

Das Schweigen der Lämmer als Rede der Bilder

Jürgen Müller

Abstract Der Beitrag untersucht die visuelle Tiefenstruktur von Jonathan Demmes Film *Das Schweigen der Lämmer*. Er analysiert die subtile Kameraarbeit des Thrillers und deutet sie als Reflektion über die Möglichkeiten des Blickens. Die verschiedenen Modi des Sehens sind nicht Selbstzweck, sondern zielen auf Spannungssteigerung wie auf Verunsicherung des Betrachters. Dabei bedient sich der Film einer surrealen Bildsprache, die er gleichermaßen durch den Rückgriff auf berühmte Vorbilder der Bildenden Kunst, als auch durch die spezifisch filmischen Möglichkeiten der Montage erzielt. So wird es ihm möglich, die Abgründe des „Normalen“ spürbar werden zu lassen.

Keywords Surrealismus, Schlüsselbilder, Traum, Puppe, Metamorphose, déjà vu

Im Anschluss an Sigmund Freud darf man vielleicht sagen, dass das größte Abenteuer für den Menschen nicht in der Bezwingung der Ozeane oder der Besteigung hoher Berge besteht, sondern in der Erkundung der eigenen Seele. Der Psychothriller *Das Schweigen der Lämmer* (1991) hat in der Darstellung seelischer Untiefen neue Maßstäbe gesetzt. Der Film erhielt nicht weniger als fünf Oscars. Jonathan Demmes Meisterwerk wurde für die beste Regie, den besten Film, das beste adaptierte Drehbuch (Ted Tally) sowie für die beste weibliche und männliche Hauptrolle (Jodie Foster, Anthony Hopkins) ausgezeichnet. Und auch wenn die beiden Schauspieler schon vorher in vielen wichtigen Filmen erfolgreich gespielt haben, sind sie erst mit diesem Film zu Megastars geworden. Doch der große Erfolg war nicht ungetrübt. Während der Oscarverleihung gab es Demonstrationen gegen den Film, die ihm Homophobie vorwarfen.¹ Ebenso wurde der Regisseur beschuldigt, Gewalt zu verherrlichen, etwa wenn gezeigt wird, wie Hannibal Lecter zwei Polizeibeamte ermordet, während er dabei die von Glenn Gould gespielten „Goldbergvariationen“ hört.² Aber diese Einschätzungen konnten dem Film nicht wirklich schaden. Einige Kritiker waren so euphorisch, dass sie ihn nicht nur zu den großen Filmen des Jahrzehnts rechneten, sondern sogar als einen der wichtigsten Filme des Jahrhunderts erachtet haben.³

Das Schweigen der Lämmer ist die Geschichte einer Polizeiermittlung besonderer Art. Es geht um die Jagd nach einem Serientäter, der es auf junge Frauen abgesehen hat. Dabei durchbricht der Film die klassische Opposition von polizeilichem Ermittler und gesuchtem Täter und entwirft stattdessen eine spannende Alternative: Die noch in der Ausbildung befindliche Agentin Clarice Starling (Jodie Foster) wird von ihrem Chef beauftragt, den inhaftierten Serienmörder Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) zu befragen, da dieser möglicherweise Hinweise für die Suche nach dem Frauenmörder geben könnte. Höchste Eile ist geboten, denn gerade wurde eine weitere junge Frau entführt. Clarice ist, ohne es zu wissen, eine Art Lockvogel. Auf äußerst spannende Weise entwickelt sich nun die Jagd auf den Mörder Jame Gumb (Ted Levine), der „Buffalo Bill“ genannt wird, weil er seine Opfer nicht nur tötet, sondern auch häutet, wie man schon zu Beginn des Films erfährt. Vergleicht man Thomas Harris' Romanvorlage mit Demmes Verfilmung, ist man beeindruckt, wie effizient der Text umgearbeitet wurde. Dabei übertrifft der Film das Buch durch seine Möglichkeiten der Spannungssteigerung, die im Besonderen dazu genutzt wird, das psychologisch faszinierende Verhältnis zwischen Clarice und Lecter zu thematisieren.

Blickregie

Schon den ersten Filmbildern gelingt es, den Zuschauer in ihren Bann zu ziehen. Zunächst sieht man Starling einen ansteigenden Weg hochlaufen. Oben angekommen hält sie einen Moment inne, um sofort weiter zu rennen. Nun wird das Tempo der Läuferin immer schneller und es werden immer kleinere Ausschnitte ihres Körpers gezeigt. Schon die ersten Einstellungen erzeugen *suspense*, denn es wird suggeriert, der beobachtende Blick der Kamera könnte der eines Mörders sein und Clarice jeden Augenblick überfallen werden. Es ist bemerkenswert, dass dem Zuschauer mit den ersten Filmbildern die Perspektive eines potenziellen Täters zugewiesen wird. So gesehen ist schon nach zwei Sekunden klar, dass *Das Schweigen der Lämmer* ein in ethischer Hinsicht verunsichernder Film werden wird. In dieser Hinsicht hat Fritz Langs Spielfilm *M – eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) filmästhetische Maßstäbe gesetzt. Dieser Film ist hochberühmt, weil der Regisseur mit seiner Kameraführung das Publikum durch die Augen des Mörders auf die Stadt Berlin blicken lässt. Auf diese Weise erscheint die Grenze zwischen dem vermeintlich „Abnormen“ und „Normalen“ offen.

Unsere potenzielle Täterschaft in *Das Schweigen der Lämmer* wird sogar noch gesteigert, wenn wir zusammen mit der Handkamera hinter der jungen Frau herlaufen. Die ganze Sequenz ist unglaublich schnell geschnitten und wird erst unterbrochen, als ein Ausbilder Clarice anhält, um ihr mitzuteilen, dass Jack Crawford (Scott Glenn), der Chef der psychologischen Abteilung, sie sprechen will. Jetzt erst können wir sicher sein, dass wir lediglich Zeuge des morgendlichen Trainingslaufes waren, denn nun wird deutlich, dass wir uns in der Nähe des FBI-Ausbildungszentrums befinden und der Waldlauf zum täglichen Fitnesstraining der jungen Frau gehört. Der letzte Schwenk des Vorspanns ermöglicht eine Deutung, die sich – in unterschiedlicher Auslegung – auf Protagonisten und Gegenspieler des Films gleichermaßen beziehen lässt: „hurt, agony, pain, love it“ steht als Aufforderung zum Masochismus auf Schildern, die am Eingang des Trainingspfades angebracht sind.

