



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Konzept von „unwatchable“ im Exploitationfilm *Cannibal Holocaust*“

verfasst von / submitted by

Justin Schroeder, BA, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
Degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Claus Tieber, Privatdoz.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Masterarbeit beigetragen haben. Insbesondere möchte ich Mag. Dr. Claus Tieber für seine Betreuung und die guten Literaturhinweise danken. Des Weiteren möchte ich meiner Mutter für ihre Hilfe beim Korrekturlesen und den Übersetzungen danken.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung
2. Forschungsstand
3. Methode
4. „Unwatchable“
 - 4.1. Historie und Semantik
 - 4.2. „Unwatchable“ im Film
 - 4.3. Theoretische Ansätze zu „Unwatchable“
 - 4.3.1. Georges Didi-Huberman: Das „Undarstellbare“
 - 4.3.2. Pierre Bourdieu: Ästhetik und Geschmack
 - 4.3.3. Film als Schild der Athena
 - 4.3.4. „The Two Unwatchables“ von Asbjørn Grønstad
 - 4.3.5. Mattias Frey
 - 4.4. „Unwatchability“ und Transgression
 - 4.5. Zensur: Bestimmer der „Watchability“
5. Verortung von *Cannibal Holocaust* im Exploitation-Kino: Historische Herleitung
 - 5.1. Der Exploitation-Film
 - 5.2. Der Kannibalen-Film
 - 5.3. Der Mondo-Film
6. Filmanalyse: *Cannibal Holocaust*
 - 6.1. Monroes Reise in den Urwald, aka. The Green Inferno
 - 6.2. Sichtung und Diskussion des gefundenen Materials
7. „Unwatchability“ von *Cannibal Holocaust*
8. Rezeption von *Cannibal Holocaust*
9. Veröffentlichungen von *Cannibal Holocaust*
10. Rezeption von *Cannibal Holocaust* aktuell
11. Schlussfolgerungen
12. Bibliografie
13. Abstracts

1. Einleitung

Wer das Internet nach schrecklichen, abstoßenden, verstörenden oder moralisch verwerflichen Videos und Filmen durchsucht, wird selbstverständlich fündig. Internetseiten wie *rotten.com*, die von 1996 bis 2012 morbiden Kuriositäten eine Plattform geboten hat, sammeln unzählige Bilder und Videos, die in diese Kategorien fallen.¹ Wer spezifischer nach Spielfilmen sucht, wird oft zu zwar wenig recherchierten, aber doch recht interessanten Listen von Filmen hingeführt. Oft behaupten die Macher dieser Listen, eine Ansammlung des schlimmsten Materials zu bieten, welches je auf Film aufgezeichnet worden ist, wobei hier bereits die Kriterien der Beurteilung in Frage zu stellen sind. Trotz der offensichtlich schlecht recherchierten Filmgeschichte tauchen auf diesen Zusammenstellungen immer wieder die gleichen Filmtitel und Filmregisseure auf. Diese Listen haben Überschriften wie: *The Most Disturbing Movies of All Time*², *Can You Make It Through This List Of 16 Of The Most Unwatchable Horror Films Ever Made?*³ und *28 Most Disturbing And Disgusting Movies Of All Time That'll Make Your Bowels Churn*⁴. Die hier als Beispiele angeführten Listen definieren sich vor allem über die ekelerregenden und verstörenden Elemente als zentrale Gemeinsamkeiten. Es fällt allerdings auch öfters der Begriff „unwatchable“ als eine weiter gefasste Bezeichnung für diese Filme. Diese unterscheiden sich jedoch sehr voneinander was es schwierig macht, die genauen Elemente zu erfassen, die die Filme auf diesen Index gebracht haben.

Ein Film der scheinbar auf keiner dieser Listen fehlen darf, ist der, oft dem Exploitation-Genre⁵ hinzugerechnete, italienische Film *Cannibal Holocaust* (R: Ruggero Deodato,

¹ *Rotten.com* war eine „Schockseite“ die von 1996 bis 2012 aktiv war, durch ihre expliziten Inhalte berühmt und berüchtigt wurde und sich auch öfters in Rechtsstreiten über ihre Inhalte befand. In Deutschland wurde der Zugriff auf die Seite eingeschränkt.

² Barone, Matt/ Serafino, Jason/ Pimentel, Julia, *The Most Disturbing Movies of All Time*, <https://www.complex.com/pop-culture/the-50-most-disturbing-movies/>, 22.07.2019.

³ Alvarez, Greta, *Can You Make It Through This List Of 16 Of The Most Unwatchable Horror Films Ever Made?*, <https://www.buzzfeed.com/gretaalvarez/dark-ass-horror-movies>, 22.07.2019.

⁴ Shriya, Joshi, *28 Most Disturbing And Disgusting Movies Of All Time That'll Make Your Bowels Churn*, <https://www.storypick.com/gross-afl/>, 22.07.2019

⁵ Definition: Exploitation-Film

„Exploitation-Filme sind meist reißerischen Inhalts. Sie nutzen die Neugier und Sensationslust des Publikums, um ihre i.d.R. gewalttätigen und blutigen Bilder zu verkaufen. Der Begriff Exploitation-Film wird heute fast ausschließlich in Bezug auf Gewaltfilme benutzt, da für Filme sexuellen Inhalts das Wortspiel Sexploitation zum stehenden Ausdruck geworden ist.“-Bender, Theo, „Exploitation-Film“ in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143>, 13.8.2019.

1980)⁶. Die Thematik des verstörenden oder oft als „unwatchable“ bezeichneten Films scheint in wissenschaftlichen Kreisen seit den 2000er Jahren auf zunehmendes Interesse zu stoßen.⁷

Der Begriff „unwatchable“ bezieht sich nicht nur auf Filme, sondern wird umgangssprachlich benutzt, um allgemein Inhalte negativ zu bewerten. Die Gründe für die Bezeichnung eines Inhalts als „unwatchable“ variieren und werden im Verlauf dieser Arbeit näher erläutert. Im wissenschaftlichen Diskurs wurde der Begriff „unwatchable“ ebenfalls aufgegriffen, vor allem seit 2010 erschienen mehrere Arbeiten zu diesem Thema.⁸ Bei diesem wissenschaftlichen Diskurs ist ebenfalls die Frage aufgekommen, was als „unwatchable“ bezeichnet werden kann. In dem Sammelband *Unwatchable*⁹ (2019) werden Kategorien von „unwatchability“ unter anderem folgendermaßen beschrieben:

„[...] ‘objectively unwatchable’, [...] that which is too tedious, disturbing, revolting, or offensive to watch [...] literally unobservable due to bad production values, material degradation, censorship or the receptive thresholds of the human retina.”¹⁰

Eine weitere Frage, die für diese Arbeit beantwortet werden muss, ist, warum der englische Begriff „unwatchable“ verwendet wird und keine deutsche Übersetzung. Dafür gibt es mehrere Gründe, von denen die wichtigsten hier kurz angeführt werden sollten: Zum einen gibt es im Deutschen keinen Begriff, der genau dasselbe ausdrückt

⁶ *Cannibal Holocaust (Nackt und zerfleischt)*, R: Ruggero Deodato, IT, 1980.

⁷ Einige Beispiele:

Sconce, Jeffrey (Hg.), *Sleaze artists: cinema at the margins of taste, style and politics*, Durnham: University Press 2007.

Despineux, Carla (Hg.), *Girls, gangs, guns: zwischen Exploitation-Kino und Underground*, Marburg: Schüren 2000.

Mendik, Xavier/Harper, Graeme (Hg.), *Unruly pleasures: the cult film and its critics*, Guildford: Fab Press 2000.

Magistrale, Tony, *Abject terrors: surveying the modern and postmodern horror film*, New York: Lang 2005.

⁸ Einige Beispiele:

Horeck, Tanya/ Kendall, Tina (Hg.), *The new extremism in cinema: from France to Europe*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011.

Chang, Chris, „Art of Darkness“, in: *Film Comment* vol. 46/3 2010, S. 6.

Bauer, Dors, „‘Watch me where I’m unwatchable’: Körper und Sexualität in den Filmen von Catherine Breillat“, Dipl.-Arb., Universität Wien 2012.

⁹ Baer, Nicholas/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen (Hg.), *Unwatchable*, New Brunswick: Rutgers University Press 2019.

¹⁰ Baer, Nicholas/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, „Introduction. Envisioning the Unwatchable“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 6.

und die gleichen Konnotationen enthält wie „unwatchable“. In einigen Fällen würde man es vielleicht mit „nicht schaubar“, in anderen wiederum mit „nicht sehenswert“ oder „nicht anzusehen“ übersetzen. Die Ambiguität, die der englische Begriff besitzt und bei dieser Arbeit von Vorteil ist, ist bei den deutschen Begriffen in der Art nicht gegeben. Des Weiteren sind bisher die meisten Arbeiten, die sich mit der Thematik von „unwatchable“ auseinandersetzen und auch hier angeführt werden, in englischer Sprache verfasst worden. Ebenso bietet die Verwendung des englischen Begriffs „unwatchable“ auch theoretische Interpretationsmöglichkeiten, die für diese Arbeit von Nutzen sind.

Im Folgenden soll anhand des Films *Cannibal Holocaust* von Ruggero Deodato die Thematik der „watchability“ genauer erläutert werden. Außerdem soll für die Fragen: „Wie kann über den Exploitation-Film *Cannibal Holocaust* in Bezug auf „unwatchable“ gesprochen und geschrieben werden, bzw. Wie wird über den Exploitation-Film *Cannibal Holocaust* in Bezug auf „unwatchable“ gesprochen und geschrieben? Wie wurde *Cannibal Holocaust* zum Zeitpunkt seines Erscheinens aufgenommen und welche Stellung nimmt er jetzt ein?“, eine mögliche Antwort präsentiert werden.

2. Forschungsstand

Was den Forschungsstand angeht, soll zwischen den zwei zentralen Aspekten dieser Arbeit differenziert werden. Diese sind einerseits die Forschung zum Konzept von „unwatchable“ und andererseits die Forschung zum Film *Cannibal Holocaust*, wobei die Forschungsfelder eng miteinander verbunden sind.

Wie aus den 55 Beiträgen im Sammelband *Unwatchable* hervorgeht, ist das Konzept von „unwatchable“ weit verbreitet und lässt sich nicht nur auf Filme und visuelle Empfindungen begrenzen. Es wird unter anderem auch der Hörsinn beansprucht und die Auswirkungen scheinen von mentalem Unwohlsein bis hin zu starken körperlichen Reaktionen auch die Individuen als Ganzes zu belasten. Ein großer Teil der neuen Filmforschung in diesem Bereich bezieht sich auf die Filme von Regisseuren, die wohl von den meisten Filmkritikern dem *Art House* zugerechnet werden, wie etwa Michael Haneke und Lars von Trier, aber auch auf die Filme des „New French Extremism“, zu

denen Gaspar Noé und Catherine Breillat gezählt werden, um nur einige zu nennen.¹¹ Insbesondere der Wandel, den die Thematiken durchgemacht haben, wird immer wieder aufgezeigt, so zum Beispiel in *From the Arthouse to the Grindhouse: highbrow and lowbrow Transgression in Cinema's First Century*¹². Hier wird ein Einblick in die Entwicklung und die verschiedenen Ausprägungen des transgressiven Kinos gegeben.¹³ „Unwatchable“ Filme sind in allen Genresparten zu finden und begrenzen sich nicht nur auf Grindhouse- und Exploitation-Kino, auch wenn sie gerade dadurch bekannt worden sind.¹⁴ Es ist allerdings zu vermerken, dass erst um 1980 begonnen worden ist, sich ernsthaft mit diesem doch auffällig großen Filmkorpus des „unwatchable“, „schlechten“ oder „billigen“ Films auseinanderzusetzen. Wichtige Einflüsse auf die Entwicklung dieses Themenbereiches hat auch die feministische Filmtheorie, wie unter anderem von Laura Mulvey in ihrem Artikel „Visual Pleasure

¹¹ Definition: *Art House*

„*Art House* war eine Bezeichnung, die in den USA für solche Kinos verwendet worden ist, die Programme spielten, für die kein kommerzielles Interesse im Vordergrund stand. Heute hat sich die Redeweise vom *art house* als Bezeichnung für Nicht-Mainstream-Kino verselbstständigt.“ - Hünigen, James/Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick, „Art House“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=493>, 13.8.2019.

¹² Cline, John/Robert G. Weiner (Hg.), *From the Arthouse to the Grindhouse: highbrow and lowbrow Transgression in Cinema's First Century*, Lanham: The Scarecrow Press 2010.

¹³ Definition: Cinema of Transgression

„Das transgressive Kino bildet sich in den frühen 1980er Jahren als Underground-Film-Bewegung in New York heraus und benannte sich nach den programmatischen Artikeln des Punkkünstlers Nick Zedd. Im Akt der Überschreitung soll ein Prozess der Bewusstwerdung bzw. der Transzendenz erreicht werden. In nahezu allen Beiträgen zum Cinema of Transgression steht der menschliche Körper im Mittelpunkt des Interesses, meist ein sexualisierter Körper, der handelt oder behandelt wird. Der New Yorker Fotograf und Regisseur Richard Kern gilt als namhaftester Vertreter der C.o.T.-Bewegung. Sein Voyeurismus wird in der Inszenierung nicht nur offensichtlich vorgeführt, sondern ist die Motivation seines Werkes. Die menschliche Existenz wird bei ihm meist auf eine Präsenz des Körpers in Situationen sexuellen Ge- und Missbrauchs reduziert.“-Stiglegger, Marcus, „cinema of transgression“ in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2116>, 13.8.2019.

¹⁴ Definition: Grindhouse-Film

„Die amerikanische Wortprägung „grindhouse“ bezieht sich auf das umgangssprachliche „bump and grind“, welche die Hüftenbewegung eine Stripperin beschreibt. Ein *grindhouse* war entsprechend ein Burlesk- oder Striptease-Theater, meist im Rotlichtbezirk angesiedelt. Zwischen den 1920er und dem Anfang der 1960er Jahre existierte ein eigener Markt für „exploitation films“, auf dem erotische, sensationelle und kolportagehafte Filme außerhalb der etablierten Filmwirtschaft und ihrer internen Kontrollmechanismen vertrieben wurden – eine Schattenfilmwirtschaft neben Hollywood. Filme über Geschlechtskrankheiten, Nudistenkolonien, Drogen, Prostitution und andere moralisch anrühliche Themen wurden in sogenannten „grindhouses“ oder „Main Street theatres“ gezeigt, die in den Stadtzentren neben Burlesk-Theatern und Rotlichtvierteln platziert wurden und ausschließlich für Erwachsene spielten.“-Horak, Jan-Christopher, „grindhouse-film“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2548>, 13.8.2019.

and Narrative Cinema“¹⁵ oder in Artikeln wie „Bad Movies“¹⁶ von James Lewis Hoberman dargelegt worden ist.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema „unwatchable“ ist in der Lage, den Status Quo der Filmwissenschaft in Frage zu stellen. So bieten Positionen wie die, die in den Beiträgen in *Unwatchable* dargestellt werden, interessante Ansätze dar, die zum Grundgerüst dieses Diskurses gehören. Hier sollen nur einige Beispiele, die relevante und aktuelle Themen behandeln und sich auch in Bezug zu „unwatchable“ setzen lassen, aufgeführt werden:

Poulomi Saha, Assistant Professor für Englisch an der University of California, Berkeley, geht in ihrem Beitrag „unwatched/unmanned – Drone Strikes and the Aesthetics of the Unseen“ auf die Nutzung von UAV (unmanned aerial vehicle) und die damit verbundenen Veränderungen der Sehgewohnheiten der Bevölkerung ein. Nach Saha veränderte sich insbesondere die amerikanische Kriegsberichterstattung nach dem Ende des Vietnamkrieges, da nach der Überzeugung vieler US-Amerikaner die negative Berichterstattung zum Verlieren des Krieges beigetragen hatte. Im Golfkrieg hat die US-Regierung deshalb die Rolle der Presse verändert und offiziellen Journalisten keine negative Berichterstattung erlaubt. Im Jahr 2003 folgte dann der „Embedded Journalist“, worunter ein kontrollierter, ziviler Berichterstatteur zu verstehen ist, der einer militärischen Einheit zugewiesen wird und das Geschehen aus der Sicht der Einheit verfolgt. Bei dem „Embedded Journalism“ wurden allerdings Rufe laut, dass es sich dabei um reine Propaganda handeln würde. Die Bilder und Informationen, die der US-amerikanischen Bevölkerung schlussendlich in Nachrichtensendungen oder Zeitungen einen Einblick in die Kriegsgeschehnisse geben, sind derart kuratiert, dass sie nur noch sehr wenig mit der tatsächlichen Situation in Verbindung gebracht werden können. 2004 wurden die ersten bekannten Drohnenangriffe in Pakistan durchgeführt, die das Bild des Krieges erneut veränderten. Durch diese mittlerweile mit Gesichtserfassungssoftware und verschiedenen technischen Erweiterungen gespickten Maschinen kann der Mensch seiner Verantwortung, sich diese Bilder anzuschauen, scheinbar entgehen. Saha führt einige Projekte und Künstler an, die diesen fast unsichtbaren Drohnen-Krieg visualisieren und Aufmerksamkeit dafür schaffen wollen, wie etwa „Out of Sight/Out of

¹⁵ Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* vol.16/3 1975, S. 6-18.

¹⁶ Hoberman, James Lewis, „Bad Movies“, in : *Film Comment* vol 16/4 1980, S. 7-12.

Mind“ von Pitch Interactive, welches auch 2019 noch online zugänglich ist.¹⁷ Bis auf einige Ausnahmen sind die Bilder dieser Drohnenangriffe nicht zugänglich und Saha schreibt hierzu schließlich: „Perhaps what we cannot see of what the drone sees, of what the drone destroys, is unwatchable.[...] Perhaps the way in which the American public maintains itself and the fantasy of moral authority is by not watching.“¹⁸ Durch das Anschauen des „unwatchable“ fordert der Mensch seine abgetretene Verantwortung zurück. Die Drohnen und die damit einhergehenden Verhaltensänderungen des Zuschauers sollten auch in der Filmwissenschaft nicht außer Acht gelassen werden.

Maggie Hennefeld und Nicholas Baer, zwei der Herausgeber von *Unwatchable*, haben die Gründe für die Veröffentlichung dieses Buches in einem kurzen Artikel mit dem Titel „Confronting the Unwatchable“ zusammengefasst.¹⁹ Ihre Prämisse ist, dass die Welt, in der wir leben überspitzt ausgedrückt als „unwatchable“ gilt. Es gibt eine erdrückende Zahl an Problemen und der klassische Bewältigungsmechanismus in vielen Fällen ist das Wegschauen. Der von Hennefeld und Baer gewählte Lösungsvorschlag für dieses Problem ist die Auseinandersetzung und die Konfrontation dessen, was als „unwatchable“ betrachtet wird. “It is time to gaze at the horrors of the unwatchable head-on. Keeping tally of its objective atrocities. Because there are worse fates to behold than Medusa’s.“²⁰ Dieser Punkt ist wohl in allen Bereichen anzuwenden, so auch – oder insbesondere – in der Filmwissenschaft.

Aktuell beschäftigen sich Filmwissenschaftler wie Asbjørn Grønstad und Mattias Frey mit dem Thema „unwatchable“, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Asbjørn Grønstad hat 2007 in *Studies in French Cinema* einen Artikel mit dem Titel „Abject desire: *Anatomie de l'enfer* and the unwatchable“²¹ veröffentlicht, in dem er versucht, das Konzept von „unwatchable“ anhand von *Anatomie de l'enfer* (R: Catherine Breillat,

¹⁷ Pitch Interactive, „Out of Sight/Out of Mind“, <https://drones.pitchinteractive.com>, 18.10.2019

¹⁸ Saha, Poulomi, „unwatched/unmanned – Drone Strikes and the Aesthetics of the Unseen“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 66.

¹⁹ Hennefeld, Maggie/Baer, Nicholas, „Confronting the Unwatchable“, in: *Los Angeles Review of Books*, <https://lareviewofbooks.org/article/confronting-the-unwatchable/?fbclid=IwAR0gxBR2wWCz9DzG1ntSEk3aElnHA1Yney2GTcLxacUFTFPk9d9zEZvNx10#!>, 14.08.2019

²⁰ Ibid, S.1.

²¹ Grønstad, Asbjørn, „Abject desire: *Anatomie de l'enfer* and the unwatchable“, in: *Studies in French Cinema* vol.6/3 2007, S. 161-169.

2003)²² zu erläutern. In *Anatomie de l'enfer* sagt die von Amira Casar gespielte Frau zum von Rocco Siffredi gespielten Mann: „Watch me where I am unwatchable“. Die Aussage ist laut Grønstad zentral für das Verständnis dieses Films. „Unwatchable“ bezieht sich in Breillats Film auf den ersten Blick auf den nackten Körper der Frau und des Mannes und die „ekelerregenden“ Szenen mit dem Menstruationsblut, allerdings ist laut Grønstad eine tiefere Bedeutung vorhanden, die wichtiger ist als die reinen „Schockbilder“. Grønstad zeigt, dass Breillats Film ein Versuch ist, den Körper der Frau von dessen Verwendung und Bedeutung im Pornofilm wieder zurückzuerobern. „[...]Breillat wants, impossibly, to release the body from the prison-house of the image, while still working in a relentlessly visual medium.“²³ Schlussendlich kommt Grønstad zu dem Punkt, dass „the idea of the unwatchable that is so central to Breillat's project may not pertain to that which is too shocking at all, but rather to that which eludes the reach of the visual and the visible.“²⁴ Der Fokus liegt also nicht nur auf den schockierenden Bildern, sondern auch auf dem, was sich dem Visuellen entzieht. Ebenfalls hat Grønstad 2011 in dem Sammelband *The New Extremism in Cinema from France to Europe* ein Kapitel mit dem Titel „On the Unwatchable“ veröffentlicht.²⁵ Grønstads Ansatz lässt sich gleichfalls von Breillat's *Anatomie de l'enfer* inspirieren und bezieht sich auf: „[...]the unwatchable references that which in or despite its sheer visibility eludes visual representation.“²⁶ Grønstad führt das Ganze dann noch weiter in seiner Monografie *Screening The unwatchable: Spaces of negation in post-millennial art cinema* von 2012 aus.²⁷

Mattias Frey hat ebenfalls Artikel und Bücher zum extremen Kino veröffentlicht, wie etwa *Extreme cinema: the transgressive rhetoric of today's art film culture*, in dem er „unwatchable“ als eine der vielen teilweise synonymen, teilweise sich nur überschneidenden Bezeichnungen für das angibt was er als „Extreme cinema“ versteht.²⁸ Frey versucht auf diskursanalytischer Basis vor allem die Position der

²² *Anatomie de l'enfer (Anatomie der Hölle)*, R: Catherine Breillat, FR 2003.

²³ Grønstad, Asbjørn, „Abject desire: Anatomie de l'enfer and the unwatchable“, in: *Studies in French Cinema* vol.6/3 2007, S. 166.

²⁴ Ibid, S. 168.

²⁵ Grønstad, Asbjørn, „On the Unwatchable“, in: *The New Extremism in Cinema. From France to Europe* hrsg. v. Tanya Horeck / Tina Kendall, Edinburgh: University Press 2011, S. 193-205.

²⁶ Ibid, S. 193.

²⁷ Grønstad, Asbjørn, *Screening The unwatchable: Spaces of negation in post-millennial art cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

²⁸ Frey, Mattias, *Extreme cinema: the transgressive rhetoric of today's art film culture*, New Brunswick: Rutgers University Press 2016.

Regisseure sowie die Produktion, den Vertrieb und die Rezeption zu untersuchen. Die ästhetische Analyse steht bei ihm nicht im direkten Fokus, da diese laut Frey bereits öfters in Bezug auf das „Extreme cinema“ aufgegriffen worden ist. Des Weiteren versucht Frey zu definieren, was unter „Extreme cinema“ zu verstehen ist und gibt hierfür eine Liste mit verschiedenen Punkten an, die ein Film erfüllen kann. Sollte ein Film zwei oder mehr der von Frey angeführten Punkte erfüllen, so ist dieser Film im weitesten Sinne dem „Extreme cinema“ hinzuzurechnen. *Cannibal Holocaust* würde nach den von Frey genannten Punkten in diese Kategorie fallen. Außerdem geht Frey darauf ein, dass „[...] there has been a proliferation and increased notice of extreme cinema since the late 1990s [...]“, was auch von anderen Wissenschaftlern so wahrgenommen wurde.²⁹

Die akademische Forschung zu *Cannibal Holocaust* hat erst mehr als eine Dekade nach dem Erscheinen des Films begonnen und die meisten Arbeiten sind erst nach der Jahrtausendwende erschienen. Analysen von David Kerekes und David Slater in *Killing for Culture*³⁰ (1994), Mikita Brottmans *Offensive Films: toward an anthropology of cinéma vomitif*³¹ (1997) oder Artikel wie „Cannibal Holocaust, Realist Horror and Reflexivity“³² (2002) von Neil Jackson gehören zu den ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit *Cannibal Holocaust*. Aktuellere Bearbeitungen finden sich etwa in dem bereits erwähnten Sammelband von John Cline *From the Arthouse to the Grindhouse: highbrow and lowbrow transgression in cinema's first century* und in einem weiteren Sammelband *Cinema Inferno: Celluloid explosions from the cultural margins*, welcher ebenfalls 2010 erschienen ist.³³

Bevor die Filmwissenschaft anfang, sich mit *Cannibal Holocaust* zu beschäftigen, waren die meisten Informationen vor allem in einschlägigen Zeitschriften und

²⁹ Ibid, S. 4.

³⁰ Kerekes, David/David Slater, *Killing for Culture*, London: Creation books 1994.

³¹ Brottman, Mikita, *Offensive Films: toward an anthropology of cinéma vomitif*, Westport: Greenwood Press 1997.

³² Neil, Jackson, „‘Cannibal Holocaust’ Realist Horror, and Reflexivity“, in: *Post Script- Essays in Film and the Humanities* vol. 21/3 2002, S. 32-45.

³³ Cline, John/Robert G. Weiner (Hg.), *Cinema Inferno: Celluloid explosions from the cultural margins*, Lanham: Scarecrow Press 2010.

Fanzines³⁴ zu Horrorfilmen und Ähnlichem, wie etwa in *Deep Red*³⁵ oder *Gorezone*³⁶ zu finden. *Deep Red* war ein sehr kurzlebiges Fanzine, das nach dem Film *Profondo Rosso* (R: Dario Argento, 1975) benannt war und sich vor allem mit Horrorfilmen auseinandersetzte.³⁷ *Gorezone* ist ein auf Gore-Filme spezialisierter Ableger des bekannteren *Fangoria*-Magazins, welches sich mit Horror-, Fantasy- und Science-Fiction-Filmen auseinandersetzt.³⁸ Auch aktuell ist es nicht einfach, viel Material über *Cannibal Holocaust* zu finden, da die meisten Veröffentlichungen die gleichen Referenzen und Quellen haben und oft nur Wiedererzählungen der gleichen Fakten und Geschichten sind. Die Indizierung oder Beschlagnahmung des Films in vielen Ländern macht es auch 2019 immer noch schwierig, physische Kopien des Films zu finden, bei denen es sich nicht um illegale Raubkopien handelt. Es sind jedoch einige interessante Interviews mit Ruggero Deodato online zu finden, in denen er Fragen zum Film beantwortet.³⁹

3. Methode

Zum methodischen Vorgehen in dieser Arbeit ist zu sagen, dass am Beispiel von *Cannibal Holocaust* ein diskursanalytischer Ansatz verfolgt wird, der sich mit dem Konzept von „unwatchable“ in Bezug auf den Exploitation-Film auseinandersetzt. „Diskursanalyse ist – in dem Sinne, in dem Foucault das Konzept eingeführt hat – die

³⁴ Definition: Fanzine

„Fanzines sind Zeitschriften für Anhänger einer bestimmten (Sport-)Mannschaft, eines Populärkünstlers oder Stars/Starlets, einer Fernsehserie oder eines (Film-)Genres, insbesondere auch von entlegenen und abseitigen Themen und Motiven (aus Science Fiction, Fantasy, Horror, Sex), die von Fans erstellt werden und sich an andere, gleichgesinnte Fans richten.“-Wulff, Hans J./Kaczmarek, Ludger, „Fanzine“ in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=150>, 13.8.2019.

³⁵ Balun, Chas, „The Last Cannibal Film You’ll Ever Need to See“, in: *Deep Red* 4 1988, S. 12-17.

