

Katharina Weiss

„[V]ery very deathly disturbing, nauseating indeed“¹ –
Die rezeptionsästhetische Diagnostik des *sicko*-Films und
seine ‚pathogenetische‘ Anti-Kanonisierung

Über Interaktion von Foren-Teilnehmern stabilisiert sich im Internet ein benutzerdefinierter Anti-Kanon des Films. Er umfasst gewaltexzessive Folterfilme, die von den Teilnehmern als „krank“ diagnostiziert werden. Der Beitrag riskiert einen Blick auf dieses Web 2.0-spezifische Phänomen, indem er dessen offerierte rezeptionsästhetische Disposition auf ihr methodisches Potenzial überprüft. So nähert er sich dem gewaltaffinen filmischen Untergrund analytisch – ohne in die Falle einer pauschalisierenden Pathologisierung von Film und Publikum zu tappen,² jedoch auch ohne eine Apologetik des Gewaltspektakels zu betreiben.

1. Statt einer Einleitung: *Judge for yourself*

Der im Folgenden zusammengefasste, exemplarische Film enthält extrem gewalttätige und anstößige Szenen. Er trägt, je nach Version und Anbieter, die Titel 肉だるま – *Niku Daruma, Tumbling Doll of Flesh, Psycho: the Snuff Reels* und *Judge for yourself*.³

Unter der Überschrift „Psycho“ zeigt der Prolog eine Rezeptionssituation: *Over shoulder* eines anonymen Zuschauers, ausgestattet mit Junk Food, zoomt die Kamera auf einen Monitor.

¹ User rabksaj am 18.01.2008, URL: <http://www.imdb.com/title/tt0141459/reviews>. Dieses sowie alle im Folgenden zitierten User-Foren wurden gesichtet am 29.07.2011.

² Vgl. Frank Patalong. „Grenzüberschreitungen. Mord vor laufender Kamera“. *Der Spiegel*. URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,226834,00.html>, 12.12.2002 (zit. 24.09.2011).

³ Die detaillierten Referenzen finden sich jeweils in der Filmographie im Anhang.

Analog zum Verzehr von Coke und Cracker konsumiert der Rezipient den Folterfilm 肉だるま : Eine subjektive Kameraeinstellung lässt daran teilhaben, wie eine Gruppe japanischer Männer eine junge Frau namens Kana für eine filmische Amateurproduktion anwirbt. Die Kamera ist stets dabei; sie dokumentiert das Casting, die Absprachen, die simplen Vorbereitungen zum Dreh. Dann filmt diese Beobachter-Kamera wie und was die Crew aufzeichnet: Kana und ein männlicher Darsteller vollziehen im Setting einer schlichten Wohnung Geschlechtsverkehr. Das Amateurteam erweist sich als Produzent von Pornographie. Cut, zweiter Dreh, zweiter ‚Akt‘: Diesmal wird gewalttätiger vollzogen, die performative Steigerung zum vorherigen Dreh besteht in Praktiken des Sadomasochismus. Cut, dritter Dreh, dritter ‚Akt‘: Die nächste Steigerung wird durch ein Niederschlagen Kanas eingeleitet, ein Baseballschläger trifft ihren Kopf. Auf dem Bett werden Kanas Körper vom Filmteam die Gliedmaßen abgetrennt, die Zunge bis zum Brechen des Zungenbeins herausgezogen, das Abdomen aufgeschlitzt, die neu gestaltete Körperöffnung vom *male actor* des Pornos penetriert. Dieser *actor* wird vom Regisseur während des pervertierten Akts von hinten erschossen. Akustisch begleitet wird die von Blut und Gedärm triefende Orgie von den anfänglichen Schreien des Opfers, die bald in gutturale Laute übergehen, von dem kreatürlichen Klang des misshandelten Körpers, sowie von manchen knappen Regieanweisungen innerhalb der Crew. Am Ende ist die gesamte Umgebung vom Gewaltspektakel besudelt, leichtteilübersät, blutdurchtränkt. Zu brachialem Elektropunk-Sound folgen die Credits.

Dieses narrativ wenig komplexe, performativ jedoch hyperaggressive Geschehen, das v. a. *en détail* am Körper des Opfers und mit höchstmöglichem Realismus präsentiert wird, umfasst ca. 75 Minuten Spielzeit. Der vorliegende Beitrag wird diesen und vergleichbare, da ebenso gewaltexzessive Filme als Extrembeispiele audio-visueller Fiktion analysieren. Ziel ist erstens, manche wohl unerwartete, da unter Strömen von Kunstblut verborgene, selbst- und sogar metafilmisch reflexive Merkmale zu erörtern. Zweitens geben diese Merkmale Aufschluss gegenüber der eigentümlichen

Honorierung sowie kulturellen Positionierung dieser Filme durch ihre Rezipienten, was das film- mit einem medienwissenschaftlichen Interesse verknüpft.

2. „[K]ranke Scheiße“⁴, „d[ie] willst du sicher nicht sehen“⁵ – ein Blick auf den filmischen Underground und seine Rezipienten

Niku Daruma ist ein so genannter *False Snuff*, eine möglichst authentisch wirkende Inszenierung eines Foltermords⁶, und zählt gemäß seines Publikums zu den ‚krassesten‘⁷ Filmen überhaupt. Bereits ausführlich online dokumentierte Reverenz-Bekundungen durch die Rezipienten – ambivalent (ver-)urteilend – lassen also während einer Recherche Objekte wie *Niku Daruma* geradezu ins Auge springen. Zwar floriert die Diskussion über den Torture Porn⁸-Trend der letzten Jahre – das körperdestruktive, Verwundung zur Sensation erhebende Mainstream-Kino mit Beispielen wie *Saw* oder *Hostel* – auch filmwissenschaftlich. Allerdings blieb ein systematischer Blick auf jene Exempla, die wie *Niku Daruma*

⁴ User Kabuki's Blood am 08.08.2008, URL: <http://www.spieleforum.de/thema/341296-2.html>.

⁵ User Yoda1811 am 20.11.2008, URL: <http://www.spieleforum.de/thema/341296-2.html>.

⁶ Diese *urban legend* besteht seit Mitte der 70er Jahre. Mit der veränderten, ihre eigene Fiktionalität infrage stellenden Neuauflage des Exploitationfilms *Slaughter* unter dem Titel *Snuff* wurde der Begriff fixiert. Siehe z.B. Marion Müller. „Real Life – Real Death? Das Snuff-Phänomen im Film“. *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. Hg. Marcus Stiglegger. St. Augustin: Gardez!, 2002, S. 175-197, hier S. 177. Wie stark ein Verwirr-Spiel um den eigenen Authentizitäts-Anspruch im Zentrum dieses Sub-Genres steht, verdeutlicht sich exemplarisch an der Tatsache, dass *Niku Daruma* über Credits verfügt.

⁷ ‚Kraass‘ bezeichnet eher ein Intensitäts- denn ein Qualitätsurteil. Vgl. URL: <http://board.blairwitch.de/wbb/index.php?page=Thread&postID=30512>.

⁸ Zur Abkunft des pejorativen Begriffs aus dem kritischen Journalismus siehe z.B. Marcus Stiglegger. *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror. Kultur & Kritik 1*. Berlin: Bertz & Fischer, 2010, S. 17.

kontinuierlich diverse, von Rezipienten online angelegte Sammel Listen der „brutalsten-besten-extremsten-Horrorfilme“⁹ belegen, bislang vor allem einer kritischen Presse vorbehalten.¹⁰ Hier dominieren Leitbegriffe wie „Gewaltpornographie“¹¹ und eine Tendenz zur Wertediskussion. Denn „Gore“, also im Film zugespitzt dargestellte Gewalt am Körper, verletze „gezielt und fortlaufend Grundwerte unserer Kultur“¹². So gerät aber vor allem eines aus dem Blick: der Film als solcher, als zwar zumeist subkulturell produziertes oder rezipiertes, aber damit eben auch kulturell integriertes Artefakt mit spezifischen ästhetischen und formalen Eigenschaften. Erschöpft sich denn der darstellerische Extremismus von *Niku Daruma* tatsächlich in einer morbidekadenten Feier, den virtuellen Filmraum für die Visualisierung von Libertinage zu nutzen? Und beweist sich das Internet angesichts der zahlreich auffindbaren Folterfilm-Listen als „Kommunikationsweg“ der „Irre[n] und Verirrte[n], Kranke[n] und Perverse[n]“¹³, die jene abnormen filmischen Artefakte ‚torturistisch‘ goutieren? Um dem Gesamtphänomen – die Filme an sich, ihre Online-Registrierung sowie die Exaltiertheit in der Online-Kontroverse – gerecht zu werden, wird das beschriebene Feld im Folgenden komplex befragt. Somit strebe ich insbesondere eine Rekonstruktion jener Diskurse an, welche in diesen Filmen, die jede(s) ästhEthische¹⁴ Norm und Einverständnis torpedieren, latent

⁹ Siehe z.B. URL: <http://board.gulli.com/thread/1416306-die-gruseligsten-brutalsten-besten-extremsten-horrorfilme-aller-zeiten/>.