Der beim *Schweigen der Lämmer* für den Schnitt zuständige Craig McKay beschreibt den Filmanfang mit Worten, die deutlich seinen Anspruch und seine Ambition zum Ausdruck bringen:

„[*Silence of the lambs*] has an incredible set-up. You're not going anywhere once you hear that Clarice is going into the asylum to interview Lecter. As simple as it is, that scene in Crawford's office sucks you in as effectively as the

opening of the original Invasion of the Body Snatchers does, which in terms of getting you into the story is one of the fastest movies to engage an audience that's ever been made.“⁴

Mit Craig McKay gilt es, den Sog des Filmanfangs zu betonen. Wie gezeigt muten einem schon die ersten Bilder den Blick eines potentiellen Täters zu. In diesem Zusammenhang sei eine Einstellung besonders hervorgehoben: Im Vorspann wird man überrascht, wenn man Clarice durch einen gläsernen Verbindungsgang von einem Gebäudeteil in den anderen gehen sieht. Plötzlich zoomt die Kamera ziemlich schnell auf die Protagonistin, so dass man sich der Kamera als eines technischen Hilfsmittels bewusst wird. Im Nachhinein könnte man dies als einen diskreten Hinweis auf das Nachtsichtgerät des Frauenmörders deuten, das dieselbe Zoombewegung auf seine Opfer gerichtet vollzieht und ihn sehen lässt, ohne gesehen zu werden.

Es gehört grundsätzlich zum Wesen eines guten Vorspanns, dass er mindestens zwei Interpretationen ermöglicht: Erstens eine einführende Lesart, die man hier als Versuch beschreiben kann, ein Gefühl von Bedrohung herzustellen. Die zweite Lesart kann man als poetologische betrachten, in der sowohl die technischen Mittel des Films präsentiert, als auch die Handlung antizipiert wird. Im Nachhinein wird man den Trainingslauf der jungen Frau als Ausdruck ihres Ehrgeizes wahrnehmen, ihrer Fähigkeit sich zu engagieren, aber auch als Bild ihrer Flucht vor sich selbst.

Auch die zweite Sequenz des Films ist aussagekräftig, wenn die Kamera das Innere des FBI-Gebäudes präsentiert, in dem sich das Ausbildungszentrum befindet. Die Kamera läuft ungeduldig durch das Gebäude und scheint den schnellen Schritten der Frau zu folgen. Oder sie wartet vor dem Aufzug, um Clarice in Empfang zu nehmen. Unruhig werden zudem alle Räume nach Informationen abgesucht. Das Blicken mit all seinen Möglichkeiten vorzustellen ist das ästhetische Zentrum des Filmbeginns. Diese Absicht erreicht ihren vorläufigen Höhepunkt, wenn Crawford sein Büro betritt, wo er Clarice erblickt, die aufmerksam eine Pinnwand betrachtet, auf der sich die Zeitungsausschnitte und Merkzettel des Buffalo-Bill-Falls befinden. Später wird sich eine Verbindung zu der Pinnwand im Keller des Mörders herstellen lassen, der die gleichen Zeitungsausschnitte gesammelt hat. In Crawford's Büro sieht man zunächst Clarice, die in die angepinnten Texte versunken ist, dann zoomt die Kamera auf Crawford, der schon eine ganze Weile in der Tür gestanden haben muss und Clarice beobachtet. Kurz zuvor wird uns schon das Ungeheure des Sehens bewusst, wenn die Kamera unerwartet schnell auf Clarice zufährt, um uns das Grauen zu zeigen, das sich bei der Lektüre auf ihrem Gesicht zeigt.

Das sichtbare und das unsichtbare Gefängnis

Im weiteren Verlauf gibt der Film nicht nur Einblick in den Fortgang der Ermittlungen, sondern macht die Zuschauer auch mit dem Leben von Clarice vertraut. In der Tat besticht *Das Schweigen der Lämmer* durch seine genaue psychologische Beschreibung der jungen Frau. Ihre Entwicklungen und Reaktionen glaubhaft geschildert zu bekommen und miterleben zu können, macht eine Qualität von Jonathan Demmes Film aus. Doch ist Clarice für den Zuschauer weniger eine Identifikations-, als vielmehr eine Vermittlungsfigur. Ihrer Sachlichkeit und Selbstüberwindung etwa ist es zu verdanken, dass das Publikum noch die grausamsten Szenen objektiv anschauen kann, wenn zum Beispiel die Leiche einer jungen Frau obduziert werden muss. Immer wieder lässt einen die Kamera mit ihren Augen blicken, ohne dass dies jedoch zum alleinigen Organisationsprinzip der Filmbilder würde. Der Reiz der Erzählung besteht gerade darin, es nicht mit einer kühlen, souveränen Ermittlerin zu tun zu haben, sondern mit einer jungen Frau, der es große Schwierigkeiten bereitet, sich zu behaupten. Denn behaupten und überwinden muss sie sich ohne Unterlass – gegen ihre Scham und ihren Ekel, ihre Wut, gegen die überlegene Cleverness von Hannibal Lecter und nicht zuletzt gegen ihren Chef, der sie mehrfach instrumentalisiert, wenn es die Ermittlungen erfordern.

In gewisser Hinsicht ist *Das Schweigen der Lämmer* eine Art Bildungsroman, in dessen Zentrum die Initiation der jungen Frau in die dunkle Seite menschlicher Existenz steht, ein Bildungsroman aber auch, der Clarice mit ihrer eigenen Geschichte und ihren Defiziten vertraut machen wird. So ist es kein Zufall, dass eines der wichtigsten Motive, um Clarice zu charakterisieren, ihre Suche darstellt. Dementsprechend ist ihr Erscheinen auf der Leinwand mit permanenten Ortswechseln verbunden. Außerdem ist die Schilderung von Clarice Starling nicht zu trennen von ihrem Verhältnis zu dem ehemaligen Psychiater Hannibal Lecter. Im Laufe der Ermittlung ist die junge Frau gezwungen, ein immer persönlicheres Verhältnis zu ihm aufzubauen, das von einigen Interpreten sogar als Vater-Tochter-Beziehung gedeutet wurde.⁵ Wie auch immer man das Verhältnis von Lecter und Starling versteht, die Entwicklung ihrer Beziehung stellt das zentrale Thema des Films dar. Drei Mal wird die junge Frau im Laufe der Handlung den ehemaligen Psychoanalytiker treffen und am Ende nach bestandem FBI-Examen gar so mit ihm telefonieren, als würde sich ein naher Verwandter über den Ausgang einer Prüfung erkundigen, um zu gratulieren.

