



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„ « **Gewalt schafft Geschichten** » –
Gewaltdarstellung im modernen Horrorfilm vor dem Hintergrund einer Dramaturgie
der Affekte unter besonderer Betrachtung der Zeichnung und Darstellung von
Geschlechtern.“

Verfasser

Cornelius Benedikt Edlefsen

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin	Dr. Andrea Braidt

Danksagung

Gleich zu Beginn möchte ich mich ganz herzlich bei den Menschen bedanken, die mich von der Themenfindung bis hin zur fertigen Arbeit begleitet haben.

Ganz besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Frau Dr. Andrea Braidt, die mich nicht nur bei der Themenfindung unterstützt hat, sondern mir auch während des Schreibens stets mit Rat und Tat zur Seite stand. Viele Ideen und Ausführungen in dieser Arbeit wären ohne sie nicht zustande gekommen.

Ebenso sehr danke ich Astrid Resch, Urszula Okrojek und Valerie Seufert für die spannenden Diskussionen, die Ablenkungen in endlosen Bibliotheks-Sitzungen und das stets offene Ohr für meine Ideen und Probleme.

Zu guter Letzt möchte ich mich ganz besonders bei meinen wunderbaren Eltern bedanken, die stets für mich da sind und die mir all dies erst ermöglicht haben. Ohne sie gäbe es diese Arbeit heute nicht.

Für meine Eltern. Für meine Familie.

Für Pennywise, den Clown.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	S.3
2.	Der Horrorfilm – Versuch einer Definition	S.8
3.	Gewalt im Film – Theorie und Herangehensweise	S.17
3.1	Die Dramaturgie der Affekte – Eine Einführung	S.17
3.2	Das Wechselspiel der Affekte – Gewaltdarstellung und Affekt-Management	S.25
3.3	Der Körper – Das ausgelieferte Objekt	S.33
4.	Im Zentrum: Die ausgewählten Filme	S.46
4.1	Filmblock I: Boys being Boys	S.46
4.2	Filmblock II: French Psycho	S.48
4.3	Filmblock III: Gewalt schafft Geschichten	S.49
5.	Gewalt im Film – Theorie und Anwendung	S.52
5.1	Boys being boys, oder `Eine tödliche Landpartie': EDEN LAKE	S.52
5.1.1	Gefährliche Nähe: Erwartungshaltung und das Nähe/Distanz-Moment	S.57
5.1.2	Das Gesetz des Stärkeren: Konfrontation und Gewalt	S.59
5.1.3	Von Angesicht zu Angesicht: Der Blick ins Selbst	S.65
5.1.4	Tödliche Familienbande: THE LAST HOUSE ON THE LEFT	S.67
5.1.5	Von Schuld und Rache: I SPIT ON YOUR GRAVE	S.72
5.1.6	Der Anfang vom Ende: Narrative Momente des Loslassens	S.74
5.2	French Psycho, oder `Auf falschen Fährten in die Hölle': HAUTE TENSION	S.77
5.2.1	Urlaub in der Hölle: Aufbau und Setting	S.78
5.2.2	Mit Stacheldraht und Skalpell: Gewalt und Affekt	S.81

5.2.3	Girl meets Girl: Eine etwas andere Liebesgeschichte	S.87
5.2.4	Noch einmal darüber nachgedacht...?	S.92
5.2.5	Die Gefahren der Schwangerschaft: À L'INTÉRIEUR	S.94
5.3	Gewalt schafft Geschichten: MARTYRS	S.100
5.3.1	Unter Schmerzen: Aufbau, inhaltliche Ebenen und Figurenkonzeption	S.100
5.3.2	Gewalt erzählt	S.105
5.3.2.1	Systematische Gewalt	S.106
5.3.2.2	Rachegewalt	S.110
5.3.2.3	Autoaggressive Gewalt	S.112
5.3.2.4	Vermischung der Ebenen	S.115
5.3.2.5	Der „helfende“ Schmerz	S.116
5.3.3	„C'est si facile de créer une victime, mademoiselle...“	S.117
6.	Blut, Gewalt und feuchte Hände – eine Zukunft des Horrors?	S.122
6.1	Verwertbare Gewalt oder gewalttätige Verwertung?	S.122
6.2	Der Mensch und das Interesse am kalten Atem des Todes	S.125
6.3	Gereinigt durch Blut und Gewalt? Katharsis und Horror	S.128
6.4	„You go to Camp Blood, ain't ya? You'll come back again...“	S.131
7.	„...for one last scare!": Conclusio	S.135
8.	Bibliographie	S.141
9.	Filmographie	S.145
10.	Abbildungsverzeichnis	S.146
11.	Abstract	S.147
12.	Curriculum Vitae	S.148

„You go to Camp Blood, ain't ya?
You'll never come back again...“¹

1 Einleitung

Der Horrorfilm - von vielen gehasst, von vielen geliebt. Nur wenige Genres schaffen es, wie das des Horrors, ihre Zuschauerschaft in zwei Lager zu spalten. „Pornografie und Horrorfilm sind zwei [...] Systeme des Exzesses. Pornografie hat die geringste kulturelle Anerkennung, Gruselhorrors nur ein klein wenig mehr,“² stellt Linda Williams in einer Betrachtung des Horror-, und des Pornofilms treffend fest. Der Horrorfilm steht meist weit am Ende der filmischen „Nahrungskette“. Für viele ist er nicht mehr als das Produkt eines verklärten, gewalttätigen Geistes, für andere hingegen ist er ein nervenaufreibender Spaß oder gar Forschungsobjekt – und wie der Titel dieser Arbeit bereits deutlich macht, wird ebendies hier der Fall sein. Auf den folgenden Seiten wird sich alles um den Horrorfilm drehen und zwar nicht, wie die ersten Sätze dieser Einleitung fehlleiten könnten, um die Frage, woher das Interesse oder Desinteresse an dieser Art von Film kommen mag (zumindest nicht als zentraler Punkt dieser Ausführungen), sondern vielmehr um die Frage, wie ein Horrorfilm funktioniert und wie er sein wichtigstes Ziel, nämlich das Erreichen einer aktiven Beteiligung des Publikums durch das Hervorrufen verschiedener Affekte, verfolgt. Besonderes Interesse wird hierbei auf die Gewaltdarstellung – den Exzess – im modernen Horrorfilm gelegt und darauf, wie die gewalthaltigen Bilder auf ein potentielles Publikum wirken sollen, bzw. wirken könnten und wirken.

Im oberen Abschnitt wurde bereits der Terminus Affekte etabliert, ebenso der Anspruch an den Horrorfilm, die aktive Beteiligung des Publikums zu erreichen. Was also macht ein(en) Horrorfilm (aus)? Horror wird heute gerne als „[...] Schirmbegriff für verschiedene, wenn auch komplementäre Erlebnisformen bezeichnet“³. Der Horrorfilm schockiert, er erregt, er ängstigt, er gruselt und genau diese Wirkungen (und weitere) sind es, die das Genre bestimmen. Auffällig geworden ist hierbei die in den letzten Jahren immer expliziter gewordene Darstellung von Gewalt.

„Für den neueren Horrorfilm lässt sich als eines der auffälligsten und zentralsten Merkmale die Radikalität der (Gewalt)Darstellung festhalten. Dies gilt für Verfolgungs- und Mordsequenzen ebenso wie für die Darstellung von

¹ *Friday, the 13th*. Regie: Sean S Cunningham. Drehbuch: Victor Miller. USA: 1980. Fassung: Kauf-DVD. Warner Home Video 2003, 00:08:03”.

² Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *Montage* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.11.

³ Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“: Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S. 129.

Metamorphosen und für die Repräsentation von Sterben, Tod, Verwesung, Kannibalismus, [...]“⁴

Amerikanische Filme wie *HOSTEL* (R.: Eli Roth, USA 2005), australische Horrorstreifen wie *WOLF CREEK* (R.: Greg Mclean, Australien 2005), aber auch europäische Produktionen wie *HAUTE TENSION* (R.: Alexandre Aja, Frankreich 2003) und *À L'INTÉRIEUR* (R.: Alexandre Bustillo und Julien Maury, Frankreich 2007) präsentieren rohe und auffällig explizit in Szene gesetzte Gewaltexzesse. Die hier dargestellten Bilder schockieren und rufen (meist) Abscheu, Verständnislosigkeit oder Ekel hervor, und oft wird davon ausgegangen, dass es gerade diese filmischen Momente sind, die beim Zuschauer Affekte, wie die oben genannten, schaffen. Gleichermäßen fallen Gefühle wie Furcht und Angst, als auch die Emotion(en) unter den Begriff des Affekts. In dieser Arbeit wird der Terminus Affekt wie auch bei Jens Eder und Patrick Vonderau als Oberbegriff für die beim Zuschauer ausgelösten Reaktionen, seien dies nun Emotionen, Empfindungen, Stimmungen, Triebe und Instinkte, betrachtet.⁵

So auffällig die dargestellten Brutalitäten im Horrorfilm auch sein mögen, „als zentraler Bestimmungsgrund des Horrorgenres gilt die vom Produzenten beim Zuschauer intendierte Emotion“⁶, schreibt Patrick Vonderau in „In the hands of a maniac“: Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel“. In einer weiteren, kurzen Definition schreibt er hierzu: „Horror ist aber nicht ein reiner Gefühlszustand, sondern basiert auf einem genrespezifischen Management des Affekterlebens.“⁷ Die Erlebnisqualitäten des Horrorfilms und die damit zusammenhängenden, beim Publikum erzeugten Affekte, bauen nicht nur auf den derzeit sehr oft in Szene gesetzten Gewaltexzessen, sondern auf einer ausgeklügelten Dramaturgie der Affekte auf. Demnach ist es eben nicht vorrangig die Darstellung der Gewalt, die eine Wirkung bei ZuschauerInnen hervorruft, es ist die Art, wie die Gewalt auf die Erzählung des Films einwirkt und wie diese in den Körper des Films eingebettet ist. Dieser hier aufgeworfenen Behauptung, dass es also nicht ausschließlich die Explizität der Gewalt und die Rohheit der Bilder ist, die eine Wirkung

⁴ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S. 151.

⁵ Vgl. Eder, Jens. „Noch einmal mit Gefühl!“ Zu Figur und Affekt im Spielfilm.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S. 100f.
Und: Vgl. Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“: Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av 11/2/2002*. Marburg: Schüren, S. 129.

⁶ Ebd., S. 129.

⁷ Vonderau, Patrick. „Affektmanagement im Horrorfilm.“ *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo. (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Affektmanagement+im+Horrorfilm>. Zugriff: 20.02.2010.

auf Seiten der ZuschauerInnen erzielt, soll in dieser Arbeit nachgegangen werden. Es soll ergründet werden, wie im modernen Horrorfilm dieses Management des Affekterlebens gebaut ist. Anhand mehrerer Filmblöcke, welche die Gewalt und ihre Darstellung jeweils in verschiedener Weise in ihre Erzählstruktur einbetten – oder gar zum Thema machen – soll untersucht werden, wie gewalthaltige Bilder auf ein potentielles Publikum wirken sollen bzw. wirken könnten und wirken und wie diese die Dramaturgie der Affekte beeinflussen. Es soll herausgearbeitet werden, dass es nicht ausschließlich die exzessive Darstellung von Brutalitäten, sondern ein aus verschiedenen Aspekten zusammengefügt Ganzes ist, was die ZuschauerInnen fordert. Eine besondere Betrachtung wird hierbei den Gewaltexzessen per se zukommen, die als „[...] in sich abgeschlossene Handlungsfragmente [...]“⁸ betrachtet werden können. Im Mittelpunkt steht dabei die Wirkungsweise dieser Exzesse auf das Publikum und das Wechselspiel zwischen der/n narrativen Ebene(n) des Films und den sich darin befindlichen Gewaltdarstellungen.

Im Folgenden soll auf den Aufbau dieser Arbeit eingegangen und ein Überblick über die Arbeitsweise gegeben werden.

Das anschließende Kapitel *Der Horrorfilm – Versuch einer Definition* wird der Frage auf den Grund gehen, was der Genrebegriff Horror beinhaltet und wie dieser Terminus mit Blick auf diese Arbeit gelesen werden kann und muss. Die Schwierigkeit einer exakten Definition der Bezeichnung Horror zeigen nicht allein die verschiedenen filmwissenschaftlichen oder dramaturgischen Ansätze, sondern auch die unzähligen Versuche gewisse Genreregeln zu bestimmen. Für die Lesart der in dieser Niederschrift behandelten Werke ist eine Definition unablässig, mag sie auch mit den Definitionen anderer Autoren nicht (gänzlich) konform sein (ein Anspruch, der aufgrund der eben angesprochenen Schwierigkeiten wohl nie erfüllt werden kann).

Im darauffolgenden dritten Kapitel *Gewalt im Film – Theorie und Herangehensweise* soll eine Art Pool, bestehend aus Begriffsdefinitionen, theoretischen Formeln und Betrachtungen, geschaffen werden, aus dem im fünften Kapitel – dem Hauptteil dieser Arbeit – geschöpft werden kann. Das erste Unterkapitel *Die Dramaturgie der Affekte – Eine Einführung* wird sich dem Begriff der Affekte widmen und verschiedene Ansätze zum Verständnis des Terminus bieten. Außerdem werden für die nachfolgenden Betrachtungen wichtige affekterzeugende Mechanismen des Horrorfilms dargestellt. Ein zweiter Unterpunkt *Das Wechselspiel der Affekte – Gewaltdarstellung und Affekt-Management* geht auf diese zwei Elemente des Films ein und untersucht ihre gegenseitige

⁸ Stiglegger, Marcus. *Terrorkino: Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer 2010, S.32.

Wirkung aufeinander. Hervorgehoben wird hierbei die Bedeutung der Ekel-Empfindung. Das dritte Unterkapitel mit dem Titel *Der Körper - Das ausgelieferte Objekt* wird die Konstruktion von Geschlechtern im Horrorgenre untersuchen und einige Theorien und Ideen diesbezüglich anbieten (dass hierfür auch Theorien angeboten werden, die sich nicht nur auf das Horrorgenre beziehen, ist unablässig). Alle in Kapitel drei aufgeführten Gedanken werden im zweiten Teil der Arbeit an den Filmbeispielen entlang ihre Anwendung finden.

Ein kurzer Überblick über die drei Filmblöcke und die darin enthaltenen Filme rundet den ersten, theoretischen Teil dieser Niederschrift ab.

Das bereits angesprochene fünfte Kapitel trägt den Titel *Gewalt im Film – Theorie und Anwendung* und widmet sich anhand der in Kapitel 4 erwähnten Filmblöcke der genauen Analyse und Untersuchung der Filme auf eine Dramaturgie der Affekte und der Wirkungsweise der Gewaltdarstellung hin. Innerhalb dieses Kapitels soll es zu einer Steigerung kommen, so wird mit einem Film begonnen, der gewaltvolle Bilder großteils ausspart, um dann, über eine zwischengeschaltete, bereits blutigere Variante des modernen Horrorfilms zu einem Film zu gelangen, der die Gewalt nicht nur auf der Bildebene, sondern auch auf der narrativen Ebene trägt. Im vierten Kapitel wird diese hier nur angerissene Aussage erklärt. Ein Filmblock besteht jedoch nicht aus nur einem Film, sondern beinhaltet zudem mehrere Kontextfilme, die in die Betrachtung miteinbezogen werden sollen. Sie dienen hierbei zur Untermauerung von Thesen, können diese aber auch widerlegen und neue Betrachtungsweisen ermöglichen. Das Ziel ist es, ein möglichst genaues Bild der Affektdramaturgie im Hinblick auf die expliziten Darstellungen von Gewalt zu zeichnen.

Die bildlichen Exzesse werden sowohl als selbständiges dramaturgisches Konstrukt untersucht als auch im Kontext des Films analysiert. Da die ausgewählten Filme unterschiedlich mit Gewaltmomenten umgehen, kann es sein, dass es bezüglich der Untersuchung des Wechselspiels von Exzess und Erzählung zu einer verschieden starken Gewichtung innerhalb der Filmblöcke kommen wird.

Das sechste, den Theorie- und Anwendungsteil abschließende Kapitel trägt den Titel *Blut, Gewalt und feuchte Hände – eine Zukunft des Horrors?.* Es kann als Exkurs betrachtet werden, in dem der Frage nachgegangen werden soll, woher das stetige Interesse an dieser Art von Film kommt und wie das Genre zu betrachten ist. Neben Thesen bzgl. der Verwertbarkeit der Gewalt wird auch der Begriff der Katharsis in Bezug auf das Erleben eines Horrorfilms näher beleuchtet werden. Eine Art „Zukunfts Betrachtung“ des Genres wird das Kapitel abschließen.

In dieser Arbeit werden bestimmte Aspekte des Filmischen besonders berücksichtigt werden. So soll(en) vor allem die narrative(n) Ebene(n), also das „erzählende Wesen“, des Films betrachtet werden, als auch die jeweilige Positionierung der RezipientInnen gegenüber der erzählten Wirklichkeit. Außerdem werden die „temporalen“ Strukturen betrachtet, die mit der Erwartungshaltung der ZuschauerInnen zusammenfallen. Diese Erwartungshaltung ist wiederum Spielfeld und Anknüpfungspunkt des Horrorfilms und beeinflusst das Affekterleben nicht unbedeutend. ZuschauerInnen, die sich (meist) freiwillig einen Horrorfilm ansehen, sehen diesen unter der Annahme, auf die ein- oder andere Weise gefordert zu werden. Ihnen ist bewusst, dass sie sich im besten Fall, zum Beispiel, vor etwas fürchten werden. Dieses Vorwissen beeinträchtigt die Rezeption der ZuschauerInnen auf nicht unwichtige und vor allem nicht uninteressante Weise. Dieses hier angesprochene Phänomen wird im Folgenden noch weiter beleuchtet werden, da es vor allem für die Rezeption von Gewaltszenen im Film eine wichtige Rolle einnimmt und nicht unterschätzt werden darf.

Kurz zusammengefasst wird es darum gehen, zu erkennen, wie ein Horrorfilm unsere Empfindungen, Emotionen, im Allgemeinen, Affekte leitet und gegeneinander ausspielt und wie dies unter der besonderen Betrachtung der Gewaltsequenzen funktioniert, funktionieren soll und funktionieren könnte. Hierzu werden verschiedene Filmbeispiele herangezogen, die anhand verschiedener Theorien und Ansätze, welche zuvor in einem eigenen Kapitel angeführt wurden, beleuchtet werden.

Die Arbeit wird neben ihrem eigentlichen Forschungsschwerpunkt auch einen Einblick in die Welt des Horrorfilms bieten. Das Ziel ist es, ein interessantes und spannendes Werk zu einem nicht minder spannenden Thema zu schaffen

2 Der Horrorfilm – Versuch einer Definition

Der Mensch hat Vorlieben: Der Eine bevorzugt Liebesfilme, die Andere gute Thriller, wieder ein Anderer findet Genuss im Ansehen von Western. Um die Auswahl für die ZuschauerInnen zu erleichtern, werden gewisse Kanonisierungen vorgenommen, die es ihnen einfacher machen sollen, das von ihnen Bevorzugte zu finden. Romane, die den LeserInnen in Buchhandlungen und Bibliotheken angeboten werden, sind meist nach gewissen Schemata einem Genre zugeordnet. So finden sich in der Literatur unter anderem Bezeichnungen wie Kriminalroman, Phantastische Literatur, oder auch Liebesroman, Begriffe, die als Genrebegriff bereits den Inhalt des Buches „vor-definieren“. Diese Genre-Bezeichnungen helfen den LeserInnen noch ohne Wissen bezüglich des Inhalts, das Buch ihres Geschmacks aus der Masse der Bücher herauszufiltern. Auch das Medium Film wird wie die Literatur, wenn nicht gar stärker, in Genres kategorisiert.

„Le genre cinématographique est à la fois une notion familière à tout spectateur désireux de choisir un film dans un programme, de présenter en quelques mots un film à un ami, d'identifier, caractériser, et distinguer des groupes de films qui présentent des caractères communs, et une notion centrale dans la production cinématographique et dans l'histoire du cinéma.“⁹

Raphaëlle Moine beschreibt in den einleitenden Worten zu ihrem Werk *Les genres du cinéma* die Hauptfunktion der Genres und ihre Wirksamkeit für die ZuschauerInnen. Die Genrezugehörigkeit eines Films ermöglicht die einfache und schnelle Charakterisierung eines Films und dessen Inhalts. Im allgemeinen Verständnis bezeichnet ein Filmgenre eine bestimmte Art von Filmen, die inhaltliche und formale Ähnlichkeiten und Charakteristika aufweisen und somit schon vor der eigentlichen Sichtung in einen Kontext gestellt werden können. Jörg Schweinitz verwendet für diese Charakteristika unter anderem den Terminus *das Relativ-Beharrende*, mit dem er auf bestimmte konventionalisierte Stereotype innerhalb einer Filmgattung verweist. Wie er jedoch ausdrücklich erwähnt sind diese Filmgattungen dynamisch und einer ständigen Entwicklung unterworfen.¹⁰

„Sie (Genres und die damit verbundenen Charakteristika, *Anm. des Verfassers*) beruhen auf dem sich Einschleifen – der allmählichen Konventionalisierung – von Wirkungstechniken und Formen, welche sich als wirksam und effizient

⁹ Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris: Nathan 2002, S. 5. „Das filmische Genre ist in erster Linie ein geläufiger Begriff, der es jedem begierigen Zuschauer ermöglicht, einen Film aus einem Programm zu wählen, einen Film in wenigen Worten einem Freund vorzustellen, zu identifizieren, zu charakterisieren, und eine Gruppen von Filmen zu unterscheiden, die gemeinsame Charakteristika aufweisen, und ebenso ein zentraler Begriff innerhalb der filmischen Produktion und in der Filmgeschichte.“ (Übersetzung durch den Verfasser.)

¹⁰ Vgl. Schweinitz, Jörg. „Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S.80ff.

erwiesen haben, wenn es darum geht, zwischen den Bedingungen der Filmproduktion (ökonomische Interessen in den Studios, technische Möglichkeiten etc.) und den Dispositionen möglichst großer Adressatengruppen (historisch geprägt durch Vorerfahrungen mit Film, durch die sozialpsychologische Situation etc.) zu vermitteln.“¹¹

Für die ZuschauerInnen bedeuten diese beharrenden Charakteristika eine Vorahnung zu bekommen auf das, was sie bei der Rezeption des Films erwartet. Genreklassifizierungen lassen die formalen und inhaltlichen Charakteristika bestimmter Filme erkennen. Die Auswahl eines Films kann somit nach gewissen Vorlieben der ZuschauerInnen getroffen werden. Genreklassifizierungen werden nicht nur von ZuschauerInnen selbst zur Auswahl verwendet, sondern auch von der Presse bei der Vorstellung eines neuen Films oder auch von Vertrieben, die ihre Filme über die bestimmten Genre-Charakteristika vermarkten.

Wie auch der Film selbst in seiner Geschichte einer ständigen Entwicklung unterworfen war (und ist), so verändern sich auch die relativ-beharrenden Merkmale, die Charakteristika der Genres, z.B. „[...] wenn sich bestimmte Muster soweit einschleifen, das sie beginnen, moralisch zu verschleißen oder emotional zu verblassen.“¹² Daraus ergibt sich, dass, wie Schweinitz deutlich hervorhebt, Genres keine klaren Grenzen haben (können).¹³

Wie lässt sich nun aber das für diese Arbeit wichtige Genre des Horrorfilms definieren?

Der Horrorfilm ist eines der wenigen Genres, die sich über die Bedeutung ihrer Bezeichnung definieren lassen. Das Substantiv *Horror*, das aus dem lateinischen Wort *horrere* hervorgegangen ist, bezeichnet allgemein den Schrecken oder das Schaudern und wird als Synonym für Begriffe wie Abscheu, Ekel, Grauen und auch Angst verwendet.¹⁴

Die Begriffe sprechen für sich. Der Horrorfilm handelt mit dem Schrecken, dem Schaudern, sein Inhalt wird bestimmt von dem Grauen und der Angst, die, im Bild erzeugt, auf das Publikum übertragen werden sollen. „Zentraler Bestimmungsgrund des Genres ist die vom Produzenten beim Zuschauer intendierte Emotion des Horrors und der Angst“¹⁵ schreibt Patrick Vonderau. Ursula Vossen definiert in der Einleitung zu dem Band *Filmgenres: Horrorfilm* das Genre folgendermaßen: „In einem weiten, wirkästhetischen Verständnis meint Horrorfilm alles, was im Kino und auf dem Bildschirm gezielt Angst,

¹¹ Ebd., S.83.

¹² Ebd., S.84.

¹³ Vgl. ebd., S.84.

¹⁴ Vgl. Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Seebold, Elmar (Bearb.). Berlin (u.a.): Walter de Gruyter 2002, S.422-423 (24. Auflage).

Und: Leisering, Horst. *Synonym- Wörterbuch. Der treffende Ausdruck - das passende Wort*. Kroeber, Sigrid/ Spalier, M. (Hrsg.). Gütersloh: Bertelsmann Lexikon 1995, S.274.

¹⁵ Vonderau, Patrick. „Affektmanagement im Horrorfilm.“ *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo. (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Affektmanagement+im+Horrorfilm>. Zugriff: 20.02.2010.

Panik, Schrecken, Gruseln, Schauer, Ekel, Abscheu hervorrufen soll – negative Gefühle in all ihren Schattierungen.“¹⁶ Vossen macht deutlich, worum es den MacherInnen eines Horrorfilms geht: Das Hervorrufen von starken Affekten wie Angst und Abscheu, die die Zuschauerin/ den Zuschauer während der Rezeption des Films überkommen und ihnen die auf der Leinwand dargebotene Handlung erfahrbar werden lässt. Auch Noël Carroll, der mit seinem Werk *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* eine sehr ausführliche Betrachtung des Horrorgenres verfasst hat, legt kurz und bündig dar: „The horror genre, however, is essentially linked with a particular affect – specifically, that from which it takes its name.“¹⁷

Horror ist ein Genre, das die ZuschauerInnen als aktive PartizipantInnen wahrnimmt und durch deren Reaktion auf das Dargestellte der Film seine Wirkung erst entfalten kann. Der Horrorfilm lässt sich demnach als ein aktives, direktes Genre definieren, bei dem das Publikum während der Rezeption des Films durch die in Bilder gebrachte Erzählung affiziert wird, was den Film für das Publikum spürbar werden lässt. „Spürbar“ wird hier deshalb verwendet, da sich die Abbildung des menschlichen Körpers in einer extremen Situation – wie sie meistens im Horrorfilm anzutreffen ist – im Idealfall auf den spürenden Körper der ZuschauerInnen überträgt.¹⁸

„Was sind die relevantesten Elemente körperlichen Exzesses, welche diese drei krassen Genres teilen?“¹⁹, fragt Linda Williams in „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess“, in dem sie die drei „krassen“ Genres Pornographie, Melodram²⁰ und Horror betrachtet und gegenüber stellt. Diese drei Genres lassen sich ihr zufolge als Körper-Genres (body genres) verstehen, da sie den Körper, der in einem Moment intensivster Emotion oder Sensation gefangen ist, in den Mittelpunkt stellen.²¹ Sie entlehnt diesen Begriff und dessen Definition

¹⁶ Vossen, Ursula (Hrsg.). *Filmgenres: Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam 2004, S.10.

¹⁷ Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S.15.

¹⁸ In ihrer Studie *Shocking Entertainment* gibt Annette Hill folgende Beobachtungen einiger ihrer ProbandInnen wieder: „Participants commented on a range of physical and emotional responses to viewing fictional violence. For example, participants note their heart beats faster; they feel hot and cold; tense; nauseous; angry; satisfied; fearful; excited. Group members may flinch; curl up in their seats; close their eyes; half cover their eyes with their hands; cover their mouths with their hands or bury their head in a coat.“ In: Hill, Annette. *Shocking Entertainment: Viewer Response to Violent Movies*. Luton (Bedfordshire): University of Luton Press 1997, S.32.

¹⁹ Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.12.

²⁰ Willimas befasst sich bei dem Melodram vor allem mit dem sog. Weepie. „Als weepies gelten Melodramen, die tragisch ausgehen, meistens an ein weibliches Publikum adressiert sind und gezielt auf die Tränendrüse drücken“. In: Horak, Jan-Christopher. „Weepie“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo. (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Weepie>. Zugriff: 24.02.2010.

²¹ Vgl. Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.12.

den Theorien Carol J. Clovers, die in einem späteren Kapitel noch ausführlicher herangezogen werden. Williams definiert diese Momente folgendermaßen:

„Das Körperspektakel wird in den Darstellungen des Orgasmus im Porno, der Gewalt und des Terrors im Horrorfilm und des Weinens im Melodram zum größten Ereignis gemacht.“

Und etwas später heißt es:

„Was diese Genres vielmehr als *niederwertig* ausweist, ist die Wahrnehmung, dass der Zuschauerkörper in einer nahezu unfreiwilligen Nachahmung des Gefühls oder der Körperempfindung des Leinwandkörpers gefangen ist, und dass dieser Leinwandkörper noch dazu weiblich ist.“²²

Auf den letzten Teil dieser Aussage soll später genauer eingegangen werden, für die hier versuchte Definition des Horrorfilms als aktives Körper-Genre, das die Affekterzeugung bei der Zuschauerin/beim Zuschauer in den Mittelpunkt stellt, sei vorerst nur der erste Teil von Bedeutung. Wie bereits erwähnt findet eine Art Nachahmung bei den RezipientInnen statt, wenn diese einen Körper auf der Leinwand in Momenten höchster Anspannung betrachten. Wenn zu sehen ist, wie einer jungen Frau der Daumen mit einer Gartenschere abgetrennt wird, so fühlen die ZuschauerInnen natürlich nicht den Schmerz, den eine solche Verstümmelung wahrhaftig verursachen würde, dennoch wird ihr Affekthaushalt durch eine solche Szene angeregt und Körper und Geist reagieren auf die fiktive Verstümmelung *on screen*.

Zu Beginn des Kapitels wurde viel von Charakteristika und den relativ-beharrenden Merkmalen innerhalb der Genres gesprochen und gerade im Horrorfilm sind diese vermehrt zu finden.

„Er (der Zuschauer, *Anm. des Verfassers*) identifiziert den Film anhand des „intertextual relay“ in dem er steht, d.h. anhand der Systeme und Formen seiner öffentlichkeitswirksamen Vermittlung und nicht zuletzt anhand des untrügerischen *Gefühls*, in einem Horrorfilm zu sitzen“²³,

so Patrick Vonderau (mit Inbezugnahme auf Stephen Neale). Es ist festzustellen, dass ein Horrorfilm bereits durch die Art und Weise, wie er auf dem Markt vertrieben wird, seine Genrezugehörigkeit erfährt. Sind also auf einer DVD-Hülle die Worte „Aus diesen Wäldern gibt es keine Wiederkehr“²⁴ oder „The Hardrock Horror Picture Show“²⁵ zu lesen, können wir davon ausgehen, dass das auf der DVD enthaltene Material inhaltlich wie auch

²² Ebd., S.13f.

²³ Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S.132.

²⁴ *Timber Falls*. Regie: Tony Giglio. Drehbuch: Dan Kay. USA: Rifkin Eberts 2007. Fassung: Kauf-DVD. Ascot Elite Home Entertainment 2008, 97’.

²⁵ *House of 1000 Corpses*. Regie: Rob Zombie. Drehbuch: Rob Zombie. USA: Spectacle Entertainment Film Group (u.a.) 2003. Fassung: Kauf-DVD. Sunfilm Entertainment 2004, 85’.

formal den Ansprüchen eines Horrorfilms entspricht. „'Horror' as category of ordinary language, is a serviceable concept through which we communicate and receive information,²⁶ oder einfacher gesagt: Wo Horror draufsteht, ist Horror drin. Filme anderer Genres hingegen lassen nicht selten eine Art Genre-Melange erkennen. Ein Western kann Musical-Elemente enthalten (z.B. SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS, R.: Stanley Donen, USA 1954), während ein Musical mit Elementen des Horrorkinos spielen kann (z.B. SWEENEY TODD, R.: Tim Burton, USA 2008).²⁷ Sieht man sich jedoch einen Film an, der unter der Genrebezeichnung Horror kommuniziert wird, kann man sich sicher sein, dass mit allen Mitteln, mal erfolgreich und mal nicht, Schrecken und Grauen erzeugt werden sollen. „It is these emotional and physiological responses that remain constant while other characteristics and generic conventions evolve.“²⁸

In Gesprächen über den Horrorfilm werden oft seine einfachen und sich ständig wiederholenden dramaturgischen Strukturen angesprochen. Dass ein über narrative Ebenen stattfindender Definitionsversuch jedoch fehlschlagen muss, soll an einem Beispiel verdeutlicht werden. Einer der einflussreichsten Filme in der Geschichte des Genres ist zweifelsohne der 1972 entstandene THE LAST HOUSE ON THE LEFT von Wes Craven, der gemeinhin dem Rape'n'Revenge – Genre, einem Subgenre des Horrorfilms, zugeschrieben wird. Der Terminus Rape'n'Revenge ist deskriptiv: Eine junge Frau (in wenigen Ausnahmefällen auch ein oder mehrere Männer) wird Opfer einer Vergewaltigung, für die sie sich an den TäterInnen selbst rächt oder aber für die ihre Familie bzw. Freunde Rache nehmen. Während oben genannter Film als einer der Meilensteine des Horrorgenres in die Filmgeschichte eingegangen ist, wird der 2004 entstandene IRRÉVERSIBLE (R.: Gaspar Noë, Frankreich 2002) des französischen Regisseurs Gaspar Noë, dem dieselbe Handlungsstruktur zugrunde liegt, diese jedoch vom Ende zum Anfang hin erzählt, nicht dem Horrorgenre zugeschrieben. Es zeigt sich: Vermarktung und Verwertung der Filme sowie ihre öffentliche Diskussion und Kategorisierung definieren einen Horrorfilm weitaus deutlicher, als es z.B. Handlungsstrukturen o.ä. tun.²⁹

²⁶ Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S.13.

²⁷ Vgl. Schweinitz, Jörg. „Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S.84.

²⁸ Cherry, Brigid. *Horror*. Oxon/New York: Routledge 2009, S.52.

²⁹ Nichtsdestotrotz gibt es bestimmte, immer wiederkehrende narrative Muster – Noel Carroll definiert einige Plotstrukturen in seinem Werk. So stellt Carroll in dem Kapitel *Plotting Horror* einige der häufigsten Plotstrukturen dar, u.a. den Complex Discovery Plot, den er als Urtypus des Horrorfilms betrachtet und von dem aus sich variierende Strukturen ableiten lassen. Vgl. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S. 97-157.

Doch nicht nur die Vermarktung und das „Auftreten“ des Horrorfilms durch das dahinterstehende Team weist dem Publikum einen Weg zum Erfahren des Films, sondern auch bestimmte Charakteristika, die das Genre in seiner Geschichte herausgebildet hat. Vonderau spricht in diesem Zusammenhang von einem untrügerischen Gefühl, das

„[...] insofern untrügerisch [ist], als es auf der Kompetenz beruht, einen bestimmten Film unter einem kulturell gegebenen Paradigma [zu] subsumieren, ihn also auf Ähnlichkeitsbeziehung hin abtasten zu können, die er zu gewussten Prototypen des Genres unterhält.“³⁰

Dieses untrügerische Gefühl stellt sich meist sehr schnell ein. Filmische Mittel wie Montage, Musik, Bildkomposition und Farbgebung sind für das Zustandekommen dieses Gefühls genauso mitverantwortlich, wie bestimmte, dem Horrorfilm zugesprochene Elemente und Objekte. Das einsame Haus auf dem Hügel, das wie eine schwarze, monströse Gestalt in den Himmel wächst, dient genauso wie der undurchschaubare, düstere Wald dem Publikum als Assoziationssteuerung. Oft reicht schon die erste Einblendung der Opening Credits aus, um zu wissen, in welche Art von Film man sich begeben hat: Die blutroten, zerrissenen Buchstaben der Produktionsfirma, die zu Beginn des Films *TIMBER FALLS* auf schwarzem Grund erscheinen und das dazu erklingende düstere Soundbett lassen schnell erahnen, was noch kommen wird.³¹ „These cinematic codes have been developed and refined by horror filmmakers in order to depict horrific material visually and aurally.“³²

Diesem untrügerische Gefühl soll an der Einstiegssequenz von *HAUTE TENSION* nachgegangen werden.³³ Die erste Szene zeigt in drei Einstellungen den geschundenen Körper einer jungen Frau. Zuerst die stark von rechts beleuchteten, nackten Füße (Abb.1), dann die zitternden, hilflosen Hände (Abb.2) und schließlich den unter einem Krankenhemd teilweise verdeckten, mit Wunden übersäten Rücken (Abb.3). Untermalt wird das Ganze von einem Rauschen, ein lauter werdender Brummtönen erhöht die Spannung. Aus dem Off hört man eine Frauenstimme, die immer wieder die Worte „Je ne laisserais plus jamais personne se mettre entre nous“³⁴ wiederholt. Die Kamera fährt an dem weiblichen Körper nach oben entlang, bleibt an ihrem Hinterkopf stehen und im linken Bildrand ist das aufblinkende rote Licht einer Kamera zu erkennen.

³⁰ Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av 11/2/2002*. Marburg: Schüren, S.132.

³¹ *Timber Falls*. Regie: Tony Giglio. Drehbuch: Dan Kay. USA: Rifkin Eberts 2007. Fassung: Kauf-DVD: Ascot Elite Home Entertainment 2008, 00:00:2'' – 00:00:41''.

³² Cherry, Brigid. *Horror*. Oxon/New York: Routledge 2009, S.53.

³³ *Haute Tension*. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja und Grégory Levasseur. Frankreich: Alexandre Films (u.a.) 2003. Fassung: Kauf-DVD. Fox Pathé Europa 2004, 00:00:33'' – 00:03:18''

³⁴ Ich werde nie wieder jemanden zwischen uns kommen lassen. (Übersetzung durch den Verfasser.) In: Ebd., 00:00:46''.



(Abb.1 00:00:46'')



(Abb.2 00:00:54'')



(Abb.3 00:01:05'')

Die nächste Sequenz, die in 22 Einstellungen, denen die Opening Credits dazwischen geschnitten sind, gegliedert ist, zeigt dieselbe junge Frau, die schwer verwundet durch einen Wald stolpert. Das Klangbett besteht aus verschiedenen, sich überlagernden Geräuschebenen, die dabei jedoch keine Melodie zu erkennen geben. Ein ungutes, gefährliches Gefühl entsteht, das durch die Namen und Titel, die immer von einem hellen Licht begleitet eingeblendet werden, unterstützt wird (Abb.4). Während die Kamera in den ersten Einstellungen dieser Sequenz der verwundeten Frau in einem Following Shot hinterher geht (Abb.5), wechselt sie in der dritten Einstellung in einen subjektiven PoV-Shot, der den ZuschauerInnen das Gefühl vermittelt, selbst durch den Wald zu rennen (Abb.6). In einer Parallelmontage wird ein Auto, das auf einer nassen Straße durch den Wald unterwegs ist, eingeblendet. Die Einstiegssequenz endet mit der jungen Frau, die es geschafft hat, das Auto anzuhalten und panisch schreiend um Hilfe bittet (Abb.7). Das Gefühl der Bedrohung wird dadurch verstärkt, dass sie in einer Einstellung den Kopf zur Kamera wendet. Dies verstärkt den Eindruck des „Verfolgt-Werdens“, und das Publikum wird dadurch selbst zum Jäger.



(Abb.4 00:01:18'')



(Abb.5 00:01:36'')



(Abb.6 00:01:41'')



(Abb.7 00:03:14'')

Von der ersten bis zur letzten hier beschriebenen Einstellung vergehen nicht mehr als drei Minuten und doch vermitteln sie dem Publikum ein genaues Gefühl von dem, was in den folgenden 80 Minuten zu erwarten ist.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Horrorfilm sich am Geschicktesten über die Affekte definieren lässt, die beim Publikum hervorgerufen werden sollen. Die Genrebezeichnung trägt das gewünschte Ziel bereits inne: „Ein Film, der vom Thema und von der Gestaltung her darauf abzielt, beim Zuschauer Grauen und Entsetzen zu

erregen.“³⁵ Den ZuschauerInnen ist es aufgrund bereits etablierter Muster und kulturell gegebener Paradigma möglich, den Film anhand des untrügerischen Gefühls oder/und auch anhand der Vermittlung und des Vertriebs zu klassifizieren. Den MacherInnen des Horrorfilms geht es weniger um die klassische, narrative Form des Erzählkinos, sondern um eine direkte, aktive Erregung des Publikums und aus diesem Grund tritt die narrative Ebene des Öfteren zugunsten des Exzesses in den Hintergrund.

Im Horrorfilm steht meist der Körper im Mittelpunkt des Geschehens, er ist Austragungsort des Kampfes zwischen Gut und Böse und steht unter ständiger Spannung, die auf den Körper der Zuschauerin/des Zuschauers im Moment der Rezeption übertragen wird. Die erzählte Situation und die Handlungen am menschlichen Körper sollen über die Filmbilder zum zusehenden Körper hin transportiert werden und auf diese Weise zu einer Übertragung führen. Der Begriff Körper-Genre, der einerseits für die dargestellte „Körperlichkeit“ des Genres steht, andererseits auch den Körper der ZuschauerInnen im Augenblick der Rezeption beschreibt, wurde hierfür eingeführt.

Der menschliche Körper wird durch Gewalteinwirkung von außen nicht selten über die Grenzen der Erträglichkeit hinaus seiner ursprünglichen Art „entfremdet“. Dadurch wird der Anschein erweckt, dass die Schmerzgrenze für den Körper im Film und damit zusammenhängend dem Körper der RezipientInnen immer weiter ausgelotet wird. Ob dies mit dem zu Anfang dieses Kapitels erwähnten Verschleiß der emotionalen Wirkung zusammenhängt ist eine Frage, der in einem späteren Kapitel nachgegangen werden soll. Auszuschließen ist dieser Gedanken sicherlich nicht, so schreibt Catherine Shelton in ihrem Werk *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*: „Die Intensivierung und Radikalisierung von Gewaltszenen lässt sich somit in einer zirkulären Logik von Übersteigerung einerseits und Gewöhnung andererseits beschreiben, die eine stetige Steigerung beider Momente zur Folge hat.“³⁶

Bevor dieses Kapitel nun geschlossen wird, soll der Blick auf ein „Charakteristikum“ bzw. ein Stereotyp des Horrorfilms gelenkt werden, das in einem Zitat von Linda Williams in dieser Arbeit bereits Erwähnung gefunden hat: der weibliche Körper bzw. das weibliche Geschlecht. In vielen Filmen des Genres bilden Frauen den Mittelpunkt der Handlung. Sie sind die bevorzugten Opfer des psychopathischen Killers, der meist mit einem langen Messer (oder einem ähnlich phallischen Instrument) Jagd auf sie macht. Laura Mulvey

³⁵ Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Bd.4.* Mannheim (u.a.): Dudenverlag 1999, S. 1870.

³⁶ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm.* Bielefeld: transcript 2008, S. 152.

zufolge, die in den 70er Jahren mit ihrem Text „Visuelle Lust und narratives Kino“ die feministische Filmtheorie erweiterte, ist der Blick im Mainstream-Kino immer männlich und die Triebkraft des Kinos ist die männliche Kastrationsangst. Daraus ergibt sich, dass die Frau als Repräsentantin des Organmangels im Film oft zum Objekt degradiert wird. Sie wird gedemütigt und verletzt.³⁷ Es fällt nicht schwer diesbezüglich eine deutliche Verbindung zu Filmen des Horrorgenres zu ziehen. Der weibliche Körper wird im Horrorfilm einer Entfremdung unterworfen, die an ihr verübte Gewalt ist stark sexualisierter Natur. Die Tatwaffe des psychopathischen Killers, z.B. das Messer, kann somit als phallisches Symbol und gleichzeitig der männlichen Allmacht über das weibliche Geschlecht gesehen werden.³⁸ „As we have seen, [...], the slasher movie³⁹ involved a male protagonist who attacked sexual women, who were therefore panicked for the sexuality that men find both desirable and threatening.“⁴⁰ Wie dieses „Stereotyp“ im modernen Horrorfilm gewertet und repräsentiert wird, wird im Hauptteil dieser Arbeit eine gewichtige Rolle spielen. Die ausgewählten Filme stellen allesamt eine Frau in den Mittelpunkt ihrer Erzählung. Da die Frau hier jedoch nicht immer nur das Opfer ist, sondern die Figurenzeichnung oft sehr ambivalent erscheint, ist diese Gender – Untersuchung unabdingbar. Zum Schluß muss festgehalten werden, dass auch wenn in diesem Abschnitt ausnahmslos von weiblichen Figuren gesprochen wurde, diese Arbeit sich selbstredend auch mit den männlichen Figuren auseinandersetzen wird.

³⁷ Vgl. Hediger, Vinzenz. „Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S.45f.

³⁸ „The killer's phallic purpose, as he thrusts his drill or knife into the trembling bodies of young women, is unmistakable.“ In: Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.47.

³⁹ „The films of this subgenre are supposedly concerned with a process of terrorization in which a serial killer methodically stalks a group of teenagers who are killed off one by one, and it has been presented as deeply conservative, particularly in its attitudes towards women.“

In: Jancovich, Mark (Hrsg.). *Horror, The Film Reader*. New York/London: Routledge 2002, S. 5.

⁴⁰ Ebd., S. 5.

3 Gewalt im Film – Theorie und Herangehensweise

Dieses dritte Kapitel kann als eine Art „Ouvertüre“ zu den im zweiten Teil dieser Arbeit angestrebten Filmanalysen gesehen werden. Anhand dreier Unterkapitel soll ein Theoriepool erschlossen werden, der für die folgenden Ausführungen unabdingbar ist und auf den immer wieder zurückgegriffen werden kann. Während sich der erste Punkt ausschließlich mit dem Begriff des Affekts und dem Management der Affekte auseinandersetzt – hier werden verschiedene „Techniken“ des Horrorfilms untersucht, durch welche Affekte beim Publikum hervorgerufen werden sollen –, wird unter Punkt 3.2 das Wechselspiel von Erzählebenen und Exzess untersucht. Ausgehend von der dieser Arbeit zugrunde liegenden These, dass es nicht ausschließlich die explizite Darstellung der Gewalt ist, die eine Wirkung bei ZuschauerInnen hervorruft, werden hier Gewaltdarstellungen im Kontext der Erzählung, ihrer Inhalte und Techniken untersucht. Im Zuge dessen wird dem Ekel als Affekt und als Resultat einer gewaltorientierten Darstellung eine besondere Betrachtung zukommen. Das dritte Unterkapitel widmet sich dem menschlichen Körper, den der Horrorfilm als „[...] Ort und Quelle extremer Empfindungen, Zustände und Transformationen [fokussiert].“⁴¹ Der menschliche Körper, der im Horrorfilm seit jeher im Mittelpunkt steht, ist auch immer ein geschlechtlicher Körper. Dieses Kapitel schließt demnach eine genauere Darstellung der Theorien, die sich mit der für den Horrorfilm wichtigen Thematik von *sex* (als biologische Ordnung) und *gender* (als soziales Konstrukt) auseinandersetzen, mit ein. Wie wird das Geschlecht konstruiert, welche Besonderheiten treten in der Darstellung von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit auf? Da einige der aufgeführten Filme homosexuelle Charaktere in den Mittelpunkt stellen, kann und soll auch diese Thematik nicht ausgelassen werden.

Dieses Kapitel stellt eine Sammlung von Theorien und Herangehensweisen dar, auf welche in späteren Ausführungen eigenen Ansichten und Theorien aufgebaut werden sollen. Es werden auch noch weitere, im Theorieteil noch nicht gefallene Ideen herangezogen werden, die für die Querverzweigungen von Theorie und „praktischem“ Teil von Bedeutung sind, den Rahmen dieses Kapitels aber gesprengt hätten.