¹⁰ Vgl. Anm. 2.

¹¹ Vgl. Stiglegger. *Terror kino* (wie Anm. 8), S. 17.

¹² Patalong. *Grenzüberschreitungen* (wie Anm. 2), URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,226835,00.html> (zit. 27.09.2011).

¹³ Patalong. *Grenzüberschreitungen* (wie Anm. 2), URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,226835,00.html> (zit. 27.09.2011).

¹⁴ Ein ästhEthischer, also ästhetischer wie ethischer Anspruch wurde unter dem Titel *Kino Kontrovers* in der Workshop-Reihe *Gegenwart Kontrovers* diskutiert. Siehe Tanja Prokić. „Je regarde, je flaire, je palpe“ – Die Passionen des Realen im Kontroversen Kino“. *Medienobservationen*. URL:

mitgeführt werden. Erst diese Rekonstruktion erlaubt, differenziertere Aussagen über die (sub)kulturelle Inklusion solch offensiven Filmmaterials zu treffen.

„[S]uche-filmtitel-genre-ultra-splatter-brutalo-filme“¹⁵ : *Anti-Kanon-Threads*

Ausgangspunkt der Untersuchung ist also das medienkulturelle Phänomen, wie es über die Web 2.0-typischen Communities der Bulletin Boards, Web- und Usenet-Foren¹⁶ vorliegt: interaktiv generierte Filmlisten der User/Rezipienten. In jenen Foren überbieten sich unter *Threads* der „abstoßendsten“ Filme, „die Ihr je gesehen [sic!] habt“¹⁷, User mit *Nicknames* wie v!0L3nT¹⁸, Skullcrack¹⁹ oder Apfelmuswurst²⁰ im Katalogisieren. Diese Listen schaffen dabei eine spezifische Rezeptionsdisposition: Wenn hier,

http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/prokic_passionen.pdf, 11.04.2012 (zit. 18.04.2012).

¹⁵ URL: <http://www.scootertuning.de/chit-chat/270139-suche-filmtitel-genre-ultra-splatter-brutalo-filme-g-bewerte.html>.

¹⁶ Aufgrund der Geschlossenheit von IRC-Chats und Usenets werden im Folgenden im Sinne der Nachprüfbarkeit ausschließlich die öffentlich einsehbaren Foren und Boards von Websites aufgeführt. Da diese allerdings häufig mit Quellen wie illegalen Download-Portalen oder ausländischen Medien-Anbietern verlinkt sind, welche Zugang zu indizierten wie beschlagnahmten Filmen ermöglichen, muss ich eine Vielzahl der URLs hier aus rechtlichen Gründen leider ausschließen. Auf allen hier zitierten URLs finde ich also gegenwärtig keine Hinweise, wie die jeweiligen Filme zu beschaffen sind. *Von Usern gesetzte Links zu anderen Websites und nachträgliche Änderungen der Websites, Foren und Bulletin Boards entziehen sich meiner Kenntnis und Verantwortung.*

¹⁷ Siehe z.B. URL: <http://www.allmystery.de/themen/vo66046-4> sowie http://www.lastfm.de/group/The+official+Group+for+Fans+of+Splatter+movies/forum/18891/_/353659.

¹⁸ URL: <http://www.scootertuning.de/chit-chat/270139-suche-filmtitel-genre-ultra-splatter-brutalo-filme-g-bewerte.html>.

¹⁹ URL: <http://www.imdb.com/title/tt0141459/reviews>.

²⁰ URL: <http://board.gulli.com/thread/1416306-die-gruseligsten-brutalsten-besten-extremsten-horrorfilme-aller-zeiten-/>.

vorwiegend unter dem diffusen Terminus Horrorfilm, möglichst „ultra-splatter-brutalo“ Beispiele summiert werden, gewährt dies wiederum zumeist Interessenten überhaupt erst Zugang zu diesen Extremfilmen. Denn deren Kenntnis wird beinahe ausschließlich durch (in den letzten Jahren maßgeblich in den virtuellen Raum verlagerte) ‚Mund-zu-Mund-Propaganda‘ ermöglicht. Zum Einen ist dies, insbesondere in Deutschland, bedingt durch eine Beurteilung mancher der Filme als moralisch bedenklich oder ‚gewaltverherrlichend‘ durch die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM), was ihre Indizierung oder Beschlagnahme nach sich zog. Zum Anderen verhindert der Umstand, dass die Underground-Filme oftmals nur eingeschränkt beworben wurden und vertrieben werden, eine breitere Rezeption. Es liegt somit in diesem Phänomen eine autonome, da anti-institutionelle Zusammenstellung eines Filmkorpus durch die User vor. Sie basiert auf einer Negativfolie zum kanonisierten, im Sinne von gesellschaftlich akzeptierten und verfügbar gemachten Film: als Anti-Kanon²¹, der mit jedem neu gesetzten *Thread* aktualisiert wird. Es bietet sich freilich an, die Genese dieses Anti-Kanons somit zuerst auf jene Umstände zu beziehen:

- Die Distanz schaffenden Bedingungen der Netzkommunikation, darunter die Übernahme von *Nicknames*, gewähren den Eindruck von Anonymität.
- Die Adaption eines Alias wie v!0L3nT verweist zudem auf die Übernahme einer virtuellen Rolle²² innerhalb der Community.
- Die Auflistungen beinhalten v.a. Beispiele, welche aufgrund der Exklusion von Medieninstanzen wie öffentliche Television oder gar aufgrund von Zensurmaßnahmen aus

²¹ Wie im Laufe des Beitrags ersichtlich wird, verdient das beschriebene Phänomen aufgrund einer Vielzahl von Kontinuitäten und der daraus resultierenden Stabilität eine so starke Terminologie.

²² Simone Winko. „Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen“. *Literarische Kanonbildung. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband, IX/02. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg 2002, S. 9-24, hier S. 13.

einem konventionellen (Horror-)Filmkanon ausgeschlossen sind.

- Die Beispiele verfügen demnach über den attraktivitätssteigernden Eindruck von Rarität sowie von Subversivität oder gar Kriminalität.
- Die User-Community der meistens anmeldepflichtigen Boards und Foren verfügt hingegen über ein Ambiente von Exklusivität.

Eine derartige Rekonstruktion entspricht einem Kanon-Modell, das insbesondere „institutionelle und andere kontextuelle Faktoren als die ausschlaggebenden“²³ benennt. Kanonisierung ließe sich in diesem Fall deutlich mit Blick auf das „Zusammenspiel soziokultureller, diskursiver und/oder institutioneller Mächte“²⁴ mit einer oppositionellen Zusatzpartei, der Rezipienten- als Spezialistengruppe, beobachten. In Konsequenz erlaubt eine solche Perspektive vor allem, Hypothesen über eine Substituierung von konventionellen Wert(ungs)zuschreibungen aufzustellen: Eine Kanonisierung, Weiterempfehlung und Überlieferung gerät in den Horrorfan-Zirkeln zur Auf- oder zumindest Umwertung des allgemein exkludierten, damit entwerteten Filmmaterials. Aufgrund der anti-institutionellen Tendenz der Foren beweisen sich in diesem Fall die „Kanonkonstrukteure“ als online operierende „Strategen einer [souveränen und subversiven] Kulturpolitik, die mit der Kontrolle über den von ihnen gesetzten Kanon Macht demonstrieren.“²⁵ Als Agens dieses Kanonisierungsprozesses stehen damit jedoch die Foren-User deutlich im Vordergrund: als „Trägergruppe“ des Anti-Kanons, welcher die Texte „als besonders wertvoll, wichtig oder einflussreich gelten und [welcher] an deren Tradierung

²³ Ebd., S. 9.

