

Afterthoughts¹ on Snuff: Das trügerische Doppelleben des Index

von Peter Scheinpflug
(Version: 21.10.2009)

(Die hier im Folgenden präsentierten Überlegungen sind Miriam Wolter gewidmet und geschuldet)²

In meinem Text über Snuff habe ich Vivian Sobchack unterstellt, sie müsse, so die Lektüre einer semiologischen Logik folgt, Index und Icon verwechselt haben.³ Bevor ich diese Anschuldigung gegen eine angesehene Theoretikerin erhob, hatte ich mich der Terminologie in diversen Spezial-Publikationen und in persönlichen Diskussionen versichert, die immer zum gleichen Ergebnis führten: Meine Auslegung der Peirce'schen Zeichen-Trias war schlüssig und dennoch blieb ein Rest an Skepsis. Es sei resümiert: Sobchack wies der Dokumentation die Indexikalität und dem fiktionalen Film die Ikonizität und das Symbol zu.⁴ Sobchack, die sich selbst in einer starken phenomenologischen Tradition verortet,⁵ folgt in dieser Argumentation einem ontologischen Medialitätskonzept, wie es auch Bazin, Kracauer oder Benjamin vertraten und wie Altman es mit explizitem Rekurs auf Peirce folgendermaßen auf den Punkt brachte: Die Peirce'sche Trias wird zumeist so ausgelegt, dass die Ikonizität für eine Ähnlichkeit zwischen Vorbild und Darstellung steht, wofür als Paradebeispiel die Malerei dient, während das Symbol eine arbiträre Beziehung unterhält, wofür paradigmatisch das Wort steht, während zuletzt die Indexikalität für eine materielle Spur als Resultat eines tatsächlich stattgefundenen Kontaktes zwischen einem realen Objekt und dem Speichermedium steht, wofür Photographie oder Film prädestiniert sind.⁶ Kracauers berühmter Argumentation der ‚Errettung der äußeren Wirklichkeit‘⁷ folgend – wonach der Verzicht auf Montage als Sinnstiftung=ideologische Operation in der Einschreibung der Realität durch den ‚Pinsel des Lichts‘⁸ unter

¹ In Gesprächen mit Jungwissenschaftlern wurden mir gegenüber immer wieder die Bedenken hinsichtlich der Publikation früher(er) Texte geäußert, erscheinen diese im Lichte späteren Wissensstandes doch oft als wissenschaftlich/ theoretisch ‚unreif‘ und manchmal geradezu beschämend. Diese Bedenken habe ich nie vertreten, da meiner Meinung nach jeder Gedanke weitergedacht werden kann, können doch auch eventuell noch lückenhafte oder problematische, etwa auf nicht konsensueller Auslegung basierende Argumentationen hoch produktive Ergebnisse oder Denkanstöße hervorbringen. Eben diesem Prozess der Reflektion und Re-Perspektivierung Rechnung zu tragen, dienen die Afterthoughts.

² ..., denn ich muss an dieser Stelle demütig und reuig einräumen, dass ich bereits des hier diskutierten Rätsels Lösung hätte erschließen können, als Miriam Wolter, die im Gegensatz zu mir der Semiotik statt der Semiologie zugetan ist, mich nach der Erstlektüre meines ersten Entwurfs des Snuff-Textes sofort anrief, um mit mir mein Verständnis der Peirce'schen Trias zu diskutieren. Dass sie mich damals bereits mit der dominanten, semiotischen Auslegung konfrontierte, ging im besten Sinne des Freud'schen Spurbegriffs dadurch verloren, dass ich sie von meiner Auslegung überredete [hier ächzt das Gefüge; hier stolpert, gar klafft der Sinn bewusst, schrieb sich doch in die Niederschrift etwas ein], ich die Diskussion gleichsam re-perspektiviert überschrieb, ohne dabei zu reflektieren, dass dies aus meiner semiologischen und poststrukturalistischen Neigung resultieren musste.

³ Vgl. Scheinpflug, Peter: Die filmische Agonie des Realen. Snuff als produktive Diskursfigur zur Annäherung an Problematiken des Realismus und der Medialität des Films im Digitalzeitalter. S. 19, Fußnote 116. Einsehbar unter: <http://www.peterscheinpflug.de/PeterScheinpflugSNUFF.pdf>. (Zuletzt eingesehen am: 25.09.2009).

⁴ Vgl. Sobchack, Vivian: Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva [Hg.]: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Vorwerk 8. Berlin 1998. S. 183 – 215. Der Artikel ist auf Englisch unter dem Titel „Inscribing Ethical Space. Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary“ als ein Kapitel folgenden Buches erschienen: Sobchack, Vivian: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles/ London 2004. S. 226 – 257. Siehe insbesondere: S. 245.

⁵ Vgl. Sobchack, Carnal Thoughts, S. 2f.

⁶ Vgl. Altman, Rick: Introduction: Four and a Half Film Fallacies. S. 42f. In: Altman, Rick [Hg.]: Sound Theory/ Sound Practice. (AFI Film Readers). Routledge. London/ New York 1992. S. 35 – 45.