3.1 Die Dramaturgie der Affekte – Eine Einführung

„Komödien machen fröhlich, Horrorfilme schaudern, *weepies* weinen.
Zuschauer werden vom Film nicht überrumpelt und nur passiv affiziert – sie

⁴¹ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.15.

sind aktiv, suchen die Emotionen, die Filme anbieten und induzieren. Sie gehen ins Kino, um sich den Emotionen auszusetzen. Viele Bezeichnungen für Texte und Textgattungen weisen darauf hin, dass sie etwas mit dem Zuschauer anstellen, dass sie seine Stimmung beeinflussen und dass dieses zu ihrem Wesen gehört.“⁴²

Wenn man den Film als aktivierendes Medium zu verstehen gedenkt, als Medium, das das Publikum anregt und es fordert, als Medium, das Emotionen und Wünsche hervorruft, das Ängste bildet und die ZuschauerInnen dort trifft, wo es weh tut, dann versteht man den Film in jener Weise, wie er für diese Ausführungen verstanden werden will: Als Medium, in dem die Rezipientin und der Rezipient keine teilnahmslosen Wesen sind, sondern die durch die Affektlenkung des einzelnen Werks mitgerissen werden. „Der Wunsch zu fühlen bildet eine Hauptmotivation dafür, sich Filme anzusehen. Als dramaturgisches Gebilde lenken Filme Zuschauererfahrungen“,⁴³ liest man unter der Definition des Begriffs Affekt. Dieses Lenken der Gefühle fasst Jens Eder folgendermaßen zusammen:

„Jeder Spielfilm setzt durch seine Geschichte, Dramaturgie und Darstellungsweisen nicht nur bestimmte Verstehensprozesse in Gang, sondern löst auch spezifische Affektverläufe bei Zuschauern aus, die durch sein Reizangebot nahegelegt werden. So wie Filme eine je eigene Struktur der Informationsvergabe besitzen, die sich mithilfe des Vergleichs zwischen Story und Plot oder über Muster auf Stereotypen – oder perzeptueller Ebenen beschreiben lässt, so besitzen sie – als Angebotsstruktur – auch eine spezifische *Affektstruktur*.“⁴⁴

Wie in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits erwähnt wurde, wird der Begriff Affekt im Folgenden als Schirmbegriff für verschiedene Phänomene verwendet. Diese Phänomene sind die durch den Film beim Publikum erzeugten Wirkungen. Darunter fallen z.B. Emotionen, Stimmungen und Empfindungen. Jens Eder schafft diesbezüglich Verständnis:

„Ich verwende den Ausdruck *Affekt* weder gleichbedeutend mit „Gefühl“, noch meine ich damit eine besonders intensive Emotion [...], sondern ich verwende ihn als Oberbegriff für eine Reihe verschiedener mentaler Phänomene, zu denen *unter anderem* auch die Emotionen gehören.“⁴⁵

Während die durch den Film erzeugten Emotionen oft direkt an den Figuren festgemacht werden, spricht Eder auch von einem „affektiven Feld“. Dieses „affektive Feld“ beschreibt

⁴² Wulff, Hans J. „Das empathische Feld.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S.109.

⁴³ Eder, Jens. Affekt/ Gefühl/ Emotion und Film“. <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Affekt+%2F+Gef+%2F+Emotion+und+Film>. *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo. (Hrsg.). Zugriff: 30.03.2010.

⁴⁴ Eder, Jens. „Noch einmal mit Gefühl!“ Zu Figur und Affekt im Spielfilm.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S. 99. Den Begriff Affektstruktur entlehnt Eder Ed S. Tan.

⁴⁵ Ebd., S. 100.

nach Jens Eder, „den Bereich affektiver Phänomene beim Zuschauer, die ein Film aktivieren kann.“⁴⁶ Etwas später schreibt er diesbezüglich:

„Innerhalb des affektiven Feldes können jedoch zwischen verschiedenen Arten von Affekten, die auf verschiedene Arten von Gegenständen bezogen sind, vielfältige Wechselwirkungen stattfinden: Redundanzen, Konsonanzen und Dissonanzen; Schichtungen, Mischungen und Kontraste.“⁴⁷

Aufklärung mag folgende, ebenfalls Jens Eder entlehnte Metapher bieten: „Der Film stellt die Partitur für ein vielstimmiges Sinfoniekonzert der Zuschaueraffekte bereit, und figurenbezogene Emotionen spielen darin oft, aber nicht immer die erste Geige.“⁴⁸

Um die Art und Weise wie die gewünschten Affekte bei der Zuschauerin/beim Zuschauer erzeugt werden, und um die Tatsache, dass es bei einer Untersuchung dieser Art nicht ausreicht sich nur mit der Handlung und den Figuren auseinander zu setzen, wird es auch in den Betrachtungen des Horrorfilms gehen. Das Feld der Affekte kann auf drei Ebenen untersucht werden: „Untersucht werden können die Gefühle der Filmautoren (Film als expressives Mittel), die Gefühle der Figuren (Darstellung von Gefühlen) sowie die Gefühle der Zuschauer (Affektlenkung).“⁴⁹ In diesem Zusammenhang sei nochmals, ausgehend von der Grundthese dieser Arbeit, auf das Wechselspiel von Narration und Dramaturgie des Films auf der einen, und die Gewaltdarstellung auf der anderen Seite verwiesen, welches die Affektlenkung des Publikums bestimmt und dem in dieser Arbeit nachgegangen werden soll.

Wie aber kommt es dazu, dass die Zuschauerin/ der Zuschauer überhaupt emotional auf das Geschehen auf der Leinwand reagieren? Noël Carroll findet eine einleuchtende Erklärung für dieses Phänomen, indem er diesem ein Wechselspiel von der Wahrnehmung des Geschehens im Film und der Evaluation der jeweiligen Situation zugrunde legt.

„We can summarize this view of the emotions – which might be called a cognitive/evaluative theory – by saying that an occurrent emotional state is one in which some physically abnormal state of felt agitation has been caused by the subject’s cognitive construal and evaluation of his/her situation.“⁵⁰

Carroll geht zwar vorerst nur von der Figur aus, nichtsdestotrotz sind seine Ausführungen passend: Die ZuschauerInnen nehmen etwas wahr, das durch ihre Wahrnehmung an Kontur gewinnt, erst aber durch die Einschätzung der Situation, in der sich die Person befindet und

⁴⁶ Ebd., S.93.

⁴⁷ Ebd., S.99f.

⁴⁸ Ebd., S.100.

⁴⁹ Eder, Jens. Affekt/ Gefühl/ Emotion und Film“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo. (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Affekt+%2F+Gef%FChe+%2F+Emotion+und+Film>. Zugriff: 30.03.2010.

⁵⁰ Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S.27.

welche Auswirkungen diese haben kann bzw. haben wird, werden sie emotionalisiert. Ein ebenfalls Carroll entlehntes Beispiel schafft einen deutlicheren Einblick in seine Theorie:

„What then identifies or individuates given emotional states? Their cognitive elements. Emotions involve not only physical perturbations but beliefs and thoughts, beliefs and thoughts about the properties of objects and situations. Moreover, these beliefs (and thoughts) are not just factual – e.g. there is a large truck coming at me – but also evaluative – e.g., that large truck is dangerous to me. Now when I am in state of fear in regard to this truck, I am in some physical state – perhaps I involuntarily squeeze my eyes shut while my pulse shoots up – and this physical state has been caused by my cognitive state, by my beliefs (or thoughts) that the truck is headed at me and that this situation is dangerous. My eyes closing and my pulse racing could be associated with many emotional states, e.g., ecstasy; what makes my emotional state fear in this particular case are my beliefs.“⁵¹

Carrolls Ausführungen stellen nebst ihrer Theorie auch heraus, dass ein emotionaler Zustand ein Zustand ist, der „physical perturbations“, zu deutsch, eine körperliche Unruhe, mit sich bringt. Wurde bis jetzt vorrangig von den Emotionen ausgegangen, lässt sich das Körperliche der Affekte auch an anderen affektiven Phänomenen betrachten. Triebe und Instinkte können z.B. Hunger hervorrufen und Empfindungen können gar Schwindel oder Übelkeit sein.⁵²

Durch die Art und Weise wie ein Film aufgebaut ist – wie die ihm zugrunde liegende Erzählung wiedergegeben wird, welche narrativen Strukturen er aufweist und welche Figuren sich in diesem narrativen Feld bewegen – schafft er es, das Publikum zu erreichen und in einen Erregungszustand zu versetzen. Doch nicht nur die Figuren und die Handlung, sondern u.a. auch das Setting und der Aufbau, kurz, das ganze Wesen des Films, ist an der Erzeugung von Affekten beteiligt.

Durch unsere kognitive Wahrnehmung und das Einschätzen der Situation und ihrer Ausmaße also, stellen sich Emotionen ein, breiter gesprochen: werden Affekte erzeugt. Es ließe sich noch weiter dem Paradox der Fiktion nachgehen, d.h. wie und warum es überhaupt möglich ist, dass eine Zuschauerin/ ein Zuschauer von einer fiktiven Erzählung mitgerissen wird. Carroll widmet sich diesem Phänomen sehr genau, hier soll es (vorerst) ausgeklammert werden, um sich nun dem eigentlichen Forschungsgegenstand, dem Horrorfilm im Speziellen, zuzuwenden.

Der Horrorfilm scheint längst über das Prinzip Gut gegen Böse erhaben zu sein und ist doch so stark in ihm verhaftet. „Die genretypische Formel vom „Eindringen des Monsters

⁵¹ Ebd., S.26.

⁵² Vgl. Kevin Mulligan nach Jens Eder. In: Eder, Jens. „„Noch einmal mit Gefühl!“ Zu Figur und Affekt im Spielfilm.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S. 101.

in die Normalität“ hat als narratives Grundmuster zugleich mit den Jahren deutlich an Geltung verloren.⁵³ Und dennoch: das Eindringen eines „Anderen“ in die „normale“ Welt, in der dieses Auftreten für Unbehagen, gar Angst und Schrecken sorgt, ist als Grundmuster immer noch in vielen Filmen des Genres zu erkennen, auch wenn es oft keine übernatürlichen Monster mehr sind, sondern die psychisch kranke Freundin (in HAUTE TENSION) oder eine Gruppe aggressiver Jugendlicher (in EDEN LAKE). Der Horrorfilm variiert dieses Thema und findet immer wieder neue Umsetzungsarten dafür, schafft Abweichungen und damit eine dauernde Unsicherheit bezüglich des narrativen Felds. Diese dauernde Unsicherheit, sei sie nun auf dem oben genannte Prinzip beruhend oder auf einem davon abweichenden Gefüge, bildet die Grundlage für die Rezeption eines Horrorfilms.

„Der Zuschauer befindet sich in einem fortwährend unsicheren Zustand bezüglich der Geschichte und ihrem weiteren Verlauf, und dies führt zu einem kognitiv induzierten Spannungsempfinden, das unabhängig von Empathie und Identifikation mit einem Protagonisten funktioniert.“⁵⁴

Patrick Vonderau (er bezieht sich hierbei auf Peter Ohler und Gerhild Nieding) schlägt mit diesem Zitat zwei Fliegen mit einer Klappe: Einerseits führt er den bereits angesprochenen fortwährend unsicheren Zustand ein, andererseits hebt er deutlich hervor, dass dieser nicht zwangsläufig in Verbindung mit den Figuren stehen muss.

Der unsichere Zustand ist das Resultat mehrerer verschiedener filmischer und narrativer Mittel, die zu einer ständigen *Orientierungslosigkeit* der ZuschauerInnen bzgl. des Films beitragen. Orientierungslosigkeit ist hier nicht als lokal-verorteter Begriff zu lesen, sondern eher als ein Nichtwissen des Publikums darüber, woran es sich halten kann, was wahr und was falsch und was gut und was schlecht ist, denn „[...] jede der positiven Figuren kann ein Opfer- und auch ein Täter werden [...]“.⁵⁵ Dieser unsichere Zustand ist aber nicht nur narrativ und/oder dramaturgisch bedingt, sondern wird auch von der ästhetischen Gestaltung erzeugt. Kameraarbeit, Filter, Schärfenverlagerung und extradiegetische Elemente wie die Musik tragen dazu bei. Dieses ständige Unbehagen, das der Horrorfilm kreiert, ist eines seiner Hauptmerkmale und wichtiger Spannungslieferant. Worauf aber baut dieser unsichere Zustand auf?

Patrick Vonderau identifiziert den Horrorfilm als „dissonanz-induzierendes Filmgenre“⁵⁶ und verweist damit auf einen Zustand, der, vereinfacht gesagt, der allgemeingültigen

⁵³ Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S.129f.

⁵⁴ Ebd., S.135.

⁵⁵ Ebd., S.134.

⁵⁶ Ebd., S.133.

Auffassung von Wirklichkeit entgegenläuft. „Filme werden in der Regel dem Genre zugerechnet, sofern sie beim Zuschauer einen Zustand hervorrufen, der als „beängstigend unstimmig“ erlebt wird.“⁵⁷ Ist das Resultat der Wahrnehmung und ihrer Auswertung ein nicht Fassbares, ein der eigentlich als „richtig“ erkannten Auffassungen und Erwartungen gegenläufiges, ist das, was gezeigt wird nicht vereinbar mit verbreiteten, als wahr zu erachtenden Modellen, stellt sich ein solch beängstigend unstimziger Zustand ein. Das Horrorgenre macht sich dies seit jeher zu Eigen, die Figuren und Monstren weisen oft in sich selbst diese Widersprüche auf.

„Etwas – z.B. eine Figur oder ein Ereignis – durchkreuzt auf unangenehme Weise unsere Erwartungen und Auffassungen bezüglich von „Welt“, aber auch bezüglich des für das filmische Erzählen und Darstellen Akzeptablen; es wird als eine Nicht-Vereinbarkeit kognitiver Modellvorstellungen bewertet.“⁵⁸

Vonderau verweist auf „[...] in sich widersprüchliche (lebend-tote) Kreaturen wie Franksteins Monstrum oder Zombies [...] und die zahlreichen Variationen der persönlichkeitsgespaltenen Serienkiller-Figur [...]“⁵⁹, aber auch auf Situationen die Dissonanz induzieren. Als ZuschauerIn denkt man wohl am ehesten: Da stimmt was nicht, so ist das einfach nicht richtig!

Carroll verbindet diese Annahme (es sei festgehalten, dass Vonderau sich stark auf andere Theoretiker, darunter auch Carroll selbst bezieht) mit der Vorstellung des Unreinen, die den Menschen fesselt und in Spannung versetzt. Bezogen auf Mary Douglas gibt er ihre Annahme wieder, dass Unreinheit und das Überschreiten von kulturellen Kategorien bzw. deren Störung in einer Wechselbeziehung stehen.⁶⁰ Diese Unreinheit bezieht sich in seinen Ausführungen auf einige spezielle Arten des Anderen, des Monstrums, das die kulturellen Vorstellungen der ZuschauerInnen unterwandert. So werden z.B. Dinge, die am Boden kriechen seit jeher oft als unrein wahrgenommen. Carroll geht jedoch weiter, in dem er auf die unmögliche Kategorisierung verschiedener Figuren verweist:.

„Things that are interstitial, that cross the boundaries of the deep categories of culture’s conceptual scheme, are impure, [...]. Following Douglas, then, I initially speculate that an *object* or *being* is impure if it is categorically interstitial, categorically contradictory, incomplete or formless.“⁶¹

⁵⁷ Ebd., S.133.

⁵⁸ Ebd., S.133.

⁵⁹ Ebd., S.133.

⁶⁰ Vgl. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S.31f.

⁶¹ Ebd., S.31f.

Das Objekt – sei es nun eine Figur oder ein monströses Etwas – wird durch seine „Nicht-Normalität“, sein in sich widersprüchliches Wesen als unrein und somit als den allgemein gültigen Vorstellungen gegenläufig wahrgenommen.

„[...] die Wesen des Horrorfilms erscheinen auffällig häufig als Grenzfiguren, Hybridisierungen in einer phantastischen Körperlichkeit, in der als unvereinbar gedachte, binäre Kategorien konvergieren. [...]. Zumeist werden zudem dabei genau diejenigen Kategorien im Horrorfilm durchlässig und instabil, die in und mit dem kulturellen Diskurs als naturalisierte und essentialisierte verfestigt sind: tot-lebendig, menschlich-tierisch, weiblich-männlich.“⁶²

Einer der Hauptgründe warum die ZuschauerInnen eines Horrorfilms in Schauern oder Angst versetzt werden, resultiert aus dieser den Objekten innewohnenden Unbestimmtheit.

„Das Grenzwesen im Horrorfilm ist ein (kategorial) unbestimmtes und unbestimmbares Element, das die bestehenden Strukturen und Ordnungen destabilisiert, verwirft und bedroht. [...]. Daher wird das Fremde und das Andere zum Topos der Gefährdung, sein Einbruch in die bestehende Ordnung, also das grenzüberschreitende Moment, wird als destabilisierendes und erschreckendes Ereignis wahrgenommen.“⁶³

Im Hinblick auf die Inhalte der Filme, die dieser Arbeit als Material zugrunde liegen, scheint *unrein* als deskriptiver Terminus hinfällig. In keinem der in Kapitel 4 zu besprechenden Filme ist das Objekt eine übernatürliche, fiktive Entität. Sowohl in EDEN LAKE, als auch in HAUTE TENSION, MARTYRS und allen Kontextfilmen ist das Objekt, auf das sich die Affekte (unter anderem) beziehen menschlich und deutlich nur als dieses zu erkennen. Während Carroll diese Art des Horrorfilms aus seinen Betrachtungen ausklammert, legt Vonderau gleich zu Beginn seiner Betrachtungen fest:

„Nicht nur die erwünschten Affekte haben sich vervielfacht, sondern auch die Objekte, auf die sie sich beziehen. Monstren im klassischen Sinne, also übernatürliche Entitäten, deren bedrohlicher und abstoßender Charakter an den Reaktionen der positiven Figuren deutlich wird, bilden heute nur noch eine Kategorie von gefühlsmäßigen Bezugspunkten neben anderen.“⁶⁴

Das „beängstigend unstimmige“ und das aus dem widersprüchlichen Sein sich ergebende Unreine ist demnach auch in den Beispielfilmen zu beobachten: Seien es nun Kinder, die allgemein als das eigentlich Reine ausgeschrieben sind, die in EDEN LAKE jedoch ein junges Ehepaar quälen und schließlich zu Tode bringen; die beste Freundin in HAUTE TENSION, die an einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung leidet und in ihrem Wesen das weibliche und das männliche Geschlecht zu vereinen scheint; oder die liebenden Eltern in

⁶² Shelton, Catherine. *Unheimliche Insriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.355.

⁶³Ebd., S.356.

⁶⁴ Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S.129. (Patrick Vonderau verweist zur Verdeutlichung auf die Ausführungen Noël Carrolls, der, wie bereits angesprochen, die affizierenden Objekte innerhalb seiner „art-horror“ – Theorie genau definiert.)

MARTYRS, die sich bei näherem Hinsehen als grausame Folterer herausstellen.⁶⁵ „Indeed, the frequent resort to referring to monsters by means of pronouns like „It“ and „Them“ suggests that these creatures are not classifiable according to our standard categories“⁶⁶, schreibt Carrol. Im modernen Horrorfilm ist es aber oft kein formloses *Es* mehr, sondern ein menschliches Wesen (meist) ohne übersinnliche Note. Nach Ansicht des Verfassers ist es diese abnormale Normalität, die das Horrorgenre seit den 1960er Jahren und die mit ihm zusammenhängende Affizierung der ZuschauerInnen bereichert. Die Figuren sind ambivalent, vereinen Gut und Böse in sich, zeigen, dass hinter der Fassade ein oft unvorhersehbares Grauen lauert. Diesbezüglich sei nochmals auf die bereits angesprochene Orientierungslosigkeit des Publikums bezüglich der Figurenkonzeptionen im Horrorfilm verwiesen. Die angesprochenen Erwartungen und Auffassungen von „Welt“ werden hier, wie auch im *Monster-Horror*, unterlaufen, nach Ansicht des Verfassers sogar stärker, da die Bedrohung nicht mehr von einem (im Normalfall) nicht-existenten Wesen ausgeht, sondern aus den eigenen Reihen kommt. Jegliches Gefühl von Sicherheit wird dem Publikum genommen, es gibt nichts mehr woran es sich halten kann. Gleichzeitig verbinden sich oft reale Ängste, bzw. reale Situationen mit den im Film gezeigten Figuren (besonders deutlich zu erkennen an Filmen wie *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (R.: Tobe Hooper, USA 1974), *THE SILENCE OF THE LAMBS* (R.: Jonathan Demme, USA 1991) oder dem „Portalfilm“ *PSYCHO* (R.: Alfred Hitchcock, USA 1960), deren Handlungen auf den Taten des Serienmörders Ed Gein basieren.⁶⁷).

Bereits beschrieben wurde, dass die Affekte sich zwar stets auf ein Objekt beziehen, dieses aber nicht immer eine Figur sein muss. Im Horrorfilm sind es oft Landstriche und Orte, die durch ihre Gegebenheiten, wie z.B. ihre Lage, ihren Aufbau und die dort vorherrschende Atmosphäre, affizierend wirken. Eine ständige Unsicherheit ist auch hierbei eines der Kennzeichen schlechthin. Etwas Bedrohliches, Gefährliches geht von diesen Orten aus und oft versteckt sich hinter den idyllischsten Bezeichnungen etwas Abgründiges bzw. wird der eigentlich schöne Ort zum Schauplatz brutaler Verbrechen. Der Ort wird zu einem Objekt, auf das sich Affekte beziehen können und das, wie auch die Figuren, eine

⁶⁵ Das der moderne Horrorfilm auch geistige Zustände in den Mittelpunkt stellt und die TäterInnen oft an einer Psychose leiden zeugt von Unbestimmtheit, von Orientierungslosigkeit und leitet dem Genre gleichzeitig auch ein weiteres Affekt-Objekt zu: „Gewalt sowie psychische Störung überschreiten die Normalität. Ihre Darstellung birgt somit die Möglichkeit, Grenzen der Normalität sowie ihre Konstruiertheit sichtbar zu machen.“ In: Fellner, Markus. *psycho movie: Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm*. Bielefeld: transcript 2006, S.320.

⁶⁶ Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S.32f.

⁶⁷ Vgl. Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S.129.

Widersprüchlichkeit in der Konzeption inne hat und somit unangenehm und „gefährlich“ erscheint.

Diese „Ambivalenz ist dabei als eine *tiefgreifende Unsicherheit* zu verstehen, (a) im Sinne von „nichts ist sicher“ - [...], (b) aber auch im Sinne der Zwiespältigkeit des Erlebens einer Geschichte, die grauenvoll und komisch, bzw. faszinierend zugleich erscheint – [...].“⁶⁸

Patrick Vonderau, der sich hier auf William Paul und Robin Wood bezieht, übernimmt Paul's Begriff „art of ambivalence“, um nochmals auf die Unbestimmtheit der Zuschauerposition und die damit einhergehenden Gefühlen und Emotionen zu verweisen.

Den ZuschauerInnen geht es immer um die Wiederherstellung der Wirklichkeit – wie sie wirklich ist (nach allgemein anerkannten Regeln, Schemata und Konventionen). Daher ist die Dissonanz auch als ein motivierender Zustand „[...] der in Spannung versetzt und zwar im Hinblick auf die Bewältigung der kognitiven Störung“⁶⁹ zu lesen. So ist das durch den Film hervorgerufene unbestimmte Erleben, das als Spannung, Angst und anderen Affekten erfahren wird, auch nach dem Filmende nicht gänzlich aufgehoben, „denn die Geschichten handeln zwar von der Gefährdung durch und den Kampf gegen das „Andere“, aber nicht von der Aufhebung der Andersartigkeit. Das Ende der Rezeption ist der Ausstieg aus der Diegese, aber nicht ihre Normalisierung.“⁷⁰

3.2 Das Wechselspiel der Affekte – Gewaltdarstellung und Affekt-Management

Gewalt und Horror werden heute meist als Eins betrachtet. Die Flut von Filmen, in denen Frauen als auch Männer gejagt und getötet werden, zeigt sich mitverantwortlich für diese Entwicklung. Seit den 1970er Jahren erweist sich diese Variante des Horrorfilms – vor allem im Subgenre der Splatter- und Slasherfilme – als äußerst produktiv und jedes Jahr scheint sich der Horrorfilm dadurch neu zu erfinden.

„Seit dem Ende der 1960er Jahre richtet sich das Interesse des Horrorfilms vornehmlich auf eine neuartige Inszenierung von Schrecken und Grauen. Mit einem drastischen und „realistischen“ Gestus werden besonders Gewaltmomente ausgestellt.“⁷¹

Der Exzess wird also in den Mittelpunkt gerückt. Waren es in den 1970er und 1980er Jahren die Originale des Teenie-Slashers, fanden diese in den 90ern eine Renaissance durch selbstreflexive, ironische Umwertung und auch im neuen Jahrtausend nimmt das Interesse an gewaltorientierten Horrorfilmen kein Ende. Während sich Handlungen und

⁶⁸ Ebd., S.134.

⁶⁹ Ebd., S.133.

⁷⁰ Hans J. Wulff, zitiert nach Patrick Vonderau. In: Ebd., S.133.

⁷¹ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.14.

Inhalte stets entwickelten und neue Ausdrucksweisen gesucht wurden, hat sich eine Komponente des modernen Horrorfilms immer bewahrt: die Gewaltausübung am menschlichen Körper und die explizite Darstellung desselben.

„Gewalt kommt in Psychopathen-Filmen in der Regel immer vor. Die Taten der Mörder werden gezeigt, weil sie spektakulär sind und die Spannung verstärken. Fast jeder Psychopathen-Film beinhaltet Gewalt, aber nicht jeder thematisiert Gewalt.“⁷²

Es gilt zwischen psychischer und physischer Gewalt zu unterscheiden. Die im Folgenden dargelegten Ansätze befassen sich mit letzterer, der Gewalt am menschlichen Körper, auf deren Zweck selbst Vermarktungsstrategien bauen. Werbeslogans z.B. auf DVD-Hüllen machen deutlich, welchen Stellenwert Gewaltdarstellungen heutzutage einnehmen.⁷³ „Like works of hard-core pornographic cinema, plot is pretense, an excuse for an intensive focus on the body's very materiality that, through an aesthetic informed by fragmentation and violence (both physical and semiotic), produces affect.“⁷⁴ Während Carroll sich Anfang der 90er Jahre in seinen Betrachtungen noch dem gewaltorientierten Horrorfilm zu verweigern vermochte, scheint es heute unmöglich, das Horrorgenre und seine Charakteristika unter Ausschluss der Gewaltdarstellung zu untersuchen. Ein Blick in Internetforen genügt, um die Präsenz und den Stellenwert von Gewalt im Film zu erkennen. ZuschauerInnen ereifern sich in diesen Foren darüber, wie viel Blut und Brutalität zu sehen bzw. zu ertragen ist. Filme werden oft nicht nach ihrer Handlung, sondern anhand ihres „Gore“-Faktors⁷⁵ bewertet. Auch Tony Magistrale stellt treffend

⁷² Fellner, Markus. *psycho movie: Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm*. Bielefeld: transcript 2006, S.320.

⁷³ So zum Beispiel auf der DVD-Hülle des Films SILENT SCREAM, der einen „perversen und ekligen Slasher-Movie“ verspricht, oder auf der DVD-Hülle des deutschen Films TEARS OF KALI, der mit den Worten „gotesk, blutig, einfach genial“ beworben wird.

In: *Silent Scream*. Regie: Matt Cantu und Lance Kr Kawas. Drehbuch: Lance Kr Kawas. USA: Mainline Releasing (u.a.) 2005. Fassung: Kauf-DVD. Planet Media Home Entertainment 2007, 82’.

Tears of Kali. Regie: Andreas Marschall. Drehbuch: Andreas Marschall. Deutschland: Cut and Run Productions 2004. Fassung: Kauf-DVD. e-m-s 2004 106’.

⁷⁴ McRoy, Jay. „Parts is Parts’: Pornography, Splatter Films and the Politics of Corporeal Desintegration.“ *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Conrich, Ian (Hrsg.). London/New York: I. B. Tauris & Co Ltd. 2010, S.197.

⁷⁵ Die Bezeichnung „Gore“-Faktor wird umgangssprachlich verwendet, um das darstellerische Vermögen eines Horrorfilms bezüglich von Gewalt, Blut, dem Zerstören von Körpern, etc. zu benennen. Die Bezeichnung leitet sich von dem Begriff *Gore-Film* ab der, ähnlich dem Begriff *Splatter*, dem „[...] Zuschauer [...] verletzte und verstümmelte Körper in farbigen Groß- und Detailaufnahmen [präsentiert]“ Splatter- und Gore-Filme werden von Fans hier nicht selten zu Party-Filmen gemacht, kollektiver Jubel und Gelächter bei Gore-Szenen sind die Folge. In der Eröffnungssequenz von SCREAM 2 setzt Wes Craven dieses Phänomen nicht ganz unkritisch in Szene.

Vgl. Hölftgen, Stefan. „Gore-Film“ *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo. (Hrsg.).

<http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Gore-Film>. Zugriff: 07.04.10.

Und: *Scream 2*. Regie: Wes Craven. Drehbuch: Kevin Williamson. USA: Dimension Films (u.a.) 1997. Fassung: Leih-DVD. Kinowelt GmbH 2001, 00:00:00’ - 00:11:27’.

fest: „[...] the body's assault and display becomes a core element on evoking postmodern terror. [...]“⁷⁶ Diesbezüglich schreibt sie später: „The image of the transforming body [...] the desire to penetrate and mutilate flesh in the slasher film – is a central trope in the horror genre.“⁷⁷

Catherine Shelton hält in ihrer Analyse fest: „Es sind offenbar gerade die Erscheinungsformen des Körpers [...] die er mit vehementem Einsatz aller filmspezifischen Mittel zur Schau stellt und die damit auch zum Schauwert des Genres avancieren.“⁷⁸ Und etwas später heit es: „Dieser Gestus des tabubrechenden „Alles Zeigens“ macht einerseits die Attraktivität des Genres aus, wird andererseits aber auch immer wieder Anlass zu seiner Abwertung.“⁷⁹

Auch Patrick Vonderau macht die Wichtigkeit von Gewaltdarstellungen im modernen Horrorfilm deutlich:

„Zumindest nach Ansicht von Kritikern hat es der „moderne“ Horrorfilm unternommen, eine Kunst der Suggestion, des Off-Screens und des *low key* durch einen Stil zu ersetzen, der alle Techniken für explizite Gewaltdarstellungen funktionalisiere, von der Auflösung über die Lichtgestaltung bis zum Schnitt.“⁸⁰

Die im vorigen Kapitel erläuterte Dramaturgie der Affekte wird durch das Zeigen von Gewalthandlungen um einige Ebenen bereichert und ein Affekt ist sicherlich der Ekel.

„Den Ekel als Untersuchungskategorie für Horrorfilme einzuführen, kann gerade dort erkenntniserweiternd sein, wo sich besonders der postklassische Horrorfilm von einer evokativen Darstellung des Schauerlichen oder Grausigen abwendet und eine übersteigerte Materialität von körperlichen Auflösungs- und Verwesungsprozessen in den Mittelpunkt seiner Inszenierung rückt.“⁸¹

Dass der Ekel eine sehr starke Empfindung, bzw. eine sehr starke Affektion darstellt, zeigen auch die wissenschaftlichen Schriften der letzten Jahrhunderte. Im Mittelpunkt derer steht sicherlich Winfried Menninghaus' ausführliche Betrachtung des Ekels mit dem

Auch Tony Magistrale beschreibt dieses Phänomen genauer: „Part of the pleasure of going to a horror film is connecting with an active, participatory audience: Who screams and at what points? Who laughs, who mocks the plotline, and who dares to speak out directly to the monster or to its potential victims? Somehow, terror becomes less terrible when it is shared with a large, interactive theater audience. In fact, I can think of no other film genre where its audience „dialogues“ more with the events and images unfolding on the screen.“
In: Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang 2005, S. XVII.

⁷⁶ Ebd., S. XV.

⁷⁷ Ebd., S.14f.

⁷⁸ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.9.

⁷⁹ Ebd., S.14.

⁸⁰ Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av 11/2/2002*. Marburg: Schüren, S.130.

⁸¹ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.27.

eingängigen Titel *Ekel*. Welchen Stellenwert diese Empfindung einnimmt, macht er in seiner Exposition deutlich:

„Im Ekel scheint nie weniger als alles auf dem Spiel zu stehen. Er ist ein Alarm- und Ausnahmezustand, eine akute Krise der Selbstbehauptung gegen eine unassimilierbare Andersheit, ein Krampf und Kampf, in dem es buchstäblich um Sein oder Nicht-Sein geht.“⁸²

Menninghaus' Andersheit ist im Horrorfilm Gefahr und affizierendes Objekt, sie geht mit der Vorstellung von Normalität ebenso wenig konform, wie es der entstellte Körper tut. Geöffnete und zerstückelte Körper unterlaufen die Wahrnehmung der Realität, ebenso wie das in Kapitel 3.1. erwähnte „Unreine“, beide Ebenen scheinen sich gar zu vermischen.

„Die Zurschaustellung des offenen Körpers erscheint (auch) deswegen als grauenerregend, weil in der kulturellen Wahrnehmung, wie auch in der Vorstellung das Konzept eines intakten Körpers mit geschlossener und unversehrter Oberfläche bestimmend ist. Demgegenüber ist der Körper des Horrorfilms fragmentarisiert, verletzt und gehäutet – ein Leib, der seine körperliche Identität verliert und dessen Konturen zerfließen.“⁸³

Diesem, von Catherine Shelton angesprochenen Identitätsverlust, wird im Folgenden noch näher nachgegangen werden, vorerst aber soll auf das Gefühl des Ekels eingegangen werden.

Ekel ist eine nicht zu unterschätzende Empfindung und scheint tief im Menschen verankert zu sein. Dinge werden schnell als eklig erkannt, so kann der Geschmack einer Mahlzeit ebenso eklig sein, wie ein unangenehmer Geruch, oder die unbestimmte, schleimige Kreatur in *THE BLOB* (R.: Chuck Russell, USA 1988), die merkwürdige körperliche Vereinigung von „normalen“ Menschen in *SOCIETY* (R.: Brian Yuzna, USA 1989), oder das Rasenmäher-Massaker in *BRAINDEAD* (R.: Peter Jackson, USA 1992). Ekel hat sich zu einem Hauptbestandteil des Horrorfilms entwickelt. Stephen King umschreibt dieses Phänomen in seinem Buch *Danse Macabre. Die Welt des Horrors* mit dem von ihm genannten „BÄH-Effekt“ und dem „O mein Gott war das eklig“ – Faktor. Seiner Ansicht nach sprechen diese Effekte eine primitive, kindische Ebene in den ZuschauerInnen an und daher funktionieren viele Horrofilme über ebendiese.⁸⁴ Die Wissenschaftlichkeit seiner Formulierungen sei dahingestellt, dennoch ist die dahinterstehende Idee nicht uninteressant.

Die drei oben genannten Filmbeispiele zeigen: Sobald anerkannte Körperkonstruktionen verändert oder zerstört werden, kann sich Ekel einstellen. Ekel kann dabei nicht nur als

⁸² Menninghaus, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S.7

⁸³ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.18.

⁸⁴ Vgl. King, Stephen. *Danse Macabre: Die Welt des Horrors*. München: Ullstein 2000, S.313.

psychisches Phänomen auftreten, sondern auch physische Begleiterscheinungen wie Übelkeit oder gar Ohnmacht mit sich bringen. Der moderne Horrorfilm zeigt immer wieder solche körperlichen Überschreitungen und es ist dieser

„[...] Verlust von Form und Grenze des Körpers sowie das Austreten von Körperinnerem, wie beispielsweise den Körpersekreten, [...] [die] in der Tat eine extreme Form der Zerstörung von Körnernormen [zeigen] und [...] gleichzeitig eine existentielle Bedrohung [markieren].“⁸⁵

Catherine Shelton nach „[...] gilt [als] ekelhaft, was die Ordnung des Körpers und seine Grenzen destabilisiert oder ganz auflöst, was eine bestehende Körnernorm radikal evoziert.“⁸⁶ Auch Winfried Menninghaus geht in seiner Studie auf den menschlichen Körper als „ekelerregendes“ Objekt ein, weniger zwar auf den defigurierten Körper (im Sinne des Gore-Effekts), aber auf den leblosen, toten Körper, der im Horrorfilm nicht selten gezeigt wird.

„Der verwesende Leichnam ist deshalb nicht nur eines unter vielen übelriechenden und defigurierten Ekelobjekten. Er ist vielmehr *die* Chiffre der Bedrohung, die im Ekel auf eine so entschiedene Abwehr mit extremem Ausschlag auf der Skala der Unlust-Affekte stößt.“⁸⁷

Menninghaus verweist in seinem Werk auch auf von Julia Kristeva geprägten Begriff der Abjektion.

Der Körper, der im Horrorfilm immer wieder über seine naturgegebenen Grenzen hinausgeht bzw. „gegangen wird“, der aus seiner normalen Form herausgerissen und durch gewalttätige Einwirkung von Außen defiguriert wird, erzeugt Ekel bei Zuschauerinnen und Zuschauern.

Das Wechselspiel von Empathie für die Figuren und der durch ihre körperliche Abstraktion einhergehenden Ekel-Empfindung, scheint somit also eines der Hauptmerkmale des modernen Horrorfilms zu sein. Oder, um es mit den Worten Stephen Kings zu sagen:

„Blut kann überall fließen, und das Publikum wird weitgehend unbeeindruckt bleiben. Wenn aber das Publikum die Personen mag und versteht – oder auch nur anerkennt –, sie als wirkliche Personen betrachtet, wenn eine künstlerische Beziehung aufgebaut wurde, dann kann Blut überall herumspritzen, und das Publikum *kann* nicht unbeeindruckt bleiben.“⁸⁸

Das Empfinden des Ekels kann im modernen Horrorfilm als ein Affekt betrachtet werden, der sich auf die Auflösung des Körpers durch die Einwirkung von Gewalt bezieht.

⁸⁵ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.30.

⁸⁶ Ebd., S.30.

⁸⁷ Menninghaus, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S.7.

⁸⁸ King, Stephen. *Danse Macabre: Die Welt des Horrors*. München: Ullstein 2000, S.313.

Deutlicher lässt sich dies direkt an einem späteren Filmbeispiel im zweiten Teil dieser Arbeit erläutern.

Damit ein Objekt ekelierend sein kann, muss es dem Publikum gezeigt werden. Dieses Zeigen führt zu einer wichtigen Unterscheidung bezüglich der Repräsentation von Gewalt: Gewalt als Zeigehandlung auf der einen, narrativ-motivierte Gewalthandlungen auf der anderen Seite. Wenn Gewalt nur des Ekels willen, also als Schauhandlung in den Film etabliert ist, verliert die Darstellung schnell ihre affizierende Wirkung (im Sinne von Empfindungen und Gefühlen wie Unwohlsein, Angst, etc.). Ist sie jedoch narrativ-motiviert, sprich, eng mit dem Fortgang der Erzählung verwoben – kurz: erfüllt sie einen Zweck – scheint dies sehr viel effektiver. In Kapitel 4 und vor allem im zweiten Teil dieser Arbeit wird diese Unterscheidung an Beispielen herausgearbeitet werden. Für die folgenden Ausführungen jedoch soll es ausreichen diese Unterscheidung und ihre Wirkung im Hinterkopf zu behalten und sich als ZuschauerIn selbst zu fragen, wann exzessive Gewaltdarstellung mehr ist als die ekelerregende Zurschaustellung des malträtierten Körpers.

Der Exzess ist ein wesentlicher Bestandteil des Genres geworden und nimmt in vielen Filmen eine besondere Stellung ein. Marcus Stiglegger spricht diesbezüglich von einer „sensationalistischen Struktur“⁸⁹, und Andrea B. Braidt spricht (in Bezug auf den Pornofilm) gar von einer Nummerndramaturgie. Sie sieht dies als „[...] eine episodische Erzählform, die strukturell dem Varieté als einer Vorläuferform des Kinos verwandt ist und sexuelle Nummern mit narrativen Sequenzen im Prinzip von Abwechslung und Steigerung aufeinander folgen lässt.“⁹⁰ Für den Horrorfilm gilt ähnliches, nur dass sich hier nicht sexuelle, sondern gewalthaltige Exzesse und narrative Sequenzen abwechseln. Die Exzesse folgen ihrem eigenen dramaturgischen Aufbau und sind zudem in ihrer Bildhaftigkeit besonders explizit. Es geht darum, das Publikum zu aktivieren, denn „Erregung (wieder ist dies hier auf den Pornofilm zu beziehen, *Anm. des Verfassers*) muss erzählt werden, um den ZuschauerInnen Anlass zum empathischen Nachvollzug zu geben.“⁹¹ Für den Pornofilm heißt es hier weiter: „Zeigen als Beschreibungsmodell, [...], wird dem Porno deshalb nicht gerecht, weil das Phänomen der sexuellen Erregung, welche das Genre repräsentieren und als Rezeptionseffekt herstellen will, in Spannungsverläufen

⁸⁹ Vgl. Stiglegger, Marcus. *Terrorokino: Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer 2010, S.32.

⁹⁰ Braidt, Andrea B.. „Erregung erzählen: Narratologische Anmerkungen zum Porno.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.36.

⁹¹ Ebd., S.29.

organisiert ist.“⁹² Auch im Horrorgenre müssen die Exzesse erzählt werden, und auch hier lassen sich, wie im oben beschriebenen Genre, gewisse Spannungsverläufe nachvollziehen. Es gilt also festzuhalten, dass der Horrorfilm ein Spiel mit dem Publikum spielt, denn trotz, oder gerade wegen der Erwartungshaltung der ZuschauerInnen sind die Effekte des Horrorfilms nicht auf einzelne Einstellungen und kürzere Szenen beschränkt, sondern werden anhand des gesamten Filmkorpus zu erzeugen gesucht. Nicht ausschließlich der gewalttätige Akt also, sondern bereits die Vorbereitung ist es, die das Publikum in Spannung versetzt, die eigentliche Zeigehandlung käme somit einer Art des „Ausatmens“ gleich. In dem in dieser Arbeit bereits zitierten Text „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess“ befasst sich die Autorin Linda Williams mit ebendiesem Phänomen: „Im Gegensatz zum Porno entspricht die Fantasie des aktuellen Teenager-Horrorfilms einer Zeitstruktur, welche die Angst des Nicht-Fertig-Seins heraufbeschwört, des Problems vom «zu früh!»“.⁹³ Dieses Zitat ist auf zweierlei Arten zu lesen. Einerseits beschreibt es den bereits angeführten Effekt der Anspannung (hervorgerufen durch die Erwartung der ZuschauerInnen und den Versuch, die Kontrolle über die Erzählung zu erlangen) und des damit einhergehenden Ausatmens, wenn der Akt in seinen Höhepunkt gipfelt (im modernen Horrorfilm meist der tödliche Ausgang einer Konfrontation von Opfer und TäterIn); andererseits beschreibt es die Rolle der Frau, im Besonderen im sogenannten teen horror (auch wenn Williams vom Teenager-Horrorfilm spricht, ist dieses Phänomen auch auf andere Varianten des Genres umzulegen). Gewalt und Sex gehen hier oft Hand in Hand. Getötet wird nur das Mädchen, das sexuell aktiv ist.

„Einige der gewalttätigsten und furchterregendsten Augenblicke des Horrorfilmgenres passieren in jenen unerwarteten Momenten, in denen das weibliche Opfer auf ihr Psychokiller-Monster trifft, bevor sie gewappnet ist. Diese weiblichen Opfer, die nicht auf den Angriff vorbereitet sind, müssen sterben. Diese überraschende, zu frühe Begegnung, findet häufig in Augenblicken sexueller Vorfreude statt, in denen das weibliche Opfer eigentlich erwartet, ihren Freund oder Liebhaber zu treffen.“⁹⁴

Als Vorwegnahme für das folgende Kapitel ist diese Ausführung sicher nicht unspannend, dennoch soll sich vorerst noch einmal der Zeitlichkeit und deren Strukturen zugewandt werden. Wie Williams feststellt, tritt der Effekt im Horrorfilm „zu früh“ auf, die Affekte bauen auf einer gekonnten Spannungsdramaturgie, die sich in ständigem Aufbau zu befinden scheint. Stephen King schreibt hierzu:

⁹² Ebd., S.29.

⁹³ Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.27.

⁹⁴ Ebd., S.27.

„Das Publikum schreit, während der leere Schaukelstuhl die Dame verfolgt, aber der wahre Schrecken ist schon vorbei; er kam, als die Kamera die langen, schattigen Treppen zeigte, während wir uns vorzustellen versuchten, wie es sein würde, diese Treppe emporzugehen und darauf zu warten, dass ein noch unsichtbares Grauen stattfindet.“⁹⁵

Noch deutlicher wird der Zusammenhang zwischen dem hier aufgeführten Punkt in Linda Williams' Text und Kings Vorstellung eines Spannungsmoments in einem weiteren Zitat aus seinem Werk:

„Und deswegen haben wir folgendes Paradoxon: Ein künstlerisches Werk des Horrors ist fast immer eine Enttäuschung. Es handelt sich um eine klassische Situation, in der man nicht gewinnen kann. Man macht den Leuten lange, lange Zeit mit dem Unbekannten angst [...], aber früher oder später muß man, wie beim Pokern, die Karten aufdecken. Man muß die Tür aufmachen und dem Publikum zeigen, was dahinter steckt.“⁹⁶

Die RezipientInnen eines Horrorfilms wissen, dass es zu einer direkten Konfrontation mit der Gefahr kommen muss und dass diese tödlich enden kann. Im modernen Horrorfilm – hier vornehmlich den Splatter- und Slasher-Filmen – ist es gerade diese Konfrontation die den Inhalt ausmacht. Der Reihe nach geraten die meist jugendlichen Opfer in die Fänge des Killers, der sie daraufhin umbringt. Bis sie jedoch in seinen Klauen zu Tode kommen fiebert das Publikum mit und auch wenn Fragen wie „Wird sie/er überleben“ meist schon vor Filmbeginn beantwortet werden können, steigt die Anspannung. Der eigentliche Akt des Tötens bzw. Sterbens, der oftmals in minutenlangen Sequenzen durchexerziert wird, baut nicht mehr auf diese Spannung, sondern, so könnte man annehmen, auf den reinen Zeigeeffekt. Nicht umsonst werden brutale Horrorfilme trotz ihrer expliziten Darstellungen von ZuschauerInnen des Öfteren als langweilig und nicht effektiv bewertet. Die richtige Mischung macht's eben!

Auch Patrick Vonderau widmet sich in seinen Betrachtungen der Darstellung von Gewalt. Er versucht dies am Beispiel des Films *BLOOD FEAST* (R.: Hershell Gordon Lewis, USA 1963). Zuerst stellt er fest, dass das Erleben des Films nicht von figurenbezogenen Emotionen bestimmt wird, wie es im klassischen Horrorfilm meist der Fall ist. Da das Publikum keinen wirklichen Zugang zu den Figuren bekommt, sprich keine Gefühle, Motivationen und Konflikte für die ZuschauerInnen deutlich greif- und spürbar werden, muss also eine andere Ebene stärker ausgebaut werden. Im Falle von *BLOOD FEAST* ist es die bildnerische Ebene, die meist in blutrot gemalt wird. Während der Film also wichtige, für das Spannungsempfinden elementare Informationen nicht preisgibt, wird anderes zu viel preisgegeben. Durch den Einsatz von verschiedenen Elementen (visueller als auch

⁹⁵ King, Stephen. *Danse Macabre: Die Welt des Horrors*. München: Ullstein 2000, S.191.