²⁴ Ebd., S. 9.

²⁵ Hermann Korte. „Das muss man gelesen haben!‘ Der Kanon der Empfehlungen“. *Literarische Kanonbildung. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband, IX/02. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg 2002, S. 308-323, hier S. 314.

[...] gelegen ist.“²⁶ Mit Übernahme einer üblichen Definition des konventionellen Kanons träte eine Problematisierung dieser Trägergruppe im Rückschluss drastisch hervor:

Kanonisiertes Textgut umfasst seit je Maßstäbe setzende Texte, die das Handeln gesellschaftlicher Gruppen rechtfertigen und lenken, die Normen und Werte repräsentieren, die als ‚kulturelles Kapital‘ im Sinne Pierre Bourdieus soziale Distinktionsgewinne versprechen und die ‚prägnante Formen von Wissen, ästhetischen Normen, Moralvorstellungen und Verhaltensregeln kodieren.²⁷

Der Trägergruppe des Anti-Kanons nun in dessen Zusammenstellung – und damit auch in Beispielen wie *Niku Daruma* – eine Kodierung von „Moralvorstellungen und Verhaltensregeln“ zu unterstellen, käme m. E. einer kulturpessimistischen Geste gleich. Insbesondere explikativ greift ein solches Kanon-Modell im vorliegenden Fall offenbar zu kurz. Es simplifizierte das beschriebene Phänomen auf Kosten scheinbar psychopathologisch depravierter Rezipienten und befände sich jenseits wissenschaftlicher Seriosität. Denn paradoxerweise geht, wie in der Kapitelüberschrift zitiert²⁸, mit der Tradierung hier zugleich eine *Warnung* vor der Rezeption einher: Insofern wird eine solche Einschätzung, welche wie oben zitiert Kanonisierung und ästhEthische Kodierung auseinander entwickelt, einer idiosynkratischen Ambivalenz der Anti-Kanonisierung nicht gerecht. Ein entgegengesetzter Zugriff ist vonnöten. Es gilt, dieses v. a. kontextuelle Faktoren berücksichtigende Kanonmodell zu erweitern. So orientiere ich mich am Appell Simone Winkos, zu eruieren, „ob sich denn Gemeinsamkeiten kanonisierter Texte aufzeigen lassen und welche dies sind“²⁹. Die Konzentration auf die *Filme* ,an

²⁶ Winko. „Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen“ (wie Anm. 22), S. 19.

²⁷ Korte. „Das muss man gelesen haben!“ (wie Anm. 25), S. 311.

²⁸ „[K]ranke Scheiße“²⁸, „d[ie] willst du sicher nicht sehen“²⁸, siehe S. 3.

²⁹ Winko. „Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen“ (wie Anm. 22), S. 21f.

sich‘ über kontinuierlich präsente Textmerkmale vermag sowohl die filminduzierten Auswahlkriterien als auch die benutzerdefinierte Normativität³⁰ der vorliegenden Anti-Kanon-Bildung offenzulegen. Wird der Anti-Kanon zudem von einem inhärenten Diskurs beherrscht, tritt auch dieser zutage. Es soll jedoch die User-Generierung des Anti-Kanons als seine idiosynkratische Bedingung im Blick behalten werden. Deswegen expliziere ich im Folgenden die konstitutiven Textmerkmale über eine methodische Modellierung, welche auf die auffallende rezeptionsästhetische Evaluierung der Filme durch die Foren-User zurückgeht. Insbesondere werden darüber exaltierte Statements systematisiert, welche die Kanonisierung begleiten und dominieren, wie: „perversis ein noch zu harmloser ausdruck für sowas.... [...] dabei wärich fast rausgeannt und hätt gekotzt... [sic!]“³¹ oder „da fährtste erstmal ne zeitlang unrund danach [sic!]“³².

3. Rezeptionsästhetische Film-Diagnostik

Im Vergleich der usergenerierten Horrorfilm-Rankings kristallisiert sich eine auffallend konstante Toplist³³ des Anti-Kanons heraus:

- *Niku Daruma*
- *Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood*³⁴

³⁰ „Für die Auswahl der Kanon-Texte wird Normativität beansprucht. Diese Normativität bezieht sich auf die Beschaffenheit der Texte sowie auf ihre Leistungen für die Trägergruppe [des jeweiligen Kanons].“ Winko. „Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen“ (wie Anm. 22), S. 20.

³¹ Dieser und der folgende Kommentar beziehen sich auf *False Snuff*-Filme und deren Rezeption. URL: <http://www.allmystery.de/themen/mg29394-10>.

³² URL: <http://board.gulli.com/thread/1412721-besonders-krank-filme/4/>.

³³ Jene Filme gehören nach meinen Recherchen quantitativ zu den meist genannten und sind in der folgenden Analyse als exemplarisch zu verstehen.

³⁴ Ein Serienmörder im Samuraikostüm entführt und zerstückelt eine Frau bei lebendigem Leib – unter Erläuterung seines ‚hämophilen‘ Ästhetikanspruchs.

- *Cannibal Holocaust* ³⁵
- *Men behind the sun* ³⁶
- *Philosophy of a knife* ³⁷

Wie Norbert Grob pointiert, sei die Geschichte des Films „auch die Geschichte der Präsentation jeder Art von Gewalt und Barbarei, Schock und Terror“³⁸. Anhand der vorliegenden Liste expliziert sich, *welche* Form filmischen Horrors und Terrors durch die User als extrem klassifiziert wird: Gewaltdarstellung, die in ihrer Dominanz und Intensität im Film als ‚selbstzweckmäßig‘³⁹ erscheint. Ein solcher implizit filmethischer Vorwurf korreliert mit den Themen und Topoi und deren Darbietung. Denn obgleich in stereotyper Gestalt faschistischer Militärs, sadistischer Serienmörder oder kannibalischer ‚Primitiver‘, wie sie das Gewalttäter-Repertoire der Filmliste umfasst: Entgegen der Deklaration als *Horrorfilm* ist in den Beispielen „das Übernatürliche und Monströse durch genuin menschliche Bedrohungen“⁴⁰ substituiert. „Das Angstbild der Gegenwart scheint eben der Mensch selbst zu sein.“⁴¹ Aber es wird

³⁵ Ein Wissenschaftler macht sich im südamerikanischen Regenwald auf die Suche nach einem Journalistenteam, das während einer Expedition zu einem Kannibalenstamm aufgebrochen war. Er findet und sichtet das schockierende Filmmaterial. Es birgt extreme Gewaltnachweise von ‚vorzivilisatorischer‘ Jurisdiktion im Alltag der Indios – sowie von einer Mischung aus Sensationsgier und Sadismus der westlichen Filmemacher.

³⁶ Japanische Rekruten werden während des II. Weltkriegs in die „Einheit 731“, ein japanisches KZ in der Mandschurei, versetzt und in die dort erfolgenden Humanexperimente involviert.

³⁷ Eine japanische Assistentin kommentiert die Dokumentaraufnahmen der Menschenexperimente im japanischen Gefangenenlager „Einheit 731“, an denen sie teilhat.

³⁸ Norbert Grob. „Akt der Gewalt. Zur Faszination von Schrecken und Gewalt im Kino“. *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. Hg. Marcus Stiglegger. St. Augustin: Gardez!, 2002, S. 157-174, hier S.158.

³⁹ Siehe z.B. den Kommentar zur *Guinea Pig*-Reihe von User Dunkelthron am 09.09.2007: „Keine Handlung, kein Sinn, nur Gewalt.“ URL: <http://www.schwermetall.ch/forum/ftopic9183.php>.

⁴⁰ Stiglegger, Marcus. *Terrorkino* (wie Anm. 8), S. 59.

⁴¹ Ebd., S. 97.

dabei mit keiner narrativen Legitimation aufgewartet: In der Reduktion des Plots auf Akte der Folter negieren die Filme zynisch jeden Erklärungsversuch der Gewalt. *Cannibal Holocaust* diskreditiert sogar eine zunächst aufgerufene Begründung bestialischer Gewalt am Mitmenschen: scheinen grausame Akte der Bestrafung doch auf den ‚unterentwickelten‘ Gesellschaftsstatus der Indios zurückzugehen. Doch wird dieser Konnex von Primitivität und Gewalt im weiteren Verlauf des Films als ethnologisch getarnter Rassismus dekonstruiert. Denn es werden ebenso grausame Schandtaten an den Indios durch die vermeintlich zivilisierten Vertreter des westlichen Journalismus entdeckt.