³⁶ Coxhead, Martin, „So Gory it’s a Crime“, in: *Gorezone* 17 1991, S. 8-11.

³⁷ *Profondo Rosso (Rosso-Farbe des Todes)*, R: Dario Argento, IT 1975.

³⁸ Definition: Gore-Film

„von engl. *Gore* = (geronnenes) Blut; auch: = durchbohren (des Körpers); manchmal auch: *blood and gore films*. Der Gore-Film präsentiert dem Zuschauer seit Mitte der 1960er Jahre verletzte und verstümmelte Körper in farbigen Groß- und Detailaufnahmen. Im Unterschied zum Splatterfilm zeigt er dabei eher das Ergebnis als den Akt des Verletzens selbst.“ – Hölftgen, Stefan, „Gore-Film“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2380>, 13.8.2019.

³⁹ Einige Interviews:

Interview with Ruggero Deodato Sept. 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=VEmUpmA27QI>, 13.08.2019.

Interview with Eli Roth and Ruggero Deodato 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=clznvDi-ybg>, 13.08.2019.

Untersuchung von Institutionalisierungsprozessen, die einen Fluchtpunkt gesellschaftlicher Auseinandersetzung bilden.“⁴⁰ Texte sollen im Entstehungskontext sowie deren historischer (Weiter-) Verwendung betrachtet werden. Der Begriff „Text“ ist hier nicht im Alltagssprachlichen Gebrauch, sondern im abstrakteren wissenschaftlichen Gebrauch zu verstehen, in dem auch ein Film als ein Text verstanden werden kann.

Ich werde mit einer historisch-theoretischen Erschließung des Begriffes „unwatchable“ beginnen, wobei ich verschiedene Deutungsmöglichkeiten anführe. Anschließend werde ich *Cannibal Holocaust* im historischen Kontext seiner Entstehung genauer vorstellen und dabei auf den Exploitation-Film, den Kannibalen-Film, sowie den Mondo-Film als seine historischen Voraussetzungen eingehen. Ein filmanalytischer Teil wird auf Narration, Inhalt und Bildästhetik, welche die untersuchten Diskurse ausgelöst haben, eingehen. Weiterhin werde ich untersuchen, welchen Einfluss der allgemeine Diskurs auf Rezeption und Distribution hat.

4. „Unwatchable“

Bevor das Konzept von „unwatchable“ näher auf den Film als Medium bezogen werden soll, ist festzuhalten, dass dieser Begriff in vielen Bereichen Anwendbarkeit finden kann, wie auch in *Unwatchable* mit den zum Teil sehr diversen kurzen Artikeln gezeigt wird. Das Buch stellt in Bezug auf den Begriff zuerst folgende Fragen in den Raum:

„If aesthetic judgement involves beholding an object, what kind of critical discourse is sparked by refusing one’s gaze? Is the unwatchable that which exceeds traditional aesthetic frames, infringing on our reality? And what is the link between the unwatchable as an aesthetic category and the unwatchable as the possible basis for political transformation?“⁴¹

Auch stellt sich die Frage, ob es wirkliches „unwatchable“ gibt, wie Susan Sontag in ihrem 2003 erschienenen Essay *Regarding the pain of Others*, in dem sie auf

⁴⁰ Wulff, Hans J./Jahn-Sudmann, Andreas/Müller, Eggo, „Diskurs“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4059>, 13.8.2019.

⁴¹ Baer, Nicholas/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, „Introduction. Envisioning the Unwatchable“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 3.

Fotografien aus Kriegen eingeht, erläutert.⁴² So ist das meiste Material wohl nur durch selbst auferlegte Begrenzungen und Regeln als „unwatchable“ zu definieren und nur zerstörtes oder verlorenes Material ist wirklich „unwatchable“.

4.1. Historie und Semantik

Laut den vier Autoren der Einleitung von *Unwatchable* geht die erste historische Aufzeichnung der Verwendung des Begriffs „unwatchable“ auf den Beginn des 19. Jahrhunderts zurück, als das Wort dazu diente, Territorien außerhalb der überblickbaren, überwachten Sicht zu beschreiben. Genauer geht es hier um Bürger, die sich dem Blick der Autoritäten entziehen, um ihre Waren trotz Embargos über die Grenzen zu bringen. Hierbei wird auch die etymologische Konnotation von „watching“ als ein Zustand des Wachsamseins, des Beobachtens hervorgehoben.⁴³ W.J.T. Mitchell unterscheidet in seinem Beitrag auch klar zwischen dem passiven „seeing“ und dem aktiven „watching“ und schreibt: „We see lots of things that we do not watch, or (more precisely) watch *for*.“⁴⁴ Bei der Untersuchung der Semantik von „unwatchable“ sind drei Punkte hervorzuheben:

Der erste Punkt ist das Präfix „un-“, welches eine Negation ausdrückt und „unwatchable“ von „watchable“ trennt. Beide Begriffe sind dialektisch miteinander eng verbunden. So ist die Beschreibung von etwas als „watchable“ wohl nur ein sehr schwaches Lob und drückt meist eher eine freundlich formulierte Kritik aus. „Unwatchable“ hingegen ist explizit negativ zu bewerten, allerdings scheint ironischerweise gerade dies in die Versuchung zu führen, es sich doch anzuschauen.⁴⁵ Auch in Bezug auf *Cannibal Holocaust* scheint die Aussage zuzutreffen, dass das Verbot quasi den Drang nach der Sichtung für einige Zuschauer noch erhöht hat. Mitchell hebt hier auch hervor, dass diese Negation verschiedene Auslegungen haben kann, wobei für ihn die offensichtlichste Trennung zwischen

⁴² Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador 2003.

⁴³ Vgl. Baer, Nicholas/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, „Introduction. Envisioning the Unwatchable“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 7.

⁴⁴ Mitchell, W. J. T., „Unwatchable“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 36.

⁴⁵ Vgl. Baer, Nicholas/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, „Introduction. Envisioning the Unwatchable“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 7.

„[...] *should not* be watched[...]“⁴⁶ und „[...] *cannot bear to watch* [...]“⁴⁷ ist. Auch Mitchell kommt wie Susan Sontag zu dem Schluss, dass es kein absolutes „unwatchable“ geben kann.

Der zweite Punkt, der wohl selbstverständlich erscheint, ist, dass „unwatchable“ sich auf visuelle Erfahrungen stützt. Vor allem Gemälde, Fotos und andere bildliche Darstellungen dienen für diesen Punkt als Vorlage. Die vielen Beispiele von „unwatchable“-Material aus Film, Fernsehen und Internet zeigen allerdings, dass es sich in vielen Fällen um audiovisuelles Material handelt und auch andere Sinne Teil der Erfahrung von „unwatchable“ sein können. B. Ruby Rich geht in ihrem Beitrag „Why I cannot Watch“ auf die akustische Ebene und die Filmmusik ein und beschreibt das Verhältnis zwischen Bild und Ton aus ihrer eigenen Erfahrung. Rich geht vor allem auf Erinnerungen und Horrorfilme ein, bei denen sie aus Angst, erschreckt zu werden, fast die ganze Zeit ihre Augen geschlossen hielt. Schlussendlich verstörte sie die akustische Ebene trotzdem derart, dass bereits die Musik ein Gefühl des Unwohlseins hervorrief. Es handelt sich dabei um Dissonanzen zwischen Bild- und Ton-Ebene, wobei eines der bekanntesten Beispiele hierfür wohl die Figur von Alex aus *A Clockwork Orange* (R: Stanley Kubrick, 1971) ist.⁴⁸ Alex wird hier zur Resozialisierung an einen Kinosessel gefesselt und gezwungen, stundenlang Filmmaterial zu sichten, welches unter anderem Kriegsaufnahmen, brutale Gewalt und eben solche Elemente zeigt, die unter vielen Gesichtspunkten wohl als „unwatchable“ gelten würden. Während dieser Behandlung läuft Beethovens Neunte Sinfonie im Hintergrund und nach seiner Entlassung stellt Alex fest, dass er die gleichen unerträglichen Gefühle, die er bei Gewaltbildern empfinden soll, nun auch empfindet, wenn Beethovens Neunte Sinfonie gespielt wird. Um diesem Gefühl zu entkommen, stürzt Alex sich sogar aus einem Fenster.

Dieses Beispiel aus *A Clockwork Orange* dient nur als ein überspitztes Beispiel, aber auch *Cannibal Holocaust* nutzt diese Idee der Dissonanzen aus. So wird das *Main Theme* von Riz Ortolani, welches zu Beginn von *Cannibal Holocaust* zu hören ist und bei dem es sich um eine heitere Mischung aus elektronischer und akustischer Musik handelt, auch dann wieder eingespielt, wenn einige der schrecklichsten Bilder des

⁴⁶ Mitchell, W. J. T., „Unwatchable“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 37.

⁴⁷ Ibid, S. 37.

⁴⁸ *A Clockwork Orange (Uhrwerk Orange)*, R: Stanley Kubrick, GB/USA 1971.

Films zu sehen sind. Hierbei entsteht eine Art kognitiver Dissonanz, da die grausamen Bilder nicht zu der fröhlichen Musik passen. Eine Kommilitonin hat mir berichtet, dass sie jetzt, nachdem sie *Cannibal Holocaust* gesehen hat, bei dem Hören des *Main Theme* ein Gefühl des Unwohlseins empfindet, weil es sie an den Film erinnert. Diese Technik findet nicht nur in Horrorfilmen, sondern auch in allen anderen Genres Verwendung, so etwa auch in *Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre* (R: Alain Chabat, 2002), um nur ein weiteres Beispiel zu nennen.⁴⁹ Hier wird in einer Action-Szene, in der der Hund Idefix einen Römer verfolgt, auf einmal das emotionale und ruhige „Chi Mai“ von Ennio Morricone eingespielt und der Zuschauer durch diese Dissonanz zwischen Bild und Ton geschockt. Einige der französischsprachigen Zuschauer werden schmunzeln, weil sie diese Musik an eine alte Werbung für Hundefutter von *Royal Canin* aus dem Jahr 1986 erinnert, in der diese Musik ebenfalls verwendet worden ist.⁵⁰

Der dritte Punkt bezieht sich laut Mitchell auf das Suffix „-able“ in „unwatchable“ und streicht den Punkt des Fähig- oder Unfähigseins, etwas zu tun hervor. Damit einhergehend sollen die Kapazitäten und Limitierungen des Sehapparates, ebenso wie die Bearbeitung des Visuellen von Forschenden mit Sehbehinderung einbezogen werden. Hierbei wird Blindheit im biologischen aber auch im metaphorischen Sinne thematisiert. Wissenschaftlerinnen wie Georgina Kleege versuchen durch ihre Arbeiten, die sich mit der Kritik an dem „metaphorischen Blinden“ beschäftigen, dafür „Awareness“ zu schaffen. In Artikeln wie „Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account“ stellt Kleege das veraltete Denkbild des Blinden, dass ein Sehender verstehen kann wie ein Blinder denkt, in Frage und versucht, die Relevanz von Blindheit für die visuelle Kultur zu erläutern.⁵¹ Auch die Verbindung zwischen Blindheit und dem Konzept von „unwatchable“ scheint durchaus naheliegend.

⁴⁹ *Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre* (Asterix und Obelix Mission Kleopatra), R: Alain Chabat, FR 2002.

⁵⁰ *Royal Canin* Werbung, https://www.youtube.com/watch?v=gkFqozh1_w4, 3.10.2019.

⁵¹ Kleege, Georgina, „Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account“, in: *Journal of Visual Culture* vol.4/2 2005, S.179-190.

4.2. „Unwatchability“ im Film

Nachdem die historische und semantische Bedeutung von „unwatchable“ diskutiert worden ist, soll nun der Bezug zwischen „unwatchable“ oder „unwatchability“ und Film verschärft werden. Die Frage, welche Filme oder Filminhalte gezeigt werden können, welche „watchable“ oder „unwatchable“ sind, lässt sich bereits bis in die Anfänge der Filmindustrie zurückverfolgen. Die Gründe, die dazu führten, dass ein Film als „unwatchable“ deklariert wurde, gingen meistens auf sozial-gesellschaftliche Normen oder politisch begründete Problematiken zurück. Diese übergeordneten Kategorien haben sich bis heute nicht wirklich verändert, deren Spezifika allerdings schon.

Die Lust des Zuschauers am Sehen ist zentraler Bestandteil des Filmdiskurses. Bereits in den „Penny Arcades“ des späten 19. Jahrhunderts und den darauffolgenden „Nickelodeons“ des frühen 20. Jahrhunderts wurden die Zuschauer damit gelockt, sensationelle, fremde, oder spannende Inhalte in kurzen Filmen zu sehen. Die „Penny Arcades“ waren, wie der Name vermuten lässt, Spielhallen, in denen man für einen Penny Spielautomaten benutzen konnte. Neben diesen Spielautomaten wurden auch Kinetoscope-Geräte aufgestellt, die es den Besuchern ermöglichten, gegen Bezahlung in einer Art Guckkasten kurze Filme zu sichten. Die „Nickelodeons“ hatten sich aus den „Penny Arcades“ heraus entwickelt und verbreiteten sich schließlich über die ganzen USA, als die Nachfrage nach Filmen immer weiter anstieg. Sie gelten als eine der ersten erfolgreichen Monetarisierungen von Filmprojektionen für die Masse.

Hier wurde sehr früh zwischen Kindern und Erwachsenen unterschieden und somit bereits „unwatchable“ im Rahmen einer Zensur thematisiert, die sich hier durch eine Alterseinschränkung manifestierte. *Après le bal* (R: Georges Méliès, 1896) war einer der ersten Filme für Erwachsene, in dem eine Nacktszene gezeigt wurde.⁵² Voyeuristische Tendenzen wurden schon immer in der Filmindustrie bedient, aber auch hier sind individuelle, technische und gesellschaftliche Grenzen gesetzt, einiges gilt als „unwatchable“.

Aspekte wie real oder falsch können bei der Diskussion, wie „Unwatchability im Film“ zu definieren ist, eine wichtige Rolle spielen und sind auch bei der Diskussion um *Cannibal Holocaust* ein zentraler Bestandteil des Diskurses. So ist beispielsweise das

⁵² *Après le bal* (Nach dem Ball), R: Georges Méliès, FR 1897.

Töten im Film für die Zuschauer unter den meisten Konditionen "watchable". Klassische Beispiele sind Schießereien in Filmen, bei denen zuerst eine Einstellung gezeigt wird, in der eine Person schießt und anschließend eine Einstellung in der eine Person zu Boden geht. Oft sind weder Blut noch Wunden zu sehen. Ein Beispiel hierfür wäre *Rio Bravo* (R: Howard Hawks, 1959) mit John Wayne, wo „getroffene“ Gegner sich nur in einer krampfartigen Bewegung zu Boden gehen lassen.⁵³

Die ersten Tode, sowohl reale wie auch gestellte, wurden bereits um 1900 gedreht. Hierzu gehören *Joan of Arc*⁵⁴ (R: Alfred Clark, 1895) und *The Execution of Mary, Queen of Scots*⁵⁵ (R: Alfred Clark, 1895), produziert von Thomas Edison und seiner *Edison Manufacturing Company*, wie auch Cecil M. Hepworth's *Explosion of a Motor Car*⁵⁶ (R: Cecil M. Hepworth, 1900).⁵⁷ In diesen drei Filmen sollte der Zuschauer mit gestellten Toden vor der Kamera beeindruckt werden. Aber auch einer der ersten echten gefilmten Tode, *Execution of a Chinese Bandit* (R: Georges Rogers, 1904), produziert von der *Charles Urban Trading Company*, wurde in den frühen Formaten wie den „Nickelodeons“ gezeigt.⁵⁸ Hier wird, wie der Titel bereits besagt, die Exekution eines chinesischen Banditen durch Beamte des chinesischen Kaisers gezeigt. Seit dem ersten Tod, der von einer Kamera aufgezeichnet worden ist, wird fast immer davon ausgegangen, dass die Szene gestellt ist, vor allem, wenn es sich um einen Film handelt, der zur Unterhaltung in Kinos gezeigt werden kann. Echte Darstellungen von Toten kommen meistens nur in dokumentarischen Aufnahmen vor und werden meistens auch nur zu dokumentarischen Zwecken überhaupt gedreht, beispielsweise etwa in *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (R: Stan Brakhage, 1971)⁵⁹, einem Experimentalfilm⁶⁰, der die Autopsie eines menschlichen Leichnams zeigt.

⁵³ *Rio Bravo*, R: Howard Hawks, USA 1959.

⁵⁴ *Joan of Arc*, R: Alfred Clark, USA 1895.

⁵⁵ *The Execution of Mary, Queen of Scots*, R: Alfred Clark, USA 1895.

⁵⁶ *Explosion of a Motor Car*, R: Cecil M. Hepworth, UK 1900.

⁵⁷ Vgl. Kerekes, David/David Slater, *Killing for Culture: From Edison to Isis: A New History of Death on Film*, Truro: Headpress 2016, S. X (introduction).

⁵⁸ *Execution of a Chinese Bandit*, R: George Rogers, UK 1904.

⁵⁹ *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, R: Stan Brakhage USA 1971.

⁶⁰ Definition: Experimentalfilm

„Oberbegriff für eine Vielzahl von filmischen Formen, die sich dem herkömmlichen kommerziellen Spielfilm verweigern und Film als eigene Kunstform etablieren wollen. Experimentalfilm ist fast immer eine reflexive Form der Filmpraxis, in der das Filmische selbst wahrnehmbar gemacht werden oder die Möglichkeiten der filmischen Bedeutungsproduktion ausgelotet werden soll“- Meschmann, Helmut/ *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=aut#HJW>, 13.8.2019.

Bei diesen Darstellungen spielen natürlich auch die ästhetischen und formalen Mittel des Films eine Rolle. So ist in Szenen, in denen getötet wird, die Montage ein wichtiger Bestandteil. Das an dem obigen Beispiel der Schießerei geschilderte Montageverfahren wird auch in vielen anderen Darstellungen verwendet und gehört zum Standardrepertoire der Filmmontage. Der Montageeffekt, entsteht, wenn eine Person mehrere Bilder in Folge sieht und aus der Synthese der gesehenen Bilder einen Wissensmehrwert generieren kann, den die Einzelbilder für sich betrachtet nicht enthalten. Der Effekt geht auf den sowjetischen Filmmacher Lev Kuleshov zurück und wird deswegen auch Kuleshov-Effekt genannt. Bei der Darstellung der Hinrichtung von Michael Dennin in *Po Zakonu (Nach dem Gesetz)* (R: Lev Kuleshov, 1926) zeigte dieser in keinem Einzelbild einen ganzen hängenden Mann, evozierte jedoch durch die Abfolge bestimmter Einzelbilder, dass Dennin gehängt worden war.⁶¹ Durch den Kuleshov-Effekt setzt sich diese Erkenntnis in den Gedanken des Zuschauers zusammen.⁶² Da nicht alles, sondern oft nur eine Reihe von scheinbar kausal zusammenhängenden Bildern gezeigt werden muss, um beim Zuschauer die gewünschten Reaktionen zu erzielen, erlangte diese Idee für die meisten Filme danach eine zentrale Bedeutung. Das Gehirn der meisten Menschen scheint derart zu operieren, dass es die fehlenden Bilder überbrücken und einen Zusammenhang herstellen kann.

4.3. Theoretische Ansätze zu „Unwatchable“

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass noch keine ausformulierte „unwatchable“-Theorie existiert. Allerdings ist die Thematik nicht neu und wurde bereits von mehreren Theoretikern verschiedener Sparten bearbeitet oder aus einer anderen Perspektive beleuchtet. So ist bei Georges Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem (orig. Images malgré tout)* nicht etwa das „unwatchable“, sondern das „Undarstellbare“ ein zentraler Begriff.⁶³ Pierre Bourdieu untersucht in seinem Werk *Die feinen Unterschiede (orig. La Distinction. Critique sociale du jugement)* die Konstruktion von Geschmack in

⁶¹ *Po Zakonu (Nach dem Gesetz)*, R: Lev Kuleshov, Soviet Union 1926.

⁶² Vgl. Oeler, Karla, *A Grammar of Murder: Violent Scenes and Film Form*, Chicago: The University of Chicago Press, S. 65.

⁶³ Didi-Huberman, Georges, *Bilder Trotz allem*, München Wilhelm Fink Verlag 2007; (Orig. *Images malgré tout*, Paris: Édition de Minuit, 2003.)

Hinsicht auf ihre sozialen und gesellschaftlichen Komponenten, wobei das Konzept von „unwatchable“ nicht im Fokus steht, aber dennoch eine Rolle spielt.⁶⁴ Wiederum ein anderer Ansatz wird von Siegfried Kracauer in seinem Buch *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit* propagiert, als er in einem Teil des Epiloges den Vergleich zwischen dem Medium Film und dem mythischen Schild der Athena aus dem Gorgonen-Mythos zieht.⁶⁵ Schließlich sind auch die neueren Ansätze der beiden Forscher Asbjørn Grønstad und Mattias Frey interessant. Grønstad interessiert sich für Ästhetik und Ethik und bezieht sich auf die Affekte, die „unwatchable“ auslöst. Er geht auf die Ästhetik ein, allerdings ist für ihn die Frage nach dem Warum interessanter. Mattias Frey geht ebenfalls der Frage nach, wie über „unwatchable“ Filme geschrieben werden kann und was für wen als „unwatchable“ gelten kann. Auffällig ist auch, dass sowohl Grønstad wie auch Frey sich fast ausschließlich mit sogenannten *Art House*-Filmen beschäftigen und den Exploitation-Film meist ignorieren. Eine Ausnahme bilden lediglich die Filme, die weder direkt in die eine noch andere Kategorie fallen.

4.3.1. Georges Didi-Huberman: Das „Undarstellbare“

„Berufen wir uns nicht auf das Unvorstellbare“ mit diesem Satz beginnt Didi-Hubermans *Bilder trotz allem*, in dem er die Wege der Fotografien aus Konzentrationslagern zurückverfolgt. Hiermit stellt er sich gegen die Position, dass Umstände und Ereignisse existieren, von denen es keine Bilder geben kann. Die Position wird oft mit der Aussage von Claude Lanzmann „Es gibt keine Bilder der Shoah“ untermauert. Lanzmann hat mit seinem fast zehn Stunden langen Film *Shoah* (R: Claude Lanzmann, 1985) einen Film über den Holocaust geschaffen, ohne dabei auf Archivmaterial zurückzugreifen.⁶⁶ Die Tatsache, dass dieser Film fast zehn Stunden dauert, macht ihn unter Zuhilfenahme der Parameter, mit denen sich „unwatchable“ definieren ließe, alleine schon aus diesem Grund quasi „unwatchable“, da es den meisten Menschen schwer fallen wird, Zeit zu finden, um einen derart

⁶⁴ Bourdieu, Pierre, *Die Feinen Unterschiede*, Berlin Suhrkamp 1982; (Orig. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris Édition de Minuit 1979.)

⁶⁵ Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Berlin Suhrkamp 1964; (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960.)

⁶⁶ *Shoah*, R: Claude Lanzmann, FR 1985.

langen Film zu sehen und dabei die Aufmerksamkeit nicht zu verlieren. Natürlich hat Lanzmanns Aussage in dem Sinne ihre Richtigkeit, dass es kein Bild oder keinen einzelnen Film geben kann, mit dem sich die Grausamkeiten und Verbrechen des Holocaust zusammenfassen lassen.

Grundsätzlich ist Didi-Huberman gegen das Dogma der „Unvorstellbarkeit“ und „Undarstellbarkeit“. Er ist aber der Meinung, dass es dennoch versucht werden muss, sich diesen Themen anzunähern.

Didi-Huberman versucht mit seiner Arbeit, dem „Unvorstellbaren“ oder „Undarstellbaren“ eine Form zu geben. Dabei geht er vor allem auf vier Fotos ein, die von Gefangenen in Auschwitz unter extremen Bedingungen gemacht und anschließend herausgeschmuggelt worden sind. Didi-Huberman schreibt dazu: „Es gibt zwei Möglichkeiten, solchen Bildern, wenn man so sagen kann »Nicht-Beachtung zu schenken« [...]“.⁶⁷ Er nennt hier die Formierung einer Ikone des Horrors, das bedeutet, wenn das Bild auf einmal mit allen möglichen Interpretationen überfrachtet und das Bild an sich verändert wird. Die vier Bilder sind derart verzerrt, auseinandergepflückt und mit den Mitteln der Fotomanipulation wieder zusammengesetzt worden, dass das echte Bild nicht mehr zu erkennen ist, sondern nur noch die Elemente, die auch ikonographisch von Bedeutung sind. Die zweite Möglichkeit der Nicht-Betrachtung besteht laut Didi-Huberman darin, die Bilder zu reduzieren und in ihnen nichts als Dokumente des Entsetzens zu sehen.⁶⁸ Auch hier ist die grundlegende Idee, dass die Bilder durch die Bearbeitung „informativer“ und „vorzeigbar“ werden, in dem die wesentlichen Informationen aus dem Bild genommen werden. So ist ein Bild, welches aus dem Dunkeln aufgenommen und zum größten Teil nur aus schwarzen Schatten besteht, derart beschnitten worden, dass nur noch der beleuchtete Teil, die „eigentliche Information“ zu sehen ist, wobei alle Informationen über den Kontext der Aufnahmebedingungen fehlen. Dieses „Nicht-sehen“ lässt sich mit „unwatchable“ nicht gleichsetzen, allerdings scheint doch eine klare und enge Verbindung mit Susan Sontags Aussage zu bestehen, dass es „truly unwatchable“ fast nicht geben kann, da es in dem Moment, wo es vorstellbar und

⁶⁷ Didi-Huberman, Georges, *Bilder Trotz allem*, München Wilhelm Fink Verlag 2007; (Orig. *Images malgré tout*, Paris: Édition de Minuit, 2003.), S. 58.

⁶⁸ Vgl. Didi-Huberman, Georges, *Bilder Trotz allem*, München Wilhelm Fink Verlag 2007; (Orig. *Images malgré tout*, Paris: Édition de Minuit, 2003.), S. 60.

darstellbar wird, auch durch den Rezipienten zu einem gewissen Grad „watchable“ wird.

Interessant ist auch die Verbindung zwischen der von Didi-Huberman behandelten Thematik des Holocaust und dem Titel des hier behandelten Films *Cannibal Holocaust*, die natürlich zum Teil zufällig ist und dennoch Sinn ergibt. Der Titel des Films setzt sich zusammen aus den Worten „Cannibal“, welches in erster Linie den Film in seinem Genre verortet, und dem Wort „Holocaust“, welches ursprünglich aus dem Griechischen kommt und so viel wie „vollständig verbrannt“ bedeutet. Allerdings hat sich der Begriff im Sprachgebrauch jetzt als Bezeichnung der Massenvernichtung der Juden in Deutschland und Europa während der nationalsozialistischen Herrschaft etabliert. Diese Bezeichnung für die Verbrechen der Nazis kam erst in den 1960er Jahren in Amerika auf und setzte sich weltweit mit dem Erscheinen der TV-Serie *Holocaust (Holocaust- Die Geschichte der Familie Weiss)* (R: Marvin J. Chomsky, 1978) durch.⁶⁹ Die Verwendung des Begriffs Holocaust in *Cannibal Holocaust* ist somit am wahrscheinlichsten als Versuch zu sehen, sich einerseits auf eine erfolgreiche amerikanische Serie zu beziehen und andererseits die Schrecken, die in diesem Film gezeigt werden, in einem Wort zusammenzufassen. Hier wird eine auch heute noch verwendete Marketingstrategie angewandt, indem ein Titel für einen Film gewählt wird, der zum Teil mit einem erfolgreichen bereits erschienenen Titel übereinstimmt, um durch die Bekanntheit des bereits erschienenen Films auch Zuschauer für das eigene Projekt zu generieren. Ein bekanntes Beispiel hierfür sind die „Mockbuster“, wie sie von der Produktionsfirma *The Asylum* produziert werden. Der Begriff „Mockbuster“ bezeichnet ein:

“ US-amerik. Kofferwort aus: mock-up-blockbuster; dt. etwa: „gefälschter Blockbuster“; in ähnlicher Bedeutung auch: knockbuster (von: knock-off-blockbuster). Schon aus ökonomischen Gründen liegt es nahe, nicht nur erfolgreiche Filme nachzuahmen, sondern auch den Werbeaufwand, der für teure Blockbuster-Produktionen betrieben wird, zur Bewerbung eigener, aber viel kleinerer Produktionen auszunutzen („Windschatten-Werbung“)⁷⁰

Atlantic Rim (R: Jared Cohn, 2013)⁷¹ soll zum Beispiel auf dem „Kaufradar“ der Interessenten des bekannten *Pacific Rim* (R: Guillermo del Toro, 2013)⁷² erscheinen.