⁹⁶ Ebd., S.191f.

auditiver Natur) wird der Fortgang der Geschichte überdeutlich gemacht, der Täter gleich zu Beginn etabliert und sein Auftreten ständig angekündigt. Während BLOOD FEAST auf Seiten der Narration also eher „rückständig“ arbeitet, zeigt er in der Darstellung von Gewaltausübung sehr viel mehr.⁹⁷ Laut Vonderau (der sich hier auf Hans J. Wulff bezieht) rückt er „Zeige-Handlungen in den Vordergrund, verweist also auf den Akt des filmischen Präsentierens selbst.“⁹⁸ Vonderau sieht darin jedoch keinen Verlust der spezifischen Eigenheit des Horrorgenres:

„Zeige-handlungen richten sich als Verständigungshandlungen an andere Menschen, sie „zeigen etwas an“, und in dieser Funktion können sie zur kognitiven Basis für die „beängstigend-unstimmige“ Atmosphäre werden, für die affektive „Basslinie“ des Films, [...].“⁹⁹

Er geht außerdem (unter Zuhilfenahme von Greg Smith) auf die Einbettung der Zeigehandlungen in die Dramaturgie des Films, als auch auf die Überbietung von Szene zu Szene ein. Dieses Übersteigern sorgt dafür, dass die ZuschauerInnen zu erkennen versuchen, was als nächstes kommen wird, hierbei aber oft wieder orientierungslos im Dunkeln tappen. Dieser Versuch der „Kontrollübernahme“ ist ein wichtiges Moment innerhalb der Rezeption eines Horrorfilms, da es diese intensiviert und das Interesse aufrecht erhält.

„Die Anspannung des Zuschauers resultiert dabei aus dem Versuch, die kommunikativen Absichten seines Gegenübers zu antizipieren, um die Kontrolle über den Rezeptionsprozess zu erhalten, um Schock-, Schreck- und Überraschungsmomenten gewappnet entgegen zu treten – angesichts der Überbietungsstrategie ein schwieriges Unterfangen. Schock, Schreck und Überraschung bleiben einerseits also gewissermaßen eingebettet in die übergreifende Dramaturgie einer auf den Mitteilenden bezogenen Spannung. Andererseits sind starke Reflexe bzw. Affekte dieser Art notwendig, um die dissonante Grundstimmung des Films über längere Zeit aufrecht zu erhalten.“¹⁰⁰

Es geht also auch Vonderau, der sich hier auf Greg Smith bezieht, um das Wechselspiel von Erwartungshaltung und Anspannung, Ausatmen und Orientierungslosigkeit; Aspekte, die den Horrorfilm zu einem aktiven Erleben machen.

3.3 Der Körper - Das ausgelieferte Objekt

Wie bereits ausführlich dargelegt wurde, ist der menschliche Körper das dominierende Objekt, wenn es um Gewaltdarstellungen geht. Der Körper wird auf verschiedenste Weise

⁹⁷ Vgl. Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S.138ff.

⁹⁸ Ebd., S.140.

⁹⁹ Ebd., S.141.

¹⁰⁰ Ebd., S. 142.

malträtirt: Er wird verletzt, geöffnet, geteilt, gehäutet und auf diese Weise seiner natürlichen Hülle beraubt. Der Moment, in dem der Körper sich in den Fängen des „Bösen“ befindet, schafft auch für die ZuschauerInnen einen Moment, in dem diese „unter Spannung stehen“. Was bisher jedoch größtenteils noch außer Acht gelassen wurde, ist die Geschlechtlichkeit der dargestellten Körper und deren filmische Konstruktion. Dies soll im Folgenden nachgeholt werden.

„Wie sich bei einem ersten Blick auf das Genre herausstellt, ist es häufig der weibliche Körper, der im Zentrum der Inszenierung von Verfolgung, Gewaltsamkeit und Agonie steht. Er wird meist im Moment der namenlosen Angst, als versehrter und toter oder als dämonisch besessener Körper präsentiert. In einem Zustand außer sich – vor Angst, Schmerz oder Raserei – wird die Frau als reines Körperwesen dargestellt. Genau dieses Moment – die Frau als von Emotionen oder Affekten determiniert und überwältigt, als Körper schlechthin – rückt der Horrorfilm in das Zentrum seiner phantastisch übersteigerten Darstellung. Der weibliche Körper fungiert somit als Ausstellungsstück des Genres, als Spektakel. Die Körperrepräsentationen des Horrorfilms sind demnach deutlich erkennbar geschlechtlich differenziert, wobei die Bildlichkeit des Genres in vielen Fällen auf bestehende Geschlechterstereotypen zurückgreift, diese aber auch fortgeschrieben werden, wie es besonders in der Figur des weiblichen Opfers, der macht- und schutzlosen, bedrohten Heldin [...], oder – ins Negative und Bedrohliche gewendet – des weiblichen „Monstrums“ augenfällig wird – der Figur des weiblichen Vampirs, der Hexe oder der Besessenen, eine dämonisierten Femme fatale also, die gefährliche und zerstörerische weibliche Sexualität konnotiert.“¹⁰¹

Dieses Zitat aus Catherine Sheltons Körperstudien bringt einige interessante und vor allem oft diskutierte Aspekte in den hier angestrebten Gender-Diskurs ein, von denen einige im Folgenden wieder auftauchen werden.

Vorerst soll nochmals auf den Begriff Körper-Genre zurückgegriffen werden. Dieser Terminus beschreibt den Film wie schon gehört auf zweierlei Ebenen. Einerseits stellt er den menschlichen Körper in Momenten höchster Erregung aus, andererseits überträgt sich durch die filmische Darstellung dieses Körpergefühl auch auf die ZuschauerInnen. In einem in Kapitel 2 verwendeten Auszug aus soeben genannter Abhandlung beschreibt Williams diesen Effekt bezüglich der allgemeinen Stellung der oben genannten Genres und gibt zudem einen wichtigen Hinweis auf den im Film ausgestellten Körper, der ihres Erachtens nach meist weiblich ist. Dass Linda Williams' Behauptung durchaus wahr ist, beweisen die Filme des Horrorgenres seit nun vielen Jahrzehnten immer wieder aufs Neue. Es ist fast ausschließlich immer eine Frau (oder auch mehrere Frauen) die in langen Sequenzen gequält und gefoltert wird. Der Mann hingegen stirbt schnell und „schmerzlos“.

¹⁰¹ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.19.

„The death of male is moreover more likely than the death of a female to be viewed from a distance, or viewed only dimly (because of darkness or fog, for example), or indeed to happen offscreen and not be viewed at all. The murders of women, on the other hand, are filmed at closer range, in more graphic detail, and at greater length.“¹⁰²

Das Horrorgenre im Allgemeinen und seit den 1960er Jahren besonders das Subgenre des Slasherfilms hat, so scheint, eine klare Konzeption der weiblichen und männlichen Figuren hervorgebracht.

„On the face of it, the relation between the sexes in slasher films could hardly be clearer. The killer is with few exceptions recognizably human and distinctly male; his fury is unmistakably sexual in both roots and expression; his victims are mostly women, often sexually free and always young and beautiful.“¹⁰³

Marc Jancovich schreibt über diese Konzeption und ihre Stellung innerhalb eines allgemeinen Diskurses:

„[...] it is claimed that the most graphic attacks are directed against women, and particularly ones who have just had sex. These films are therefore argued to be a part of a violent reaction against feminism in which the women who are terrorized and slaughtered tend to be those who resist definition within the virgin/wife/mother framework.“¹⁰⁴

Er zitiert hierbei Robin Wood, einen Theoretiker, der später in dieser Arbeit noch Gehör finden wird. Um den obigen Zugang hinterfragen zu können, bedarf es vorab noch einiger Ansätze aus der feministischen Filmtheorie.

In den bisherigen Ausführungen war bereits von einem „Anderen“ die Rede. Dieses Andere, das als Eindringling in die „normale“ Welt ebendiese aus der Bahn wirft, ist ein klassisches Story-Element der meisten Horrorfilme. Dass dieses Andere jedoch auch direkt aus der „normalen“ Welt heraus geboren werden kann, zeigt das Genre oft auf sehr explizite Weise. Laura Mulvey, deren Theorie bereits im 2. Kapitel angeführt wurde, schreibt, dass der Blick im Mainstream-Kino immer männlich – dominiert ist. In ihrem Text „Visuelle Lust und narratives Kino“ geht sie auf die Stellung der Frau im (amerikanischen) Kino ein, die den männlichen Figuren passiv gegenübersteht. Nach Mulvey ist das Filmerleben ein Mittel der Wunschbefriedigung, durch die männlich-dominierte Welt des Films dementsprechend eine auf männliche Wunschbefriedigung ausgerichtete.¹⁰⁵ Mulveys Theorien gehören dem Feld der psychoanalytischen Filmtheorie an, die besagt, dass

¹⁰² Clover, Carol J.: *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.35.

¹⁰³ Ebd., S.42.

¹⁰⁴ Jancovich, Mark (Hrsg.): *Horror, The Film Reader*. New York/London: Routledge 2002, S.5.

¹⁰⁵ Vgl. Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino.“ *Texte zur Theorie des Films*. Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.). Stuttgart: Reclam 2003, S. 392ff.

„[...] der Film [sich] den Zuschauer [unterwirft] [...]. Etwas neutraler könnte man auch formulieren: Die psychoanalytische Filmtheorie geht, [...], davon aus, dass der Film den Zuschauer oder die Zuschauerin konstruiert, während für die kognitive Filmtheorie der Zuschauer den Film konstruiert.“¹⁰⁶

Eine genauere Unterscheidung von psychoanalytischer und kognitiver Filmtheorie würde diese Arbeit sprengen, nur so viel sei gesagt: Während das Publikum nach kognitiver Lesart einen aktiven Part bei der Sinnbildung des Gezeigten einnimmt, ist es nach psychoanalytischer Lesart passiver Empfänger, das durch die Rezeption des Films in gewisser Weise auch eine Wunsch- und Lustbefriedigung erfährt. In Bezug auf diese hier angestrebte Untersuchung bedeutet das, dass der männliche Zuschauer durch die Konstruktion des weiblichen Geschlechts on screen seine Wünsche und Gelüste befriedigt sieht.

Für die Darstellung der Frau gibt es laut Mulvey nur zwei Optionen, beide ausgehend von der Kastrationsangst des Mannes als Triebkraft des Kinos:

„So droht die Frau als Abbild, zur Schau gestellt für den Blick und die Lust von Männern, immer wieder die Angst zu wecken, die sie ursprünglich bezeichnete. Das männlich Unbewusste hat zwei Möglichkeiten, dieser Kastrationsangst zu entkommen: es kann entweder das Trauma erneut durchleben (die Frau untersuchen, ihr Geheimnis entmystifizieren), wobei ein Gegengewicht durch Abwertung, Bestrafung oder Rettung des schuldigen Objekts geschaffen wird [...], oder die Kastration ignorieren, indem es ein Fetischobjekt einsetzt bzw. die repräsentierte Figur selbst in einen Fetisch umwandelt, so dass sie eher ein Gefühl der Bestätigung als der Gefahr vermittelt [...].“¹⁰⁷

Dieser hier beschriebene Mangel lässt die Frau zu einer Gefahr für das Männliche werden. Die Frau stellt die ständige Gefahr des Verlustes dar, sie ist die ständige Kastrationsangst und somit wandelnde Gefahr eines Männlichkeitsverlusts.

Da der Blick im Kino laut Mulvey immer männlich ist,

„[...] projiziert [dieser bestimmende männliche Blick] seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und ausgestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren »Angesehen-Werden-Wollen«.“¹⁰⁸

Die Frau wird also die „Zur-Schau-Gestellte[n]“, wohingegen „[...] der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden [kann]. [...]“. Folglich unterstützt die Trennung zwischen der

¹⁰⁶Hediger, Vinzenz. „Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S.45.

¹⁰⁷Mulvey, Laura. „Visuelle Lust und narratives Kino.“ *Texte zur Theorie des Films*. Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.). Stuttgart: Reclam 2003, S.400f.

¹⁰⁸Ebd., S. 397.

Darstellung und der Geschichte die Rolle des Mannes als desjenigen, der aktiv die Handlung vorantreibt.“¹⁰⁹ Selbst, oder gerade in einem Körper-Genre wie dem Horrorgenre, in dem der malträtierte Körper als ekelerregend empfunden wird, kommt es zu einer Erotisierung des weiblichen Körpers in oftmals mit Ekel konnotierten Momenten: „Selbst die durchbohrte und versehrte weibliche Leiche erscheint vielfach als arrangiertes und stilisiertes *tableau*, in dem die Schönheit der toten Frau verdinglicht wird.“¹¹⁰ Gar im Tod treibt der männliche Blick – oder die männliche Hand des Regisseurs – den weiblichen Körper auf die Spitze seiner sexuellen Ausdruckskraft.

Die oben genannte Theorie des Blicks greift auch Linda Williams in ihrem Text „When the woman looks“ auf. Das Problem ergibt sich mit Rückgriff auf Mulvey „in terms of a dominant male look at the woman that leaves no place for the woman’s own pleasure in seeing: she exists only to be looked at.“¹¹¹ Doch Williams Theorie geht noch einen Schritt weiter. Blicke können mit Begehren gleichgesetzt werden („[...] to see is to desire.“¹¹²), und dieses Begehren wird den männlichen Figuren sowie dem männlichen Zuschauer zwar zugeschrieben, den weiblichen Figuren und Zuschauerinnen hingegen nicht. Im Horrorfilm wird der aktive Blick der weiblichen Figur gewährt, gleichzeitig geht dies aber mit einer ungerechten Behandlung, einer konkreten und verletzenden Degradierung einher. „The woman’s gaze is punished in other words, by narrative processes that transform curiosity and desire into masochistic fantasy.“¹¹³ Wirft die weibliche Figur also einen (ihr eigentlich abgesprochenen) Blick auf das Andere – kurz: begehrt sie – wird sie im Laufe der Erzählung dafür bestraft. Doch nicht nur das.

Die Gefahr des Anderen geht, wie bereits besprochen wurde, von einer Andersartigkeit aus. Diese beschränkt sich nicht auf das Auftreten oder die Art, sondern besonders auf eine sexuelle Andersartigkeit, die gleichzeitig auch Stärke darzustellen vermag. „Clearly the monster’s power is one of sexual difference from the normal male.“¹¹⁴ Daraus ergibt sich folgende wichtige Annahme:

„In this difference he (das Monster bzw. der Kiler, *Anm. des Verfassers*) is remarkably like the woman in the eyes of the traumatized male: a biological

¹⁰⁹ Ebd., S.398

¹¹⁰ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.352.

¹¹¹ Williams, Linda. „When the woman looks.“ *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Grant, Berry Keith (Hrsg.). Austin: University of Texas Press 1996, S.15.

¹¹² Ebd., S.15.

¹¹³ Ebd., S.17.

¹¹⁴ Ebd., S.20.

freak with impossible and threatening appetites that suggests a frightening potency precisely where the normal male would perceive a lack.“¹¹⁵

Die Angst des Mannes liegt daher eher in der Angst vor dem Anderen, der sexuellen Andersartigkeit. Die Frau hingegen, wirft sie einen Blick auf das Andere, das Monster, sieht sich selbst. „In other words, in the rare instance when the cinema permit's the woman's look, she not only sees a monster, she sees a monster that offers a distorted reflection of her own image.“¹¹⁶ Und:

„Thus I suggest that, in the classic horror film, the woman's look at the monster offers at least a potentially subversive recognition of the power and potency of a non-phallic sexuality. Precisely because this look is so threatening to male power, it is violently punished.“¹¹⁷

In ihrem Aufsatz „Die Erfahrung des Blickes“ schreibt die Autorin Farideh Akashe-Böhme, dass „[...] in den Blicken der Frauen eine gefährliche Macht vermutet [wird], die einem – dem Mann – die Freiheit raubt.“¹¹⁸ Dass die Angst um den Verlust der männlichen Vormachtstellung auch im Horrorfilm eine ernstzunehmende Rolle spielt, dabei aber nicht erst in der Neuzeit aufkeimt, lässt sich anhand Akashe-Böhmes' gewähltem Beispiel sehr spannend erörtern. Wenn die Frau im Horrorfilm das Monster – und somit sich selbst erblickt – gewährt der monströse Blick eine weibliche Gefahr, die es für den Mann zu besiegen gilt. Ähnlich der Enthauptung der Medusa durch Perseus, die „[...] in dem Geschlechterkontext die Geschichte des Sieges des männlichen Prinzips [...]“¹¹⁹ darstellt, entledigt sich der Mann im Horrorgenre durch die Zerstörung der monströsen Kreatur gleichsam der Gefahr, die von einem weiblich-dämonischen Anderen ausgeht.

Wie auch die Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft, ist das Monster im Horrorfilm Ausgrenzung und der Vorstellung der Andersartigkeit ausgesetzt. Das Monster wird so zur symbolischen Übersetzung der Weiblichkeit im Horrorfilm. Linda Williams macht diese Behauptung an einem Beispiel sehr anschaulich:

„The vampiric act of sucking blood, sapping the life fluid of a victim so that the victim in turn becomes a vampire, is similar to the female role of milking the sperm of the male during intercourse. What the vampire seems to represent then is a sexual power whose threat lies in its difference from a phallic „norm“.“¹²⁰

¹¹⁵ Ebd., S.20.

¹¹⁶ Ebd., S.22.

¹¹⁷ Ebd., S.24.

¹¹⁸ Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.). „Die Erfahrung des Blickes“. *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.13.

¹¹⁹ Ebd., S.17.

¹²⁰ Williams, Linda. „When the woman looks.“ *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Grant, Berry Keith (Hrsg.). Austin: University of Texas Press 1996, S.23.

In dieser Abweichung von einer „phallischen Norm“ versteckt sich die Bedrohung, die von der Weiblichkeit ausgeht und weswegen die Frau im Film entweder erniedrigt und gedemütigt, oder zu einem Fetisch-Objekt stilisiert wird.

Bisher lässt sich also ausmachen, dass die Frau im Horrorfilm sowohl als Opfer, als auch als Gefahr gesehen werden kann. Sie wird für ihr Begehren und für ihre ausgeschriebene Weiblichkeit bestraft, was darauf zurückzuführen ist, dass sie als ernstzunehmende Gefahr angesehen wird. Diese Figurenzeichnung ist sehr deutlich im Subgenre Rape’n’Revenge zu erkennen, besonders an dem im zweiten Teil dieser Arbeit genauer zu betrachtenden Film *I SPIT ON YOUR GRAVE*. Hier wird die Protagonistin Jennifer Hill durch vier Männer sexuell fürchterlich erniedrigt – die Männer legitimieren ihr Tun durch die Aussage, Jennifer hätte sie durch ihr Auftreten dazu animiert, die Schuld läge demnach bei ihr – in der zweiten Hälfte des Films rächt sie sich jedoch dafür – zwei der vier Täter tötet sie während bzw. kurz vor dem sexuellen Akt.¹²¹

Es geht in dieser Arbeit nicht um Filme, in denen ein übernatürliches Wesen Einzug in die normale Welt hält, sondern um das Eindringen nur allzu menschlicher „böser Mächte.“ Carol J. Clover geht in ihrem Werk *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* auf den modernen Horrorfilm ein und untersucht diesen auf die Darstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit hin. Sie greift dabei auch auf den in dieser Arbeit bereits mehrfach zitierten Text von Linda Williams zurück.

„In this respect, slasher killers have much in common with the monsters of classic horror – monsters who, in Linda William’s formulation, represent not just „an eruption of the normally repressed animal sexual energy of the civilized male“ but also the „power and potency of a non-phallic sexuality.“¹²²

Besonders eindringlich beschäftigt sie sich mit dem Slasher-Film und der hier gezeichneten Rolle der Frau. Wie zu Beginn dieses Unterkapitels bereits angemerkt wurde, wird der Tod der weiblichen Figuren meist überdeutlich in Szene gesetzt, während die männlichen Figuren recht schnell und nicht sonderlich effektiv „um die Ecke gebracht“ werden. Clover macht in ihrem Text auf das *Final Girl* aufmerksam, das Mädchen also, das als einzige die brutalen Taten des Killers überlebt und diesen am Ende des Films zur

¹²¹ Der Film, der in vielen Ländern bis heute verboten ist, hat im Jahr 2002 nach einer Kürzung von sieben Minuten ein neues Rating bekommen. Interessanterweise sind die entnommenen Szenen alle aus der ersten Hälfte des Films, also der Hälfte, in der Jennifer misshandelt wird, während die Szenen, in denen sie sich dafür an ihren Peinigern rächt ungeschnitten zu sehen sind. Dieses daraus entstehende Ungleichgewicht muss zur Folge haben, dass die Narration in eine andere Sinn – Richtung treibt und vor allem die Figur der Jennifer Hill in einem neuen, dem „Ursprungsfilm“ nicht mehr ähnlichen, herabstufenden Licht gezeigt wird. Vgl. hierzu: Williams, Linda R. „Less Rape, more Revenge“. *Sight and Sound* 12:4 (April 2002). London: British Film Institute, S.70.

¹²² Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.47.

Strecke bringt. Das Final Girl zeichnet sich meist durch ein besonders reines Wesen aus. Sie ist sexuell nicht aktiv, sie hält sich an moralische Standards und ist pflichtbewusst.¹²³ Ihr Geschlecht ist deutlich weiblich gezeichnet, die Konstruktion ihrer Geschlechtlichkeit weist eine starke Ambivalenz auf. „The Final Girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine – not, in any case, feminine in the ways of her friend.“¹²⁴ Das Final Girl ist eine Art „Mischwesen“, dessen Konstruktion zwischen klarer Weiblichkeit und signifikanter Männlichkeit angesiedelt ist. Sie ist weiblich genug, um als „Objekt“ (für den männlichen Blick) wahrgenommen zu werden, gleichzeitig wirkt ihr Wesen „vermännlicht“: „The gender of the Final Girl is likewise compromised from the outset by her masculine interests, her inevitable sexual reluctance, her apartness from other girls, sometimes her name.“¹²⁵ Und:

„The Final Girl is, on reflection, a congenial double for the adolescent male. She is feminine enough to act out in a gratifying way, a way unapproved for adult males, the terrors and masochistic pleasures of the underlying fantasy, but not so feminine as to disturb the structures of male competence and sexuality.“¹²⁶

Brigid Cherry fasst Clovers' Final Girl- Theorie folgendermaßen zusammen:

„Clover argues that these films construct the final girl as only literally female. As the hero, she is figuratively male. Clover argues that the male spectator too can identify with the final girl since she is coded as masculine in terms of her ambiguous name, her androgynous clothing or appearance and her lack or avoidance of sexuality.“¹²⁷

Noch einmal soll auf den Blick zurückgekommen werden, der mit Hilfe von Carol Clover auf den modernen Horrorfilm angewendet werden soll, so wie er in dieser Arbeit betrachtet werden will. Der Blick auf den Film und im Film ist immer männlich, wird der Frau ein Blick gewährt, kann dies für sie entweder verheerende Folgen haben und/oder sie sieht ihrer eigenen Andersartigkeit ins Auge. In der Slasher-Narrative wird das Final Girl gleich zu Beginn etabliert, die ZuschauerInnen sehen sie zudem durch die Augen des Killers. Es ist auch das Final Girl, das den Killer zum ersten Mal sieht und wahrnimmt und nicht, wie ihre Freundinnen, in dem Moment, in dem sie sich des Killers bewusst werden, stirbt. Der Blick im Film wird demnach, wenn auch nur für eine gewisse Dauer, zu einem weiblichen Blick. Da der Blick auf den Film aber immer noch männlich ist (das Publikum

¹²³ Vgl. Juhnke, Karl. „Final girl“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo. (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Final+girl>. Zugriff: 13.04.10.

¹²⁴ Clover, Carol. J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.40.

¹²⁵ Ebd., S.48.

¹²⁶ Ebd., S.51.

¹²⁷ Cherry, Brigid. *Horror*. Oxon/New York: Routledge 2009, S. 138.

eines Horrorfilms besteht zu einem Großteil aus Männern, vornehmlich männliche Jugendliche und junge Männer) wäre die logische Konsequenz daraus, da der Blick weiblich ist, die Frau also „vermännlicht“ wird.¹²⁸ Die Frau wird zum aktiven Part, sie ist der „active investigative gaze.“¹²⁹ Sie spürt dem Mörder nach und kommt ihm auf die Schliche, fordert ihn heraus, enthüllt seine wahre Identität und besiegt ihn am Ende. Die ambivalente Zeichnung ihres Wesens hat nicht nur das Final Girl inne, sondern auch der Täter. „The Final Girl has not just manned herself; she specifically unmans an oppressor whose masculinity was in question to begin with.[...]. She is what the killer once was: he is what she could become should she fail in her battler for sexual selfhood.“¹³⁰ Clover geht noch einen Schritt weiter:

„If the experience of childhood can be – is perhaps ideally – enacted in female form, the breaking away requires the assumption of the phallus. The helpless child is gendered feminine; the autonomous adult or subject is gendered masculine; the passage from childhood to adulthood entails a shift from feminine to masculine. It is the male killer’s tragedy that his incipient femininity is not reversed but completed (castration) and the Final Girl’s victory that her incipient masculinity is not thwarted but realized (phallicization).“¹³¹

Wie auch der Horrorfilm an sich immer wieder ambivalent erscheint, überträgt sich diese Ambivalenz auch in die Konzeption der Geschlechter. Die Frau erhält trotz oder gerade wegen ihres Aktivismus männliche Züge, ihre Verhaltensweisen werden vermännlicht. „The moment at which the Final Girl is effectively phallicized is the moment that the plot halts and horror ceases.“¹³²

Die Figurenzeichnung fällt häufig nicht zugunsten der weiblichen Figuren aus. Diese werden erniedrigt oder zu sexualisierten Objekten gemacht, sie werden ihrer Weiblichkeit beraubt und mit männlichen Verhaltensweisen angereichert (im Letzteren ist dies aber nicht nur als Negativum zu betrachten!). Etwas wird dadurch zumindest deutlich: Die Gefahr im Horrorfilm geht meist von diesem besonderen Anderen aus, die daraus resultierende Gewalt ist oft sexueller Natur (oder steht symbolisch dafür), die Opfer (besonders in dem von Carol Clover so genau betrachteten Slasher-Genre) sind meist junge Frauen und Männer, die soeben ihre ersten sexuellen Erfahrungen machen. Während die Männer dabei „kurz und schmerzlos“ ums Leben kommen, wird die Frau für ihr Begehren

¹²⁸ Vgl. Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.60ff.

¹²⁹ Vgl. hierzu: Mary Ann Doane nach Linda Williams. In: Williams, Linda. „When the woman looks.“ *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Grant, Berry Keith (Hrsg.). Austin: University of Texas Press 1996, S.17.

¹³⁰ Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.49f.

¹³¹ Ebd., S.50.

¹³² Ebd., S.50.

und ihre Sexualität in oft drastischen und bluttriefenden Sequenzen bestraft. Nur das unschuldige, nicht als klassisch weiblich typisierte Mädchen, bzw. die Frau gewinnt den Kampf, aber nur, indem sie männliche Wesenszüge annimmt.

„It is not that these films show us gender and sex in free variation; it is that they fix on the irregular combinations, of which the combination masculine female repeatedly prevails over the combination feminine male. The fact that masculine males (boyfriends, fathers, would-be rescuers) are regularly dismissed through ridicule or death or both would seem to suggest that it is not masculinity per se that is being privileged, but masculinity in conjunction with a female body – indeed, as the term victim-hero contemplates, masculinity in conjunction with femininity. [...]. She alternates between registers from the outset; before her final struggle she endures the deepest throes of „femininity“; and even during the final struggle she is now weak and now strong, now flees the killer and now charges him, now stabs and is stabbed, now cries out in fear and now shouts in anger. She is a physical female and a characterological androgyne: like her name, not masculine but either/or, both, ambiguous.“¹³³

Das Andere, das die Gefahr im Horrorfilm verkörpert, ist etwas, das der allgemeinen Wahrnehmung einer „normalen“ Welt entgegentläuft bzw. diese unterläuft. In einem patriarchalischen System, das die Frau als passives Wesen wahrnimmt und ihr ein bestimmtes Rollenverhalten auf den Leib schneidert, ist dieses Gegenläufige schnell erreicht, wenn die Frau als aktiver, als „männlicher“ Part auftritt. Andersartigkeit resultiert aus Dingen, die nicht normgerecht sind, die eben als andersartig, als „queer“ erkannt werden. Der Killer – männlich oder weiblich – ist in seinem Wesen oft ambivalent, v.a. was sein Geschlecht und dessen Konstruktion, seine Sexualität und sein sexuelles Interesse angeht. Unterdrückte Homosexualität wird im Horrorfilm schnell und leichtfertig zum Motiv für ein kaltblütiges Massaker, da eine heteronormative Gesellschaft Angst vor einer anderen Art von Sexualität zu haben scheint.

„What, then, is repressed in our culture? First, sexual energy itself, together with its possible successful sublimation into non-sexual creativity – sexuality being the source of creative energy in general. The "ideal" inhabitant of our culture is the individual whose sexuality is sufficiently fulfilled by the monogamous heterosexual union necessary for the reproduction of future ideal inhabitants, and whose sublimated sexuality (creativity) is sufficiently fulfilled in the total non-creative and non-fulfilling labor (whether in factory or office) to which our society dooms the overwhelming majority of its members.“¹³⁴

Robin Woods Diese zufolge dient Sexualität in der Gesellschaft nur der Fortpflanzung, die Übersetzung der sexuellen Energie findet zugunsten einer leistungsorientierten, pflichterfüllenden Gesellschaft in das Non-Kreative statt. Was diesen Normen und Zielen

¹³³ Ebd., S.63.

¹³⁴ Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond: Expanded and Revised Edition*. New York u.a.: Columbia University Press 2003, S. 64f..

entgegenläuft erscheint als Anderes, als Gefahr für oben beschriebene Ordnung. Homosexualität und Bisexualität scheinen nach Wood für die Mehrheit der Gesellschaft eine solche Gefahr darzustellen, da sie deutlich die sozialen Normen von Männlichkeit und Weiblichkeit und deren beider Aufeinandertreffen unterlaufen.

„Bisexuality represents the most obvious and direct affront to the principle of monogamy and its supportive romantic myth of "the one rich person"; the homosexual impulse in both men and women represents the most obvious threat to the norm of sexuality as reproductive and restricted by the ideal of family. But more generally we confront here the whole edifice of clear-cut sexual differentiation that bourgeois-capitalist ideology erects on the flimsy and dubious foundations of biological difference: [...].“¹³⁵

Tony Magistrale fasst Woods Thesen recht treffend zusammen: „[...] in Wood's view, these movies present a critique of the symbolic order, particularly the social institutions of heterosexuality, family, church, government, and corporate capitalism.“¹³⁶ Brigid Cherry fasst Woods Theorie auf und verbindet sie mit der bereits ausführlich dargelegten Darstellung von Weiblichkeit im Horrorfilm:

„Women too are a particular focus of these horror films. Wood argues that femininity is repressed in a patriarchal society; it is not simply that women as a group are oppressed, but that men must repress their feminine side in order to adopt the normative masculine identity.“¹³⁷

Auf dieser Brechung mit heteronormativen „Gegebenheiten“ liegt laut Wood auch das Interesse und die Faszination der ZuschauerInnen am „gefährlichen Anderen“ im Horrorfilm.

„By extension, the monster's attractiveness to the audience (because his violations are often wish-fulfillments of our darkest urges) is that he presents an alternative vision – as destructive as it is transformative – that extends beyond limits of what society permits and condones.“¹³⁸

Harry Benshoff betrachtet in seinem Werk *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film* ausschließlich homosexuelle Ebenen im Horrorfilm (Homosexualität als Waffe und als Gefahr, unterschwelliges homosexuelles Begehren in den frühen Horrorfilmen, etc.).¹³⁹ Obwohl das Werk sehr einseitig erscheint, bietet es einige

¹³⁵ Ebd., S.65.

¹³⁶ Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang 2005, S.3

¹³⁷ Cherry, Brigid. *Horror*. Oxon/New York: Routledge 2009, S. 108f.

¹³⁸ Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang 2005, S.4.

¹³⁹ Benshoff bietet in seinem Buch vier Arten des „queeren“ Horrorfilms an: 1. Filme, in denen lesbische, bzw. schwule Charaktere vorkommen (im Guten, wie im Bösen); 2. Filme, die von einem lesbischen, bzw. schwulen Team (oder RegisseurIn, ProduzentIn, AutorIn) gemacht wurden; 3. Filme mit lesbischem, bzw. schwulem Subtext, oft um den Bösewicht zu charakterisieren; 4. Filme, die von einem lesbischen, bzw. schwulen Publikum „queer“ gelesen werden. In: Benshoff, Harry M.. *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*. Manchester/New York: Manchester University Press 1997, S.13ff.

interessante Ansätze. Er sieht eine deutliche Verbindung zwischen dem Monster, bzw. der menschlichen Gefahr im Horrorfilm und dem Ansehen von Lesben und Schwulen in unserer Gesellschaft. In der Figur des Werwolfs oder dem zweigesichtigen Dr. Jekyll erkennt Benshoff die (unterdrückten) lesbischen, bzw. schwulen Tendenzen im Menschen, die Gefahr laufen auszubrechen; in den Darstellungen der verrückten Wissenschaftler und Vampire sieht er die Angst der Gesellschaft vor „homosexuellen Aktivisten“, die, ähnlich der Vampire, die durch einen Biss ihr Opfer zu ihresgleichen machen, Frauen und Männer zur Homosexualität „bekehren“ und damit zugleich an den Grundfesten der Gesellschaft rütteln.¹⁴⁰

„Both movie monsters and homosexuals have existed chiefly in shadowy closets, and when they do emerge from these proscribed places into the sunlit world, they cause panic and fear. Their closets uphold and reinforce culturally constructed binaries of gender and sexuality that structure Western thought. To create a broad analogy, monster is to „normality“ as homosexual is to heterosexual.“¹⁴¹

Benshoff macht seine Annahme noch deutlicher: „Certain sectors of the population still relate homosexuality to bestiality, incest, necrophilia, sadomasochism, etc. – the very stuff of classical Hollywood monster movies.“¹⁴² Dass das Monster bzw. die Gefahr gebannt werden muss, ist eine logische Konsequenz der Narration, Benshoff zufolge geht dies jedoch oft auf Kosten einer homosexuellen (oder bisexuellen) Lebenswelt. Der Horrorfilm zeigt zwar die Existenz des Anderen, verneint diese nicht, etabliert sie gleichzeitig jedoch als Gefahr für die Dominanz der heterosexuellen Normen, oder, wie Sue-Ellen Case es in ihrem Text „Tracking the Vampire“ kurz und knapp auf den Punkt bringt: „The queer is the taboo-breaker, the monstrous, the uncanny.“¹⁴³

Es bleibt festzuhalten, dass der Horrorfilm mit den Ängsten und Sorgen einer sich ständig wandelnden Gesellschaft spielt. Das Andere im Horrorfilm, die monströse Gefahr oder das menschliche Grauen vereint in sich diese Ängste, wird oft zum Abziehbild tief verborgener Unruhen innerhalb einer patriarchalischen und/oder heteronormativen Gesellschaft. Bevor nun der Eindruck entsteht, Robin Wood habe sich nur auf die sexuelle Andersartigkeit bezogen, sei festgehalten, dass er u.a. auch Familienstrukturen und Kindheit untersucht.

¹⁴⁰ Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond: Expanded and Revised Edition*. New York u.a.: Columbia University Press 2003, S. 67. „One of the clearest instances of the operation of the repression/projection mechanism, homophobia (the irrational hatred and fear of homosexuals) is only explicable as the product of the unsuccessful repression of bisexual tendencies: what is hated in others is what is rejected (but nonetheless continues to exist) within the self.“

¹⁴¹ Benshoff, Harry M.. *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*. Manchester/New York: Manchester University Press 1997, S.1f.

¹⁴² Ebd, S3.

¹⁴³ Case, Sue-Ellen. „Tracking the Vampire (Extract).“ *The Horror Reader*. Gelder, Ken (Hrsg.). New York/London: Routledge 2000, S. 200.

Mit seiner klaren Definition von „Otherness“ soll dieses Kapitel nun geschlossen werden. Ausreichend theoretische Basis scheint geboten zu sein, so dass im Hauptteil darauf aufgebaut werden kann.

„Otherness represents that which bourgeois ideology cannot recognize or accept but must deal with [...] in one of two ways: either by rejecting and if possible annihilating it, or by rendering it safe and assimilating it, coverting it as far as possible into a replica of itself.“¹⁴⁴

¹⁴⁴ Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond: Expanded and Revised Edition*. New York u.a.: Columbia University Press 2003, S. 65f.

4 Im Zentrum: die ausgewählten Filme

Als Abschluss des ersten Teils dieser Arbeit werden im Folgenden nun die Filme und ihre Inhalte vorgestellt, die im nächsten Teil dieser Niederschrift einer genaueren Analyse unterzogen werden. Wie dem Inhaltsverzeichnis und der Einleitung zu entnehmen ist, gliedern sich die Filme in drei sogenannte „Filmblöcke“. Der Aufbau innerhalb eines Filmblocks, als auch die Anordnung der drei Filmblöcke im Ganzen wird ebenso wie die Kriterien ihrer Auswahl auf den folgenden Seiten genauer erläutert.

4.1 Filmblock I: Boys being Boys¹⁴⁵

Der erste Filmblock beschäftigt sich mit vordergründig recht unterschiedlichen Kategorien des Horrorfilms, die bei näherer Betrachtung jedoch einige starke Parallelen aufweisen. Im Zentrum der ersten Filmauswahl steht der Film EDEN LAKE des britischen Regisseurs James Watkins, der im Jahr 2008 auf den Internationalen Filmfestspielen von Cannes, wo er außerhalb des Wettbewerbs gezeigt wurde, seine Premiere feierte. In EDEN LAKE wird das junge Pärchen Jenny und Steve, das einige erholsame Tage an einem verlassenen See verbringen möchte, von einer Gruppe Jugendlicher tyrannisiert, die, nachdem in einer Handgreiflichkeit zwischen Steve und den Jungs der Hund der Gruppe zu Tode kommt, zu immer rabiateren Mitteln greifen, um die Eindringlinge fertig zu machen.

Was als Auseinandersetzung zwischen den ortsansässigen Unterschicht-Kids und den „arroganten“ Städtern beginnt, gipfelt in einer Hetzjagd auf die Überlebende Jenny (nachdem die Kids ihren Freund erst gequält und dann verbrannt haben), die sich am Ende zwar in die Stadt zurück retten kann, hier im Haus der Eltern von einem der Jugendlichen aber nicht die erwartete Hilfe, sondern durch die männlichen Bewohner ein brutales Ende findet. Der Film zeichnet sich nicht durch brutale und explizite Gewaltdarstellungen aus, sondern spielt mit einer „Jäger und Gejagte“ – Thematik. Da EDEN LAKE sich mit der Repräsentation von Gewalt im Gegensatz zu den anderen Filme stark zurückhält, die Dramaturgie der Effekte hier jedoch sehr ausgereift und klar erscheint, soll mit diesem britischen Horrorfilm ein Einstieg in die Analyse gewährt werden. Anhand der hier kurz skizzierten Handlung würden einige RezipientInnen wohl eher von einem Thriller, bzw. Horrorthriller sprechen, aufgrund der in Kapitel 2 erörterten Definition des Genres wird der Film hier dennoch weiterhin unter dem Genrebegriff Horror gehandelt. Rebecca Davies macht auf diese divergierende Auffassung des Films in ihrer Filmkritik

¹⁴⁵ *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 00:11:09”.

aufmerksam, in der sie den Film als „[rather] realistic and gruelling [...] than escapist and thrilling“¹⁴⁶ bezeichnet. Davies verweist hier auf die gesellschaftskritische Komponente des Films.

Die Kontextfilme, die in diesem Block EDEN LAKE zur Seite gestellt werden, sind die zwei amerikanischen Filme THE LAST HOUSE ON THE LEFT (R.: Dennis Iliadis, USA 2009; es handelt sich hierbei um das Remake des gleichnamigen Films aus dem Jahr 1972) und I SPIT ON YOUR GRAVE (R.: Meir Zarchi, USA 1978). Beide Filme werden dem Rape-Revenge-Genre zugerechnet und unterscheiden sich demnach in ihrer Thematik stark von dem oben beschriebenen EDEN LAKE. Beide Filme übernehmen die bereits beschriebene Thematik, unterscheiden sich nur im „auflösenden zweiten Akt.“¹⁴⁷ Während in I SPIT ON YOUR GRAVE das weibliche Opfer Jennifer Hill selbst Rache an ihren Peinigern nimmt und diese tötet, sind es in THE LAST HOUSE ON THE LEFT die Eltern der misshandelten Mari Collingwood, die an den TäterInnen Rache üben.

Warum aber stehen diese zwei Filme, die in ihrer Darstellung der Gewalttaten sehr explizit sind (seien es nun die sexuellen Übergriffe auf das weibliche Opfer, oder die Racheakte derselben oder der Hinterbliebenen) EDEN LAKE zur Seite, der aufgrund seiner reduzierten Gewaltdarstellung ausgesucht wurde? Wie im vorigen Kapitel bereits besprochen wurde, begibt sich der Zuschauer durch die Rezeption eines Horrorfilms in einen unsicheren Zustand ständiger Erwartung. Das Spiel mit der Erwartungshaltung des Publikums ist eines der wichtigsten Merkmale des Genres. Die Auflösung ebendieser erfolgt innerhalb der Narration immer nur in kurzen Momenten die, wie ebenfalls bereits angemerkt wurde, einem Ausatmen der ZuschauerInnen dienen. In den genannten Filmen wird die Erwartungshaltung des Publikums doppelt „missbraucht“ und die Zustimmung der ZuschauerInnen zu diesem Spiel wird gewissermaßen zweimal gefordert. Noch vor der ersten Einstellung entscheidet sich die aktive Rezipientin/der aktive Rezipient zur Sichtung des Films, ein erster Anstoß ist getan. Innerhalb der Narration oben genannter Filme kommt es zu einem weiteren Anstoß und zwar dann, wenn die Geschichte kippt. In EDEN LAKE ist dies die Situation, in der Steve versehentlich den Hund tötet, in den Rape-Revenge-Filmen ist dies nach den sexuellen Gewalttaten der Fall. Ein weiteres Mal also wird das Publikum in diesem Spiel mit Erwartungen aktiv. Die Dramaturgie schlägt einen Haken und der Film läuft wie eine Spirale auf sein ungewisses Ende hin. Die Maschinerie

¹⁴⁶ Davies, Rebecca. „Reviews: „Eden Lake.““ *Sight and Sound*, 18:9 (September 2008). London: British Film Institute, S.58.

¹⁴⁷ Als „auflösenden zweiten Akt“ wird hier der nach den sexuellen Übergriffen auf die weiblichen Figuren beginnende Racheakt bezeichnet.

Film wird nochmals neu in Gang gesetzt, der „zweite auflösende Teil“ der Erzählung beginnt. Diese temporalen Strukturen werden später noch eingehender beleuchtet.

Anhand THE LAST HOUSE ON THE LEFT und im besonderen EDEN LAKE wird die Gender-Thematik auch auf die Konzeption des männlichen Geschlechts unter besonderer Betrachtung gesellschaftlicher Sozialisationsformen erweitert (der zynische Titel dieses Kapitels, ein Zitat aus EDEN LAKE, verweist bereits auf diese Komponente).

4.2 Filmblock II: French Psycho

„We wanted to write a simple film with a classic storyline but to *just push it*,“¹⁴⁸ sagte Alexandre Aja, Regisseur des Films HAUTE TENSION, in einem Interview und bringt damit das Ziel seines Films simpel, aber klar auf den Punkt. Zwei Freundinnen, Marie und Alex, fahren zu Alex’ Eltern aufs Land, um sich dort für kommende Prüfungen vorzubereiten. Marie scheint mehr als nur freundschaftlich an Alex interessiert zu sein. Gleich in der ersten Nacht klingelt es an der Tür und ein Unbekannter dringt in das Haus ein. Er tötet sowohl die Eltern als auch den kleinen Bruder, nimmt Alex als Geisel und verlässt ohne von der Anwesenheit Maries zu wissen, das Anwesen. Diese heftet sich an seine Fersen und schafft es schließlich ihn zu überwinden, nur um dann von Alex selbst als Täterin erkannt zu werden: Marie leidet an einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung und ist somit selbst die Mörderin der Familie. Alex gelingt es, ihre Freundin zu besiegen.

So einfach die Handlung ist, umso erschreckender ist die Bildsprache und die Darstellung der Gewalt im Film, was HAUTE TENSION in Deutschland einen Platz auf der Liste indizierter Filme sicherte. Dem klassischen Gut gegen Böse – Prinzip wird durch den Plottwist am Ende eine weitere Ebene zugeschrieben, die in der folgenden Analyse eine besondere Beachtung erhalten wird.

Der Kontextfilm dieses Kapitels ist der ebenfalls französische Horrorfilm À L’INTÉRIEUR, der den Kampf zwischen der hochschwangeren Sarah und einem weiblichen, namenlosen Eindringling beschreibt. Sarah, die fünf Monate zuvor bei einem Autounfall ihren Mann verloren hat, steht kurz vor der Entbindung. An Heilig Abend dringt eine Frau in ihr Haus ein und überwältigt sie im Schlaf. Sarah kann sich ins Badezimmer retten, wo sie sich verbarrikadiert. Die hinzukommende Mutter kommt auf brutale Weise ums Leben und den

¹⁴⁸ Südderman, Martin. „Reports: Quelle horreur!“ *Filmmaker - The Magazine of Independent Film*, 13:3 (Spring 2005). USA: Independent Feature Project, S.14.

väterlichen Freund Sarahs tötet die Unbekannte ebenso kaltblütig wie die zu Hilfe eilenden Polizisten. Die Frau war, wie sich am Ende des Films herausstellt, in den Unfall verwickelt und hat bei diesem ihr eigenes Kind verloren. Die schwer verletzte Sarah kann sich schließlich nicht mehr wehren, woraufhin ihr die Fremde mit einer Schere das ungeborene Kind aus dem Bauch schneidet.

In beiden Filmen ist es der ewige Kampf zwischen Gut und Böse der thematisiert wird, dessen Grenzen aber immer wieder zu verschwimmen scheinen. In beiden Filmen steht die Repräsentation der Gewalt oft im Vordergrund, wird gar zur exzessiven Zeigehandlung stilisiert (im Gegensatz zu z.B. EDEN LAKE, in dem eine Gewalthandlung nie aus dem narrativen Kontext herausgenommen wird). Anhand dieser Filme soll die Repräsentation von Gewalt im Verlauf der Narration analysiert und auf ihre Wirkung hin untersucht werden, außerdem lässt sich die in Kapitel 3 angesprochene spielerische Erkundung der psychischen Apparatur als Objekt der Affekte im neuen Horrorfilm anhand dieses Films intensiv beleuchten.

4.3 Filmblock III: Gewalt schafft Geschichten

Der Titel dieses Unterkapitels ist deskriptiv für den Inhalt des Films: Junge Menschen, vornehmlich Frauen, werden zu Opfern gemacht. Schläge, Demütigung, Freiheitsentzug, komplette Entmenschlichung. Die Unerbittlichkeit, mit welcher der Film dies in Szene setzt, hat ihn zu einem der umstrittensten Filme der letzten Jahre gemacht und in dem sonst in Bezug auf Filmfreigaben recht liberalen Land Frankreich eine Debatte rund ums Thema Zensur ins Rollen gebracht.

Der achtjährigen Lucie gelingt die Flucht aus einem engen, dunklen Verlies, in dem sie monatelang von Unbekannten gefoltert wurde. In einem Kinderheim lernt sie Anna kennen, zu der sich eine innige Freundschaft entwickelt.

Nachdem Lucie fünfzehn Jahre später erst ihre Peiniger erschießt und sich im Anschluss daran selbst tötet, stellt sich heraus, dass sie das Opfer einer Organisation geworden war, die sich der „praktischen Erforschung“ des Lebens nach dem Tod verschrieben hat und hierfür junge Frauen bis zu deren Selbstaufgabe demütigt. Auch Anna gerät in die Fänge dieser Organisation und erleidet dasselbe Schicksal wie ihre Freundin, das schließlich zur „Transfiguration“ (eine Art Schwebezustand, in dem Anna einen Übergang aus dem Reich der Lebenden ins Jenseits erfährt) führt. Nachdem die Leiterin der Organisation die Berichte Annas vernommen hat, erschießt sie sich, ohne den anderen Mitgliedern die Berichte weiterzugeben.