Auch wenn Teile ihrer Gespräche mit Hannibal Lecter den Charakter einer Therapie haben mögen, steht weniger ein Heilungs-, als vielmehr ein Erkenntnisprozess im

Zentrum. *Das Schweigen der Lämmer* ist kein psychoanalytischer Lehrfilm, er vermittelt keine Wahrheiten über die menschliche Psyche. Er setzt lediglich ein grundlegendes Problem menschlicher Existenz voraus: Wir alle wünschen uns vollständiger zu sein als wir es sind, wünschen uns schöner und attraktiver, mächtiger und unabhängiger. Und wer möchte nicht selbstbewusster und erfolgreicher sein? Im *Schweigen der Lämmer* ist dieses Begehren der handelnden Personen immer beides, Flucht und Wunsch. Insofern besteht jede psychische Identität im Wünschen und daher im Werden.

Für Clarice Starling gilt dies in besonderer Weise. Es ist der frühe Verlust ihres Vaters, der ihre fehlende Ganzheit begründet und einen Angriffspunkt für Lecter darstellt. Ihr Bericht über eine Episode ihrer Kindheit führt ihr Dilemma eindringlich vor Augen. Clarice wird nach dem Tod ihrer Eltern von ihrer Tante und deren Mann, einem Rancher, aufgenommen. Als auf der Farm die Frühlingslämmer geschlachtet werden, wacht sie nachts von deren Schreien auf. Sie läuft in den Stall und will voller Mitleid wenigstens eines der Lämmer retten, indem sie es ergreift und flieht. Doch die Rettung misslingt, Clarice wird vom Sheriff aufgegriffen und mit ihrem Lamm zurückgebracht. In nächtlichen Alpträumen ist ihr dieses Bild der schreienden Lämmer geblieben, das sie verfolgt und quält. Der Wunsch zu retten und zu behalten, ist die Triebfeder ihres Ehrgeizes.

Bei ihrem letzten Treffen zwingt Lecter Clarice, ihm diese Geschichte zu erzählen und ihre Bedeutung zu erkennen. Dabei ist zu beachten, dass mit dem Schreien der Lämmer eine Geschichte erzählt wird, die eine ikonografische Bedeutung hat. Denn wenn von Lämmern die Rede ist, ergibt dies nur vor dem Hintergrund des guten Hirten Sinn, der seine Lämmer zu beschützen und zu retten sucht. Ein Gleichnis, das bekanntlich biblischen Ursprungs ist (Joh. 10,11–15). Lecter spielt auf diesen christologischen Zusammenhang an, wenn er die junge Frau später zeichnen wird, wie sie ein Lamm auf den Armen hält, während man im rechten Bildhintergrund die drei Kreuze von Golgatha erkennt.

Es ist klar, dass dieses gleichermaßen spannungsreiche wie persönliche Verhältnis von Clarice Starling und Hannibal Lecter nach einer besonderen Bildsprache verlangt. Hier sind dem Kameramann Tak Fujimoto und der Ausstatterin Kristi Zea besonders eindringliche Bilder gelungen. Immer wieder inszeniert der Film zunächst den eingesperrten Lecter, um den Zuschauer dann schonungslos seiner Nähe auszusetzen, als wären für diesen Menschen keine physischen Grenzen vorhanden.

Wenn die junge Frau Lecter zum ersten Mal besucht, ermöglicht die Plexiglaswand, die seine Zelle absperrt,

eindringliche Bilder. Nähert sich die Kamera dem eingesperrten Mörder, ist es, als wäre keinerlei Absperrung mehr vorhanden. Dies wird bei dem zweiten Treffen gesteigert, bei dem Lecter mit Clarice einen Handel eingeht, der sie dazu zwingt, für verwertbare Informationen Persönliches von sich preiszugeben. Die Kamera fährt dicht an Lecters Gesicht heran, man hört Clarices Stimme und die gläserne Trennwand zwischen den beiden ist einem nicht mehr bewusst. In einer Einstellung ist der Psychoanalytiker sogar als Spiegelbild aufgenommen, so als würde er sich räumlich direkt neben der jungen Frau befinden. Das dritte Treffen steigert dieses Motiv noch einmal, wenn die Kamera immer an den Stäben des provisorischen Gefängnisses entlangläuft und dabei der Eindruck entsteht, Clarice und nicht Lecter sei eingesperrt. Durch geschickte Beleuchtung wirken die Stäbe geradezu immateriell. Die Gitter werden immer dann „ausgeblendet“, wenn Clarice über sich erzählt. Sie scheint hinter starken Gittern eingesperrt, hinter denen sie wie ein gefangenes Tier auf und abgeht, während Hannibal sie aufmerksam beobachtet.

Die Gespräche von Clarice und Hannibal gehören zu den intensivsten Momenten des Films. Ohne eine Rückblende bemühen zu müssen, allein aus der Nähe der beiden Gesichter und Clarices Erzählung legen sich übermächtige Bilder aus der Vergangenheit über die Gegenwart. All diese Szenen sind sehr raffiniert ausgeleuchtet, sogar die Kleidung Lecters trägt diesem Problem Rechnung. Zunächst wird er bei schwacher Beleuchtung in seiner Zelle zwischen düsterem Gemäuer präsentiert. Dabei trägt er einen blauen Gefängnis-Overall, alle Farben sind gedämpft. Im zweiten Gefängnis hingegen trägt er weiße Kleidung und sitzt in grellem Licht, so dass die Beleuchtung den Mörder zu einer wahren Lichterscheinung werden lässt. Wenn Clarice ihr Lämmer-Erlebnis schildert, sieht man sie – wie gesagt – aus einer solchen Perspektive, als wären die Gitterstäbe inexistent. Bei den Schuss- und Gegenschussaufnahmen wird sie nur schwach beleuchtet, während Lecter in starkem Schlaglicht erscheint. Im Laufe des Lämmer-Dialoges lassen uns Kamera- und Lichtregie die tatsächliche Situation des Gefängnisses vergessen. In der daran anschließenden Szene mit den beiden Wachbeamten ist der Zauber der sich auflösenden Stäbe verflogen, die Gitter erscheinen – kurz vor Hannibals Ausbruch – so massiv wie nie zuvor. Mit dieser Inszenierung von Hannibal Lecter ist Demme und seinem Kameramann etwas Neues gelungen.