⁷ So der Untertitel und das den Text durchziehende Paradigma in seiner berühmten Filmtheorie. Vgl. Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp. Frankfurt aM 1985.

⁸ Diese ironische Brechung im obigen Gedanken sei mir vergeben, dient sie doch der mir bedeutsamen Anspielung darauf, dass berühmte Kameramänner wiederholt in der Tradition von Alton darauf hinwiesen, dass man mit Licht, das seit Talbot gerne als

Ausschluss eines kreativen Subjekts im photochemischen Prozess die Entdeckung der materiellen Realität ermöglicht –, wird in der Indexikalität als nicht manipuliertes filmisches Dokument der Kontakt mit dem Realen erlaubt, während die Montage die mediale Mumifizierung des Realen⁹ unterbricht und ein Sinngeflecht konstruiert, wird doch das ‚Rohmaterial‘, wie Sobchack es mit Anklang an Levi-Strauss formuliert, intentional bearbeitet wie etwa eine Leinwand oder ein Felsblock, wodurch die Zeichen-Objekt-Relation in die Ikonizität¹⁰ verschoben wird. Wenn man das Beispiel bedenkt, das ich seinerzeit gegen diese Auslegung der Peirce’schen Trias wendete, so muss man dies neu perspektivieren: Während ich den Rauch im Film als ikonisches Zeichen für ‚Rauch‘ und Spur des Konzepts Feuer (im Film) las, ist das Beispiel bei Peirce natürlich nicht auf eine Darstellung im Film bezogen, sondern den realen Rauch. Dieser ist die materielle Spur eines anderen Prozesses, nämlich des Feuers, aus dem er resultiert. Noch deutlicher wird dies beim anderen berühmten Beispiel Peirces für die Indexikalität: die Fußspuren im Sand. Die Fußspuren im Sand sind indexikalische Zeichen, da sie das Resultat des realen Kontaktes eines Fußes und des Speichermediums Sand sind. Also mag es so erscheinen, als irrte ich in meiner Auslegung der Peirce’schen Zeichen-Trias. In einem Aufsatz von Prince fand ich jedoch die gleiche Auslegung von Ikonizität¹¹ im Kontext seiner kritischen Diskussion des Einflusses des *linguistic turn* auf die Filmwissenschaft.¹² Mir scheinen hier zwei Auslegungen des gleichen Begriffs vorzuliegen, die eine geographische Unterscheidung in amerikanischen und europäischen Diskurs erlauben, was sich wiederum theoriegeschichtlich in semiotisches und semiologisches Verständnis abstrahieren lässt. Es ist denn eben jenes Beispiel der Fußspuren, das aufgrund der besonderen Popularität und Signifikanz des Spur-Begriffs bei Derrida wie bei Freud für die metonymischen Grundprinzipien der Sprache bzw. der Psyche benutzt wird, um das Konzept von Aktualisierung und Nachträglichkeit des immer bereits abwesenden, da nur in der Spur präsenten Originals zu metaphorisieren. Daraus lässt sich ersehen: Diese zwei Anwendungen bzw. Auffassungen desselben Begriffs operieren auf verschiedenen Ebenen: der semiologische auf der Ebene der Zeichen, der ontologisch-semiotische auf der Ebene der Materialität. Während in Peirces wohlgewählten Beispielen beide Ebenen bedient werden, mag ein Grund für die Vernachlässigung der Materialität der Zeichen und ihrer Produktion

‚pencil of nature‘ bezeichnet wird, jedoch ebenso kunstvoll und bedeutungsstiftend intentional operieren kann wie ein Maler mit einem Pinsel.

⁹ So Bazins berühmter Vergleich. Vgl. Bazin, André: *The Ontology of the Photographic Image*. S. 169. In: Braudy, Leo/ Cohen, Marshall [Hg.]: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press. Oxford/ New York et al. 2004, [6th edition]. S. 166 – 170.

¹⁰ Wichtig ist hier, diesen Peirce’schen Begriff, ob man ihn semiotisch oder semiologisch auslegt, nicht mit dem gleichen Begriff in der Kunst- und Religionsgeschichte zu verwechseln, da dort die Ikonizität solche Reliquien bezeichnet, deren Abbild als direkte Spur der Präsenz des Vorbilds gewertet wird, wodurch das Abbild selbst quasi-fetischistisch dem abwesenden Original im Effekt bzw. in der Zuschreibung der Rezipienten gleich ist. Verneigt sich also ein Gläubiger vor dem Grabtuch von Turin, als verneige er sich vor Jesus selbst, so ist die Ähnlichkeit zwischen Objekt und Repräsentamen/ Darstellung weniger auf der Zeichenebene oder dem Material des Speichermediums denn im diskursiven, da nicht medienspezifischen Effekt zu finden. Vgl. etwa: Fortounatto, Marianna/ Cunningham, Mary B.: *Theology of the Icon*. Einsehbar unter: http://cco.cambridge.org/uid=6954/pdf_handler?id=cco19780521864848_CCOL9780521864848011&pdf_hh=1. (Zuletzt eingesehen am: 18.09.2009). Für eine Diskussion, inwiefern Märtyrerdarstellungen als idealer Snuff rezipiert werden können, siehe: Scheinpflug, Peter: *Afterthoughts on Snuff: Märtyrer-Darstellungen*. Einsehbar unter: http://www.peterscheinpflug.de/Afterthoughts_on_Snuff_Martyrium.pdf. (Zuletzt eingesehen am: 25.09.2009).