„Martyrs, the second feature from *House of Voices* director Pascal Laugier, is a pulverising journey into pain [...],“¹⁴⁹ beschreibt Stephen Thrower in seiner Review den Film von Pascal Laugier. In anderen Kritiken ist von Grenzerfahrungen zu lesen und in dem Programmheft des Fantasy Film Fests, bei dem der Film seine erste und einzige Präsentation in einem Kino im deutschsprachigen Raum erfuhr, wird er folgendermaßen angekündigt: „Martyrs ist ein metaphysisches Experiment in purem Schmerz, dessen unbequem reales Szenario das unvorbereitete Publikum mit der Wucht eines Vorschlaghammers trifft.“¹⁵⁰ Diese hier zitierten Kommentare und Beschreibungen lassen ein Hauptmerkmal des Films deutlich werden: Es geht um Gewalt und um Schmerz, dem die Opfer im Film ausgeliefert werden, um so das von der Organisation gewünschte Ziel zu „erreichen“. Gewalt und Demütigung sind die Mittel der Täter und Gewalt und Demütigung sind es auch, was das Publikum zu sehen bekommt. „Gerade der jüngere Horrorfilm wurde oftmals mit „exzessiven Zeigehandlungen“ in Verbindung gebracht“¹⁵¹, schreibt Vonderau und verweist damit auf die Masse an Filmen, die die Repräsentation von Gewalttaten in einer genauestens ausgearbeiteten Dramaturgie des Exzesses wiedergeben. Auch *HAUTE TENSION* oder *À L'INTÉRIEUR* lassen die eigentliche Entwicklung des Plots oftmals in den Hintergrund treten, um Platz zu schaffen für gewalthaltige, blutberauschte Bilder. In *MARTYRS* verhält es sich nach Meinung des Verfassers anders. Das Ziel der Organisation ist es, Martyrien mithilfe gezielter Foltermethoden hervorzurufen und ihre Opfer damit zur völligen Selbstaufgabe zu zwingen. Die Gewalt nimmt eine elementare Stellung innerhalb der Story ein, sie ist für die Organisation der einzige Weg ihr Ziel zu erreichen. Das letzte Drittel des Films beschreibt das Martyrium Annas', die trotz der Entmenslichung die sie durch ihre Peiniger erfährt, den Willen zu überleben nicht aufgibt. Ihr Überlebenskampf und die Versuche der Gegenpartei, diesen zu gewinnen, gehen Hand in Hand. Es geht um Gewalt, diese steht im Zentrum, wird thematisiert und gezeigt. Während in *HAUTE TENSION* die Gewaltexzesse oftmals außerhalb des Handlungsbogens stattfinden, sind diese in *MARTYRS* stets eng mit der Entwicklung des Plots und der Story verwoben. Ein Beispiel schafft hier vielleicht Aufklärung:

In einer Szene in *HAUTE TENSION* flüchtet sich Marie in den Kleiderschrank im Schlafzimmer der Eltern und muss von hier aus mit ansehen, wie der Mörder die Mutter tötet. Die Sequenz endet hier, die nötigen Informationen für die weitere Handlung sind

¹⁴⁹ Thrower, Stephen. „Reviews: Martyrs“. *Sight and Sound*, 19:5 (May 2005). London: British Film Institute, S.72.

¹⁵⁰ „Martyrs“. http://www.fantasyfilmfest.com/fantasy/pages/filmarchiv_01.html. Zugriff: 10.03.10

¹⁵¹ Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S.140.

geliefert: Die Mutter ist tot. Alexandre Aja lässt es sich jedoch nicht nehmen zu zeigen, wie der Killer der vermeintlich bereits toten Frau die Hand abtrennt. Dem Publikum werden hierdurch jedoch keine neuen Informationen vermittelt, höchstens die zweifelhafte Charakterisierung des unbittlichen Eindringlings fortgeführt.

Wenn die ZuschauerInnen in MARTYRS die Demütigung Annas miterleben, dann sind die Bilder diesbezüglich nicht einfache Zeigehandlungen, sondern narrativ motiviert. Sie sind Teil der Handlung und müssen somit auch auf der Bildebene Erwähnung finden. Im Analyseteil der Arbeit wird diese Unterscheidung einer genaueren Untersuchung unterzogen werden, um Unstimmigkeiten und eventuelle Grenzfälle auszuloten.

„Der Film kann daher als gegenwärtiger Endpunkt des Horrorgenres betrachtet werden, da er die narrativen Konventionen des Genrekinos soweit hinter sich lässt, dass er die rein performative Dimension einer filmischen Meditation über das transzendente Moment des Martyriums betritt. MARTYRS zwingt den Zuschauer förmlich, den Weg der Schmerzen imaginär mitzuerleben und schließlich der unbenennbaren Dimension des Heiligen angesichtig zu werden – auch wenn hier die Grenzen des filmisch Darstellbaren erreicht sind. MARTYRS erfüllt somit ein jahrzehntelanges Versprechen des Genres – nämlich reines, kaltes Grauen zu erzeugen – und transzendiert es im selben Moment.“¹⁵²

Einige Worte bezüglich der Filmblöcke müssen noch gesprochen werden. Wie bestimmt aufgefallen ist, ist eine Steigerung der Gewaltdarstellung innerhalb der Filmblöcke zu beobachten. Während in EDEN LAKE die Repräsentation von Gewalt (größtenteils) ausgespart wird, geizen die Filme des 2. Blocks nicht mit exzessiven Bildern, wenn diese auch oft nur Zeigehandlungen zu sein scheinen. MARTYRS hingegen etabliert die Gewalt als festen Bestandteil der narrativen Ebene, die konsequent und demnach auch sehr explizit auf der Bildebene erzählt wird. Anhand dieser Steigerung soll für die Untersuchungen ein breites Feld geöffnet werden. Wie funktioniert diese Dramaturgie der Affekte, wie verändert sie sich im Kontext der Gewaltdarstellung und was geschieht, wenn die Gewaltdarstellung selbst elementarer Teil der Narration ist? All diesen Fragen wird sich nun im nächsten Teil dieser Arbeit gewidmet werden.

¹⁵² Ebd., S.94.

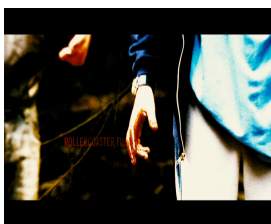
5 Gewalt im Film – Theorie und Anwendung

5.1 Boys being boys¹⁵³, oder 'Eine tödliche Landpartie': EDEN LAKE

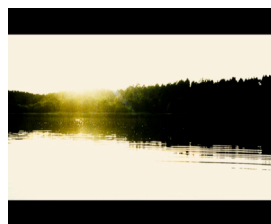
Der Sound ist düster, unmelodiös, ein quietschendes, unangenehmes Geräusch heißt die ZuschauerInnen willkommen. Auf schwarzem Hintergrund erscheint in blutroten Lettern der Name der Produktionsfirma. Für den Bruchteil einer Sekunde erscheint das Bild einer verlassenen Lichtung im Wald, der unheimliche, verstörende Klang bleibt bestehen. Eine reflektierende Wasseroberfläche ist mehrere Sekunden lang zu sehen, das schmerzverzerrte Gesicht einer jungen Frau wird eingeblendet, ein Schrei, der von weit her zu kommen scheint, ist zu vernehmen. Die Bilder wiederholen sich, während auf dem schwarzen Grund die roten Buchstaben weitere Firmennamen verraten. Mit Stacheldraht gefesselte Hände, Schilf, das im Wind weht, das schreiende, verschmutzte Gesicht einer jungen Frau, eine blutige Hand, die Idylle eines Sees, das hoffnungslose Stöhnen einer Frau, ihr angstverzerrtes Gesicht. Das Soundbett er stirbt und dann: Black. In ebenden roten Lettern, die dem Publikum bereits (Ko-) Produktionsfirmen verraten haben, erscheint der Titel des Films: *Eden Lake*.¹⁵⁴ Nur 52 Sekunden beansprucht der Vorspann für sich, doch in diesen 52 Sekunden stecken bereits etliche Informationen: die ruhige Idylle der Natur, der in Sonnenlicht getauchte See, das zu einem Schrei verzerrte Gesicht einer jungen Frau, die blutroten Buchstaben auf schwarzem Grund. Der Instinkt einer jeden Zuschauerin und eines jeden Zuschauers verrät: Was der Film bietet ist keinesfalls der *Eden Lake*, den der Titel verspricht, sondern viel eher ein Horrorszenario unter dem Deckmantel des ewig-schönen, des „eden-haften.“



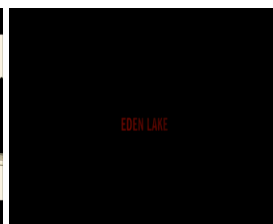
(Abb.1 00:00:17'')



(Abb.2 00:00:38'')



(Abb.3 00:00:44'')



(Abb. 4 00:00:52'')

Dass der Garten Eden jedoch nicht nur Wonne und Glück bereithält, macht die biblische Erzählung im Buch Genesis bereits deutlich. Aufgrund der Dualität im Verständnis des Wortes Eden scheinen Örtlichkeiten, die diesen Namen tragen, beliebte Austragungsorte für die, im Horrorgenre so oft verwendete Gut gegen Böse – Thematik, zu sein (z.B. Lars von Triers' *ANTICHRIST* (2009)).

¹⁵³ *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 00:11:09''.

¹⁵⁴ Ebd., 00:00:00'' – 00:00:58''.

Noch während der Titel im Bild ist, beginnt eine neue, weitaus harmonischere Musik und die nächsten Einstellungen zeigen eine junge Frau – Jenny – bei ihrer Arbeit in einem Kindergarten. Die Arbeitswoche geht zu Ende und nur wenig später sitzt sie neben ihrem Freund Steve im Auto, der, wie dem Publikum verraten wird, eine Überraschung in Form eines Verlobungsringes für seine Freundin bereithält. Die Beiden kommen aus der Stadt und wollen über das Wochenende zu einem abgelegenen See im Nirgendwo der britischen Inseln. Großstadt trifft Kleinstadt, Bourgeoisie trifft Proletariat und wie Carol Clover bereits feststellte: „Going from city to country in horror films is in any case very much like going from village to deep, dark forest in traditional fairy tales.“¹⁵⁵

Gleich zu Beginn des Films wird eine unangenehme, verstörende Atmosphäre aufgebaut, die kurzen Bilder nehmen Kommendes vorweg. Die Städter fahren in Steves’ neuem Auto (das Statussymbol des gut-genährten britischen Mannes, wie es scheint) über das Wochenende zu einem gefluteten Steinbruch, die Gespräche im Wagen sind voll von Zweideutigkeiten sexueller Natur. Die Fahrt dauert bis in die Nacht hinein, im Radio wird über das Fehlverhalten von Jugendlichen und deren Eltern diskutiert. Es ist kaum verwunderlich, dass Steve in einer der folgenden Einstellungen von einer Gruppe johlender Jugendlicher auf Fahrrädern geschnitten wird.

Durch die rüden Verhaltensweisen der Einwohner der Kleinstadt, in der das Liebespaar übernachtet, wird deutlich, dass Jenny und Steve in ein Territorium vorgedrungen sind, in dem „Yuppies“ wie sie es sind, nicht willkommen geheißen werden.¹⁵⁶ Steve wird an der Bar ignoriert, erst durch Jennys Hinzutreten wird der Wirt aufmerksam und bedient „me duck“¹⁵⁷, wie er Jenny bezeichnet. Bereits das Auftreten der Einwohner macht den Unterschied deutlich. Während der schlanke, athletische Steve mit seinem weißen Hemd und der Fliegerbrille der Marke *Ray Ban Aviators* die klassische Oberschicht repräsentiert, sind die männlichen Einwohner hauptsächlich dickbäuchige, prollige Typen. Auch Jenny fällt zwischen den kräftigen, im Schlabberlook gekleideten Frauen auf, trägt sie doch

¹⁵⁵ Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.124.

¹⁵⁶ Wenn Jenny und Steve zum ersten Mal zum See fahren, passieren sie ein Schild, auf dem auf den Bau einer neuen, sich in Ufernähe befindlichen Siedlung für stressgeplagte Städter aufmerksam gemacht wird. Dass diese durch einen Zaun geschützt werden soll, erregt nicht nur bei Jenny und Steve Gelächter. Viel wichtiger ist jedoch das, was die Beiden hier nicht sehen und dem Publikum vorbehalten bleibt: Auf die Rückseite des Schildes ist eine deutliche Drohung gegen die Yuppie-Besucher zu lesen. Dass die Bewohner der Gegend ganz und gar nicht mit dem Eindringen der Städter zufrieden sind wird durch diese Einstellung deutlich. In: *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 00:06:40’’ – 00:06:59’’.

¹⁵⁷ Ebd., 00:05:00’’.

immer noch ihr leichtes Sommerkleid und eine perfekt gescheitelte Frisur. „Local women“ schreibt Carol Clover in Bezug auf den Film *I SPIT ON YOUR GRAVE* „[...] wear jeans, sloppy shirts, and sneakers.“¹⁵⁸ Kinder rennen noch zu später Stunde herum und spielen miteinander, als eines zu laut wird, bekommt es sogleich eine Ohrfeige verpasst. Jennys pädagogische Arbeit in der Stadt und die harten Methoden der Kindererziehung, denen sie hier begegnet, geraten aneinander. Regisseur James Watkins zeichnet das Bild zweier aufeinander prallender Welten: die deprimierende, verarmt wirkende Dorfgemeinschaft („The community in general apperas economically depressed“¹⁵⁹) und die in diesen hermetisch abgeriegelten Raum hereinbrechenden Vertreter der städtischen Mittelschicht. Die Gefahr, die dieses Aufeinanderprallen in sich birgt wird in dem Moment, in dem die Blicke von Jenny und der ihren Sohn schlagenden Mutter sich treffen, deutlich. Die Ausgangsthematik des Films wird klar: Stadt trifft Land, und wie man aus etlichen anderen Beispielen des Genres weiß, kann das nicht lange gut gehen. Um nochmals Carol Clover zu zitieren: „People from the city are people like us. People from the country (as I shall refer to those people horror construes as the threatening rural Other) are people not like us.“¹⁶⁰ Am Ende des Films muss das bis dahin hoffentlich gefesselte, gar schon wütende Publikum feststellen, dass auch die, als so unangenehm gezeichneten Dorfbewohner, in ihren Grundfesten nicht vollkommen unterschiedlich von „uns“ sind. Sie sorgen sich um andere, nehmen die malträtierte Jenny auf. Selbst, als durch einen Anruf der Tod eines der Jugendlichen publik wird und sie sich an der vermeintlichen Mörderin rächen, machen sie dies aus nur einer Motivation heraus: Weil auch sie Eltern sind, die ihre Kinder schützen und für diese eintreten. Da auf dem Land jedoch nicht dieselben Gesetze gelten wie in der Stadt und man sich über staatlich vorgeschriebene Reglementierungen hinwegsetzen kann, kommt es zu dem in *EDEN LAKE* so drastischen und kaltblütigen Anti-Happy-End. Regisseur James Watkins positioniert seine Figuren in einem für sie, wie auch für die ZuschauerInnen, idyllischen Raum. Weit entfernt von der Stadt, abseits der Zivilisation (in doppeltem Sinne), weit weg von störenden Straßen oder Telefonmasten, die eventuell das Handynetz unterstützen könnten. Die angenehme Lage wird schnell zum Alptraum werden, das ist klar. Watkins schafft einen Raum, in dem die Gesetze außer Kraft gesetzt sind. Wie in der Natur üblich herrscht hier das Gesetz des Stärkeren und obwohl es Jugendliche sind, die alsbald beginnen werden das junge Pärchen zu terrorisieren, sind sie

¹⁵⁸ Clover, Carol. J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.120.

¹⁵⁹ Ebd., S.121.

¹⁶⁰ Ebd., S.124.

bis zu einem gewissen Punkt (aufgrund ihrer Überzahl und ihrer Verrohung) die Stärkeren. Erst spät bröckelt die Fassade der Gruppe und kindliche Züge werden sichtbar.

Die Vorstellung der Landschaft und ihre Aus- und Abgeschlossenheit, die für die jungen StadtbewohnerInnen zudem vollkommen fremd und ungewohnt ist, bildet eine Art Teppich, auf dem sich das Spiel mit den Nerven der Zuschauer ereignen wird. Auf diesem Teppich der ständigen Bedrohungen, die eine konstante Anspannung bei ZuschauerInnen hervorruft, lässt Watkins seine Figuren agieren. Patrick Vonderau verwendet für ein ähnliches Phänomen den Ausdruck „Bedrohungsszenario“, der nach Meinung des Verfassers auch in diesem Zusammenhang treffend erscheint.¹⁶¹

Die Figuren sind so konzipiert, dass die Sympathie der ZuschauerInnen eindeutig dem jungen Pärchen – und von diesen beiden besonders Jenny – gehört. Während Steve ab und an einige, den Jugendlichen nicht so ferne Charakterzüge an den Tag legt (so verhält er sich selbst wie ein pubertierender Junge, der sich auch nicht auf Drängen seiner Freundin von den „anderen Jugendlichen“ vertreiben lassen will), bleibt Jenny von der ersten bis zur letzten Sekunde Sympathieträgerin. Sie ist liebevoll, hübsch und zurückhaltend. Ihre Arbeit mit Kindern und die Versuche, sich in die „rebellierende“ Jugend hineinzusetzen, hebt sie von allen anderen Figuren des Films deutlich ab. Die leidenschaftliche Tätigkeit im pädagogischen Bereich und ihr Verständnis stehen in krassem Kontrast zu der (hauptsächlich) männlichen Gang der sie terrorisierenden Jugendlichen. In den Figuren der Jugendlichen (die mehr oder weniger kindliche Charakterzüge tragen) spiegelt sich die bereits beschriebene Dissonanz wieder, die für Figuren des Horrorgenres so prägend ist. Die Unschuld, die Kindern und jungen Menschen meist zugesprochen wird, wird ad absurdum geführt. Die Kaltblütigkeit, mit denen die Jugendlichen ans Werk gehen, wird so rigoros gezeichnet, dass es den ZuschauerInnen den Atem raubt. Nicht nur die trügerische Idylle des EDEN LAKE ist dissonanz-induzierend, sondern auch die hiesigen Besucher. Hier hört die Erzählung diesbezüglich aber noch nicht auf, denn auch die Eltern der Jugendlichen, die Watkins einer rohen, ungebildeteren Gesellschaftsschicht entlehnt, sind doppelgesichtig. Einerseits werden sie ihren Kindern gegenüber handgreiflich, bezeichnen sie gar selbst als „little terrors“¹⁶², sobald ihre Kinder jedoch einer unangenehmen Tat beschuldigt werden (deren Ausführungen überhaupt erst auf die fehlerhafte, bzw. fehlende Erziehung zurückzuführen ist), werden sie laut und

¹⁶¹ Vgl. Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S.141f.

¹⁶² *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 00:21:31’.

reklamieren: „they’re just children.“¹⁶³ Und selbst der Gutmensch Jenny wird, in dem sie sich aktiv zur Wehr setzt, schließlich zur Täterin.

Watkins beraubt das Publikum jeder Sicherheit. Die Schönheit des Sees ist kein Garant für währende Ruhe und Harmonie, die ruhige Natur wird zur Verbündeten gegen Jenny; die Kinder und Jugendlichen sind keine Entdecker und Weltverbesserer mehr, sondern Raubtiere im Menschenkostüm und Erziehung und pädagogische Ideen sind zum Scheitern verurteilt. Dieser unsichere Zustand wird auch in der filmischen Erzählung besonders hervorgehoben. Nachdem es am Anfang noch nach intensiven, dennoch ungefährlichen Scherzen aussieht, gerät die Situation nach dem Tod des Hundes Bonnie zunehmend außer Kontrolle. Die Taten der Jugendlichen werden immer grausamer, die ZuschauerInnen können sich nichts mehr sicher sein. Wie weit treiben die jungen Menschen ihr grausames Spiel? Wie lange dauert es, bis einer sich gegen den Rest stellt? Durch das immer kaltblütiger werdende Gehabe der Jugendlichen müssen die ZuschauerInnen schlussendlich einsehen, dass es keine klaren Grenzen mehr gibt und sie sich vollkommen in die Hände eines wahnsinnigen Geschichtenerzählers begeben haben (Regisseur James Watkins), der sowohl das Publikum, als auch seine Figuren jeder Sicherheit beraubt (hat). Um es mit Patrick Vonderaus Worten zu sagen: „Schritt für Schritt zeigt er mehr, als die meisten Zuschauer wohl erwarten (bzw. ertragen) können, [...]“¹⁶⁴ Dass es nicht die Gewaltszenen sind, die sich hier von Mal zu Mal übersteigern, sondern die von Sekunde zu Sekunde skrupellosere Jagd der Jugendlichen auf das Pärchen aus der Stadt, sei hervorgehoben. Egal wie die ZuschauerInnen es auch versuchen mögen, sie erlangen nie die volle Kontrolle über die Lage. Das Gegenüber, gegen das sich Jenny und Steve erwehren müssen, ist trotz oder gerade wegen seiner Kindlichkeit so schockierend, so unvorstellbar, dass man jedem neuen Akt der Gewalt sprachlos gegenübersteht.

EDEN LAKE spielt mit den Erwartungen des Publikums, da das Aufeinandertreffen der zwei Parteien ein dauerhaftes Moment der Gefahr auslöst. Die Radikalität, mit denen die Dorfbewohner und vor allem die Jugendlichen dem jungen Paar begegnen, ist so kalt, so gefühllos, dass die Gefahr, in die sie sich begeben, beinahe spürbar wird. Die Abgeschlossenheit des Schauplatzes, der *Eden Lake*, der mit einem hohen, mit Stacheldraht verstärkten Eisenzaun umschlossen ist, symbolisiert die ausweglose Situation, in die Jenny und Steve geraten sind. Dieses „Käfig-Prinzip“ wird im Film zwei weitere

¹⁶³ *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 01:21:09”.

¹⁶⁴ Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S.142.

Male aufgegriffen. In einer Szene beobachtet Steve heimlich die Jugendlichen, wie diese einen Hasen im Käfig terrorisieren, in einer weiteren Szene geschieht dies mit einem gefangenen Dachs. In der Folgehandlung sind es Jenny und Steve, die in dem „Käfig“ um ihr Leben bangen müssen. Die Gefahr wird durch dieses Setting omnipräsent: Steve und Jenny sind verloren in der ihnen fremden Umgebung, sie sind den jugendlichen TerroristInnen schutzlos ausgeliefert. Die ZuschauerInnen befinden sich mit der Protagonistin gemeinsam (Steve wird ziemlich schnell als aktiver Part ausgeschlossen) völlig orientierungslos wieder. Die Jagd der Jugendlichen auf ihr weibliches Opfer löst beim Publikum eine ständige Anspannung aus.

5.1.1 Gefährliche Nähe: Erwartungshaltung und das Nähe/Distanz – Moment

Nachdem Jenny heimlich mitansieht wie Steve von den Jugendlichen gefoltert wird, muss sie abermals flüchten. Die Jugendlichen sind ihr dicht auf den Fersen und nur durch schnelles, gezieltes Handeln gelingt es ihr, ihre VerfolgerInnen außer Kraft zu setzen. Sie rettet sich zu einem Bauwagen, doch noch während sie versucht an das darin befindliche Walkie-Talkie zu gelangen, kommen die AngreiferInnen hinzu. Jenny versucht zu entkommen, doch ihre Jacke hat sich in der Tür verhakt, die Jugendlichen kommen immer näher. Erst im letzten Moment gelingt es ihr aus der Jacke zu schlüpfen und sich an der Rückwand des Bauwagens zu verstecken.



(Abb.5 00:44:22'')



(Abb.6 00:44:24'')



(Abb.7 00:44:53'')

Die Spannung wird durch dieses besondere Moment der Nähe, die zwischen dem Opfer und den JägerInnen herrscht, deutlich intensiviert. Ein Blick würde genügen und Jenny wäre entdeckt. Die Bedrohung für Jenny und die damit zusammenhängende Anspannung des Publikums erfährt eine weitere Intensivierung, in dem ein Jugendlicher mit einem Holzknüppel bewaffnet den Bauwagen von der anderen Seite umkreist und sich der Rückwand, an der Jenny Schutz gefunden hat, nähert. Die ZuschauerInnen wissen mehr als die Protagonistin, mit der diese empathisch verbunden sind. Jenny scheint verloren, wiegt sie sich doch vorerst in Sicherheit, ohne etwas von dem nahenden Jungen zu ahnen. Dieses vollkommene „Ausgeliefertsein“ der Protagonistin wird bis zur erlösenden

Einstellung aufrecht erhalten. Nachdem das (um gewisse Gesetze des Horrorfilms nicht wissende) Publikum Jenny schon verloren meint, zeigt sich, dass sie es – wie durch ein Wunder – geschafft hat, sich auf das Dach des Wagens zu retten.¹⁶⁵



(Abb.8 00:44:56'')



(Abb.9 00:45:02'')



(Abb.10 00:45:13'')

Obwohl die Gefahr erst wirklich gebannt ist, nachdem die Jugendlichen, ohne Jenny entdeckt zu haben, den Rückzug antreten, kommt es hier zu dem in Bezug auf Linda Williams in Kapitel 3 angesprochenen „Ausatmen“.

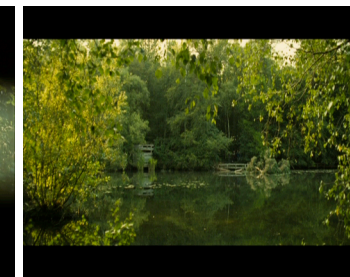
Watkins setzt des Öfteren auf diese Momente der Nähe. In einer weiteren Szene können sich Jenny und der schwerverletzte Steve in ein Bootshaus retten, doch auch hier kommen ihre VerfolgerInnen hinzu. Ähnlich wie bei dem oberen Beispiel, ist es Jenny, die sie hören und kommen sieht.



(Abb.11 00:49:51'')



(Abb.12 00:49:54'')



(Abb.13 00:50:02'')

Es gelingt Jenny und Steve sich im letzten Moment in den, sich unter dem Häuschen befindlichen, See zu retten. Ein knapper halber Meter trennt die beiden Parteien bloß voneinander, ein falsches Geräusch und sie wären entdeckt.¹⁶⁶ Dieses Wechselspiel von Nähe und Distanz durchzieht den kompletten Film, sorgt für einen dauerhaft unsicheren Zustand und hält das Publikum in Atem. Es ist auch immer ein Spiel mit dem Wissen der ZuschauerInnen, das von Szene zu Szene wechseln kann. Dem Suspense-Phänomen folgend, weiß das Publikum häufig mehr als die Figuren selbst, oft sind sie sich ebenso im Unbewussten über die Anwesenheit des Bösen bzw. den Fortgang der Szene. Daraus resultiert Anspannung und/oder Momente des Erschreckens und des Schocks.

¹⁶⁵ *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 00:43:50“ – 00:45:13“.

¹⁶⁶ Ebd., 00:47:08” – 00:51:50”.

5.1.2 Das Gesetz des Stärkeren: Konfrontation und Gewalt

In den Verlauf der Handlung eingebettet sind vier direkte Konfrontationen zwischen den Jugendlichen und dem Pärchen, von denen zwei im Folgenden genauer untersucht werden sollen.

Zum ersten Mal treffen Jenny und Steve an ihrem ersten Tag am See mit den Jugendlichen zusammen.¹⁶⁷ Das Paar, das nur einen ruhigen Nachmittag an den Ufern des Gewässers im Sinn hatte, wird durch die laute Musik und das Bellen des Hundes gestört. Nachdem Jenny mehrmals von dem Hund direkt angebellt wird, geht Steve zu den Störenfrieden hinüber und bittet sie, die Musik leiser zu machen und den Hund zurückzuhalten. Brett, der „Anführer“ der Bande, geht nicht auf die Forderungen ein, was bei Steve Unverständnis, bei den Jugendlichen Gelächter hervorruft. Auf die Bitte, den Hund zurückzuhalten („He’s scaring my girlfriend“) antwortet Brett locker: „She’s a bitch“¹⁶⁸, was seine (erlernte) Einstellung gegenüber Weiblichkeit deutlich werden lässt. Die einzige weibliche Person in der Gruppe – Paige – wird von Brett nur wenig wahrgenommen. Während sie immer wieder um seine Aufmerksamkeit ringt, ist sie für Brett nicht mehr als ein weiterer seiner männlichen Kollegen. Im Gegensatz zur netten, zuvorkommenden Jenny wirkt Paige stark „vermännlicht“. Jenny, die im leichten Sommerkleid oder im Bikini zu sehen ist, bildet den krassen Gegenpol zu der in Jeans und Träger-Shirt auftretenden Paige. In einer späteren Einstellung beobachtet Brett Jenny durch ein Fernglas und bestaunt ihre Brüste. Auf Paiges’ Frage, warum er sie den ansehe, antwortet er, er würde nur ihre Brüste anstarren. Die Reduzierung Jennys auf ihre Brüste scheint Paige einerseits zu beruhigen, andererseits in ihrem späteren Tun anzustacheln. Eins wird deutlich: Jenny ist für die Jungs nicht mehr als ein Objekt, ein Gegenstand ausgedehnter Weiblichkeit und Jenny ist sich dessen bewusst. Sie bemerkt die Blicke, die auf sie gerichtet sind und verhüllt ihren Körper mit einem Tuch.

„Wenn ich mich von dem anderen angeblickt weiß, erfahre ich mich im Blick des anderen als Gegenstand. Dies ist eine Selbstentfremdung, die von einer vollständigen Weltentfremdung gefolgt wird. Unter dem Blick des anderen bekommt mein Sein eine Dimension, die mir prinzipiell unzugänglich ist, da ich mich niemals so sehe, wie die anderen mich sehen. Dieser Blick des anderen ist eine Heimsuchung, wie eine Macht, die über meine Selbstständigkeit oder mein Unterworfensein entscheidet; denn der andere macht mich zum Gegenstand der Schätzung und der Abschätzung und gibt mir

¹⁶⁷ Ebd., 00:10:36’’ – 00:15:50’’.

¹⁶⁸ Ebd., 00:13:23’’.

meinen „Wert“; mit anderen Worten: der Blick der anderen ist eine Macht, der ich unterliege.“¹⁶⁹

Diese ausgestellte Weiblichkeit scheint wie ein zweiter Eindringling in die Dorfgemeinschaft. Frauen sind hier nicht mehr als Abziehbilder einer männlichen Wirklichkeit. Sie sind weder besonders adrett, noch besonders nett oder freundlich, ähnlich ihrer Männer, die allesamt dickbäuchige, trinkende und fluchende Gesellen sind. Der durchtrainierte Steve wirkt im Gegensatz zu ihnen wie der Ritter in schimmernder Rüstung, seine Freundin wie eine liebliche Prinzessin aus dem Märchen. „More to the point, country people live beyond the reaches of social law. They do not observe the civilized rules of hygiene or personal habit. If city men are either clean-shaven or wear stylish beards or moustaches, country men sport stubble.“¹⁷⁰

Es mag der Hass auf diese andere Welt sein, der die Jugendlichen zu ihren Taten zwingt, der Hass Paiges auf Jenny, die von Brett stärker wahrgenommen wird als sie selbst – und das, obwohl sie sich ihm und seiner Art vollkommen angepasst hat. Während der Konfrontationen kommt es immer zu langen Blickwechseln zwischen Jenny und Paige. Während letztere in Jenny ihre „verlorene weibliche Seite“ zu sehen scheint (teils klisierte Eigenheiten wie Sanftmut, Schönheit, Mütterlichkeit), erkennt Jenny in Paige eine „männliche“ Rohheit, die sie erst im Verlauf des Films in sich selbst finden wird.



(Abb.14 00:15:35'')



(Abb.15 00:15:35'')

Wenn die erste Konfrontation auch ohne gewalttätige Übergriffe auskommt, so zeigt sich doch schon deutlich ein wichtiges Thema des Films, welches ich mit dem Begriff der *gesellschaftlichen Sozialisation* benennen möchte. Der Film zeigt auf eindringliche Weise (männliches) Verhalten innerhalb einer Gruppe, ein Verhalten, das bestimmt ist von Gewalt, ein Verhalten, bei dem sich ein jeder durch Erniedrigen des anderen seine eigene Männlichkeit bewusst macht. Den ZuschauerInnen wird ein ständiger Kreislauf vorgeführt: Brett dominiert sie alle, er schikaniert und demütigt, er zwingt seinen „Freunden“ seinen Willen auf; Zwei ihm „unterstellte“ Freunde schikanieren einen fremden Jungen, der im

¹⁶⁹ Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.). „Die Erfahrung des Blickes“. *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.21f.

¹⁷⁰ Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.125.

Wald Tiere beobachtet; Innerhalb der Gruppe wird immer ein ausgesuchtes „Opfer“ von allen niedergemacht; Gemeinsam gehen sie gegen ein für alle als hilflos zu erkennendes Objekt, die Tiere im Käfig, vor. Es geht um Macht, um Herrschaftsverhältnisse die hergestellt werden, in dem man den anderen unterdrückt. Dass dabei kein eindeutiger Sieger hervorgehen kann, zeigt der oben beschriebene Teufelskreis (selbst der Überlebende Brett ist nur ein Verlierer in einem anderen Kontext). „Männer stellen Dominanzverhältnisse her, werden aber gleichzeitig von den Verhältnissen dominiert,“¹⁷¹ schreibt Lothar Böhnisch in seinem Buch *Männliche Sozialisation*. Was er damit meint wird an EDEN LAKE deutlich, mehr noch: Die von Aggression und Suppression beeinflussten Strukturen der Gruppe sind wiederum eingebettet in ein sehr viel größeres Netz von Gewalt und Schikane. Schon zu Beginn des Films wird die Atmosphäre des Dorfes als roh und kalt dargestellt, Kind sein ist gleichzusetzen mit Schwäche und Unterdrückung. Der gewaltvolle Habitus wird vorgelebt und übernommen, denn: „Männlichkeit als gesellschaftliches Konstrukt vermittelt sich über den Prozess der *Habitualisierung* in die männliche Persönlichkeitsentwicklung und Lebensgestaltung.“¹⁷² Der in EDEN LAKE gezeigte Habitus ist das Ergebnis von sozialen Erfahrungen in Form von Konditionierung. Steve, der das aggressive Verhalten beobachtet, beruhigt seine erschrockene Freundin mit den Worten: „It’s just boys being boys. As long as they leave us alone.“¹⁷³ Aufgrund dieser Aussagen wirken die folgenden furchtbaren Taten fast als Strafe für seine verharmlosende Sicht auf die so deutliche Kaltblütigkeit der *boys*.

„When we have worked our way through all the other liberation movements, we may discover that children are the most oppressed section of the population (unfortunately, we cannot expect to liberate our children until we have successfully liberated ourselves). Most clearly of all, the otherness of children [...] is that which is repressed within ourselves, its expression therefore hated in others. What the previous generation repressed in us, we, in turn, repress in our children, seeking to mold them into replicas of ourselves, perpetrators of a discredited tradition.“¹⁷⁴

Die nächste zu untersuchende Konfrontation findet sich im Film nach der missglückten Flucht des jungen Paares.¹⁷⁵

¹⁷¹ Böhnisch, Lothar. *Männliche Sozialisation: Eine Einführung*. Weinheim/München: Juventa 2004, S.35.

¹⁷² Ebd., S.36.

¹⁷³ *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 00:11:09”.

¹⁷⁴ Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond: Expanded and Revised Edition*. New York u.a.: Columbia University Press 2003, S. 67.

¹⁷⁵ *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 00:36:33” – 00:42:30”.

Nachdem bei einem zweiten Aufeinandertreffen der Jugendlichen der Hund zu Tode gekommen ist und Brett die Hetze auf Jenny und Steve ausgerufen hat, befindet sich Steve schlussendlich in der Gewalt der Jugendlichen, während Jenny sich versteckt hält und das Treiben beobachten kann. Steve ist mit Stacheldraht an einen Baumstamm gefesselt und blutet stark. Aus der Angst heraus, er könne allein für die Taten zur Rechenschaft gezogen werden, zwingt Brett jeden seiner Freunde (außer Paige, die das furchtbare Spiel mit ihrem Handy abfilmt) dazu, Steve eine Verletzung zuzufügen. Die hier sehr schockierende und explizite Darstellung physischer Gewalt – es geht über das „einfache“ Hinzufügen von Schnittwunden, bis hin zu Messerattacken und Verstümmelungen im Mundbereich – wird durch die psychische Gewalt innerhalb der Gruppe intensiviert. Diese zwei Ebenen befinden sich in einem ständigen Wechselspiel. Die Tatsache, dass die Darstellung von Gewalt nie aus dem Raum des „narrativ-motivierten“ heraustritt, nie nur zum Zeigemoment wird, sondern stets auch Übersetzung der in der Gruppe herrschenden Machtstrukturen ist, macht den Gewaltakt so erschreckend. Der vollkommen ausgelieferte und hilflose Steve auf der einen, die unberechenbaren, brutalen Jugendlichen auf der anderen Seite bilden einen Kontrast, der die ZuschauerInnen, die (bisher) eindeutig auf der Seite des Opfers stehen, eiskalt erwischt und fassungslos macht. Erst im Verlauf verlagert sich dies fast unmerklich. Brett, der sich seiner eigenen Ausweglosigkeit bewusst wird, bedroht seine Freunde und zwingt sie, Steve zu verletzen. Diese Gewaltspirale ist das eigentlich erschreckende an der Sequenz. Es ist einerseits die Bedrohung die von Brett ausgeht, die die Jugendlichen zu ihrer schrecklichen Tat ermutigt, andererseits das Verstecken und Überwinden der eigenen Schwäche. Arno Gruen schreibt in seinem Buch *Der Verrat am Selbst – Die Angst vor Autonomie bei Mann und Frau*:

„Grundlegend für das Verhalten des Mannes in unserer Kultur ist die Angst des Mannes vor Hilflosigkeit, Schwäche und Verwundbarkeit [...]. Seine Selbstachtung ruht deswegen auf dem Image seiner Wichtigkeit (also wirklicher oder nur eingebildeter Macht), für deren Bestätigung er Bewunderung benötigt.“¹⁷⁶

Das Zitat liest sich wie ein Leitfaden für EDEN LAKE. Was hier gezeigt wird ist das perverse Spiel um Macht und Anerkennung auf Kosten eines unschuldigen Dritten. Die Gewalthandlungen dienen nicht nur der Unterwerfung des Opfers, sondern sind Bestätigung der eigenen Kraft und vor allem entlasten sie Brett von seiner alleinigen Schuld. Die eigentliche Perversität liegt im Schluss des Films. Brett, der Initiator dieses

¹⁷⁶ Gruen, Arno. *Der Verrat am Selbst: Die Angst vor Autonomie bei Mann und Frau*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009, S.50.

bösartigen Treibens, löscht die Aufnahmen auf dem Mobiltelefon und kommt ungeschoren davon, während zwei seiner Freunde, darunter Paige, ihr Leben lassen mussten.

Innerhalb dieser einen Szene werden die Gewaltakte immer drastischer, die Jungs übersteigern sich gegenseitig in ihrem Tun. In Bezug auf *I SPIT ON YOUR GRAVE* schreibt Clover:

„Once set in motion, the proposition that masculinity is little or nothing more than a function of comparison leads to another series of questions: how much better is Stanley than Matthew? Andy than Stanley? And Jonathan than Andy than Stanley? and so on.“¹⁷⁷

Ersetzt man nun Stanley mit Mark, Matthew mit Harry, Ricky mit Andy und Jonathan mit Cooper, erhält man die Gruppenstruktur wie sie in *EDEN LAKE* etabliert wird.

Die hier besprochene Szene ist die längste und vor allem brutalste Darstellung von Gewalt in *EDEN LAKE*. Die ZuschauerInnen befinden sich dabei in einem ständigen Konflikt mit der erzählten Welt, da trotz ihrer unmenschlichen Taten in einigen Figuren eine gewisse Menschlichkeit durchschimmert (was Unverständnis und Mitleid beim Publikum erregt. Es sind nicht die Taten eines wahnsinnigen Killers und nicht die Blutgier einer degenerierten Hinterwäldlerfamilie – es sind nur Kinder). Auch Cooper, der Jüngste, wird von Brett dazu gezwungen, Steve zu verstümmeln. Obwohl der Junge mehrfach betont, dass er es nicht kann (und auch ein Mitglied der Gruppe Brett davon abzubringen versucht) wird er dazu getrieben, Steve ein Teppichmesser in den Mundraum zu rammen. Die Anderen sind schockiert, Ungläubigkeit in ihren Gesichtern und Worten („I can’t believe you did that“¹⁷⁸). Nur Brett ist angetan von Coopers’ Tun, mit Steves Blut verpasst er ihm gar eine Art Kriegsbemalung. Die schockierende Wahrheit ist, dass die Gewaltakte zu einer Art Mutprobe geworden sind, sie wären nicht unausweichlich. Brett geht es längst nicht mehr um einen Racheakt wegen seines Hundes. Sein Treiben ist mehr zu dem Versuch geworden zu sehen, wie weit er seine Freunde bringen kann. Dass ihre Taten, wie sie vielleicht annehmen möchten, keineswegs zu einer Emanzipation von Brett führen, ist klar. Die Jugendlichen bringen sich in eine immer stärkere Abhängigkeit zu Brett, die für einige von ihnen tödlich enden wird. Dieser feiert die Untaten als großes Ereignis und vergibt nach getaner „Arbeit“ Spitznamen (Cooper bezeichnet er als Tony Montana – der brutale Gangster aus Brian de Palmas *SCARFACE* (USA 1983)). Auch in dem später zu besprechenden Film *I SPIT ON YOUR GRAVE* kommt es zu Szenen dieser Art. Die Gewalt

¹⁷⁷ Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.122.

¹⁷⁸ *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 00:41:51”.

richtet sich in Meir Zarchis' Film gegen eine Frau, die Verletzungen die ihr zugefügt werden sind zum größten Teil nicht sichtbar, dennoch, oder gerade deswegen, so grauenvoll und schwerwiegend, resultieren sie doch aus mehreren Vergewaltigungen. Clover zieht hier einen Vergleich zum menschlichen (und vor allem männlichen) Habitus während eines Sportereignisses. Vor allem durch Bretts rigoroses Vorgehen und seine verherrlichende Art bekommt die Gewaltsequenz in EDEN LAKE einen ähnlichen Charakter und das Verwunden der Opfer gleicht nicht nur einmal dem finalen Schuss eines Balls ins Tor der Gegenmannschaft.

Die Brutalität des Exzesses wird dem Publikum durch Aufnahmen des gefolterten Mannes deutlich gemacht, dessen blutverschmiertes Gesicht Schmerz und Angst widerspiegelt. Der Akt selbst folgt einer Dramaturgie der Steigerung, die an Steve vollführten Brutalitäten werden immer drastischer – wie oben bereits angedeutet beginnen sie mit dem Zufügen von Schnittwunden am Oberarm des Opfers und enden schließlich in der Verstümmelung des Mundraumes. Die hierzu gelieferten Großaufnahmen lassen die ZuschauerInnen an der Qual des Mannes teilhaben, seine Fassungs- und Verständnislosigkeit spiegelt sich in den RezipientInnen wieder. Es bleibt festzuhalten, dass der Film einer stetigen Steigerungs-dramaturgie folgt, die zu einem unausweichlichen Ende führt. Diese Steigerung zeigt sich sowohl im Ganzen, als auch in den längeren Gewalttaten, wenn diese als eigenständiges dramaturgisches Fragment innerhalb der Handlung gelesen werden.

Paige filmt die Taten ihrer Freunde und die Qualen Steves, greift aber nie aktiv ein. Sie ist in dem hier vorherrschenden Modell der passive Gegenpol zu den aktiven, männlichen Figuren. Der Film stellt ein veraltetes, aber immer noch bestehendes Konstrukt aus aktiv-passiv, männlich-weiblich vor.

„Die polarisierten Entwürfe von Weiblichkeit und Männlichkeit bedeuten, daß jedes Geschlecht auf die Hälfte seiner Verhaltensmöglichkeiten verzichtet und sie ans andere Geschlecht delegiert. Der Mann darf sich nicht schwach zeigen, nicht die Kontrolle verlieren, nicht weinen und zerfließen, die Frau darf sich nicht bemächtigen, nicht aggressiv und zupackend handeln.“¹⁷⁹

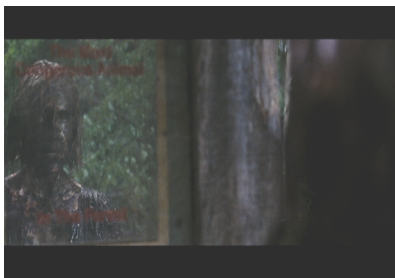
Durch die finale Sequenz des Films – welche im nächsten Teilkapitel betrachtet wird – klagt er diese soziale Konstruktion an und zeigt ihre schwerwiegende Problematik auf, denn diese Entwürfe tragen die Mitschuld an dem in EDEN LAKE dargestellten Albtraum. Die Gewaltdarstellungen in EDEN LAKE sind im Vergleich zu den anderen Beispielfilmen dieser Arbeit bei weitem nicht so ausufernd. Es ist hier vielmehr die Konfrontation mit den

¹⁷⁹ Waldeck, Ruth. „Zur Produktion des » schwachen Geschlechts «. Körpergeschichte eines Weiblichkeitsideals“. *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Akashe-Böhnme, Farideh (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.95.

von Gewalt geprägten Strukturen, welche durch die Handlung etabliert werden, und der direkten Übersetzung ebendieser in gewalttätiges Handeln (als Ventil), die das Wechselspiel von Narration und Darstellung prägen und auf diese Weise drastisch werden lässt.

5.1.3 Von Angesicht zu Angesicht: Der Blick ins Selbst

An dieser Stelle sollen noch zwei Szenen beleuchtet werden, bevor auf die Kontextfilme eingegangen wird. In Kapitel 3 wurden die Theorien Mulveys' und Williams' bezüglich des weiblichen Blicks angesprochen. In *EDEN LAKE* gibt es zwei „Spiegelszenen“, die nun etwas näher beleuchtet werden sollen. In der ersten Spiegelszene ist es Jenny, die nach der stundenlangen Tortur zum ersten Mal wieder ihr Spiegelbild erblickt. In der zweiten Szene dieser Art – die gleichzeitig auch die letzte Einstellung des Films beinhaltet – betrachtet sich Brett, zurückgekehrt in sein Elternhaus und wohl wissend um den bevorstehenden Tod Jennys, im Spiegel.



(Abb.16 01:07:58'')

In der ersten Szene dieser Art¹⁸⁰ sieht Jenny nicht mehr ihr eigentliches Antlitz, sie sieht ein geschundenes, dreckiges Gesicht. Ihr Blick dringt in ihre Augen ein, Augen, die mit ansehen mussten, wie ihr Freund gefoltert wurde; Augen, die gesehen haben, wie er verbrannt ist; Augen, die gesehen haben, wie die Jugendlichen kaltblütig einen anderen Jungen angezündet haben. Diese Augen haben viele fruchtbare Dinge gesehen, schreckliche, verstörende Dinge, und nun sehen diese Augen das, was von der einst so glücklichen Person übrig geblieben ist. Dreckig, geschunden, kaum wieder zu erkennen ist sie. Dafür erkennt sie etwas anderes, etwas, das ihr bisher nicht aufgefallen war: eine dunkle, kräftige, brutale Seite. War sie in den Augen der (männlichen) Jugendlichen bisher nur Objekt - „just looking at her tits“¹⁸¹ -, erkennt sie nun eine ihr unbekannte, unliebsame Seite. Der Blick ins Selbst zeigt etwas, das unter normalen Umständen versteckt ist, was

¹⁸⁰ *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 01:07:57'' – 01:09:31''.