Sickos, freaks und bastards: Filmische Abnormität

In der Anti-Kanon-Rhetorik⁴² summieren die User solcherart gewaltaffinen Filmtypus unter einem eigentümlich diagnostischen Terminus: *sickos*⁴³, also „kranke“, abnorme Objekte. Der Begriff markiert freilich nicht, ob und inwiefern sich diese „Krankheit“ auf Ebene der Film-Handlung, -Figuration, -Darstellung oder -Rezipienten lokalisiert. Welches Verhältnis besteht zwischen Gewaltdarstellung und „Krankheit“ – ist die eine der anderen Symptom oder fallen sie zusammen? Und wo steht in diesem Verhältnis der Film?

Gerade aufgrund mangelnder Konkretheit ist der Terminus methodisch allerdings produktiv, stellt er doch v.a. einen morbiden Körperbezug her: Das Urteil der „Krankheit“ wird semantisch begleitet von psycho-physischer Versehrtheit und Störung, von Schaden und Leiden, außerdem – vgl. engl. ‚sick‘ – von Angewidertsein bis zum Erbrechen. In der Definition des Terminus im frei editierbaren und user-generierten Online-Wörterbuch für *streetwise lingo*, urbandictionary.com, offenbart sich außerdem der denunzierende Charakter des original umgangssprachlichen Schimpfworts: „A sick bastard, a sick freak. A sicko engages in sick

⁴² Vgl. Korte. „Das muss man gelesen haben!“ (wie Anm. 25), S. 310f.

⁴³ Siehe z.B. URL: <http://forum.dvd-forum.at/horror-20/der-sicko-diskussions-thread-alle-herzlichst-eingeladen-59879.html>.

activities and says sick things.“⁴⁴ Als „bastard“ und „freak“ verkörpert demgemäß der *sicko* an sich bereits einen nicht nur über Handlung („sick activities“) und Äußerung („says sick things“) aktivisch abtrünnigen Status. Er wird einer *genuinen* Hybridität verdächtigt. Aufgrund einer spezifischen *Abkunft* besteht der *sicko*-Bastard als ein Mischwesen und Grenzgänger, als ein deformiertes, degeneriertes Produkt dichotomischer Felder. *Sicko* kennzeichnet einen Affront gegenüber der Konvention, markiert Unterschied und Grenze zwischen Norm und Abnormität. Doch deutet der Terminus außerdem auf ein Risiko der rezeptionsästhetischen Infektion, der Übertragung einer psychophysischen *disorder*. Wiederum symptomatisch artikuliert ist diese im benannten ‚Rausrennen‘, ‚Kotzen‘ und ‚Unrundfahren‘ der Rezipienten.⁴⁵ Dies lässt die Abnormität des „kranken“ Mediums Film als expansiv erscheinen: Denn die Diagnose der „Krankheit“, begleitet von den zitierten Folgeerscheinungen nach dem Kontakt, verleiht dem *sicko*-Film selbst den Status des Pathogens. Durch Übertragung ist er ermächtigt, die Grenzen seiner Existenz als abnormes Objekt zu überschreiten. Obgleich die Anti-Kanonisierung mit einer unterschwelligen Einladung zum Rezipieren einhergeht, wird in der Typisierung *sicko* diese Rezeption als Kontaminationsmoment problematisiert.⁴⁶ *Sicko* wird im Folgenden im Hinblick auf eine emphatische Interpretationskategorie wie auch auf ein dominantes filmisches Stilmittel methodisch anschlussfähig gemacht. Dies soll zudem Aufschluss geben über die angedeutete Ätiologie des *sickos* als „bastard“ und „freak“ – als eines Films, der entsprechend der Bezeichnung selbst „krank“ ist, „krank“ macht und durch spezifische Umstände „krank“ wurde.

⁴⁴

URL:

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=sicko&page=2> (zit. 29.07.2011). Irrelevant ist an dieser Stelle, ob der Rezipient sich tatsächlich durch den Filmkonsum übergeben musste. Die zitierte Kommentierung wird hier als eine rezeptionsästhetische Leistungsbewertung der Filme verstanden.

⁴⁵ Siehe Anm. 31 und 32.⁴⁶ Vgl. Anm. 31.

Zwischen Körperkonsum und Konsumentenkörper: Affizierungs-Mechanismen

Die durchgängige Fixierung auf den menschlichen Körper konstituiert den basalen Topos des Anti-Kanons und kennzeichnet seine Beispiele, ähnlich der Pornographie, als „body genre“⁴⁷. Über variantenreiche Gewaltchoreographien und Tabubruch-Inszenierungen erfährt das Subjekt als behandelbarer Körper im *sicko*-Film Materialisierung, Objektivierung und folglich Limitierung. Hier *ist* der Mensch allein Corpus – und letztlich nur noch filmisches Corpus Delicti.

Diese Gewaltchoreographien verfügen über eine auffallend kommunikative, rezeptionsästhetisch orientierte Strategie: Das zuvor meistens als heil, jung und makellos präsentierte Körperäußere wird im *sicko*-Film beschädigt und geöffnet, durch die Wunde visuell infiltriert und sein Innerstes im Close Up erkundet. Da der Kamerablick keine Scheu vor dem Reißen von Fleisch oder dem Brechen von Knochen zeigt, gelingt es ihm, jede Körper-Integrität zu diskreditieren. Er sucht akribisch im Deformationsprozess nach Details von sich destabilisierender Materie, vom Übergang des fest-körperlichen ‚Aggregatzustands‘ in einen amorphen oder flüssigen. Fragmentierte Festkörper-Partikel und Fluide mischen sich; Farbnuancen, Formen und Konsistenzen geraten in der Nahaufnahme durcheinander; die Auflösung wird von physiologischen Geräuschen wie Schmatzen und Knacken begleitet: Die Darstellung ruft eindringlich eine Assoziation von putrider Substanz und Infektiosität hervor. Sie entlarvt den Körper seiner Kreatürlichkeit.

Unterstützung erfährt diese Aversions-Provokation durch zeitliche Reduktion. Gewaltanwendung demonstriert sich im Falle dieser Folterfilme nicht als ein rasantes „Montagegewitter“⁴⁸ wie in

⁴⁷ Siehe Linda Williams. „Film Bodies. Gender, Genre and Excess.“ *Feminist Film Theory. A Reader*. Hg. Thornham, Sue. New York: New York UP, 1999, S. 267-281.

⁴⁸ Stiglegger. *Terrorkino* (wie Anm. 8), S. 39.

Beispielen des massenmedialen Torture Porn. Die quälende Trägheit eines Skalpells in *Guinea Pig 2*⁴⁹, das dennoch so unnachgiebig Haut, Fleisch und Sehnen teilt, erlaubt ausführlichste Gustation des visualisierten/visuellen Martyriums: ein Blutzugnis für die Zerstörbarkeit des menschlichen Subjekts. In dieser buchstäblich penetranten Nähe der Kamera zu Verwundung und Wunde sowie in alternierenden Einblendungen der exaltierten Opfer-Mimik appelliert der *sicko*-Film wiederholt zunächst an eine kognitiv einholbare Schmerzkenntnis, wie sie im Bereich des (noch) Vorstellbaren liegt und empathisch⁵⁰ rekonstruiert werden kann. Körperbezogene Empathie zeichne sich, so Margrethe Bruun Vaage, „durch automatische, affektive und unbewusste Mechanismen aus, die dem Subjekt eine mit dem ‚Objekt‘ korrespondierende Körper- und Gefühlerfahrung erlauben.“⁵¹ Allerdings umfasst die *sicko*-Strategie ein strukturelles Merkmal, das die aufgerufene Empathie zunehmend als ungenügend disqualifiziert:

Was die sensationalistische Struktur jener Filme [...] ausmacht, ist die tatsächliche fast mit dem pornografischen Film vergleichbare Aneinanderreihung sensationalistischer *setpieces*, also in sich abgeschlossener Handlungsfragmente, in denen meist sexualisierte Gewaltakte in ausführlicher Drastik präsentiert werden.⁵²

Diese Reihung von *setpieces* geht dabei stets mit einer Variation von Folter-Ort, -Opfer oder -Methode einher. Die episodische Komposition der Tortur als Klimax – exerziert in der ‚Akt‘-Struktur Pornographie, Sadomasochismus und Foltermord in *Niku Daruma* – erweist sich so zwar durchaus als ein Mechanismus, Neugier auf den Fortschritt der Körperbehandlung zu evozieren: „The audience cottons on fast and is racing ahead, preparing itself to expect the

⁴⁹ *Flowers of Flesh and Blood*, 00:18:16 Min.