¹¹ Prince ist jedoch nicht so radikal, die drei Faktoren der Trias für den Film zu verschmelzen, wofür ich argumentiert habe und was ich für die vermeintliche Reinheit von Ikonizität und Symbol als Effekt der Inszenierungsstrategien und der darin verhandelten Diskurse exemplifiziert habe. Siehe hierzu: Scheinpflug, Snuff, S. 6, Fußnote 25. Und: Scheinpflug, Peter: *Semiologische Fingerübung: Ikonizität und Symbol als Sonderfälle der Indexikalität im Film*. Einsehbar unter: <http://www.peterscheinpflug.de/INDEXIKALITAET.pdf>. (Beide zuletzt eingesehen am: 25.09.2009).

¹² Vgl. Prince, Stephen: *The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies*. In: Braudy, Leo/ Cohen, Marshall [Hg.]: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press. Oxford/ New York et al. 2004, [6th edition]. S. 87 – 105.

im semiologischen Verständnis sein, dass seit Saussure das Subjekt ebenso wie das Konzept einer außersprachlichen/ präsymbolischen Realität aufgegeben worden ist, ist die Existenz eines womöglich realen Referenzobjekts für Saussure doch nicht relevant, sondern lediglich das ‚intrapyschische Bild‘, das mit einem Signifikanten verbunden sein kann und sich in der Differenz zu anderen Zeichen definiert. Auf der anderen Seite macht der ontologische Ansatz keine spezifische Aussage über das Zeichen und dessen Dekodierung, sondern lediglich über die Produktion und Materialität des Zeichens.

Ohne mich als Laien-Semiologe erdreisten zu wollen, in die Un-Tiefen von Peirces Semiotik absteigen zu wollen,¹³ scheint mir hier ein erneuter Blick auf die so oft zur Erörterung seiner Trias bemühte Textstelle angebracht. In seiner Vorlesung „The Categories Defended“¹⁴ führt Peirce die Trias folgendermaßen ein: Das Symbol ist ein Repräsentamen ohngeachtet jeder Ähnlichkeit zum Objekt oder etwaiger materieller Relationen, also abstrakt und arbiträr, während hingegen das Icon ein Repräsentamen ist „by virtue of a character it possesses in itself“ und der Index ein Repräsentamen ist „by virtue of a character which it would not have if its object did not exist“. Peirce erläutert dies anhand der Beispiele einer Statue eines Zentauren als ikonisches Zeichen und eines Hygrometers als indexikalisches Zeichen. Dabei betont er, dass die Statue ein Repräsentamen des Zentauren ist unabhängig davon, ob es diesen real gibt oder nicht, da lediglich von Bedeutung ist, dass die Form der Statue die eines Zentauren ist. Auf der anderen Seite steht das Hygrometer im direkten, realen und kausalen Bezug zur Luftfeuchtigkeit; doch Peirce fährt einschränkend fort, dass dieses auch dann noch ein indexikalisches Zeichen sei, „whether it be interpreted as a representamen or not“. Auch wenn das Wissen um die Funktion des Hygrometers vergessen würde, funktioniere dieses noch immer als indexikalisches Zeichen der Luftfeuchtigkeit. Die zentrale Distinktion zwischen Ikonizität und Indexikalität verläuft bei Peirce also analog zu der Unterscheidung, ob ein Repräsentamen tatsächlichen Kontakt mit dem Bezugsobjekt hat(te) oder nicht.¹⁵

An diese Ausführungen lassen sich jedoch einige essentielle Problematisierungen anschließen: Der Zentaur stimmt also in seiner materiellen Erscheinung, seiner Form, seiner Gestalt mit dem imaginären Konzept eines Zentauren überein. Wenn jedoch weder Künstler, der ebenfalls bereits ein erster Betrachter des Vergleichs zwischen Vorstellung und Ergebnis seiner Arbeit ist, noch Betrachter dieses gemeinsame Konzept kennen, so ist die Statue eben kein ikonisches Zeichen, sondern lediglich ein merkwürdig geformter Fels. Dasselbe Problem ergibt sich bei Peirces Konzept des Index: Wenn der Betrachter das Konzept „Feuer produziert Rauch“ nicht kennt, so ist der Rauch für ihn kein Index für Feuer, sondern lediglich Rauch; kennt er das Konzept „Füße hinterlassen Spuren im Sand“ nicht, so erkennt er nicht den Index ‚Fußspuren‘, sondern sieht lediglich eine bestimmte Formation im Sand. Peirce selbst wechselt also beim Index die Perspektive, indem er für diese Kategorie des Zeichens nicht mehr die Rezeption, sondern lediglich die