⁶⁹ *Holocaust (Holocaust- Die Geschichte der Familie Weiss)*, R: Marvin J. Chomsky, USA 1978.

⁷⁰ Meyer, Heinz-Hermann, „Mockbuster“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8183>, 7.10.2019.

⁷¹ *Atlantic Rim*, R: Jared Cohn, USA 2013.

⁷² *Pacific Rim*, R: Guillermo del Toro, USA 2013.

Diese „Mockbuster“ erscheinen teilweise sogar noch vor Veröffentlichung des eigentlichen Films. Ein Vorwurf, der hier durchaus berechtigt gemacht wird, da ich aus eigener Erfahrung spreche, ist, dass diese Firmen die Uninformiertheit des Zuschauers ausnutzen, um ihr Produkt zu verkaufen und viele Käufer in Wirklichkeit nach dem anderen Film suchen. Die „Vorwürfe“, dass die italienischen Filmproduktionen der 60er und 70er Jahre vor allem daran interessiert sind, mit wenig Aufwand und Geld hohe Einnahmen zu generieren, indem sie Erfolgskonzepte des amerikanischen Hollywood-Kinos billig nachproduzieren oder ähnliche Filme machen, lassen sich nachvollziehen. So sind sowohl der Sandalenfilm (Peplum-Film)⁷³ wie auch der spätere Italowestern⁷⁴ dadurch entstanden, dass einige Jahre zuvor in Hollywood ein erfolgreicher Film mit ähnlichem Setting und Story erschienen ist. Im Fall des Kannibalen-Films ist das Genre an sich zwar keine Kopie eines bereits etablierten Genres, aber die Annahme, dass bei der Titelfindung des Films *Holocaust* (*Holocaust- Die Geschichte der Familie Weiss*) eine Rolle gespielt hat, scheint trotzdem plausibel. So sind Didi-Huberman und *Cannibal Holocaust* nicht nur über die Thematik von „unwatchable“ miteinander verbunden, sondern auch durch die Verwendung dieses Begriffes, selbst wenn die Verwendung von „Holocaust“ als Marketing-Tool aus heutiger Sicht vielen Menschen geschmacklos erscheint.

⁷³ Definition: Peplums / peplum films

„frz.: *péplums, films (de) péplum, péplumscinema*; engl.: *peplums, peplum films*; auch: dt. *Sandalenfilme*; engl.: *sword and sandal(s) cycle, sword and sandals films; (Roman) epics; (Italian) muscle-man epics*

Die Bezeichnung *péplums* wurde von der französischen Kritik der späten 1950er Jahre mit zunächst deutlich abwertendem Unterton geprägt. Zwischen 1958 und 1964 wurde der größte Teil der Filme in Italien – manchmal mit finanzieller Beteiligung aus Frankreich und Spanien – seriell und äußerst ökonomisch hergestellt. In ihrer antikisierenden Thematik sind sie einander eng verwandt und bilden eine Subform des Abenteuer- und Fantasy-Films italienischer Herkunft. [...] – Kaczmarek, Ludger, „Peplums / peplum films“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=641>, 7.10.2019.

⁷⁴ Definition: Italowestern

„auch: Italo-Western; oft nur kurz: Italo; engl.: Spaghetti Western

Der Italo-Western hat sich Mitte der 1960er Jahre parallel zum amerikanischen Spätwestern in Italien entwickelt. Im Gegensatz zum klassischen amerikanischen Western ist im Italo-Western die Welt des Guten radikal abgeschafft. Hier wird wenig Rücksicht auf amerikanische Mythen, Legenden und heroischen Gesten genommen, sondern die Filme sind Fantasiegebilde aus Action, Brutalität (in der Spätphase auch aus Klamauk und Ironie). Formal brillieren sie mit rasanten Zooms, schwelgen in Zeitlupen u.ä. Effekten, die dem klassischen Western zu schrill gewesen wären. Dennoch hat seit den 1960ern ein spürbarer Einfluss des Italowestern auch auf die amerikanische Westernproduktion stattgefunden. [...] – Florschütz, Gottlieb/Brunner, Philipp, „Italowestern“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4002>, 7.10.2019.

4.3.2. Pierre Bourdieu: Ästhetik und Geschmack

Ein echter Tod in einem Film scheint „undarstellbar“ und im weiteren Verlauf ebenso „unwatchable“. Das gilt insbesondere in Bezug auf Unterhaltungsfilme. Es existieren allerdings dokumentarische Filmaufnahmen von echten Tötungen, sowohl von Menschen als auch von Tieren. Diese scheinen vielleicht genauso „unwatchable“ wie die anderen Darstellungen, aber dennoch unterscheiden sie sich von den Tötungsszenen, die für Unterhaltungsfilme gemacht worden sind. Der Zweck der Aufnahmen und deren dokumentarische Verwendung scheint ihnen einen höheren Grad an Legitimation zu geben.

In seinem Werk *La Distinction. Critique sociale du jugement* geht Pierre Bourdieu unter anderem auf die Frage ein, wie sich ein Kunstwerk definiert und wie sich Geschmack gesellschaftlich konzipiert. Bourdieu gelangt dabei schnell zu dem Schluss, dass es keine klar definierbaren Grenzen gibt, die etwas als Kunstwerk festhalten können. Einerseits ist die „Intention“ des Produzenten, aber auch die „Intention“ des Betrachters von Bedeutung. Beide „Intentionen“ sind zudem Produkte historisch-gesellschaftlicher Normen.⁷⁵

Bei *Cannibal Holocaust* wird die „Intention“ von Ruggero Deodato ebenfalls oft von Filmkritikern hervorgehoben. Deodato wurde vorgeworfen, dass der Film neben den moralisch und ethisch verwerflichen Inhalten ein „reines“ Konsumprodukt sei und keinen anderen Zweck erfüllen würde, als durch extreme Bilder Geld zu verdienen. Diese Darstellung in den Medien wurde dadurch noch verschärft, dass Ruggero Deodato von den Schauspielern, die im Film mitgewirkt hatten, in Interviews als sadistischer Ausbeuter beschrieben wurde. Gedreht in der Umgebung von Leticia in Kolumbien, unter scheinbar fast unzumutbaren Konditionen, soll sich Deodato schlecht um seine Schauspieler gekümmert haben. Die *Natives*, die im Film vorkommen, werden im Abspann des Films nicht erwähnt. Laut Aussagen von Gabriel Yorke wurden sie, außer mit Lebensmitteln, scheinbar auch nicht bezahlt, was durch die Abwesenheit im Abspann noch verstärkt wird. Ebenso berichtet Yorke in einem Interview, dass Deodato ihn in kolumbianischer Währung und zudem weniger als

⁷⁵ Vgl. Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp²⁶ 2018, S. 59.

ausgemacht bezahlen wollte. Die Zustände am Drehplatz waren problematisch, so saßen in der Szene mit der brennenden Hütte scheinbar *Natives* ohne jegliche Brandschutzmaßnahmen in der Hütte. Trotz all dieser Probleme und Beschuldigungen scheint die Position von *Cannibal Holocaust* in Bezug auf seinen „unwatchable“ Charakter aufgrund seiner Intention keinesfalls gefestigt zu sein. Die Frage, ob *Cannibal Holocaust* nun dadurch „unwatchable“ wird, oder aber gerade deswegen rezipiert werden sollte, wird in der Analyse thematisiert.

4.3.3. Film als Schild der Athena

Einer der nachhaltigsten theoretischen Ansätze aus der Filmtheorie, die in Verbindung zu „unwatchable“ stehen, ist Siegfried Kracauers *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, in dem er die Vorliebe des Mediums Film für katastrophale Ereignisse, die das Bewusstsein überwältigen, erläutert.⁷⁶ Im Epilog von *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* geht Kracauer auf den griechischen Mythos der Medusa ein. Medusa ist eine Gorgone, bei deren Anblick jedes Lebewesen zu Stein erstarrt. Perseus bekommt von Zeus den Auftrag, sie zu erschlagen und ihm ihren Kopf zu bringen. Von Athena erhält Perseus zur Hilfe ihren Schild und kann sich Medusa dadurch nähern, dass er Medusas Abbild im reflektierenden Schild sieht und sie somit nicht direkt anschauen muss. Kracauer zieht aus diesem Mythos den Schluss, dass wahrer Horror jeden durch Angst erstarren lassen würde. Dadurch, dass es sich nur um Abbildungen des Horrors handelt, ermöglicht es der Film dem Menschen, sich diesem Horror zu stellen. Von allen existierenden Medien ist für Kracauer der Film das Medium, welches am besten als Spiegel der Natur dienen kann.⁷⁷ Der Film dient den Menschen, wie der Schild der Athena Perseus gedient hat. Für Kracauer hat Film die einzigartige Kapazität, das, was im realen Leben als „unwatchable“ gilt, „watchable“ zu machen. Kracauer zieht als Beispiel dafür *Le sang des bêtes* (R: Georges Franju, 1949) heran, in dem Szenen aus Pariser Schlachthäusern gezeigt werden.⁷⁸ Unter anderem werden Szenen aus einem

⁷⁶ Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton: Princeton University Press 1960.

⁷⁷ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp⁹ 2015, S. 395.

⁷⁸ *Le sang des bêtes* (*Das Blut der Tiere*), R: Georges Franju, FR 1949.

Pferdeschlachthaus, einem Rinderschlachthaus, in dem auch Kälber geschlachtet werden, und einem Schlachthaus für Schafe gezeigt. Neben den Bildern der getöteten Tiere ist für den Zuschauer vor allem der Umgang der Arbeiter mit den Tieren und Kadavern schwer zu verkraften. So ist der rauchende Metzger, der die Schädel der Kälber in eine Ecke wirft, wohl ein Moment, der nicht nur in der Realität, sondern auch im Film für die meisten Menschen „unwatchable“ sein wird.

Film bietet die Möglichkeit, Situationen, Abläufe und Geschichten visuell zu erfahren, die in der Realität so nicht existieren. Hierbei ist es in erster Linie nicht wichtig, ob diese Situationen, Abläufe und Geschichten die moralischen und ethischen Standards einer Gesellschaft erfüllen. In dem Wissen, dass es sich bei den Szenen nicht um genuine Gewalt handelt, ermöglicht es vor allem der Spielfilm den Zuschauern, Vergnügen aus der Sichtung von beispielsweise Gewaltszenen zu empfinden. Weiter lässt laut Kracauer der Mythos der Medusa darauf schließen, dass diese Bilder Mittel zum Zweck sind, dass der Zuschauer durch die Rezeption dieser Bilder dazu befähigt wird, diese Grauen „zu enthaupten“. Allerdings ist dies laut Kracauer ebenso wenig möglich, wie es auch für Perseus nicht möglich war, den Schrecken der Medusa für immer zu bannen. Die Suche nach der Intention dieser Bilder ist für Kracauer deshalb nicht relevant, da die Spiegelbilder des Grauens Selbstzweck sind.⁷⁹ Der wichtigste Punkt ist für Kracauer die Erfahrung und dass das Grauenhafte durch das Erblicken der Bilder aus seiner Unsichtbarkeit herausgelöst wird. „Diese Erfahrung ist befreiend insofern, als sie eines der mächtigsten Tabus beseitigt.“⁸⁰ So besteht für Kracauer Perseus größte Tat nicht darin, dass er Medusa köpfte, sondern dass „er seine Furcht überwand und auf das Spiegelbild des Kopfes im Schild blickte.“⁸¹ Erst das Erblicken von Bildern, die als zu schrecklich gelten, ermöglicht deren wirkliche Diskussion.

4.3.4. “The Two Unwatchables” von Asbjørn Grønstad

Asbjørn Grønstad stellt in seinem Beitrag in *Unwatchable* zwei Gesichtspunkte des Begriffs „unwatchable“ vor, wobei er vorwegnimmt, dass es deren vielleicht mehr gibt.

⁷⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp⁹ 2015, S. 397.

⁸⁰ Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp⁹ 2015, S. 397.

⁸¹ Ibid., S. 397.

Einerseits nennt er „unwatchable“ in Hinsicht des Deskriptiven und andererseits „unwatchable“ in Hinsicht des Kritischen. Um dies genauer zu erläutern, hier ein Beispiel des jeweiligen Falls: Wenn ein Bild nicht länger angeschaut werden kann, weil es beispielsweise das sensorische oder moralische Vermögen einer Person übersteigt, ist die Rede von deskriptivem „unwatchable“. Hier steht nicht das gesehene Objekt im Vordergrund, sondern die Art von Affekt, die dieses Objekt im Betrachter generiert.⁸² „Unwatchability in this descriptive sense implies something that is literally hard to watch, something that may cause nausea or that makes us stop viewing.“⁸³ Grønstad nennt als persönliches Beispiel einen Ausschnitt aus Episode 6 von *Twin Peaks: The Return*, in dem Richard Horne, gespielt von Eamon Farren, mit seinem Laster einen kleinen Jungen überfährt, weil er ein Stoppschild ignoriert.⁸⁴ In der Szene wechselt die Kamera zwischen Aufnahmen von Richard Horne in seinem Laster, zu einem alten Mann auf einer Bank, der den Geräuschen der Natur lauscht und die grünen Bäume um sich herum beobachtet, hin zu der Mutter, die im Park mit ihrem Sohn Fangen spielt. Die Spannung baut sich bis zu dem Punkt auf, an dem der Junge in der Straße steht und schließlich von Hornes Laster überfahren wird. Diese Szene ist so schrecklich, weil sie mit den gewohnten Hollywood-Konventionen solcher Szenen bricht. Normalerweise wäre der Junge entweder haarscharf vor dem Zusammenprall gerettet worden, oder es wäre ein Schnitt erfolgt, um statt des eigentlichen Aufpralls nur dessen Folgen zu zeigen.

Grønstad ist der Meinung, dass dieser Aspekt von „unwatchable“ durchaus interessant ist und es zwischen den individuellen Zuschauern viele Unterschiede geben wird. Allerdings ist Grønstad eher an dem konzeptuellen Begriff „unwatchable“ interessiert. Grønstad stellt „unwatchable“ auch als eine rhetorische Geste vor, mit der der eigentliche sensorische und moralische Aspekt überstiegen wird.⁸⁵ Grønstad nennt als Beispiel den Film *Seul contre tous* (R: Gaspar Noé, 1998), zu dessen Beginn die Warnung „You have 30 seconds to leave the screening of this film“ erscheint.⁸⁶ Diese Nachricht wird wohl die wenigsten Zuschauer dazu bewegen, den Kinosaal zu

⁸² Grønstad, Asbjørn, „The two Unwatchables“, in: *Unwatchable*, hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019 S. 152.

⁸³ Ibid, S. 152.

⁸⁴ *Twin Peaks: The Return*, R: David Lynch, USA 2017.

⁸⁵ Grønstad, Asbjørn, „The two Unwatchables“, in: *Unwatchable*, hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019 S. 152.

⁸⁶ *Seul contre tous (Menschenfeind)*, R: Gaspar Noé, FR 1998.

verlassen, nachdem sie gerade erst die Eintrittskarte gekauft haben. Ein älteres Beispiel einer ähnlichen Warnung findet sich in dem Pilotfilm *Chambers of Horrors* (R: Hy Averbach, 1966), in dem vom Produzenten zu Beginn ein sogenannter „Fear Flasher“ und ein „Horror Horn“ vorgestellt werden.⁸⁷ Beide Features, die hauptsächlich als Gimmick gedacht sind, sollen den Zuschauer vor schrecklichen Szenen warnen. Der „Fear Flasher“ ist eine visuelle Warnung, bei der in schneller Abwechslung rote und schwarze Panels gezeigt werden und der Zuschauer genug Zeit haben soll, seine Augen zu verschließen. Das „Horror Horn“ ist eine hörbare Warnung, bei der die Zuschauer ebenfalls ihre Augen schließen sollen.

De facto wird in beiden Beispielen nicht erwartet, dass der Zuschauer aufhört, den Film zu schauen. Für Grønstad ist eines der verbreitetsten Missverständnisse, wenn es um „unwatchability“ geht, dass der Erfolg der Filme nur daran gemessen wird, wie viele Zuschauer ihren Blick abwenden oder aufhören, sich das Filmmaterial anzuschauen.⁸⁸ Das eigentliche Ziel solcher Filme sieht er darin, die Grenzen dessen, was als akzeptiert und toleriert gilt, zu versetzen.

„[...] it describes the enactment of the refusal of pleasure as aesthetic principle in certain traditions of art [...]. In such traditions, shock is never an end in itself [...] but always a means to convey social critique and to massage the critical capabilities of the viewers. Forms of visual transgression are harnessed to serve ethics. As a rhetorical gesture, the unwatchable is closely linked with the notion of transgression [...].”⁸⁹

Er unterscheidet die beiden Gesichtspunkte von „unwatchable“ dadurch, dass das deskriptive „unwatchable“ sich vor allem auf das Oberflächliche, das Visuelle eines Werkes bezieht, wohingegen das zweite, konzeptuelle „unwatchable“ erst zum Vorschein kommt, wenn man nach dem Warum fragt. Viel mehr als die eigentlichen Bilder, werden hier Kontext, Sinn und Motive, der Bilder in den Fokus gerückt.

Es soll nachfolgend genauer auf die sozialen und kulturellen Auswirkungen dieser Bilder eingegangen werden. Wie Grønstad erwähnt, ist dieses Konzept von „unwatchable“ eng mit dem Begriff der Transgression verbunden, da es oft auch das Ziel dieser Filme ist, die Grenzen dessen, was gezeigt werden kann, zu erweitern oder

⁸⁷ *Chamber of Horrors (Die Schreckenskammer)*, R: Hy Averbach, USA 1966.

⁸⁸ Vgl. Grønstad, Asbjørn, „The two Unwatchables“, in: *Unwatchable*, hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019 S. 153.

⁸⁹ Grønstad, Asbjørn, „The two Unwatchables“, in: *Unwatchable*, hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019 S. 153.

zu durchbrechen. Grønstad bezieht sich hier vor allem auf Filme von Regisseuren wie Michael Haneke, Lars von Trier, Catherine Breillat usw. die dem *Art House* oder Bewegungen wie dem „The New Extremism“ hinzugerechnet werden. Dies tut Grønstad vor allem, weil diese Regisseure sich auch oft explizit zu den Intentionen äußern, die sie mit ihren Filmen verfolgen.

Filme wie *Cannibal Holocaust* fallen vielleicht auf den ersten Blick in die Kategorie in der Schock-Effekte nur Selbstzweck sind, allerdings greift auch die zweite konzeptuelle Form von „unwatchable“. Deodato selbst erwähnte mehrmals, dass er diesen Film auch als eine Reaktion und Kritik an den italienischen Medien verstand. Durch deren reißerische Berichterstattung über den linken Terror der roten Brigaden, der in der Ermordung des italienischen Politikers Aldo Moro gipfelte, hätten – nach Deodatos Aussagen – diese die Situation nicht verbessert, sondern nur noch verschärft. Ein aktueller Rückblick auf den Film und seine Rezeptionsgeschichte zeigt, dass diese Idee gescheitert und, wenn auch vom Regisseur gewollt, von vielen anderen Aspekten überschattet worden ist.

4.3.5. Mattias Frey

In seinem Beitrag in *Unwatchable* mit dem Titel *Unstomachable* geht Mattias Frey auf *Irréversible* (R: Gaspar Noé, 2002) ein und erzählt eine Anekdote aus einem seiner Filmseminare, bei dem sich ein Student diesen Film nicht anschauen konnte.⁹⁰ Frey stellt sich die Frage: „Is *Irréversible* unwatchable?“⁹¹ Für den Studenten, der den Saal verließ, kann diese Frage wohl durchaus mit einem Ja beantwortet werden. Frey berichtet weiter, dass andere zwar nicht den Saal verließen aber dennoch teilweise wegschauten oder die Augen schlossen. Für andere wiederum war der Film bereits „unwatchable“, nachdem sie die Rezensionen auf Amazon gelesen hatten.⁹² Frey kommt zu dem Punkt, dass es allerdings auch jene Zuschauer gibt, die sich nicht abschrecken lassen und für die *Irréversible* durchaus sehenswert ist. Denn der Film kann auch Vergnügen bieten, und zwar nicht nur durch seinen Inhalt, sondern, wie Frey es ausdrückt, durch „the jouissance of dwelling in the Bataillean abject, rebelling

⁹⁰ *Irréversible* (*Irreversible*), R: Gaspar Noé, Fr 2002.

⁹¹ Grønstad, Asbjørn, „Unstomachable“, in: *Unwatchable*, hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 168.

⁹² *Ibid*, S. 168.

against bourgeois taste norms, virtue signaling among like-minded peers, ‚surviving‘ a disturbing horror scenario, or demonstrating immune system strength.“⁹³

Im Zuge der Analyse dessen, was als „unwatchable“ gilt, hat Mattias Frey sich auch mit der Frage beschäftigt, was „Extreme cinema“ ist. Die Grenzen, ab wann ein Film in die Kategorie von „high art“ fällt oder nur abwertend als unreflektierter Horror-, Porno- oder Exploitation-Schmalz diskutiert werden kann, sind seit jeher bestenfalls schwammig, subjektiv und haben sich auch immer wieder verändert. „Extreme cinema“ soll als ein Schirmbegriff verwendet werden und sowohl Filme umfassen, die eher dem *Art House*, wie auch Filme, die dem Exploitation-Kino zugerechnet werden. Frey erstellt in seinem Buch *Extreme cinema: The transgressive rhetoric of today's art film culture* hierfür eine Liste aus Kriterien, mit denen sich extreme Filme seiner Meinung nach identifizieren lassen.⁹⁴ Filme gelten laut Frey als extrem, wenn wenigsten zwei der folgenden Kriterien erfüllt werden.

“Explicitly depict and/or primarily thematize sex, violence, or sexual violence

Deploy an “art cinema” form and/or style (as traditionally defined within film scholarship)

Create controversy (because of explicit sex, violence, or perceived genre crossings) in its reception

Play at the mainstream A-list, mid-level, other non-themed, “extreme”, or “artsploitation”-themed film festivals

Run theatrically at arthouse chains or independent cinemas

Be distributed in niche “art” or “artsploitation” DVD series and/or be marketed in these terms

Be positioned by filmmakers in interviews or statements as intentionally artistic (or other equivalent terms, i.e., “disturbing”, “challenging,” and so on), or provocative public appearances or stunts

Be discussed in internet forums and other fan cultural sites as art, artsploitation, controversial, arousing, or disturbing

Have been passed by regulators in the United States at R or NC-17 or in Britain at 18, uncut or cut (especially on the ground of perceived artistic value), banned (especially despite the censors perception of artistic intention), or left unclassified or unrated.”⁹⁵

⁹³ Ibid, S. 168.

⁹⁴ Frey, Mattias, *Extreme cinema: The transgressive rhetoric of today's art film culture*, New Brunswick: Rutgers University Press 2016.

⁹⁵ Frey, Mattias, “Introduction”, in: *Extreme cinema: The transgressive rhetoric of today's art film culture*, New Brunswick: Rutgers University Press 2016, S.7-8.

Freys Definitionsansatz für das, was er „Extreme cinema“ nennt, ist nicht gleichzusetzen mit „unwatchable“, allerdings gibt es große Überschneidungen. Trotz Freys Bemühungen, eine breiter gefasste Definition von „Extreme cinema“ zu etablieren, die bei Produktionsstrukturen, Regulierung und Rezeption dieses Filmkorpus im Vordergrund stehen soll, versucht er, diese „art“-Filme von herkömmlichen Exploitation-, Horror- und pornographischen Filmen abzugrenzen. Allerdings ist Frey nicht so sehr daran interessiert zu unterscheiden, was Kunst ist und was nicht, sondern vielmehr daran, wie die Kunstwelt die Unterscheidungen vornimmt. Die Idee einer Liste von Kriterien, die vielleicht auch schon in der genannten Definition von „unwatchable“ enthalten waren, macht es möglich, „unwatchable“ ebenfalls als eine Art Schirmkategorie zu verstehen, die spezifische Genregrenzen überschreitet. Nicht jeder Film ist für jeden „unwatchable“, allerdings ermöglicht es eine Liste inkludierender Kriterien, über Filme, im Kontext von „unwatchable“ zu diskutieren. Frey versucht mit seiner Idee von „Extreme cinema“ Filmgruppen, mit denen sich die Filmwissenschaft bis dahin wenig beschäftigt hat, eine Plattform oder einen Schirm zu bieten, um sie in der wissenschaftlichen Diskussion sichtbar zu machen. Dieses Relevant-Machen von Aspekten und Filmen, die in der Forschung bis dahin nicht bearbeitet worden sind, ist auch ein Ziel von „unwatchable“. *Cannibal Holocaust* ist zwar in dieser Kategorie ein berüchtigtes Beispiel und gehört zu den bereits ausführlicher analysierten Filmen, da er so oft als Beispiel herangezogen wird – wie auch in dieser Arbeit –, dennoch sollten diese Überlegungen auch für andere Filme in diesem Filmkorpus angestellt werden.

4.4. „Unwatchability“ und Transgression

Im Zuge der Recherche zu *Cannibal Holocaust* und ähnlichen Filmen ist immer wieder die Rede von Transgression im Film. So hat auch Grønstad in seinen Überlegungen bereits auf die enge Verbindung zwischen „unwatchable“ und Transgression hingewiesen. Ein möglicher Definitionsansatz für Transgression wäre: „[...]transgression is violation of laws and exceeding the limits of moral and cultural

boundaries.“⁹⁶ Der Begriff der Transgression, der Überschreitung, setzt in irgendeiner Form Grenzen voraus, die überschritten werden können. Die Transgression als das Überschreiten von Regeln, Gesetzen und Vorstellungen wird in Bezug auf Film oft mit artistischen und extremen Filmformen in Verbindung gebracht, in denen etwa Gewalt und sexuelle Darstellungen zentral sind. Die Entwicklung transgressiver Elemente begleitet die Entwicklung des Films seit seinen Anfängen Ende des 19. Jahrhunderts und die Definition dessen, was transgressiv ist, hat sich ebenso weiterentwickelt, wie sich auch „unwatchability“ weiterentwickelt hat. So sind Elemente, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts als „unwatchable“ oder als Transgression galten, nicht notwendigerweise aktuell noch als solche zu definieren. Die Definitionsansätze des transgressiven Films und die von „unwatchable“ sind nicht die gleichen, allerdings gibt es sehr wohl Überschneidungen und enge Verbindungen zwischen beiden Ideen. Thematiken und Bilder, die als „unwatchable“ gelten, waren lange Zeit fast ausschließlich im Exploitation-Kino zu sehen, welches sich ebenfalls einen Ruf als transgressives Kino gemacht hat. Wenn es denn so etwas wie Grenzen zwischen „watchable“ und „unwatchable“ gibt, ist Transgression das Überschreiten eben dieser Grenzen. Das Konzept der Transgression, welches nicht an Genre, Produktion, Herkunft oder Ähnliches gebunden ist, bietet einen Modus, in dem diese Filme im wissenschaftlichen Kontext behandelt werden können. John Cline und Robert G. Weiner beschreiben dies in ihrer Einleitung zu *From the Arthouse to the Grindhouse: highbrow and lowbrow Transgression in Cinema's First Century* als: „[...]the concept of transgression allows [...] each film and filmmaker the opportunity to be understood in a context that grants them their proper significance, regardless of personal taste.“⁹⁷ Ähnlich wie „unwatchable“ und „Extreme cinema“ ist der Begriff Transgression eine Art Werkzeug, das es ermöglicht, über Filme, die oft außer Acht gelassen werden, zu sprechen und im wissenschaftlichen Kontext Aussagen über diese zu treffen. So ist *Cannibal Holocaust* auch in diesem Zusammenhang ein relevantes Beispiel.

⁹⁶ Cline, John/Robert G. Weiner (Hg.), *From the Arthouse to the Grindhouse: highbrow and lowbrow Transgression in Cinema's First Century*, Lanham: The Scarecrow Press 2010, S. 224.

⁹⁷ Cline, John/Robert G. Weiner (Hg.), *From the Arthouse to the Grindhouse: highbrow and lowbrow Transgression in Cinema's First Century*, Lanham: The Scarecrow Press 2010. S. XVII.

