flügel der Schloßbrücke. Diese erschienen ihm wie die zum Himmel emporgestreckten Arme eines Ertrinkenden. Und schon fügten sich ihm eine zertrümmerte Kutsche und ein erschossenes Pferd ins Bild. Die über die Brücke gleitenden Sonnenstrahlen verwandelten sich in die goldlockigen Haare eines sterbenden Mädchens.²

Eisenstein hatte kein besonderes Verhältnis zu Tieren. In seinen Memoiren finden sich nur wenige Stellen, in denen er auf Tiere zu sprechen kommt. Dennoch nehmen Tiere, meist dann, wenn es darum geht, Gewalt aufzuzeigen, in seinen Filmen einen wichtigen Platz ein. In seinem Film *Streik*, entstanden 1924, würde man sie am wenigsten vermuten, ist doch die Fabrik ein Ort der Maschinen und nicht der Tiere. Als sich der Streik in die Länge zieht und die Arbeiter hungern, kommt es zum Streit zwischen einem Mann und seiner jungen Frau. Am Boden spielt ein Kätzchen mit einer Maus. Es ist erst wenige Wochen alt, noch unsicher auf seinen Beinen. In ihrem Zorn greift die junge Frau nach einem Schuh und wirft ihn nach dem Kätzchen. Der Schuh trifft es so schwer, daß es sich mehrmals überschlägt. Das Ganze geht so schnell, daß wir kaum in der Lage sind, den Schuh zu erkennen. Nur bei genauer Betrachtung sieht man einige Schnitte später, wie die junge Frau in ihrer Unachtsamkeit eben dieses Kätzchen beinahe zu Tode tritt. Dennoch dringen solche Bild in uns ein. Sie stimmen uns auf das Massaker am Ende des Films ein. Dies läßt an Eisensteins »Prinzip der schwarzen Katze« denken: »Ich bemühe mich, eine Einstellung *gegenständlich* und *kompositionell* nie allein auf das *Sichtbare* zu beschränken, das auf der Leinwand zu sehen ist. Ein Gegenstand muß so *ausgewählt* werden, so *gedreht* und mit solchem Kalkül im Bildfeld *räumlich untergebracht* werden, daß neben der Abbildung ein Assoziationskomplex entsteht, der der emotional-gedanklichen Fracht der Sequenz eine zweite Stimme hinzuliefert.«³

Das Bild erfährt schon kurz darauf seine Steigerung. Ein Kind, welches eben erst laufen gelernt hat, verirrt sich zwischen den Pferden zaristischer Milizionäre, die nur darauf warten, loszuschlagen. Jeden Augenblick drohen sich die Pferde in Bewegung zu setzen. Wie das Kätzchen, so vermag das Kind die drohende Gefahr nicht zu erkennen. Eisenstein bedient sich des Kätzchens wie des Kindes, um jene Bedrohung zu zeigen, in der sich die Streikenden befinden. Das Mißverhältnis zwischen der Maus und dem Kätz-

chen setzt sich in jenem zwischen der Frau und dem Kätzchen fort, zwischen dem Kind und dem Pferd, zwischen den Arbeitern und der berittenen Miliz. Die Streikenden drohen am Boden zertrampelt und zertreten, in das Erdreich gedrückt zu werden. In Eisensteins Film *Que viva Mexico!* werden junge Burschen bis zu den Schultern in Erdlöchern eingegraben und von Pferden zu Tode getrampelt.

Mit Hilfe von Tieren wird das Leiden und die Bedrohung von Menschen gezeigt, so eindringlich, wie es wohl kein Schauspieler darzustellen vermag. Man muß die Szene mit dem Pferd auf der Schloßbrücke genauer betrachten. Der Tod des Pferdes und der des jungen Mannes sind in einer beeindruckenden Bildabfolge gegeneinandergeschnitten. Lachende Frauen stechen mit ihren zugeklappten Sonnenschirmen auf den jungen Mann ein, nachdem sie ihm das Hemd vom Körper gerissen haben. Der Tod des Schimmels – der Schütze muß unmittelbar neben einer Kamera gestanden haben – soll dem gespielten Tod des jungen Mannes das notwendige Gewicht verleihen. Mögen die Bilder von den mordenden Frauen noch so hart sein, wirklichen Schrecken vermag in dieser Sequenz nur das zusammenbrechende Pferd auszulösen. Der junge Mann liegt wehrlos am Boden. Das weiße Pferd stürzt aber wirklich. Jeder Sturz ist zuerst ein Fall ins Bodenlose, endet jedoch mit einem harten Aufschlag, sei es nun das Straßenpflaster oder der Betonboden eines Schlachthofes. Nur wer davon träumt, ins Bodenlose zu fallen, findet sich, wenn er aus dem Schlaf aufschrickt, in einem weichen Bett. Wirklich stürzt nur, wer in den Tod stürzt.