⁵⁰ Vgl. Margrethe Bruun Vaage. „Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm“. *montage/av* 16:1 (2007), S. 101-120, hier S. 101.

⁵¹ Ebd., S. 101.

⁵² Stiglegger. *Terrorokino* (wie Anm. 8), S. 32.

worse.“⁵³ Während der noch marginalen Verletzungen zu Beginn der Torturszenen oktroyieren dabei die beschriebenen Darstellungsmechanismen eine empathische Korrespondenzleistung mit dem Opferkörper. Doch scheitert diese an der episodischen Steigerung zur empathisch uneinholbaren Darstellung von Körperzerstörung. So beginnt eine Foltersequenz⁵⁴ in *Men behind the sun* mit einer Kameraeinstellung auf einen vereisten Hof des Konzentrationslagers. Die Dominanz bedrohlich scharfkantiger Frostgebilde signifiziert bereits über das Setting ein Moment qualvollen Kälteempfindens. Inmitten des Eises ist eine Chinesin mit ausgestreckten Armen gefesselt. Durch wiederholte Close Ups auf die Gliedmaßen richten sich die folgenden Filmminuten auf die eskalierende Körperdestruktion, wenn die Arme mit Eiswasser übergossen werden. Schrittweise, vom Schmerzensschrei beim ersten Kontakt von Eiswasser und Haut, über eine zentimeterdicke Eisschicht auf den Armen bis zur Schwarzfärbung und Deformation derselben, steigert sich die Drastik der Tortur durch Abbildung der körperlichen Aberration. In der nächsten Szene taucht ein Militärmediziner im Labor die Arme des Opfers in sprudelnd heißes Wasser. Die Körperdeformation gerät zur Groteske, als der Militär die Arme wieder aus dem Bassin zieht – nun gekrümmt, als fehle der Knochen unter dem Fleisch. Mit plötzlicher Geste reißt er daraufhin das komplette Gewebe von Hand und Arm ab, der Knochen steht entblößt in die Luft, das Fleisch hängt wie Gummi an den Fingerspitzen herab. Anschließend vollzieht der Film mit der Wiederholung der Skelettierung des zweiten Arms geradezu paradigmatisch ein Spezifikum des *sicko*-Films: Jedes scheinbar erlangte Extrem wird als potenzierbar demonstriert, jede aufgerufene Empathieleistung als defizitär diskreditiert.

Der Opfer um Opfer fordernde Körperkonsum des „kranken“ Films präsentiert sich als *sicko*-spezifischer (Anti-)Ästhetikmodus: In seiner provokativen Negierung filmischer Darstellungskonvention, eben nicht *alles* und *noch mehr* zu zeigen,

⁵³ David Kerekes/David Slater. *Killing for Culture. A Illustrated History of Death Film. From Mondo To Snuff*. London: Creation Books, 1993, S. 68.

⁵⁴ *Men behind the sun*, 00:34:35 – 00:38:40 Min.

nicht *iterativ* zu verfahren und so Grenzverletzungen nicht *affirmativ* zu präsentieren – also ästhEthisch Maß zu halten –, erweist sich dieser Ästhetikmodus als *exzessiv*. Das erörterte Kombinat aus reduzierter Distanz, reduziertem Tempo und langwieriger Aneinanderreihung immer kruderer Körperbehandlung resultiert jedoch im genannten Kontaminationsmoment des *sicko*-Films: Die Rezeption wird durch die Provokation unkontrollierbarer körperlicher Affekte, wie Ekel, Abscheu und Aversion⁵⁵, torpediert. Im Extrem der Darstellung schlägt die empathische Rezeptionsleistung um in eine somatische, also materielle Abstoßungsreaktion. Der *sicko*-Film fördert zunächst eine Einbindung des Zuschauers, um ihn dann brachial hinauszujagen, seine materielle (Zer)Störungsmacht gar hinterherzuschicken.⁵⁶ Thematische und stilistische Körperfixierung macht damit das prominenteste Textmerkmal aus, das im Anti-Kanon vorherrscht. Die Körperlichkeit des Rezipienten wird nicht nur punktuell, sondern in Maßlosigkeit adressiert und aktiviert.⁵⁷

Partizipierende Präsenzen: Kamera und Rezipient

Ein Einwand gegen diese aversive Lesart scheint allerdings berechtigt: Obwohl zahlreiche User-Kommentare mit dem Anti-Kanonisierungs-Argument einer negativen Affizierung aufwarten – wäre nicht eine positive Affizierung, eine favorisierte Stimulation über die erläuterten filmischen Mechanismen die geradezu logische Lesart? Eben doch: „Gewaltpornographie“? Angesichts der häufigen, zum heterosexuellen Pornofilm analogen Verteilung der aktiven und passiven Rolle im *sicko* – männlicher Täter, weibliches Opfer – stellt sich somit die Frage nach Perspektivierung. Denn trotz einer Diskreditierung der empathischen Identifikation mit dem Opfer schließt dies insbesondere eine Übernahme der Rolle des Täters nicht aus. Es läge nahe, im Rückgriff auf die Philosophie des

⁵⁵ Kerekes. *Killing for Culture* (wie Anm. 53), S. 68.

⁵⁶ Vgl. Prokić. „Die Passionen des Realen im Kontroversen Kino“ (wie Anm. 14), S. 13.

⁵⁷ Ebd., S. 9f.

Marquis de Sade⁵⁸ von einer Position der Souveränität im Fiktiven zu sprechen. Sie erlaubte, Neugier auf und Aggression gegenüber dem unterlegenen Korrelat, dem Opfer, zu genießen. Demnach läge der „Gewaltpornographie“ „tendenziell eine Identifikation mit dem filmischen Aggressor zugrunde.“⁵⁹ Doch errichten die Beispiele des Anti-Kanons selbst formale Widerstände gegen affirmative, stimulationsfreudige Lesarten: Wie in der Einleitung angedeutet, arrangieren sich Filme wie *Niku Daruma* in Erzählebenen gemäß eines „Prinzip[s] der optischen Verschachtelung“⁶⁰. Die Täter wenden sich an *ihre* Kamera, fokussieren, richten ihre Kamera auf eine andere, welche gierig das Folderspektakel aufnimmt.⁶¹ So steht neben dem Körper konsequent der Medialisierungsprozess selbst im Vordergrund. Und es ist eben diese Exponierung der Kamera, welche eine perspektivische Zuordnung verhindert. Das Fokussieren *auf* das Aufzeichnungsmedium und der kontinuierliche Verweis auf die Inszenierung der Folter *für* dieses erteilt der Kamera und darüber der Rezeption eine dritte, beobachtende Position. Denn dass die Kamera nicht selbst finaler Adressat der Gewaltchoreographie ist, verdeutlicht die Hervorhebung des Rezipienten, wie im intradiegetischen Prolog von *Niku Daruma*. Der Film selbst zeigt sich nicht als Endverbraucher des Folderspektakels, er reflektiert sich selbst ‚nur‘ als übertragende Instanz. Dies definiert die Rezeption an sich als Trägerin einer zwar passiven, aber durch ihre hervorgehobene Präsenz ins Geschehen involvierten Rolle. Auch

⁵⁸ Siehe v.a. Marquis de Sade. *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux. Dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles*. Paris 1795.

⁵⁹ Stiglegger. *Terror kino* (wie Anm. 8), S. 25. Ein masochistisches Gegenmodell entspräche einer Gleichsetzung mit dem Opfer, „wobei angesichts des auf sich selbst projizierten Schreckens der Körperzerstörung eine Konfrontation mit eigenen Ängsten (bis zum Selbstekel) möglich“ würde. Ebd., S. 25f.

⁶⁰ Stefan Höltgen. „The Retina of the mind's Eye“. Philosophie als Film am Beispiel von David Cronenbergs Videodrome“. *F.LM – Texte zum Film*. URL: [http://f-lm.de /2004/03/19/>the-retina-of-the-minds-eye</](http://f-lm.de/2004/03/19/>the-retina-of-the-minds-eye</), 19.03.2004 (zit. 02.09.2011).