4.5. Zensur: Bestimmer der „Watchability“

Ein Punkt, der in Bezug auf „unwatchability“ nicht außer Acht gelassen werden darf, ist die Zensur. Sowohl die selbst auferlegte Zensur der Filmemacher, als auch die institutionalisierte Zensur sind ein wichtiger Bestandteil der Gesellschaft, um festzulegen, was als „unwatchable“ kategorisiert werden kann. Die Zensur begleitet das Medium Film seit seinen Anfängen, da die Zensur bereits in länger bestehenden Medien wie der Fotografie etabliert war. Ein Beispiel aus der Fotografie, das ebenfalls Susan Sontag in *Regarding the pain of Others* erwähnt, ist der britische Kriegsphotograf Roger Fenton, der oft als einer der ersten „offiziellen“ Kriegsphotografen bezeichnet wird. Das britische Kriegsbüro wies ihn bereits 1855 an, weder die Toten, die Verwundeten oder die Kranken zu fotografieren. Bilder wurden zu diesem Zeitpunkt auch bereits manipuliert, wie etwa Fentons berühmteste Fotografie aus dem Krimkrieg, die den Titel *Valley of the Shadow of Death* trägt. In einer Version des Bildes liegen die Kanonenkugeln im Straßengraben und in einer anderen Version sind sie auf der Straße verteilt worden, um das Bild interessanter zu machen. Hierbei handelt es sich noch nicht um eine Manipulation des fotografierten Bildes, sondern um eine Manipulation des fotografierten Settings und dennoch ist es heute die manipulierte Version des Bildes, die den höheren Bekanntheitsgrad erreicht hat. Die Zensur, die dadurch entsteht, dass der Fotograf entscheidet, welches Bild er fotografiert, gilt ebenso für den Kameramann bei Filmaufnahmen. Die erste Form der „Zensur“ wird somit immer schon vom Produzenten bei der Erstellung des Produktes durchgeführt.

Die ersten Filmbeispiele, die bereits im Kapitel „*Unwatchability*“ im Film angeführt worden sind, zeigen, dass viele der ersten Filme sich mit Thematiken und Bildern beschäftigen, die sich nicht für jeden eignen. In den USA wurde vor allem seit 1907 Kritik an den Kinos ausgeübt. Zuerst stand die mangelnde Sicherheit der Gebäude im Fokus, da bei Panik immer wieder Zuschauer verletzt worden waren. Anschließend wurde auf die moralischen Gefahren der Filme hingewiesen.⁹⁸ Hierbei wurde vor allem der Einfluss hervorgehoben, den bestimmte Filmbilder auf junge Zuschauer haben können und argumentiert, dass die jungen Mädchen und Buben durch die Filmbilder verdorben würden. Im Zuge der Debatte um *The Birth of a Nation* (R: D. W. Griffith,

⁹⁸ Vgl. Grieveson, Lee, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley: University of California Press 2004, S. 37-38.

1915) wurde vom obersten Gericht dem Film an sich die konstitutionelle Garantie auf freie Meinungsäußerung entzogen und somit der Zensur von Film die Tür geöffnet.⁹⁹ Auf die genauere Entwicklung der Filmzensur soll hier jedoch nicht weiter eingegangen werden.

Heute ist in den USA die *Motion Picture Association of America (MPAA)*, ein Verband aus den sechs großen US-amerikanischen Filmproduktionsgesellschaften, dafür verantwortlich, Altersempfehlungen für eingereichte Filme zu vergeben. Hierbei handelt es sich nicht um eine verpflichtende Kontrolle, sondern lediglich um eine freiwillige Selbstkontrolle. Diese Ratings können dennoch erheblichen Druck auf Filmproduzenten haben, da es bestimmte Ratings einfacher machen, Werbung für den Film schalten zu lassen. So kann beispielsweise eine NC-17 Bewertung oder ein unbewerteter Film verschiedene Werbemöglichkeiten nicht nutzen. Dies wiederum hat einen erheblichen indirekten Einfluss auf die Vermarktung und die potentiellen Einnahmen eines Films.

Grundsätzlich hat jedes Land seine eigenen Regeln für die Zensur von Filmen, weshalb es von vielen Filmen verschiedene Schnittversionen gibt. In den USA ist es die bereits genannte MPAA, in Großbritannien ist es das *British Board of Film Classification (BBFC)*, in Deutschland ist es die *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK)* und in Österreich ist es die *Jugendmedienkommission (JMK)*, die zuständig sind, um vor allem Jugendauglichkeit bei den Filmen festzustellen. Die genauen Aufgabenstellungen der jeweiligen Institutionen unterscheiden sich teilweise oder sind unterschiedlich gewichtet, weshalb es keine einheitlichen grenzüberschreitenden Regelungen für Filme gibt.

Neben den genannten Organisationen gibt es auch noch andere Organisationen, die ähnliche Ziele verfolgen. So wurde der umgangssprachliche Begriff des „Video Nasty“ etwa von der *National Viewers' and Listeners' Association (NVALA)* in den frühen 1980er Jahren populär gemacht. Anfangen hatte dies 1981 mit Einwüfen der *Advertising Standards Authority (ASA)*, welche gegen die Werbung für *Cannibal Holocaust*, *The Driller Killer* (R: Abel Ferrara, 1979)¹⁰⁰ und *Lager SSadis Kastrat Kommandantur* (R: Sergio Garrone, 1976)¹⁰¹ Beschwerde eingereicht hatte. Die

⁹⁹ *The Birth of a Nation (The Birth of a Nation – Aufstand zur Freiheit)*, R: D.W. Griffith, USA 1915.

¹⁰⁰ *The Driller Killer (The Driller Killer – Der Bohrmaschinenkiller)*, R: Abel Ferrara, USA 1979.

¹⁰¹ *Lager SSadis Kastrat Kommandantur*, R: Sergio Garrone, IT 1976.

darauffolgende Aufmerksamkeit, die diese Filme durch die Presse und die NVALA erfuhren, steigerte ironischerweise erst einmal die Popularität dieser Filme, bevor dann in den folgenden Jahren sogar vom Director of Public Prosecution (DPP) gegen einige dieser Filme wegen Obszönität geklagt wurde.¹⁰² Die Liste der „Video Nasties“ bestand aus 72 Filmen, von denen *Cannibal Holocaust* zu den prominenteren gehörte.

5. Verortung von *Cannibal Holocaust* im Exploitation-Kino: Historische Herleitung

Cannibal Holocaust ist kein „aus dem Nichts“ erscheinender Spezialfall eines Films, sondern in gewisser Weise so etwas wie die logische Kulmination mehrerer Faktoren, die in diesem Film einen Höhepunkt erreicht haben. *Cannibal Holocaust* setzt sich aus Ideen verschiedener Genres zusammen, die bis dahin bereits erfolgreich gewesen, aber noch nicht in dieser Kombination ausprobiert worden sind. Es gab bereits vor *Cannibal Holocaust* einige mehr oder weniger erfolgreiche Kannibalen-Filme und neben diesen lieferten Deodato vor allem die Mondo-Filme von Gualtiero Jacopetti große Inspiration. Mikita Brottman schreibt hierzu: „Cannibal Holocaust was the first ‘Cannibal mondo’ film, standing at the crossroads of the cannibal cycle of the late 1970s and early 1980s and that other celebrated Italian cinematic tradition, the mondo movie.”¹⁰³ So basiert *Cannibal Holocaust* auf zwei erfolgreichen italienischen Genretypen, die beide für sich schon Teil des Exploitation-Kinos sind. Exploitation-Kino wird hier als Überbegriff verwendet, um die Filmindustrie rund um die eigentlichen Exploitation-Filme zu bezeichnen.

5.1. Exploitation-Film

Der Exploitation-Film hat seine Ursprünge in den frühen 1920er Jahren und beschäftigte sich zu dem Zeitpunkt vor allem mit Themen wie Sexualhygiene, Drogen, Prostitution und Abtreibung. Auch größere Filmproduktionsfirmen hatten in den 1910er Jahren zu diesen Themen einige Filme produziert, aber nach dem Ende des

¹⁰² Vgl. Putley, Julian, *Film and Video Censorship in Modern Britain*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, S. 23-25.

¹⁰³ Brottman, Mikita, *Offensive Films: toward an anthropology of cinéma vomitif*, Westport: Greenwood Press 1997, S. 113.

ersten Weltkrieges wurden diese Themen aufgrund anhaltender Beschwerden aus dem „Mainstream“ verbannt. Da diese Themen von den großen etablierten Studios nicht mehr bearbeitet wurden, sahen kleinere Produktionsfirmen darin eine Chance, Geld zu machen, wenn sie Filme zu all diesen verbotenen Thematiken drehten. Dieses Konzept hielt sich trotz neuer Verbote und der Etablierung des „Production Code“ von 1930 bis in die 1950er Jahre. Da diese Filme kein Siegel der PCA (Production Code Administration) erhielten, konnten die Filme nicht in den Kinos der MPAA gezeigt werden, was ihren finanziellen Erfolg sehr einschränkte. Für Erik Schaefer ist das Erscheinen *The Immoral Mr. Teas* (R: Russ Meyers, 1959) das Ende des „klassischen“ Exploitation-Films.¹⁰⁴

„With censorship challenges aimed at those films regularly dismissed by the courts and a growing crop of more daring Hollywood releases, 1959 appears to be an end point of classical exploitation [...]. Although movies that could qualify as classical exploitation continued to be made and released after this point, they were rare, increasingly displaced by the more explicit “sexploitation” movie.”¹⁰⁵

Der Exploitation-Film wie er heute verstanden wird, umfasst mehr als den Zeitraum von 1919 bis 1959. Das Lexikon der Filmbegriffe definiert Exploitation-Film folgendermaßen:

“ von engl. exploitation = Nutzung, Verwertung, Ausbeutung

Exploitation-Filme sind meist reißerischen Inhalts. Sie nutzen die Neugier und Sensationslust des Publikums, um ihre i.d.R. gewalttätigen und blutigen Bilder zu verkaufen. Der Begriff Exploitation-Film wird heute fast ausschließlich in Bezug auf Gewaltfilme benutzt, da für Filme sexuellen Inhalts das Wortspiel Sexploitation zum stehenden Ausdruck geworden ist.“¹⁰⁶

Die Kombination der Idee des Exploitation-Films als reißerischen Film, der die Sensationslust des Zuschauers fordert, mit dem Konzept von „unwatchable“ scheint wegen der verschiedenen Ziele auf den ersten Blick vielleicht nicht erfolgsversprechend. Viele Filmemacher von Exploitation-Filmen hatten in den 70er und 80er Jahren gerade dadurch, dass sie versuchten, immer reißerischere Filme zu produzieren, auch teilweise die Grenzen dessen gefunden, was zu dem Zeitpunkt als „unwatchable“ galt. Ein Beispiel dafür wären zum Teil die Filme von John Waters, wie

¹⁰⁴ *The Immoral Mr. Teas (Der umoralische Mr. Teas)*, R: Russ Meyer, USA 1959.

¹⁰⁵ Schaefer, Eric, „Introduction: As long as It Was in Bad Taste!“, in: *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films 1919-1959*, London Duke University Press 1999, S. 8-9.

¹⁰⁶ Bender, Theo, „Exploitation Film“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143>, 7.10.2019.

etwa *Pink Flamingos* (R: John Waters, 1972).¹⁰⁷ Dieses Spannungsfeld zwischen dem Reißerischen auf der einen Seite und der Idee, ein großes Publikum zu erreichen auf der anderen Seite, trifft in gewisser Weise auf alle Filme zu, da jede kommerzielle Filmproduktion versucht, ihren potentiellen Zuschauermarkt zu ermitteln.

Die im Filmlexikon vermerkte Definition die vor allem Gewalt und Sex thematisiert, ist vielleicht zu eng, um alles zu umfassen, was unter den Mantel des Exploitation-Films fallen kann, da es sich oft um eine Ansammlung mehrerer Aspekte handelt. Die Trennlinie zwischen Exploitation-Filmen und Nicht-Exploitation-Filmen ist daher auch im besten Fall schwammig wie die meisten Genrezuschreibungen und auch nicht definitiv. So fallen sowohl die meisten Kannibalen-Filme als auch die Mondo-Filme unter den größeren Deckmantel des Exploitation-Films. Bei den meisten Kannibalen-Filmen sind es nicht nur der Inhalt, sondern insbesondere die Produktionsbedingungen, die diese Filme in der Kategorie des Exploitation-Films verorten.

5.2. Der Kannibalen-Film

Die ersten Kannibalen-Filme erschienen bereits um 1910 in den USA und trugen Titel wie *King of the Cannibal Islands* (R: Wallace McCutcheon, 1908)¹⁰⁸ oder *Buster and the Cannibal's Child* (R: Charles H. France, 1912)¹⁰⁹. *King of the Cannibal Islands* gilt als erster Film, in dem Kannibalen dargestellt werden, während *Buster and the Cannibal's Child* zwar Kannibalen thematisiert, aber keinen praktizierten Kannibalismus zeigt. Erst in den 70er Jahren mit den vor allem in Italien gedrehten Kannibalen-Filmen, etabliert sich das Genre wie wir es heute kennen – als eine Art Spin-off-Genre zum Zombie-Film. Der erste Film, der diesem Genre zugerechnet wird und mit dem der „cannibal boom“ startet, ist *Il paese del sesso selvaggio* (R: Umberto Lenzi, 1972).¹¹⁰ International wurde der Film unter Titeln wie *Man from Deep River*, *Deep River Savages*, *Mondo Cannibale* und *Sacrifice!* vermarktet. Auch Ruggero Deodato hat bereits vor *Cannibal Holocaust* einen Kannibalen-Film mit dem Titel *Ultimo mondo cannibale* (R: Ruggero Deodato, 1977) gedreht, in dem es um eine

¹⁰⁷ *Pink Flamingos*, R: John Waters, USA 1972.

¹⁰⁸ *King of the Cannibal Islands*, R: Wallace McCutcheon, USA 1908.

¹⁰⁹ *Buster and the Cannibal's Child*, R: Charles H. France, USA 1912.

¹¹⁰ *Il paese del sesso selvaggio (Mondo Cannibale)*, R: Umberto Lenzi, IT 1972.

pseudo-reale Geschichte geht, die sich im Dschungel auf einer philippinischen Insel zugetragen haben soll.¹¹¹ Ebenfalls erschien *Emanuelle e gli ultimi cannibali* (R: Joe D'Amato, 1977)¹¹², eine Art Crossover zwischen Kannibalen-Film und Sexploitation-Film,¹¹³ in dem die nackten Körper eine zentralere Rolle spielen. *Emanuelle e gli ultimi cannibali* ist der fünfte Teil der bekannten italienischen Sexploitation-Filmreihe *Emanuelle nera* (*Black Emmanuelle*). 1978 erschienen dann *La Montagna del dio cannibale* (R: Sergio Martino, 1978)¹¹⁴ und *Papaya dei Caraibi* (R: Joe D'Amato, 1978)¹¹⁵.

La Montagna del dio cannibale folgt den gleichen Genretypologien, denen auch *Cannibal Holocaust* folgt. Es wird in irgendeiner Weise ein Konflikt zwischen den „Eingeborenen“ des Dschungels und ihren fremden weißen Ausbeutern gezeigt, wobei die Eindringlinge, die dann den Kannibalen zum Opfer fallen, vorher meistens eine Täterrolle eingenommen haben und beim Zuschauer bezüglich des Schuldigen eine Ambivalenz entsteht. *Papaya dei Caraibi* von Joe D'Amato ist eigentlich ein Sexploitation-Film, der inhaltlich keine echte Verbindung zum Kannibalen-Genre hat, allerdings wird er durch den reißerischen deutschen Titel *Papaya – Die Liebesgöttin der Kannibalen* oft hinzugezählt. Wie auch bereits bei *Il paese del sesso selvaggio* ist die Fülle an verschiedenen Titel mit unterschiedlichsten Bedeutungen für den gleichen Film durchaus irritierend. Dieses Thema würde seine eigene Analyse beanspruchen, mit Fragen wie welcher Film unter welchem Titel wann wo wie vermarktet wurde und warum, allerdings wird dies hier außen vor gelassen.

Im Jahr 1980, in dem *Cannibal Holocaust* erschien, kamen womöglich die meisten Filme heraus, die dem Kannibalen-Genre zuzurechnen sind. Es erschien ebenfalls *Mangiati vivi!* (R: Umberto Lenzi, 1980)¹¹⁶, der wie *Cannibal Holocaust* in Deutschland

¹¹¹ *Ultimo mondo cannibale* (*Mondo Cannibale*, 2. Teil- Der Vogelmensch), R: Ruggero Deodato, IT 1977.

¹¹² *Emanuelle e gli ultimi cannibali* (*Nackt unter Kannibalen*), R: Joe Damato, IT 1977.

¹¹³ Definition: Sexploitation

„Sammelbezeichnung für ein Herstellungsprinzip erotischer Filme sowie für jenen Teil der Filmindustrie, der mit der Herstellung möglichst billiger Sex- und Pornofilme unter Ausnutzung der Darsteller/innen wie auch von Vorlieben und Sehnsüchten des Zielpublikums in kurzer Zeit viel Geld verdienen will.“, Bender, Theo/ Kaczmarek, Ludger, „Sexploitation/ Sexploitation Film“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1007>, 7.10.2019.

¹¹⁴ *La Montagna del dio cannibale* (*Die weiße Göttin der Kannibalen*), R: Sergio Martino, IT 1978.

¹¹⁵ *Papaya dei Caraibi* (*Die Liebesgöttin der Kannibalen*), R: Joe D'Amato, IT 1978.

¹¹⁶ *Mangiati vivi!* (*Lebendig gefressen*), R: Umberto Lenzi. IT 1980.

nach § 131 StGB (Film und Gewaltverherrlichung)¹¹⁷ beschlagnahmt wurde. Ebenfalls erschien *Zombi Holocaust* (R: Marino Girolami, 1980), in dem sowohl Kannibalen wie auch Zombies vorkommen und der somit eine Art Crossover von zwei Genres ist, um vielleicht ein größeres Publikum zu gewinnen.¹¹⁸ *地獄無門* (pinyin: *Dìyù wú mén*) (R: Tsui Hark, 1980), der wohl bekannter ist unter seinem internationalen Titel *We're Going to Eat You*, ist einer der wenigen nicht aus italienischer Produktion stammenden Kannibalen-Filme aus dem Jahr 1980.¹¹⁹ Er wurde von dem damals noch eher unbekannten Tsui Hark gedreht und war dessen zweiter Film. In diesem Film werden Elemente des Kannibalen-Films mit Elementen des Kung-Fu-Films vermischt. Ein weiterer Horror-Erotikfilm mit dem Titel *Orgasmo Nero* (R: Joe D'Amato, 1980) erschien ebenfalls in dem Jahr.¹²⁰ In diesem doch eher konventionellen Erotikfilm wird in den zwei letzten Minuten des Films eine Person umgebracht und deren Herz verspeist. Zwei Filme, die wieder in dieselbe Richtung gehen wie *Cannibal Holocaust*, sind *El caníbal* (R: Jesús Franco, 1980)¹²¹, besser bekannt als *Devil Hunter*, und *Mondo cannibale* (R: Jesús Franco, 1980)¹²². Bei *El caníbal* handelt es sich um einen Splatterfilm, in dem ebenfalls Teile der bereits erklärten klassischen Kannibalen-Film-Typologie abgehandelt werden.¹²³ *Mondo cannibale* wird in Deutschland unter dem Titel *Mondo Cannibale 3 – Die Blonde Göttin der Kannibalen* veröffentlicht, hat allerdings keinerlei inhaltliche wie auch sonstige Verbindung zu den beiden Filmen,

¹¹⁷ Definition: Zensur: § 131 StGB (Film und Gewaltverherrlichung)

„Nach dem Strafgesetz gelten „Schriften, die grausame oder sonst unmenschliche Gewalttätigkeiten gegen Menschen oder menschenähnliche Wesen in einer Art schildern, die eine Verherrlichung oder Verharmlosung solcher Gewalttätigkeiten ausdrückt oder die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellt“, als Straftaten.[...]“, Hölzgen, Stefan, „Zensur: § 131 StGB (Film und Gewaltverherrlichung)“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2590#targetText=Nach%20dem%20Strafgesetz%20gelten%20%E2%80%9ESchriften,Weise%20darstellt%E2%80%99C%20als%20Straftaten.>, 7.10.2019.

¹¹⁸ *Zombi Holocaust (Zombies unter Kannibalen)*, R: Marino Girolami, IT 1980.

¹¹⁹ *地獄無門* (pinyin: *Dìyù wú mén*) (Wir kommen und werden Euch fressen), R: Tsui Hark, HK 1980.

¹²⁰ *Orgasmo Nero (Woodoo-Baby – Sex und schwarze Magie in der Karibik)*, R: Joe D'Amato, IT/DO 1980.

¹²¹ *El caníbal (Jungfrau unter Kannibalen)*, R: Jesús Franco, ES/FR/DE 1980.

¹²² *Mondo Cannibale (Mondo Cannibale 3 – Die Blonde Göttin der Kannibalen)*, R: Jesús Franco, FR 1980.

¹²³ Definition: Splatterfilm

„Splatter ist ein lautmalerscher Begriff, der vom Geräusch an die Wand spritzenden Blutes stammt, und bezeichnet daher Szenen oder ganze Filme, die explizit-blutige Gewaltdarstellungen zum Inhalt haben. Während viele Horrorfilme mit Splatterszenen arbeiten, gibt es daneben Filme, die ähnlich wie pornographische Filme eine dünne Handlung konstruieren, um darin exploitativ Gewalt zu zeigen.“, Bender, Theo/Juhnke, Karl, „Splatterfilm“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2392>, 7.10.2019.

die als Teil 1 und 2 in Deutschland vermarktet worden sind. Beide Filme stehen in Großbritannien auf der berüchtigten Liste der „video nasties“, auf der auch *Cannibal Holocaust* zu finden ist.¹²⁴ Ein letzter Film, der hier erwähnt werden soll, ist *Primitif* (R: Sisworo Gautama Putra, 1980) vom indonesischen Regisseur Sisworo Gautama Putra, der sich laut eigenen Aussagen *Il paese del sesso selvaggio*, *La Montagna del dio cannibale* und *Ultimo mondo cannibale* angesehen hatte, und einen ähnlichen Film drehen wollte. *Primitif* enthält sogar Szenen, die einfach aus den genannten Filmen übernommen worden sind.¹²⁵ In den Jahren danach erschienen weitere Filme, die dem Subgenre des Kannibalen-Films zugeordnet werden können, allerdings hatte das Genre 1980 seinen Höhepunkt erreicht. In Bezug auf die „unwatchability“ dieser Filme ist zu beachten, dass einige dieser Filme bis auf die angesprochene Kannibalen-Thematik sehr unterschiedlich sind und die Kannibalen-Thematik in einigen Fällen eher als Marketingstrategie hinzugefügt worden ist, als dass sie essenziell für den Film gewesen sei.

5.3. Der Mondo-Film

Ein weiteres Genre, auf das sich Ruggero Deodato stützt und von welchem er Elemente übernimmt, ist der Mondo-Film, der sich vor allem in den 1960er und frühen 1970er Jahren großer Beliebtheit erfreut hat. Wie die Titel einiger genannter Kannibalen-Filme zeigen, haben neben *Cannibal Holocaust* auch andere Produzenten Inspiration im Mondo-Film gesucht oder zumindest versucht, den Begriff Mondo im Titel mit einzuschließen, um die Zuschauer anzusprechen, die mit dem Begriff des Mondo bereits Filme assoziieren. Ein Mondo-Film ist ursprünglich ein Exploitation-

¹²⁴ Definition: Video Nasties

„[...]Eine Gruppe von überwiegend aus italienischen und amerikanischen Quellen stammenden und hauptsächlich dem Horror-Genre (Zombiefilme, Kannibalenfilme, Nazi-Exploitationsfilme, Mondo-Filme, Snuff-Filme; Splatterfilme etc.) zuzurechnenden Filmen, die auf dem bis 1984 weitgehend unregulierten britischen Videomarkt vertrieben wurden. Sie wurden in Großbritannien aufgrund einer Anfang der 1980er Jahre hochkochenden, z.T. von der Videoindustrie selbst angezettelten öffentlichen Diskussion um Zerfall und Bewahrung moralischer Werte von Staats wegen indiziert. Den Ausdruck *Video Nasties* prägte die selbsternannte Tugendwächterin Mary Whitehouse von der britischen *National Viewers' and Listeners' Association*. Nach dem *Video Recordings Act* von 1984, der alle neuen Produktionen zur Zertifizierung zwang, wurden die nunmehr katalogisierten und dokumentierten Video Nasties erst recht zu einem Gegenstand fankultureller Verehrung und satirischer Verspottung, unter Ausnutzung aller Möglichkeiten, die das aufkommende Internet bot. [...]“, Kaczmarek, Ludger, „Video Nasties“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5960>, 7.10.2019.

¹²⁵ *Primitif* (Der Todesschrei der Kannibalen), R: Sisworo Gautama Putra, ID 1980.

Dokumentar-Film, wobei die meisten eher pseudo-dokumentarischer Natur sind, da sie aus einer Mischung aus Archivmaterial und nachgestellten Szenen bestehen. Der Begriff „Mondo“ geht auf den Titel des Films zurück, der dieses Genre begründet hat, nämlich *Mondo Cane* (R: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara, 1962)¹²⁶. Ein anderer Begriff, der diese Art von Filmen beschreiben kann, ist Shockumentary, wobei dieser Begriff den Zweck der Filme charakterisiert. In *Mondo Cane* werden dokumentarische und pseudo-dokumentarische Aufnahmen aus der ganzen Welt gezeigt. Es werden Rituale und Traditionen verschiedener Kulturen gezeigt, wobei die Szenen zwischen westlichen und eher exotischen Kulturen wechseln, um einen noch stärkeren Kontrast hervorzurufen. Die Thematiken, mit denen sich Mondo-Filme beschäftigen, sind oft fremde Kulturen, Sub-Kulturen, Gewalt, Sexualität sowie Thematiken, die in der damaligen Gesellschaft als Tabus verstanden worden sind. Oft versuchen sie, in gewisser Weise zivilisationskritisch zu sein, allerdings ist dies eher ein Deckmantel für den vorhandenen Rassismus und die Darstellung von Sexualität und Gewalt. Viele dieser Filme enthalten ähnliche Elemente wie *Cannibal Holocaust* und haben wohl als Vorlagen für die verschiedenen verstörenden Szenen in *Cannibal Holocaust* gedient. Neben *Mondo Cane* zählt *Africa Addio* (R: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1966) zu den bekanntesten und berüchtigtsten Mondo-Filmen.¹²⁷ Der Filmkritiker Roger Ebert schreibt hierzu: „‘Africa Addio’ is a brutal, dishonest, racist film. It slanders a continent and at the same time diminishes the human spirit. And it does so to entertain us.“¹²⁸

Filme wie *Mondo di Notte n.3* (R: Gianni Proia, 1963)¹²⁹ und *Le città proibite* (R: Giuseppe Maria Scotese, 1964)¹³⁰ sind für Mondo-Filme typische Ansammlungen von Gewalt, Sex und Kuriositäten, die in den Jahren nach *Mondo Cane* erschienen sind. Oft wird versucht, die gleichen, teilweise auch neue Nischen von Kuriositäten aus der ganzen Welt zusammenzutragen, um ein größeres Publikum anzulocken. Ein Aspekt, der auch bei den Mondo-Filmen bereits für Aufruhr gesorgt hat und aus heutiger Sicht einige davon „unwatchable“ macht, ist das Verschleiern dessen, was echt und was nachgestellt worden ist. Die Filme devaluieren echte Gräueltaten dadurch, dass sie

¹²⁶ *Mondo Cane*, R: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara, IT 1962.

¹²⁷ *Africa Addio*, R: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, IT 1966.

¹²⁸ Ebert, Roger, „Africa Addio“, <https://www.rogerebert.com/reviews/africa-addio-1967>, 9.10.2019.

¹²⁹ *Mondo di Notte n.3 (Mondo di notte – Welt ohne Scham)*, R: Gianni Proia, IT 1963.

¹³⁰ *Le città proibite (Mondo Nudo – Nackte Welt)*, R: Giuseppe Maria Scotese, IT 1964.

diese nicht als solche kennzeichnen. Dadurch lassen sie den Zuschauer immer im Zweifel darüber, ob das, was er gerade gesehen hat, nachgestellte Szenen sind oder ob es sich um echte dokumentarische Aufnahmen handelt. Aus moralischer Sicht sind die meisten Mondo-Filme quasi „unwatchable“ und lediglich als Artefakte ihrer Entstehungszeit überhaupt noch zu sichten. Hierbei stellt sich die Frage, ob diese Filme zum Zeitpunkt ihres Entstehens auch bereits unter einem kritischen Licht betrachtet wurden, als die Kolonialisierung noch ein von vielen Regierungen und Nationen unterstütztes Konzept darstellte.

