

Afterthoughts on Snuff: Minilektüren¹

von Peter Scheinpflug
(Version: 16.11.2009)

I. Die unheimliche Dopplung der Beobachterposition

Alternativ zu Sobchacks rein ethischer Argumentation der notwendigen Stellungnahme des Rezipienten zum Tabu des Tod-geschaut-haben kann für die Bewusstwerdung der Rezeption auch eine Begründung in ontologischen Realismuskonzepten – allen voran natürlich Bazins, aber auch Benjamins und Barthes' – gefunden werden in deren zentraler Differenzierung von mimetischer, künstl(er)i(s)cher Produktion und physikalisch-chemischer bzw. elektronischer ‚Einschreibung‘ der ‚Realität‘ in ein ‚Speichermedium‘. Dadurch wird ein (aktives) Subjekt nach Initiation der Aufnahme und ohne weitere Programmierung des Apparats aus dem Aufnahme-Dispositiv verdrängt, wird aus der Position des Produzenten in die des Beobachters versetzt. Auch hier ist irrelevant, ob man dieses Medialitätskonzept teilt oder nicht, während es hingegen über diverse Diskurse – der Werbung, der Nachrichten etc. – so populär als Wahrheit persuasiv distribuiert wurde, dass viele Meta-Pseudo-Snuff-Filme intelligent mit dieser Konfiguration der Medialitätszuschreibungen spielen können. Der Meta-Pseudo-Snuff-Film FOOTSTEPS² zum Beispiel beginnt mit einer DV-Aufnahme, die das gesamte Filmbild restlos füllt. In dieser Aufnahme wird ein Mann von einem anderen Mann in einer realen Kulisse gefoltert. Diverse Authentifizierungsstrategie wirken – wie ein permanenter, ununterbrochener Time-Code im Bild und enunziativ wirkende Störungen wie Pixelbildungen, Rauschen etc. Der Ton jedoch ist absolut fehlerfrei und synchron, was wiederum – nach Metz – als Realismus-Garant fungiert. Aus dem Off erklingen zum Geschehen immer wieder vereinzelt Anweisungen des vermeintlichen Kameramanns, der, während er die Kamera bedient, über die Inszenierung des realen Geschehens regiert. Plötzlich jedoch tritt er aus dem Off ins Bild und wird selbst zum (todbringenden) Akteur vor der Kamera. Die Kamera läuft ohne Veränderungen weiter, obwohl nun niemand mehr hinter der Kamera steht, diese bedient, das Snuff-Geschehen durch diese intradiegetisch beobachtet. Zwei generell problematische Distanzierungsprozesse kollabieren hier: Einerseits kann der extradiegetische Rezipient die ethische Verantwortung für sein eigenes Tod-geschaut-haben nicht mehr auf den intradiegetisch explizit anwesenden Kameramann verschieben mit der Rechtfertigung, dieser habe zuerst die Entscheidung getroffen, den Tod zu schauen, und

¹ Die hier gebotenen Minilektüren waren ursprünglich zwei Fußnoten in der ersten Fassung des Snuff-Textes, bevor sie der Kürzung zum Opfer fielen. Diese Vorlagen wurden minimal geändert, um der Rekontextualisierung gerecht zu werden.

² Footsteps, R: Gareth Evans, UK 2006.

andererseits fällt damit zugleich seine vermeintliche Beobachterinstanz zweiter Ordnung mit derjenigen der ersten Ordnung in eins und es wird maximal wahrscheinlich, dass ihm bewusst wird, dass seine vermeintlich distanzierte, unbeteiligte, womöglich kritische Beobachtung einer fremden Todesbeobachtung immer eine Illusion ist, da das tödliche Geschehen vor der Kamera immer ein exklusiv für ihn inszeniertes ist und er in der Medialität immer als reale Beobachtungsinstanz erster Ordnung gebunden ist. Diese Inszenierungsstrategie ist darüber hinaus dazu privilegiert, ein Unbehagen, ein Gefühl des Unheimlichen im Rezipienten zu evozieren, das eventuell nicht allein aus dem abrupten Zurückwerfen auf die Reflexion der eigenen Rezeptionsposition und Verantwortung für diese resultiert, sondern freudianisch auch durch den Effekt der Dopplung³ – hier: die Dopplung der Beobachterposition: zum einen im Rezeptionsdispositiv und zum anderen im intradiegetischen Produktionsdispositiv. Aus dieser Dopplung der Beobachtungs-Subjektpositionen und deren Dispositive mag auch ein Schock des Zweifels im ‚Urteilsstreit‘ resultieren: Denn wenn intra- und extra-diegetische Dispositive kongruent sind, so könnte das extra- entweder so ‚falsch‘/ ‚irreal‘ wie das intra-diegetische oder das intra- ebenso ‚wahr‘/ ‚real‘ wie das extra-diegetische sein.⁴ Dieser mediale Effekt ist natürlich nicht allein bei Snuff, sondern sehr oft auch in Spielfilm-Szenen zu finden, in denen ‚leere‘ Überwachungsdispositive erfordern, dass der Rezipient sich der potentiellen Leere/ Unbesetztheit der eigenen Beobachterposition bewusst wird und zugleich die seinige extradiegetische in die intradiegetische hinein projiziert und dupliziert. Besonders eindrucksvoll ist dies in der Kombination mit der direkten Adressierung der Kamera des vermeintlich ‚vollen‘ medialen Überwachungsdispositivs in DAS EXPERIMENT⁵.