⁶¹ Vgl. z.B. *Cannibal Holocaust*, 01:23:00 – 01:24:10 Min.

hier stellt sich der *sicko*-Film in Opposition zum konventionellen Horrorkino. In einer solchen Konturierung der Rollen betont *Flowers of Flesh and Blood*, dass der sadistische Samurai mehr als die Verfügungsgewalt über den Opferkörper innehat. Die Episoden der Tortur werden eingeleitet durch intradiegetische Erläuterung der filmischen Ästhetisierungsmechanismen sowie durch verbale Konkretisierung des ästhetischen Werts der folgenden Zerfleischung: Bevor der Samurai mit der Zerstückelung des Frauenkörpers fortfährt, arrangiert er Kamera und Setting neu. So tritt er z. B. an einen Farbfilter-Schirm und schaltet von roter auf blaue Beleuchtung um.⁶² Wechselnde Close Ups der Mimik von Täter *und* Opfer oktroyieren, stets unter der Regie des Samurais, zudem wiederholt alternierende Perspektivübernahme der konträren Positionen.⁶³ Wenn „Konfrontation[en] mit drastischen Momenten der Körperauflösung“ den Zuschauer zwingen, „sich zu dem drastischen Geschehen zu verhalten“⁶⁴, so stört eben dieser Wechsel jede beständige Identifikationsmöglichkeit.

Obendrein formuliert der Samurai an den Zuschauer gerichtet Metaphern, welche das austretende Blut mit der Schönheit von Blüten euphemistisch analogisieren.⁶⁵ Somit erhebt er sich überdies auch zum ‚Diktator‘ der Interpretation seines Filmmaterials: Beschwört er doch das traditionelle *Hanami*, das Betrachten der Kirschblüten, herauf – und damit auch das Pathos eines ästhetischen Todes im Moment größter Pracht. Auch der Zuschauer unterliegt ergo der Behandlung des Aggressors (und Filmproduzenten), denn der Sadist gebiert sich als Ästhet; der Täter wird zum Souverän der Rezeption.

Über die Akzentuierung der – gezwungenermaßen – ambivalent an Täter- sowie Opferrolle partizipierenden, parasitären Position *als* Rezipient bleibt die Eigenwahrnehmung des Zuschauers gewahrt. Denn seine Voyeursrolle ist diegetisch involviert: Wie über das erläuterte Arrangement verdeutlicht, benötigt das gewalthafte

⁶² *Flowers of Flesh and Blood*, 00:19:54 Min.

⁶³ Vgl. *Flowers of Flesh and Blood*, 00:20:30 – 00:20:40 Min.

⁶⁴ Stiglegger. *Terrorkino* (wie Anm. 8), S. 48.

⁶⁵ *Flowers of Flesh and Blood*, 00:15:54 – 00:16:42 Min.

Geschehen zwischen Aggressor und Leidtragendem ein Publikum, ist *candaulistisch* angelegt. Nur über die Kamera, das materielle Substitut der Medialität des Films sowie der Präsenz des Zuschauers, vervollständigt sich der Akt zur *ménage à trois*. In dieser Prononcierung des voyeuristischen Zusehens als äquivalenter, aber vom Film beherrschter Part der medialen Tortur liegt die Emphase des Films auf der Frage nach dem Warum der Rezeption:

If you want to see something that will have you asking ‚What the hell is wrong with me, why am I watching this??‘ [sic!] then ‚Niku Daruma‘ is for you!⁶⁶

Latent formuliert der „kranke“ Film die Anklage, der Zuschauer sei *selbst* der *sicko*, lässt er sich doch auf eine einerseits aktive, das Gewaltangebot akzeptierende und eine andererseits passive, denn selbst vom Film tyrannisierte Rolle ein. Eine massive „ethische Desorientierung“⁶⁷, wie sie die Filme des Anti-Kanons dem Rezipienten zumuten, wird also gerade über die Kombination einer körperlich hyperaggressiven mit einer filmisch selbstreflexiven Darstellung entfacht. Mit Ausstellung der medialen Arrangements führt der *sicko*-Film konsequent einen Metadiskurs „über die Mechanismen der eigenen exploitativen Strategien bezüglich des Blicks, der Erwartung und der Sensationsgier des Rezipienten“⁶⁸, macht jedoch konsequent diesen dafür (*mit*) verantwortlich.

„It’s [NOT] only a movie!“⁶⁹

Es ist allerdings dieses ‚mit‘, das auf ein weiteres konstitutives Merkmal des Anti-Kanons hinweist, insofern sich die reflektierte Prämisse filmischer Gewaltdarstellung nicht im Vorwurf an die Rezipienten erschöpft. Wiederum ähnlich dem pornographischen

⁶⁶ Zach Harris. „Niku Daruma (Psycho: The Snuff Reels)“. *Severed Cinema*. URL: <http://severed-cinema.com/n-reviews/niku-daruma-psycho-the-snuff-reels>, 12.01.2008 (zit. 26.09.2011).

⁶⁷ Vgl. Stiglegger. *Terrorokino* (wie Anm. 8), S. 44 und S. 47.

⁶⁸ Ebd., S. 45.

⁶⁹ Siehe Anm. 73.

„body genre“ steht im *sicko*-Film ein Spiel mit der Authentizität der Körperbehandlung durchwegs im Mittelpunkt. Statt jedoch wie im Falle der Pornographie durch die präsentische Qualität der Handkameraführung die voyeuristische Attraktivität zu steigern, erfährt die Rezeption des *sickos* weitergehende Problematisierung. Denn erst die vermeintliche Echtheit des Gewaltexzesses unterstellt dem Voyeurismus in letzter Konsequenz moralische Verwerflichkeit. Und doch führen die *sickos* hierüber, wie sich im Folgenden zeigen wird, ein geradezu aufklärerisches Argument ins Feld.

Die Vertreter des Anti-Kanons bilden mit prägnanten Authentifizierungsstrategien Referenzen des filmischen Textes gegenüber der realen Welt. Wenn in *Niku Daruma* und *Flowers of Flesh and Blood* eine gewisse Amateurhaftigkeit der Produktion durch Exponierung der Aufnahmemedien demonstriert wird, zitiert der *False Snuff* auch formal die *urban legend* des echten Snuff-Films. Ambivalent wird die Filmung oder Ver-Filmung eines potenziell realen Geschehens suggeriert. Zwar verbleibt die *urban legend* als nicht verifizierbar, doch suspiziert sie den *sicko*-Film als einem wirklich mörderischen Kontext entstammend. Konkreter authentifizieren sich die beiden Semidokumentationen *Men behind the sun* und *Philosophy of a knife* unter Berufung auf realhistorische Ereignisse. Mithilfe extradiegetischer Prologe und Kommentare legitimieren sie ihre jeweils drastische fiktionale Ausgestaltung als der historischen Vorgabe entsprechend:

All events shown in this film actually occurred and have been carefully recreated after studying archival materials, litigation evidences and memoirs of eyewitnesses. Most of the original data concerning japanese unit 731 were destroyed or has been lost forever. This film is an artistic representation of factual events now known about unit 731.⁷⁰

Film imitiere – und beweise – also nur die grausame Wirklichkeit. Vermeintlich echte, jedoch nicht verifizierbare Zeugeninterviews und kartographische Angaben im Stile historischer Dokumentation komplettieren die „Repräsentation“ des „Wissens“ um historische

⁷⁰ *Philosophy of a knife*, 00:00:01 – 00:00:27 Min.