Einer der wohl am bekanntesten nicht aus italienischer Produktion stammenden Mondo-Filme ist *Faces of Death* (R: Conan LeCilaire, 1978), der das Level des Makabren weiter auf die Spitze getrieben hat.¹³¹ *Faces of Death* mischt dokumentarisches Material echter Todes- und Tierschlachtungsszenen mit nachgestellten Szenen, wobei der genaue Anteil an authentischen Szenen nicht bekannt ist. Die Rahmenhandlung für den Film wird durch eine fiktive Erzählerfigur erstellt. Der Erzähler gibt vor, ein Pathologe zu sein und aus wissenschaftlichen Gründen eine Sammlung der verschiedenen „Gesichter des Todes“ zusammengetragen zu haben, die der Zuschauer nun zu sehen bekommt. *Faces of Death* ist nach seinem Erscheinen in einigen Ländern verboten worden und bis heute nicht überall erhältlich - aus gutem Grund.

Die Parallelen zwischen den Mondo-Filmen und *Cannibal Holocaust* sind zahlreich und haben wohl dazu beigetragen, dass die Gerüchte über echte Tötungen in *Cannibal Holocaust* aufgekommen sind und sich so lange haben halten können, auch wenn ein großer Teil der Gerüchte wohl dem Unwissen der Bevölkerung über die Produktion von Filmen und der Naivität gegenüber dem gezeigten Bildmaterial geschuldet ist.

Neben den vermeintlichen Tötungen von Menschen sind die Tiertötungen, die im Rahmen von *Cannibal Holocaust* auftauchen, auch im Mondo-Film ein häufig verwendetes Mittel, um die Zuschauer zu schockieren. In *Africa Addio* wird unter anderem ein Rind erschossen und weitere Rinder werden dadurch gequält, indem Menschen ihnen die Sehnen an den Hinterbeinen durchschneiden. Interessant ist hier, dass diese Bilder, die nur knappe 15 Jahre vorher entstanden sind, keine

¹³¹ *Faces of Death* (Gesichter des Todes), R: Conan LeCilaire, USA 1978.

rechtlichen Folgen für die Produzenten gehabt haben. Dies kann unter anderem daran liegen, dass der dokumentarische Aspekt des Mondo-Films akzeptiert worden ist und die Filmemacher den Anschein gewahrt haben, sie seien ohne Einfluss auf die gezeigten Szenen gewesen, wohingegen es bekannt gewesen ist, dass Deodato die Szenen für seinen Film inszeniert hat. Ein anderer Aspekt des Mondo-Films, der sich auch in *Cannibal Holocaust* widerspiegelt, ist die oft verfolgte Idee des Unerforschten, Primitiven und Kuriosen. Die Darstellung anderer Kulturen mit faszinierenden und teilweise erschreckenden Bräuchen und Traditionen und deren Gegenüberstellung mit westlichen Bräuchen und Traditionen findet in vielen Mondo-Filmen statt und auch *Cannibal Holocaust* beginnt zuerst mit Aufnahmen aus dem Amazonas gefolgt von Aufnahmen aus dem Beton-Dschungel von New York.

Ein weiterer Punkt, der Deodatos Inspiration und Interesse an diesen Filmen zeigt, ist, dass Riz Ortolani, der Komponist des Soundtracks von *Cannibal Holocaust*, ebenfalls den Soundtrack für *Mondo Cane* und andere Mondo-Filme von Jacopetti und Prosperi geschrieben hat.

6. Filmanalyse: *Cannibal Holocaust*

Um genauer über das Verhältnis von „unwatchability“ in Bezug auf *Cannibal Holocaust* eingehen zu können, muss festgehalten werden, worin diese „unwatchability“ besteht. Zudem soll untersucht werden, welche Aspekte des Films ihn schließlich in die Kategorien des Horrors, des Exploitation-Films, des Snuff, der gebannten und verbotenen Filme einordnen lassen.¹³² Hierbei soll auch darauf geachtet werden, dass

¹³² Definition: Snuff

engl.: *to snuff out* = das Leben auslöschen, ein Ende bereiten (neben anderen Bedeutungen) *Snuff-Filme* verdanken ihren Reiz dem Versprechen, dass die in ihnen gezeigte Gewalttat nicht gespielt, sondern authentisch ist.[...] Den Mythos des Snuff-Films gibt es seit den frühen 1970er Jahren zunächst für billige Pornofilme mit extremen Gewaltszenen. Als eigentlicher Ursprung des Begriffs gilt ein unbedeutender argentinischer Film mit dem Titel *Slaughter*, dessen Geschichte sich an die Ermordung der Schauspielerin Sharon Tate durch die Manson-Sekte anlehnte; der Film wurde von dem Filmverleiher Alan Shackleton günstig aufgekauft, mit einem bluttriefenden Finale versehen und unter dem Titel *Snuff* 1976 in New York erstaufgeführt. [...]Der Reiz des Verbotenen, Strafbaren, Authentischen und Elitären vermischt sich in der mythischen Filmform des Snuff. [...]Unentscheidbar ist auch, ob es abseits des normalen Filmmarktes nicht dennoch solche Gewaltexzesse für die und vor der Kamera gibt. – Juhnke, Karl, „snuff“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=517>, 31.03.2020.

neben den am meisten zitierten visuellen Inhalten auch noch andere Faktoren dazu beigetragen haben.

Bevor genauer auf einzelne Szenen eingegangen werden soll, erfolgt zunächst eine kurze Zusammenfassung der Story. Der Film wird oft grob in zwei Teile aufgeteilt, einerseits die versuchte Rettung und die Bergung des Filmmaterials durch Professor Harold Monroe und andererseits die Sichtung des gefundenen Filmmaterials und dessen Rezeption. Diese Teilung findet fast genau nach der Hälfte des Films statt und ist Teil der narrativen Struktur, die der Film verfolgt. Die angegebenen Timecodes beziehen sich immer auf die ungeschnittene Fassung, die 95 Minuten und 44 Sekunden beträgt.¹³³

6.1. Monroes Reise in den Urwald, aka. *The Green Inferno*

Ein amerikanisches Filmteam aus vier jungen Personen bleibt bei einer Expedition in den Regenwald des Amazonas verschollen. Das Team, bestehend aus dem Regisseur Alan Yates (Gabriel Yorke), der Drehbuchautorin und Freundin von Yates, Faye Daniel (Francesca Ciardi) und den beiden Kameramännern Mark Tomaso (Luca Giorgio Barbareschi) und Jack Anders (Perry Pirkanen), hat sich in ein Gebiet fliegen lassen, welches als das „grüne Inferno“ bekannt worden ist, um dort einen Dokumentarfilm über einen Kannibalen-Stamm zu drehen. Allerdings sind sie nicht wieder zurückgekehrt. Professor Harold Monroe (Robert Kerman), ein Anthropologe der Universität New York, akzeptiert die Bitte, das Rettungsteam mit der Hoffnung in den Amazonas zu führen, das Filmteam noch lebend aufzufinden. Es wird anschließend ein Militäreinsatz im Dschungel gezeigt, bei dem das Militär einen jungen Mann eines Stammes (uncredited) gefangen nimmt.

Der Militäarchef stellt Monroe nach seiner Ankunft seinem Spurenleser und Führer Chaco Losojos (Salvatore Basile) vor. Monroe reist mit diesem, dem gefangenen Mitglied des Stammes und Chacos Assistent Miguel (uncredited) tiefer in den Regenwald. Auf ihrer Reise finden sie die menschlichen Überreste von Felipe Ocanya (uncredited), dem Führer von Yates Gruppe, und treffen nach einigen Tagen schließlich auf den Yacumo-Stamm, dem ihr Gefangener angehört. Hier wird Monroe

¹³³ *Cannibal Holocaust*, https://www.youtube.com/watch?v=_s1mxDF5Mds&t=1735s, 11.03.2019.

mit großem Misstrauen empfangen und erfährt erstmals über die Probleme, die das Team von Yates dort verursacht hat.

Monroe reist schließlich weiter, um einen der beiden sich bekriegenden Kannibalen-Stämme, die Yanomamo und die Shamatari zu finden. Hierbei folgen Monroe und Chaco unauffällig einer Gruppe Shamatari, die gerade dabei sind, eine kleinere Gruppe Yanomamo zu jagen und zu töten. Es kommt schließlich noch eine weitere Gruppe Yanomamo-Krieger hinzu und Monroe und Chaco helfen der kleineren Gruppe gegen die Shamatari und erhoffen sich dadurch die gute Gesinnung der Yanomamo.

Monroe, Chaco und Miguel werden anschließend in das Yanomamo-Dorf gebracht, wo Monroes Befürchtungen, dass das Team tot ist, bestätigt wird. Die verstümmelten Überreste von Yates Team und ihr Equipment sind nun Trophäen der Yanomamo. Monroe tauscht schließlich sein Aufnahmegerät, mit dem er seine Suche dokumentiert hat, gegen die Filmrollen von Yates Team, welche sich ebenfalls im Besitz der Yanomamo befinden, und kehrt wieder nach New York zurück.

6.2. Sichtung und Diskussion des gefundenen Materials

Zurück in New York sieht man, wie Monroe interviewt wird und schildert, wie er es geschafft hat, das Filmmaterial von den Kannibalen zu erhalten. In den Büros des Medienunternehmens BDC, für das Alan Yates und sein Team gearbeitet haben, diskutiert Monroe darüber, ob das gefundene Material gezeigt werden soll oder nicht. Der Name BDC wird nie genannt, sondern taucht lediglich in einem kurzen Ausschnitt aus *The Last Road to Hell* auf, einem „Dokumentarfilm“, den Yates und sein Team vorher für dieses Unternehmen gedreht haben, wobei der kurze Ausschnitt und der Titel dieses Films sehr an die Mondo-Filme der späten 60er und frühen 70er Jahre erinnern. Hier werden scheinbar öffentliche Hinrichtungen gezeigt, die laut einer Mitarbeiterin von BDC alle gestellt seien.

Nun fragt der Editor Monroe, ob sie beginnen sollen, und man sieht nun den Film, den Yates Team gedreht hat, den Film im Film, gedreht mit einer 16mm Kamera. Zu Beginn dieser Sequenzen hört man den Editor und Monroe noch aus dem Off reden und wie bereits zu Beginn des Films sieht man wieder ein Flugzeug in den Urwald

fliegen. Der Editor macht eine kurze Bemerkung zur Kameraeinstellung, die noch einmal auf die Authentizität dieses rohen Filmmaterials hinweisen und die Echtheit dieses Material bestärken soll. Anschließend sieht man das Team, wie es sich in einem Zimmer vorbereitet, wobei Yates sich von einem seiner Kameramänner filmen lässt und ihre Ausrüstung und Vorhaben erklärt. Während dessen kommt die nackte Faye aus der Dusche und wird ebenfalls gefilmt. Sie regt sich darüber auf, dass sie gefilmt wird.

Nun kommt wieder ein Schnitt nach New York und man sieht Monroe, wie er Angehörige und Freunde der Verstorbenen interviewt und deren Meinungen über sie einholt. Wieder im Studio wird darüber geredet, wie der Film aufgebaut wird und an welchen Stellen sich diese Familien-Interviews einbauen lassen. Es wird weiter das Filmmaterial gezeigt und wieder folgt ein Kommentar des Editors, der sagt, dass der erste Teil stumm sei und der Ton erst einige Momente später einsetze. Man sieht das Team im Dschungel, wie sie sich gegenseitig filmen und eine Schildkröte fangen, diese anschließend töten und essen. Felipe, ihr Spurenleser, wird von einer Giftschlange gebissen und in einem verzweifelten Versuch, ihm zu helfen, hackt Yates Team ihm das Bein ab, aber Felipe verstirbt. Das Team dringt weiter in den Urwald vor und erhascht erste Bilder der Ureinwohner. Das Team kommt nun in das Yacumo-Dorf, in dem auch Monroe zu sehen war. Yates und seine Truppe terrorisieren die Bewohner, indem sie ein Schwein der Dorfbewohner erschießen und ihre Hütten in Brand stecken, während sich noch Personen in den Hütten befinden. Soweit man bei Monroes Besuch gesehen hat, sind einige der Einwohner scheinbar in den Hütten verbrannt. Faye und Yates vollziehen quasi auf den Leichen einen Geschlechtsakt, bei dem die Überlebenden sie beobachten können.

Monroe ist anschließend mit der Mitarbeiterin von BDC im Park zu sehen, wo sie einen der wohl bekanntesten Sätze aus dem Film zu ihm sagt. „The more you rape their senses, the happier they are.“ Wieder im Urwald filmt das Team eine alte sterbende Person aus dem Stamm, und stiftet danach einigen Frauen des Stammes dazu an, bei einer schwangeren Frau eine Art Zwangsabtreibung durchzuführen. Yates beschreibt dieses Ritual als „Social Surgery“.

Monroe erklärt bei BDC weiter, dass das Material beleidigend, unehrlich und unmenschlich sei. Er bewegt den BDC-Mitarbeiter schließlich dazu, sich mit ihm den

Rest des Materials anzuschauen. Yates Team findet eine Yanomamo-Frau, die sie nun der Reihe nach vergewaltigen, wobei nur Faye sich über das Verhalten ihrer Kollegen aufregt. In der nächsten Szene ist die Frau tot und gepfählt zu sehen und Yates redet über den tiefen Respekt der Yanomamo gegenüber der Jungfräulichkeit ihrer Frauen. Die Gruppe dringt weiter in den Dschungel vor und wird von den Yanomamo angegriffen. Jack wird von einem Speerwurf durchstoßen und getötet. Mark filmt weiter, wie Jacks Körper von den Yanomamo-Kriegern verstümmelt wird. Faye wird von den Kannibalen ebenfalls gefangen genommen, vergewaltigt und anschließend dekapitiert, während Mark die Kamera draufhält. Die Yanomamo verfolgen und töten Mark und Yates, wobei man Yates blutiges Gesicht sieht bevor der Film abbricht.

Wieder im Vorführraum von BDC, sehen alle Mitarbeiter verstört aus und der Chef geht zum Telefon und befiehlt, dass das Filmmaterial zerstört werden soll. Der Film endet mit Harold Monroe auf den Straßen von New York und einem inneren Monolog, Zitat: „I wonder who the real cannibals are?“ Dem Abspann wird eine Nachricht vorangestellt, die besagt, dass der Projektionist zu einer zwei-monatigen Gefängnisstrafe und 10.000 Dollar Bußgeld verurteilt worden ist, weil er das Material nicht zerstört, sondern es für 250.000 Dollar verkauft haben soll.

Interessant an *Cannibal Holocaust* ist, dass der Film versucht, das rücksichtslose Vorgehen von Leuten darzustellen, die scheinbar ohne ethische oder moralische Richtlinien alles für eine Sensationsstory machen würden. Das absurde Verhalten von Yates Team zeigt, wie diese Idee bis auf die Spitze getrieben werden kann. Gleichzeitig ist *Cannibal Holocaust* aus der Sicht der meisten Zuschauer ein Paradebeispiel für genau die Vorgehensweisen, die in dem Film in Frage gestellt werden.

7. „Unwatchability“ von *Cannibal Holocaust*

Die Zusammenfassung lässt erahnen, warum der Film so verstörend ist und warum er in so vielen Ländern verboten wurde. Es ist bei einigen Szenen relativ einfach zu erkennen, dass sie wohl für Veröffentlichungen herausgeschnittenen oder zumindest

gekürzt worden sind. Ich werde in diesem Kapitel noch einmal im Detail auf einige besonders verstörende Szenen und Fakten eingehen.

Cannibal Holocaust wurde 1979 innerhalb eines Jahres produziert. Der Film wurde an drei Standorten gedreht, alle Urwaldszenen wurden in der Nähe von Leticia in Kolumbien aufgenommen, die Stadtaufnahmen in New York und die Innenaufnahmen in den De Paolis Studios in Rom. Das verwendete Bildformat war 1.85:1, ein Breitbildformat, welches sich zum Zeitpunkt der Produktion in Hollywood zu einem Standardbildformat etabliert hatte. Die originale Filmrolle hatte eine Länge von 2588 Metern und eine Laufzeit von 95 Minuten und 44 Sekunden. Die Information ist vor allem wichtig, um die vielen geschnittenen Fassungen mit dem Original vergleichen zu können.

Der Film wurde zum Teil auf 16mm und zum Teil auf 35mm gedreht. Bei den 16mm Aufnahmen handelt es sich vor allem um das Material von Yates und dessen Team. Grundsätzlich wurde 16mm Film von Amateurfilmern verwendet und zum Teil aus Kostengründen in der Filmindustrie, da es deutlich billiger war als in 35mm zu filmen.

Die Verwendung von 16mm hat bei *Cannibal Holocaust* sowohl eine wirtschaftliche als auch eine ästhetische und narrative Funktion. Die 16mm-Aufnahmen besitzen eine gröbere Körnung und eine schlechtere Qualität als die 35mm Aufnahmen und ermöglichen dadurch in gewisser Weise die Differenzierung zwischen dem Film und dem Film im Film. Neben diesem Aspekt sind im Film auch Beleuchtungsfehler und wackelige Aufnahmen der 16mm-Handkameras enthalten, um ein amateurhaftes und zugleich authentisches Filmbild auszustrahlen; authentisch in dem Sinne, dass die Zuschauer diese Art schlecht beleuchteter Filmbilder mit grober Körnung von eigenen Amateur-Familienfilmen kennen. So können sie damit verbinden, dass es sich vielleicht wirklich um gefundene Amateuraufnahmen, um Found-Footage handelt, und nicht um einen schönen sauberen Film einer großen Filmproduktion. Bei diesen formalen Elementen hat Deodato sich vor allem von den Mondo-Filmen und dem „cinéma vérité“ inspirieren lassen.¹³⁴ Die Aufnahmen von Yates Team werden mit

¹³⁴ Definition: Cinéma Vérité

„Die ursprünglich von Dziga Vertov stammende Bezeichnung Cinéma Vérité (= Kino-Pravda) wurde von Edgar Morin, einem linksorientierten Journalisten und Soziologen, auf das Werk Jean Rouchs übertragen. Von ihm stammte die Idee, die in der ethnografischen Filmarbeit entwickelten Rouchschen Techniken in einem Porträt bzw. „soziologischen Fresko“ des Lebens in Paris anzuwenden – ohne Drehbuch, bestehend nur aus einer Reihe von Interviews, die z.T. sehr lang und intensiv wurden; die

diesen Mitteln als „echte“ dokumentarische Aufnahmen dargestellt, obwohl sie genauso gestellt sind wie die restlichen Aufnahmen.

Elemente des Dokumentarischen tauchen gleich zu Beginn des Films auf, als lange Luftaufnahmen des Urwaldes aus einem kleinen Flugzeug gezeigt werden, während der Vorspann abläuft. Neben den Aufnahmen der Natur sind auch viele Aufnahmen von Tieren zu sehen, denen das Team im Urwald begegnet sein soll. Die *Natives* werden neben den Tieren so gefilmt, als seien sie auch nur eine weitere Spezies, die im Urwald lebt. Bei 00:06:45 wird eine Gruppe von Yacumo gezeigt, wie sie scheinbar den Kadaver eines Menschen essen, während sich Militär nähert. Einer der Yacumo schaut, wie ein Tier um sich, welches die nahende Gefahr spürt. Es wird ein Faultier in einem Baum gezeigt, um den Standort des Urwaldes zu festigen und anschließend wieder die Yacumo, die nun von den Soldaten erschossen werden und flüchten. Vor allem im ersten Teil des Films werden neben dem Faultier immer wieder weitere Tieraufnahmen eingestreut, um die Erwartungshaltung des Zuschauers gegenüber dem südamerikanischen Urwald zu erfüllen. Es werden öfters Gruppen von Affen gezeigt, die in den Baumkronen umherklettern, daneben sind ein Jaguar, eine Anakonda, ein Kaiman, weitere Schlangen, eine Riesenspinne, eine Riesenschildkröte, ein Nagetier und das wilde Schwein der Yacumo zu sehen.

Weitere Aspekte, die den Zuschauer davon überzeugen sollen, dass es sich um genuine Dokumentaraufnahmen handelt, sind die paratextuellen Informationen, die im Vorspann und auch im Abspann eingeblendet werden. So erscheint nach dem Vorspann ein kurzer Disclaimer mit der Nachricht: „For the sake of authenticity some sequences have been retained in their entirety.“ Am Ende des Films wird eine weitere Nachricht gezeigt: „Projectionist John. K. Kirov was given a two-month suspended jail sentence and fined \$ 10.000 for illegal appropriation of film material. We know that he received \$ 250.000 for the same footage.“ Beide Einblendungen suggerieren, dass es sich bei den Dokumentaraufnahmen, die in *Cannibal Holocaust* eingebettet sind, um echtes Material handeln würde. Die nach dem Vorspann gezeigte Nachricht ist darüber hinaus auch als eine indirekte Warnung an den Zuschauer zu verstehen, dass

Kamera sollte ein Katalysator sein, die Realität selbst sich dramatisieren; das Ergebnis war die Gemeinschaftsarbeit *Chronique d'un Été* (1961).[...] Das Ziel ist es, die Konflikte zu protokollieren, die durch das Vorhandensein von Kamera und Interviewer hervorgerufen werden.“ – Wulff, Hans Jürgen, „Cinéma Vérité“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=108>, 19.11.2019.

es sich bei den folgenden Aufnahmen teilweise um problematische Aufnahmen handeln wird. „Unwatchability“ wird nicht direkt erwähnt, scheint aber dennoch eine Rolle zu spielen, sowohl in der Handlung des Films als auch auf der Meta-Ebene.

Auf der Bildebene ist *Cannibal Holocaust* für viele Zuschauer vor allem eine Ansammlung verstörender und schrecklicher Momente, die scheinbar jeden Aspekt des Ekeligen zu bedienen versuchen. Von Kannibalismus über nackte Körper, Vergewaltigungen, Totschlag, Massakrierungen, Verstümmelungen, Schändungen bis hin zu den Tiertötungen deckt *Cannibal Holocaust* viele Gräueltaten ab.



Abbildung 1

Die Szenen, in denen Kannibalismus gezeigt wird gehören eher zu den harmlosen Szenen, da die verwendeten Requisiten für die Knochen und das Fleisch vor allem aus heutiger Sicht nicht besonders überzeugen. „Unwatchable“ sind die langen Kameraeinstellungen bei den Vergewaltigungen, der unfreiwilligen Abtreibung und den Tiertötungen. Bei 00:19:48 etwa wird ein „Eingeborener“ gezeigt, der eine rituelle Vergewaltigung mit einem Holzphallus und anschließend die Tötung einer nackten, nur mit Schlamm beschmierten Frau durchführt, während Monroe und sein Team sie dabei beobachten.

Diese Szene wird in allen Einzelheiten dargestellt und zieht sich über drei Minuten des Films, sie wirkt umso stärker in Verbindung mit der defätistischen Musik von Riz Ortolani im Hintergrund. Das Musikstück, das zum ersten Mal in dieser Szene auftaucht, ist auf dem Soundtrack auch als „Adulteress' Punishment“ betitelt. Ebenso wird die von Yates angestiftete Zwangsabtreibungsszene detailliert gezeigt, mit vielen Nahaufnahmen der nackten schwangeren Frau, dem Begraben des Fötus und der anschließenden Steinigung der Frau. Auch diese Szene zieht sich über einen für den Zuschauer unangenehm langen Zeitraum von mehr als zwei Minuten hin. Eine ausführlichere Beschreibung erübrigt sich wohl, um zu erklären, weshalb diese Szene als „unwatchable“ kategorisiert



Abbildung 2

worden ist, da den meisten Personen bereits bei dem bloßen Gedanken an solch eine Szene übel wird.

Die wohl bekannteste Szene aus *Cannibal Holocaust* ist die Darstellung einer am Ufer eines Flusses gepfählten Frau. Auch hier ist wieder die Länge der dargestellten Szene ausschlaggebend und es werden viele Nahaufnahmen gezeigt. Neben dem Bild des Yacumo, der eine nackte Frau mit einem hölzernen Phallus vergewaltigt (Abbildung 1)¹³⁵, ist das Bild der gepfählten Frau (Abbildung 2)¹³⁶ das wohl berühmteste Standbild des Films.

Abbildung 1 zeigt eine Anzeige in der italienischen Tageszeitung *La Stampa* aus dem Jahr 1980, bei der mit der Vergewaltigungsszene Werbung betrieben worden ist, auch wenn dieses stilisierte Bild ohne Vorkenntnisse des Films noch keine Rückschlüsse auf das zu lässt, was es darstellt. Die Beschreibung des Films in der Werbung lautet in der deutschen Übersetzung wie folgt: „Brutale Gewalt. Unmenschliche Vergewaltigung. Widerlicher Kannibalismus. Das ist die schaurige Welt von *Cannibal Holocaust*.“ Diese Beschreibung soll den Leser gleichzeitig schocken und ihm einen Einblick in das geben, was er erwarten kann. In Verbindung mit dem Bild lässt die Beschreibung gleich mehrere Interpretationen zu, was auf dem Bild zu sehen sein soll.

Die Szene mit der gepfählten Frau, die in Abbildung 2 in einer gemalten und etwas stilisierten Version zu sehen ist, wurde vor allem in der internationalen Werbung für *Cannibal Holocaust* verwendet. Dieses Beispiel zeigt ein deutsches Filmplakat, aber ähnliche Darstellungen wurden auch beispielsweise auf dem portugiesischen und dem japanischen Filmplakat verwendet. Diese Szene verdankt ihre Berühmtheit wohl zum Teil dem Vorwurf, dass hier tatsächlich eine Frau gepfählt worden sei. Da diese Szene sich sehr lange hinzieht und Deodato mit zahlreichen detaillierten Großaufnahmen arbeitet, ist gut zu erkennen, dass es sich nicht um eine Attrappe, sondern um einen echten Frauenkörper handelt. Die Szene, während der die nackte

¹³⁵ Werbung zur Premiere *Cannibal Holocaust*, in: *Stampa Sera* nr. 58, 3.3.1980, S. 6.

¹³⁶ Deutsches Filmplakat *Cannibal Holocaust*, https://www.uncut.at/movies/plakat.php?movie_id=7747, 30.3.2019.

Frau auf einem mit dem Pfahl verbundenen Fahrradsessel sitzt und der obere Teil des Pfahls am Mund befestigt ist, gehört wohl zu den gelungensten Spezialeffekten im Film. Laut Anekdoten von Deodato musste das Filmteam sogar vor Gericht erklären, wie diese Szene zu Stande gekommen war, da sie zu Beginn des Verfahrens anscheinend wegen Totschlags angeklagt wurden.

Viel mehr als das Zeigen solcher Szenen ist die Dauer dieser Szenen zentraler Bestandteil dessen, was sie für die meisten Zuschauer „unwatchable“ macht. Auch in den letzten 15 Minuten des Films, in denen Yates und sein Team den Kannibalen zum Opfer fallen, fängt die Kamera akribisch den Tumult der Tötungen, Vergewaltigungen und Verstümmelungen des Teams mit Shaky-Camera-Aufnahmen ein, bis Yates als letzter Überlebender selbst mit der Kamera zu Boden geht. Die Aufnahmen sind lediglich durch absichtliche Fehler im Filmmaterial, Überbeleuchtung, unscharfen Fokus oder wackelige Kameraführung unterbrochen. Diese Mittel dienen Deodato zum einen dazu, schwierige Szenen zu verdecken, wie beispielsweise den Moment, in dem Kameramann Jack Anders von einem Speer aufgespießt wird. Zum anderen sollen sie die Szenen realistischer erscheinen lassen, da dem Zuschauer immer noch suggeriert wird, es handele sich um echte Dokumentaraufnahmen und in einem solchen Chaos würden natürlich keine sauberen Aufnahmen entstehen. Hier greift vor allem Kracaurs Idee des Schildes der Medusa: Das Medium Film bietet die Möglichkeit, Inhalte zu sehen, die in der Realität unmöglich anzuschauen wären. Die schrecklichen Bilder können vom Zuschauer angeschaut werden, ohne große moralische Bedenken aufzuwerfen, da es sich schließlich nur um einen Film handelt.