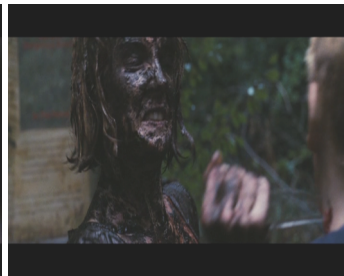
¹⁸¹ Ebd., 00:14:53''.

uns alle zu Fremden unseres Selbst werden lässt.¹⁸² Das Gewaltpotential der Gang, das das Leben ihres Freundes und eines anderen Kindes gekostet hat, wird auch in ihr und für sie sichtbar. Jenny sieht die ihr angetanen Verletzungen – seelischer und körperlicher Natur – die Rachegelüste sind denen der jugendlichen Terroristen gleichzusetzen, ihr Habitus kehrt sich für einen Moment von der flüchtenden Jenny in die aktive Jenny. Die darauffolgende Tat ist den erlebten (männlich-dominierten) Gewaltakten gleichzusetzen.

Cooper kommt hinzu, Jenny registriert seine Anwesenheit über die Reflektion seines Gesichts im Spiegel. Der Junge, der ihr eigentlich zu Hilfe kommen wollte, sieht Jennys wutverzerrtes Gesicht, nur einen Augenblick später tritt diese aus ihrer eigentlichen Art heraus und rammt dem Jungen eine große Scherbe in den Hals. Es soll ihr eigenes Todesurteil sein, denn am Ende des Films werden Bretts' Vater und seine Kollegen sie wegen des zu Tode gekommenen Jungen töten.



(Abb.17 01.08.22'')



(Abb.18 01.08.23'')

Die zweite Spiegelszene ist gleichsam auch die letzte Szene des Films. Jenny konnte sich aus dem Wald heraus in das Dorf retten, geradewegs zu einer Gartenparty. Liebevoll kümmern sich die Gäste der Party um sie, bis jedoch das Bellen eines Hundes die Szenerie stört. Der Hund heißt Clyde, die Hündin, die mit den Kindern der Familie unterwegs ist, heißt Bonnie und jede/r aufmerksame ZuschauerIn zieht die richtigen Schlüsse: Jenny hat sich ausgerechnet in Bretts Elternhaus gerettet. Jenny und das Publikum sind auf demselben Stand und somit auch in derselben Erwartungshaltung. Was wird passieren?; Was geschieht, wenn die Gäste erfahren, was im Wald vonstattengegangen ist? Dann kommt ein Anruf und die Situation gerät außer Kontrolle. Die Fallhöhe von Sicherheit zu absolutem Ausgeliefertsein ist hoch. Jenny wird von den anwesenden Männern festgehalten, keiner glaubt ihr, der hinzukommende Brett ist „ahnungslos“. Affekte wie Wut, Schmerz, Trauer werden an das Publikum übermittelt, da dieses um die schreckliche Wahrheit weiß und so steht man der folgenden Tat vollkommen hilflos gegenüber. Die Männer übernehmen die Rolle der Justiz, zerren die schreiende Jenny ins Bad und

¹⁸² Vgl. Creed, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Victoria: Melbourne University Press 2005, S.29.

schließen die Tür. Brett wird von seinem Vater unter Schlägen aufs Zimmer geschickt und Jennys Schreie verstummen erst, nachdem er seine Zimmertür geschlossen hat.

Brett stellt sich vor den Spiegel, betrachtet die kleine Wunde an seiner Stirn, setzt dann die *Ray Ban Aviators* auf und wird für einen Moment zu einem Anderen. Er verwehrt sich selbst den Blick in seine Augen, mimt den gestandenen Mann.



(Abb.19 01.22.07'')



(Abb.20 01.22.37'')



(Abb.21 01.22.42'')

Der letzte Blick richtet sich gegen das Publikum, gegen *uns* selbst. Nur für wenige Augenblicke sieht Brett so in den Spiegel, dass die ZuschauerInnen durch das Kameraauge seinen Blick auf sich selbst gerichtet spüren.¹⁸³ Brett ist kein Mann, auch kein Kind oder Jugendlicher. Er ist Opfer und Täter zugleich, wie die anderen Figuren des Films auch. Und das macht die Geschichte, die Gewalt, das Erleben EDEN LAKE's so drastisch.



(Abb.22 01.22:49'')

Die Figuren, allen voran die jugendlichen Straftäter, sind allesamt Opfer eines Systems, das ihnen keine Chance lässt. Es gibt keine Ausweichmöglichkeit für sie. Männliche, klischeerte Attribute wie Stärke, Rohheit und Kontrolle sind ein „must be“ um überhaupt überleben zu können. Watkins macht dies anhand seiner Figuren deutlich und zeigt auf diese Weise ein für alle Seiten gesellschaftliches Fiasko.

5.1.4 Tödliche Familienbande: THE LAST HOUSE ON THE LEFT

Einsam liegt das große, weiße Ferienhaus der Familie Collingwood – bestehend aus Mutter Emma, Vater John und Tochter Mari – als einziges Haus meilenweit, an einem idyllischen See. Nur eine Straße führt dorthin und endet auch dort. Es ist der perfekte Schauplatz für

¹⁸³ *Eden Lake*. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 01:22:00'' – 01:23:06''.

den Kampf von Gut gegen Böse, von Reich gegen Arm, von funktionaler gegen dysfunktionaler Familie. Das Setting ist wie auch in EDEN LAKE (und auch in I SPIT ON YOUR GRAVE) schön und hässlich, sicher und gefährlich zugleich. Die saubere Fassade des Hauses und der ruhende See vermitteln den ZuschauerInnen ein Gefühl der Harmonie und des Wohlbefindens, wohl wissend darum jedoch, dass der schönste Garten Eden zum Albtraum werden kann.

Ein Jahr nach dem Tod ihres Sohnes und Bruders Ben machen die Collingwoods' wieder Urlaub. Schmuckstücke und Souvenirs erinnern überall an das verstorbene Familienmitglied, die Sorge um das verbliebene Kind macht die Eltern, vor allem Mutter Emma, ganz krank. John hingegen weiß, dass er seine Tochter nicht ewig halten kann und so erlaubt er ihr, mit dem Wagen zu ihrer Freundin Paige in die Stadt zu fahren. Hier machen die beiden Mädchen Bekanntschaft mit dem gleichaltrigen Justin, der, wie sich herausstellt, der Sohn des Verbrechers Krug ist. Die beiden Mädchen geraten in die Fänge der Verbrecherbande, – neben Krug gehören dazu noch dessen Freundin Sadie und sein Bruder Francis – werden vergewaltigt und ermordet. Wegen des herrschenden Gewitters retten sich die Verbrecher zum Haus der Collingwoods, wo sie freundlich aufgenommen werden. Als Emma und John herausfinden, was die Gäste ihrer Tochter angetan haben – diese, offensichtlich nur angeschossen, kann sich zum Haus der Eltern retten – kommt es zu einem blutigen Racheakt: Messer, Pistolen, Schürhaken, Hammer, ein Zerhäcksler für Lebensmittelreste, Teppichmesser und eine Mikrowelle kommen dabei zum Einsatz.

In den ersten fünf Minuten des Films wird das Publikum Zeuge der Befreiung Krugs aus einem Polizeiwagen durch Sadie und Francis, die dadurch zustande kommende ständige Bedrohung bleibt bis zu dem Moment bestehen, in dem Mari und Paige in Justins Hotelzimmer von den Drei überrascht werden. Die Kaltblütigkeit der Gangster wird deutlich etabliert und nimmt vor allem in der Vergewaltigungssequenz immer schockierendere Züge an. THE LAST HOUSE ON THE LEFT zeichnet sich (wie auch das Original aus dem Jahr 1972) vor allem durch seine Rohheit und seine Gewaltdarstellungen aus, die sich in die beim Rape-Revenge-Movie klassischen zwei Teile gliedert: (1) die brutale Jagd auf die Mädchen und deren anschließende Vergewaltigung und (2) die darauf folgende Rache der Eltern. Die dauernde Anspannung des Publikums ist auf dessen (Mehr-)Wissen gegründet. So weiß es von Beginn an um die Möglichkeit einer hereinbrechenden Gefahr durch die frei herum laufenden Verbrecher, später weiß es um die Gefahr innerhalb des idyllischen Hauses, da die Collingwoods den sadistischen Killern Unterschlupf gewähren. Der Film spielt mit den bereits erwähnten Momenten von Nähe und Distanz und der dauernden Gefahr durch die Gnadenlosigkeit der Verbrecher, die in

jeder Sekunde ausbrechen kann. Die Ausweglosigkeit der Situation (es gibt kein Entkommen, da das Auto der Collingwoods kaputt und der Bootsschlüssel verschwunden ist und auch die Telefonleitung aufgrund eines schweren Gewitters nicht mehr funktioniert) wird mehr als deutlich gemacht.

Die hier dargestellten Brutalitäten pendeln zwischen ausgestellter und narrativ-motivierter Gewalt. Die Vergewaltigung der Tochter zieht die Rache der Eltern nach sich, hierbei bedient sich Regisseur Dennis Iliadis nicht nur einer der Narration zu Gute kommenden Darstellung, sondern lässt sich hinreißen zu brutalen Gore-Szenen, die das Publikum Ekel und Entsetzen erfahren lassen. Zu beobachten ist dies zum Beispiel in der letzten Szene des Films.¹⁸⁴ Obwohl Vater und Mutter Collingwood die Verbrecher erfolgreich ausgeschaltet haben und mit ihrer Tochter und Krugs Sohn Jason (der sich innerhalb der Erzählung gegen seinen Vater stellt) den Ort des Schreckens bereits verlassen hatten, kehrt John nochmals zurück, lähmt Krug mit gezielten Schnitten und lässt seinen Kopf anschließend in einer Mikrowelle bersten (natürlich erst nachdem Krug wieder zu Bewusstsein gekommen ist). Der hierdurch erzielte Effekt bei den ZuschauerInnen ist einer klaren „Zur-Schau-Stellung“ zuzuschreiben, da er sich nicht (oder nur teilweise) auf die erzählte Welt bezieht, sondern vielmehr auf die ausgestellte Brutalität abzielt. Der platzende Schädel erscheint aufgrund der Abartigkeit, die dieses Bild vermittelt, ekelerregend. Die Darstellung wirkt umso schockierender, da sie aus der Narration heraustritt und für sich selbst gelesen werden muss. War das Motiv Rache und Selbstschutz bisher als Form der Legitimation zu lesen, zeigt sich hier eine Kaltblütigkeit Johns in wahrster Form, der Unnutzen der Tat erhöht ihre Wirkung.

Im Gegensatz zu EDEN LAKE, in dem die Spirale der Gewalt sich vor allem durch eine ungesunde Gruppendynamik zu immer neuen Höhen aufschwingt, ist das brutale Verhalten der VerbrecherInnen auf verschiedene Ursachen zurückzuführen. Zuerst ergibt sie sich aus der Notwendigkeit heraus, unliebsame Mitwissende auszuschalten (Jason, der um die Gefahr wusste, hat die Mädchen dennoch mit in das Hotelzimmer seiner Verwandten genommen). Schnell wird daraus aber ein brutales Spiel, das vielmehr dem Lustgewinn der (männlichen) Bandenmitglieder dient. Die Vergewaltigung Maris ist die perverse Form der Zurschaustellung von Männlichkeit, die Krug seinem Sohn zu vermitteln gedenkt. Bevor er selbst an Mari vergreift, versucht er seinen Sohn zu einem sexuellen Übergriff zu bewegen. Mit den Worten „You ready to be a man? Pick one. Or both,“¹⁸⁵ will er seinen Sohn zu

¹⁸⁴ *Last House on the Left*. Regie: Dennis Iliadis. Drehbuch: Adam Alleca und Carl Elsworth. USA: Rogue Pictures (u.a.) 2009. Fassung: Kauf-DVD. Universal, 2009, 01:40:38''.-

¹⁸⁵ Ebd., 00:38:57''.

einem „Mann“ machen, einem Mann wie er einer ist. In einer früheren Szene verlangt Krug von Jason Verantwortung für seine Taten zu übernehmen, eine Moral, die spätestens in der Vergewaltigungsszene grausam ad absurdum geführt wird. Es ist die vollkommene Erniedrigung der Frau, die Krug in seiner Männlichkeit bestätigt. Es ist die Macht über das weibliche Geschlecht, die ihn als den Stärkeren hervortreten lässt. Es ist die Verbildlichung der mulveyschen These, dass die Frau entweder gedemütigt oder zu einem Fetisch gemacht werden muss, um die Angst des Mannes vor einem Verlust seiner Stärke zu bannen. Warum sonst zeigt sich seine Freundin Sadie als die weibliche Version ihres Partners? Sie ist hart, gefühllos, ihr Auftreten ähnelt dem ihrer männlichen Kollegen in großen Zügen, sie hilft gar bei der Vergewaltigung Maris durch ihren Freund Krug. Es ist diese Selbstaufgabe ihrer eigenen Person und ihres eigenen Geschlechts, die sie für Krug nicht als Bedrohung erscheinen lässt. Dass sie dabei jedoch selten von dem Status eines Objekts wekommt und Krug sie verbal immer wieder herabstuft, zeigt seine Restangst vor einer stärkeren Anderen.

Der Mord an Paige (sie hat die beiden Männer auf ihre Unzulänglichkeiten aufmerksam gemacht) zeigt, dass die Übergriffe der Verbrecher stets einen stark sexuellen Charakter haben. Das Mädchen wird von Krug und Francis gleichzeitig von vorne und hinten erstochen, es ist vor allem Francis' Gesichtsausdruck, der auf seinen Lustgewinn durch die „anale Penetration“ des Opfers verweist.



(Abb.23 00:40:37'')



(Abb.24 00:40:43'')

Die später tatsächlich stattfindende anale Vergewaltigung Maris wird hier bereits vorweg genommen, das in den weiblichen Körper eindringende Messer wird später durch den Penis des Mannes ersetzt. Die Brücke zwischen Messer und Penis ist deutlich zu sehen, denn „Knives [...] are personal extensions of the body that bring attacker and attacked into primitive, animalistic embrace“¹⁸⁶, wie Carol Clover, basierend auf Stuart Kaminsky,

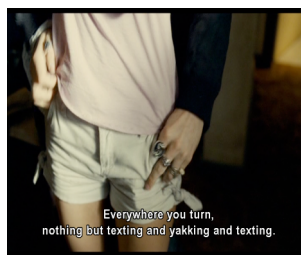
¹⁸⁶ Stuart Kaminsky, zitiert nach Carol J. Clover. In: Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S. 32.

treffend festgestellt hat, und es ist schließlich die dadurch entstandene schmale, blutende Wunde an ihrem Unterbauch, an der Paige zu Tode kommen wird.

Die Erniedrigung der Mädchen erscheint innerhalb der Erzählung als „strafender Akt“ für das erwachende sexuelle Verlangen derselben, vorrangig Mari (man beachte den Namen), denn diese bildet den ruhigen Gegenpol zu der quirligen, offenherzigen Paige. Vor dem Eintreffen der Verbrecher wird eine Verbindung zwischen Mari und Justin etabliert, die auf dem Verlust eines Verwandten – Maris Bruder Ben und Justins Mutter – beruht. Die Narration öffnet hier eine neue Erzählebene und schneidet eine Art Coming of Age – Story an. Dennoch: Das Entdecken sexueller Energien und der Drogenkonsum, der die Mädchen erst in Justins Motelzimmer führt, werden gemäß den „Regeln“ des Horrorfilms wenig später bestraft. Die Neugierde auf ein neues Körpergefühl wird durch Krug, Francis und Sadie vernichtet. Ihre Berührungen werten Maris weiblichen Körper ab, objektisieren ihn, lassen ihn zu einem Schaustück werden.



(Abb.25 00:35:00'')



(Abb.26 00:27:06'')

Das sexuelle Verlangen und das abwertende Frauenbild der Gangster wird es sein, das das brutale Treiben erst richtig in Gang bringt, die Strafe folgt also für Francis und Krug auf einer Ebene, die sie selbst in ihrem Sein immer wieder bestätigt. Die angeschossene Mari kann sich in das Haus ihrer Eltern retten. Als diese herausfinden, dass die Täter im Gästehaus ruhen, beschließen sie alles zu tun, um ihre Familie zu beschützen. Gerade als John in einem Schuppen nach dem Schlüssel für das Boot sucht, kommt Francis zu Emma in die Küche. Schon in einer früheren Szene hat er sein Interesse an Emma bekundet, nun kehrt er aus diesem Grund zurück. Emma geht darauf ein und schickt ihn mit den Worten „There’s a fire. It could use some stoking“¹⁸⁷ ins Wohnzimmer, um ihn wenige Sekunden später niederzuschlagen. Es beginnt ein dreiminütiger Überlebenskampf, in dem den ZuschauerInnen einiges zugemutet wird.¹⁸⁸ In Großaufnahmen wird der Kampf zwischen dem Verbrecher und Maris Eltern gezeigt. Körperliche Destruktionen stehen hierbei im

¹⁸⁷ *The Last House on the Left*. Regie: Dennis Illiadis. Drehbuch: Adam Alleca und Carl Elsworth. USA: Rogue Pictures (u.a.) 2009. Fassung: Kauf-DVD. Universal, 2009, 01:18:14''.

¹⁸⁸ Ebd., 01:18:46'' – 01:21:50''.

Mittelpunkt. Wie schon Williams schreibt, ist der Exzess nicht mehr von klar artikulierter Sprache, sondern von Angst- und Schmerzensschreien geprägt.¹⁸⁹

Nebenher verhandelt der Film weitere Topoi: So zeigt sich das Arm-Reich-Gefälle, der Neid auf eine „geldige“ Gesellschaft, aber auch der Kampf zwischen funktionaler und dysfunktionaler Familie, an deren Ende der Sieg der Collingwoods steht. Ihre Reinheit haben sie verloren, die Familie dadurch erhalten, gleichzeitig aber auch erkannt, dass Gut und Böse nicht so weit auseinander liegen, sondern vielmehr in einem jeden Menschen koexistent sind.

5.1.5 Von Schuld und Rache: I SPIT ON YOUR GRAVE

Dieses letzte Kapitel, bevor die Gemeinsamkeiten dieser Filme untersucht werden sollen, wird sich dem 1978 entstandenen Film I SPIT ON YOUR GRAVE von Meir Zarchi widmen, einem der Klassiker unter den Rape-Revenge – Streifen. Wie auch EDEN LAKE verhandelt Zarchis Film verschiedene Themen: Die Vergewaltigung und spätere Rache einer jungen Frau aus der Stadt vor dem Hintergrund einer ländlichen Idylle (Stadt/Land- Gefälle), sowie männliches Gruppenverhalten und die daraus hervorgehende Neu-Konstituierung von Weiblichkeit.

„Im *Rape-Revenge*-Film geht es also im Wesentlichen um das Aufeinandertreffen von gesellschaftlichen oder kulturellen Antagonismen (*setting*), die als Geschlechterkonflikt inszeniert werden (*rape*). Die Auf/Lösung der Konflikte geschieht im Rahmen eines gewaltsamen Transformationsprozesses (*revenge*), der meist zur Reinstallation der ‚alten‘ Ordnung führt.“¹⁹⁰

In THE LAST HOUSE ON THE LEFT war es die Rache der Eltern, die aus einer Notwendigkeit heraus (Selbstschutz, bzw. Notwehr) die „alte Ordnung“ – die „gesunde“ Familienstruktur – wiederhergestellt haben. In EDEN LAKE, dem keine Rape-Revenge – Narrative zugrunde liegt, kommt es zu keiner Wiederherstellung einer alten Ordnung (im umgekehrten Sinn höchstens auf Seiten der Dorfbewohner, die sich ihrem Habitus gemäß selbst um die Beseitigung der störenden Kraft bemühen). In I SPIT ON YOUR GRAVE geht die Protagonistin Jennifer Hill als die Stärkere hervor, nachdem sie von den männlichen Figuren ihrer Würde und Menschlichkeit beraubt wurde. Die „alte Ordnung“ besteht für

¹⁸⁹ Vgl. Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.13.

¹⁹⁰ Koch, Angela. „Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film“. *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*. Deuber-Mankowsky, Astrid/ Holzhey, Christoph F. E./ Michaelson, Anja (Hrsg.). Berlin: b_books 2009, S.180.

Jennifer darin, sich ihrer Vergewaltiger entledigt zu haben, um durch diesen Akt ihre Würde und Stärke (so weit als möglich) wieder zu erlangen.

„Gerade in der Hochphase des *Rape-Revenge*-Films in den 1970er- bis 1990er-Jahren lässt sich laut Read eine Transformation des Frauenbildes vom Opfer hin zur emotional und/oder physisch befreiten Frau erkennen – sei es eine Befreiung vom sexuellen Gewaltakt, vom Vergewaltiger oder von einer der überlebenden Frau unterstellten Schuld.“¹⁹¹

Jennifer Hill fährt über den Sommer von New York aus in ein Ferienhaus auf dem Land, wo sie gedenkt ihren Roman fertig zu stellen. Hier wird sie schnell zum Lustobjekt von vier Männern degradiert, die sie schließlich brutal vergewaltigen. Da der ausgewählte Letzte es nicht übers Herz bringt sie zu ermorden, dies vor seinen Freunden aber vorgibt getan zu haben, kann sich Jennifer erholen und an Rache üben den Männern, die sie so furchtbar gedemütigt und verletzt haben. Nachdem sie das labilste Mitglied der Gruppe – den etwas retardierten Matthew – verführt und dann kurz vor dem Geschlechtsakt erhängt hat, verführt sie Johnny, den Anführer der Gruppe, und kastriert ihn in der Badewanne mit einem Küchenmesser. Stanley und Andy, die beiden letzten Überlebenden, tötet sie von deren Motorboot aus: den einen mit einer Axt, den anderen lässt sie durch die Schiffsschraube zu Tode kommen.

Die Gewalt in *I SPIT ON YOUR GRAVE* lässt sich in zwei grobe Teile gliedern: die auf Jennifer ausgeübte sexuelle Gewalt der Männer und die von Jennifer ausgehenden Racheakte. Die dargestellte Gewalt tritt dabei nie aus dem narrativ-motivierten Muster heraus, die ZuschauerInnen sehen keine ausgestellten Bilder geöffneter oder zerstückelter Körper nur um des Zeigens willen. Die Darstellung wirkt gerade aufgrund ihrer Motivation so grausam. Als ZuschauerIn erfährt man - anhand Jennifer Hill - ihr vollkommenes Ausgeliefertsein. Die Erzählung folgt ihr von Beginn an und die ihr widerfahrende Gewalt ist „Basis“ für die von ihr ausgeübte Rache. Diese zwei Teile stehen in einer Wechselbeziehung zueinander (was eine Zensur der sexuellen Gewalt wie in Kap. 3 angesprochen sinnlos erscheinen lässt, da hierdurch die Balance zwischen passiver Gewalterfahrung und aktiver Gewaltausübung zerstört werden würde). Um die Gewaltdarstellung als diese wahrzunehmen, bedarf es einer Identifikation mit dem Opfer und zwar sowohl von der weiblichen als auch der männlichen Zuschauerschaft.

„What I am proposing is that the position of rape victim *in general* knows no sex, and that a film like *I spit on Your Grave* is literally predicated on the assumption that all viewers, male and female alike, will take Jennifer's part,

¹⁹¹ Ebd., S.176f. (Angela Koch verweist hier auf Jacinda Read und ihr Buch *The New Avengers*)

and via whatever psychosexual translations, „feel“ her violation. Without that identification, the revenge phase of the drama can make no sense.“¹⁹²

Wie auch in *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* wird den Männern ihr dominierendes Verhalten, ihr animalisches und aggressives Lustverhalten zum Verhängnis, denn Jennifer Hill schlägt sie mit denen von ihnen so begehrten weiblichen Vorzügen:

„In der Regenerationsphase nach der sexuellen Gewalt verändert sich Jennifer zur abgründigen Schönheit, die sich auf die Sprache des Landes einlässt, sie aber für ihre Absichten nutzt. Diese Sprache zu sprechen heißt, sich der patriarchalen Ordnung zu unterwerfen und gleichzeitig die Rolle der Verführerin einzunehmen – auch Jennifer wird zur *Femme fatale*. Die Männer lassen sich mühelos täuschen, verführen und geradezu ahnungslos töten.“¹⁹³

5.1.6 Der Anfang vom Ende: Narrative Momente des Loslassens

Eine Untersuchung der Dramaturgie der Affekte soll in Bezug auf *I SPIT ON YOUR GRAVE* ausgespart werden, um sich abschließend an dieser Stelle auf den Zusammenhang zwischen den drei Filmen zu konzentrieren. Es wurde deutlich gemacht, dass *EDEN LAKE* kein Rape-Revenge-Film ist und dennoch folgen die drei Filme einer Struktur, die einige gemeinsame Punkte aufweist. Diese Punkte sollen als *narrative Momente des Loslassens* bezeichnet werden.

Wie bereits gesagt, besitzt das Publikum in der Regel ein bestimmtes Vorwissen bezüglich des dramaturgischen Aufbaus eines Horrorfilms. „Wenn wir unsere vier oder fünf Piepen bezahlen, um in der Mitte der zehnten Reihe eines Kinos Platz zu nehmen, in dem ein Horrorfilm gezeigt wird, dann fordern wir den Alptraum heraus.“¹⁹⁴ Und das immer und immer wieder. Bei den Filmen des Rape-Revenge-Subgenres ist der Titel bereits sinnstiftend: Auf die Vergewaltigung folgt die Rache. Die ZuschauerInnen werden demnach zweimal gefordert. Haben sie die Demütigung des Opfers im ersten Teil des Films überstanden, werden sie (wissentlich) dazu aufgefordert nun auch noch die andere Seite der Medaille, die Rache, mit anzusehen (ohne die der erste Akt zudem eine andere Wertung erfahren würde). Mit der Entscheidung sich einen Horrorfilm anzusehen – in diesem Fall einen Film, der einer Rape-Revenge-Struktur folgt – kommt es zu einem ersten *Moment des Loslassens*, da die Zuschauerin und der Zuschauer sich von jeder Sicherheit lossagen und sich in die Hände einer (in großen Teilen) unvorhersehbaren

¹⁹² Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.159.

¹⁹³ Koch, Angela. „Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film“. *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*. Deuber-Mankowsky, Astrid/ Holzhey, Christoph F. E./ Michaelsen, Anja (Hrsg.). Berlin: b_books 2009, S.183.

¹⁹⁴ King, Stephen. *Danse Macabre: Die Welt des Horrors*. München: Ullstein 2000, S.289.

Maschinerie (die Filmerzählung in all ihrer Kraft) begeben. Sie betreten freiwillig einen dauernden unsicheren Zustand, der sie mit einer den Normen gegenläufigen Erzählung konfrontieren wird. Das zweite *Moment des Loslassens* findet sich nach Ansicht des Verfassers vor Beginn der zweiten Hälfte des Films, dem Eintritt in die Revenge-Phase der Erzählung. Dieses Mal steht das Moment auf Seiten der ZuschauerInnen, als auch auf Seiten der Figuren in der erzählten Welt. Das Publikum muss sich neu orientieren, es gilt nun einer neuen Erzählebene zu folgen. Die Figuren im Film, sei es nun die Protagonistin selbst wie in *I SPIT ON YOUR GRAVE*, oder die als Randfiguren etablierten Eltern wie in *THE LAST HOUSE ON THE LEFT*, müssen ablassen von ihren Vorstellungen von Moral und Ethik und sich auf eine Stufe der Gewalttäter stellen, um diese (oft mit ihren eigenen Mitteln und Vorstellungen) zu schlagen.

Der Horrorfilm schafft sich durch die dauernde Anspannung der ZuschauerInnen ein Spielfeld, auf dem die FilmemacherInnen ihre ganzes Können auf z.B. Schockmomente und an- und absteigende Spannungskurven verwenden können.

Auch in *EDEN LAKE* lassen sich diese Momente des Loslassens beobachten. Was als böser Streich beginnt, gipfelt in eine blutige, gnadenlose Hetzjagd auf das weibliche Opfer. Zu Beginn des Films folgt das Publikum Jenny und Steve in die Einöde, im Horrorfilm immer ein Ort voller Gefahren. Der Eintritt in den unsicheren Zustand ist somit geschafft, was folgt ist die vollkommene Aufgabe jedweder Sicherheit. Der erste Teil des Films (bis zu der Konfrontation am Lagerfeuer, bei der der Hund zu Tode kommt) prägt das Bild einer ständigen Bedrohung, einer dauerhaften Gefahr. Die RezipientInnen ahnen, dass der Film einen weiteren Bogen schlagen wird, über die kommenden Brutalitäten kann er sich jedoch noch kein Bild gemacht haben (immerhin haben Jenny und Steve es mit Kindern zu tun, einerseits die personifizierte Reinheit, andererseits ein immer noch bestehendes Tabu im Horrorfilm). Es ist dieses Aufeinandertreffen am Lagerfeuer, das als erstes Moment des Loslassens gekennzeichnet werden soll (*ab 00:29:06''*). Jenny und Steve beschließen sich aktiv zur Flucht, werden gleichsam wie in einer Achterbahn auf einmal beschleunigt und ihre wilde Fahrt beginnt. Ein weiteres solches Moment findet sich nach der missglückten Flucht Jennys (*ab 01:00:14''*). Sie wacht gefesselt neben ihrem toten Freund auf, die Jugendlichen zünden den Scheiterhaufen an. Jenny kann sich retten und nochmals flüchten. Durch Brett - der androht ein unschuldiges Kind anzuzünden, sollte sie nicht zurückkommen - gerät Jenny in einen Gewissenskonflikt, entscheidet sich aber für ihr eigenes Leben. Es ist das erste Mal, dass Jenny ihr eigenes Leben vor das eines anderen Menschen stellt, sie lässt also ethische und moralische Grundzüge in den Hintergrund treten und stellt ihr eigenes Wesen und Überleben in den Vordergrund. Das Publikum

folgt ihr dabei und betritt eine neue Ebene der Erzählung, in der auch Jenny als „unsicheres Wesen“ auftritt. Ihre Handlungen unterliegen fortan keiner Logik mehr, sondern dienen einzig und allein dem Selbsterhaltungstrieb (nur wenige Minuten später kommt es zu der in Kapitel 5.1.3 erörterten Spiegelszene, bei der Jenny ihr „vergessenes“ Ich erblickt).

5.2 French Psycho, oder 'Auf falschen Fährten in die Hölle': HAUTE TENSION

Alexandre Aja entführt seine Figuren Marie und Alex, sowie das Publikum mit seinem Debütfilm *HAUTE TENSION* in eine ländliche Gegend Frankreichs, dorthin, wo ausschließlich Maisfelder und staubige Straßen die Landschaft prägen. In dieser idyllischen Einöde bewohnen Alex' Eltern samt Sohn, Hund und zwei Papageien eine renovierte Farm. Die Abgeschlossenheit des Hauses lässt es für Alex und ihre Freundin Marie zur perfekten Lern-Location werden und so fahren die beiden den ganzen Tag, um spät abends im Nirgendwo anzukommen. Am nächsten Morgen werden Alex' Eltern, ihr kleiner Bruder Tom, der Hund, als auch ein hilfsbereiter Autofahrer und ein netter Tankstellenwart das Zeitliche gesegnet haben. Alex überlebt, da sie sich dem Mörder/der Mörderin gestellt hat: ihrer Freundin Marie.

Der Film, der in seiner Handlung stark an Dean Koontz Roman *Intensity* aus dem Jahr 1997 erinnert, ist roh, kaltblütig, brutal. Das düstere Design und die elektronische Musik kreieren eine Welt, die ihren eigenen Gesetzen folgt, die das Gut gegen Böse – Thema bis zum Äußersten zelebriert. Der Film geizt nicht mit zersetzten Körpern und brutalen Attacken mit allen möglichen Waffen. Der am Ende des Films zustande kommende Mindfuck¹⁹⁵ eröffnet den ZuschauerInnen zudem eine unerwartete neue Ebene des Filmerlebens, die rückwirkend als Wandelgang durch die Psychose einer jungen Frau bezeichnet werden kann. Das Maries dissoziative Persönlichkeitsstörung auf ihr unterdrücktes, weil als schlecht empfundene sexuelles Verlangen zurückzuführen ist, wird in einem späteren Kapitel Thema sein. Der Plot-Twist am Ende des Films beeinflusst das Seherleben rückwirkend, wenn auch, wie Parick Vonderau anmerkt, dass

„Haute Tension [...], obwohl es sich um ein eine rückwirkende Überraschungsgeschichte handelt, am Ende gewiss keinen völligen Umbruch in der Wahrnehmung des Erzählten [beabsichtigt]. Wenn wir am Schluss erfahren, dass der abstoßende Psychokiller [...] in Wirklichkeit die schizoid abgespaltene Persönlichkeit einer der beiden Frauen verkörpert, dann zielt das allenfalls auf ein kurzfristiges Entsetzen, das den vorangegangenen Grausamkeiten nur mehr einen letzten brutalen Plot Twist anfügt.“¹⁹⁶

¹⁹⁵ Die Bezeichnung *Mindfuck* beschreibt eine Art der (Film-)Erzählung, die durch einen (mehr oder weniger) geschickten dramaturgischen Aufbau das Publikum durch das Zurückhalten von Informationen, versteckte oder veränderte Identitäten und andere Täuschungen in die Irre führt und den ZuschauerInnen am Ende mit einer unerwarteten Erkenntnis oder einem nicht zu erahnenden Plot-Twist begegnet.

Vgl. Tieber, Claus. *Mindfuck movies. Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo. (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Mindfuck+movies>. Zugriff: 26.05.2010.

¹⁹⁶ Vonderau, Patrick. „Wrong Turn. Falsche Fährten und Filmgenres.“ *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Falsche Fährten. Heft 2-3, 53. Jahrgang (2007)*. Wien u.a.: Böhlau, S.178.

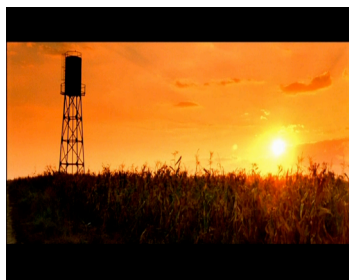
Wie sich diese Wendung am Ende des Films tatsächlich auswirken kann, soll in einem späteren Unterkapitel untersucht werden und in einen Zusammenhang mit der Affektdramaturgie, der Gewaltdarstellung und der Geschlechterkonstruktion gebracht werden.

5.2.1 Urlaub in der Hölle: Aufbau und Setting

Abseits von jeglicher Zivilisation steht ein großes Anwesen, einsam und mächtig thront es inmitten des Nichts. Eine lange Schotterpiste führt durch Felder mit dichtem Maiswuchs zum Haus hin, kein anderer Weg scheint hinaus oder hinein zu führen, somit also der perfekte Schauplatz für ein blutiges Verbrechen. Wie auch schon in den vorherigen Filmen wird hier ein abgeschiedenes Idyll etabliert, dessen dunkle Seite sich spätestens nach Aufgang des Mondes zeigt. Die Abgeschiedenheit des Anwesens zeigt sich auch in den Panorama-Einstellungen, die den Wagen der Mädchen als kleinen Punkt in einer flimmernden, sonnendurchfluteten, aber völlig verlassenen Landschaft präsentieren.



(Abb.1 00:06:14'')



(Abb.2 00:06:55'')



(Abb.3 00:07:10'')

Noch bevor Alex und Mari dort eintreffen, werden Alex' Mutter und ihr kleiner Bruder Tom vorgestellt, außerdem ist ein Mann in einem alten, verrosteten Kleinlaster zu sehen, der mit einer Frau Fellatio begeht und dabei das Anwesen der Familie beobachtet. Nur wenige Einstellungen später erkennt das Publikum die grausame Realität: Der Kopf im Schoß des unbekannten Mannes ist der übriggebliebene Rest eines ehemals weiblichen Körpers. Spätestens jetzt ist den ZuschauerInnen die drohende Gefahr bewusst, durch die direkte Verbindung zwischen Killer und seinem ausgesuchten Ziel (Abb. 1 zeigt seinen Blick auf das Anwesen, während er seinen nekrophilen Neigungen nachgeht), wird diese intensiviert. Es ist demnach nur noch eine Frage der Zeit, bis es zum Aufeinandertreffen der zwei Pole kommen wird und das Publikum fiebert diesem Moment fortan entgegen.

Die Szene schneidet gleichzeitig auch noch eine weitere, durch den Plot Twist am Ende stärker hervortretende Ebene der Handlung an. Es geht um Lustgewinn und Sexualität, teils in perversester Form (wie in der soeben beschriebenen Szene) und später streng verbotene, weil als „abartig“ erkannte Form sexueller Aktivitäten.

Dieser Einstieg in die Handlung – die dargestellte Einsamkeit und die durch den unbekannten Mann geschaffene Gefahr – bildet eine bedrohliche Stimmung, die das Erleben des Films für die ZuschauerInnen mitbestimmt.

Der Schauplatz als Ort des Schreckens wird die ersten zwanzig Minuten des Films verschiedentlich ins Bild gerückt, das Publikum bleibt dabei stets an der Seite der Hauptfigur – Marie – die sich, wie die RezipientInnen auch, mit der neuen Umgebung erst bekanntmachen muss. Ihre Freundin Alex ist zu Hause angekommen, Marie hingegen ist fremd in dieser familiären Welt. Dieser narrative Zug führt zu einer ersten Verbindung zwischen Marie und den ZuschauerInnen. Diese empathische Verbindung wird im Laufe der Handlung intensiviert, da Marie als einzig aktiver Part in der Erzählung – Alex wird von dem Killer entführt und ihre Familie wird ermordet – bestehen bleibt. Die figurenbezogenen Emotionen basieren darauf, dass einerseits der Wunsch, sie möge überleben und damit zusammenhängend der Wunsch nach der Befreiung Alex', geschaffen wird. Es ist nicht nur das Leben Maries um das das Publikum bangt, sondern auch das Leben Alex, dass von dem Überleben ihrer Freundin abhängt.

Das Setting der drohenden Gefahr, des Fremd- und Unwohlseins beherrscht die ersten Minuten des Films, doch nicht lange und der Killer betritt das Haus und beginnt sein blutiges Treiben. Dem Vater schlägt er den Kopf ein und trennt diesen danach unter Zuhilfenahme einer Kommode ab, der Mutter schneidet er die Kehle auf und entfernt die linke Hand, den Sohn erschießt er im Maisfeld und Alex nimmt er gefangen. Die Ruhe der BewohnerInnen (alle außer Marie schlafen friedlich in ihren Betten) wird brutal unterbrochen. Während der gesamten Sequenz im Haus bleibt Marie unentdeckt, das Überraschungsmoment ist demnach auf ihrer Seite. Dieses Überraschungsmoment stellt eine gewisse Sicherheit für das Publikum dar. Einerseits wird durch das Unwissen des Killers bezüglich der Figur Marie eine gewisse Distanz zwischen diesen Beiden geschaffen – die natürlich jederzeit fallen kann –, andererseits gibt es den ZuschauerInnen das Gefühl, die ihnen kommunizierte „Welt“ in gewissem Maße „sicher“ zu erfahren.

Durch einen ständigen Perspektivenwechsel zwischen Marie und dem Killer werden die Geschehnisse geschildert und die Spannung aufrechterhalten. In einer intensiven und recht langen Szene versucht Marie die Telefonleitung des Hauses anzuzapfen, vernimmt dann aber den näherkommenden Eindringling. Hektisch verstaut sie ihr Gepäck, richtet das Bett, trocknet das Waschbecken aus, um das Zimmer möglichst unbewohnt wirken zu lassen. Dazwischen geschnitten sieht das Publikum die Füße des Killers, die ihn immer näher an Marie herantragen. Die letzte Einstellung - bevor er die Zimmertür öffnet - zeigt Marie, die den Duschvorhang aufreißt, wohl um dahinter ein sicheres Versteck und Schutz zu finden.

Das bis dahin angestiegene Klangbett er stirbt fast komplett. Wenige Einstellungen später steht der Killer im Badezimmer, der Duschvorhang hinter ihm ist zugezogen, nur wenig Raum ist noch zwischen ihm und Marie. Aus Maries vermeintlicher Perspektive sieht das Publikum den Schatten einer Hand vor dem Vorhang, der nur wenige Augenblicke später aufgerissen wird. Aber Marie ist nicht in der Dusche, der bis dahin in die Höhe getriebene Spannungsbogen fällt kurz ab, aber nur damit sich die ZuschauerInnen auf die nächste Frage einlassen können: Wo ist Marie? Und wird der Eindringling sie finden?¹⁹⁷ Das in gewisser Weise als Sicherheit für die Protagonistin angesehene Unwissen des Killers und der damit zusammenhängende Überraschungsmoment auf Seiten Maries intensiviert diese Momente der „nahenden Entdeckung“. Da die ZuschauerInnen stets an Maries Seite bleiben und (fast) jeden ihrer Schritte beobachten können, wird der empathische Bezug immer weiter ausgebaut. Diese starke Verbindung mit der Hauptfigur dient einem stetigen Gefühl der Angst, das über Marie an das Publikum kommuniziert wird. Im Hinblick auf den später zu besprechenden Plottwist bringt diese Verbindung zudem noch weitere starke Momente des Filmerlebens mit sich. Dazu aber später mehr.

Wie auch EDEN LAKE treibt HAUTE TENSION ein Spiel mit Momenten der Nähe und der Distanz. Ständig befindet sich Marie in greifbarer Nähe zum Täter, entkommt ihm immer nur sehr knapp. Das Wissen der ZuschauerInnen um ihre Befindlichkeit und ihre Situation, als auch um das Unwissen des Täters schürt die Spannung und lässt eine ständige Unruhe, aufgrund dauerhafter Gefahr entstehen. Immer wieder greift Regisseur Aja auf dieses Modell zurück. Neben der bereits erwähnten beinahe Entdeckung Maries kommt es noch zu weiteren Szenen dieser Art, in denen die Hauptfigur dem Killer immer nur um Haaresbreite entkommt.

Marie entgeht den Blicken des Killers zwar, wird aber Zeuge davon, wie er ihre Freundin Alex in den bereits etablierten Kleinlaster trägt. Ohne sein Wissen klettert sie ebenfalls hinein, nur um sich wenige Momente später darin gefangen zu sehen. Der Täter macht sich mit seinem Opfer und der blinden Passagierin auf den Weg. Erst bei einer Tankstelle gelingt Marie die Flucht. Von hier an verfolgt sie den Killer mit einem Auto und die Handlung schlägt einen perfiden Haken: Der Mann weiß um die Person Marie und dreht den Spieß um. Nicht mehr sie verfolgt ihn, sondern er verfolgt sie – und das, so erweckt es den Anschein, schon seit geraumer Zeit. Er hat die Fäden seit unbestimmter Zeit in der

¹⁹⁷ *Haute Tension*. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja und Grégory Levasseur. Frankreich: Alexandre Films (u.a.). 2003. Fassung: Kauf-DVD. Fox Pathé Europa 2004, 00:25:20'' – 00:29:45''.

Hand, was die Wahrnehmung der ZuschauerInnen mitbestimmt. Sie folgten nicht wie angenommen der Protagonistin Marie in der Hoffnung Alex zu retten, sondern dem psychopathischen Killer, dessen Plan es war, das ihn verfolgende Mädchen in ein abgelegenes Waldstück zu locken. Das Publikum, das sich durch das Unwissen des Killers um die Figur Marie in Sicherheit wog, muss sich eingestehen, dass es den Händen des Psychopathen hilflos und unwissend gegenüber dem noch Kommenden ausgeliefert ist. Die Sicherheit der Filmfigur gerät wie auch die Sicherheit auf Seiten des Publikums ins Wanken. Die Gefahr der Marie nun ausgesetzt ist, erhöht den empathische Nachvollzug, denn zum ersten Mal ist es nicht nur eine drohende, sondern eine direkte Gefahr. Das Überraschungsmoment ist verloren und es kommt zu der ausstehenden Konfrontation von Marie und dem Täter.

Der Film lässt sich in drei grobe Teile gliedern: Die ersten vierzig Minuten ist das Haus der Familie Schauplatz, dann kommt es zu einer kurzen Autofahrt und einer längeren Sequenz in einer Tankstelle. Den Abschluss bildet die Verfolgung des Täters durch Marie, die Gegenüberstellung der Beiden und die Auflösung. Der in Kapitel 2 beschriebene „Auftakt“ und die letzte Szene des Films bilden einen dramatischen Bogen, da die gezeigten Ereignisse auf der mündlichen Wiedergabe der Täterin beruhen, in deren Krankenzimmer der Film am Ende zurückkehrt. Anhand einer ausgewählten Sequenz sollen nun die Gewaltdarstellungen in ihrem erzählerischen Kontext betrachtet werden. Die hierfür ausgewählte Sequenz erzählt den letzten Kampf zwischen Mari und dem Killer, die Auflösung und das letzte Gefecht zwischen Alex und Mari.¹⁹⁸

5.2.2 Mit Stacheldraht und Skalpell: Gewalt und Affekt

Marie folgt dem Mann von der Tankstelle aus in einem anderen Wagen, dieser jedoch ist sich ihrer Anwesenheit bewusst und drängt sie von der Straße ab. Verletzt rettet sie sich in eine Art Gewächshaus, das mit weißen Planen abgedeckt ist. Schnell macht das Licht einer Taschenlampe klar, dass der Mörder nicht weit sein kann. Die Erzählperspektive wechselt dabei zwischen Marie und einer beobachtenden, die Handlungen des Täters verfolgenden, hin und her. Wie auch Marie sind die ZuschauerInnen vollkommen orientierungslos, ihnen wird zwar hier und da ein Blick auf den Killer gewährt, ohne dass dieser aber eine räumliche Vorstellung vermitteln könnte. Zuerst versucht Marie dem Lichtstrahl zu entkommen, bewaffnet sich dann aber mit einem Pfahl, um den sie Stacheldraht gewickelt

¹⁹⁸ *Haute Tension*. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja und Grégory Levasseur. Frankreich: Alexandre Films (u.a.) 2003. Fassung: Kauf-DVD. Fox Pathé Europa, 2004, 01:05:01'' – 01:23:31''.

hat und sucht die direkte Konfrontation. Bis zu diesem Moment vergehen knappe drei Minuten, in denen das Katz- und Mausspiel inszeniert wird. Ein Zusammenspiel aus einem ungewissen Nähe-Distanz-Moment (aufgrund der Montage kann nie exakt ausgemacht werden, ob der Killer in der Nähe von Marie ist, oder nicht) und des bereits zerstörten „Sicherheits-Verhältnisses“ (sie ist nicht mehr unentdeckt) hält der Film die ZuschauerInnen ständig unter Anspannung. Es ist nur mehr der Wunsch, dass Marie überlebt und den Killer erblickt, bevor dieser sie sieht, den das Publikum verspürt und der aufgrund des aufgebauten empathischen Verhältnisses sehr eindringlich gestaltet ist. Das Verhältnis des Publikums zu der Protagonistin ist in dieser späten Phase schon derart fortgeschritten und die figurenbezogenen Emotionen sind bereits so stark, dass die ZuschauerInnen sprichwörtlich um Maries Leben bangen. Doch nicht nur das: Die Anspannung auf Seite der RezipientInnen wird auch dadurch geschürt, dass diese eventuellen Momenten des Schocks oder des Erschreckens gewappnet gegenüber stehen wollen. Durch das Setting, das in jeder Einstellung gleich scheint und sowohl Marie als auch dem Täter Versteckmöglichkeiten bietet, wird den ZuschauerInnen eine Übersicht unmöglich gemacht. Es kommt zu einem kommunikativen Verhältnis zwischen Erzähler und RezipientInnen: Was wird gezeigt, wie viel wird gezeigt, wird die junge Frau dem Killer (wieder einmal) unvorbereitet gegenüberstehen? Das Soundbett mit seinen spitzen Tönen untermalt die unangenehme Situation und lässt keinen Zweifel an der über Allem schwebenden Bedrohung.

Schließlich kann Marie die genaue Position des Täters ausmachen und geht leise auf das Licht der Taschenlampe zu. Die ZuschauerInnen folgen ihr, die Anspannung steigt, der „Atem wird angehalten“. Nicht nur Marie ist sich der unermesslichen Gefahr bewusst, ihre körperliche Anspannung überträgt sich gemäß dem bereits erörterten „Naturell“ des Horrorfilms auf das Publikum. Die endlos scheinenden Aufnahmen Maries, die orientierungslos auf das Licht zugeht und dabei stets der Gefahr so nah ist, sind Modi der Vermittlung. Das Publikum schreitet diesen Gang gemeinsam mit der zu empathisierenden Figur, sieht durch subjektive PoV-Einstellungen gar mit ihren Augen. Das Publikum muss sich die Frage stellen, ob Marie diese Konfrontation überleben wird. Geht sie als Siegerin hervor oder wird auch sie von dem Killer getötet? Nicht nur ihr eigenes Leben, auch das ihrer Freundin Alex hängt von ihrem Triumph ab, was das figurenbezogene Miterleben weiter intensiviert.