Fakten, wie sie gemäß Prolog originaler medialer Aufzeichnung sowie materiellen Evidenzen „nachgebildet“ – oder „neu erschaffen“? – wurde. Doch profitiert der *sicko*-Film in seiner Authentifizierung vor allem von wiederholt eingeblendeten Aufnahmen, die als solche Originale und Archivmaterial identifiziert werden können oder sollen: Deutliche Filmtextur, Körnigkeit, Bildstörungen, Unschärfe und weitere sichtbare Beschädigungen reduzieren zwar einerseits die audio-visuelle Qualität der Aufzeichnung. Andererseits schalten sie die beschädigte Oberfläche, den Körper des Films zwischen und signifizieren materiellen Verschleiß und Alterserscheinung, technische Defizite und prekäre Entstehungsumstände – und gerade darüber Faktualität.⁷¹ Formalästhetisch bringt der *sicko* also auffallend die Behauptung medialer Authentizität und filmische Materialität⁷² zusammen: Er scheint als vermittelndes Material, als greifbares Beweisstück auf. Diese Filmtextur behält *Philosophy of a knife* auch während der fiktiven Szenen großteils bei. Der *sicko*-Film vermennt darüber Ordnungskategorien wie ‚fiktional‘, ‚dokumentarisch‘ und ‚original‘ in beinahe unauflösbare Bildsequenzen: Es entsteht auch eine rezeptionsästhetische *disorder*. Der Anti-Kanon zeichnet sich also durchwegs aus durch einen Rückgriff auf (potenziell) reale Gewaltakte, die zwar im öffentlichen Diskurs präsent, aber allesamt durch ein hohes Maß an Ungewissheit gekennzeichnet sind: bedingt, so scheint es, durch

⁷¹ Die hier auf das Phänomen des *sicko*-Films applizierte Differenzierung zwischen Medialität und Materialität des Films entnehme ich mit freundlicher Erlaubnis dem noch unveröffentlichten Typoskript „Die Materialität(en) des Films“ von Tanja Prokić. Der Begriff der Materialität wird hier als *terminus technicus* in mehrere Dimensionen aufgespalten: 1) Das Trägermaterial, d.h. die Materialität des Aufzeichnungs- und Speichermediums; 2) die dargestellten Materialitäten (artifizielle wie organische Texturen) der kinematographischen Objekte; 3) die (somatische)Materialität des Rezipienten; 4) das durch mediale Spielereien ausgestellte Material des Films, welches das transparente Medium als außerfiktionales Ding mit materiellen Effekten beschreibbar macht.

⁷² Siehe Prokić. „Die Passionen des Realen im Kontroversen Kino“ (wie Anm. 14), S. 13f.

Defizite an audio-visueller Anschaulichkeit. Die *sicko*-Filme bedienen ein Verlangen nach Evidenz und besetzen die Leerstelle des audio-visuellen Nachweises – ob hinsichtlich Vorkommnissen in der Historie (Faschismus), in der exotischen Fremde (Kannibalismus) oder in der eigenen, aber nicht einsehbaren kulturellen Umgebung (Snuff-Filmkapitalismus). Die erörterte Strategie der Authentifizierung zielt schließlich deutlich auf eine Subversion der Fiktionalität: Es wird der apologetische Slogan „Das ist doch nur Film!“⁷³ über die hypothetische Wirklichkeit des Gezeigten als unzulässig erklärt. Die Referenz realer Gewaltakte veräußert diese zwar als prä-existent gegenüber ihrer Imitation und Illustration im vorliegenden gewaltästhetischen Film. Doch wird eine Domestikation des Mediums Film, im Sinne einer unproblematischen, da fiktionalen Unterhaltungsfunktion, auch hierüber radikal negiert. Die „ethische Desorientierung“ der Rezeption verstärkt sich durch das filmisch aufgebotene Pro-Argument angeblicher Aufklärungsleistung.

Filmische Machtbeweise: „Kranke“ Korporealitäten

In diesem Insistieren auf der *Abkunft* der Gewalt – aus der Realität – und ihrer *Ankunft* – in der Affizierung – artikuliert der *sicko* einen Kreislauf der Gewaltkontamination und -übertragung, in dessen Zentrum das *Medium* Film steht. Parenthetisch erhält so im *sicko*-Film häufig die aversive Reaktion auf das Rezipieren von Körpergewalt selbst eine Illustration: In wiederholter halbherziger Verweigerung der Schandtaten an den Eingeborenen durch das Journalistenteam fungiert die junge Frau Faye als Identifikationsinstanz für den Zuschauer von *Cannibal Holocaust*. Während der Gewaltexzess durch die Tötung und Ausweidung einer Schildkröte über eine mehr als dreiminütige Szene einen vorübergehenden Höhepunkt erfährt, gestaltet der Film einen auffallenden Bruch mit der zunächst deutlichen Lust an der

⁷³ Wes Craven nutzte 1972 den Slogan „To avoid fainting, keep repeating: It's only a movie!“ zur Bewerbung des Exploitationfilms *Last House on the Left*.

Erkundung des Schildkrötenkörpers. Eine Opferwahl, deren Interesse aufgrund der ‚verkleideten‘, durch den Pantex andersartigen Körperlichkeit des Tiers die aggressive Neugierde auf das Innere des fremden Körpers geradezu zuspitzt. Denn während den menschlichen Opfern, wenn sie zunächst ihrer ohnehin dürftigen Kleidung entledigt werden, nichts mehr ‚anhafet‘ und der Körper bar daliegt, trägt die Schildkröte unter anthropozentrischer Perspektive stets ein ‚Kleidungsstück‘, den Panzer, mit und an sich. So findet das Team in *Cannibal Holocaust* auch keine ‚nackte‘ Schildkröte, kein bloßes Tier ‚an sich‘ nach dem Aufklappen des Panzers vor, sondern nur ein chaotisch buntes Innerstes: eine unsortierte Suppe aus Zellflüssigkeit, Gekröse und Gedärm.⁷⁴ Trotz der vornehmlichen Faszination der Kamera werden die Nahaufnahmen der Schildkröten-Eingeweide allerdings unterbrochen von Zooms auf die zusehende Faye – wie sie sich torkelnd entfernt, würgt und schließlich ausgiebig übergibt. Der kreatürliche Einblick in die gewaltsam geöffnete Fremdanatomie provoziert auch bei den Protagonisten – Faye dabei in der Rolle des Rezipienten – eine unmittelbare Affektreaktion: Der körperliche Kontrollverlust bringt die Materialisierung der Abscheu als Erbrochenes zutage. In solcher Ausstellung der Infektion mit der *disorder* richtet der *sicko*-Film selbst seinen Fokus auf die Folgen seines exzessiven Körperkonsums bzw. dessen Rezeption. In Affizierung und Resultat gelangt der Nukleus des *sickos*, die Körper(zer)störung, in die gegenständliche Welt und wird zur Korporealität. Der Körper des Zusehenden beweist als eine Art somatischer Indikator die Mittelbarkeit von Gewalt. „Unabhängig von Gewalt *in* den Bildern entsteht hier Gewalt *durch* die Bilder und Bilderfolgen selbst.“⁷⁵

4. Zusammenfassung: Grenz-Insuffizienz und Medienpotenzen

Offensiv, fast schon ästhEthisch schmerzhaft verfahren die *sicko*-Filme, indem sie den Zuschauer zur psycho-physischen

⁷⁴ *Cannibal Holocaust*, 00:54:12 – 00:58:23 Min.

⁷⁵ Grob. „Akt der Gewalt“ (wie Anm. 38), S. 166.

Korrespondenz mit der Körperbehandlung zwingen. Zudem belasten sie ihn mit rezeptionsethischen Zweifeln. Dagegen wirkt der Anti-Kanon, als online relativ zugängliche Sammlung der kulturell ausgesonderten Folterfilme, doch wie ein *access for all*⁷⁶ zum gewalthaften *excess for all*. Es oktroyiert sich der Eindruck eines medialen ‚Torturismus‘: um das ganze Spektrum von Filmfolter zu goutieren. Unter Berücksichtigung der kontextuellen Faktoren ließe sich v.a. auf gruppenspezifischen Distinktionsgewinn durch eine Kulturpolitik der an-ästhetischen Subversion schließen. Doch nach Analyse der ‚anti-kanonischen‘ Textmerkmale erhält die Rekonstruktion der Anti-Kanonisierung eine maßgebliche Nuancierung:

Es zeigt sich nun, dass die „krankhafte“ Abnormität, welche mit dem Terminus *sicko* diagnostiziert wurde, geradezu ein Netz aufspannt, in dem sich an einer zentralen Schaltstelle das Medium Film befindet. Sie wird als gewalthafte Depravation in der zwischenmenschlichen Realität verortet und liegt als jeden Rahmen sprengende Körpergewalt vor: ontisch, maßlos und existenziell schädigend. Doch so extrem sie ist, so unsichtbar bleibt sie. Denn gemäß dem Anti-Kanon geht sie an uneinsichtigen Orten vorstatten, verbleibt stets spekulativ. (Erst) über die audio-visuelle Abbildung der somatischen Zerstörung gerät sie – ob als Aufzeichnung der Gewalttat oder als imitative Verfilmung – in einen öffentlichen Kreislauf: Der Film nimmt die Abnormität auf, *medialisiert* sie – und vermag sie über seine performierte Affizierungsgewalt im Körper des Zuschauer zu *re-materialisieren*. Über die Rezeption beweist sich der Film in seiner medialen Leistung als Übertragungsinstanz, welche ihr Publikum ins psycho-physische Desaster zu stürzen vermag. Eine solche Macht körperdestruktiver Bilder über das wichtigste Rezeptionsorgan des Mediums Film, das Auge, formuliert *Flowers of Flesh and Blood* in einer symbolkräftigen Pointe: Im letzten Zerstörungsakt gegenüber dem längst toten Opfer löffelt der Samurai ein Auge aus dem abgetrennten Schädel und

⁷⁶ Vgl. Thomas Elsaesser. „James Cameron’s *Avatar*: access for all“. *New Review of Film and Television Studies* Vol. 9, Nr. 3 (2011), S. 247-264. *Access for all* wird hier auf das Phänomen der Anti-Kanonisierung übertragen.

lutscht in Nahaufnahme, mit provozierendem Blick in die Kamera, genüsslich den Augapfel ab.⁷⁷ Als Snuff-Film-Instanz stellt er mit obszöner Geste seine Souveränität über die Rezeption erneut unter Beweis. Nicht das Auge konsumiert den Film: Der „kranke“ Film verzehrt hier das Auge.