Tiere sind arglos. Oft sehen sie die Gefahr nicht, in der sie schweben. Das weiße Pferd in Georges Franjus Dokumentarfilm *Das Blut der Tiere*, 1949 in einem Pariser Schlachthof gedreht, steht ebenso arglos vor seinem Schlächter wie jenes, das in Eisensteins Brückenszene in seinen Tod geht. Auch deshalb erschrecken wir beim Anblick dieser Bilder. In *Streik* geraten zwei Kinder mitten ins Wüten der zaristischen Milizionäre. Es wirkt zwar ein bißchen unglaublich, aber sie spielen mit Kätzchen und Puppen das, was um sie herum geschieht, und dies in schwindelerregender Höhe auf einer balkonartigen Brücke zwischen zwei Häusern. Eines der Kätzchen, das nur wenige Bilder zuvor sehr sicher in den Armen des einen Jungen lag, stürzt in die Tiefe. Die schockierende Sequenz, in der wir einen Milizionär sehen, der ein Kind mit einer Hand über das Geländer hebt und den Körper dann in die Tiefe fallen läßt, hätte diese Wirkung vermutlich nicht, wäre ihr nicht der fast unsichtbare Sturz des Kätzchens vorausgegangen. Das Kind, welches in den Abgrund zwischen den Häuserschluchten geworfen wird, spreizt instinktiv Arme, Hände und Finger, als wollte es Halt finden. Dadurch erinnert es an das stürzende weiße Pferd. Bevor das Pferd tatsächlich stürzt, versucht es

mit seinen Beinen Halt zu finden. Dieses kurze hilflose Aufbäumen geht dem eigentlichen Sturz voraus. Tödlich getroffen, rutscht das Pferd auf der glatten Fahrbahn durch das Gewicht der Kutsche und des eigenen Körpers vorwärts, bis es endlich dort liegenbleibt, wo sich die beiden Brückenarme aneinanderfügen.

An dieser Schnittstelle liegt eine junge Frau, tödlich von den Kugeln der Milizionäre getroffen. Wie verletzlich scheint ihr lebloser Körper gerade an dieser Stelle. Die riesige technische und kalte Konstruktion läßt den Körper des Mädchens noch verletzlicher erscheinen. Die sich öffnenden Flügel lassen an einen verschlingenden Mund denken. Öffnet sich der Spalt, tut sich ein Abgrund auf. Die Arme der Brücke werden hochgefahren, um den Demonstranten den Weg in das Zentrum zu versperren. In mehreren Bildeinstellungen sehen wir nicht die Bewegung der Brücke, sondern jene des Horizonts. Hier wurde die Kamera auf einen der sich öffnenden Brückenarme montiert. So erscheint die Brücke als stabil, während die Stadtlandschaft im Hintergrund in einem Abgrund zu versinken droht. Diese Bilder wirken, als würde die Welt ihren Halt verlieren. Als sich die beiden Brückenarme in Bewegung setzen, gleiten Haare und die Hand der jungen Frau langsam über die stählerne Oberfläche. Der Kadaver des Pferdes rutscht in den sich öffnenden Abgrund, bleibt an einem der beiden Brückenarme hängen, um dann endlich in die Tiefe des darunterliegenden Flusses zu stürzen. Der Tod des weißen Pferdes läßt an die Archaik des Opfers denken. Wie im Tieropfer stirbt hier das Tier stellvertretend für den Menschen. Durch das Hochklappen der stählernen Brückenarme wird das Pferd als Opfer erhöht. Emporgehoben wird es von seiner Last erlöst. Während die Kutsche, die Last seines Lebens, die schräge Fahrbahn herunterrollt, stürzt das Pferd in die reinigenden Fluten des Wassers, in die reinigenden Fluten der Geschichte. Das Bürgertum bringt, glücklich über die Niederschlagung des Aufruhrs, ebendiesem Wasser ein anderes Opfer dar: die Prawda. Zerrissene Zeitungen werden vom Wasser weggetragen.

Trotz aller Opfermetaphorik dachte Eisenstein praktisch. Er hatte vor allem logistische Probleme bei der Realisierung jenes Bildes zu lösen, welches sich ihm aufdrängte, als er am Fenster der Bibliothek des Zaren stand. Zehn Minuten nach sechs befand sich die Sonne in der richtigen Stellung. Um sechs Uhr dreißig mußte die Brücke heruntergelassen werden, sonst wären die Arbeiter zu spät in ihre Betriebe gekommen. Blieben ganze zwanzig Minuten: »Und in diesen zwanzig Minuten – muß ein weißes Pferd, das mit einer Droschkenkutsche durchgegangen ist, getötet werden, muß ein goldlockiges Fräulein aus der Droschke fallen, müssen die Brückenhälften auseinanderzugehen beginnen, die goldblonden Haare über dem bodenlosen Abgrund