Mari kämpft sich bis zu dem Licht der Taschenlampe vor, was sie hier sieht raubt nicht nur ihr, sondern auch dem Publikum den Atem.



(Abb.4 01:09:34'')



(Abb.5 01:09:37'')



(Abb.6 01:09:40'')



(Abb.7 01:09:43'')

Wieder hat der Killer sie ausgetrickst, wieder ist er es der die Oberhand behält. Während sie für einen Moment von der aufgehängten Taschenlampe paralysiert ist, nutzt der Mörder ihre Schreck- und Erkenntnissekunde(n) und stülpt ihr von hinten eine Plastikplane über den Kopf.

Es kommt zu keinem Ausatmen für die ZuschauerInnen, sondern nach einem kurzen Schreckmoment zu einem neuerlichen Akt der Anspannung und des Zweifels, ob es Marie nun überhaupt noch gelingen kann ihr Gegenüber zu besiegen. Der auf der Tonspur unter die Szene gelegte Herzschlag verlangsamt sich und charakterisiert das Sterben der Frau. Sie ist noch nicht tot, doch sehr geschwächt, dies nutzt der Täter aus, um sie mit seinem Skalpell zu „streicheln“; ein Gefühl des drohenden Schmerzes, das sich über Maris Körper auch auf die Körper der ZuschauerInnen zu übertragen scheint. Close-Up – Einstellungen von dem Skalpell, dass über den Bauch der Figur streicht und das Geräusch, das das kalte Metall auf der nackten Haut erzeugt, sind nur zwei Faktoren, die dieses Erleben mitgestalten. Die Figur, die lange Zeit die Hoffnungen des Publikums getragen hat, ist ausgeschaltet und dem Killer ausgeliefert. Wie die Figur auch, stehen die RezipientInnen dem Geschehen hilflos gegenüber. Aja erschafft sich hier ein Spielfeld, auf dem er Affekte mit- und nebeneinander „spielen“ lässt. Die empathische Verbindung zu Marie besteht noch, dazu kommt das Gefühl des drohenden Schmerzes und die beinahe Spürbarkeit des kalten Metallinstruments. Körper-Genres, so wurde dieser Terminus definiert, stellen den Körper, gefangen in einem Moment intensivster Emotion oder Sensation in den Mittelpunkt. Die hier gewählten Einstellungsgrößen, die den Film über bewusst gemachte Hilflosigkeit Maries (als letzte Überlebende, neben der gefesselten Alex, auf sich allein gestellt) und die empathische Verbindung zu ihr sind filmische und narrative Besonderheiten der Vermittlung, die den drohenden Schmerz so intensiv und die Anspannung so unerträglich werden lassen.



(Abb.8 01:10:22'')



(Abb.9 01:10:40'')

Wie das Schwert über Damokles' Kopf jede Sekunde herabzustürzen droht, oder der Felsblock über dem auf ewig verbannten Tantalos; die Furcht und Angst ergibt sich aus der stetigen Erkenntnis der Sterblichkeit, der dauernden Gefahr eines schmerzhaften Eingriffs oder des bevorstehenden Todes. Marie hat keine Chance mehr und mit ihr befindet sich auch das Publikum dem Bösen ausgeliefert. Ihre Hilflosigkeit im Bild nährt das hilflose Gefühl des Publikums.

Diese unmittelbare Bedrohung bildet der Film des Öfteren ab, so auch in der finalen Szene zwischen Mari (jetzt als Täterin) und Alex, in der letztere mit einer Kreissäge bedroht wird.



(Abb.10 01:20:11'')



(Abb.11 01:22:00'')

Hier ist es vor allem der Bildaufbau, der die Szenerie so grauenerregend erscheinen lässt: Das riesig erscheinende Sägeblatt vor der panischen, ausgelieferten Alex scheint diese fast zu erschlagen, die Gefahr ist überpräsent.

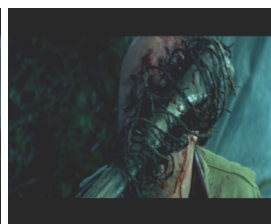
In voriger Szene schafft Marie es, das Blatt zu wenden und den Täter mit einem Stein für einen Moment außer Gefecht zu setzen. Sie nutzt diesen Moment, richtet sich auf und erhebt den Holzpfehl mit Stacheldraht-Ummantelung und schlägt auf den Mann ein. Zum ersten Mal im Film ist es tatsächlich Marie, die über dem Verbrecher steht und sich ihn unterwirft.



(Abb.12 01:11:35'')



(Abb.13 01:11:37'')



(Abb.14 01:11:37'')



(Abb.15 01:11:39'')

Es ist dieser Moment, der in Kapitel 3.2 unter Zuhilfenahme von Linda Williams als Moment des Ausatmens beschrieben wurde. Marie hat sich erfolgreich gegen den Täter verteidigt und schlägt ihn nun k.o.. Das Publikum kann sich kurz entspannen, das Gute hat die Oberhand errungen. Nun geht es darum, das Böse zu vernichten und die Freundin aus dem Lieferwagen zu befreien. Doch der Film lässt den ZuschauerInnen keine Ruhe. Sind diese von Schrecken und Angst befreit, erfahren sie Affekte wie Schock und Ekel, denn Marie holt nicht nur einmal aus, sondern gleich 17 Mal. Das Publikum wird insgesamt drei Mal Zeuge davon, wie der Pfahl den Kopf des Mannes trifft, danach verschwindet er taumelnd unter einer Plane. Die vierzehn verbleibenden Schläge lässt sie auf den, unter dem Plastik versteckten Schädel des Mannes nieder gehen. Das Auftreffen der Waffe auf den menschlichen Schädel erfahren die RezipientInnen über die auditive Ebene.

Der ausgestellte Gewaltexzess dauert eine halbe Minute, dass der Kopf des Mannes dabei die meiste Zeit von einer Plane bedeckt ist, schafft nur wenig Linderung bezüglich der Grausamkeit der Darstellung. Nach wenigen Schlägen regt sich der Mann nicht mehr, seine Klagelaute verstummen, Marie schlägt dennoch immer wieder mit voller Kraft zu. Die zu Beginn als „Notwehr“ etablierte und damit narrativ-motivierte Handlung, wird zum Ausdruck eines unterdrückten Schmerzes und einer Wut und ist gleichzeitig, wie bereits gezeigt wurde, ein Charakteristikum des modernen Horrorfilms, das die Zersetzung und Zerstörung des menschlichen Körpers in den Mittelpunkt stellt. Es muss hier aber genauer differenziert werden. Der hier dargestellte Gewaltakt geht ins Grenzenlose. Obwohl der Täter bereits außer Gefecht gesetzt ist, schlägt Marie wieder und wieder auf ihn ein. Dies erweckt den Eindruck einer unmotivierten Gewalthandlung, wie sie auch schon früher einmal beschrieben wurde. Das mit Williams erklärte „Ausatmen“, dass den Höhepunkt und gleichzeitig den Abschluss einer Spannungskurve bildet, ist hier bereits geschehen – der Killer liegt am Boden. Der Exzess verlagert sich von dieser „Spannungsgewalt“ zu einer Gewalt, die den Ekel als Affekt nach sich zieht, entfernt sich demnach von der Narration und findet einen weiteren Höhepunkt auf der darstellerischen Ebene. Es muss auch hier wieder auf den Plottwist verwiesen werden, durch den diese Szene kurze Zeit später eine Umwertung erfährt. Von dem Moment ab, in dem das Publikum um den wahre Täter weiß – Marie als Täterin – ist der hier beschriebene Exzess anders zu betrachten. Die Wut und der Hass beziehen sich von Marie aus auf sie selbst, sie muss ihr gefürchtetes zweites Ich mit allen Mitteln ausschalten – und eben dadurch scheint der Exzess in gewisser Weise schon wieder narrativ-motiviert.

Es wurde gerade von einer Verlagerung ins Ekelhafte gesprochen, sozusagen als Weiterführung der abgeschlossenen Spannungskurve. Die aus der brutalen Attacke

resultierende Zersetzung der menschlichen Hülle – das Gesicht des Mannes ist durch den Stacheldraht aufgebrochen und zerstört – erzeugt Ekel, unterläuft dieses Bild doch die geordnete Vorstellung vom menschlichen Körper, dessen Grenzen, wie in Kapitel 3 nach Catherine Sheltons Studie zu entnehmen ist, hier destabilisiert werden. Ekel stellt sich vor allem dann ein, wenn Marie die Plane zurückschlägt um zu sehen, ob der Mann noch atmet. Durch die Schläge hat das Plastik sich in das Fleisch gegraben, ist eins geworden mit dem Körper des Mannes und kann nur mehr ershwert von seinem Gesicht entfernt werden.

Die Zurschaustellung geöffneter und zerstörter Körper als affizierendes Objekt wird in einer späteren Szene noch deutlicher, in der sich Alex vor Marie in ein Auto gerettet hat. Dem erschrockenen Fahrer ist es nicht möglich den Motor zu starten und so fällt er Marie zum Opfer. Während des vierzig Sekunden dauernden Todeskampfes wird den ZuschauerInnen ein wahrlich apokalyptisches Bild geboten. Mithilfe einer Kreissäge zerfetzt Marie dem Fahrer den Brustkorb, sein Blut bedeckt die auf der Rückbank sitzende Alex komplett. In einer Einstellung sieht das Publikum, wie die Kreissäge in den Oberkörper des Mannes eindringt, eine spätere Einstellung zeigt die verletzte Wirkung des Instruments an seiner Schulter und in seinem Gesicht, das Blut färbt selbst das Kamerabild rot ein und die Szenerie verschwindet hinter einem blutigen Schleier. Die Szene wird mit dem Schreien der jungen Frau und dem ohrenbetäubende Kreischen der Säge untermalt.¹⁹⁹ Der sich vor den Augen der ZuschauerInnen zersetzende Körper wird als affizierendes Objekt wahrgenommen. Alex' ausweglose Situation und ihr direktes Miterleben des Todes des Fahrers und die Empathie des Publikums, die mittlerweile auf Alex liegt – sie ist nicht nur das Opfer eines Killers geworden, nein, dieser Killer ist gar ihre Freundin –, intensivieren diesen Gewaltakt. Der geöffnete Körper fungiert als schockierendes, ekelerregendes (und durch die Unschuld des Fahrers) auch bemitleidenswertes, also affizierendes Objekt.

Nun aber noch einmal zurück zu dem Kampf zwischen Marie und dem Killer. Nachdem sie den Täter mit 17 Schlägen außer Gefecht gesetzt hat, ist die Szene und ihr Martyrium beendet. Der Kampf ist gewonnen, Marie geht als Siegerin hervor. Das Publikum könnte sich nun zurücklehnen und der Befreiung Alex' entgegen sehen. Alexandre Aja lässt ein solch schnelles Fortkommen jedoch nicht zu. Nochmals bringt er Marie in eine körperliche, fast schon intime Nähe zu dem Mann, der sie, noch nicht ganz tot, packt und

¹⁹⁹ *Haute Tension*. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja und Grégory Levasseur. Frankreich: Alexandre Films (u.a.). 2003. Fassung: Kauf-DVD. Fox Pathé Europa 2004, 01:19:07'' – 01:19:20''.

sie zu erwürgen versucht, was ein Erschrecken und eine neuerliche Anspannung für das Publikum zur Folge hat.

Der darauf folgende Plot Twist und dessen Einfluss auf die Wahrnehmung der ZuschauerInnen wird im nächsten Kapitel unter besonderer Berücksichtigung der Figuren- und Geschlechterkonstruktionen untersucht werden.

5.2.3 Girl meets Girl: Eine etwas andere Liebesgeschichte

Vorweg noch einmal eine kurze Erklärung: Der männliche Täter in HAUTE TENSION ist die abgespaltene Persönlichkeit Maries', die von ihr zwar getötet, aber nicht komplett verbannt wird. Nachdem herausgestellt ist, dass Marie die Täterin ist und von Alex zurückgewiesen wird, kehrt die tot geglaubte Persönlichkeit zurück und rächt sich für die Zurückweisung ihrer Liebe. Marie ist demnach Opfer und Täterin zugleich, ihr Körper beheimatet eine abgründige, dunkle, „männliche“ und eine gute, aufopfernde Seite. Wie aber ist diese Figurenkonstruktion zu verstehen?

In Bezug auf verschiedene TheoretikerInnen wurde in Kapitel 3.3 bereits festgehalten, dass die Gefahr im Horrorfilm meist von einem Anderen ausgeht; oft ist es die durch den Mann definierte, „aktive“ Weiblichkeit, oft eine von Robin Wood und Harry Benshoff definierte, eine den ursprünglichen Normen gegenläufige Gefahr, oft scheinen sich beide Pole in einem zu vereinen. Der Horrorfilm ist vielen Theoretiker- und WissenschaftlerInnen zufolge demnach auch immer ein Abbild seiner Zeit und deren Ängste. Das Bild, das HAUTE TENSION für das Publikum entwirft, ist das einer klassisch sozialisierten Familie. Es sind nur kurze Momente, in denen die typisierte Familie dargestellt wird, doch diese reichen aus um das Bild einer heterosexuellen Gemeinschaft als soziale Norm zu festigen. Diese dargestellte Heteronormativität ist die Basis, auf der sich die Handlung entfalten und auf die der Plottwist baut. Die Gefahr ist aus der sexuellen Orientierung Maries heraus geboren – was, wie oben beschrieben, die Ängste der Gesellschaft widerspiegelt und diese dadurch auch wieder nährt.

„[...] gender is still figured primarily through heterosexual desire: maleness is desiring women and femaleness is desiring men. As usual within the horror film, the mixing of the two can only lead to horror and destruction.“²⁰⁰ Die Protagonistin Marie ist tough, selbstbewusst, mutig und vor allem aktiv. Sie stellt sich gegen den männlichen Eindringling und will ihre Freundin aus deren Gefangenschaft retten. Sie handelt dabei

²⁰⁰ Benshoff, Harry M.. *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*. Manchester/New York: Manchester University Press 1997, S.190.

nicht nur aus tiefer Freundschaft, sondern aus einem starken Verlangen heraus, denn Alex ist nicht nur gute Bekannte, sondern Objekt sexueller Begierden (im Hinblick auf den Plot Twist erscheint der Zeitpunkt, in dem der Killer das Haus erreicht in einem ganz anderen Licht, hat doch Marie in ebendiesem Moment den Höhepunkt während ihrer Selbstbefriedigung erreicht). Maries verstecktes, dem Publikum jedoch deutlich gemachtes homosexuelles Verlangen führt zu der Katastrophe, die der Film erzählt, denn, wie bereits erwähnt: „The queer is the taboo-breaker, the monstrous the uncanny.“²⁰¹ Ihre unterdrückten Begierden machen sie zum/r TäterIn. Die Gefahr, die von ihrer geheim gehaltenen Leidenschaft ausgeht, bricht ungeahnt auf und treibt Marie bis zum Äußersten. Ihre Leidenschaft wird umgewertet und zu einer Gefahr für Haus und Hof. *Unheimlich* erscheint auf einmal, was nicht dem allgemeinen Verständnis von „Heim“ im Sinne einer heteronormativen Lebensgemeinschaft entgegentläuft (warum sonst entfaltet sich Maries dunkle Seite im Hause von Alex' Eltern, repräsentieren diese doch die funktionierende Partner- und Elternschaft samt Kindern, Hund und Hof?).

Es soll ein kurzer Exkurs zu einem Klassiker der Horrorliteratur gewagt werden: R. L. Stevensons' *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Im Mittelpunkt der bekannten Geschichte um den netten Arzt Dr. Jekyll, der sich nach Einnahme eines selbstgebrauten Tranks in den unangenehmen, gar bösartigen Mr. Hyde verwandelt, steht eine Persönlichkeit, die sich (aus eigenem Antrieb) seiner dunklen Seite widmet. Doch der Versuch läuft aus dem Ruder, und Jekyll verwandelt sich auch ohne sein Zutun in seine personifizierten, vor der Gesellschaft gut versteckten Begierden. Mr. Hyde übernimmt die Rolle eines ungezügelter Lebemanns, der nach dem Lustprinzip handelt und der keine Grenzen kennt. Er ist die unterdrückte, wilde Seite Dr. Jekylls und ähnlich wie in HAUTE TENSION steht diese für sexuelles Aufbegehren.

In *Monsters in the Closet* widmet sich Harry Benshoff dem Werk Stevensons' und stellt die für ihn deutliche homosexuelle Ebene des Romans heraus. Er sieht darin die Auseinandersetzung Dr. Jekylls mit seinem homosexuellen, unterdrückten Selbst. Dieses wird durch die gespaltene Persönlichkeit des Protagonisten und seinen Versuch des Aufbruchs, als auch durch die, den Protagonisten umgebende heteronormative Gesellschaft und die hier unterdrückten Begierden, repräsentiert. Am Ende steht der Tod von Hyde durch die Hand Jekylls, er begeht Selbstmord und vernichtet dadurch seine andere,

²⁰¹ Case, Sue-Ellen. „Tracking the Vampire (Extract).“ *The Horror Reader*. Gelder, Ken (Hrsg.). New York/London: Routledge 2000, S. 200.

„dunkle“ Seite. „In a final spasm of homophobic guilt, Jekyll slays his other hated personality. Death is the only solution to the „illness“ of homosexuality.“²⁰²

Auch in *HAUTE TENSION* tötet die Protagonistin ihren Gegenspieler, ihr eigenes, „vermännlichtes“ Selbst, das in ihren Augen (und durch die Narration auch in den Augen der ZuschauerInnen) das Monströse, die böse Gefahr darstellt. Marie steht in einem Gegensatz zu der funktionierenden Familie ihrer Freundin, die in diesem filmischen „Miniversum“ auch eine Art Gesellschaftsstruktur vorgibt und zeigt, wie diese zu funktionieren hat. Im Umkehrschluss zeigt sich daran auch, wie etwas nicht zu funktionieren hat und dass es für bestimmte Dinge keinen Platz gibt. „Jekyll is a „self-destroyer“, [...], not only because he has killed himself, but because he is self-destructive to violate the sexual codes of one’s society.“²⁰³

Der Plot Twist am Ende sorgt zwar für eine neue, aber nicht unbedingt angenehme und stark rückläufige neue Verständnisebene des Films, lässt sie doch folgendes, kritisches Zitat in den Augen einer heteronormativen Gesellschaft wieder zur traurigen Wahrheit werden: „Homosexuality as a threat to the community and other components of culture – homosexual supposedly represent the destruction of the procreative nuclear family, traditional gender roles and (to use a buzz phrase) „family values“.“²⁰⁴

Bis zum Plot Twist (ca. Minute 75) ist Marie ein klassisches Final Girl. Um noch einmal kurz die Eigenschaften des Final Girl ins Gedächtnis zu rufen: „The gender of the Final Girl is likewise compromised from the outset by her masculine interest, her inevitable sexual reluctance (penetration, it seems, constructs the female), her apartness from the other girls, sometimes her name.“²⁰⁵ Schon in den ersten Minuten des Films (nach der in Kapitel 2 besprochenen Opening-Sequenz) lernt das Publikum sie als sehr toughe, eigenwillige Person kennen, die vor allem im Vergleich zu ihrer Freundin Alex recht roh und „kantig“ wirkt. Im Gegensatz zu der lebenslustigen, offenen Alex, die auf Partys gerne flirtet und sich umsieht, die deutlich an Männern interessiert ist und auch einer Beziehung nicht abweisend gegenübersteht, ist Marie eher kritisch, interessiert sich nicht für Jungs, macht sich über Alex’ Verhaltensweisen lustig und wertet diese ab. Sie erfüllt somit alle drei von Clover festgelegten Eigenschaften des Final Girl. Marie wird im Film zum aktiven Gegenspieler des Killers, ihr gehört der „active investigative gaze“, wie Clover sagt,

²⁰² Showalter, Elaine. „Dr. Jekylls’s Closet (Extract).“ *The Horror Reader*. Gelder, Ken (Hrsg.). New York/London: Routledge 2000, S.195f.

²⁰³ Ebd., S.196.

²⁰⁴ Benshoff, Harry M.. *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*. Manchester: Manchester University Press 1997, S.1.

²⁰⁵ Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992, S.48.

dieser spricht ihr gleichsam (auch in Bezug auf Laura Mulvey und Linda Williams) einen Teil ihrer Weiblichkeit ab.

„At the level of the cinematic apparatus, her unfemininity is signaled clearly by her exercise of the „active investigative gaze“ normally reserved for males and punished in females when they assume it themselves; tentatively at first and then aggressively, the Final Girl looks *for* the killer, even tracking him to his forest hut or his underground labyrinth, and then *at* him, therewith bringing him, often for the first time, into our visions as well.“²⁰⁶

Das psychopathologische Konstrukt ihrer Persönlichkeit führt ihren Aktivismus ad absurdum. Sie stellt sich nicht dem männlichen Killer und besiegt ihn, sie tötet ihn, um ihn wieder auferstehen zu lassen. Der „männliche“, sexuell unterdrückte Part in ihr ist unkontrollierbar geworden, die Angst vor ihrer eigenen Sexualität, die sie nur im Verborgenen ausüben kann, hat die Kontrolle gänzlich übernommen, die Zurückweisung durch das Objekt ihrer Begierde lässt sie vollkommen die Kontrolle verlieren (wie auch in Stevensons' Schauernmär von dem guten Dr. Jekyll und dem durchtriebenen Mr. Hyde).

In einem späteren Teil ihrer Ausführungen legt Carol Clover ein „Heldenmodell“ dar, in dem es heißt: „The decisive moment, as far as the fixing of gender is concerned, lies in what happens next: those who save themselves are male, and those who are saved by others are female.“²⁰⁷ Es ist Marie, die Alex aus dem Transporter befreit („[...] the traditional hero, if he rises against his adversary and saves himself [...] will be male.“²⁰⁸). Ihr sexuelles Interesse an Alex wird in Form des grobschlächtigen Killers gezeigt, dessen Aussehen unagnehm, fast schon eklig erscheint und somit eine Projektion ihrer eigenen Gefühle zu sich selbst ist. Die Angst vor ihrer Orientierung wurde rückblickend gleich zu Beginn des Films etabliert, da sie sich von sich selbst durch den Wald gejagt sah. Sie wirft hier einen Blick auf das Monster, sprich, auf sich selbst. Bis zu der Reise zu Alex' Eltern schien es ihr gelungen zu sein, ihre ihr selbst „angstmachende“ Seite zu unterdrücken und dadurch ihre Identität zu konstruieren.

„In order to constitute ourselves as subjects we must reject that part of ourselves that we are not, that which signifies our lack-of-being, such as death. We define ourselves in relation to what we are not, we carry the uncanny, the familiar/unfamiliar self within us.“²⁰⁹

Das weibliche Geschlecht ist einerseits Lustobjekt für Marie, andererseits repräsentiert es alles, was sie an sich selbst fürchtet. „Frau-Sein“ bedeutet für sie determiniert zu sein, ihr Verlangen für das eigene Geschlecht scheint ihr fehlerhaft und gefährlich, da es in einem

²⁰⁶ Ebd., S.48.

²⁰⁷ Ebd., S.59.

²⁰⁸ Ebd., S.59.

²⁰⁹ Creed, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Victoria: Melbourne University Press 2005, S.189.

sozialen Konstrukt wie der Gesellschaft, in der sie sich zurechtfinden muss, keinen Platz dafür gibt. Ihr Begehren findet in ihrer zweiten Persönlichkeit ein Ventil, nimmt eine „adäquat männliche Form“ an und gleichzeitig ist es ihr größter Feind.

Abschließend soll noch Maries dissoziative Persönlichkeitsstörung untersucht werden, die mit Christina von Braun in einem engen Zusammenhang mit der Hysterie gelesen werden kann, die lange Zeit als reine Frauenkrankheit verhandelt wurde.

„Es gibt keine Disziplin abendländischen Denkens – [...] – in der nicht an irgendeiner Stelle der Begriff Hysterie auftaucht. Zumeist geschah es dann, wenn vom „Weiblichen“ – als anatomische Kategorie oder als Metapher für das »andere« – die Rede war.“²¹⁰

Die Vermutungen gingen dahin, dass die Frau unter dem Einfluss eines Fremdkörpers stand. Das Bild und die Auffassung von Hysterie durchliefen in den einzelnen Epochen mehrere Transformationen.

„Mit dem frühen 20. Jahrhundert setzt sich die Vorstellung durch, daß die Hysterie die Krankheit der Ich- und Willenlosigkeit sei. Die Hysterikern (und der Hysteriker) seien suggestibel: er oder sie lege sich mangels eines »wirklichen« Ich, ein Pseudo-Ich zu, das von den Bildern der Außenwelt übernommen worden sei.“²¹¹

Die Hysterie galt lange Zeit als Krankheit der Unangepasstheit und der Verweigerung.²¹²

Das allgemeine Verständnis von Hysterie ging dahin, dass von einem „anderen“, einem Pseudo-Ich ausgegangen wurde, das die Symptome der Krankheit zum Ausdruck brachte. Auch unter Josef Breuer und Sigmund Freud fand die Störung Beachtung, so war Hysterie „Ausdruck eines »hypnoiden Zustands«, in dem sich ein Teil des Ich abgespaltet. Für Freud ist sie Ausdruck der verdrängten Sexualität.“²¹³

Legen wir diese Ideen als Blaupause über HAUTE TENSION treten die diversen krankheitsbildenden Konturen deutlich hervor. Maries verdrängte Sexualität findet in ihrer abgespaltenen Persönlichkeit einen Körper. Ein Pseudo-Ich lässt sich einerseits in Maries freundschaftlichem Auftreten, als auch durch ihre „vermännlichte“ Seite lesen. Durch die Brille der Hysterie ist Marie eindeutig weiblichen Geschlechts, jedoch mit einem Defizit bezüglich einer klaren Konstruktion ihres Seins.

Marie ist Final Girl und Täterin zugleich, sie ist die „Andere“, das „Andere“ also. Die Angst vor dem eigenen Wesen personifiziert sich in dem männlichen Killer, der aus ihr heraus entsteht, dessen sie sich entledigt, um wieder die „gute Freundin“ werden zu

²¹⁰ von Braun, Christina. „»Frauenkrankheiten« als Spiegelbild der Geschichte.“ *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Akashe-Böhmme, Farideh (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.98.

²¹¹ Ebd., S.106.

²¹² Vgl. ebd., S.107.

²¹³ Ebd., S.109.

können. Die Zurückweisung nicht verkräftend wird die dunkle Seite ihres Ichs jedoch wieder belebt. Am Ende stehen der völlige Realitätsverlust und die weiter bestehende, krankhafte Liebe zu Alex.

5.2.4 Noch einmal darüber nachgedacht...?

Am Anfang dieses Kapitels wurde Patrick Vonderau zitiert, der durch den Plot Twist keine völlige Umwertung in der Wahrnehmung des Gesehenen sieht, sondern eine die Gewaltakte nochmals intensivierende Ebene darin erkennt. Durch den Plot Twist und vor allem die letzte Szene, in der das Publikum, zu der sich in psychiatrischer Gewahrsam befindlichen Marie zurückkehrt, zeigt sich, dass alles Gesehene eine Lüge war, das Hirngespinnst einer psychisch kranken Frau. Sie und *kein anderer* hat die Taten begangen. Die als gute Freundin vorgestellte junge Frau hat sich innerhalb nur einer Nacht zur fünffachen Mörderin gewandelt und hat die Mutter, Vater und Bruder ihrer besten Freundin bestialisch ermordet hat. Das Gute hat seine Maske verloren, etwas Grauensvolles ist dahinter zum Vorschein gekommen. Da sie ihre eigene sexuelle Orientierung zwar erkennt, sich darüber aber nicht mehr zu ihrer eigenen Weiblichkeit in Beziehung setzen kann, schafft sie sich den Normen der Gesellschaft gemäß ein männliches Alter Ego. Dieses ist ein unangenehmes, fast schon ekelerregendes, was wiederum den Bezug zu ihren Begierden darstellt, die sie aufgrund ihres Sozialisationsprozesses als falsch und abnormal wertet.

In kurzen Einstellungen wird dem Publikum noch einmal Maries Schuld vor Augen geführt. Was bereits durch ihre Augen sichtbar wurde, bekommt nun durch das objektive Kameraauge eine neue Aussage.



(Abb.16 00:23:51'')

(Abb.17 01:16:59'')

(Abb.18 00:34:25'')

(Abb.19 01:07:17'')

Abbildung 16 zeigt aus der Sicht des Vaters den Killer, der ihn mit der Kommode attackiert, Abbildung 17 zeigt die Episode noch mal, wie sie wirklich geschehen ist. Dasselbe ist aus den Abbildungen 18 und 19 zu lesen: Während erstere Maries Blick aus dem Kleiderschrank heraus auf den Eindringling wiedergibt, zeigt die folgende Abbildung Marie in der Pose des Täters.

Das die ausgeübten Gewalttaten nicht von einem Fremden, sondern von einer bekannten Person, die man freundlich aufgenommen und willkommen geheißen hat, intensiviert die Eindrücke im Nachhinein. Durch die Bildwerdung der schrecklichen Wahrheit wird den ZuschauerInnen die ohnehin bereits bekannte Wahrheit noch vor Augen geführt, im Schnelldurchlauf werden die Gewalttaten noch einmal durchlebt. Sie dienen der Beweisführung und der Erhellung des Publikums. Der Plot-Twist führt den Gewalttaten in Hinblick auf die Täterin zudem eine neue Ebene zu: Waren es bisher immer männliche Täter, die sich ihre Umwelt durch Gewalt und Unterdrückung zu eigen machten, ist es in *HAUTE TENSION* eine (aktive) Frau, die die (blutigen) Fäden zieht.

Alexandre Aja lässt das Publikum die Taten nicht noch einmal ganz durchleben, er deutet an, was die ZuschauerInnen bereits wissen. Da die RezipientInnen den Film über mit der Täterin gefühlt und gelitten haben, scheint die neu gewonnene Erkenntnis umso erschreckender, da sie sich selbst als Opfer einer unzurechnungsfähigen Figur und auch eine unzurechnungsfähigen Erzählung wiederfinden. Das empathische Band, das zwischen Publikum und Marie gewoben wurde, wird mit einem Mal durchtrennt, was die Unsicherheit der die RezipientInnen stets ausgeliefert waren, deutlich macht. Der Twist stellt die Wahrnehmung der ZuschauerInnen selbst in Frage. Die Narration war es, die Empathie erst hat entstehen lassen und ebendiese ist es auch, die diese aufricht und schließlich wieder nimmt. Die durch Narration und Darstellung geleiteten Affekte, hier im besonderen die figurenbezogenen Emotionen, landen in einer Sackgasse und so bleibt nur die Möglichkeit im letzten kurzen Teil des Films einen Ausweg aus dieser zu suchen.

Die Rezeption wird durch den Plot Twist zwar nicht vollkommen verändert, aber intensiviert. Es ist der Aufbau und Abfall von Empathie und die affizierenden Momente, die das Publikum leiten und die durch den Plottwist schließlich erkennen, dass sie fehlgeleitet worden sind. Was daraus entsteht ist das Erschrecken der ZuschauerInnen die erkennen müssen, dass man sie den ganzen Film über „an der Nase herumgeführt hat“. Die Affekte ergeben sich aus der Narration und den gestalterischen und bildlichen Elementen und werden von und in diesen auch wieder umgewertet und verändert.



(Abb.20 01:22:24'')



(Abb.21 01:22:32'')



(Abb.22 01:23:29'')

Das Ende des Films lässt Marie und Alex zueinander finden. Marie (wieder als ihr düsteres Ich zu sehen) bedroht Alex mit einer Kreissäge. Alles was Marie hören will sind die Worte: Ich liebe dich.“ Als sie diese vernimmt legt sie die Kreissäge beiseite und kniet sich nieder. Es ist nur mehr Maries Gesicht, das ganz nah vor dem ihrer Freundin auftaucht. Sie hat zu sich selbst gefunden. Endlich ist sie ihrer großen Liebe so nah wie nie zuvor. Der Schmerz kommt gänzlich unvorbereitet, als Alex ihr einen Metallstab durch den Oberkörper rammt.²¹⁴ Dennoch, Marie wird nie wieder zulassen, dass sich eine andere Person zwischen sie und Alex stellt.

5.2.5 Die Gefahren der Schwangerschaft: À L'INTÉRIEUR

Die Tagline des französischen Schockers À L'INTÉRIEUR von Julien Maury und Alexandre Bustillo sagt bereits alles: Öffne mir die Tür, damit ich dir den Bauch öffnen kann.²¹⁵ Diese Drohung wird wahrgemacht. Bevor aber die Fremde der jungen Sarah ihr ungeborenes Kind herausschneiden kann, kommt es zu einem blutigen Kampf zwischen den beiden Frauen, bei dem Sarahs Mutter, ihr Chef, drei Polizisten und ein unschuldiger, junger Mann zu Tode kommen.

Wie auch in HAUTE TENSION, steht in À L'INTÉRIEUR die gewaltvolle Auseinandersetzung zwischen zwei Frauen im Mittelpunkt, der Plot wird jedoch durch keinen Twist am Ende umgewertet, sondern bleibt stringent und in dieser Stringenz gnadenlos.

Zu Beginn wird das Publikum Zeuge eines Unfalls, bei dem Matthieu, Sarahs Lebensgefährte, ums Leben kommt. Sarah, hochschwanger, überlebt. Vier Monate später steht sie kurz vor der Entbindung. Es ist Weihnachten und sie verbringt ihren Abend alleine in ihrem Haus, wo sie vieles an den verstorbenen Matthieu erinnert. Es klopft an der Tür, eine Frau, die einiges über Sarah zu wissen scheint, verlangt Eintritt. Obwohl Sarah die Unbekannte abweist, gelingt es dieser nur wenig später unbemerkt ins Haus zu kommen. Sie verletzt die schlafende Sarah, diese kann sich ins Bad retten. Doch der Abend hat erst begonnen.

Wie auch in den anderen bisher besprochenen Filmen, lassen bereits die ersten Minuten auf das Kommende schließen. Das Produktionslogo *La Fabrique de Film* wird von Blutströmen durchzogen, der Autounfall wird dem Publikum über das Bild eines Fötus

²¹⁴ *Haute Tension*. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja und Grégory Levasseur. Frankreich: Alexandre Films (u.a.) 2003. Fassung: Kauf-DVD. Fox Pathé Europa 2004, 01:21:20''– 01:23:32''.

²¹⁵ „Ouvre-moi ta porte... que je t'ouvre le ventre.“ *À l'intérieur*. Regie: Alexandre Bustillo und Julien Maury, Drehbuch: Alexandre Bustillo. Frankreich: La Fabrique de Films (u.a.) 2007. Fassung: Kauf-DVD. Pathé 2008, 86''.

gezeigt, der, im Bauch der Mutter ruhend, gegen die Kamera geschleudert wird und blutend zurückbleibt. Der eigentliche Autounfall wird nicht gezeigt, nur die bereits ineinander gefahrenen Wagen und verletzten Personen. Auch die Opening Credits lassen keinen Zweifel an der Kategorisierung des Films. Die Namen aller Beteiligten werden vor dem Hintergrund eines sich ständig verändernden, blutgetränkten Tableaus präsentiert, ein hypnotischer Elektro-Sound unterstützt die unangenehme Titelsequenz.

Nachdem die Erzählung die wichtigsten Figuren etabliert hat, steigt sie schnell in die brutale Auseinandersetzung ein. Die dunklen Räumlichkeiten des Hauses, der fallende Schnee und die durch ihre Schwangerschaft in ihrem Handeln beeinträchtigte Sarah, schaffen die Basis einer ständigen Gefahr, eines Ausgeliefertseins. Die fremde Frau scheint allem übermächtig und wirkt in ihrem schwarzen Kleid dabei wie ein Racheengel. Ihr Gesicht wird hier und da durch den Schein eines Feuerzeugs erhellt. Die ZuschauerInnen wissen, dass Sarah keine Hilfe zu erwarten hat, hat sie doch selbst ihrer Mutter und ihrem Chef gesagt, dass sie keinen von beiden an diesem Abend sehen möchte.

In dem der Film lange Einstellungen mit schnellen, oft lauten und kurzen Einstellungen bricht, hält er das Publikum mit wohlgesetzten Schreck- und Schockmomenten bei Laune. Es wird hierbei von einem sog. „shock cut“ gesprochen. „The shock cut is thus an editing device designed to emulate the actual, physical experience of a moment of shock.“²¹⁶

Zur Erzeugung dieser shock cuts schreibt Cherry:

„Shock cuts depend on tone, pacing, speed and motion, and are frequently combined with dissolves, freeze frames, whip pans and crash zooms. They depend upon the general aesthetics of horror cinema – rapid visual movements, claustrophobic framing, sudden reaction shots and discordant sound modulations that highlight death, deformity and the collapse of the body.“²¹⁷

So sieht man Sarah in ihrer Dunkelkammer, wo sie sich an Matthieu erinnert, der in ihren Gedanken Form annimmt und sie von hinten umarmt. Das harmonische Bild – die beiden küssen sich, sind eins mit sich und der Welt – wird von einem ebenso harmonischen Geigenspiel untermalt. Die Szene wird durch die Erinnerung an den Unfall unvermittelt unterbrochen.

²¹⁶ Cherry, Brigid. *Horror*. Oxon/New York: Routledge 2009, S.85.

²¹⁷ Ebd., S.86.



(Abb.23 00:14:38'')



(Abb.24 00:14:39'')



(Abb.25 00:14:40'')

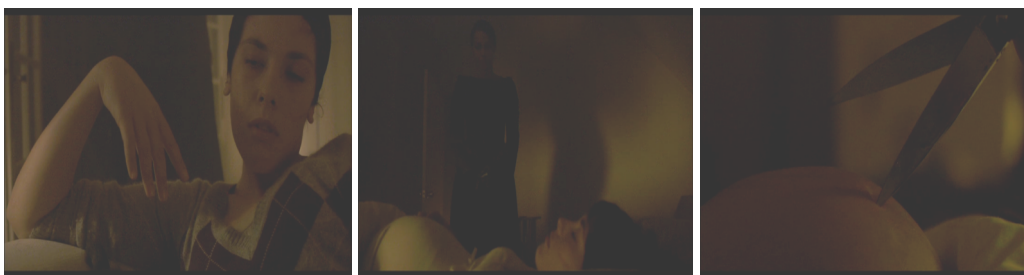
Auch in weiteren Szenen baut der Film auf Schockmomente dieser Art, paart sie mit dem Empfinden des Ekels. In einer späteren Szene sieht man Sarah, die, eingeschlafen auf einem Schaukelstuhl, auf einmal zu würgen und zu erbrechen beginnt. Der schockierende Schlussakkord dieser Szene ist das Bild, in dem ihr ungeborenes Kind aus ihrem Rachen hervorschießt. Da die Erzählung nicht deutlich macht, was Traum und was Realität ist, gewinnt die Szene an Intensität, denn erst durch ein Klingeln an der Tür erwacht Sarah und das Publikum erkennt, dass es einer Traumsequenz erlegen ist.

Die überlagernden Momente der Erinnerung und das nahtlose Wechseln zwischen Traum und Realität evozieren Schreck- und Schockmomente und lassen es nicht zu, dass die ZuschauerInnen Kontrolle erlangen können. Zu uneben ist das „Minenfeld Narration“, kein Schritt ist wirklich abschätzbar.

Nachdem die Fremde bereits Eintritt verlangt und Sarah von der Terrasse aus bedroht hat, gelingt es dieser, Photos der Frau zu schießen. Als sie diese entwickelt, erkennt sie auf den Bildern, die sie am selben Nachmittag im Park geschossen hat, dass die Unbekannte sie bereits verfolgt hat. Das Motiv bleibt unklar, stellt sowohl Sarah als auch das Publikum vor einige Fragen.

Die RezipientInnen gewinnen dann schließlich doch die Kontrolle – was sie gleichzeitig vor einige Probleme stellt. Während Sarah sich mit zwei hinzugerufenen Polizisten unterhält, sehen die ZuschauerInnen die Fremde unbemerkt das Haus betreten. Sie wissen also um die Gefahr, welcher die Protagonistin ausgeliefert ist, es bleibt nur noch abzuwarten wann die Fremde eingreifen wird. Diese Kontrolle, dieser Wissensvorsprung, wandelt sich schnell in Hilflosigkeit. Obwohl das Publikum im Gegensatz zu Sarah um die Anwesenheit der Frau weiß, muss es mit ansehen, wie die Hauptfigur, mit der es über die figurenbezogenen Emotionen verbunden ist, ins „offene Messer rennt.“ Die Gefahr ist omnipräsent und die RezipientInnen wissen darum.

Bevor die Fremde zuschlägt kommt es zu einigen Nähe/Distanz-Momenten, so zum Beispiel als Sarah auf der Couch eingenickt ist und die Frau sich von hinten an sie heranschleicht, oder auch später, wenn Sarah schlafend in ihrem Bett liegt und die Fremde ihr mit einer Schere über den Bauch streicht.



(Abb.26 00:25:15'')

(Abb.27 00:27:06'')

(Abb.28 00:30:44'')

Der Film setzt sehr viel mehr auf Schock- und vor allem „Ekelsequenzen“ als zum Beispiel HAUTE TENSION, der trotz seiner Gewaltmomente vor allem über sein unheimliches, weil dauerbedrohliches Szenario und der ständigen Unwissenheit bezüglich dem Fortschreiten der Narration funktioniert. À L'INTÉRIEUR hinterlässt aufgrund seiner drastischen Bildsprache bei ZuschauerInnen einen starken, bleibenden Eindruck – die Ansammlung der grausamen Bilder ist es, was nach einer Sichtung des Films im Hinterkopf zurückbleibt.

À L'INTÉRIEUR kommuniziert vor allem über seine Bildebene. Brutale Auseinandersetzungen reihen sich nach Minute 30 (beinahe) ohne Pause aneinander. Der Spannungsbogen wird durch das dauernde Hinzukommen von neuen Figuren (zuerst ihr Chef Jean-Pierre, kurz darauf folgt Sarahs Mutter, sowie drei Polizisten und ein unschuldiger Jugendlicher) bestimmt. Das Publikum weiß um die wahre Identität der Frau, wohingegen sich Jean-Pierre und die Polizisten täuschen lassen. Nichtsdestotrotz, ein jeder fällt der Fremden zum Opfer und das gar auf bestialische Art und Weise. Der Film folgt hier einer, in Anlehnung an Marcus Stiglegger, als eine Art der „setpieces – Dramaturgie“ zu bezeichnenden Struktur, derzufolge auf der Handlungsebene eine „Aneinanderreihung, sensationalsitistischer setpieces, also in sich abgeschlossene[...] Handlungsfragmente“²¹⁸ zu beobachten ist.

Besonders tragisch wird dies im Fall von Sarahs Mutter, die unangekündigt das Haus betritt und hier auf die Fremde und Jean-Pierre trifft, der die eigentlich Fremde fälschlicherweise für die Mutter seiner Angestellten gehalten hat. Währenddessen hat sich Sarah mit einer Art Stricknadel bewaffnet, mit der sie sich gegen ihre Angreiferin zur Wehr setzen will. Das Publikum erkennt den folgenschweren Fehler schon bevor er überhaupt begangen wird: Sarahs Mutter geht die Treppe hinauf, um nach ihrer Tochter zu sehen, diese hält sie für die Angreiferin und sticht ihr den Stab quer durch den Hals.²¹⁹

²¹⁸ Stiglegger, Marcus. *Terrorokino: Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer 2010, S.32.

²¹⁹ *À l'intérieur*. Regie: Alexandre Bustillo und Julien Maury, Drehbuch: Alexandre Bustillo. Frankreich: La Fabrique de Films (u.a.) 2007. Fassung: Kauf-DVD. Pathé 2008, 00:37:08'' – 00:38:17''.

Durch das ständige Auf- und Abschwellenlassen der Spannung und wohlgesetzte Schock- und Schreckmomente kommuniziert der Film dauerhaft mit seinen RezipientInnen, die Gewaltsequenzen bleiben dabei zwar inhaltlich gebettet, die Bildhaftigkeit zeugt jedoch von einer „Effekthascherei“ durch das ständige „Mehr-Zeigen.“ In Close-Ups zeigt der Film geöffnete Körperstellen, geplatzte Schädel, und verstümmelte Körperteile. Je weiter der Film voranschreitet, desto mehr verliert sich die Spannungsdramaturgie zugunsten einer „Dramaturgie des Ausstellens“ und des Ekels. Die meiste Zeit des Films über trennt Sarah und die Fremde die Badezimmertür, erst nach über sechzig Minuten kommt es zur ersten (längeren) Direktkonfrontation. Nochmals wird Spannung aufgebaut, doch diese verliert sich schließlich in vielen Litern von Körpersäften. Es kommt zum brutalen Kampf, der wohl auch die abgebrühtesten Gore-Fans auf eine harte Probe stellt. Die Gewaltakte werden zusehends länger und rigoros dargestellt, es ist nicht mehr von einer Spannungsdramaturgie oder einer „shock cut“ – Montage zu sprechen. Die Körper der Figuren werden bis ins Extreme defiguriert, was den Ekelfaktor sicher in die Höhe treibt, eine „sensiblere“ Dramaturgie der Affekte jedoch gänzlich verdrängt. Die Erzählung schließt mit dem geöffneten Körper Sarahs, dem die fremde Frau das Kind entnommen hat. Diese saß bei selbigem Unfall im zweiten Wagen, ebenfalls schwanger, und hat dabei ihr eigenes Kind verloren. Die Exzesse sind einer ständigen Überbietung unterworfen und gipfeln schließlich in die Öffnung des Bauches der schwangeren Frau.

In *HAUTE TENSION* war noch die von Williams abgeleitete Idee des Ausatmens zu erkennen, in *À L'INTÉRIEUR* werden die Gewaltmomente zur „ästhetischen Abartigkeit“ erhoben, ohne noch deutlich narrativ-motiviert zu sein. Sicher, die Figuren handeln aus der Geschichte heraus – Sarah um sich zu retten, die fremde Frau um ihr Ziel zu erreichen. Die von den Regisseuren gewählte Bildhaftigkeit macht jedoch deutlich, dass ihr Ziel weniger das einer ausgeklügelten Spannungsdramaturgie gewesen ist, sondern eher das einer weiteren Inszenierung des malträtierten, menschlichen Körpers in all seinen (neuen) Formen.

Sowohl *HAUTE TENSION* als auch *À L'INTÉRIEUR* liegt eine einfache Gut gegen Böse – Thematik zugrunde, die in ersterem jedoch ad absurdum geführt wird. Interessant ist hierbei, dass beide Filme in Frankreich nur wenige Jahre aufeinander folgend entstanden sind. Vielleicht liegt es an der ständigen Überbietungsabsicht des Genres, dass der später entstandene *À L'INTÉRIEUR* sich schließlich sichtlich für den Gore-Effekt entscheidet. Vielleicht lässt sich daraus sogar bereits das in Kapitel 2 angemerkte „Prinzip des Einschleifens“ ablesen, das besagt, dass immer neue Formen für bereits bekannte Topoi gefunden werden müssen (und hierbei vor allem für deren visuelle Aufarbeitung).

Beide Filme folgen einer sensationalistischen Struktur, die Exzesse sind, wie in Kapitel 3 beschrieben, Fragmente innerhalb der Erzählung. Einige der beschriebenen Szenen lassen sich als narrativ-motiviert erkennen, andere folgen ihrer eigenen, aus der Handlung herausgetretenen Struktur. Es ist dieses Wechselspiel, das die ZuschauerInnen den Film einerseits als Ganzes lesen, andererseits die Exzesse als davon gesondert betrachten lässt. Die Spannungsdramaturgie ist bei diesen gesonderten Exzessen nicht so stark im Vordergrund wie im ersten Fall, sie dienen dennoch der Affizierung. Über ihre Bildhaftigkeit wird mit dem Publikum kommuniziert, die darin gezeigten Körperdekonstruktionen werden dem Publikum detailliert vorgeführt. Dieses wichtige Wechselspiel ist eines der Hauptmerkmale des gegenwärtigen Horrorfilms.