II. Serielle Selbstparodie

Auch GINÏ PIGGU: AKUMA NO JIKKEN⁶, der legendäre erste Film der japanischen Guinea-Pig-Reihe, die sich das Experiment mit Grenzen der Medialität und Gewaltdarstellungen, aber

³ Vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: ders.: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Fischer. ³Frankfurt aM 2004. S. 137 – 172.

⁴ Diese Ausführungen folgen Blacks Konzept des ‚shock of reality‘. Für dessen Diskussion im Bezug auf Snuff siehe: 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. 31 – 33. Einsehbar unter: <http://www.peterscheinpflug.de/PeterScheinpflugSNUFF.pdf>. (Zuletzt eingesehen am: 25.09.2009).

⁵ Das Experiment, R: Oliver Hirschbiegel, BRD 2001.

⁶ GinÏ piggu: akuma no jikken (Guinea Pig: Devil's Experiment), R: Hideshi Hino, J 1985. Für eine klassische Cultural-Studies-Analyse, die die Filme u. a. auch hinsichtlich der weiblichen Position in der Blickhierarchie befragt, siehe: McRoy, Jay: Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema. (Contemporary Cinema 4). Rodopi. Amsterdam/ New York 2008. S. 15 – 35. Der Text erschien mit minimalen Variationen, die sich auf die Verschiebung der Aufmerksamkeit zur kritischen Diskussion von Medien-Realismen und -Gewalt in den Filmen durch ihre diversen selbstreflexiven Brüche beziehen, auch als: Simulating Torture, Documenting Horror. The Technology of “Nonfiction Filmmaking“ in *Devil's Experiment* and *Flowers of Flesh and Blood*. In: Hantke, Steffen [Hg.]: Horror Film. Creating and marketing fear. University Press of Mississippi. Jackson 2004. S. 135 – 149, 235f.

auch der Rezipienten zum Programm erklärt hat, beginnt mit einer Texteinblendung, die dem Film Authentizität attestiert, indem sie seine individuelle Geschichte erzählt, in der vergessene, unbekannte, verschwiegene, unsichtbare Details ausgefüllt sind durch die Authentizitätsversicherungen des vermeintlich aufrichtigen Distributors, der sich als erster Rezipient dieses ‚zufällig aufgefundenen Privat-Videos‘ ausgibt – eine eindeutige Snuff-Lektüeranweisung vorgibt. Daran schließt ein sehr komplexes und kontrolliertes postmodernes, metareflexives Spiel mit konventionellen Blickparadigmen, -Hierarchien und filmischen Realismusformen an, deren diverse Brüche unter anderem in dem unmöglichen POV des Opfers gipfelt sowie in einem hoch selbstreflexiven, in der Perspektive als subjektiv und objektiv zugleich höchst ambivalenten, dabei natürlich selbstbewusst auf UN CHIEN ANDALOU⁷ referierenden und radikal abbrechenden Ende, da nach bisher die Körpergrenzen nicht auflösenden Gewaltakten die erste Öffnung des Körpers als gewaltsame Penetration des Auges des Opfers unvermittelt abgeblendet wird. In der Fortsetzung, GINÎ PIGGU 2: CHINIKU NO HANA⁸, wird der Skandal, den der Vorgänger in Japan auslöste, aufgegriffen und durch weitere Übersteigerungen parodiert: In deutlicher Referenz auf die Texteinblendung von Teil 1 beginnt auch dieser Film mit einer Texteinblendung, die jetzt jedoch versichert, es handle sich hierbei dezidiert nicht um einen originalen Snuff-Film, dieser existiere jedoch, da ein „Cartoonist“ (!) diesen per Post von einem Fan erhielt, jedoch dieser ihn als zu verstörend empfand, als dass man ihn hätte zeigen können und ihn deshalb originalgetreu re-inszenierte. Daran schließt eine alle Konventionen von Authentizität und Realismus suggerierender Inszenierung durch geradezu gnadenlos lächerliche Übertreibungen und populärkulturelle Konventionen als explizit ausgestellte Chiffren – dies mag auch als Interferenz-Effekt gelesen werden, da laut Texteinblendung auch zum Film gehörige Photographien und Briefe als Referenzdiskurse in die Re-Inszenierung integriert wurden – unterlaufende Inszenierung an, was die Vorstellung der ‚Originaltreue‘ maximal erschwert und dadurch maximal ausstellt, wie problematisch die Zuschreibung von Realismus durch den Zuschauer aufgrund der filmischen und parafilmischen Informationen generell ist. Auch die POV-Pointe wird hier maximal ausgestellt, da dieses Mal die Opfer-Perspektive die eines Huhns ist – während dessen Köpfung.

⁷ Un chien andalou (Der andalusische Hund), R: Luis Bunuel, F 1929.

⁸ Ginî piggu 2: chiniku no hana (Guinea Pig: Flowers of Flesh and Blood), R: Hideshi Hino, J 1985.