¹³ Auf die außerordentliche ‚Feingliedrigkeit‘ der Peirce’schen Theorie mit ihren diversen Übergangs- und Austausch kategorien und Abstufungen der Qualitäten bzw. Objekt/Zeichen/Realitäts-Beziehungen hat zuletzt insbesondere Engell hingewiesen in seiner semiotischen Diskussion des Dokumentarfilms, indem er auf Peirce’schen Umwegen – ebenso wie ich – auf die realitätsstiftenden Effekte von Inszenierungsstrategien abhebt, doch bei allen dem sich mehr auf die ‚Stuttgarter Schule‘ bezieht denn auf Peirce und das Konzept einer materiellen Referenzrealität als latente Spur seiner Argumentation fortschreibt. Vgl. Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Sponsel, Daniel [Hg.]: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. (kommunikation audiovisuell Bd. 40). UVK. Konstanz 2007. S. 15 – 40.

¹⁴ Vgl. Peirce, Charles Sanders: The Categories Defended. In: The Peirce Edition Project [Hg.]: The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893–1913). Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis 1998. S. 160 – 178.

¹⁵ Für alle Zitate und Ausführungen in diesem Absatz siehe: Ebd., S. 163.

Produktion des Zeichens beachtet. Daraus ergibt sich das Problem, dass er eine Zeichenhaftigkeit ohne Kommunikation postuliert, obwohl doch jedes Zeichen immer erst als solches erkannt werden muss, was denn gemeinhin als konstituierendes Moment von Kommunikation bezeichnet werden würde. Dies gilt selbst für sein Beispiel des Hygrometers: Auch wenn dieses noch funktionierte, obwohl keiner seine Funktion kennt, so ist es doch nur dann ein Index, wenn jemand überhaupt erkennt, dass es etwas anzeigt. Das heißt wiederum, dass man wissen muss, dass es ein unbekanntes Konzept gibt, da sonst das Hygrometer nichts anzeigte, kein Zeichen wäre, sondern lediglich ein Phänomen ohne materiellen oder kausalen Kontext. Index und Icon unterscheiden sich bei Peirce also weniger in der Rezeption, denn vorrangig in der angenommenen Produktion der Zeichen.

Auf diese zwei verschiedenen Ebenen des Zeichens weist auch Altman hin, wenn er einräumt, dass Filme zumeist ikonische Beziehungen zu außerfilmischen Objekten oder Konzepten aufweisen, aber nicht unbedingt indexikalische Beziehungen zu eben diesen.¹⁶ Er exemplifiziert dies anhand der Gegenüberstellung von Zeichentrickfilmen vor und nach dem *digital turn*: Walt Disney musste die Handzeichnungen noch wie bei jedem anderen photochemischen Filmaufzeichnungsprozess abfilmen lassen, weshalb diese Zelluloidfilme eine indexikalische Spur der Zeichnungen waren. Im Digitalzeitalter hingegen entstehen die Animationen zumeist unmittelbar am Computer, der diese als ‚Film‘, als Bewegungsablauf wiedergibt, weshalb diese nach Altman lediglich eine ikonische Spur im Film aufwiesen.¹⁷ Altman unterscheidet also wie Peirce einerseits zwischen der Darstellungs-, oder Zeichenebene – Ikonizität – und andererseits der Produktionsebene – Indexikalität. Doch diese Unterscheidung ist eine forcierte, gar konstruierte, da sie einerseits für die Rezeption als ein Lesen von Zeichen irrelevant ist und da andererseits nach dem *digital turn* diese Trennung kaum mehr aufrechtzuerhalten ist, gilt doch seit Baudrillard der Generalverdacht der Simulation – insbesondere für den Film. Darin scheint mir der Vorteil eines Konzeptes von Indexikalität als eine Kombination aus ikonischer und symbolischer Funktion zu liegen, da dadurch eine Kohärenz in der Relation zwischen Zeichen und Rezeption für den Zelluloid- ebenso wie für den Digitalfilm gewährleistet ist und die Ableitung einer präfilmischen Realität sich als Zuschreibung des Rezipienten aus der *verisimilitude* der Inszenierungsstrategie und der darin verhandelten Diskurse über filmischen Realismus ergibt.

Nun mag man mir vorhalten, ich hätte lediglich Peirces Begriff des Index durch den Begriff der Ikonizität ersetzt, doch meine Argumentation verläuft nicht wie bei Peirce auf der Ebene der Materialität und der Produktion der Zeichen, sondern auf der der Rezeption und der Zeichenhaftigkeit selbst. Um die obigen Ausführungen zum Hygrometer, das Peirce als Parabeispiel des Index anführte, fortzusetzen=intensivieren: In dem Bewusstsein des rezipierten ‚etwas‘ als Hygrometer findet ein Abgleich mit einem mentalen Bild statt, in dem sich das Konzept ‚Hygrometer‘, eine sprachlich also in der symbolischen Funktion wirkende Sinnstiftung über eine dadurch erst konstituierte physikalischen Kausalität,¹⁸ kristallisiert hat.¹⁹ Der

¹⁶ Vgl. Altman, *Film Fallacies*, S. 42f.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 44.