*Avertissement: ce film inflige des images extrêmement éprouvantes exposant le supplice d'une jeune femme. Sa vision comme son interprétation requièrent des spectateurs préparés et distancés.*²²⁰

5.3 Gewalt schafft Geschichten: MARTYRS

5.3.1 Unter Schmerzen: Aufbau, inhaltliche Ebenen und Figurenkonzeption

Die ersten Einstellungen von MARTYRS präsentieren dem Publikum ein schreiendes, nur in Slip und Unterhemd gekleidetes Mädchen, dessen Körper Spuren von Gewalteinwirkung trägt. Ihr Gesicht ist an mehreren Stellen aufgerissen, ihre Beine geschunden, Blut weist an mehreren Stellen des Körpers auf das bis zu diesem Zeitpunkt im Dunkeln gebliebene Geschehene hin. Das Mädchen rettet sich aus einem dunklen Raum hinaus auf den Weg vor einem großen Fabrikgebäude, die Türen die es dabei aufschlägt sind eiserne Tore, die beim aufgehen ächzen und deren Schwere allein in ihrem Klang deutlich wird. Immer wieder sieht das Mädchen zurück, vermutlich aus Angst, es könne verfolgt werden. Zu Beginn seiner Flucht hinkt es leicht, dieses Gebrechen verliert sich in den folgenden Einstellungen mehr und mehr. Erst nach vielen Metern beginnt es zu schreien. Ein erschütternder, schmerzhafter Schrei ist zu hören.²²¹



(Abb. 1 00:00:44'')



(Abb. 2 00:00:48'')



(Abb. 3 00:00:51'')

Ähnlich wie auch bei der in Kapitel 2 beschriebenen Opening Sequenz von HAUTE TENSION, liefern die ersten 15 Einstellungen des Films bereits etliche Informationen. Zudem vermitteln sie den ZuschauerInnen eine Vorstellung dessen, was in den folgenden 90 Minuten des Films wohl passieren wird. In Kapitel 2 wurde diesbezüglich von dem

²²⁰ Dieser Film beinhaltet extreme, schwer zu ertragende Bilder, die die Mater einer jungen Frau ausstellen. Seine Sichtung erfordert vorbereitete und distanzierte ZuseherInnen. (Übersetzung durch den Verfasser). In: *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 95'.

²²¹ Ebd., 00:00:28'' – 00:00:58''.

„untrügerischen Gefühl“ gesprochen, ein Begriff, der auch für obige Sequenz geltend gemacht werden kann.

Was also sagen diese 20 Sekunden Filmhandlung aus? Das Mädchen flüchtet vor etwas, sein körperlicher Zustand deutet auf ein schreckliches Geschehen hin, die Angst, mit der es zurück sieht macht deutlich, dass diese noch nicht gebannt ist. Das Mädchen selbst als „klassische“ Horrorfilmfigur ist dementsprechend ein konventionalisiertes Stereotyp. Diese Punkte lassen es zu, dass das Publikum den Film sogleich in einen Zusammenhang mit anderen Filmen bringen kann und auf diese Weise dem Genre Horror zuzuordnen vermag. Es soll an dieser Stelle noch einmal auf den Begriff des *intertextual relay* verwiesen werden.

In einem kurzen dokumentarischen Beitrag wird das Geschehene aufgerollt. Man erfährt, dass das Mädchen – Lucie – mehrere Monate in einer alten Kältekammer gefangen gehalten wurde. Hier wurde es fürchterlichen Qualen unterzogen, war angekettet, ein Eimer unter dem Stuhl diente ihm als Toilette. Wie der Berichterstatter deutlich macht, wurde Lucie nicht sexuell misshandelt. Die folgenden Bilder zeigen Lucie in einem Heim, wo sie nur sehr langsam ihren Schockzustand überwindet und schließlich Freundschaft mit einem anderen Mädchen – Anna – schließt. Der Beitrag ist intradiegetisch motiviert und wird von dem Heimleiter und einigen Kommissaren dazu verwendet, Annas Hilfe bezüglich des Falls zu erbitten.

Die Filmhandlung lässt sich in drei grobe Teile gliedern: Die fürs Leben gezeichnete Lucie rächt sich an den TäterInnen – einem Elternpaar –, wird ihre eigenen Ängste auch durch diesen Vergeltungsakt nicht los und tötet sich schließlich selbst (00:08:02'' – 00:43:00''); der zweite Teil zeigt Anna, die im Haus der getöteten Familie eine gefangen gehaltene Frau entdeckt, dabei aber selbst von den Angehörigen der Organisation entdeckt wird (00:43:00'' – 01:02:38''); im dritten und letzten Teil wird Anna zum Opfer gemacht und dem Publikum wird ihre Mater in aller Ausführlichkeit gezeigt (01:02:40'' – 01:32:00''). Diese Struktur kann als eine Art umgekehrte Rape-Revenge-Narrative (ohne den Vergewaltigungsakt) gelesen werden, innerhalb derer es zu einer Neu-Fokussierung des Opfers kommt. Lucie rächt sich für das, was ihr angetan wurde, was den ZuschauerInnen aber größtenteils verborgen bleibt und sie rächt sich gleichzeitig für das, was Anna noch angetan werden wird.

Innerhalb der Erzählung werden mehrere Ebenen etabliert, so wird Lucie von einer nackten und geschundenen Kreatur gejagt, was diesem Erzählstrang einen stark übernatürlichen Charakter verleiht. Erst am Ende des ersten Teils (nach obiger Aufteilung) erfährt das Publikum, dass die Figur nur in Lucies Vorstellung existiert und ein Relikt aus ihrer

Gefangenschaft ist (Lucie musste bei ihrer Flucht ein anderes Opfer zurücklassen). Die Gewalt, die von diesem Wesen auf Lucie ausgeübt wurde, wird rückwirkend also umgelegt. Sie selbst hat sich all die Wunden zugefügt. Wie sich später im Film herausstellt ist auch dies eine weitere Foltermethode der Organisation, mit der auch nach der Befreiung des Opfers Macht über dieses ausgewirkt wird.

Vor allem im ersten Teil des Films (einschließlich der Opening Sequenz) greift der Regisseur Pascal Laugier immer wieder auf bekannte Techniken bezüglich einer klassischen Spannungsdramaturgie und filmischer Gestaltungsmerkmale des Genres zurück. Aufspringende und quietschende Türen und plötzlich durchs Bild huschende, nicht zu erkennende Schatten spielen mit den Emotionen und Empfindungen der ZuseherInnen. Diese versuchen, wie anhand der anderen Beispiele bereits genau erörtert wurde, die Oberhand zu behalten, werden dabei aber immer wieder vor den Kopf gestoßen. Schreck-, und Schockmomente wechseln sich mit langen Einstellungen düsterer Zimmer und Gänge ab. Nach dem Einstieg in den ersten Teil des Films verschwinden diese zwar, dennoch lässt die audio-visuelle Ebene so manchen Schreckmoment geschehen.

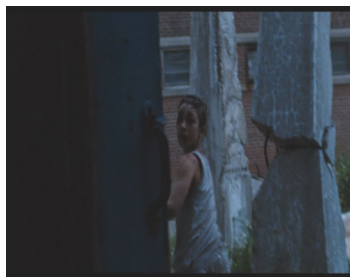
Die gesamte Filmhandlung (abgesehen der Opening Sequenz und der wenigen Szenen im Kinderheim) spielt in nur einem Haus. Dieses steht, obwohl nicht explizit gezeigt, abgeschieden einsam auf einem Grundstück, das von Bäumen umringt ist und nicht direkt an eine Straße grenzt. Wie auch in den anderen Filmen wird auf diese Weise ein Schauplatz etabliert, der keine Hilfe erwarten lässt und der für sich selbst als affizierendes Objekt gesehen werden kann. In den ersten Minuten wird es als sonnendurchflutetes Heim einer Vorzeigefamilie mit ganz natürlichen Problemen gezeigt. Bruder und Schwester streiten sich wegen eines Liebesbriefs, Vater und Mutter versuchen ihren Sohn zu einer Studienentscheidung zu bewegen. Auch das Klingeln der Türglocke bringt die Situation nicht aus dem Gleichgewicht. Erst der Schuss lässt den sonntäglichen Morgen zum Albtraum werden.

Lucie, die in den Eltern ihre Folterer zu erkennen meint, handelt gnadenlos. Sie erschießt nicht nur Mutter und Vater, sondern richtet auch deren Kinder hin. Laugier führt die RezipientInnen gleich zu Beginn des ersten Teils auf eine falsche Fährte, in dem er ein schreiendes Mädchen zeigt, dass panisch vor etwas Unbekanntem flüchtet. Es ist die Tochter des Hauses, die vor ihrem Bruder – dem sie einen Liebesbrief geklaut hat – wegrennt (*Abb.4*). Die Szene versetzt das Publikum sogleich in einen Zustand der Erregung, da es der dargestellten Situation angespannt gegenübersteht. Zudem erinnert die Szene an die Eröffnungssequenz, die das Publikum gelehrt hat, dass schreiende, vor etwas Unbekanntem flüchtende Mädchen kein gutes Omen sind und sich dahinter meist etwas

Grauererregendes versteckt hält (Abb.5). Noch einmal wird dieses Motiv aufgegriffen: Nachdem Lucie die Eltern und den Bruder niedergestreckt hat, sucht sie die Tochter auf, die bei der Flucht erschossen wird (Abb.6).



(Abb.4 00:08:10'')



(Abb.5 00:00:37'')



(Abb.6 00:13:22'')

Die Geschichte spielt mit den Erwartungen der ZuseherInnen. Nicht nur, indem Muster und dadurch Annahmen etabliert, dann ad absurdum geführt werden, nur um sie kurz darauf doch wieder wahr werden zu lassen, sondern auch indem bekannte Horrorfilm-Motive aufgebaut, im letzten Moment aber doch nicht dem Genre entsprechend aufgelöst werden. So wird Lucie als Hauptfigur eingeführt, ihre Rache ist jedoch alles, was ihr die Geschichte zuspricht. Anna übernimmt immer mehr die Rolle der Protagonistin und wird schließlich selbst zum Opfer. Die Erzählung ist durchzogen von falschen Fährten und lässt damit das Publikum, welches unter dem ständigen Druck steht, den nächsten Schritt abwägen zu können, verloren zurück. Es lässt sich fast sagen, dass die ZuseherInnen oft nicht wissen, „wie ihnen geschieht“. Zu schnell fegt die Handlung in eine neue Richtung davon. Die Orientierungslosigkeit wird immer stärker, die Geschichte schlägt einen Haken nach dem anderen. Das Gut gegen Böse – Schema gerät hier vollkommen ins Wanken und geht schließlich verloren, als Anna in dem Keller gefoltert wird. Die ZuschauerInnen sind dabei so hilflos wie die Protagonistin selbst, es gibt keine andere Figur mehr, der man vertrauen kann. Die einzige Person, zu der im Vorlauf der Geschichte ein Bezug geschaffen wurde, wird in endlosen Minuten geschlagen und entmenslicht. Fassungslos bleibt das Publikum zurück.

Doch nicht nur das: Es bleibt wenig Zeit, um figurenbezogene Emotionen zu Lucie aufzubauen und so ist das Publikum über die Tat Lucies ebenso schockiert, wie über deren Leid (von dem bisher noch nicht viel bekannt ist). Es wird lange im Unklaren darüber gelassen, ob es sich bei den Eltern tatsächlich um die TäterInnen von damals handelt, was gar ein wenig Mitleid zu erregen vermag. Erst nach der Erklärung Ende des zweiten Teils schwindet dieses vollkommen. So kommt es, dass die Mutter den Schuss überlebt und von Anna heimlich gerettet werden soll und man als ZuschauerIn unwiderruflich hofft, es möge ihr gelingen. Als die Wahrheit schließlich aufgedeckt wird, bleibt das Auditorium erschrocken zurück und wird sich seiner eigenen Fehlbarkeit bewusst. Dass die hilfsbereite

Anna schließlich von ebendieser Organisation, deren einem Mitglied sie zu helfen gedacht hatte, gefoltert wird, macht die Entwicklung des Plots umso drastischer. Doch, das wird deutlich, Opfer müssen im Sinne der angestrebten Transfiguration in Kauf genommen werden und so verscharrt man die Verstorbenen in einer Grube im Garten.

Nur eine Figur kann gemäß dem Ur-Sinn des Unrein-Begriffs gelesen werden: Lucies imaginierte Verfolgerin. Diese wird als wildes, kriechendes Etwas präsentiert, das sich in seiner Nacktheit über den Boden schleift und nur Laute von sich gibt Um noch einmal Mary Douglas' Annahme in Erinnerung zu rufen:

„She hypothesizes that the reason crawling things from the sea, like lobsters, are regarded as impure is that crawling was defining feature of earthbound creatures, not of creatures of the sea. A lobster, in other words, is a kind of category mistake and, hence, impure.“²²²

Natürlich handelt es sich im Falle MARTYRS nicht um einen Hummer oder ein derartiges Wesen, das Zitat lässt sich aber folgendermaßen umlegen: Die Evolution hat dahin geführt, dass der Mensch sich senkrecht und auf zwei Beinen gehend durch seine Umgebung bewegt. Schleift er sich nun über den Boden hinweg, hat er also eine seiner markantesten Eigenschaften des „Menschseins“ verloren, wird er als grenzüberschreitend und als dazwischenliegend angesehen. Obwohl das Wesen, das Lucie verfolgt, als menschliches Wesen zu erkennen ist, bleibt es in den Augen der ZuschauerInnen aufgrund seiner Nicht-Definierbarkeit ein unangenehmes, angsterregendes Objekt, das sowohl Unbehagen als auch Ekel zu schüren vermag.



(Abb.7 00:30:22'')



(Abb.8 00:38:52'')

Auch die anderen Figuren weisen die bereits in vorhergehenden Kapiteln angesprochene Doppeldeutigkeit auf, so z.B. die liebenden Eltern, die im Laufe der Handlung als Folterer erkannt werden, oder die „ehrenwerte“ Gesellschaft am Ende des Films, die in Luxuskarossen vorfährt um den Worten einer beinahe zu Tode gefolterten Frau zu lauschen.

²²² Mary Douglas nach Noël Carroll, Noël. In: Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S.31.

Kinder, das ist einer der Subtexte des Films, sind immer Opfer. Sowohl Lucie als achtjähriges Mädchen, oder die um die Taten ihrer Eltern unwissenden Geschwister: Sie sind unschuldige Opfer, während die wahren Drahtzieher unbehelligt bleiben.

5.3.2 Gewalt erzählt

„Ob diese Nachahmung genau ist, ob also die Porno-ZuschauerInnen einen Orgasmus haben, ob die Horrorfilm ZuschauerInnen vor Furcht geschüttelt werden, und ob die Melodram-ZuschauerInnen in Tränen aufgelöst sind, der Erfolg dieser Genres scheint selbstverständlich an den körperlichen Reaktionen messbar zu sein.“²²³

Schon mehrmals wurde Linda Williams und ihre Theorie des Exzesses erwähnt. Körperliche Reaktionen spielen beim Horrorgenre eine essentielle Rolle und um diese zu erzeugen, bedarf es einer Bildlichkeit, die „transportfähig“ ist. In MARTYRS ist Gewalt nicht nur sichtbar, sondern beinahe auch spürbar. Spätestens während des Voranschreitens von Annas Martyrium ist der Punkt erreicht, der die ZuschauerInnen von nur sehenden, zu spürbaren RezipientInnen werden lässt. Aber alles der Reihe nach.

Im Folgenden werden drei Ebenen der Gewalt in Bezug auf MARTYRS dargelegt: Es gibt die Gewalt Lucies, die sich gegen die Täterin und den Täter, als auch gegen deren Kinder richtet, eine Gewalt, die sich aus dem Wunsch nach Rache speist und damit als *Rachegewalt* bezeichnet werden kann; es gibt die Gewalt der Opfer gegen sich selbst, also eine Art von *autoaggressiver Gewalt*; und schließlich die dritte Form von Gewalt, die deutlich strukturellen Regeln untergeordnet ist und von der Organisation gegen ihre Opfer gerichtet ist. Diese Form der Gewalt wird im Folgenden als *systematische Gewalt* bezeichnet. Des Weiteren gibt es in MARTYRS einige verstörende Darstellungen von körperlichem Schmerz, der sich aber nicht aus Gewalteinwirkung an sich ergibt, sondern als Folge derer zu lesen ist.

Der Film folgt oben beschriebener Abfolge von Gewaltarten. Auf die Rachegewalt Lucies folgt das autoaggressive Verhalten, wobei dieses im Nachhinein natürlich sehr viel deutlicher zur Geltung kommt (nachdem sich herausgestellt hat, dass das Wesen nur aus ihrer eigenen Imagination heraus geboren ist). Auch die Frau, die von Anna aus dem Keller befreit wird, beginnt sich selbst Gewalt anzutun. Auf dieses autoaggressive Verhalten folgt die systematische Gewalt gegen Anna, die einer strengen Ordnung unterworfen ist.

²²³ Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.14.

Der Film inszeniert jede Art von Gewalt und blendet nur selten ab, was die gezeigten Gewaltexzesse bereits in ihrer zeitlichen Ausdehnung zu den markantesten Merkmalen des Films werden lassen. Während die Gewalt im ersten Teil des Films von Rache geprägt ist und daher mit den Regeln des Horrorfilms „konform“ ist (wie z.B. im Falle einer Rape-Revenge – Narrative), bricht diese im dritten Teil des Films um. Es geht nicht mehr darum, sich mit (Gegen-)Gewalt aus einer lebensbedrohlichen Situation zu befreien (wie es z.B. in HAUTE TENSION, EDEN LAKE oder À L'INTÉRIEUR der Fall ist), zum Ziel des Films erklärt sich das Ziel der Organisation: die systematische Entmenschlichung des Opfers zugunsten einer extraordinären Nahtoderfahrung.

In den vorigen Kapiteln wurde immer wieder versucht, eine Unterscheidung zwischen narrativ-motivierten Gewaltmomenten und dem Gewaltakt als (reine) Zeigehandlung zu ziehen. Diese Unterscheidung ist hier nicht mehr möglich. Da die Gewalt zum erklärten Ziel geworden ist, ist sie nicht von der Bildebene zu trennen, denn was würde bleiben, wenn man die Handlung aus der Handlung nimmt? Es geht um die Gewalt, denn sie ist Weg und in gewissem Sinne auch erklärtes Ziel.

In ihrem Text „Erregung erzählen: Narratologische Anmerkungen zum Porno“ schreibt Andrea B. Braidt:

„Erregung muss erzählt werden, um den ZuschauerInnen Anlass zum empathischen Nachvollzug zu geben. Zeigen als Beschreibungsmodell, [...], wird dem Porno deshalb nicht gerecht, weil das Phänomen der sexuellen Erregung, welches das Genre repräsentieren und als Rezeptionseffekt herstellen will, in Spannungsverläufen organisiert ist. Diese Spannungsverläufe folgen Dramaturgien, die zwar nach individuellen Vorlieben gestaltet sind, sich jedoch stets an Anfang, Mitte und Ende orientieren.“²²⁴

Obwohl sich die Autorin auf den pornographischen Film bezieht, lässt sich diese Herangehensweise auch für den Horrorfilm lesen (der zudem mit dem Melodram und dem Pornofilm gemäß Carol Clover dem Körper-Genre zuzuschreiben ist). Der Gewaltakt folgt in sich einer Dramaturgie, die, wie oben gesagt, in Spannungsverläufen organisiert ist und die wiederum in das ganze System des Films eingepasst ist.

5.3.2.1 Systematische Gewalt

Die Folter der jungen Frau im dritten Teil des Films dauert beinahe dreißig Minuten, wobei die Gewaltakte sich in ihrer Direktheit sukzessive steigern. Dieser Teil des Films stellt, wie bereits erwähnt, die systematische Mater der jungen Anna in den Mittelpunkt, die an ihr

²²⁴ Braidt, Andrea B. „Erregung erzählen: Narratologische Anmerkungen zum Porno.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.31.

ausgeübte Gewalt folgt einer klaren Dramaturgie der Gewalt. Der Film, als solcher schon dramaturgisch konstruiert, wird durch eine weitere dramaturgische Ebene bereichert. Wie Linda Williams schreibt, wird der Exzess dadurch gezeigt, dass ein Körper einer intensiven Sinnes-oder Gefühlsempfindung ausgeliefert ist.²²⁵ Dem soll nun anhand einiger Szenen aus dem dritten Teil des Films nachgegangen werden.²²⁶

Anna wird in denselben Keller gesperrt, aus dem sie nur kurz zuvor ein anderes Opfer gerettet hatte. Sie wacht angekettet auf, ihr Martyrium beginnt. Die ersten Einstellungen zeigen Anna, die sich von den Ketten zu lösen versucht. Nachdem sie erkannt hat, dass es kein Loskommen gibt, sucht sie erschöpft in einer dunklen Ecke Schutz. Nur wenig später betritt eine Frau den Keller und beginnt Anna zu füttern, als diese nicht schnell genug schluckt, bekommt sie eine Ohrfeige verpasst. Das nächste Mal betritt ein Mann den Keller, der auf Anna einzuprügeln beginnt. Er schlägt sie nieder, wartet, bis sie wieder bei Bewusstsein ist und schlägt sie dann ein weiteres Mal. Anna werden die Haare abgeschnitten – eine weitere Form der Erniedrigung – und der Kreislauf beginnt von Neuem und endet erst nach dem finalen Akt.

Williams spricht in ihrem Text von einem „augenscheinlichen Mangel an ästhetischer Distanz, eine Art Überverstricktheit in Körperempfindung und Gefühl. Wir fühlen uns von diesen Texten manipuliert – [...]“.²²⁷ Die an Anna ausgeübte Gewalt ist nah an der Grenze des Erträglichen, wenn sie nicht für manche ZuschauerInnen bereits zu weit geht. Das Publikum verfolgt die Demütigung Annas und muss bei ihrem körperlichen Verfall zusehen. Immer mehr entfremdet sich der vormals klar gezeichnete, weibliche Körper. Durch die Folter wird daraus ein undefiniertes, geschundenes Objekt.



(Abb.9 01:04:05'')

(Abb.10 01:18:35'')

Anna verliert nicht nur ihre Würde, sondern auch ihre, durch ihren Körper und ihr Aussehen gegebene Identität. Besonders drastisch zeigt sich dies im finalen Akt, in dem sie

²²⁵ Vgl. Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.12.

²²⁶ *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 01:02:40'' – 01:32:00''.

²²⁷ Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.15.

bei lebendigem Leib gehäutet wird (eine der wenigen Szene, in denen der Regisseur nicht die Tat an sich filmt, sondern mit der Kamera auf dem Gesicht Annas verweilt). „Die Imagination der Zerlöcherung oder völligen Zerstörung der Haut (wie im Motiv der Häutung) erscheint auch und gerade deswegen als besonders schreckenerregend, da sie zu einer völligen Auflösung der körperlichen Struktur führt.“²²⁸

Das Publikum ist in diesen Gewaltakt involviert, denn Anna ist die einzig überbliebene Figur, zu der man eine Verbindung aufgebaut hatte. Nun muss man hilflos mit ansehen, wie sie gedemütigt und entmenschlicht wird. Da die Gewalt hier nicht über ihre „bekannten Grenzen“ hinweggeht (im Sinne von Gewaltakten à la HAUTE TENSION, die mithilfe riesiger Sägeblätter und dornenbesetzter Schlagstöcke vonstatten geht), sondern da sie so „normal“ – im Sinne einer „nachvollziehbaren“ Gewalt – bleibt, wird die Sequenz an Intensität nochmal aufgeladen. In Kapitel 2 wurde Carolls *cognitive/evaluative* – Theorie genannt, die hier noch mal aufgegriffen werden soll. Annas Schmerz geht den RezipientInnen deshalb so nah, da dieser, wie bereits angesprochen, aus einer, in gewisser Weise, „menschlichen Gewalt“ resultiert. Ihr Schmerz resultiert aus den Schlägen, die ihr ein anderer menschlicher Körper zufügt. Es ist ein körperlicher, nachvollziehbarer Schmerz, die ZuschauerInnen sind aufgrund der figurenbezogenen Emotionen mit Anna verbunden, nehmen ihr Leid wahr, evaluieren was sie sehen, lassen es für sich „spürbar“ werden. Nicht nur, dass Anna hilflos in diesem Keller ihrem Ende entgegen sehen muss, auch die Zuschauerin/ der Zuschauer muss ihren Schmerz und ihr Leid hilflos mitansehen, wohl wissend darum, dass kein/e Held/In unterwegs ist, um sie zu retten. „[...] [Es kommt] zu einem ständigen Nachführen der empathischen Annäherung, da wir uns nicht allein in die Gefühlslage einer Figur, sondern in ihre komplexe Situation innerhalb der Geschichte einfühlen.“²²⁹

Die explizite Darstellung dient somit nicht dem Ausstellungszweck, sondern affiziert das Publikum: Der Schmerz der Protagonistin wird an das Publikum weitergeben.

In Bezug auf das italienische Exploitationkino der 70er Jahre hebt Stiglegger eine Besonderheit hervor. Er beobachtet hier eine „[...] betonte Langsamkeit, eine Zeitlupenhaftigkeit der Handlungen [...], die eine bewusste Überbetonung des Affektbildes mit sich bringt.“²³⁰ Hier ist ähnliches zu beobachten: während viele Filme des Horrorgenres auf schnelle Schnitte und unruhige Bilder setzen, bevorzugt Laugier in

²²⁸ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.321.

²²⁹ Braidt, Andrea B.. „Erregung erzählen: Narratologische Anmerkungen zum Porno.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.42.

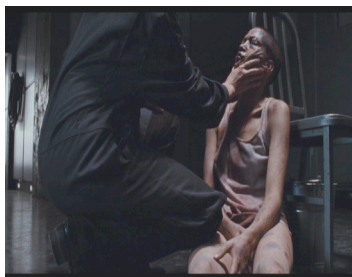
²³⁰ Vgl. Stiglegger, Marcus. *Terrorkino: Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer 2010, S.39.

MARTYRS lange Einstellungen, die den Blick auf den malträtierten Körper des Opfers freigeben. „Der zur Passivität verdamnte Rezipient soll durch diese expliziten Darstellungen physischer Auflösung gezwungen werden, sich zu seiner eigenen Körperlichkeit in Beziehung zu setzen, ohne drauf reagieren zu können.“²³¹ Nicht nur die Figur ist in einem Ausnahmezustand gefangen, ebenso die ZuschauerInnen. Diese werden von den gezeigten Misshandlungen zusätzlich affiziert. Andrea B. Braidt schreibt Ähnliches in Bezug auf den Pornofilm: „Der Nachvollzug der Erregtheit der Figuren ist ebenso grundlegend für die Erregung des Publikums wie die <emotionsgeladenen> Großaufnahmen von den erregten Gesichtern und, selbstverständlich, erregten Genitalien.“²³² Bilder sind kommunikativ, setzen uns als ZuschauerInnen etwas vor, dass durch unsere Wahrnehmung und evaluativen Fähigkeiten in Affekte umgewandelt wird. Der Folter der jungen Frau liegt eine klare Struktur zugrunde. Nach einem Anfang, während dem sie verlassen und ohne Nahrung in dem Keller ausharren muss, kommt im Mittelteil „Hilfe“ und Verderben von außen. Die Frau füttert das Mädchen, so dass es nicht verhungert, der Mann schlägt es, bringt es aber nie um. Den Schlussteil bildet die Häutung des Opfers. Kurz bevor diese beginnt wird ein sehr emotionaler, fast schon intimer Moment aufgebaut, der das grauenerregende Finale umso drastischer wirken lässt. Anna ist mit ihren Kräften bereits am Ende, als die Frau den Keller betritt, um sie für den letzten Akt vorzubereiten. Wie immer bleibt diese dabei kalt und gefühllos, ihre Bewegungen sind hart und kantig. Anna jedoch sucht in ihrer Situation Halt und greift nach der Hand ihrer Folterin. Die Situation wird zunehmend emotionaler, die Frau wird auf einmal weich, ihre Bewegungen beinahe sanft. Zum ersten Mal richtet sie das Wort an das Opfer und während sie ihr über die Wange streicht, verspricht sie ihr, dass das Leiden bald ein Ende haben wird. Die ZuschauerInnen erkennen, was zu Beginn des Films bereits etabliert wurde, durch die gezeigten Grausamkeiten wieder in Vergessenheit geraten ist: Die TäterInnen sind keine Monster, sondern Menschen, die an der Oberfläche ein Leben führen und lachen und weinen, wie jeder andere auch. Diese grausame Botschaft des Films offenbart sich in diesen wenigen Einstellungen. Schon geht die Tür auf und der Mann betritt in Operations-Bekleidung den Kellerraum, die gesamte Härte des Films und der Figuren kehrt zurück.²³³

²³¹ Ebd., S.39.

²³² Braidt, Andrea B.. „Erregung erzählen: Narratologische Anmerkungen zum Porno.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.43.

²³³ *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 01:18:51“ – 01:19:50“.



(Abb.11 01:18:59'')



(Abb.12 01:19:33'')



(Abb.13 01:19:47'')

Der hier dargelegte Gewaltakt folgt einer Art Berg und Tal – Dramaturgie, da jedem Gewaltakt eine, ein wenig ruhiger gehaltene Szene dazwischen geschnitten ist. Auf jeden gewalthaltigen Akt folgt ein (zumindest physisch) gewaltloser Akt. Doch selbst diese ruhigeren Szenen sind von Kälte und Rohheit geprägt und so spiegelt diese systematische Gewalt im Film in gewissem Sinne die Struktur des Films wieder.

5.3.2.2 Rachegehalt

Nachdem nun auf die systematische Gewalt eingegangen wurde, sollen im Folgenden die Rachegehalt und die autoaggressive Gewalt beleuchtet werden. Beide Arten von Gewalt sind nicht wie der eben beschriebene Gewaltakt als gesonderter Teil der Erzählung zu lesen, sondern befinden sich deutlich in einer Wechselbeziehung zur Narration.

Der Gewaltakt ersterer Kategorie dauert nicht mehr als zwei Minuten, wirkt durch das narrative Umfeld dennoch sehr drastisch. Später im Film folgt ein weiterer, kurzer Racheakt, als Lucie entdeckt, dass ihre Freundin der Überlebenden helfen will.

Nachdem Lucies Flucht dargestellt und ihre Geschichte wiedergegeben wurde, verfolgt die Zuschauerin/ der Zuschauer das Geschehen im Kinderheim, wo Lucie von dem nicht näher bestimmten Wesen angegriffen wird. Die Handlung lässt 15 Jahre aus und das Publikum findet sich nach einer kurzen Einführung in das Familienleben am Frühstückstisch dieser Durchschnittsfamilie wieder, die als funktional und offensichtlich vollkommen normal gezeichnet wird. Die Gespräche sind austauschbar und nichtig, der Eindruck eines angenehmen, freundschaftlichen Sonntagmorgens entsteht. Es klingelt und nur wenige Sekunde später fliegt der Vater durch den Eingangsbereich und knallt mit durchschossenem Magen gegen das Treppengeländer. Der Sturz, den das Publikum erlebt, sorgt für den Schock- und Schreckmoment. Es ist das plötzliche Einbrechen der Gefahr in den zuvor als harmonisch dargestellten Familienalltag. Da Laugier nicht eine absolut heile Welt auferstehen lässt, sondern alltägliche, vielen ZuseherInnen wohl gut bekannte Probleme diskutieren lässt und die Möglichkeiten, mit den Figuren on screen zu empathisieren erhöht werden, wirkt der Einbruch umso krasser. In ihrer Austauschbarkeit

liefert das Gespräch am Frühstückstisch einige wichtige Informationen bezüglich der Figuren und ihrer Charaktere. So wird einerseits die Ambivalenz der Elternfiguren deutlich gemacht (an der Oberfläche die liebenden Eltern, im Keller die kaltblütigen Folterer), andererseits das Glück der Kinder dargestellt, dass später von den Machenschaften der Eltern überschattet wird. Im Gespräch kommt heraus das Antoine, der Sohn, Jura studiert und dies abbrechen möchte. Es liegt eine gewisse Perversion in der Tatsache, dass seine Eltern ihn dazu anhalten, Recht zu studieren. Antoine, wie auch seine Schwester Marie, stehen noch am Anfang ihres Lebens und doch so kurz vor dem Ende. Bevor Lucie den Jungen erschießt, fragt sie ihn, ob er wisse, was seine Eltern getan haben. Mit Tränen in den Augen zuckt er mit den Schultern. Lucie verharrt einen Moment, für einige Sekunde scheint sie sich nicht sicher zu sein, ob sie abdrücken kann (*Abb.14*). Sie kann. Das Publikum, das sich von dem ersten Schock gerade erst erholt hat, wird sofort in einen weiteren angespannten Zustand geschleudert, in dem es zu ahnen gilt, was als nächstes passiert. Es kommt zu einem Moment der doppelten Empathie, da man sowohl Lucie Verständnis gegenüber aufbringt (da sie bisher die einzige Person ist, zu der man einen Zugang gefunden hat und der man aufgrund ihres Kindheitstraumas die Rechtfertigung zuspricht), gleichzeitig aber auch um das Leben des unwissenden Jungen bangt, von dem man so wenig weiß und der einem doch so bekannt scheint. In diesem kurzen Moment scheint die Narration zu verharren um die ZuseherInnen mit einer Frage zu konfrontieren: sie oder er? Es ist dieser Zwiespalt, der diesen Augenblick so drastisch macht und die vierzig Sekunden der Filmhandlung zu einem Schwebemoment zwischen Hoffen und Bangen werden lässt.

Innerhalb dieser zwei Minuten Gewalt lässt sich eine klare Verlagerung feststellen. Während die Eltern innerhalb weniger Sekunden dem Leben beraubt werden, inszeniert der Film das Sterben der Kinder als aussichtslosen Akt. Es ist die Schuld ihrer Eltern, die sie zu Opfern werden lässt.²³⁴



(Abb. 14 00:12:25'')



(Abb. 15 00:12:30'')

²³⁴ *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 00:11:27''-00:13:27''.

Da im Fortlauf der Geschichte lange Zeit ungesagt bleibt, ob es sich bei den erschossenen Erwachsenen wirklich um die TäterInnen von den damals handelt, befindet sich das Publikum bis zu dem Moment, wo die von Lucie zuvor immer wieder versicherte Wahrheit ans Licht kommt (durch die gefangene Frau im Keller wird mehr als deutlich, dass Lucie wirklich ihre Peiniger niedergestreckt hat), in einem unsicheren Zustand. Das Publikum bleibt bezüglich des Empathisierens im Unklaren, dadurch wird es fast unmöglich, Stellung zu beziehen und eine Seite einzunehmen. Diese Unsicherheit wird intensiviert als sich herausstellt, dass das Wesen, das Lucie verfolgt und wegen dem sie die Taten begangen hat, nur ein Konstrukt ihres traumatisierten Geistes ist. Die RezipientInnen befinden sich in einem emotionalen Konflikt, der oben bereits angesprochen wurde. So speist sich Lucies Rache aus ihrem Schicksal im Kindesalter, die das Publikum ihr in gewisser Weise zuspricht. Und dennoch: bis zu der Entdeckung Annas bleibt unsicher, ob Lucie die wahren TäterInnen erschossen hat, von den unschuldigen Kindern ganz zu schweigen. Dies führt auf Seiten des Publikums zu eben jenem emotionalen Konflikt, der die Frage aufwirft, inwieweit dessen Gefühle, Gedanken und Emotionen gerechtfertigt sind, oder ob es nicht gerade selbst zum Mittäter wird.

5.3.2.3 Autoaggressive Gewalt

Es gilt nun, die letzte Art von Gewalt zu untersuchen: das autoaggressive Verhalten der Figuren. Diese ist sowohl bei Lucie als auch bei dem weiblichen Opfer, das von Anna aus dem Keller befreit wird, zu beobachten (im ersten Fall wird sie erst rückwirkend als autoaggressiv erkannt).

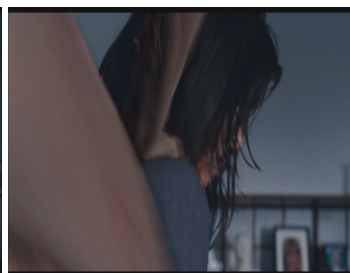
Diese autoaggressiven Gewaltakte zählen zu den blutigsten Gewaltakten im Film und können am ehesten als das gelesen werden, was im Theorie-Teil dieser Arbeit als Schauhandlung bzw. Schauwert bezeichnet wurde. Der Körper und dessen Transformation werden hierbei als Schaustück bewertet, das affizierend wirkt. In MARTYRS kommt es zu einigen dieser Momente, die Gewalt ist dabei meist narrativ-motiviert, könnte aber auch als Zeigehandlung bewertet werden. Anhand einiger Beispiele soll genauer darauf eingegangen werden.

Lucie befindet sich nach der Eskalation allein im Haus, die Leichen der Familienmitglieder liegen dort, wo der Schuss sie getroffen hat. Es ist still, nichts regt sich. Ein Geräusch lässt Lucie (und das Publikum) aufschrecken. Irgendetwas ist ihr Nahe. Vorsichtig lauscht sie in die wieder eingelehrte Stille und lädt ihr Gewehr nach. Das Publikum ahnt, dass es sich

um das Wesen handelt, dass Lucie mit dem Massenmord zu besänftigen gehofft hatte.²³⁵ Es kommt zu dem bereits vielfach genannten Moment der Anspannung auf Seiten der ZuschauerInnen. Wieder versuchen diese die Oberhand zu gewinnen um nicht ein Opfer der Erzählung zu werden. Die Kamera bleibt dabei stets auf Lucie gerichtet und blendet den Raum größtenteils aus. Da es gerade aber dieser Raum ist, in dem sich das Wesen aufhalten muss, ist das Publikum dem Schreckensmoment fast schutzlos ausgeliefert. Über die auditive Ebene wird verraten, dass es sich ganz in der Nähe aufhält. Da die RezipientInnen aber dem Blick Lucies folgen müssen, gelingt es nicht so etwas wie ein Mehr-Wissen aufzubauen. Laugier gibt dem Publikum schließlich, was es verlangt, indem er dessen Blick (vermutlich) mit dem des Wesens gleichsetzt, das hinter Lucie zu lauern scheint. Lucie wird in einer amerikanischen Einstellung in einem low angle shot gezeigt, über die auditive Ebene vernimmt das Publikum das schnarrende, gurgelnde Atmen des Wesens. Es entsteht der Eindruck, dass man mit dem Wesen in einer Stellung verharret. Nur langsam dreht sich Lucie um, die Annahme, dass die Kreatur jeden Moment losspringen kann, liegt nahe (Abb.17). Die Inszenierung jedoch lehrt dem Publikum jedoch Besseres, indem das Wesen auf einmal aus dem linken, oberen Bildrand auf Lucies Rücken springt und sie zu Boden wirft. Der Schockmoment ist geglückt.



(Abb.16 00:17:59'')



(Abb.17 00:18:00'')

Was folgt, ist der erste Kampf zwischen Lucie und der Kreatur. Die Kamera verweilt dabei meist auf Lucie, das Wesen bleibt weitgehend außerhalb des Bildrahmens, was beim Publikum Neugier weckt und Unbehagen und Angst schürt, da es sich immer noch im Unklaren darüber befindet, womit sich Lucie konfrontiert sieht. Der Gewaltexzess wird vor allem über das Gesicht des Opfers vermittelt, das in Schmerz gehüllt ist. Der Spannungsaufbau zu Beginn des Aktes weicht nun einem körperlichen Ausnahmezustand, um dann im Schlussteil wieder in einen Spannungsaufbau zu gipfeln, indem Lucie dem Wesen entkommen kann, dieses aber hinter ihr her rennt. Dies wird über einen Following-

²³⁵ So taucht sie ihre Hand in das Blut eines der Opfer, um dem Wesen klar zu machen, dass sie die Tat begangen hat. In: *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 00:17:22''.

Shot wiedergegeben, der die RezipientInnen durch die Augen des Monsters blicken lässt. Endgültig entkommt sie dem Wesen erst, als sie aus dem Haus und in die Arme Annas flüchtet.²³⁶

Die eigentliche Gewalt setzt sich aus visuellen und auditiven Momenten zusammen: Das Schreien und Stöhnen des Opfers kommuniziert mit dem Publikum, eine klare Artikulation weicht dem unkontrollierten Ausbruch menschlicher (Un)Laute. Lucies Körper wird herumgeschleudert und findet sich in unnatürlichen Gebärden wieder, während das Wesen ihr mit einem Messer ihren Rücken malträt. Das Geräusch des reißenden Stoffes und der sich zerteilenden Haut, gepaart mit dem grauenvollen Gurgeln der Kreatur und dem Schreien des Opfers, charakterisieren diesen Gewaltausbruch.

„Visuell, so könnte man sagen, ist jeder dieser ekstatischen Exzesse durch unkontrollierbare Zuckungen oder Spasmen charakterisiert – der Körper ist «außer sich» [...], vor Furcht und Terror [...]. Auditiv prägt den Exzess nicht sein Rückgriff auf die kodifizierten Artikulationen von Sprache, sondern auf das unartikulierte Stöhnen im Porno, die Angstschreie im Horrorfilm und die Schmerzensschluchzer im Melodram.“²³⁷

Diese Aspekte sorgen für die Doppelung des Schmerzes im Zuschauerraum, dass vom Zusammenspiel der auditiven und visuellen Ebene überrumpelt wird und in einen Zustand des psychischen und physischen Miterlebens versetzt wird.



(Abb.18 00:18:24'')



(Abb.19 00:18:25'')

Es kommt nur wenig später zu einer weiteren Konfrontation mit Lucies Monstrum, die einer ähnlichen Dramaturgie wie schon der ersten folgt. Es ist hierbei jedoch nicht Lucie, die das Wesen vernimmt und sich auf die Suche danach macht, sondern Anna, die den Schrei ihrer Freundin vernimmt und sich aufmacht, diese zu retten. In einer Parallelmontage wird Anne gezeigt, die durch das Haus geht und ihre Freundin sucht, und Lucie, die im Bad mit dem Monstrum eingeschlossen ist. Noch ist es nicht zum körperlichen Kontakt zwischen Lucie und ihrer personifizierten Angst gekommen. Anna hat Lucie im Badezimmer entdeckt, die Tür ist jedoch von innen verriegelt. Es kommt zu einem Wettlauf gegen die Zeit, der

²³⁶ *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 00:16:00“ – 00:20:58“.

²³⁷ Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.13.

Gewinn entscheidet über das Leben Lucies. Schließlich wird sie von der Kreatur attackiert, Anna schafft es aber die Tür aufzustoßen und rettet ihre Freundin hinter die sichere Tür eines Kinderzimmers.²³⁸

Gewalt geht in *MARTYRS* stets mit der Öffnung von Körpern bzw. deren Auflösung einher, was, wie bereits beschrieben, die ZuschauerInnen deshalb fordert, da diese Transformation normale Standards unterläuft. Es ist die schmerzhafteste und brutale Ausstellung von Extremsituationen des menschlichen Körpers. Besonders dieses autoaggressive Verhalten scheint prädestiniert für die Affizierung des Publikums, da es von der Figur gegen sich selbst gerichtet ist und der Schmerz aus eigenem Verschulden resultiert.

Ein letztes Beispiel soll diese Annahme verdeutlichen.

Anna hat die Frau aus dem Keller und von ihrer stählernen Maske befreit, wird nun aber von den Schreien der Frau geweckt. Diese sitzt neben dem Bett und schabt sich mit einem Küchenmesser den Arm auf. Nachdem dieses ihr entrissen wurde, rennt sie Anna davon und reißt sich ihren Kopf an einer Wand auf. Erst durch einen Schuss (der Organisation) nimmt ihr Verhalten ein Ende.

Da das Publikum im Dunkeln darüber gelassen wird, weshalb sich die Frau diese Wunden zufügt, kann es sich mit der Intensität der Szene nur schwer abfinden. Unschlüssig scheint das Verhalten der Frau, die soeben aus ihrer Gefangenschaft geholt wurde. Die Großaufnahmen der aufgerissenen Haut und des darunter liegenden Fleisches wirken stark affizierend, erzeugen Grauen, bei einigen ZuseherInnen vermutlich Ekel, dienen in ihrer expliziten Bildhaftigkeit der Kommunikation des Schmerzes.

Nun wurde viel über autoaggressive Gewalt gesprochen, sodass es fast zu spät scheint darauf einzugehen, dass auch diese im gewissen Sinne der systematischen Gewalteinwirkung der Organisation zuzuschreiben ist. Wie die Mademoiselle, die Chefin der Organisation, preisgibt, handelt es sich um künstlich erzeugte, psychische Störungen, die im Falle einer Flucht zum Tragen kommen.

5.3.2.4 Vermischung der Ebenen

Ein letztes Beispiel soll zeigen, wie die aufgestellten Arten der Gewalt ineinander übergreifen. In der hier zu besprechenden Szene vermischen sich Rache- und autoaggressive Gewalt, ebenfalls wird in der Szene zum ersten Mal bekannt gegeben, dass Lucies Monstrum nur ihrem vergifteten Geist entsprungen ist.

²³⁸ *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal, 2009, 00:29:43“ – 00:31:08“.

Anna will der noch lebenden Mutter helfen zu entkommen, wird dabei aber von Lucie überrascht. Spannung stellt sich dadurch ein, dass Anna Lucies Kommen vermutet, die Frau aber dennoch in Sicherheit bringen will. Für das Publikum stellt sich die Frage: Wird sie es schaffen, die Frau vor Lucies Auftauchen aus dem Haus zu schaffen? Sie wird nicht, die angespannte Situation löst sich auf und Lucie zertrümmert der Frau mit einem Hammer den Schädel. Der hieraus entstehende Effekt ist Fassungslosigkeit und Ekel, denn noch immer wissen die ZuschauerInnen nicht, ob Lucies Geschichte wahr ist, oder eben nicht. Dieser Informationsmangel schafft ein unsicheres Feld, auf dem sich das Publikum vorsichtig bewegen muss.

Lucie attackiert schließlich sogar Anna, die sie als Betrügerin entlarvt zu haben meint. Die Situation spitzt sich zu und die ZuseherInnen wissen nicht mehr, wem sie glauben sollen und auf wessen Seite sie sich befinden (müssen). Im Zuge dieser Szene kommt es zu der endgültigen Verlagerung der Empathie auf Anna, die für den kurze Zeit später beginnenden dritten Teil des Films von enormer Wichtigkeit ist.

Lucie lässt schließlich von Anna ab, da das Wesen sich in die Geschichte zurückdrängt. Es kommt zu einer Annäherung Lucies und ihrem personifizierten Trauma. Durch Annas Augen sieht das Publikum, dass Lucie mit sich selbst spricht und sich die Wunden selbst zufügt. Dies sorgt für Schrecken und Orientierungslosigkeit, die bisher als wahr erachtete filmische Welt bricht in sich zusammen.

Das Wesen zwingt Lucie dazu, sich die Pulsadern aufzuschneiden. Im Zuge dessen rennt sie hinaus und schneidet sich hier die Halsschlagader durch.²³⁹

5.3.2.5 Der „helfende“ Schmerz

Der Exzess zeichnet sich in *MARTYRS* nicht nur in den Gewaltdarstellungen ab, sondern wird auch in anderen Szenen bildhaft gemacht. So gibt es einige Szenen, die durch ihre Darstellung Affekte beim Publikum erzeugen, obwohl diese im Handlungsbogen und innerhalb der erzählten Welt „gut gemeint“ sind. In diesem Zusammenhang wird hier von „helfendem Schmerz“ gesprochen. In diesen Szenen versucht Anna zu helfen, das Bild zeigt dabei Großaufnahmen von Wunden und Abartigkeiten am menschlichen Körper.