Wenn man einen Film oft gesehen hat, ist eine allgemeine Charakterisierung der filmischen Mittel schwer zu geben, weil man irgendwann immer und überall die Form sieht. Dennoch lässt sich sagen, dass die große

Leistung des Teams vom *Schweigen der Lämmer* gerade darin besteht, dass die Form nie zum Selbstzweck wird. Dies kommt auch in der Musik von Howard Shore zum Ausdruck, die für die Wahrnehmung der Bilder von immenser Bedeutung ist, ohne besonders dominant zu erscheinen.

Einzelbilder

Was zudem in Hinblick auf die filmisch-bildnerische Umsetzung des Stoffes auffällt und wozu sich viele Interpreten des Films auch geäußert haben, sind die äußerst vielfältige Struktur und Charakterzeichnung des Films sowie das fein gesponnene Drehbuch selbst. Noch ausschlaggebender als die Drehbuchautoren sind die Zuschauer, für die ja die Drehbücher geschrieben und die Filme gemacht werden. So liegt die Ursache dafür, dass Filme heute so komplex komponiert werden, darin, dass es durch die Zweitauswertung, zunächst als VHS, dann als DVD und Blu-ray möglich wurde, den Film wieder und wieder anzuschauen. Hier sei auf David Fincher verwiesen, der in einem Interview betont, dass er seine Filme nicht für Leute mache, die sie lediglich ein Mal sehen, sondern fünf Mal und mehr.⁶ Ab den 1990er Jahren entstehen Hollywoodfilme, die schwierig zu interpretieren sind, weil sie Einzelbildern einen Sinn einschreiben, die man nur noch als Standbilder wahrnehmen und verstehen kann. Das heißt, wenn man sich nicht die Mühe macht, den betreffenden Film mit einem entsprechenden Abspielgerät anzuschauen, und immer wieder die Pausetaste bedient, wird man eine bestimmte Sinn-schicht des Films nicht entdecken.

Um ein Beispiel zu geben: Im *Schweigen der Lämmer* taucht im Keller des Frauenmörders drei Mal ein Hakenkreuz auf, das nur den Bruchteil einer Sekunde zu sehen ist. Und obwohl das Hakenkreuz ein hoch affektives Zeichen ist, findet dies in keiner Auseinandersetzung mit dem Film Erwähnung. In dieser Hinsicht ist auch der Showdown am Ende des Films besonders aufschlussreich, wenn Clarice den Frauenmörder gefunden hat und diesem nun in sein Kellerlabyrinth folgt. Der Showdown findet im Dunkeln statt, wobei Buffalo Bill ein Nachtsichtgerät benutzt. So ist es ein ungleicher Kampf, den Clarice Starling kämpfen muss. Ihre Angst wird deutlich vor Augen geführt. Wie schon zu Beginn des Films blickt das Publikum mit dem Mörder durch das Nachtsichtgerät und beobachtet mit ihm die Todesangst der Frau, die zum Greifen nah vor ihm steht und ihn doch nicht sehen kann. Im Film dauert die Sequenz, in der Buffalo Bill seinen Colt hebt und den Hahn spannt, Clarice daraufhin etwas hört und ins Dunkel schießt, gerade einmal fünf Sekunden. Alles vollzieht sich so schnell, dass

man gar nicht realisiert, was gerade passiert ist. Dieses Missverhältnis, dass von den 118 Minuten des Films nur fünf Sekunden für den Showdown verwendet werden, zeigt, welche Prioritäten Demme gesetzt hat. Es ging ihm darum, alle Zeit für die Schilderung von Clarices Charakter zu haben. Das darf aber keinesfalls falsch verstanden werden. Die fünf Sekunden sind nämlich ein kleines Meisterwerk. Hier wird der Kampf zwischen zwei Mächten gezeigt, die durch ihr Verhältnis zu Licht und Dunkelheit definiert werden. Während zu Beginn der Sequenz Buffalo Bill Clarice trotz der Dunkelheit mit dem Nachtsichtgerät sehen und beobachten kann, wird er später durch das Licht geblendet, das in den Keller eindringt, nachdem die Verdunklung zu Bruch ging.

Déjà-vu

Das Schweigen der Lämmer ist ein magischer Film – magisch im Sinne von beunruhigend, magisch aber auch im Sinne von rätselhaft und surreal. Dies ist nicht als diffuses Lob zu verstehen, sondern sehr konkret gemeint. Schon das Plakat des Films (Abb. 1) enthält in diesem Sinne einen sehr eindeutigen und emblematischen Hinweis. Selbst wenn man das Filmplakat nicht direkt vor Augen hätte, würde man sich seines zeichenhaften und rätselhaften Charakters erinnern. Ausschnitthaft sieht man das Gesicht von Jodie Foster, deren Mund durch einen Totenkopffalter ersetzt wurde. Dabei heben sich sowohl die Augen der Schauspielerin, als auch der Totenkopffalter durch ihre braun-gelbe Farbgebung von der ansonsten schwarz-weißen Gestaltung ab.

Diese Darstellung hat etwas Alptraumhaftes, denn es ist, als wäre die Person ihres Mundes und damit ihrer Stimme beraubt. Auch dass Augen und Falter farbig gestaltet sind, ist interpretationsbedürftig, wird hier doch ein inhaltlicher Zusammenhang nahegelegt, als würde die dargestellte Person etwas Schreckliches sehen, von dem sie aber nicht erzählen kann, weil es ihr der Falter unmöglich macht zu sprechen. Erst relativ spät erkennt man, dass diesem Falter ein sehr präziser Hinweis zu entnehmen ist, wird doch der Totenkopf auf seinem Rücken aus Frauenleibern gebildet.

Die hier beschriebene Montage des Plakats erinnert in ihrer Gestaltung an surreale Vorbilder. Was aber ist mit dieser kunsthistorischen Einschätzung gewonnen? Hilft sie wirklich in Hinsicht auf eine weiterführende Interpretation? Dies ist wahrscheinlich, denn derjenige Zuschauer, der mit der Kunst des Surrealismus vertraut ist, kann dem Plakat Hinweise entnehmen, die weitere Sinnbezüge erlauben: Zunächst erinnert das Motiv des Totenkopffalters an eine Sequenz aus Luis Buñuels und Salvador Dalis *Un chien andalou* aus dem Jahre 1929. In dieser

öffnet eine junge Frau die Tür eines Zimmers, wo man den Falter zunächst aus der Ferne und dann in einer Nahaufnahme sieht, die es erlaubt, den Totenkopf auf seinem Rücken zu erkennen. In der daran anschließenden Einstellung sieht man den Kopf eines Mannes und es wirkt, als könne man gleich einem visuellen Echo den Totenkopf unter der Gesichtshaut des Mannes wiedererkennen.