¹⁸ Der generalisierte Rückbezug aller diskursiven Sinnstiftungen, unabhängig von ihren operativen symbolischen Systemen, auf die Sprache als symbolische Funktion führt, anknüpfend an sprachphilosophische Konzepte à la Nietzsche, Wittgenstein etc., zurück zu der Frage, inwiefern *die* Sprache als die Metalanguage unserer sozialen Realität zu betrachten ist, fungiert sie doch als Interlanguage aller anderen symbolischen Systeme. Diese essentielle Frage zu den Prozessen des Verstehens keimt und mutiert

maximale Realitätseffekt im Barthes'schen Sinne resultiert damit nicht aus dem Peirce'schen Index, sondern aus der durch die Verschiebung der symbolischen Funktion auf die Ikonizität erzielten Dopplung der Ikonizität, durch die eine quasi-perfekte Deckung mit einem kristallisierten Konzept der sozialen Realität erreicht werden kann, die wiederum mit dem Realen verwechselt wird, da sie diese überlagert, gar diese sich als ‚natürlich‘ maskierend=invisibilisierend auszufüllen vermag. Statt die Semiotik Peirces ontologisch zu radikalieren, habe ich sie also semiologisch gewendet: Der außerordentliche Realitätseffekt im Film resultiert nicht aus dem Index, sondern aus der vermeintlich reinen Ikonizität als Sonderform der Indexikalität im Film: Der Realismus ist nicht präfilmisch zu verorten, sondern in den Realitätseffekten der Rezeption: Der Realismus von Snuff resultiert nicht aus einer ‚realen‘ Spur im Sinne von Peirces Index, sondern in der erzwungenen Vortäuschung einer realen Spur – im Sinne Lacans und Baudrillards²⁰ – als ein vermeintliches Aussetzen der symbolischen Funktion, als das sich scheinbar den symbolischen Operationen entziehende und daher als das Reale verkannte intrapsychische Bild.²¹

denn auch in Peirces Beispiel des Icons: Ist die Statue, die den Zentauren durch ihre Form abbildet, Icon für einen Zentauren oder lediglich für eine gewisse Form. Nehmen wir das sprachliche Konzept aus dieser Gleichung als Übersetzungsoperation, so ähnelt die Statue, die nun nicht mehr Statue, sondern lediglich eine bestimmte Formation in Stein ist, der imaginären Form []; doch als Icon des Zentauren wird sie erst erkannt, wenn sie durch die Benennung identifiziert ist in der Unterscheidung zu Formen, die als Gargoyle, Greifen etc. benannt sind. Wollte man auch nur die Formen vergleichen, ohne diesen Vergleich zu benennen, so bedarf es der Sprache zur Beschreibung der Form. Letztlich ergibt sich die Frage, inwiefern sich das Konzept des Vergleichs selbst nicht aus den Grundprinzipien der Sprache ergibt: Identität und Differenz.

¹⁹ In sehr freier Anlehnung=Erinnerung an Deleuze sei der Kristall eine metaphorische Verdichtung für komprimierte und scheinbar erstarrte Konzepte bzw. Diskursmomente, entstanden durch äußere Zwänge/ Kräfte = Macht – im Sinne Foucaults –, doch in dessen verworrenen Lichtbrechungen die Fragilität und die faszinierende Inkonsistenz dieser Fixierung offenbar ist.