Der Grundtenor des Anti-Kanons ist deutlich: Film ist gefährlich! Denn er ist, wie die *sickos* durchwegs argumentieren, ein „bastard“-Geschöpf von Realität und Fiktionalität, von Materialität und Medialität, und wohl auch – vgl. das Zitat von Norbert Grob⁷⁸ – von Gewalt. In jenen Momenten, wenn sein eigener materieller Körper aufscheint oder er in einen fremden eintritt, beweist er sich als Zwitter. Er verfügt über mediale wie materielle Potenzen; sein Machtrepertoire umfasst die Auflösung der Demarkationslinie zwischen Fakt und Fiktion. Film wird zum omnipräsenten, nicht fassbaren Phantom, das alle „Aggregatzustände“ einzunehmen vermag. Und das gar tyrannisch den Menschen dazu veranlasst, für es zu foltern und zu morden (*Cannibal Holocaust*, *Niku Daruma*). In dieser kontinuierlichen Verknüpfung von realweltlicher Gewalt und Medium wird der Anti-Kanon durch einen metafilmischen Diskurs um eine Amalgamierung von Film und Welt gekennzeichnet. Der Topos der Körper(zer)störung forciert in seiner exzessästhetischen Darbietung die Problematik einer reziproken Weitergabe von Gewalt über audio-visuelle Rezeption. Es sind somit die Extremfilme des Anti-Kanons, die sich des und zugleich das „Standardrepertoire[s] der kulturpessimistischen Kritik“ bedienen, die ein Massenmedium wie den Film mit der „Furcht vor [auch filmischen] Nachahmungstaten“⁷⁹ (*Philosophy of a knife*) und schadhafter Folgeerscheinung (*Niku Daruma*, *Cannibal Holocaust*) begleitet. Der Medienwirkungs-Diskurs, der gemeinhin zum Ausschluss gewaltexzessiver Filme aus dem konventionellen Kanon führt, liegt offensichtlich ihrer Formierung als Anti-Kanon selbst

⁷⁷ *Flowers of Flesh and Blood*, 00:33:50 – 00:35:12 Min.

⁷⁸ Siehe Anm. 75.

⁷⁹ Martin Andree. *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*. München: Wilhelm Fink, 2006, S. 17.

zugrunde. Denn dieser sammelt jene Filme, die es anstreben, ihre Medialität gnadenlos zu überwinden.

Filme:

- *Cannibal Holocaust* (dt. Titel: *Nackt und zerfleischt*). Regie: Ruggero Deodato, Italien, Kolumbien 1979, ca. 96 Min.
- *Flowers of Flesh and Blood (Guinea Pig 2)*. Regie: Hideshi Hino, Japan 1985, ca. 42 Min.
- *Men behind the sun* (Alternativtitel: *Hey Tai Yang 731* oder *Black Sun 731*). Regie: Tun Fei Mou, VR China/Hongkong 1988, ca. 103 Min.
- *Niku Daruma* (Alternativtitel: *Tumbling Doll of Flesh, Psycho: the Snuff Files, Judge for yourself* u.a.). Regie: Tamakichi Anaru, Japan 1998, ca. 75 Min.
- *Philosophy of a knife*. Regie: Andrey Iskanov, Russland 2008, ca. 266 Min.

Literatur:

- Andree, Martin. *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*. München: Wilhelm Fink, 2006.
- Elsaesser, Thomas: „James Cameron’s *Avatar*: access for all”. *New Review of Film and Television Studies* Vol. 9, Nr. 3 (2011), S. 247-264.
- Grob, Norbert. „Akt der Gewalt. Zur Faszination von Schrecken und Gewalt im Kino“. *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. Hg. Marcus Stiglegger. St. Augustin: Gardez!, 2002, S. 157-174.
- Harris, Zach. „Niku Daruma (Psycho: The Snuff Reels)“. *Severed Cinema*. URL: <http://severed-cinema.com/n-reviews/niku-daruma-psycho-the-snuff-reels>, 12.01.2008 (zit. 26.09.2011).

- Höltgen, Stefan. „‘The Retina of the mind’s Eye‘. Philosophie als Film am Beispiel von David Cronenbergs Videodrome“. *F.LM – Texte zum Film*. URL: <http://f-lm.de/2004/03/19/»the-retina-of-the-minds-eye«/>, 19.03.2004 (zit. 02.09.2011).
- Kerekes, David/David Slater. *Killing for Culture. A Illustrated History of Death Film. From Mondo To Snuff*. London: Creation Books, 1993.
- Korte, Hermann. „‘Das muss man gelesen haben!‘ Der Kanon der Empfehlungen“. *Literarische Kanonbildung. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband, IX/02. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg 2002, S. 308-323.
- Müller, Marion. „Real Life – Real Death? Das Snuff-Phänomen im Film“. *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. Hg. Marcus Stiglegger. St. Augustin: Gardez!, 2002, S. 175-197.
- Patalong, Frank. „Grenzüberschreitungen. Mord vor laufender Kamera“. *Der Spiegel*. URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,226834,00.html>, 12.12.2002 (zit. 24.09.2011).
- Prokić, Tanja. „Je regarde, je flaire, je palpe‘ – Die Passionen des Realen im Kontroversen Kino“. *Medienobservationen*. URL: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/prokic_passionen.pdf, 11.04.2012 (zit. 18.04.2012).
- Sade, Marquis de. *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux. Dialogues destinés à l’éducation des jeunes demoiselles*. Paris: o. A., 1795.
- Stiglegger, Marcus. *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror. (Kultur & Kritik 1)*. Berlin: Bertz & Fischer, 2010.
- Vaage, Margrethe Bruun: „Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm“. *montage/av* 16:1 (2007), S. 101-120.
- Williams, Linda. „Film Bodies. Gender, Genre and Excess.“ *Feminist Film Theory. A Reader*. Hg. Thornham, Sue. New York: New York UP, 1999, S. 267-281.

- Winko, Simone. „Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen“. *Literarische Kanonbildung. (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur.* Sonderband, IX/02). Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg 2002, S. 9-24.

Bulletin-Boards, User-Foren, weitere Websites (*alle gesichtet am 29.07.2011*):

- <http://board.blairwitch.de/wbb/index.php?page=Thread&postID=30512>
- <http://board.gulli.com/thread/1412721-besonders-krank-filme/4/>
- <http://board.gulli.com/thread/1416306-die-gruseligsten-brutalsten-besten-extremsten-horrorfilme-aller-zeiten/>
- <http://forum.dvd-forum.at/horror-20/der-sicko-diskussions-thread-alle-herzlichst-eingeladen-59879.html>
- <http://www.allmystery.de/themen/mg29394-10>
- <http://www.allmystery.de/themen/vo66046-4>
- <http://www.imdb.com/title/tt0141459/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0141459/reviews>
- http://www.lastfm.de/group/The+official+Group+for+Fans+of+Splatter+movies/forum/18891/_/353659
- <http://www.schwermetall.ch/forum/ftopic9183.php>
- <http://www.scootertuning.de/chit-chat/270139-suche-filmtitel-genre-ultra-splatter-brutalo-filme-g-bewerte.html>
- <http://www.spieleforum.de/thema/341296-2.html>
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=sicko&page=2>