Um diese Motivkette fortzusetzen, sei auf die Darstellung eines weiteren Totenkopffalters hingewiesen, der für die Gestaltung des Filmplakats nicht unwichtig gewesen sein mag. Der Totenkopf, der aus den Körpern von Frauen zusammengesetzt ist, greift ein Motiv aus einer Fotografie von Philippe Halsman auf, die in Zusammenarbeit mit Salvador Dalí 1951 entstanden ist (Abb. 2). Auf dem Foto sieht man neben dem dandyhaft inszenierten spanischen Künstler, der Stock und Zylinder trägt, einen großen Kopf, der aus vielen Frauenkörpern gebildet wird und auf unnachahmliche Weise auf den Zusammenhang von Eros und Thanatos verweist.

Im Filmplakat jedenfalls wird das Motiv in einen neuen und unerwarteten Zusammenhang gestellt. Obwohl diese Anspielungen keine unbekanntenen Kunstwerke betreffen, hat dies bisher niemand in seine Deutung einbezogen.⁷ Für die hier verfolgte Lesart des Films handelt es sich aber um wichtige Indizien, weil man die Verwendung dieses bekannten surrealistischen Motivs sowie der surrealistisch inspirierten Montage des Filmplakats als Aufforderung verstehen darf, den Surrealismus als Bild- und Problemhorizont mitzulesen.

Auf zwei weitere Werke Dalis wird im Film angepielt. Zum einen handelt es sich um sein sogenanntes *Regentaxi*, eine Arbeit, die als Beitrag zur großen Surrealistenausstellung in Paris im Jahre 1938 konzipiert war. Der Wagen, in dem Clarice den abgetrennten Kopf eines Patienten von Hannibal Lecter finden wird, erinnert an dieses surrealistische Kunstwerk. Zum anderen lassen auch die Puppen im labyrinthischen Keller des Frauenmörders an die genannte Pariser Ausstellung denken, zu der jeder Künstler ein „Mannequin“ beisteuerte.

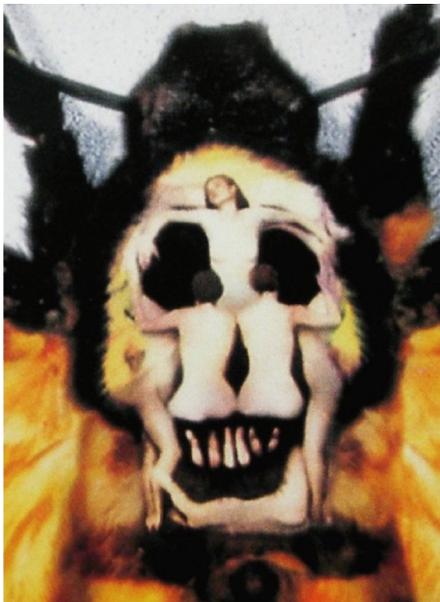
Mit diesen wenigen Zitaten geht eine gewisse surrealistische Grundhaltung des Films einher. Damit ist gemeint, dass es in Demmes Film genauso wie in surrealistischen Kunstwerken eine Vorherrschaft der Bilder über die Wörter gibt, eine Vorherrschaft des Plötzlichen und Intuitiven über das Logische und Diskursive. Im Film sind einige Sequenzen enthalten, die wie Träume anmuten – nicht wie surrealistische Träume, etwa in Hitchcocks *Spellbound* mit Scheren und verlaufenden Uhren, sondern Sequenzen, deren Folgerichtigkeit einer Traumlogik ähnelt. Dies lässt sich an einer Sequenz besonders gut nachvollziehen.

1



Abb. 1 *The Silence of the Lambs* (Filmplakat, 1991).

Abb. 2 *The Silence of the Lambs* (Filmplakat, 1991, Detail) und Philippe Halsman: Salvador Dali vor einem Totenkopf aus Frauenkörpern (1951).



2

Wenn Clarice nach Belvedere (Ohio) fährt, der Heimat des ersten Opfers, sieht man sie mit dem Auto über eine große Eisenbrücke fahren. Sodann zeigt die Kamera sie in einer Nahaufnahme in starker Untersicht in ihrem Auto. Nun kommt das Auto in einer Straße an, dann sieht man einen Zug vorüberfahren. Jetzt wird eine Frau gezeigt, die Wäsche aufhängt, schließlich ein großes Vogelhäuschen. Es ist verwunderlich, dass diese Sequenz nicht sofort zu Clarice zurückkommt, denn als nächste Einstellung folgt ein Mobile mit einer kanufahrenden Indianerfigur, deren Paddel sich im Wind drehen. Schließlich sieht man eine Frau im Fenster lehnen, die hinausguckt, und einen Schuppen, an dessen äußerer Wand Eichhörnchenfelle hängen. Die Aufnahmen wirken zunächst unverbunden und geradezu absichtsvoll unprofessionell, aber was Demme hier eigentlich inszenieren will, ist eine besondere Erfahrung, nämlich die des Déjà-vu. Mit traumwandlerischer Sicherheit erkennt Clarice diese „amerikanische Idylle“ bis hin zur Gestaltung von Frederika Bimmels Zimmer.

In Bezug auf den Surrealismus-Kontext erfolgt jetzt sogar noch eine Steigerung, denn die folgende Sequenz wird als Traum inszeniert: Man sieht, wie Clarice die Treppe hinaufsteigt und das Zimmer betritt. Fotos, Spielsachen, ein Poster von Madonna. Konzentriert nach einem Anhaltspunkt suchend streifen die Augen der FBI-Agentin durch den Raum. Schon im Esszimmer saß eine Katze unterm Tisch. Oben nun sieht man ein Foto von Frederika Bimmel mit ihrer Freundin und vermutlich ebendieser Katze. Schließlich sieht man eine Porzellankatze vor der Schmuckschatulle, in der Clarice Nacktfotos des Mädchens finden wird. Als sie die Schatulle öffnet, beginnt eine Primaballerina zu der Musik einer Spieluhr zu tanzen. Nun findet Clarice die Nacktfotos. Wiederum führt uns die Katze weiter, denn als Clarice ihr leises Schreien hört, legt sie die Fotos beiseite und folgt der Katze ins Nebenzimmer, wohin das Tier verschwindet. Die ganze Zeit über ist die Musik der Spieluhr zu hören, die den traumhaften Eindruck noch unterstützt. Im Nebenzimmer nun, dem Schneiderzimmer von Frederika Bimmel, setzt mit der Filmmusik auch wieder die Realität ein und Clarice erkennt, als sie die rautenförmigen Applikationen auf einem Kleid sieht, dass sich der Frauenmörder ein Kleid aus Frauenhaut herstellen will.⁸