²⁰ Aus einer eher ontologischen Perspektive mag man mir nun vorhalten, ich verwechselte das Lacan'sche Reale mit dem materiellen Realen, auf das doch der Peirce'sche Index abhebt. Doch ich möchte kurz skizzieren, warum man mit Lacan argumentieren kann, dass auch eben dieses Reale real ist – im Lacan'schen Sinne: Während das Kleinkind vor der Spiegelphase Objekten als Teile seiner Teile, gleichsam als Verlängerung seines als Fragmente wahrgenommenen Körpers durch Fusion mit sich selbst begegnete, wird mit der Spiegelphase das Imaginäre etabliert, in dem eine Trennung von imaginärem Subjekt und Umwelt bzw. Objekten stattfindet. Doch vor dem Eintritt in die symbolische Ordnung sind diese Objekte noch immer ins Imaginäre integriert. Mit der symbolischen Ordnung entsteht jedoch zugleich das Begehren als das Reale, als dasjenige, das sich der Versprachlichung entzieht bzw. als verloren erscheint, das in der Sprache als Mangel auftritt. In der symbolischen Ordnung gibt es ebenso dieselben Objekte nicht mehr, da diese nun durch Zeichen und Diskurse verdrängt sind. Ebenso sind die Objekte in ihrer Relation zum imaginären Subjekt verdrängt, woraus das Begehren nach den verloren geglaubten Objekten resultiert – erneut und umso verstörender, möchte man ergänzen, nimmt man wie Lacan an, dass zuvor bereits die Objekte an die Stelle des Objekts *klein a* gerückt waren, um das Leid ob des grundsätzlichen Mangels zu lindern. Dies heißt nicht, dass in der Sprache durch eine Bezeichnung, einen ‚Namen‘, andere Qualitäten des Objekts verloren gingen, denn ein solcher Gedanke wäre noch immer der Metaphysik verhaftet, ist doch das Konzept der verschiedenen Qualitäten eines [] selbst ein Produkt und eine Projektion aus der Perspektive der Sprache, da es sich aus dem Prinzip der Signifikantenketten ergibt. Wir kennen trotz=wegen der Sprache das [] nicht mehr oder wie es uns einst erschien – nicht: was es einst für uns bedeutete – und können zugleich nichts darüber sagen, denn das Konzept, dass es überhaupt ‚etwas‘ sein soll, ist wiederum ein Produkt derselben Mechanismen der Sprache, Identität/ Differenz, weshalb wir nichts sagen können über [] als das, was die es umschließenden und durchdringenden und aushöhlenden Diskurse darüber sagen, als zu reproduzieren, wie sie *es* sagen. Das Reale ist damit real. In das hier vorgestellte Konzept der Indexikalität ist diese konstitutive Interdependenz der drei Sphären jedoch funktional integriert, da ikonische und symbolische Funktion gleichsam Effekte in der Rezeption haben, jedoch beide nicht vollends zusammenfallen, wodurch auch hier das Reale konstituiert wird. Nun führt Žižek im Anschluss an Lacan jedoch aus, dass im Imaginären des Traums das Reale des Begehrens erahnt werden kann. Da das Reale in der Falte zwischen Imaginärem und symbolischer Ordnung konstituiert wird, kann, ebenso wie im Traum das Reale des Begehrens, im Film durch Snuff-Inszenierungsstrategien, potenziert durch das Paradoxon des realen Todes und die diversen Diskurse der Tabuisierung und Nicht-Repräsentierbarkeit, das Reale des Realen erahnt werden, indem für die ikonische Funktion die symbolische Funktion scheinbar ausgeschaltet wird, also eine perfekte Deckung der Sphären suggeriert werden kann, das Reale gleichsam in der als das reine Imaginäre maskierten, scheinbar gedoppelten und verdichteten Ikonizität erfahrbar erscheinen mag. Vgl. Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*. S. 722. In: Rivkin, Julie/ Ryan, Michael [Hg.]: *Literary Theory: An Anthology*. Blackwell Publishing. Malden/ Oxford/ Carlton 2004, [Second Edition]. S. 712 – 724.

²¹ Der moralisch gefestigte oder aber psychoanalytisch informierte Leser wird wol kaum die Implikation in dieser Ausführung überlesen können, die mir jedoch so provokant erschien, dass ich ihre kurze Skizzierung in den Fußnotenapparat verdrängte: Weniger die maximale Gewaltdarstellung, deren Effekte – insbesondere durch die Tabuisierung und den modernen Mythos des Nicht-Repräsentierbaren – jedoch nicht unerheblich sind [s.u.], als viel mehr diese oben semiologisch erörterten Effekte der Inszenierungsstrategie wirken auf den Rezipienten denn so überaus verstörend als vage Ahnung des traumatischen Effekts, den das Reale hätte. Dieser Gedanke der Auflösung des Subjekts jenseits der Sprache – ebenso wie, natürlich, der der konstitutiven Interdependenz der Sphären – lässt sich in Lacan (u.a.) auf Nietzsche zurückführen. Vgl. Nietzsche, Friedrich: *On Truth and Lying in an Extra-moral Sense*. S. 264f. In: Rivkin, Julie/ Ryan, Michael [Hg.]: *Literary Theory: An Anthology*. Blackwell Publishing. Malden/ Oxford/ Carlton 2004, [Second Edition]. S. 262 – 265.

Statt eine vom Rezipienten angenommene Materialität von Referenzobjekten, deren Abbild im Film gegeben sind, zu behaupten, habe ich daher im Anschluss daran im Falle von Snuffinszenierungen für einen zweigliedrigen Substitutionsprozess argumentiert, durch den eben dieser starke Realismus-Effekt einer erfolgreich suggerierten präfilmisch gegebenen Materialität beim Rezipienten entstehen mag: Zum einen tritt für die abwesende Materialität der gezeigten Objekts – des gequälten bzw. getöteten Opfers – die Materialität des Mediums selbst ein, indem diverse selbstreflexive Inszenierungsstrategien entweder das Material der Aufzeichnung wie etwa den Zelluloidstreifen oder aber den Apparat der Aufzeichnung wie die Kamera sichtbar machen. Da jedoch diese die Materialität des Mediums enunzierenden Inszenierungs-Strategien noch immer unter dem Generalverdacht der potenziellen Simulation stehen können,²² werden deren Effekte potenziert durch die Substitution der Materialität des Rezipienten selbst, indem durch die Maximierung der visuellen Gewalt, der sich der Rezipient nicht verschließen kann, Ekel oder womöglich gar Erregung evoziert werden, wodurch ein Bewusstsein des zuvor im audiovisuellen Dispositiv tendenziell vergessenen Körpers entsteht, das für die abwesende Materialität des Opfers realitätsstiftend eintritt. Es ist dieser Effekt letztlich der vergegenwärtigt, dass der Körper des Rezipienten als die finale Instanz der Snuffinszenierung als Maximierung eines filmischen Realismus fungieren muss, da doch ob der semiologisch perspektivierten Indexikalität sowohl die Bildinhalte selbst als auch die Enunziationen des Mediums als deren Surplus stets nie auf reale Referenzobjekte verweisen, sondern intrapsychische Bilder, Vorstellungen, Konzepte, wie anhand der Simulation von Zelluloid im digitalen Film gezeigt werden kann.