Neben diesen verstörenden Darstellungen ist der offensichtlichste Grund, warum der Film in so vielen Ländern verboten worden ist, die Darstellung mehrerer Tiertötungen, die sich durch den Film ziehen. Von den im Film gezeigten Tieren werden mehrere auf brutale Art und Weise nur zum Zweck der Filmaufnahmen getötet, weshalb Deodato und sein Team in Italien wegen Tierquälerei verurteilt worden sind. Von all den ursprünglichen Beschuldigungen, wie beispielsweise Vergewaltigung und Totschlag, ist die einzige, die berechtigt gewesen ist und sich durchgesetzt hat, die Anklage wegen Tierquälerei. Hierbei handelt es sich um echte Tiertötungen, die auch aus heutiger Sicht nicht weniger verwerflich geworden sind. Insgesamt werden sechs Tiere vor der Kamera getötet. Als erstes wird ein kleines Nagetier bei 00:18:50 getötet. Im Film wird das Tier als Bisamratte bezeichnet und von Miguel, einem der Begleiter

Monroes, getötet. Diese Tötung ist besonders grauenhaft, da die Halsschlagader des Tieres zuerst verfehlt und das Tier nach dem ersten Stich sich deshalb für weitere 15 Sekunden im Todeskampf quält, bevor es schließlich stirbt.

Das zweite und bekannteste Tier, welches in *Cannibal Holocaust* getötet wird, ist eine Riesenschildkröte. Bei 00:53:00 wird die Schildkröte von Felipe Ocanya und Jack Anders aus dem Flusswasser gezerzt und geköpft. In einer dreieinhalb Minuten langen, von Ortolanis Musik unterlegten Szene, wird anschließend die vollständige Ausweidung der Schildkröte gezeigt, die Ocanya mit einer Machete durchführt, während Jack Anders ihm dabei hilft. Jack Anders spielt zwischendurch kurz mit dem Kopf des toten Tieres, was die ganze Szene noch ekelerregender macht, es wird auch gefilmt, wie Faye Daniels sich bei dem Anblick des getöteten Tieres übergibt. Perry Pirkanen, der Schauspieler, der Jack Anders spielt, kann in seinem Gesicht nicht den Ekel und das Unwohlsein verbergen, welches das Filmen dieser Szene in ihm hervorruft. Das Team wird anschließend beim scheinbaren Verzehr der Schildkröte gezeigt. Kurz darauf werden ebenfalls eine Riesenspinne und eine Schlange getötet, denen allerdings wenig Zeit vor der Kamera gegeben wird. Die Schlange hat in der Story Ocanya ins Bein gebissen und vergiftet, weshalb Alan Yates und sein Team versuchen, Ocanyas Bein zu amputieren. Bei 01:02:46 wird einem kleinen Affen der Kopf mit einer Machete gespalten, damit ein „Eingeborener“ dessen Gehirn trinken kann. Gabriel Yorke gab in einem Interview an, dass für diese Szene sogar zwei Affen getötet wurden, da die Aufnahme der ersten Tötung nicht richtig gelungen sei. Die letzte, nicht weniger verstörende Szene, die den Tod eines Tieres zeigt, ist die Hinrichtung eines an einen Pfahl gebundenen Schweines durch Mark Tomaso bei 01:06:00. Er nähert sich dem Schwein und schießt es mit einem Gewehr aus nächster Nähe in den Kopf, woraufhin es zuckend zu Boden geht. Die Szene wird dadurch verstärkt, dass Alan Yates kurz darauf die Kamera adressiert und sagt: „Things like this happen all the time in the jungle. It's survival of the fittest.“

Neben diesen hier näher angeführten Szenen enthält der Film zahlreiche Nacktszenen, sowohl mit nackten Frauen- als auch Männerkörpern. Ebenso wird körperliche Gewalt, das Abtrennen von Gliedmaßen und die Exposition von Kadavern gezeigt. Die genaue Beschreibung dieser Szenen ist eine Möglichkeit über dieses Material in Bezug auf „unwatchability“ zu reden. *Cannibal Holocaust* erfüllt in Bezug auf die theoretischen Ansätze in erster Linie die visuellen und ästhetischen

Komponenten dessen, was als „unwatchable“ definiert wurde. Dennoch setzt sich der Film auch von anderen Horror- oder Kannibalen-Filmen in gewisser Weise ab.

Cannibal Holocaust unterscheidet sich von ähnlichen Filmen auch bei diesen Szenen der Gewalt vor allem dadurch, wie etwas gezeigt wird und nicht dadurch, was gezeigt wird. Donald L. Anderson arbeitet in seinem Artikel „How the horror broke its promise: Hyperreal horror and Ruggero Deodato's *Cannibal Holocaust*“ einige der Punkte heraus, die *Cannibal Holocaust* seiner Meinung nach von anderen Filmen unterscheidet.¹³⁷ Ein wichtiger Aspekt ist die Gleichstellung von realen Tiertötungen und nicht realen Mordtötungen. Das Vermischen von realem und gestelltem Tod lässt bei den Zuschauern Zweifel aufkommen. Auch wenn der rational denkende Zuschauer davon ausgehen muss, dass für einen Film keine Menschen getötet werden, ist diese Vermischung dennoch makaber, da der Zuschauer in gewisser Weise gezwungen wird sich die Frage zu stellen, ob und welche der gezeigten Tötungen echt oder gestellt sind. Der Hyperrealismus des Films, wie ihn Anderson nennt, stellt den Zuschauer auch vor ein ethisches Problem. Wenn ein Zuschauer Vergnügen aus der Sichtung der Tötungen in *Cannibal Holocaust* erfahren kann, würde er dann auch Vergnügen bei der Sichtung echter Tötungen empfinden? Für Anderson wird in diesen Momenten nicht etwa der Zuschauer zum Sadisten, sondern der Film selbst wird sadistisch und bricht den Vertrag, die Konventionen, die normalerweise zwischen dem Zuschauer und dem Film herrschen.¹³⁸ *Cannibal Holocaust* hintergeht in gewisser Weise Kracauers Idee des Schildes der Medusa, der es uns ermöglicht im Film Bilder anzuschauen, ohne sich den realen Gefahren dieser Bilder auszusetzen.

8. Rezeption von *Cannibal Holocaust*

Im Kontext von *Cannibal Holocaust* und „unwatchability“ ist auch die Rezeptionsgeschichte des Films von großer Bedeutung, da über die Jahre Veränderungen stattgefunden haben. Dabei soll festgestellt werden, wie, von wem – und natürlich auch – warum über den Film berichtet worden ist. Dabei muss

¹³⁷ Anderson, Donald L., „How the horror broke its promise: Hyperreal horror and Ruggero Deodato's *Cannibal Holocaust*“, in: *Horror Studies* vol. 4 nr. 1, 2013.

¹³⁸ Vgl. Anderson, Donald L., „How the horror broke its promise: Hyperreal horror and Ruggero Deodato's *Cannibal Holocaust*“, in: *Horror Studies* vol. 4 nr. 1, 2013, S. 117.

gegebenenfalls auch im Auge behalten werden, wer sich zu welchem Zeitpunkt nicht zu dem Film geäußert hat.

Sowohl die Plattformen, auf denen der Film rezipiert wird, wie auch die, auf denen über den Film berichtet wird, haben sich seit dem Erscheinen des Films verändert. *Cannibal Holocaust* feierte am 7. Februar 1980 Premiere in Italien und kam 1980 noch in einigen anderen europäischen Ländern in die Kinos. Während der nächsten fünf Jahre wurde der Film dann in vielen anderen Ländern rund um die Welt veröffentlicht, wobei an sich nur die Veröffentlichung in Japan herausstach. Als *Cannibal Holocaust* 1982 in Japan in die Kinos kam, wurde es der Film mit den zweitgrößten Einnahmen des Jahres und nur noch von *E.T. the Extraterrestrial* (R: Steven Spielberg, 1982) geschlagen.¹³⁹

In Italien wurde der Film ungefähr einen Monat lang in diversen Kinos gezeigt, bevor ihn dann der mailändische Staatsanwalt Nicola Cerrato am 12. März 1980, auf Grund öffentlicher Beschwerden in ganz Italien beschlagnahmte. Die Gründe für die Beschlagnahmung in Italien betrafen vor allem die Darstellung von Obszönitäten sowie den Versuch, den Zuschauer hinters Licht zu führen, wobei gerade der Punkt des „Hinters Licht Führens“ immer stark von der Presse betont wird. Insbesondere wurden die Elemente verurteilt, die *Cannibal Holocaust* als eine Art Mockumentary erscheinen lassen, da das Publikum nicht genau erkennen kann, ob es sich um reine Fiktion oder um dokumentarische Aufnahmen handelt.¹⁴⁰ Das Mockumentary war zu diesem Zeitpunkt noch kein geläufiger Begriff, und Filme, die mit den Ideen von „Falsch“ und „Echt“ spielten, bildeten eher die Ausnahme. Bis zu dem Zeitpunkt, an dem der Film beschlagnahmt wurde, gab es in mehreren italienischen Zeitungen für ihn auch regelmäßig Werbung. Das war zu diesem Zeitpunkt nicht außergewöhnlich, da viele Horror- und Erotik-Filme in den Tageszeitungen Werbung geschaltet hatten.

¹³⁹ *E.T. the Extraterrestrial* (*E.T. – Der Außerirdische*), R: Steven Spielberg, USA 1982.

¹⁴⁰ Definition: Mockumentary

„auch: fake documentary, mock-documentary, Pseudo-Dokumentarfilm; von engl.: to mock = verhöhnen, vortäuschen, nachahmen.“

Mockumentaries sind Filme, die den Dokumentarfilm als Gattung in seinen formalen Strategien nachäffen und sich dabei sowohl über dessen Anspruch auf objektive Wahrhaftigkeit und kulturelles Prestige als auch über das behandelte Thema und/oder über ein allzu leichtgläubiges Publikum lustig machen[...]“ – Tayler, Henry M. „Mockumentary“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125>, 4.2.2020.

Ich ziehe im Folgenden als exemplarisches Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Film zum Zeitpunkt seines Erscheinens vor allem die italienische Tageszeitung *La Stampa* heran, da das Archiv dieser Zeitung online frei zugänglich ist und die gute Suchfunktion es ermöglicht, alle Erwähnungen von *Cannibal Holocaust* und Ruggero Deodato zu finden. *La Stampa* ist außerdem eine der bekanntesten und verbreitetsten italienischen Tageszeitungen und politisch eher liberal-konservativ einzustufen. In der *La Stampa* erschienen nur drei Artikel zu *Cannibal Holocaust*. Neben den drei Artikeln sind in einigen Ausgaben zum Zeitpunkt des Erscheinens auch noch Werbeanzeigen wie der bereits gezeigte Ausschnitt zu sehen. In den Programmlisten der diversen Kinos, die ebenfalls zu der Kultursparte der Zeitung gehörten, kann man nachlesen, wann und wo der Film gelaufen ist.

Zwei der drei kurzen Artikel erschienen Anfang März 1980 kurz vor Beschlagnahme des Films, wohl als Reaktion auf die öffentlichen Aufschreie. Sie thematisieren vor allem den Aspekt des Trügerischen. Der dritte Artikel erschien im Juni des Jahres 1980, einen Tag nachdem die Angeklagten verurteilt worden waren, und informierte den Leser über den Gerichtsprozess und die Urteile gegen die Angeklagten aus Deodatos Team. Alle drei Artikel befinden sich in der Rubrik für Unterhaltung und Kultur und sind relativ kurzgehalten. Um einen genauen Einblick zu ermöglichen, werden die drei Artikel weiter unten in Originalsprache eingefügt. Dabei kann der genaue Wortlaut der Texte analysiert werden.

Neben den visuellen Obszönitäten, auf die in den Artikeln nur angespielt wird, wird kritisiert, dass der Film vorgeben würde etwas zu sein, was er nicht ist, etwa eine Dokumentation des Realen. Zum Zeitpunkt des Erscheinens des ersten Artikels war der Film bereits fast einen Monat im Umlauf gewesen und hatte scheinbar einen derartigen Bekanntheitsgrad erreicht, dass die Zeitung es für nötig hielt, ebenfalls Stellung zu dem Film zu nehmen, für den sie in den Wochen zuvor noch Werbeartikel geschaltet hatte. Der Zeitungsartikel trägt den provokativen Titel "Kannibalen oder Statisten?" und verliert kein positives Wort über *Cannibal Holocaust* und Ruggero Deodato. Allerdings ist aus dem Titel für einen Unwissenden nicht abzulesen, um was es dabei geht, weshalb die erste Zeile gleich die wichtigsten Eckdaten des Films wiedergibt. Die nächsten Zeilen stellen die Problematik kurz vor und fassen den Inhalt des Films knapp und fragmentiert zusammen. Bereits die Inhaltsangabe des Films ist negativ konnotiert und beginnt mit den Worten „Abscheulich, wenn man sich vorstellt,

[...]“. Interessant ist, dass der Fernsehsender, der im Film vorkommt, als eine moralische Instanz dargestellt wird, die das Material schließlich verbietet; ohne darauf einzugehen, dass das Material im Auftrag dieses Fernsehsenders entstanden ist. Ironischerweise hat der Kinozuschauer das Material, das im Film als „nicht veröffentlichbar“ kategorisiert wird, zu dem Zeitpunkt bereits gesichtet.

Im folgenden Absatz wird noch einmal hervorgehoben, dass es nicht nur um die grausamen Bilder geht, sondern darum, dass Deodato und sein Team versuchen würden, den Zuschauer hinters Licht zu führen. Nicht zuletzt werden die *native* Statisten, die Deodato in seinem Film zeigt, in Schutz genommen, da die von ihnen dargestellten Szenen keinesfalls in ihrer Kultur vorkommen. Abgeschlossen wird der Artikel mit dem passenden Satz „Weit davon entfernt, Zensur und Revisionen in Frage zu stellen, bekennen wir uns zur Zensur des guten Geschmacks.“ Der Satz wiederum könnte in dieser Form auch in Bourdieus *Die feinen Unterschiede: Kritik an der gesellschaftlichen Urteilskraft* als infrage zustellende Behauptung vorkommen. Der Autor des Zeitungsartikels geht berechtigterweise davon aus, dass die Mehrheit der Gesellschaft mit seinen Aussagen über den Film übereinstimmen wird. „Der gute Geschmack“ den er erwähnt, definiere sich dadurch, dass die Mehrheit der Gesellschaft ihn festlegt. Es bedeutet in diesem Kontext eher, dass *Cannibal Holocaust* nicht den damaligen gesellschaftlich akzeptierten Konventionen entsprach und demzufolge als ein schlechter Film galt.

Die Aussagen positionieren *Cannibal Holocaust* in den angeführten Kategorien des „Extreme cinema“ und des „Cinema of Transgressions“, da der Film eben diese Grenzen der akzeptierten gesellschaftlichen Konventionen durchbricht.

Der Artikel aus der Abendedition der *La Stampa* vom 4. März in der Spalte „Vorstellungen“:

„Cannibali o comparse?

Cannibal Holocaust, documentario e finzione di Ruggero Deodato produzione italiana, a colori (Cinema Nazionale).

Cannibali e olocausti sono due termini che il cinema e la televisione, quando vogliono essere consumisti fino all'ultimo, sanno abbinare per attirare curiosità e generare raccapriccio. Nessun imbarazzo quindi di fronte alla smaccata operazione commerciale che punta sugli strati più ingenui del pubblico: il film di Deodato è vile e falso.

Vile perché immagina che una troupe di quattro cineasti, spregiudicati al limite delle possibilità umane, si perda nell'interno dell'Amazzonia brutalizzando gl'indigeni per girare il documentario sensazionale senza arretrare nemmeno di fronte al sacrificio dei singoli compagni. Il materiale, recuperato da un onesto antropologo e da un cinico battitore, viene proiettato negli studi privati d'una grande catena televisiva. Impubblicabile, decretano i responsabili. Tutto al macero (ma intanto gli spettatori si sono godute atrocità d'ogni genere).

Non solo di viltà si tratta ma anche di falsità e d'ipocrisia. Dato per scontato che le sequenze di cannibalismo sono ricostruite e che i sacrifici più atroci vengono mimati, la regia punta sulla distrazione del pubblico per convincerlo che si tratta d'un reportage autentico. In particolare però spiace che gli umili aborigeni, sedotti da una scrittura qualsiasi, si prestino a riprodurre atti che non sentono.

Lontani dal chiamare in causa censura e revisioni, confiamo nella censura del buon gusto.”¹⁴¹

¹⁴¹ Deutsche Übersetzung "Kannibalen oder Statisten? "

Cannibal Holocaust, Dokumentarfilm und Fiktion von Ruggero Deodato, italienische Produktion, in Farbe (Cinema Nazionale).

Kannibalen und Holocausts sind zwei Begriffe die im Kino und Fernsehen, wenn sie den Konsum bis zum äußeren treiben, zusammengekommen Neugierde und Schaudern erwecken. Keine Verlegenheit also vor dem stumpfen kommerziellen Vertrieb, der sich auf die naivsten Schichten des Publikums konzentriert: Deodatos Film ist widerlich und falsch.

Verächtlich, wenn man sich vorstellt, dass eine Truppe von vier Filmemachern, die bis an die Grenzen der menschlichen Möglichkeiten skrupellos ist, im Amazonasgebiet verloren geht und die Ureinwohner brutalisiert, um den sensationellen Dokumentarfilm zu drehen, ohne zurückzuweichen vor dem Opfer der eigenen Gefährten. Das Material, das von einem ehrlichen Anthropologen und einem zynischen Schläger geborgen wurde, wird in den privaten Studios einer großen Fernsehkette gezeigt. Nicht veröffentlichbar, bestimmen die Verantwortlichen. Alles muss geschreddert werden (aber in der Zwischenzeit haben die Zuschauer alle Arten von Gräueltaten genossen).

Es geht hier nicht nur um Widerlichkeit, sondern auch um Lüge und Heuchelei. Unter der Annahme, dass die Folgen des Kannibalismus rekonstruiert und die grausamsten Opfer nachgeahmt wurden, konzentriert sich die Regie auf die Ablenkung des Publikums, um sie davon zu überzeugen, dass es sich um eine authentische Reportage handelt. Insbesondere wird jedoch bedauert, dass sich die bescheidenen Ureinwohner, die von irgendwelchen Schriften verführt werden, Handlungen leisten, die nicht ihrer Natur entsprechen.

Weit davon entfernt, Zensur und Revisionen in Frage zu stellen, bekennen wir uns zur Zensur des guten Geschmacks. "

Der zweite Artikel erschien nur einen Tag später in der regulären Version der Tageszeitung mit dem Titel „Gefälschte Grausamkeiten über Kannibalismus“. Dieser Titel verrät etwas besser als der Titel des ersten Artikels, was der zentrale Punkt sein wird. Die ersten Zeilen geben dem Leser die wesentlichen Informationen über den Film, wie etwa Produktionsland, Name des Regisseurs, usw. Im zweiten Absatz wird wieder kurz die grobe Rahmenhandlung des Films beschrieben, wie etwa die versuchte Rettung des Teams und die Begegnung mit den fremden Kulturen. Im dritten Absatz beginnt dann wiederum die Kritik an Deodato und dessen Idee, sich den Film als Dokumentarfilm ausgeben zu lassen. Diese formellen, an den Dokumentarfilm angelehnten Stilmittel seien allerdings nur Fiktion, die genutzt würde, um dem Zuschauer weitere Grausamkeiten und Schmierereien näher zu bringen. Interessant ist, dass die Zeitung den Bezug zu den Filmen von Gualtiero Jacopetti herstellt, der in seinen Mondo-Filmen ähnliches Bildmaterial gezeigt hat. Es wird so dargestellt, als ob dieses Material bei Jacopettis Filmen vertretbar wäre, allerdings nicht bei *Cannibal Holocaust*, da Letzterer vorgäbe echtes Dokumentarmaterial zu zeigen, was er jedoch nicht tut. Der Grund für die Akzeptanz von Jacopettis Filmen wird nicht erläutert und es bleibt unklar, ob dessen Bildmaterial akzeptiert wird, weil Mondo-Filme als Dokumentarfilme angesehen werden oder aber, weil sie nicht vorgeben Dokumentarmaterial zu nutzen. Im vierten Absatz wird der Film weiter kritisiert, hier stehen *native* Statisten immer im Vordergrund und es wird deren Demütigung und wahrscheinliche Ausbeutung angesprochen. Die Darstellung der *Natives* gehört zu den zentralen Kritikpunkten und wird auch in anderen Artikeln vor allem in Italien und Frankreich aufgegriffen. Interessanterweise erwähnt der Autor wieder die positive Rolle des fiktiven Fernsehunternehmens, welches seinen Zuschauern nicht diesen Bildern aussetzen will. Im abschließenden Satz wird dann hinzugefügt, dass es genügend Unternehmen gäbe, die ihren Zuschauern für einen schnellen Profit sehr wohl diese Bilder vorsetzen würden.

Der Artikel aus der regulären *La Stampa* vom 5. März in der Spalte „Vorstellungen und Kultur“:

„Finte crudeltà sul cannibalismo

Cannibal Holocaust, a cura di Ruggero Deodato. Avventuroso a colori, Italia 1979, Cinema Nazionale.

Il film comincia con un'onestà finzione: una spedizione di soccorso e di ricerca si mette sulle tracce di un'equipe cinematografica sperduta nel cuore dell'Amazzonia. Ci s'imbatte in tribù primitive, ci si scontra con culture difficili.

Fastidiosa diventa rapidamente la successiva pretesa del regista Deodato: osservare il presunto materiale girato dall'equipe come fosse autentico materiale documentario. Si tratta invece di ulteriori finzioni, che valgono a esibire tutta la crudeltà e la lubricità possibili. Ciò che forse sarebbe sopportabile in un reportage alla Jacopetti, diventa insostenibile in questa miscela di trucchi e volgarità.

Così, che gli indigeni diventano comparse, costituirà il punto più penoso di *Cannibal Holocaust*. Ma non basta perché l'ipocrisia si spinge nell'ultima sequenza a bocciare il materiale girato perché raccapricciante. Lo decide una pseudo seduta del consiglio d'una grossa TV privata che non si sente di turbare i suoi utenti.

In platea non manca chi segnala come verso gli spettatori si sia invece di manica larga se la cosa serve a fini materiali.”¹⁴²

¹⁴² Gefälschte Grausamkeiten über Kannibalismus

Cannibal Holocaust, herausgegeben von Ruggero Deodato, Abenteuerfilm in Farbe, Italien 1979, Cinema Nazionale.

Der Film beginnt mit einer ehrlichen Fiktion: Eine Rettungs- und Suchexpedition macht sich auf die Spuren eines im Herzen des Amazonasgebietes verschollenen Filmteams. Sie begegnen primitiven Stämmen und ungewohnten Kulturen.

Ärgerlich wird schnell die anschließende Behauptung des Regisseurs Deodato: Beobachten sie das angebliche Material, das vom Team aufgenommen wurde, als wäre es authentisches Dokumentationsmaterial. Stattdessen handelt es sich um weitere Fiktionen, die dazu dienen, alle Grausamkeiten und Schmierereien zu bedienen. Was in einer Reportage bei Jacopetti vielleicht zu ertragen wäre, wird in dieser Mischung aus Tricks und Gemeinheit unhaltbar.

Dadurch, dass die Eingeborenen zu Statisten werden, wird dies zu dem schmerzhaftesten Punkt von *Cannibal Holocaust*. Dies reicht jedoch nicht aus, da sich die Heuchelei bis in die letzte Sequenz drängt, um die Materialaufnahme zurückzuweisen, da sie gruselig ist. Es wird durch eine Pseudo-Vorstandssitzung eines großen privaten Fernsehunternehmens entschieden, dass es seine Benutzer mit derartigem Material nicht verärgern will.

Im Vertrieb mangelt es aber nicht an Leuten, die gegenüber den Zuschauern signalisieren, dass man großzügig ist mit derartigem Material, wenn es um eigene Profite geht.”

Der abschließende Artikel vom 5. Juni erscheint drei Monate nach der Beschlagnahme des Films und der Anklage von Deodato und seinem Team. Der Artikel berichtet über die Urteilsverkündung in Mailand. Der Richter spricht gegen Deodato und weitere Personen, die vor allem in den Vertrieb des Films involviert waren, insgesamt sechs Urteile. Der zweite Absatz ist eine Aufzählung von Arrestzeiten und Strafzahlungen der sechs Verurteilten. Interessant ist, dass fünf der sechs Personen das gleiche Strafmaß erhielten und nur die Strafe des Vertriebshändlers Sandro Perotti etwas höher angesetzt war, da er die zentrale Rolle im Vertrieb und bei der Vermarktung des Films gespielt hatte. Die Strafe beträgt 400.000 Lire, vier Monate Haft und einen Monat Arrest pro Person für Deodato und die vier Mitangeklagten und 450.000 Lire, vier Monate und zehn Tage Haft und einen Monat Arrest für Perotti.

Im dritten und letzten Absatz dieses Artikels wird kurz rekapituliert wie es überhaupt zu dieser Anklage kam. Der Staatsanwalt Nicola Cerrato war auf den Film ursprünglich wegen eines Filmplakates aufmerksam geworden, welches eine nackte aufgespießte Frau zeigte, ähnlich wie in der obigen Abbildung 2. Erst nach näherer Untersuchung wurde der Film dann wegen diverser Szenen, die Sadismus und Gewalt gegenüber Tieren und Menschen zeigen, beschlagnahmt. Der Artikel schließt mit der Ankündigung ab, dass die Angeklagten in Berufung gehen wollen.

Artikel vom 5. Juni

„Film di Deodato

Sei condanne per violenza a “Cannibal”

Milano- Sei condanne sono state inflitte dai giudici della quinta sezione del Tribunale penale ai responsabili della realizzazione e della distribuzione del film *Cannibal Holocaust*, sequestrate dalla Procura della Repubblica di Milano tre mesi fa.

Quattro mesi di reclusione, un mese d'arresto e 400 mila lire di multa ciascuno sono stati inflitti al regista Ruggero Deodato, al soggettista Gianfranco Clerici e ai produttori Francesco Palaggi, Alda Pia e Franco Di Nunzio, ritenuti responsabili di diffusione di spettacolo osceno e di violazione dell'art. 70 del testo unico di pubblica sicurezza. Al Distributore Sandro Perotti il tribunale ha inflitto quattro mesi e dieci giorni di reclusione, un mese d'arresto e 450 mila lire di multa. A tutti sono stati concessi i benefici di legge.

Di *Cannibal Holocaust* il sostituto procuratore Cerrato si era interessato in un primo tempo per disporre il sequestro di un manifesto, raffigurante una donna impalata, poi per ordinare il ritiro dalla circolazione del film in relazione a “numerosa sequenze che con compiaciuta insistenza, rappresentano crudamente particolari raccapriccianti di sadismo e violenza (sessuale e non) verso persone, animali e cose. Gli imputati ricorreranno in appello.”¹⁴³

¹⁴³Deodato-Film

Sechs Verurteilungen wegen Gewalt bei "Cannibal"

Mailand - Die Richter der fünften Abteilung des Strafgerichtshofs verhängten sechs Urteile gegen die Verantwortlichen für die Herstellung und Verbreitung des Films *Cannibal Holocaust*, der vor drei Monaten von der Mailänder Staatsanwaltschaft beschlagnahmt wurde.

Vier Monate Haft, einen Monat Arrest und 400.000 Lire Geldstrafe pro Person wurden dem Regisseur Ruggero Deodato, dem Drehbuchautor Gianfranco Clerici und den Produzenten Francesco Palaggi, Alda Pia und Franco Di Nunzio auferlegt, für die Verbreitung einer obszönen Show und Verletzung des Artikels 70 des konsolidierten Gesetzes über die öffentliche Sicherheit. Dem Vertriebs Händler Sandro Perotti hat das Gericht vier Monate und zehn Tage Haft, einen Monat Arrest und 450.000 Lire Geldstrafe auferlegt. Allen wurden Rechtsvorteile gewährt.

Der erste stellvertretende Anwalt Cerrato war zuerst interessiert an *Cannibal Holocaust* um die Beschlagnahmung eines Plakates anzuordnen, das eine aufgespießte Frau darstellt. Anschließend ordnete er den Rückzug des Films aus dem Verkehr wegen „zahlreichen Sequenzen, die mit selbstgefälliger Beharrlichkeit schaurige Darstellungen von entsetzlichem Sadismus und Gewalt (sexuell oder auf andere Weise) gegenüber Menschen, Tieren und Dingen zeigen. Die Angeklagten werden Berufung einlegen.“

Das Gerichtsverfahren gegen den Regisseur Ruggero Deodato, den Drehbuchautor Gianfranco Clerici, die Produzenten Franco Palaggi, Franco Di Nunzio, Alda Pia und den Vertreiber Sandro Perrotti wurden schnell bestritten und bereits am vierten Juni das Urteil ausgesprochen. Es wurden sowohl kurze Gefängnisstrafen wie auch Geldstrafen eingefordert. Die Angeklagten gingen allerdings sofort in Berufung. Der Prozess zog sich schließlich drei Jahre weiter und erst 1984, nach dem das Urteil aufgehoben worden war, konnte der Film in einer geschnittenen Fassung noch einmal in die italienischen Kinos kommen.