Insgesamt handelt es sich um eine besonders gelungene Sequenz des Films, in der Clarice mit der Intuition einer Träumenden zunächst dem Katzenmotiv und schließlich der Katze selbst folgt. In diesem Sinne werden die Grenzen zwischen der äußeren empirischen und der psychischen Wirklichkeit aufgelöst, wie man auch in der folgenden Sequenz beobachten kann: Die

junge Frau geht auf ihr Auto zu und schon im nächsten Moment sieht man ein kleines Mädchen auf einen Polizisten zulaufen und „Daddy“ rufen. Interessant ist, dass Demme diesen Flashback sozusagen ohne Ankündigung stattfinden lässt, so dass man einen Moment irritiert ist, weil diese Szene nicht sofort als Erinnerungsbild deutlich wird. Aber von nun an ist für den Zuschauer klar, dass innere psychische und äußere Wirklichkeit sich nicht voneinander unterscheiden lassen.

Dies gilt auch für den zweiten Flashback, wenn Clarice im Rahmen der Ermittlungen mit Crawford aufs Land fahren muss und dort per Zufall eine Trauerfeier sieht. Diese Bilder führen sie in ihre eigene Kindheit an den Sarg ihres Vaters zurück. Außerdem lässt sich eine „Irrealisierung“ des Wirklichen beobachten. Als Beispiel sei auf den Betreiber des „Self Storage“ verwiesen, der mit Spitzbart und Melone wie eine Figur aus einem Traum oder Märchen aussieht. Während also die fiktive und nur in der Erinnerung wirkliche Szene, die uns Clarices Vater zeigt, äußerst realistisch dargestellt wird, erscheint die Szene, in der Clarice ermittelt, äußerst künstlich. Dieser fließende, „surreale“ Übergang vom Traumhaften zum Realen, vom Imaginären zum Tatsächlichen ist gleichermaßen ein Strukturprinzip des Films wie auch der menschlichen Psyche.

Von Anbeginn des Kinos hat der Film versucht, psychische Prozesse sichtbar zu machen und dabei gezeigt, dass es ihm besser als jedem anderen Medium gelingt, die Brüche der Wahrnehmung zu verdeutlichen. Man denke nur an die Frühzeit des Kinos, wenn Vaseline auf das Objektiv geschmiert wurde, um dem Zuschauer durch die unscharfen Bilder verständlich zu machen, es handele sich um einen Traum. Oder man erinnere sich, dass Trunkenheit durch schlingernde Bewegungen der Kamera dargestellt wurde. Wenn es in diesem Sinne einen Anspruch des *Schweigens der Lämmer* gibt, dann besteht er darin, unterschiedliche psychische Modi der Sichtbarkeit zum Ausdruck zu bringen.

The American Dream

Beeindruckend sind die Szenen in Belvedere (Ohio) aber auch deshalb, weil sie zeigen, was für eine banale Maschine und unendlich traurige Angelegenheit die Normalität eines kleinbürgerlichen Lebens ist, in dem nicht einmal Geheimnisse welche sind, weil sich in einem derart konformen Leben selbst die versteckten Sehnsüchte gleichen. Angesichts der Nacktfotos erweisen sich Porzellanfiguren, Plüschtiere und Puppenstube gleichermaßen als stereotype Tarnung und als oktroyiertes Rollenspiel der braven Tochter. Man sieht, wie anstrengend es ist, in dieser Trostlosigkeit den anderen auch noch eine „glückliche Kindheit“ vormachen zu müssen.

Auf eine andere Weise zeigt sich das frustrierende Streben nach Normalität bei dem Mörder Jame Gumb. Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie oft mit dem Beginn einer neuen Sequenz ein Ortswechsel einhergeht. Die Zuschauer werden über die Orte, an denen die Handlung gerade stattfindet, nie im Zweifel gelassen. Häufig werden Ortsnamen, Institutionen und sogar die Abkürzungen der amerikanischen Bundesstaaten durch eine kurze schriftliche Nennung zu Beginn der Sequenz angezeigt. Aber es scheint, als würden alle diese Informationen nur gegeben, damit das Labyrinth, in das Buffalo Bill sich zurückgezogen hat, als eine Art Gegenwelt deutlich wird. Doch am Ende des Films muss man feststellen, dass das Haus des Frauenmörders sich äußerlich nicht von den anderen Häusern unterscheidet. Vielleicht muss man mit Demme sogar fragen, wie viel Deformation gerade durch den Wunsch normal zu sein entsteht. Meines Erachtens gibt der Regisseur dem Betrachter in dieser Hinsicht einen Hinweis, wenn er immer wieder mit dem Motiv der amerikanischen Flagge und des Amerikanisch-Seins spielt. Als Clarice auf den Hinweis von Lecter den Wagen findet, in dem der abgetrennte Kopf versteckt wurde, muss sie eine große Fahne von der alten Limousine herunterziehen.

Eine ebenso bizarre Inszenierung findet sich im Keller des Frauenmörders. Wenn er zum ersten Mal gezeigt wird, ist er im Begriff zu schneiden. Man sieht nur seinen nackten Rücken. An der Wand jedoch erkennt man eine amerikanische Fahne, vor der wiederum ein Schnittmuster und das Bild eines Schmetterlings hängen. In auffälliger Weise werden dabei drei Motivketten miteinander in Verbindung gebracht – Fahnen, Landkarten, Schnittmuster. Indem sich der Mörder seine Opfer in verschiedenen Staaten Amerikas sucht, wo diese auch gefunden werden, schreibt er sich der amerikanischen Landkarte ein. Durch diesen „Zugriff“ auf ganz Amerika will er Macht und Überlegenheit zeigen. Er legt, wie Lecter später feststellen wird, eine verwirrende Spur, indem die Opfer nicht in der Reihenfolge ihres Sterbens, sondern in einer von ihm gestalteten Folge gefunden werden. Der Mörder gibt seinen Verfolgern damit ein Rätsel auf. Vor allem aber legt er durch diese Spur ein Muster über ganz Amerika, das – einem Schnittmuster gleich – das Kleid seiner ersehnten Identität darstellt. Am Ende des Films, wenn Clarice Jame Gumb gefunden hat und in seinem Keller nach Catherine Martin sucht, sieht man an einer Tür ein Plakat mit Hakenkreuzen, auf dem steht: „America open your eyes!“ Dies kann als Ausdruck seiner Machtfantasie verstanden werden, seinem Wunsch, auf der Seite der Mehrheit, der Starken und Mächtigen zu stehen.