Um dieser eher abstrakten Argumentation etwas ‚Fleisch‘ zu spenden, sei ein recht obskures Beispiel eines Films, der sich mit Snuff beschäftigt, angeführt: Im Film *FILM NOIR*²³, der, wie es sein Titel bereits impliziert, dem Genre des *film noir* folgt, kreist die Story aus politischen Verschwörungen und sexualisierter Gewalt um einen Snuff-Film, der am Ende des Film auch gezeigt wird und als Beweis zur Lösung eines Mordfalls dient. Dies mag zuerst als lediglich ein weiterer Kriminalfilm in der Nachfolge von 8MM erscheinen, doch die Pointe des Films ist, dass es sich bei diesem um einen Zeichentrickfilm handelt und eben auch die Snuff-Szene als Zeichentrickfilm inszeniert ist. Dies wirft natürlich die Frage nach dem Realismusstatus dieser Szene auf, der noch dadurch problematisiert wird, dass der Animationsstil kaum um ‚Photorealismus‘ bemüht ist und dieser stattdessen sogar zwecks Verfremdung die stilisierte Ästhetik des *film noir* zeichentricktechnisch umsetzt.²⁴ Benutzt man nun den ontologisch-semiotischen Indexbegriff, der auf die Spur auf materieller Ebene abhebt, so ergibt sich ein Problem: Berücksichtigung muss zuerst der wahrscheinliche Produktions- und Rezeptionsprozess finden, dass der Film teilweise gezeichnet wurde, dann diese Zeichnungen in einen Computer eingelesen wurden, um eventuell nachbearbeitet zu werden, und dann auf DVD ausgegeben wurde, um den Film in Deutschland lediglich auf DVD auszuwerten. Wo ist nun die indexikalische Spur zu finden? In der Zeichnung? In den eingebraunten Mustern der DVD? Im Aufblitzen verschiedener Lichtpunkte auf einem Bildschirm? Hierin

²² Ein Verdacht, der insbesondere kürzlich durch digitale Filme wie *GRINDHOUSE*, die die Sichtbarkeit von Zelluloid simulieren und dies zugleich als postmoderne Spielerei ausstellen, genährt worden mag.

²³ *FILM NOIR*, R: D. Jud Jones/ Risto Topaloski, USA/ Serbien 2007.

²⁴ Auf den Zeichentrickfilm *RENAISSANCE*, der ebenfalls eine Hommage an den *film noir* im Gewande eines Zeichentrickfilms ist, wird hier nicht eingegangen, da dieser in keinem direkten Bezug zu Snuff steht.

scheint mir der Vorteil einer semiologisch geprägten Benutzung des Begriffs der Indexikalität zu liegen: Die Spur des Ähnlichkeitsverhältnisses besteht einerseits zwischen den Kreationen=Produktionen der Zeichner und Animatoren am Computer und deren Vorstellung, deren Erinnerung an lebens-weltliche Objekte, doch bereits aktualisiert als intrapsychischer Prozess nach den Bedingungen der Realisierung als Zeichentrickfilm, ist dies doch die Motivation des ganzen (psychischen) Produktionsprozesses. Andererseits jedoch ist ebenso eine Relation beim Rezipienten zu finden, der die Bilder des Zeichentrickfilms nicht unmittelbar mit realen Objekten abgleicht, sondern mit seiner intrapsychischen Vorstellung dieser.²⁵ Die ikonische Funktion fordert also keineswegs eine Ähnlichkeit zu einem realen Objekt, sondern zu einem damit verbundenen intrapsychischen Bild. Dies betont denn auch nicht nur Saussure, sondern auch Peirce impliziert dies etwa durch die durch das ikonische Zeichen konstituierte imaginäre Sphäre, bevor die Betonung der materiellen Ebene der Zeichen sowie deren Produktion diese Gedankenspur überdeckt. Im Beispiel des Zeichentrickfilms darf die Snuff-Szene letztlich absoluten Realismus beanspruchen, da sich dieser einerseits aus der *verisimilitude*, wird in der Story des Films doch dessen Realismus vorausgesetzt, ergibt und andererseits aus den Diskursen über Snuff, die diesem absoluten Realismus attestieren. Indem der Film nun zudem noch auf die Realismus suggerierenden Snuff-Inszenierungsstrategien von zeitgleich entstandenen Filmen verweist, stellt er durch die Pointe der Kontextualisierung im Zeichentrick maximal aus, dass der Realismuseindruck weniger durch eine materielle Spur oder eben den ontologisch-semiotischen Indexbegriff produziert wird, denn durch die Inszenierungsstrategie selbst und die Verknüpfung mit Diskursen, also durch den semiologischen Index-Begriff, wie ich ihn vorgestellt habe als eine Kombination von symbolischer Funktion, die durch Diskurse über Snuff der konsensuellen Vorstellung von Snuff Realismus attestiert, weshalb diese als gültiges intrapsychisches Bild zum Urteil der Ähnlichkeit zum im spezifischen Film und im Rezeptionsprozess bereits ‚aktualisierten‘ Bild in der ikonischen Funktion dienen kann.²⁶ Dieses obscure Beispiel einer Snuff-Szene in einem Zeichentrickfilm legt Zeugnis ab für die Produktivität eines semiologischen Begriffs der Indexikalität, der die Materialität weitgehend vernachlässigt.