Die Daten der Zeitungsartikel fallen mit wichtigen Stichdaten des Films zusammen. So berichten die italienischen Zeitungen zuerst im Jahr 1980 und danach erst wieder 1984, als der Film ein zweites Mal veröffentlicht wurde. Die Artikel der französischen Filmzeitschriften zu *Cannibal Holocaust* stammen hingegen größtenteils aus dem Jahr 1981, dem Erscheinungsjahr des Films in Frankreich. Die Artikel zu dem Film sind im Gegensatz zu Artikeln des heutigen globalen Internetzeitalters spezifisch lokal und fast nur an das nationale Publikum des jeweiligen Landes gerichtet, da die Reichweite dieser Zeitungen begrenzt war. Gallio und Mendik bemerken hierzu, dass sich der Diskurs von Region zu Region etwas anders präsentiert. Der Fokus liegt teilweise auf den visuellen Aspekten, teilweise auf der Produktionsart und auch auf der physiologischen Rezeption des Zuschauers. Gallio und Mendik schreiben hierzu:

„French reviews from the early 1980s provide some similarity to the Italian reviews outlined earlier, by also focusing on the viewers physiological responses to the film. However, these comments are supplement with a more pointed political mode of critique (...)”¹⁴⁴.

So tauchen in italienischen und französischen Artikeln öfters Begriffe, wie Misogynie, Rassismus, Faschismus und Ausbeutung auf, um den Film zu beschreiben. In *La Stampa* wird beispielsweise geschrieben: “In particolare però spiace che gli umili aborigeni, sedotti da una scrittura qualsiasi, si prestino a riprodurre atti che non sentono.”¹⁴⁵ Hier liegt der Fokus auf der Ausnutzung der *Natives*. Auch die französischen Zeitschriften wie *Cahiers du Cinéma* und *Image et Son* haben den Film und seine Produzenten in hohem Maße kritisiert. So wird in *Cahiers du Cinéma* ein –

¹⁴⁴ Mendik, Xavier/ Gallio, Nicolò, “From Snuff to the South: The global reception of *Cannibal Holocaust*”, in: *Snuff: Real Death and Screen Media*, hrsg. von Shaun Kimber, Neil Jackson, Johnny Walker, Thomas Joseph Watson, London: Bloomsbury, S. 112.

¹⁴⁵ Übersetzung: „Insbesondere wird jedoch bedauert, dass sich die bescheidenen Ureinwohner, die von irgendwelchen Schriften verführt werden, Handlungen leisten, die nicht ihrer Natur entsprechen.“

wenn auch nicht ganz ernst gemeinter – Vergleich zwischen Ruggero Deodato und Mussolini gezogen. Immer wieder wird auch erwähnt, wie nah der Film dem Snuff kommt, weshalb Gerüchte aufkamen, *Cannibal Holocaust* sei ein Snuff-Film. Diese Gerüchte basieren allerdings nur auf schlechten Recherchen von oft nicht filmspezifischen Zeitschriften und auf Sensationslust, trotzdem haben sich diese Gerüchte weit verbreitet und auch entsprechend lange gehalten.

Nach den ersten Artikeln anlässlich der Veröffentlichungen des Films in den jeweiligen Ländern erscheint eine größere Zahl Artikel erst wieder zu VHS- und DVD-Veröffentlichungen. Der Fokus liegt hier bereits auf anderen Aspekten als bei den negativen Reviews aus der Zeit seiner Erstveröffentlichung. Der Film wird hier im größeren Kontext seiner Entstehungszeit und seines Erbes beschrieben und die Kritiken erscheinen nicht mehr so negativ. Es geht nicht mehr vorrangig darum, ob *Cannibal Holocaust* ein „guter“ oder „schlechter“ Film ist, sondern darum was durch die Autoren von *Cannibal Holocaust* möglich geworden ist, die Inspiration, die *Cannibal Holocaust* für zukünftige Projekte bietet. Zu diesem Zeitpunkt ist der Film durch das Gerichtsverfahren gegen Deodato und seine Mitarbeiter berühmt-berüchtigt geworden, wie auch dadurch, dass *Cannibal Holocaust* eine prominente Rolle bei der Entstehung der Liste der „Video Nasties“ in Großbritannien gespielt hat. Außerdem wird oft betont, dass der Film eine interessante Position einnimmt, was die Genrezuschreibungen angeht. Insbesondere seit dem Erscheinen und dem Erfolg von *The Blair Witch Project* (R: Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) wird oft darauf hingewiesen, dass *Cannibal Holocaust* ein Prototyp dieser Art des pseudodokumentarischen Found-Footage-Horrorfilms ist.¹⁴⁶ Deodato selbst hat sich in *In the Jungle: The making of Cannibal Holocaust* (Michele De Angelis, 2003), einem Zusammenschnitt aus Interviews mit mehreren Involvierten, dazu geäußert.¹⁴⁷ Laut Deodato wurde er erst durch einen Reporter auf dem Film aufmerksam, der ihn bezüglich der Ähnlichkeiten zu seinem Film befragen wollte. Deodato schaute sich den Film daraufhin an und bestärkte die Aussagen, die einen Vergleich zwischen den beiden Filmen ziehen. Wahrscheinlich hat dieser Vergleich *Cannibal Holocaust* auch in den Fokus einer neueren Generation an Horrorfilmliebhabern gebracht.

¹⁴⁶ *Blair Witch Project (Blair Witch Project)*, R: Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, USA 1999.

¹⁴⁷ *In the Jungle: The making of Cannibal Holocaust*, Michele De Angelis, IT 2003.

Im angelsächsischen Raum stellen die Kritiken eher die visuellen Merkmale und die Ästhetik des Films in den Mittelpunkt, wobei auch hier bereits in den 1990er Jahren die Paradoxie des Films hervorgehoben und Deodatos künstlerisches Können in Bezug auf die Konstruktion des Films diskutiert wird. Hierauf folgte auch wieder eine Debatte über „fake vs. real“. Die Darstellungen der Kadaver und die Art und Weise wie der Film diesen scheinbaren Realismus erzeugt, werden teilweise sogar gelobt. Einer der Punkte, der ihm allerdings nicht vergeben wird, auch nicht in neueren Kritiken, ist Deodatos brutales Umgehen mit den Tieren, die mit einer Gleichgültigkeit und schlussendlich nur zur Unterhaltung des Zuschauers getötet werden. Luca Barbareschi, der die Rolle des Mark Tomaso spielte, äußerte sich in *In the Jungle: The making of Cannibal Holocaust* auch zu den Tiertötungen und sagte, dass er kein Problem damit hatte, das Schwein zu erschießen, lediglich die Enthauptungen der Affen habe ihm etwas zugesetzt. In De Angelis Dokumentation äußern sich mehrere Involvierte dazu und heißen die Tötungen zwar nicht gut, aber halten sie dennoch notwendig für die Produktion des Films. Laut Barbareschis Aussagen in De Angelis Dokumentation hat sich beim Dreh am Set in Leticia keiner über die Tiertötungen beschwert. Welche Motivationen Deodato schlussendlich dazu brachten den Film so zu drehen ist aus heutiger Sicht für die Involvierten schwer nachvollziehbar und für Außenstehende unmöglich.

Ein weiterer Punkt, der stark in verschiedenen Rezensionen diskutiert wird, ist das „Last Road to Hell“-Segment, welches einen früheren Film von Yates darstellen soll. Es zeigt Erschießungen und Tötungen von Menschen in Nigeria und Südostasien, wobei die Produzentin im Film sagt, dass es sich dabei um nachgestellte Aufnahmen handele. Deodatos Aussagen zu diesem verwendeten Stock-Footage sind nicht eindeutig. Gallio und Mendik zufolge soll Deodato sowohl behauptet haben, dass es sich um echte Aufnahmen handele, als auch, dass er sie in Rom im Stil von Jacopetti nachgestellt habe.¹⁴⁸ Bei Gallio und Mendik wird auch wieder die Verbindung zu Mondo-Filmen hervorgehoben, da diese berüchtigt für ihre Mischung aus nachgestellten Szenen und Archivmaterial sind und diese teils kontroversen Produktionen dafür kritisiert worden sind.

¹⁴⁸ Mendik, Xavier/ Gallio, Nicolò, „From Snuff to the South: The global reception of Cannibal Holocaust“, in: *Snuff: Real Death and Screen Media*, hrsg. von Shaun Kimber, Neil Jackson, Johnny Walker, Thomas Joseph Watson, London: Bloomsbury, S. 114.

9. Veröffentlichungen von *Cannibal Holocaust*

Cannibal Holocaust hat seit seinem Erscheinen am 7. Februar 1980 in Mailand etliche Veröffentlichungen auf VHS, DVD und Blue-Ray erhalten. Es ist aufgrund der zahlreichen illegalen Kopien nicht möglich zu ermitteln, wie viele Versionen tatsächlich erschienen sind, aber Seiten wie imdb.com, schnittberichte.com oder ofdb.de können einen groben Überblick über verschiedene Releases geben. Laut IMDB sind die ersten VHS-Versionen bereits 1980 erschienen, wie etwa von *Lucian Films* in Argentinien oder 1982 von *Go Video* in Großbritannien. Die ersten DVDs kamen erst nach dem Auftreten der DVD um die Jahrtausendwende heraus. IMDB liefert leider keine Informationen zu den verschiedenen Filmversionen, wohingegen schnittberichte.com teilweise sehr genau vermerkt hat, welche Teile der Veröffentlichungen herausgeschnitten worden sind. Da es sich bei schnittberichte.com und ofdb.de um deutschsprachige Internetseiten handelt, sind neben den größeren Veröffentlichungen in anderen europäischen Ländern vor allem die deutschen und österreichischen Versionen des Films gelistet. In den stark geschnittenen Versionen fehlen bis zu zehn Minuten des Filmmaterials und in einigen Versionen sind herausgeschnittene Szenen durch andere ersetzt worden, so etwa in der UK DVD von *Shameless*, wo statt der Szene, in der Miguel das Nagetier mit seinem Messer tötet, ein weiterer Blick auf Affen in den Bäumen gezeigt wird.

Die deutschen ungeschnittenen Veröffentlichungen wurden fast alle beschlagnahmt oder indiziert. Die Einträge auf schnittberichte.com und ofdb.de sind teilweise von Benutzern erstellt, weshalb es keine einheitlichen Informationen zu all diesen Fassungen gibt. Da viele der älteren Versionen bei kleinen Labels erschienen, die oft schon lange nicht mehr existieren, lassen sich diese Informationen fast nur durch den Kauf einer gebrauchten Version des Produktes recherchieren. Dies erweist sich bei vielen Versionen als schwer, da bereits ihre ursprüngliche Produktionsstückzahl gering war und die meisten der noch existierenden Kopien in den Händen von Sammlern sind. Eine Stichprobe auf ebay.com am 22.03.2020 ergab 152 internationale Treffer zu DVD und Blue-Rays von *Cannibal Holocaust*, wobei ein großer Anteil der Anzeigen eine scheinbar aktuellere Veröffentlichung des Films in Südkorea zeigen. Hierbei ist in den Informationen jeweils vermerkt, dass auf dem

Produkt zwar der Regionalcode 3 für Südkorea und Südostasien steht, es sich allerdings um keine regionalgebundene Version handelt. Die Suche nach VHS-Versionen ergibt noch weniger Treffer als die Suche nach DVDs und spezifische Versionen ausfindig zu machen scheint fast unmöglich. In Deutschland ist der Film immer noch nicht im Verkauf erhältlich, allerdings ist der Film in Österreich leichter erhältlich, da der Vertrieb dort nicht verboten ist.

Cannibal Holocaust wurde von *XT Video* mehrmals in verschiedenen Sammlereditionen in limitierter Auflage veröffentlicht, dabei handelt es sich nur um ein paar Hundert durchnummerierte Exemplare. Interessant ist, dass einige Versionen nicht nur geschnitten, sondern Szenen teilweise ersetzt worden sind. In der in Großbritannien 2005 von *Grindhouse Releasing* veröffentlichten Version beispielsweise, wurde dem Start des Films ein weiterer Disclaimer hinzugefügt:

„The Following motion picture contain intense scenes of extreme violence and cruelty.

As Distributors of this film, we wish to state with absolute sincerity that by no means do we condone the artistic decisions employed by the makers of this film. However, as firm believers in the constitutional right of free speech, we do not believe in censorship.

To quote Thomas Jefferson, 'It behoves every man who values the liberty of conscience for himself, to resist invasions of it in the caste of others.'

Therefore, we are presenting CANNIBAL HOLOCAUST for the very first time in its uncut, uncensored original form, with all sequences photographed by the filmmakers, however offensive and repugnant, presented fully intact.

What you will see will definitely shock and offend you. Nonetheless, it should be viewed as a disturbing historical document of a bygone era of extreme irresponsibility which no longer exists, and, hopefully, will never exist again.

'Those who cannot remember the past are condemned to repeat it' - George Santayana¹⁴⁹

Der Disclaimer ist mit dem Soundtrack von Riz Ortolani hinterlegt, wobei hier nicht die fröhliche Musik des Filmstarts verwendet wird, sondern der düstere Titel *Adulteress' Punishment*. Der Sinn dieses Disclaimers scheint einerseits als eine Art Rechtfertigung für das Veröffentlichen des Films und andererseits dem Verstärken der gängigen Meinung zu diesem Film zu dienen: Der Film sei eben sehr brutal, aber dies sei im Kontext seiner Entstehung durchaus nicht ungewöhnlich gewesen. Diese

¹⁴⁹ *Cannibal Holocaust*, R: Ruggero Deodato, DVD-Video, Grindhouse Releasing 2005 (Orig. *Cannibal Holocaust*, IT 1980)

Veränderung ist durchaus bedeutend, da der Film, der mit dem eher fröhlichen *Main Theme* von Ortolani beginnen würde, nun einen düsteren Vorspann hat.

Derartige Veränderungen sind bei vielen Filmen durchaus gängig, dennoch ist es auch wichtig, die Existenz und das Ausmaß dieser Veränderungen im Blick zu behalten, wenn über den Film in Bezug auf „unwatchability“ gesprochen wird, da in der Besprechung solcher Filme auch diese Aspekte eine Rolle spielen. Die Zuschauersituation ist immer individuell, weshalb es verschiedene Interpretationen geben kann, doch sollte wenigstens das gesichtete Material das Gleiche sein, um vergleichende Untersuchungen zu ermöglichen.

10. Aktuelle Rezeption

In aktuellen Rezensionen zu *Cannibal Holocaust* liegt der Fokus oft auf den Tiertötungen die den Film auch aus heutiger Sicht „unwatchable“ machen. Dieser Aspekt lässt den Film im Vergleich mit vielen seiner Zeitgenossen herausstechen. Auch wenn der Film an sich ganz gut gealtert ist, was die Spezialeffekte angeht, so sind viele der Gore-Szenen heute nicht mehr so stark. Filme wie beispielsweise das Remake *The Hills Have Eyes* (R: Alexandre Aja, USA 2006) enthalten durchaus brutalere Szenen.¹⁵⁰ Auch solche Spezialeffekte wie die aufgespießte Frau, die sogar in dem genannten Gerichtsverfahren eine Rolle gespielt hat, sind aus heutiger Sicht nicht mehr in dem Maße effektiv. Spezialeffekte sind heutzutage aus Filmen nicht mehr wegzudenken und die Zuschauer sind so an diese gewöhnt, sodass sie es eher in Frage stellen würden, wenn von einer Szene hieße, sie sei nicht gestellt. Der kritische Zuschauer geht zu Recht davon aus, dass jegliches Filmmaterial, welches er zu sehen bekommt, mit mehr oder weniger auffälligen Spezialeffekten bearbeitet wurde.

Eine Analyse der Reviews auf [rottentomatoes.com](https://www.rottentomatoes.com) zeigt einen deutlichen Unterschied zu den frühen Rezensionen aus den 1980er Jahren.¹⁵¹ Allerdings ist auch bei diesen Reviews nicht ermittelbar, welche Fassung gesehen worden ist. Es gibt, grob geteilt zwei Arten von Rezensionen, wobei die einen eher negativ sind und mit dem bereits

¹⁵⁰ *The Hills Have Eyes* (*The Hills have Eyes – Hügel der blutigen Augen*), R: Alexandre Aja, USA 2006.

¹⁵¹ *Cannibal Holocaust*, https://www.rottentomatoes.com/m/cannibal_holocaust, 10.04.2020.

angesprochenen Punkt argumentieren, dass Deodatos Film selbst eines der schlimmsten Beispiele für das sei, was er angeblich kritisieren wolle. In den anderen Rezensionen wird der Film oft als ein Meilenstein des Exploitation-Kinos genannt und es wird hervorgehoben, dass die Form des Films prototypisch für Filme wie *The Blair Witch Project* und *Cloverfield* (R: Matt Reeves, 2008) gewesen ist.¹⁵² Auch innerhalb des Kannibalen-Films wird *Cannibal Holocaust* oft als schlimmster und bester seiner Art genannt. Der Film scheint zu polarisieren und so finden sich Aussagen von beiden Extremen des Spektrums. Auf der einen Seite schreibt ein Kritiker: „The completely heinous nature of the film... is exposed through its own inconsistencies“¹⁵³ und auf der anderen Seite ein anderer Kritiker: „Basically perfect: it achieves its goals in virtually every respect. Deodato made a movie whose purpose is to make me feel awful, and I do.“¹⁵⁴ Interessant ist, dass der Film heutzutage durchaus positivere Bewertungen bekommt als in den 1980er Jahren, da auch die schärfsten Kritiker von *Cannibal Holocaust* nicht abstreiten können, dass er einzigartig und seiner Zeit voraus war, selbst wenn die Intentionen des Regisseurs in eine andere Richtung gingen.

Fernando F. Croce von *cinepassion* schreibt: „Ruggero Deodato's purposefully unwatchable opus questions the film image's validity while debasing it.“¹⁵⁵ Croce hebt die „unwatchability“ des Films hervor und bezeichnet diese als „purposefully“, wobei Deodato den Film laut eigenen Aussagen zur Unterhaltung anstatt mit der Absicht gemacht hat, den Film für den Großteil der Bevölkerung „unwatchable“ werden zu lassen. Die formalen Eigenschaften sind natürlich immer noch interessant, wenn man sich anschaut, welche Mittel verwendet werden, um diesen scheinbaren Found-Footage-Effekt zu erstellen. Die gefilmten Tiertötungen sind allerdings für das heutige Publikum schwer zu akzeptieren und Personen ohne Vorwissen würden die Szenen für „fake“ erklären, da es mit den rechtlichen und moralischen Vorstellungen der Zuschauer nicht vereinbar ist, dass lebendige Tiere für einen Unterhaltungsfilm vorsätzlich getötet werden. Filme wie der *Le sang des bêtes* oder *Food Inc.* (R: Robert Kenner, 2008) zeigen auch Gewalt gegen Tiere, allerdings geht die Gewalt nicht von

¹⁵² *Cloverfield*, R: Matt Reeves, USA 2008.

¹⁵³ Humanick, Robert, „Rottentomatoes: *Cannibal Holocaust*“, https://www.rottentomatoes.com/m/cannibal_holocaust, 28.04.2020.

¹⁵⁴ Brayton, Tim, „Rottentomatoes: *Cannibal Holocaust*“, https://www.rottentomatoes.com/m/cannibal_holocaust, 28.04.2020.

¹⁵⁵ Croce, Fernando F., „Rottentomatoes: *Cannibal Holocaust*“, https://www.rottentomatoes.com/m/cannibal_holocaust, 28.04.2020.

dem Team der Filmproduktion aus, sondern es wird hier lediglich beobachtet. Gewalt gegen Tiere ist bereits bei dem Gerichtsverfahren im Jahr 1980 ein wichtiges Thema gewesen, allerdings hat sich die Sensibilisierung gegenüber Tierquälerei seitdem deutlich weiterentwickelt. Auch in aktuellen Filmproduktionen gibt es immer noch Tierquälerei, allerdings versuchen die meisten Produktionen eher damit zu werben, dass keine Tiere zu Schaden gekommen sind. Beispielsweise hat die *American Humane Association* (AHA) ein Komitee für Tiere im Film. „No Animals Were Harmed“ ist ein Label, welches viele Filmproduktionen mit Tieren anstreben, weil es sich auch gut zu Marketingzwecken eignet.

Grundsätzlich ist zu erkennen, dass *Cannibal Holocaust*, gerade wegen seiner interessanten Produktions- und Vertriebsgeschichte einen gewissen Kult-Status bei Horrorenthusiasten erreicht hat. Dies hat den Film auch für die Wissenschaft interessanter gemacht als andere seiner zeitgenössischen Filme. Wie auch neuere Rezensionen zeigen, wird über *Cannibal Holocaust* oft in Bezug auf seine „unwatchability“ diskutiert. Die Verbote und Einschränkungen des Films machen ihn einerseits schwerer erhältlich als andere Horrorfilme, andererseits verhält es sich wie bei Kindern, bei denen das Verbot das Verlangen danach sogar verstärkt und es nicht vermindert.

Wie bereits erwähnt dauerte es längere Zeit, bis der Film Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs fand. Die ersten Auseinandersetzungen fanden nur in Tageszeitungen, Tabloids und filmspezifischen Magazinen statt. Einerseits wurde der Film in etablierten Filmzeitschriften wie *Cahiers du cinéma* stark kritisiert und in anderen Zeitschriften wie *Fangoria* und *Gorezone* stark gelobt. Eines der frühesten Werke, die sich mit *Cannibal Holocaust* auseinandergesetzt haben, ist *Killing for Culture* von David Slater und David Kerekes. Das Werk, erschien erstmals 1994 und bekam seitdem mehrere Auflagen, so auch eine überarbeitete Fassung im Jahr 2016.

11. Schlussfolgerung

Nachdem sowohl der Begriff „unwatchable“ als auch der Film *Cannibal Holocaust* besprochen und die Verbindungen zwischen beiden hervorgehoben worden sind, soll

rekapituliert werden, inwiefern über *Cannibal Holocaust* in Bezug auf „unwatchable“ diskutiert werden kann und inwiefern Prämissen wie „[...]aesthetic judgment involves beholding an object[...]“¹⁵⁶ in Frage zu stellen sind oder welche Form des kritischen Diskurses durch die Abwendung oder Verweigerung des Blickes aufkommt.¹⁵⁷ Der Zuschauer, ob aktiv oder passiv soll aus seiner geschützten Position heraus gescheucht werden. Filme, die dies versucht haben, sind immer wieder im Laufe der Filmgeschichte aufgetaucht, allerdings wurde erst mit dem Aufkommen von „the New French Extremity“, „the new brutality film“ oder „Asia Extreme“ in den 1990er Jahren begonnen sich dediziert mit dieser Kategorie von Filmen auseinanderzusetzen. Diese Filme sollen problematisch für den Zuschauer sein, Unwohlsein und Schuld in ihm hervorbringen, ihn zu Fragen hinführen wie: „Warum schauen sich Leute so etwas an?“. Sowohl die Rezeption wie auch die Konstruktion von Geschmack in Bezug auf Film, wird bei Filmen dieser Art infrage gestellt und fordert neue Überlegungen hinsichtlich der Erforschung dieser Filme. Wie aus der Untersuchung hervorgeht, ist *Cannibal Holocaust* nur eines von vielen Beispielen, die herangezogen werden können, um die Annahmen bezüglich „unwatchability“ zu untermauern.

Cannibal Holocaust verlangt dem Zuschauer eine andere Art der Rezeption ab, als die meisten Filme davor. Zum Zeitpunkt seines Erscheinens war der Film nicht kompatibel mit den Sehgewohnheiten der meisten Zuschauer, weshalb sich ein Skandal entwickelt hat. Interessant ist bei der Debatte um *Cannibal Holocaust* auch, inwiefern sich ein doch großer Wandel in der Rezeption vollzogen hat, welchen Andrew DeVos in seinem Beitrag zu *Cannibal Holocaust* in dem Herausgeberwerk *Cinema inferno: celluloid explosions From the Cultural Margins* folgendermaßen benannt hat: „[...]one could say that *Cannibal Holocaust* remains one of the few exploitation films to *literally* travel from the grindhouse to the arthouse.“¹⁵⁸ Die Ansichten über diesen Film und andere Filme, die ähnlich lange als verwerflich und uninteressant galten oder zumindest als nicht relevant genug, um im akademischen

¹⁵⁶ Baer, Nicholas/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, „Introduction. Envisioning the Unwatchable“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 3.

¹⁵⁷ Vgl. Baer, Nicholas/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, „Introduction. Envisioning the Unwatchable“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019, S. 3.

¹⁵⁸ DeVos, Andrew, „The more you rape their senses, the happier they are: A history of *Cannibal Holocaust*“, in: *Cinema Inferno: Celluloid explosions from the cultural margins*, hrsg. v. John Cline und Robert G. Weiner, Lanham: Scarecrow Press 2010, S. 90.

Bereich Beachtung zu finden, haben über die letzten 30 Jahre eine Wandlung erfahren. Im Kontext von „unwatchability“ ist der Film in vielerlei Hinsicht für einen Großteil der Bevölkerung immer noch „unwatchable“. Dennoch hat sich seit seiner Entstehung insbesondere in der Filmwissenschaft eine andere Sichtweise durchgesetzt. Die Filmwissenschaft beachtete den Film zum Zeitpunkt seines Erscheinens überhaupt nicht, gelangte später jedoch zu einem Punkt, an dem sie den Film im Vergleich zu anderen seiner Art sogar überdurchschnittlich viel Aufmerksamkeit widmete. Viele der Analysen zu *Cannibal Holocaust* und ähnlichen Filmen heben die Brutalität der Filmbilder hervor und nutzen diese um Themen wie die Authentizität des filmischen Bildes neu zu diskutieren. Auch die Diskussion „dokumentarisches versus fiktionales Material“ ist durch Filme wie *Cannibal Holocaust* weiter in den Vordergrund gerückt. Diese Debatte sollte grundlegend sein bei jeglicher Auseinandersetzung mit Film und Filme wie *Cannibal Holocaust* geben diesen Themen eine neue Wertschätzung. Auch wurden oft Parallelen zu *The Blair Witch Project* gezogen, einem sehr minimalistischen Film, der extremen Erfolg um die Jahrtausendwende feierte und eben einige Techniken von *Cannibal Holocaust* übernommen hatte. Die Rezeption wandelte sich von vollständiger Ablehnung zu einer kritischen Betrachtung, die keinesfalls die Grausamkeiten und Fehler des Films herunterspielen will, aber auch seine potenziellen Qualitäten, wie beispielsweise Kameraführung und Spezialeffekte, hervorheben kann.

Wie im Sammelband *Unwatchable* betont wird, muss es zu einer Konfrontation mit diesen Bildern kommen, um sich mit ihnen auseinanderzusetzen zu können. Gerade problematische Themen und Filme sollten wissenschaftlichen Untersuchungen unterliegen, da diese Themen oft in der aktuellen Gesellschaft wieder zu finden sind und dadurch mehr Bewusstsein für die Gesellschaft schaffen soll. Die Frage, nachdem Warum, für Wen und seit Wann etwas „unwatchable“ ist, genauso wie die Frage worin genau diese „unwatchability“ besteht, sollte die Filmwissenschaft interessieren. Daraus gewonnene Erkenntnisse haben durchaus einen Mehrwert für die Gesellschaft und sind wie *Unwatchable* (2019) zeigt, aktueller denn je. Die Frage, wie sie lange Zeit gestellt wurde, ob solche Filme eine Existenzberechtigung haben, ist irrelevant, da diese Filme schließlich existieren und auch ein Ausschließen aus der Wissenschaft aus Relevanzgründen keinen Sinn ergibt. Zum Teil sind diese Entwicklungen, die in der Filmwelt die Akzeptanz für extreme Filme erhöht haben, auf Regisseure wie Lars

von Trier, Gaspar Noé usw. zurückzuführen, die auch im „Mainstream“ immer wieder die Grenzen des Möglichen erarbeiten und auch auf Filmfestivals oft zu sehen sind. Über diese Filme wird heute im Arthouse-Kontext diskutiert und sie werden nicht als Exploitation-Filme abgetan.