Der Film erzählt, dass Bill als Kind misshandelt worden sei. Doch es bleibt offen, ob seinen Handlungen die Vorstellung zugrunde liegt, dass er als Mädchen mehr geliebt worden und ihm alle Qual erspart worden wäre, oder ob er als Frau die Identität der Mutter und mutmaßlichen Täterin annehmen will, also den Wunsch zum Ausdruck bringt, seiner früheren Ohnmacht zu entkommen. Aufschlussreich ist, wie die Person des Mörders für den Zuschauer eingeführt wird. Wenn man den Mörder das erste Mal sieht, trägt dieser ein Nachtsichtgerät und beobachtet sein Opfer. Weder sein Gesicht, noch seine äußere Erscheinung wird präsentiert. Er ist vielmehr dadurch definiert, dass er sieht, ohne selbst gesehen zu werden. So bleibt er zwischen allen Menschen unerkannt. Auch werden die Zuschauer auf unheimliche Weise in das miteinbezogen, was er tut. Sie blicken mit ihm durch das Nachtsichtgerät und beobachten das Opfer.

Die zweite Szene, in der Buffalo Bill auftaucht, macht deutlich, dass er in seinem Keller in einem fiktiven Universum lebt: Puppen leisten ihm Gesellschaft, die der Zuschauer, durch Spiegel vervielfältigt, zunächst nur von hinten sieht. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass es sich nicht um Menschen handelt. Wenn man Buffalo Bill zum ersten Mal im Keller sieht, ist er nackt und sitzt vor seiner Nähmaschine. Neben ihm ist ein rautenförmiges Stück Haut auf ein Holzbrett gespannt. An der Wand vor ihm hängt eine große amerikanische Flagge. Darauf ist eine Pinnwand angebracht mit Fotos und der Abbildung eines Schmetterlings. Daneben hängt ein Foto von einem Motorrad, das als Freiheitssymbol an einen Aspekt des American Dream denken lässt.

Doch ist das wichtigste Motiv, um Billy zu charakterisieren, der Totenkopffalter. Im Film kommen dem Motiv des Totenkopffalters oder Schmetterlings zwei unterschiedliche Funktionen zu. Zunächst einmal handelt es sich um ein Symbol der Transformation, das in diesem Sinne auch von Lecter erläutert wird. Den Schmetterling als Symbol für Billys Sehnsucht nach einer Wandlung der eigenen Identität sieht der Zuschauer auf einem asiatischen Windspiel mit zwei tanzenden Schmetterlingen im Keller des Mörders, nachdem der Killer besiegt wurde. Starling hatte eines der abgedunkelten Kellerfenster zerschossen, so dass Licht und Luft in den Keller gelangten. Nun erst dreht sich das Windspiel und die Schmetterlinge tanzen. Will man diese Szene allegorisch lesen, ist es, als hätte sich die Seele vom Körper getrennt und als bliebe die hässliche Raupe tot am Boden zurück. Zum ersten Mal jedoch begegnet einem der Falter bei der Obduktion, wenn er als Larve aus dem Hals des Opfers gezogen wird. Später wird man den Schmetterling als Zeichen der Anwesenheit Billys auf der Tapete

in Frederica Bimmels Nähzimmer sehen, um schließlich dem Schmetterling wiederum auf der Tapete in der Küche des Frauenmörders zu begegnen. Als dort tatsächlich ein Falter angefliegen kommt und sich auf die Spulen mit Nähgarn setzt, weiß Clarice, dass sie Buffalo Bill vor sich hat. Immer wieder steht der Schmetterling also für die Gegenwart von Jame Gumb.

Der Film nutzt ein weiteres Motiv, um Billy zu charakterisieren. Man erfährt, dass seine Geschlechtsumwandlung nicht bewilligt wurde, weshalb er nun im Begriff ist, sich ein Kleid aus Frauenhaut zu schneiden. In Bezug auf Billy wird die Haut mehrfach als Identitätsmetapher eingesetzt, wenn man zunächst seine Hand sieht, auf die „Love“ tätowiert ist, wie sie zärtlich über die Haut auf dem Rücken von Cathrine Martin streicht. Der cinéphile Zuschauer mag sich hier gar an Robert Mitchum in *Die Nacht des Jägers* erinnern, was jedoch nicht zwingend ist. Später wird man sehen, dass sich Billy die Seitenwunde Christi hat tätowieren lassen.

Die im Film immer wieder auftauchende amerikanische Fahne steht für das Problem von Anspruch und Wirklichkeit, sie hat keine Identität, sie repräsentiert vielmehr ein Ideal, das von der Wirklichkeit nicht eingeholt werden kann. Dies gilt für alle: Opfer, Mörder und die Agentin Starling. Die Flagge formuliert den Wunsch, den Idealen der amerikanischen Gesellschaft gerecht zu werden: Das American Girl, das von allen geliebt wird, der Kriegsveteran, der von allen respektiert wird, die erfolgreiche FBI-Agentin, die zum Garanten für Recht und Ordnung wird.

Surrealismus

Wenige Jahre nach *Un chien andalou*, nämlich 1936, wird Salvador Dalí einen kleinen Aufsatz in der Zeitschrift *Minotaure* veröffentlichen, in dem er sich gegen Paul Cézanne und für die englischen Präraffaeliten als Vorbilder des Surrealismus ausspricht.⁹ In diesem Text mit dem Titel „Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite“ verweist er auf ein Gemälde von William Holman Hunt aus dem Jahre 1851, das den Titel *The Hireling Shepherd* (Abb. 3) trägt.

Interessant ist nun, dass dieses Bild dem Prinzip einer absichtsvollen Umkehrung folgt. Denn glaubt man auch zunächst, eine heiter pastorale Darstellung vor Augen zu haben, ist genau das Gegenteil der Fall. Der im Liebespiel versunkene Hirte vernachlässigt seine Schafe so sehr, dass diese Gefahr laufen, auf dem sumpfigen Gelände zu ertrinken oder giftige Pflanzen zu fressen. Hier interessiert aber nicht der Inhalt des Bildes, sondern nur das Symbol, mit dem Hunt auf die dräuende Gefahr aufmerksam macht. In der linken Hand des Schäfers findet



Abb. 3 William Holman Hunt: *The Hireling Shepherd* (1851).

sich nämlich ein Totenkopffalter, der uns die Lebensgefahr für die grasenden Schafe und Lämmer deutlich machen soll.