²⁵ Insbesondere bei Szenen oder Objekten, die dem Rezipienten als eigenes ‚reales‘ Erlebnis unbekannt sind, muss sich denn doch die Frage stellen, woher er das Wissen über ein Urteil über die Gültigkeit der Darstellung und der etwaigen Ähnlichkeit zur Realität nimmt. Die ebenso schlichte Antwort: Natürlich aus kulturellen Diskursen, aus denen er die gleichen oder ähnliche Informationen bereits bezog oder aus der *verisimilitude* des Genres, die ebenso einen Bezugsrahmen zur Beurteilung und zum Verständnis bietet.

²⁶ Siehe hierzu die Literaturangaben in Fußnote 11.

Literaturverzeichnis:

- Altman, Rick: Introduction: Four and a Half Film Fallacies. In: Altman, Rick [Hg.]: Sound Theory/ Sound Practice. (AFI Film Readers). Routledge. London/ New York 1992. S. 35 – 45.
- Bazin, André: The Ontology of the Photographic Image. In: Braudy, Leo/ Cohen, Marshall [Hg.]: Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Oxford University Press. Oxford/ New York et al. 2004, [6th edition]. S. 166 – 170.
- Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Sponzel, Daniel [Hg.]: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. (kommunikation audiovisuell Bd. 40). UVK. Konstanz 2007. S. 15 – 40.
- Fortounatto, Marianna/ Cunningham, Mary B.: Theology of the Icon. Einsehbar unter: http://cco.cambridge.org/uid=6954/pdf_handler?id=ccol9780521864848_CCOL9780521864848011&pdf_hh=1. (Zuletzt eingesehen am: 18.09.2009).
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp. Frankfurt aM 1985.
- Nietzsche, Friedrich: On Truth and Lying in an Extra-moral Sense. In: Rivkin, Julie/ Ryan, Michael [Hg.]: Literary Theory: An Anthology. Blackwell Publishing. Malden/ Oxford/ Carlton 2004, [Second Edition]. S. 262 – 265.
- Peirce, Charles Sanders: The Categories Defended. In: The Peirce Edition Project [Hg.]: The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893–1913). Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis 1998. S. 160 – 178.
- Prince, Stephen: The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies. In: Braudy, Leo/ Cohen, Marshall [Hg.]: Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Oxford University Press. Oxford/ New York et al. 2004, [6th edition]. S. 87 – 105.
- Scheinpflug, Peter: Afterthoughts on Snuff: Märtyrerdarstellungen. Einsehbar unter: http://www.peterscheinpflug.de/Afterthoughts_on_Snuff_Martyrium.pdf. (Zuletzt eingesehen am: 25.09.2009).
- Scheinpflug, Peter: Die filmische Agonie des Realen. Snuff als produktive Diskursfigur zur Annäherung an Problematiken des Realismus und der Medialität des Films im Digitalzeitalter. Einsehbar unter: <http://www.peterscheinpflug.de/PeterScheinpflugSNUFF.pdf>. (Zuletzt eingesehen am: 25.09.2009).
- Scheinpflug, Peter: Semiologische Fingerübung: Ikonizität und Symbol als Sonderfälle der Indexikalität im Film. Einsehbar unter: <http://www.peterscheinpflug.de/INDEXIKALITAET.pdf>. (Zuletzt eingesehen am: 25.09.2009).
- Sobchack, Vivian: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles/ London 2004.
- Sobchack, Vivian: Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva [Hg.]: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Vorwerk 8. Berlin 1998. S. 183 – 215.
- Žižek, Slavoj: The Sublime Object of Ideology. S. 722. In: Rivkin, Julie/ Ryan, Michael [Hg.]: Literary Theory: An Anthology. Blackwell Publishing. Malden/ Oxford/ Carlton 2004, [Second Edition]. S. 712 – 724.