So wie sich aus der Theorie verschiedene Definitionen von „unwatchability“ herausgebildet haben, ist auch das Beispiel *Cannibal Holocaust* nicht nur „unwatchable“ wegen der ekelerregenden Szenen – auch wenn dies die am leichtesten zugängliche Erklärung ist. „Unwatchability“ in Bezug auf *Cannibal Holocaust* drückt sich in verschiedenen Zeiten durch verschiedene Ausprägungen von „unwatchable“ aus. Wie in dem Definitionsansatz zu „unwatchable“ bereits erklärt wurde, ist dieser Begriff facettenreich und umfasst mehrere Aspekte eines Films. In Bezug auf Didi-Hubermans Verständnis von „Nicht-Beachtung“ wurde *Cannibal Holocaust* im Zuge seiner Popularisierung auch zu einer Art Ikone gemacht. Durch die Art der Berichterstattung und der Rezensionen wurde der Film reduziert, sodass am Ende nur noch die „Tiertötungen“ im Gedächtnis der Gesellschaft hängen blieben. Alle Qualitäten, die der Film zu bieten hat, wie die interessante Erzählstruktur und die Gradwanderung zwischen Realität und Fiktion, die in dem Film zu sehen sind, wurden zu Gunsten der einseitigen Verteufelung fallen gelassen.

Um auch auf Bourdieus Argumente zur gesellschaftlichen Konstituierung von Geschmack zu sprechen zu kommen, ist die Motivation für die Produktion eines Films nicht zentral für seine Bewertung. So wurde *Cannibal Holocaust* oft dadurch abgetan, dass der Film im Gegensatz zu anderen aus niederen Beweggründen gemacht worden sei, nämlich, um einen monetären Profit zu erwirtschaften. Es würde sich bei dem Film deshalb um Schund handeln. Wobei dies für fast alle anderen Filme auch gilt, dort allerdings eher im Hintergrund zu Gunsten von künstlerischen Qualitäten steht. Die Ansicht wurde dadurch bestärkt, dass Deodato den Film illegal vertrieben haben soll während er noch vor Gericht stand. Grundsätzlich sind alle Filme, die in Kinos gezeigt werden, meist mit dem Hintergedanken gemacht worden, dass sie Profit erwirtschaften, allerdings scheint dieser Punkt besonders bei schlecht angesehenen Produktionen hervorgehoben zu werden. Dieser Punkt gehört zu der Diskussion, allerdings muss ein Film auch unabhängig von seinen Produktionsbedingungen bewertet werden können. Neben den Intentionen von Deodato spielen auch die Intentionen der Rezipienten eine Rolle bei der Auffassung des Werkes. Nicola Cerrato

schaute sich den Film erst näher an, nachdem er durch die Werbung geprägt worden war. Da sich der Film nicht mit den damaligen gesellschaftlichen Normen vereinbaren ließ, entschied Cerrato das Verbot des Films. Um an Kracaurs Metapher anzuschließen, hat Cerrato versucht, den Schild der Athena wegzusperren und das Grauen zu ignorieren.

Ähnlich wie bei Baer, Hennefeld, Horak und Iversen (2019) ist für Kracauer die eigentliche Leistung von Perseus dadurch gekennzeichnet, dass er sich überwunden hat, in den Schild zu schauen und das Übel zu konfrontieren. Es geht in erste Linie darum, dass ein Film nicht verboten oder ignoriert werden soll, weil er die gesellschaftlichen und politischen Normen verletzt. Gerade das sollte ein Grund sein ihn zu untersuchen. Das bedeutet nicht, dass er nicht kritisiert und verurteilt werden kann sondern lediglich, dass jeglicher Inhalt auch ein Recht auf Untersuchung hat. Der Film sollte auch nicht unkommentiert gezeigt werden. Es verhält sich mit *Cannibal Holocaust* ähnlich, wie mit den Filmen von Riefenstahl, die in einem wissenschaftlichen Kontext oder im Rahmen von Ausstellungen, durchaus gesichtet werden sollten.

Auch die zwei Gesichtspunkte von „unwatchable“, wie sie Asbjørn Grønstad in seinen theoretischen Überlegungen erläutert, sind bei *Cannibal Holocaust* zu erkennen. Dass der Film „unwatchable“ im deskriptiven Sinn ist, ist auf den ersten Blick relativ schnell zu erkennen mit den vielen Bildern von ekeligen Gräueltaten. Aber auch hinsichtlich „unwatchable“ im konzeptuellen Sinn ist der Film als Beispiel ergiebig. So ist die Nachricht „For the sake of authenticity some sequences have been retained in their entirety“, welche am Ende des Vorspanns eingeblendet wird, ein Paradebeispiel dafür. Diese Nachricht ist etwas subtiler als die, die bei Gaspar Noés *Irréversible* eingeblendet wird, dennoch ist es eine Warnung an die potenziellen Zuschauer des Films. Die Frage nach dem Warum in Bezug auf *Cannibal Holocaust* taucht immer wieder auf. In Bezug auf die Idee der Transgression hat der Film durchaus die Grenzen des Möglichen erweitert und überschritten. Nicht nur die moralisch und gesellschaftlich akzeptierten Grenzen, sondern eben auch die Grenzen des gesetzlich Erlaubten – aus Sicht der damaligen Justiz – weshalb Deodato und seine Produzenten verurteilt worden waren. *Cannibal Holocaust* war ein Beispiel, wo sich Teile der Gesellschaft gefragt haben, ob es denn überhaupt erlaubt sein sollte, dass solche Filme produziert werden. Die Frage nach dem Warum hat Deodato zwar mehrmals

versucht zu beantworten, allerdings meist nicht befriedigend. Die Verbindung zur Berichterstattung über Aldo Moros Ermordung scheint für die meisten Kritiker zu dünn und wird vor allem dadurch entmachtet, dass *Cannibal Holocaust* paradoxerweise ein Beispiel dessen ist, was er versucht zu kritisieren. Der Film bleibt ein facettenreiches Beispiel für die verschiedenen Ideen von „unwatchable“. Mattias Frey erklärt den Begriff so, dass sich „unwatchable“ individuell definiert. Er nimmt eine Art Kategorisierung vor die durch bestimmte Punkte, wie beispielsweise die Gewaltdarstellung, etwas „unwatchable“ machen können. „Unwatchability“ kann, ähnlich wie das von Frey vorgeschlagene Konzept zu „Extreme cinema“, als eine übergreifende Kategorie fungieren, die es ermöglicht Verbindungen zwischen Filmen zu ziehen.

In Bezug auf Mattias Freys Frage ob *Irréversible* oder *Cannibal Holocaust* nun „unwatchable“ sind, kann nach dieser Analyse jeder nur individuell für sich entscheiden, aber es ist dennoch wichtig, dass *Cannibal Holocaust* im Kontext von „unwatchability“ und „Extreme cinema“ eine Plattform gegeben wird, in der dieser und ähnliche Filme untersucht werden können. Wenn man nun Freys Liste für „Extreme cinema“ heranzieht erfüllt *Cannibal Holocaust* mehrere Kriterien. Der Film thematisiert und zeigt kontroverse, explizite Szenen von Gewalt, Sex und sexueller Gewalt. Er wird auf Filmfestivals gezeigt, wie beispielsweise 2012 auf der Viennale. Auch wird der Film in Internetforen immer noch diskutiert. Er ist in Großbritannien verboten gewesen und in vielen Ländern unklassifiziert, da er nie den zuständigen Behörden zur Klassifizierung vorgelegt wurde. *Cannibal Holocaust* erfüllt insgesamt sechs von Freys neun genannten Kriterien. Wenn „unwatchable“ als eine ähnliche Kategorie etabliert werden würde, wäre eine große Überschneidung bei den Kriterien vorhanden. Es ist auch festzuhalten, dass „unwatchable“ sich ähnlich wie Genrezuschreibungen verhält. Beide Zuschreibungen sind immer im historischen Kontext zu betrachten, so kann ein Film der zum Zeitpunkt seines Entstehens nicht als „unwatchable“ gilt, heute aus moralischer, politischer oder gesellschaftlicher Sicht „unwatchable“ sein, gleiches kann auch in umgekehrter Reihenfolge passieren. Bei „unwatchable“ spielt vor allem die Historizität von Geschmacksurteilen eine wichtige Rolle, da diese im ständigen Wandel sind.

Bei *Cannibal Holocaust* ist auf den ersten Blick aus heutiger Sicht die Rede von „unwatchability“ in Bezug auf die Tiertötungen, da seit dem Erscheinen des Films

Tierschutz zu einem weitaus wichtigeren und prominenteren Thema geworden ist. Für das wahllose Töten der Tiere im Film zum Zwecke der Filmproduktion und der anschließenden Belustigung der Zuschauer, haben 2020 die wenigsten Zuschauer Verständnis. Wenn selbst im Zirkus die Arbeit mit Tieren verboten wird, wenn nicht sehr strenge Vorlagen erfüllt werden und Zoos ihre Daseinsberechtigung nur dadurch erhalten können, dass sie einen ihnen auferlegten Bildungsauftrag erfüllen, kann es nicht sein, dass es geduldet wird Tiere für die Produktion eines Films zu schädigen oder gar zu töten. Ganz zu schweigen davon diese Tötungen dem Zuschauer zu zeigen. Das Erscheinen eines solchen Films zum gegenwertigen Zeitpunkt würde wahrscheinlich neben rechtlichen Problemen auch massive Proteste und Boykotte seitens vieler Zuschauer mit sich bringen. Die Tötung von Tieren vor laufender Kamera ist fast so alt wie das Medium selbst und so sind über die Jahre bei der Produktion vieler Filme Tiere zu Tode gekommen. So kann die Analyse von *Cannibal Holocaust* auch auf diese Missstände hinweisen und als eine Art Mahnbeispiel dienen wie die Situation einmal war und wie sie sich bis heute weiterentwickelt und verbessert hat oder eben nicht.

„Unwatchability“ ist wie hier anhand des Beispiels von *Cannibal Holocaust* gezeigt worden ist, ein durchaus interessanter Begriff, um eine Diskussion über diverse Filme zu starten. Unter diesem Aspekt können Filme analysiert werden, die sonst wenig oder keine Bearbeitung in der Filmwissenschaft erfahren würden, in einem neuen Licht gesehen werden, was wiederum auch den Blick auf bereits untersuchte Themen verändern kann. *Cannibal Holocaust* ist kein Film der einfach als Schund abgetan werden kann, allerdings ist es auch kein einfach zu konsumierender Film. Der Film zeigt zum einen Grausamkeiten, zu denen der Mensch fähig ist und zum anderen auch den Versuch diese im Nachhinein zu vergessen oder zu vertuschen. Sowohl der Filmemacher wie auch der Zuschauer sollen sich ihre Verantwortung bewusst sein. Ich finde diese Art von „unwatchable“ Filmen wichtig, da sie meinen Blick auf das lenken, was ich sonst ignoriert hätte.

12. Quellen

Filmographie

- A Clockwork Orange (Uhrwerk Orange)*, R: Stanley Kubrick, GB/USA 1971.
- Africa Addio*, R: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, IT 1966.
- Anatomie de l'enfer (Anatomie der Hölle)*, R: Catherine Breillat, FR 2003.
- Après le bal (Nach dem Ball)*, R: Georges Méliès, FR 1897.
- Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre (Astérix und Obélix Mission Kleopatra)*, R: Alain Chabat, FR 2002.
- Atlantic Rim*, R: Jared Cohn, USA 2013.
- Buster and the Cannibal's Child*, R: Charles H. France, USA 1912.
- Cannibal Holocaust (Nackt und zerfleischt)*, R: Ruggero Deodato, IT, 1980.
- Chamber of Horrors (Die Schreckenskammer)*, R: Hy Averbach, USA 1966.
- Cloverfield*, R: Matt Reeves, USA 2008
- E.T. the Extraterrestrial (E.T. – Der Außerirdische)*, R: Steven Spielberg, USA 1982.
- El caníbal (Jungfrau unter Kannibalen)*, R: Jesús Franco, ES/FR/DE 1980.
- Emanuelle e gli ultimi cannibali (Nackt unter Kannibalen)*, R: Joe D'Amato, IT 1977.
- Execution of a Chinese Bandit*, R: George Rogers, UK 1904.
- Explosion of a Motor Car*, R: Cecil M. Hepworth, UK 1900.
- Faces of Death (Gesichter des Todes)*, R: Conan LeCilaire, USA 1978.
- Holocaust (Holocaust- Die Geschichte der Familie Weiss)*, R: Marvin J. Chomsky, USA 1978.
- Il paese del sesso selvaggio (Mondo Cannibale)*, R: Umberto Lenzi, IT 1972.
- In the Jungle: The making of Cannibal Holocaust*, Michele De Angelis, IT 2003.
- Irréversible (Irreversibel)*, R: Gaspar Noé, FR 2002.
- Joan of Arc*, R: Alfred Clark, USA 1895.
- King of the Cannibal Islands*, R: Wallace McCutcheon, USA 1908.
- La Montagna del dio cannibale (Die weiße Göttin der Kannibalen)*, R: Sergio Martino, IT 1978.
- Lager SSadis Kastrat Kommandantur*, R: Sergio Garrone, IT 1976.
- Le città proibite (Mondo Nudo – Nackte Welt)*, R: Giuseppe Maria Scotese, IT 1964.
- Le sang des bêtes (Das Blut der Tiere)*, R: Georges Franju, FR 1949.
- Mangiati vivi! (Lebendig gefressen)*, R: Umberto Lenzi. IT 1980.
- Mondo Cane*, R: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara, IT 1962.
- Mondo Cannibale (Mondo Cannibale 3 – Die Blonde Göttin der Kannibalen)*, R: Jesús Franco, FR 1980.
- Mondo di Notte n.3 (Mondo di notte – Welt ohne Scham)*, R: Gianni Proia, IT 1963.
- Orgasmo Nero (Woodoo-Baby – Sex und schwarze Magie in der Karibik)*, R: Joe D'Amato, IT/DO 1980.
- Pacific Rim*, R: Guillermo del Toro, USA 2013.
- Papaya dei Caraibi (Die Liebesgöttin der Kannibalen)*, R: Joe D'Amato, IT 1978.
- Pink Flamingos*, R: John Waters, USA 1972.

Po Zakonu (Nach dem Gesetz), R: Lev Kuleshov, Soviet Union 1926.

Primitif (Der Todesschrei der Kannibalen), R: Sisworo Gautama Putra, ID 1980.

Profondo Rosso (Rosso-Farbe des Todes), R: Dario Argento, IT 1975.

Rio Bravo, R: Howard Hawks, USA 1959.

Seul contre tous (Menschenfeind), R: Gaspar Noé, FR 1998.

Shoah, R: Claude Lanzmann, FR 1985.

The Act of Seeing with One's Own Eyes, R: Stan Brakhage USA 1971.

The Birth of a Nation (The Birth of a Nation – Aufstand zur Freiheit), R: D.W. Griffith, USA 1915.

The Blair Witch Project (Blair Witch Project), R: Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, USA 1999.

The Driller Killer (The Driller Killer – Der Bohrmaschinenkiller), R: Abel Ferrara, USA 1979.

The Execution of Mary, Queen of Scots, R: Alfred Clark, USA 1895.

The Hills Have Eyes (The Hills have Eyes – Hügel der blutigen Augen), R: Alexandre Aja, USA 2006.

The Immoral Mr. Teas (Der umoralische Mr. Teas), R: Russ Meyer, USA 1959.

Twin Peaks: The Return, R: David Lynch, USA 2017.

Ultimo mondo cannibale (Mondo Cannibale, 2. Teil- Der Vogelmensch), R: Ruggero Deodato, IT 1977.

Zombi Holocaust (Zombies unter Kannibalen), R: Marino Girolami, IT 1980.

地獄無門 (pinyin: Dìyù wú mén) (Wir kommen und werden Euch fressen), R: Tsui Hark, HK 1980.

Online Quellen

Alvarez, Greta, *Can You Make It Through This List Of 16 Of The Most Unwatchable Horror Films Ever Made?*, <https://www.buzzfeed.com/gretaalvarez/dark-ass-horror-movies>, 22.07.2019.

Barone, Matt/ Serafino, Jason/ Pimentel, Julia, *The Most Disturbing Movies of All Time*, <https://www.complex.com/pop-culture/the-50-most-disturbing-movies/>, 22.07.2019.

Bender, Theo, "Exploitation Film", in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143>, 7.10.2019.

Bender, Theo, "Exploitation-Film" in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143>, 13.8.2019.

Bender, Theo/ Kaczmarek, Ludger, "Sexploitation/ Sexploitation Film", in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1007>, 7.10.2019.

Bender, Theo/Juhnke, Karl, „Splatterfilm“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2392>, 7.10.2019.

Brayton, Tim, „Rottentomatoes: *Cannibal Holocaust*“, https://www.rottentomatoes.com/m/cannibal_holocaust, 28.04.2020.

Cannibal Holocaust, https://www.youtube.com/watch?v=_s1mxDF5Mds&t=1735s, 11.03.2019.

Croce, Fernando F., „Rottentomatoes: *Cannibal Holocaust*“, https://www.rottentomatoes.com/m/cannibal_holocaust, 28.04.2020.

Deutsches Filmplakat *Cannibal Holocaust*, https://www.uncut.at/movies/plakat.php?movie_id=7747, 30.3.2019.

Ebert, Roger, „Africa Addio“, <https://www.rogerebert.com/reviews/africa-addio-1967>, 9.10.2019.

Florschütz, Gottlieb/Brunner, Philipp, „Italowestern“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4002>, 7.10.2019.

Hennefeld, Maggie/Baer, Nicholas, „Confronting the Unwatchable“, in: *Los Angeles Review of Books*, <https://lareviewofbooks.org/article/confronting-the-unwatchable/?fbclid=IwAR0gxBR2wWCz9DzG1ntSEk3aElnHA1Yney2GTcLxacUFTFpK9d9zEZvNx10#!>, 14.08.2019

Höltgen, Stefan, „Gore-Film“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2380>, 13.8.2019.

Höltgen, Stefan, „Zensur: § 131 StGB (Film und Gewaltverherrlichung)“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2590#targetText=Nach%20dem%20Strafgesetz%20gelten%20%E2%80%9ESchriften,Weise%20darstellt%E2%80%9C%20als%20Straftaten.>, 7.10.2019.

Horak, Jan-Christopher, „grindhouse-film“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2548>, 13.8.2019.

Humanick, Robert, „Rottentomatoes: *Cannibal Holocaust*“, https://www.rottentomatoes.com/m/cannibal_holocaust, 28.04.2020.

Hünigen, James/Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick, „Art House“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=493>, 13.8.2019.

Interview with Eli Roth and Ruggero Deodato 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=clznvDi-ybg>, 13.08. 2019.

Interview with Ruggero Deodato Sept. 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=VEmUpmA27QI>, 13.08.2019.

Juhnke, Karl, „snuff“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=517>, 31.03.2020.

Kaczmarek, Ludger, „Peplums / peplum films“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=641>, 7.10.2019.

Kaczmarek, Ludger, „Video Nasties“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5960>, 7.10.2019.

Meschmann, Helmut/ Wulff, Hans J., „Experimentalfilm“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=aut#HJW>, 13.8.2019.

Meyer, Heinz-Hermann, „Mockbuster“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8183>, 7.10.2019.

Pitch Interactive, „Out of Sight/Out of Mind“, <https://drones.pitchinteractive.com>, 18.10.2019.

Royal Canin Werbung, https://www.youtube.com/watch?v=gkFqozh1_w4, 3.10.2019.

Shriya, Joshi, *28 Most Disturbing And Disgusting Movies Of All Time That'll Make Your Bowels Churn*, <https://www.storypick.com/gross-af/>, 22.07.2019

Stiglegger, Marcus, "cinema of transgression" in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2116>, 13.8.2019.

Taylor, Henry M., „Mockumentary“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125>, 4.2.2020.

Wulff, Hans J./Jahn-Sudmann, Andreas/Müller, Eggo, „Diskurs“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4059>, 13.8.2019.

Wulff, Hans J./Kaczmarek, Ludger, „Fanzine“ in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=150>, 13.8.2019.

Wulff, Hans Jürgen, „Cinéma Vérité“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. v. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=108>, 19.11.2019.

Print Quellen

Anderson, Donald L., "How the horror broke its promise: Hyperreal horror and Ruggero Deodato's Cannibal Holocaust", in: *Horror Studies* vol. 4 nr. 1, 2013.

Baer, Nicholas/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen (Hg.), *Unwatchable*, New Brunswick: Rutgers University Press 2019.

Baer, Nicholas/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, „Introduction. Envisioning the Unwatchable“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019.

Balun, Chas, „The Last Cannibal Film You'll Ever Need to See“, in: *Deep Red* 4 1988.

Bauer, Dors, "„Watch me where I'm unwatchable“: Körper und Sexualität in den Filmen von Catherine Breillat“, Dipl.-Arb., Universität Wien 2012.

Bourdieu, Pierre, *Die Feinen Unterschiede*, Berlin Suhrkamp 1982; (Orig. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris Édition de Minuit 1979.)

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp²⁶ 2018.

Brottman, Mikita, *Offensive Films: toward an anthropology of cinéma vomitif*, Westport: Greenwood Press 1997.

Chang, Chris, "Art of Darkness", in: *Film Comment* vol. 46/3 2010.

Cline, John/Robert G. Weiner (Hg.) *From the Arthouse to the Grindhouse: highbrow and lowbrow Transgression in Cinema's First Century*, Lanham: The Scarecrow Press 2010.

Cline, John/Robert G. Weiner (Hg.), *Cinema Inferno: Celluloid explosions from the cultural margins*, Lanham: Scarecrow Press 2010.

Coxhead, Martin, "So Gory it's a Crime", in: *Gorezone* 17 1991.

Despineux, Carla (Hg.), *Girls, gangs, guns: zwischen Exploitation-Kino und Underground*, Marburg: Schüren 2000.

Didi-Huberman, Georges, *Bilder Trotz allem*, München Wilhelm Fink Verlag 2007; (Orig. *Images malgré tout*, Paris: Édition de Minuit, 2003.)

Frey, Mattias, "Introduction", in: *Extreme cinema: The transgressive rhetoric of today's art film culture*, New Brunswick: Rutgers University Press 2016.

Frey, Mattias, *Extreme cinema: The transgressive rhetoric of today's art film culture*, New Brunswick: Rutgers University Press 2016.

Grieverson, Lee, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley: University of California Press 2004.

Grønstad, Asbjørn, "On the Unwatchable", in: *The New Extremism in Cinema. From France to Europe* hrsg. v. Tanya Horeck / Tina Kendall, Edinburgh: University Press 2011.

Grønstad, Asbjørn, *Screening The unwatchable: Spaces of negation in post-millennial art cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

Grønstad, Asbjørn, „Abject desire: Anatomie de l'enfer and the unwatchable", in: *Studies in French Cinema* vol.6/3 2007.

Grønstad, Asbjørn, „The two Unwatchables", in: *Unwatchable*, hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019.

Grønstad, Asbjørn, „Unstomachable", in: *Unwatchable*, hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019.

Hoberman, James Lewis, „Bad Movies", in : *Film Comment* vol 16/4 1980.

Horeck, Tanya/ Kendall, Tina (Hg.), *The new extremism in cinema: from France to Europe*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011.

Kerekes, David/David Slater, *Killing for Culture*, London: Creation books 1994.

Kerekes, David/David Slater, *Killing for Culture: From Edison to Isis: A New History of Death on Film*, Truro: Headpress 2016.

Kleege, Georgina, "Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account", in: *Journal of Visual Culture* vol.4/2 2005.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Berlin Suhrkamp 1964; (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960.)

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp⁹ 2015.

Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton: Princeton University Press 1960.

Magistrale, Tony, *Abject terrors: surveying the modern and postmodern horror film*, New York: Lang 2005.

Mendik, Xavier/ Gallio, Nicolò, "From Snuff to the South: The global reception of Cannibal Holocaust", in: *Snuff: Real Death and Screen Media*, hrsg. von Shaun Kimber, Neil Jackson, Johnny Walker, Thomas Joseph Watson, London: Bloomsbury.

Mendik, Xavier/Harper, Graeme (Hg.), *Unruly pleasures: the cult film and its critics*, Guildford: Fab Press 2000.

Mitchell, W. J. T., „Unwatchable", in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019.

Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Screen* vol.16/3 1975.

Neil, Jackson, "‘Cannibal Holocaust’ Realist Horror, and Reflexivity", in: *Post Script- Essays in Film and the Humanities* vol. 21/3 2002.

Oeler, Karla, *A Grammar of Murder: Violent Scenes and Film Form*, Chicago: The University of Chicago Press.

Putley, Julian, *Film and Video Censorship in Modern Britain*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011.

Saha, Poulomi, „unwatched/unmanned – Drone Strikes and the Aesthetics of the Unseen“, in: *Unwatchable* hrsg. v. Nicholas Baer/Maggie Hennefeld/Laura Horak/Gunnar Iversen, New Brunswick: Rutgers University Press 2019.

Schaefer, Eric, „Introduction: As long as It Was in Bad Taste!“, in: *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films 1919-1959*, London Duke University Press 1999.

Sconce, Jeffrey (Hg.), *Sleaze artists: cinema at the margins of taste, style and politics*, Durnham: University Press 2007.

Sonntag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador 2003.

Diverse Quellen

Werbung zur Premiere *Cannibal Holocaust*, in: *Stampa Sera* nr. 58, 3.3.1980, S. 6.

Cannibal Holocaust, R: Ruggero Deodato, DVD-Video, Grindhouse Releasing 2005 (Orig. *Cannibal Holocaust*, IT 1980)

13. Abstracts

Abstract: Deutsch

Diese Arbeit befasst sich mit dem Konzept von „unwatchable“ und dem Exploitation-Film *Cannibal Holocaust* (1980). Die Frage, die versucht wird zu beantworten, ist inwiefern man über *Cannibal Holocaust* in Bezug auf „unwatchable“ sprechen kann. Als Grundlage und als Denkanstoß für diese Arbeit dient der Sammelband *Unwatchable* (2019) von Baer u.a. „Unwatchable“ ist ein weit gefasster Begriff, weshalb zuerst mögliche Definitionsformen erläutert werden. Gefolgt wird dies von einem kurzen Einblick in das theoretische Grundgerüst des „unwatchable“-Konzepts. Hierbei werden theoretische Ansätze von Georges Didi-Huberman, Pierre Bourdieu, Siegfried Kracauer, Asbjørn Grønstad und Mattias Frey diskutiert. Um *Cannibal Holocaust* als Produkt seiner Zeit zu verstehen, wird sodann eine historische Herleitung aus der Genregeschichte des Exploitation-Films, des Kannibalen-Films und des Mondo-Films erstellt. Darauf folgt eine Filmanalyse bei der insbesondere die brutalen und „unwatchable“ Szenen hervorgehoben werden. *Cannibal Holocaust* ist berühmt-berüchtigt wegen der echten Tiertötungen, die im Film gezeigt werden, weshalb dieser auch aus heutiger Sicht sehr problematisch ist. Anschließend wird auf die Rezeption des Films eingegangen wobei auch die Berichterstattung zum Gerichtsverfahren gegen Regisseur Ruggero Deodato und sein Team betrachtet wird. Schlussfolgernd wird zusammengefasst, dass das Konzept von „unwatchable“ nicht nur für die Diskussion von Filmen wie *Cannibal Holocaust* nützlich sein kann, sondern insgesamt der Filmwissenschaft ermöglicht anders über Material nachzudenken, welches ansonsten wenig Beachtung geschenkt bekommt.

Abstract: English

This work deals with the concept of "unwatchable" and the exploitation film *Cannibal Holocaust* (1980). The research guiding question is to what extent *Cannibal Holocaust* can be talked about in terms of "unwatchability". The anthology *Unwatchable* (Baer et al. 2019) serves as the theoretical context and starting point for this work. "Unwatchable" is a broad term, which is why possible forms of definition are explained first. This is followed by a brief insight into the theoretical framework of the "unwatchable" concept. Theoretical approaches by Georges Didi-Huberman, Pierre Bourdieu, Siegfried Kracauer, Asbjørn Grønstad and Mattias Frey are discussed. In order to understand *Cannibal Holocaust* as a product of its time, a historical derivation from the genre history of the exploitation film, the cannibal film and the mondo film is made. This is followed by a film analysis in which the brutal and "unwatchable" scenes are emphasized. *Cannibal Holocaust* is famous for the real animal killings that were made for and are shown in the film, which is why the film is very problematic from today's perspective. The reception of the film is then discussed and the trial against director Ruggero Deodato and his team is also considered. In conclusion, the thesis argues that, the concept of "unwatchable" can not only be useful for the discussion of films such as *Cannibal Holocaust*, but overall enables film studies to think differently about material that otherwise receives little attention.