Es ist eine verführerische Vorstellung, dass dieses Bild den Romanautor Thomas Harris hinsichtlich des Titels inspiriert haben könnte. Der Schriftsteller jedenfalls dürfte schon mit seinem Roman die Grundlage für die hier erarbeitete Bildlichkeit gelegt haben. An mehreren Stellen seines Textes nennt oder beschreibt er Kunstwerke, etwa Tizians *Schindung des Marsyas*, was sich natürlich auf das Motiv des Hautkleides beziehen lässt. Einmal wird gar eine Zeichnung von Lector beschrieben, bei der man an M. C. Eschers sich gegenseitig zeichnende Hände denkt. Abschließend sei jedoch wiedergegeben, was Catherine Martin denkt, als sie ohne es zu wissen auf Buffalo Bill stößt:

„Als sie an dem Lieferwagen vorbeikam, ging im Nebel eine Lampe an. Es war eine Stehlampe mit einem Schirm, die hinter dem Lieferwagen auf dem Asphalt stand. Unter der Lampe war ein wuchtiger, mit rotgeblühten Chintz bezogener Sessel, dessen große rote Blüten im Nebel erblühten. Die zwei Gegenstände waren wie eine Möbelgruppe in einem Ausstellungsraum. Catherine Martin blinzelte mehrere Male und ging weiter. Sie dachte das Wort surreal und führte es auf die Wasserpfeife zurück.“¹⁰

Dabei sei angemerkt, dass es sich bei „surreal“ um das einzig kursiv gesetzte Wort in dem genannten Passus handelt, der Leser also mit der Nase darauf gestoßen wird, dass es etwas mit dem Wort auf sich hat.

Es scheint kein Zufall, dass der Film Hinweise auf den Surrealismus enthält. Dementsprechend handelt es sich bei der vorgeschlagenen Interpretation auch nicht um eine äußerliche Lesart, die sozusagen nur die kunsthistorische Vorbildung des Interpreten in Szene setzt. Im

Gegenteil geht mit der Kunst des Surrealismus die Erkenntnis einher, dass es Imponderabilien der Vernunft gibt. Fetischobjekte wie Puppen, Kostüme, Schuhe und Pelze halten mit großer Selbstverständlichkeit Einzug in surrealistische Kunstwerke. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit wird im Surrealismus regelmäßig die Grenze zur Pornografie überschritten. Surrealistische Kunstwerke wollen nicht Gegenstand der Reflexion sein, sondern den Betrachter beherrschen, indem sie ihn anblicken und in ihren Bann zwingen. Polemischerweise könnte man sagen, dass der Surrealismus einen mit jenen Phänomenen konfrontiert, die vom Licht der Fackel der Aufklärung nicht erreicht werden können.

In diesem Sinne mutet das *Schweigen der Lämmer* seinen Zuschauern eine surrealistische Erfahrung zu. Man schaut mit dem Nachtsichtgerät des Frauenmörders, sieht die Todesangst des Opfers und der jungen Polizeibeamtin, erlebt einen Mann, der zu seinem kleinen Pudel zärtlich ist und gleichzeitig mit großer Kälte die Panik seines Opfers miterlebt. Zugleich müssen wir entdecken, dass Lecter ein extremistischer Dandy ist, dessen Hass auf alles Unästhetische und Simple ihn zu einem Monstrum hat werden lassen. Zu einem Monstrum, das

Menschen lustvoll mordet, verspeist und einem dennoch sympathisch ist. Ja, dem Publikum wird in Bezug auf den Psychoanalytiker sogar einmal eine Zärtlichkeit zugemutet, wenn er bei der Übergabe der Untersuchungsmappe Clarices Finger berührt und dabei die Zeit unendlich gedehnt erscheint.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 © BLT Communications, LLCm, <<https://eyeon-design.aiga.org/hands-down-these-are-the-best-movie-posters-ever-designed>>.

Abb. 2 © BLT Communications, LLCm <https://www.reddit.com/r/movies/comments/11e3q7/closeup_of_the_moth_on_the_silence_of_the_lambs/> und © Philippe Halsman <https://www.reddit.com/r/SFWArt/comments/5yoflz/portrait_of_salvador_dal%C3%AD_and_a_human_skull/>.

Abb. 3 <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hireling_Shepherd#/media/File:William_Holman_Hunt_001.jpg>.

Anmerkungen

- 1 Dies erscheint besonders ungerecht, wenn man bedenkt, dass Demme nur zwei Jahre später mit *Philadelphia* einen Film drehte, der sich des Problems der Ausgrenzung von Homosexuellen annimmt.
- 2 Carlo Cenciarelli: "Dr Lecter's Taste for 'Goldberg', or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise", *Journal of the Royal Musical Association* 137 (2012), 107–134.
- 3 Siehe z. B. "AFI's 100 Greatest American Movies of all Time" <<http://www.afi.com/100years/movies.aspx>>.
- 4 Michael Bliss/Christina Banks: *What Goes Around Comes Around: The Films of Jonathan Demme* (Carbondale: Southern Illinois University Press 1996), Appendix B: "Cutting It Right: An Interview with Craig McKay", 151.
- 5 "The dynamic between Starling and Dr. Lecter suggests an almost father-daughter relationship. However, it is very far reaching, if not altogether incorrect, to call Dr. Lecter the father of Starling. Rather, it is suggested that he is the substitute father, a stand-in for Starling's biological father." Siehe Alejandro Rivera: "Reaching for the Image: Themes of Regression and Paternal Law in

The Silence of the Lambs" <http://departments.knox.edu/engdept/commonroom/Volume_Ten/number_two/rivera/print.doc>

- 6 John H. Richardson: "Mother from Another Planet" (1992), in: Laurence F. Knapp (Hrsg.): *David Fincher: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi 2014), 16.
- 7 Allenfalls kurze Hinweise auf die Motivübereinstimmung lassen sich im Internet finden: Siehe "The Skull on 'The Silence of the Lambs' Movie Poster Is Actually Made of Naked Women – Salvador Dali's 'In Voluptas Mors'", *verbicide*, 10. November 2013 <<https://www.verbicidemagazine.com/2013/11/10/silence-of-the-lambs-skull-film-dali-photo/>>
- 8 Das traumhafte Déjà-vu erfährt kurze Unterbrechungen durch das Auftreten des Vaters von Frederika Bimmel.
- 9 Salvador Dali: "Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite", *Minotaure* 8 (1936), 46–49.
- 10 Thomas Harris: *Das Schweigen der Lämmer: Roman*, Aus dem Amerikanischen neu übersetzt von Sepp Leeb (München: Wilhelm Heyne Verlag 1999), 127.