In einer Szene beobachten die ZuschauerInnen Anna dabei, wie sie ihrer Freundin die Schnittwunden am Rücken verarztet und vernäht, in einer anderen Szene wird Anna gezeigt, wie sie mit einem Schraubenzieher die Klammern aus dem Schädel des weiblichen

²³⁹ *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 00:35:36'' – 00:41:51''.

Opfers zieht, um die bereits angesprochene metallene Augenbinde zu entfernen. Vor allem bei Letzterem muss man unwillkürlich von einer Zurschaustellung sprechen, da die Handlung Annas narrativ-motiviert erscheint, dennoch so explizit inszeniert wird, dass der einzige Effekt aus dem Bild selbst gezogen wird. Die Aufnahmen des Zusammenbruchs von Körpern erschrecken und ekeln, die glatte, feste Hülle des Körpers verwandelt sich in eine gallertartige, klebrige Masse, die schleimige Fäden zieht und mit den normativen Körperstandards nichts mehr gemein hat.²⁴⁰

5.3.3 „C’est si facile de créer une victime, mademoiselle...”²⁴¹

Abschließend soll noch ein Blick auf die Darstellung von Frauen- bzw. Männerfiguren geworfen werden, die in *MARTYRS* einige interessante Zugänge bietet. Wie schon das einleitende Zitat des Gesamtkapitels deutlich macht, zeigt der Film in aller Ausführlichkeit die Erniedrigung einer Frau so explizit, dass gar eine Warnung auf der DVD-Hülle zu lesen ist. Doch nicht nur die Darstellung der Opfer sondern auch die Zeichnung der anderen Charaktere bedarf einer genaueren Untersuchung.

Laura Mulvey, deren These im dritten Kapitel dargelegt wurde, sieht das Kino unter dem männlichen dominierten Blick als Ort, in dem Frauen gedemütigt werden, um als Gefahr für den Mann (bzw. die patriarchalische Gesellschaft) ausgeschaltet zu sein, was sie im selben Atemzug auch wieder zu einem Lustobjekt werden lässt. Nun liest sich diese Annahme natürlich wie die Spielregeln für *MARTYRS*. Es sind ausschließlich junge Frauen, die für die angestrebte Transfiguration der Organisation gefoltert werden. Während in anderen Filmen des Genres die männlichen Figuren schnell aus der Handlung verschwinden, gibt es diese in Laugiers Film überhaupt nicht wirklich. Männer sind hier entweder für den Verlauf der Handlung unwichtig oder sie sind die brutalen Schläger, die kaltblütig auf die junge Frau einprägen. Wie bereits angesprochen wurde, besteht das Publikum eines Horrorfilms vorwiegend aus jungen, männlichen Erwachsenen bzw. Jugendlichen, die sich ihrer eigenen Kraft und ihres Mutes bewusst werden, indem sie dem Filmgeschehen ohne mit der Wimper zu zucken folgen. „Whenever the movie screen holds a particularly effective image of terror, little boys and grown make it a point of honor to look, while little girls and grown women cover their eyes and hide behind the shoulders of

²⁴⁰ *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009 00:52:11'' – 00:52:57''.

²⁴¹ Ebd., 00:59:10''.

their dates.“²⁴² Andererseits verfolgen sie ihre eigene Stärke on screen, die durch die Herabsetzung der weiblichen Figuren über den (meist) männlichen Helden an sie kommuniziert wird. Demnach würde die mulveysche These für MARTYRS wie die Hand aufs Auge passen. Aber: Es gibt keinen männlichen Helden. Männer sind erstens vollkommen unterpräsentiert, zweitens sind sie nur Randfiguren der Handlung, zudem ist die Leiterin der Organisation kein Mann, sondern eben eine Frau. Und ein Held, mit dem die männlichen Zuschauer empathisieren oder mit dem sie sich identifizieren könnten, fehlt in MARTYRS gänzlich. Vielmehr sind die männlichen Figuren in ihrer Zeichnung reduziert auf Charakteristika wie Rohheit und Gewalt, sie sind keine entscheidungsfähigen Figuren, sondern nur ausführendes Organ der Organisation.

Es wurde bereits von der Teilung in aktiv/männlich und passiv/weiblich gesprochen. In MARTYRS verhält es sich genau konträr. Die aktiven Figuren sind allesamt weiblich (sowohl Lucie, die wie in einer Rape-Revenge-Narrative Rache an den TäterInnen übt, als auch Anna, die stets aktiv die Handlung vorantreibt).

Besonders in Kapitel 5.1 wurde schon auf den Blick der Frau eingegangen, der laut Mulvey im Film stets bestraft werden muss. Wie verhält es sich diesbezüglich in MARTYRS? Anhand einer Szene soll dieser Sachverhalt erörtert werden.²⁴³

Nach dem Tod Lucies’ wird Anna durch ein Geräusch auf die sich unter dem Haus befindlichen Räumlichkeiten aufmerksam. Ohne zu Zögern betritt sie diese und wirft, unwissend was sie noch erwarten wird, einen ersten Blick in die sterile Hölle, in der auch sie bald leiden wird. Ihr Aktivismus bringt sie sozusagen in Teufels Küche, denn sie wird dafür bestraft.



(Abb.20 00:46:15'') (Abb.21 00:46:16) (Abb.22 00:46:21'') (Abb.23 00:48:21'')

Es geht insgesamt viel um Blicke in MARTYRS. Das Ziel der Organisation ist es, einen Blick in die Zwischenwelt zu werfen, dorthin, wohin nur der Tod einen Menschen führen kann. Es geht also um den Blick einer jungen Frau, der im selben Moment passiv, als auch

²⁴² Williams, Linda. „When the woman looks.“ *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Grant, Berry Keith (Hrsg.). Austin: University of Texas Press 1996, S.15.

²⁴³ *Martyrs*. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 01:45:01'' – 01:49:45''.

aktiv ist. Durch Gewalteinwirkung soll das Opfer zu dem Punkt getrieben werden, der sie nicht tot, noch lebendig zur Sehenden machen soll.

Ein weiterer Aspekt innerhalb der Erzählung ist Annas sexuelle Orientierung, die recht deutlich als lesbisch ausgeschrieben ist. In einer Szene kommt es zu einem Kuss zwischen Anna und Lucie, der von Lucie jedoch abgewehrt wird. Nachdem Anna das Verlies im Keller ausfindig gemacht und das Opfer ans Tageslicht zurückgeholt hat, kommt es zu einem persönlichen Moment zwischen Anna und der verstorbenen Lucie, in der Annas tiefe Verbundenheit noch einmal zum Vorschein gebracht wird. Es liegt nahe (ähnlich wie in *HAUTE TENSION*) darin die Gefahr für die heteronormative Gesellschaftsstruktur zu erkennen, die es im Folgenden zu bannen gilt. Da es aber die tiefe Verbundenheit zu Lucie ist, die Anna während ihres Leidens aufrecht erhält und ihr immer wieder neue Kraft gibt (es kommt zu einem imaginierten Gespräch zwischen Lucie und Anna), soll diese Annahme hier nicht weiter verfolgt werden.



(Abb.24 00:26:16'')



(Abb.25 00:53:41'')

Anna bleibt bis zum Ende des Films die starke Persönlichkeit, als die sie in der Erzählung präsentiert wird. In gewisser Hinsicht überlistet sie am Ende des Films sogar ihre WidersacherInnen, in dem sich auf ihre Worte hin die Mademoiselle das Leben nimmt.

Ein interessanter Punkt innerhalb der Erzählung ist ohnehin die Figur der Mademoiselle, der Leiterin der Organisation. Sie ist die Fädenzieherin in der Geschichte, ihr unterliegen die anderen Mitglieder. Die Figur lässt sich in Bezug auf die Gender-Thematik sehr ambivalent lesen. Einerseits erkennt man darin eine Stärke, die der Frau in vielen Filmen des Genres abgesprochen wird und die dadurch auch der mulveyschen, als auch darauf aufbauende Folgethesen entgegenläuft, andererseits muss man natürlich auch die düstere Seite dieser Konzeption erkennen. So geht die ursprüngliche Gefahr wiederum von der Weiblichkeit aus, die ihr eigenes Geschlecht herabstuft. Es ließe sich gar sagen, dass sie, um ihren Stand zu behalten und sich in einer patriarchalen Gesellschaft behaupten zu können, ihren Feind nur damit ausschaltet, wenn sie dessen Abbild wird und sich gegen ihr eigenes Geschlecht stellt. Dennoch fällt die Figur diesbezüglich etwas aus dem Rahmen, denn so findet sie sich nicht auf einer Ebene mit den Opfern, als auch nicht mit denen der Folterer wieder. Sie steht über allem und ist somit aus dem Konzept herausgehoben.

Interessanterweise fallen doch einige recht markante Charakteristika ins Auge, die auf ein klassisches Geschlechtersystem verweisen. Es ist stets ein (Ehe-)Paar, das sich um die Folter der jungen Frauen kümmert. Innerhalb dieses Konstrukts liegen klare Geschlechtszuweisungen vor. So ist es die Frau, die den Opfern das Essen zubereitet und sie wäscht, ihnen die Haare schneidet und die Zelle reinhält. Der Mann hingegen ist für das Grobe zuständig. Er prügelt die Frauen und treibt sie bis zur Bewusstlosigkeit und er ist es auch, der Anna im finalen Akt ihrer natürlichen Hülle beraubt. Diese Geschlechterkonstruktion verweist auf die heteronormative Aufteilung, wie sie heutzutage immer noch besteht und aufrecht erhalten wird.

Bevor dieses Kapitel beendet wird, soll der Versuch gewagt werden, den Umgang und die Darstellung von Geschlechtern in MARTYRS als Metapher auf die gängigen Muster des Horrorfilms zu lesen. Wie diese Arbeit deutlich gemacht hat, gibt es einige immer wiederkehrende Modelle im Horrorgenre: Die bevorzugten Opfer des psychopathischen Killers sind immer weiblich, stellt sich ihnen eine Frau in den Weg, ist diese oft mit männlichen Charakteristika ausgestattet (wie Clover in ihrer Final Girl Theorie darlegt). Obwohl es sich in MARTYRS ähnlich verhält, ist der Film auch eine Art Abrechnung mit ebendiesen Stereotypen des Genres. Indem die Mademoiselle preisgibt, dass bevorzugt weibliche, junge Opfer zu einer geglückten Transfiguration führen, verweist Laugier indirekt auf Stereotype des Genres selbst. Von ZuschauerInnen wird selten hinterfragt, warum es gerade Frauen sind, die auf der Leinwand reihenweise von dem männlichen Killer durchs Bild gejagt werden, es wird regelrecht als gegeben hingenommen. MARTYRS verweist auf diese Normalität, in dem sie direkt angesprochen wird, woraus im besten Falle ein Nachfragen resultiert.

Auch das immer wiederkehrende Motiv des Blicks im Film lässt auf eine Doppeldeutigkeit schließen, denn es geht nicht nur um den Blick der Figuren, sondern auch um den Blick der RezipientInnen. Die Organisation nimmt das Leid junger Menschen in Kauf, um durch deren Augen einen Blick auf das Unbekannte werfen zu können. Was macht die Zuschauerin/der Zuschauer eines Horrorfilms anderes? Auch sie bzw. er erlaubt sich einen Blick auf die Abartigkeiten dieser Welt, ohne sich dafür in Gefahr begeben zu müssen. Die Augen der Filmopfer und deren dargestelltes Leid genügt, um einen emotionalen Anteil daran zu erhalten.

Es liegt gar ein gewisser Sarkasmus in der Konstruktion des folternden Ehepaares: Das Horrorgenre, das so gerne unterdrückte Phantasien an die Oberfläche spielt, nur um diese (meistens) wieder zu verjagen oder diese als Gefahr auszustellen, wird hier ad absurdum geführt, denn die Gefahr geht weder von einer unterdrückten sexuellen Lust bzw. Neigung

aus, noch geht es darum, der männlichen Kastrationsangst zu entkommen. Die Gefahr liegt in MARTYRS vielmehr in den klassischen Strukturen einer Gesellschaft, in der Veränderung und Aufbegehren unbeliebt sind und oft bestraft werden. Es geht jedoch nicht darum, diese auszustellen und nach einer Revolution zu schreien, sondern vielmehr darum, diese zu hinterfragen und neue Möglichkeiten zu schaffen und neue Räume zu öffnen.

6 Blut, Gewalt und feuchte Hände – eine Zukunft des Horrors?

Wie in der Einleitung bereits angemerkt wurde, wird dieses abschließende Kapitel sich mit der Verwertbarkeit von Gewaltdarstellungen auseinandersetzen und sich darüber auch dem Katharsis-Begriff Aristoteles' nähern und den Horrorfilm dahingehend untersuchen. Nach einem Kapitel, das einige der Haupttheorien bzgl. der Verwertbarkeit von medialer Gewalt darstellt und dabei besonders die Katharsisthese herausstellt, wird es in dem Folgekapitel darum gehen, das stetige Interesse des Publikums am Horrorfilm auszuloten, ohne aber eine klare und unwiderrufliche Antwort dafür finden zu wollen. Ein Blick über die Thesen und Ideen bezüglich der Attraktivität eines Filmgenres, das Affekte erzeugt, denen der Mensch im Normalfall gerne aus dem Weg geht, genügt, um die Unmöglichkeit nur einer feststehenden Antwort auf obige Frage zu verdeutlichen. Anhand der hierfür ausgesuchten Theorien, Herangehensweisen und Gedankenspiele soll zudem versucht werden, den Stellenwert des Horrorfilms in unserer Gegenwart zu beleuchten, um so ein Feld für Diskussionen bezüglich einer „Zukunft des Horrors“ zu öffnen.

6.1 Verwertbare Gewalt oder gewalttätige Verwertung?

Gewaltdarstellung in den Medien bietet einen dauernden Stoff für Diskussionen. Neu-Veröffentlichungen zu diesem Thema und ganze Symposien verweisen auf den Stellenwert, den diese in unserer Gegenwart einnimmt.²⁴⁴ Das Horrorgenre hat innerhalb dieses Diskussions-Raumes eine ganz besondere Stellung inne. Die immer expliziter werdenden Darstellungen von Brutalitäten und Abartigkeiten lassen es zu einem heiß besprochenen Phänomen werden, dabei stehen Fragen wie „stumpft Horrorgewalt ab?“ bzw., „zieht sie in Realität übersetzte Nachahmungstaten nach sich?“, oft im Mittelpunkt.

„In bezug auf Nachahmungstaten argumentiert die Gewaltkommission [...], daß Gewaltdarstellungen nur bei wenigen Beobachtern eine direkte gewaltauslösende Wirkung hätten und deshalb Nachahmungstaten oft ohnehin gewaltorientierter Menschen wohl nicht das eigentliche Problem der Gewalt in den Medien seien. Vielmehr wird darauf hingewiesen, dass Rezipienten von Gewaltdarstellungen Einstellungen und Verhaltensweisen lernen, die unter bestimmten Bedingungen ihr Handeln beeinflussen, wobei die Darbietung gewaltsamer Modelle das aggressive Verhaltensrepertoire erhöht.“²⁴⁵

²⁴⁴ So zum Beispiel die 15. Internationale Europakonferenz zum Thema *Medien – Ethik – Gewalt. Neue Perspektiven*, die im Mai 2010 an der Technischen Universität Wien stattgefunden hat und während der auch über das Horrorgenre diskutiert wurde.

²⁴⁵ Kunzick, Michael. *Gewalt und Medien*. Köln u.a.: Böhlau 1996, S.9.

Bezüglich der Verwertung von medialer Gewalt sind in der Forschung einige Thesen besonders hervorzuheben: die Katharsisthese, die Inhibitionsthese, die Stimulationsthese, die Habitualisierung- und Suggestionsthese und die Excitation-Transfer-These.

Die Katharsisthese, die sich auf den von Aristoteles geprägten Begriff der Katharsis gründet, besagt, dass durch die (emotionale bzw. dynamische) Teilnahme an fiktiven Gewaltakten, die Bereitschaft selbst aggressives Verhalten zu zeigen, abnehme. „Phantasieaggression wird folglich als funktionales Äquivalent realen aggressiven Verhaltens verstanden.“²⁴⁶ Michael Kunzick geht in seinem Werk *Gewalt und Medien* auf diese These ein und macht deutlich, dass man sie heutzutage als widerlegt betrachten muss. Kunzick zeigt drei Varianten der Katharsisthese auf. So besagt die zweite Variante (die erste Variante ist die oben beschriebene), dass nur eine aggressionsreduzierende Wirkung eintreten kann, wenn die Zuschauerin/ der Zuschauer im Moment der Sichtung emotional erregt ist, oder sich gerade selbst in einem zur Aggression neigenden Zustand befindet. Die dritte Variante baut den kathartischen Effekt auf die inhaltliche und bildliche Ebene um und argumentiert damit, dass nur durch die explizite Ausstellung des Aggressionsopfers kathartische Effekte auftreten können.²⁴⁷ „Alle drei Formen können als empirisch widerlegt angesehen werden [...]. Eine durch das Ansehen violenter Medieninhalte bewirkte Aggressivitätsminderung aufgrund des Abfließens des Aggressionstriebes erfolgt nicht.“²⁴⁸ Kunzick weist im Folgetext jedoch darauf hin, dass die Widerlegung der Katharsisthese nicht im Umkehrschluss neu gelesen werden kann. Das bedeutet, dass keine Zunahme aggressiven Verhaltens durch violente Medieninhalte nachgewiesen werden kann.²⁴⁹

Die Inhibitionsthese liegt in ihrer Aussage nicht allzu weit von der Katharsisthese entfernt und besagt, dass „insbesondere realistische Gewaltdarstellungen, in denen die Konsequenzen von Gewalt deutlich gezeigt werden, [...] eher Angst denn Aggression [bewirken].“²⁵⁰ Kunzick beruft sich hier auf B.H. Kniveton. In dem von Thomas Hausmanninger und Thomas Bohrmann herausgegebenen Werk *Mediale Gewalt* ist die

²⁴⁶ Kunzick, Michael/Zipfel, A. „Wirkungsforschung I: Ein Bericht zur Forschungslage.“ *Mediale Gewalt: Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Hausmanninger, Thomas/ Bohrmann Thomas (Hrsg.). München: Wilhelm Fink 2002, S.152.

²⁴⁷ Vgl. Kunzick, Michael. *Gewalt und Medien*. Köln u.a.: Böhlau 1996, S.61f.

²⁴⁸ Ebd., S.62.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S.66.

²⁵⁰ Ebd., S.65.

Sprache von einer bei ZuschauerInnen ausgelösten Aggressionsangst, welche eine Verminderung der eigenen Bereitschaft bezüglich aggressiven Handelns mit sich bringt.²⁵¹

Die dritte hier zu erwähnende These ist die Stimulationsthese, die sich mit dem Wechselspiel zwischen den Medieninhalten und den ZuschauerInnen auseinandersetzt. Die Simulationsthese geht davon aus, dass

„[...] das Ansehen bestimmter (z.B. als gerechtfertigt gezeigter) Gewalt [...] unter bestimmten persönlichkeitspezifischen (z.B. emotionale Erregung, v.a. durch Frustration) und situativen Bedingungen (z.B. aggressionsauslösende Hinweisreize, die entweder mit gegenwärtigen Ärgernissen oder vergangenen Erlebnissen assoziiert sind oder grundsätzlich aggressionsauslösend wirken, wie z.B. Waffen) zu einer Zunahme aggressiven Verhaltens [führe].“²⁵²

Auch diese These bedarf noch einiger Untersuchungen und kann nicht als wirklich belegt gesehen werden.

Die Habitualisierungsthese besagt, dass durch ständiges Ansehen gewaltlastiger Inhalte diese irgendwann auch in Bezug auf die Realität als „gewöhnlich“ erkannt werden und dadurch den Status einer normalen Alltagshandlung (zur, z.B., Lösung von Konflikten) einnehmen. Auch für diese These liegen keine eindeutigen Daten vor, die eine dahingehende Persönlichkeitsveränderung der RezipientInnen belegen.²⁵³ Natürlich ist davon auszugehen, dass mediale Inhalte (in aller Form) das Publikum beeinflussen, dass sie aber wie im Falle von violenten Medieninhalten zwangsläufig zu einer Nachahmungstat führen müssen, wie die AnhängerInnen der Suggestionsthese vertreten, ist wohl auszuschließen.

„Medien können Gewalt durchaus schüren. Sie können unter bestimmten Umständen Gewaltbereitschaft unterstützen und zur Rationalisierung gewalttätigen Handelns als legitimierte Handeln benutzt werden. Doch sind die Zusammenhänge komplexer, als es die medialen Berichterstattungen über Nachahmungstaten erkennen lassen.“²⁵⁴

Als letzten Zugang gilt es, die Excitation-Transfer-These darzulegen. Medieninhalte können demnach bestimmte emotionale Erregungszustände auslösen, die ein „Triebpotential“ darstellen. Das Resultat hängt jedoch von der persönlichen Situation der RezipientInnen ab.²⁵⁵ „Die These besagt lediglich, dass residuale, d.h. noch nicht

²⁵¹ Kunczik, Michael/Zipfel, A. „Wirkungsforschung I: Ein Bericht zur Forschungslage.“ *Mediale Gewalt: Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Hausmanninger, Thomas/ Bohrmann Thomas (Hrsg.). München: Wilhelm Fink 2002, S.152., S.153.

²⁵² Ebd., S.154.

²⁵³ Vgl. Ebd., S.153.

²⁵⁴ Hausmanninger, Thomas/ Bohrmann T. (Hrsg.). *Mediale Gewalt: Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink 2002, S.7.

²⁵⁵ Vgl. Kunczik, Michael/Zipfel, A. „Wirkungsforschung I: Ein Bericht zur Forschungslage.“ *Mediale Gewalt: Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Hausmanninger, Thomas/ Bohrmann Thomas (Hrsg.). München: Wilhelm Fink 2002, S.154.

abgebaute Erregung in Situationen, die mit der Erregung bewirkenden Situation keinerlei Beziehung aufweisen muss, zu intensiverem Verhalten führt (transfer of excitation).²⁵⁶ Diese fünf Thesen belegen, dass violente Medieninhalte und in diesem Fall die Horrorfilm-Gewalt verschiedene Wirkungsweisen auf ZuschauerInnen haben und somit auch zu einer spezifischen Verwertung führen. Die von Kritikern und Laien oft verwendeten Argumente, Horrorfilme führten zu gewalttätigen Äußerungen, sind demnach mit äußerster Vorsicht zu genießen. Zu Beginn dieser Arbeit wurde deutlich gemacht, welchen Stellenwert das Horrorgenre in der Gesellschaft genießt, dies baut nicht ausschließlich, aber doch auch auf dem gerade dargelegten Argument. Zu weit würde es gehen in dieser Arbeit versuchen zu wollen, die Wirkung des Horrorfilms in Bezug auf reale Gewaltakte und „Abstumpfungs-Theorien“ zu untersuchen, doch als Ausblick gerade in Bezug auf den später noch zu führenden Katharsis-Diskurs sind die genannten Theorien, diesbezüglich natürlich vor allem die Katharsisthese, nicht uninteressant.

6.2 Der Mensch und das Interesse am kalten Atem des Todes

„Es ist eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen.“²⁵⁷

Dieses Zitat von Friedrich Schiller ist ein sehr zentraler Punkt in einem Text von Carsten Zeller, indem er der ewigen Frage nach der Attraktivität generell als unattraktiv angesehener Dinge nachgeht. Schon Aristoteles schreibt in seiner Poetik: „Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.“²⁵⁸

Somit jeher scheint das Interesse an der Ausstellung von Gewalt besonders groß. „Depictions of violence, bloodshed, and death are not new, and they are certainly not a product of the electronic age. Interest in blood sports was fervent in classical Greece and Rome, no less than today [...].“²⁵⁹ Die im antiken Rom so heiß geliebten Gladiatorenkämpfe, auf offenen Plätzen ausgetragene Hinrichtungen, die im Mittelalter weit verbreiteten Hexenverbrennungen, Tierhetzen und der bis heute bestehende, spanische

²⁵⁶ Ebd., S.154.

²⁵⁷ Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke: Band V (=Über die tragische Kunst)*. München: Carl Hanser Verlag 1993, S.372.

²⁵⁸ Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam 1982, S.11.

²⁵⁹ Goldstein, Jeffrey. *why we watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press 1998., S.5.

„Volkssport“ des Stierkampfes: Sie alle sind Zeugnisse der tief im Menschen verankerten Lust an der Teilnahme am Leid anderer. „Ein Kritiker hat gesagt, wenn der Profifootball die Voyeursversion eines Kampfes geworden ist, dann ist der Horrorfilm die moderne Version des öffentlichen Lynchens.“²⁶⁰

Nicht nur Friedrich Schiller, sondern auch Thomas Hobbes wird von Carsten Zeller für seine Argumentation herangezogen: „Fremdes Unglück zu sehen, ist etwas Angenehmes; denn es gefällt, nicht sofern es ein Unglück ist, sondern sofern es ein *fremdes* Unglück ist. Daher kommt es, daß Menschen zusammenlaufen, um sich Tod und Gefahren anderer anzusehen.“²⁶¹ Ausgehend von diesen Zitaten lässt sich festhalten, dass es ein Grundinteresse des Menschen ist, Erschreckendes zu genießen. Der Horrorfilm (und auch die meisten der oben erwähnten „Spektakel“) lassen es zu, dass das Individuum als Teil des Publikums vom Leid anderer emotionalisiert wird, dabei aber nie selbst in eine gefährliche oder unangenehme Situation gerät. Der „sichere Grusel“ sozusagen. Das Bedürfnis nach diesem Empfinden legt Carsten Zeller folgendermaßen aus:

„Diese Schreckensersatzmittel, in denen die Kunst künstlich präpariert und jederzeit in der gewünschten Dosis abzurufen sei, böten „ein Indiz dafür, dass Angst auf natürliche Weise in befriedigenden Mengen nicht mehr erhältlich ist, dass also das Bedürfnis nach Angst die Fähigkeit zur Angst überlebt hat.“²⁶²

Mit Schreckensersatzmittel meint der Autor hier die Literatur, gleiches gilt nach Ansicht des Verfassers dieser Arbeit auch für den Film, mehr noch: im Gegensatz zur Literatur ist der Film ein Medium der Bilder. Was der Text erzählt, übersetzt der Film, was das Wort beschreibt, visualisiert das Kino. Der Text als Grundlage bleibt bestehen, wird jedoch angereichert durch die Verkörperlichung dessen auf bildnerischer Ebene. Dadurch wird er in gewissem Sinne zu einer aktuellen Version dieser „Schreckensersatzmittel“.

Zeller, der hier Richard Alewyn zitiert, folgt dessen Argumentation und stellt das Bedürfnis nach Angst in den Mittelpunkt seiner Ausführungen. Angst als Affekt, der beim Besuch eines Horrorfilms erlebt werden kann, der Mensch demnach als interessiertes Wesen, das seinen Trieben nach alles fühlbar machen will. Der Horrorfilm bietet hierfür ein sicheres Terrain, in dem Gefühle, die man in Realität zu vermeiden versucht, spürbar gemacht werden können. Es ist die Lust an der Angst im sicheren Rahmen, ohne Gefahr zu laufen, einen physischen (oder psychischen) Schaden davon zu tragen.

²⁶⁰ King, Stephen. *Danse Macabre: Die Welt des Horrors*. München: Ullstein 2000, S.290.

²⁶¹ Hobbes, Thomas. *Vom Menschen, Vom Bürger: Elemente der Philosophie II/III*. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1994, S.26.

²⁶² Richard Alewyn zitiert nach Carsten Zeller. In: Zeller, Carsten. „Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts (Mit einem bibliographischem Anhang).“ *Schönheit und Schrecken: Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Gendolla, Peter/ Zeller, Carsten (Hrsg.). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990, S.62.

„The underlying presumption here is that being in an emotional state is invigorating and, if we don't have to pay the price of the emotional state (in the way, for example, that fear customarily enquires danger), then, we will view being in the states as worthwhile.“²⁶³

Zudem zeigt der Horrorfilm nicht den Körper der ZuschauerInnen in, zum Beispiel, gefährlichen Situationen, sondern andere, „fiktive“ Figuren und deren Leid.

Des Menschen instinkthafte Neugier treibt ihn dazu, Gefallen an den im Horrorgenre konstruierten Geschichten, in denen verschiedene Mittel verwendet werden um Spannung und dergleichen zu erzeugen, zu finden. Die ZuschauerInnen werden aktiv in das Geschehen miteinbezogen, werden physisch, als auch psychisch in den Fortgang der Geschichte involviert. Im Umkehrschluss könnte das heißen: Die ZuseherInnen werden sich durch die Rezeption eines Horrorfilms sich selbst und ihren kognitiven und evaluativen Fähigkeiten bewusst. Nicht gewöhnliche Empfindungen sozusagen als „Lebenselixier“. „Thus, to a large extent, the horror story is driven explicitly by curiosity. It engages its audience by being involved in processes of disclosure, discovery, proof explanation, hypothesis, and confirmation.“²⁶⁴ Natürlich stellt sich in diesem Zusammenhang wieder die Frage nach dem Paradoxon der Fiktion, wie sie im dritten Kapitel bereits erwähnt wurde. Jeff Goldstein findet eine einfache Antwort auf die weitaus kompliziertere Frage: „The suspension of disbelief, the eagerness to pretend, may be a requirement for the enjoyment of violent entertainment. It is also a source of pleasure in itself.“²⁶⁵ Die Lust an der Teilnahme am wilden „Ritt“ durch den Horrorfilm, die „inszenierte“ Angst, die auf einer Art Täuschung und somit Selbsttäuschung beruht, ist Basis für den Genuss am Horrorgenre. Worin aber besteht das Interesse an gewaltsam geöffneten Körpern und deren bildlicher Inszenierung? Der malträtierte Körper zeigt etwas, das außerhalb unserer Vorstellungskraft existiert. Ist der Mensch sich auch seines Körpers bewusst, so doch nur in Bezug auf die äußerliche Hülle. Was unter den menschlichen Hautschichten liegt ist zwar bekannt, im Film findet diese Vorstellung ihre Bildlichkeit. Das Horrorgenre zeigt im wahrsten Sinne des Wortes, was unter der Oberfläche liegt und zieht daraus seinen Effekt. Er weckt Neugier und schafft ein Faszinosum, evoziert im selben Moment Ekel und Widerwille.

²⁶³ Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S.167. Es sei noch herausgestellt, dass Carroll mit dieser Idee nicht ausnahmslos konform geht, sondern in seinem Werk weitere Zugänge sucht (und findet), die das Interesse des Publikums am Horrorgenre begründen lassen. All seine Ideen und Theorien hier darzulegen würde den Rahmen der Arbeit jedoch bei Weitem überschreiten.

²⁶⁴ Ebd., S.182.

²⁶⁵ Goldstein, Jeffrey. *why we watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press 1998, S.3.

Ein weiterer wichtiger Punkt in dieser Debatte ist der, dass der Film in seinen Gewaltdarstellungen immer eine Gewalt ohne Konsequenzen schafft. Zum einen ist das, was das Publikum sieht, fiktiver Natur und dessen sind sich die ZuseherInnen bewusst. Der Gefallen an der Darstellung ist nur deshalb erträglich, da sie sich sowohl ihrer eigenen Sicherheit, als auch der Sicherheit der Figuren auf der Leinwand bewusst sein können. Für diese, wie auch für die RezipientInnen, bleibt die Darstellung ohne Konsequenzen, was gesehen und verarbeitet wird ist fiktiver Natur und entspricht in diesem Moment nicht der Realität. Es ist das Erleben von etwas Gefährlichem, ohne dass je daraus eine Gefahr für das eigene Selbst entsteht.

Der Horrorfilm verhandelt oft gesellschaftliche oder politische Ängste, diese jedoch stets mit (mal mehr oder weniger subtilen) Subtexten. Daher wird aus dem gemeinsamen Erleben der ZuseherInnen das gemeinsame Erleben einer geteilten Angst. King nennt Filme dieser Art „Alpträume der Massenkultur“²⁶⁶ – und was kann man sich angenehmer vorstellen, als sich der Bedrohung zu stellen und dabei von vielen anderen KinogängerInnen unterstützt zu werden?

Das Horrorgenre ermöglicht dem Publikum das Erleben von Ängsten und von in Realität gemiedenen Konfrontationen, es zeigt immer mehr, als die ZuschauerInnen eigentlich sehen möchten und gerade darin liegt seine Faszination. Es setzt diese in einen direkten Zusammenhang zu sich selbst und lässt sie dadurch sich selbst erkennen. Die ständige Bedrohung durch den Tod wird so zu einer Bewusstmachung des Lebens.

„Dies ist die letzte Wahrheit von Horrorfilmen: Sie lieben nicht den Tod, wie einige meinen, sie lieben das Leben. Sie feiern die Deformation nicht, sie verweilen bei der Deformation, sie singen von Gesundheit und Energie. In dem sie uns das Elend der Verdamnten zeigen, helfen sie uns, die kleinen (aber niemals unbedeutenden) Freuden unseres eigenen Lebens neu zu entdecken. Sie sind die Schröpfköpfe der Psyche, die nicht Blut saugen, sondern Ängste – jedenfalls für kurze Zeit. [...]. Doch der endgültige Subtext, der unter allen guten Horrorfilmen liegt, ist der: *Aber noch nicht. Dieses Mal nicht.* Denn in letzter Instanz ist der Horrorfilm eine Feier derer, die wissen, daß sie den Tod untersuchen können, weil er noch nicht in ihren eigenen Herzen wohnt.“²⁶⁷

6.3 Gereinigt durch Blut und Gewalt? Katharsis und Horror

Nach Aristoteles bezeichnet Katharsis folgendes: Durch das Miterleben von der in der Tragödie nachgeahmten Handlungen, zu deren Kern Jammern und Schaudern gehört, werden die ZuschauerInnen von derartigen Erregungszuständen befreit bzw. gereinigt.²⁶⁸

²⁶⁶ King, Stephen. *Danse Macabre: Die Welt des Horrors*. München: Ullstein 2000, S.245.

²⁶⁷ Ebd., S.327f.

²⁶⁸ Vgl. Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam 1982, S.19.

Wie in Punkt 6.1 vernommen, wurde der kathartische Effekt lange Zeit auch in Bezug auf gewalthaltige Filme besprochen. „Durch das Betrachten von Gewalthandlungen auf dem Bildschirm wird der Aggressionstrieb entschärft, es findet eine symbolische Ableitung realer Aggressivität statt, die Seele wird "gereinigt", so dass Gewaltdarstellung durchaus positive soziale Auswirkungen haben kann.“²⁶⁹

Obwohl die These als widerlegt betrachtet werden kann, ist davon auszugehen, dass die Darstellung von Gewalt einen Effekt auf das Publikum haben muss. Es ist nicht nur die Schaulust und das Interesse des Menschen an dem ihm Unbekannten, sondern auch das Miterleben ihm geläufiger, aber in Realität gefährlich erscheinender Empfindungen. „This is presumably cathartic for the audience; it allows the opportunity for thoughts and desires outside the culture's notions of acceptability to take shape.“²⁷⁰ Der Horrorfilm affiziert und lässt die ZuschauerInnen eine Welt betreten, die ihre Vorstellungen und Normen unterläuft und dadurch ein gefahrloses Erleben aller (oder zumindest einem Teil) menschlicher Emotionen, Empfindungen und Triebe ermöglicht.

„Reminiscent again classical tragedy, it is to the essence of the human condition that effective horror cinema transports us – stripped of our artifices and delusions and faced with a nearness to the abyss so close that we can almost feel the air from below rush up alongside our bodies.“²⁷¹

Der bildliche Exzess ist dabei ein stark affizierendes Moment und sorgt dadurch für ein Miterleben auf Seiten des Publikums. Die dabei durchlebten Handlungen führen, in Ahnlehnung an die aristotelische Theorie, zu einer Reinigung derartiger Erregungszustände. „As purgatives, horror films can draw out negative emotions, such as fear, rage, and disgust, to render the mind more healthy and to protect the social order by providing a safe outlet for „unsafe“ emotions.“²⁷²

Nun wurde bereits die griechische Tragödie genannt, auf die Aristoteles seine Poetik baut und auf die er den Begriff der Katharsis bezieht. Im Gegensatz zum modernen Horrorfilm werden in der antiken Tragödie die Gewalthandlungen nicht gezeigt, sondern erzählt, werden im gesprochenen Wort „verbildlicht.“ Den hierdurch zustande kommenden Unterschied wertet Jürgen Wertheimer folgendermaßen:

„Exzessive Ausgestaltung *und* unmittelbare Darstellung körperlicher Gewalt von Mord bis zu diversen Verfahren sadistischer Art werden zur Regel. Damit

²⁶⁹ zu Hüningen, James. „Katharsis“ *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Katharsis>. Zugriff: 22.06.2010.

²⁷⁰ Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S.201.

²⁷¹ Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang 2005, S.XVI.

²⁷² McCauley, Clark. „When screen violence is not attractive.“ *why we watch: The Attractions of Violent Entertainment*. Goldstein, Jeffrey (Hrsg.). New York: Oxford University Press 1998, S.147.

verwandelt sich das kathartische Prinzip der Reinigung von Affekten des Jammers und des Schreckens zu demjenigen der systematischen Erregung und Steigerung der entsprechenden Affekte.²⁷³

Ihm zufolge kommt es also zu einer Steigerung der entsprechenden Affekte und weniger oder überhaupt nicht zu deren Reinigung. Tony Magistrale schreibt hingegen: „Although catharsis means more than just emotional stimulation, these reasons are consistent with catharsis at least in suggesting that people go to horror films in order to experience in safety emotions that are usually associated with danger.“²⁷⁴

Es zeigt sich, dass der Katharsis-Begriff bezüglich des Horrorfilms äußerst ambivalent betrachtet werden kann. Es macht hier sehr wahrscheinlich mehr Sinn, den Begriff etwas weiter zu fassen.

„Nun soll nach der *Poetik* durch die Tragödie eine Reinigung der Affekte erfolgen. Der Genitiv lässt nun beide Bedeutungen zu: eine Reinigung von den Affekten oder eine Reinigung der Affekte. Beide Bedeutungen schließen sich nicht aus, wenn die Affekte zuvor durch die dramatische Handlung evoziert wurden. Dann erzeugt die Tragödie Affekte, die dann im Verlauf des dramaturgischen Aufbaus der Handlung eine Entladung und eine Reinigung erfahren.“²⁷⁵

Es geht also nicht nur um die Reinigung von Erregungszuständen im Kontext einer Lebenswelt, sondern vielmehr um eine Reinigung von Affekten, die der Film erst künstlich gesteigert hat. Es wird aber nicht ausgeschlossen, dass diese Reinigung auch auf alltägliche Emotionen Bezug nimmt, die dann wiederum als gereinigt erlebt werden können.²⁷⁶

Demnach geht es um ein Erleben extremer Gefühlszustände, die, erst künstlich generiert, durchlebt werden und durch das Fortschreiten der dramatischen Handlung eine Reinigung erfahren, welche sich auch auf die Gefühlswelt bezüglich der Realität auswirkt. Die dem gegenüber gestellte, widerlegte Katharsis-These muss vermutlich etwas weiter gefasst werden: Es mag zu einer Reinigung von Affekten kommen, dass diese aber auch eine so starke Wirkung hat, dass es zu einer Verminderung von aggressiven Verhalten kommt, ist so nicht zu bescheinigen.

„Der [...] Horrorfilm muß – [...] – eine schmutzige Aufgabe erledigen. Er spricht absichtlich alles in uns an, was schlecht ist. Er ist entfesselte Morbidität, die Freisetzung unserer grundlegendsten Instinkte, die Umsetzung unserer übelsten Phantasien – und alles spielt sich angemessenerweise im Dunkeln ab. [...]. Ich selbst sehe die aggressivsten von allen – [...]– als

²⁷³ Wertheimer, Jürgen. „Blutige Humanität: Terror und Gewalt im antiken Mythos.“ *Schönheit und Schrecken: Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Gendolla, Peter/ Zeller, Carsten (Hrsg.). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990, S.32.

²⁷⁴ McCauley, Clark. „When screen violence is not attractive.“ *why we watch: The Attractions of Violent Entertainment*. Goldstein, Jeffrey (Hrsg.). New York: Oxford University Press 1998, S.149.

²⁷⁵ Stegemann, Bernd. *Lektionen 1: Dramaturgie*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2009, S. 71.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S.71.

diejenigen an, die eine Falltür im zivilisierten Großhirn öffnen, damit man den hungrigen Alligatoren, die in dem unterirdischen Fluß darunter herumschwimmen, einen Korb rohes Fleisch zuwerfen kann. Weshalb die Mühe? Weil das verhindert, dass sie herauskommen, Mann. Es hält sie da unten und mich da oben. »All you need is love«, haben Lennon und McCartney gesagt, und dem stimme ich zu. Solange man die Alligatoren füttert.²⁷⁷

6.4 „You go to Camp Blood, ain't ya? You'll come back again...“²⁷⁸

Nun wurde im Laufe dieser Arbeit viel über das Horrorgenre gesprochen: über Affekte, über Gewaltexzesse, über Subtexte und Realitätsbezüge, über phallische Symbole, über Gruppendynamiken und psychisch kranke Freundinnen, über kathartische Effekte und andere Verwertungen von violentem Material und oft fiel in diesem Zusammenhang die Frage nach dem *Warum?* Eine Frage, die so alt ist und doch so unlösbar bleibt. In diesem letzten Punkt geht es nun aber weniger um das Warum, als um das Wohin. Der moderne Horrorfilm als affizierendes Medium auf allen Ebenen, sowohl sinnlich als auch körperlich, als „Exzessschleuder“ und subtile Schauermär. Wohin aber könnte sich das Genre entwickeln? Werden immer neue Tabus gesucht, um gebrochen zu werden, oder wird man das Augenmerk zurück auf die klassischen Monsterfiguren legen? Eine Frage, die wie erstere wohl nicht definitiv beantwortet werden kann. Wie auch in der Arbeit gezeigt wurde, lassen sich gewisse Verlagerungen beobachten. So ist der Monsterfilm als Teil des Genres heutzutage stark in den Hintergrund gerückt. Das Monster als Eindringling und Gefahr ist heute der Mensch, das gefährliche Wesen kommt aus den eigenen Reihen. Zudem wurde dargelegt, dass es in den letzten Jahrzehnten zu einer Steigerung in der Gewaltdarstellung gekommen ist. Fakt ist: Seit es das Medium Film gibt, gibt es das Horrorgenre und es erfreut sich immer noch großer Beliebtheit. Das mag daran liegen, dass das Horrorgenre – wie bereits angesprochen – weit verbreitete Ängste behandelt und so lange diese existieren, existiert vermutlich auch der Horrorfilm. Dabei ist festzuhalten, dass durch neu aufkeimende Ängste auch neue Rahmenbedingungen für den Horrorfilm geschaffen werden, was wiederum die Entwicklung des Genres mitbestimmt. Das Genre lässt eine Verarbeitung zu und schafft so ein Gleichgewicht zwischen den Ängsten der einzelnen Zuschauerin/ des einzelnen Zuschauers und dem „sich stellen“ dieser Ängste in einem größeren Rahmen.

²⁷⁷ King, Stephen. *Danse Macabre: Die Welt des Horrors*. München: Ullstein 2000, S.293.

²⁷⁸ Orig.: „You got to Camp Blood, ain't ya? You'll never come back again...“ *In: Friday, the 13th*. Regie: Sean S Cunningham. Drehbuch: Victor Miller. USA: 1980. Fassung: Kauf-DVD. Warner Home Video 2003, 00:08:03”.

„Obwohl ihm immer wieder Ernsthaftigkeit und Tiefgang abgesprochen wird, verhandelt der Horrorfilm letztlich existentielle Fragen über das Gute und das Böse, den Tod und ein Leben danach. Letztlich geht es immer wieder um den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse, um Gewalt, die Rache der Natur und ihrer Kreaturen. Er dringt an die ungeahnten Grenzen der Realität, des Menschlichen, des Erträglichen vor.“²⁷⁹

Der Horrorfilm verhandelt nicht nur die Angst vor dem Tod, mal mehr oder weniger subtil setzt er sich auch mit sozialen, politischen und gesellschaftlichen Themen, Problemen und Missständen auseinander und verlangt daher danach, immer im Kontext seines Entstehungszeitraums gelesen zu werden

„The art of terror, whether literary or celluloid, has always addressed our most pressing fears as a society and as individuals. Like any other art form, horror cannot and should not be viewed as separate from its social and historical context; it is nothing less than a barometer for measuring an era's cultural anxieties.“²⁸⁰

Der Horrorfilm ist meistens ein Kind seiner Zeit und muss auch als dieses gelesen werden.²⁸¹ Unter dem Deckmantel des Scheußlichen und des Abnormen versteckt sich der Wirklichkeit wird er zu einem Barometer menschlicher und gesellschaftlicher Ängste, trainiert gleichzeitig die Wahrnehmung und die evaluativen Fähigkeiten der ZuschauerInnen. Er reißt Räume auf, die bisher verborgen waren und regt (oft unbewusst) zum Weiterdenken an. Durch ständiges Nachfragen auf Seiten der ZuschauerInnen stellt er diese als aktive PartizipantInnen in den Mittelpunkt des Geschehens und treibt sie dadurch zum selbständigen, durch die Erzählung immer wieder zunichte gemachten, „Handeln“ an. Dieses Handeln besteht aus der Übung, immer den Überblick behalten zu wollen und so die eigenen geistigen Fähigkeiten zu trainieren. „Das Individuum genießt das Selbstgefühl seiner von Natur unabhängigen Vernunft.“²⁸² Da der Horrorfilm hierbei immer wieder die Realität infrage stellt, schafft er es auch auf Seiten der ZuschauerInnen ein gewisses Misstrauen bezüglich der „Regeln“ derer Lebenswelten zu schüren. „It tells us that our belief in security is a delusion, that the monsters are all around us, and that we, the

²⁷⁹ Vossen, Ursula (Hrsg.). *Filmgenres: Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam 2004, S.13.

²⁸⁰ Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang 2005, S.XIII.

²⁸¹ Darauf verweist auch Annette Hill in ihrer Studie über die Attraktivität von gewalthaltigen Filmen und zitiert diesbezüglich einen Teilnehmer folgendermaßen: „For this participant, an older generation is not equipped to respond to the movie in the same way his peers are: they have not been taught, what to expect or told how to anticipate the ‘fighting pace’ of this film: an older generation does not understand the cultural context of the movie.“ In: Hill, Annette. *Shocking Entertainment: Viewer Response to Violent Movies*. Luton (Bedfordshire): University of Luton Press 1997, S.29.

²⁸² Zeller, Carsten. „Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts (Mit einem bibliographischem Anhang).“ *Schönheit und Schrecken: Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Gendolla, Peter/ Zeller, Carsten (Hrsg.). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990, S.61.

inhabitants of this collective nightmare, are just so much meat awaiting the slaughter.“²⁸³
Womöglich kann man sogar so weit gehen zu sagen, dass der Horrorfilm durch die dargestellte verkehrte Welt Skepsis hervorruft, und dadurch im Publikum Skepsis gegenüber der Realität fordert und diese dadurch hinterfragen lässt.

„Its expatiation on the instability of norms – both classificatory and moral – its nostalgic allusions, the sense of helplessness and paralysis it engenders in its characters, the theme of the person-as-meat, the paranoia of its narrative structures, all seem to address an uncertainty about living in the contemporary world which is made more urgent since within memory – or the illusions of memory – there is the belief that there was a time, not so long ago, when things seemed stable and a sense of certainty prevailed.“²⁸⁴

Der Horrorfilm bestätigt den Zuschauer/die Zuschauerin dadurch in seinem vernunft- und logisch orientierten Denken und kann zudem als Art Turnstunde gesehen werden, in der Emotionen und Empfindungen immer wieder erprobt und damit erkennbar bleiben, denn „unsere Emotionen und Ängste bilden ihren eigenen Körper, und uns ist klar, daß dieser seine eigene Gymnastik braucht, um die Muskelfunktionen angemessen zu erhalten.“²⁸⁵

Das Horrorgenre lässt es zu, sich als ZuschauerIn vollkommen in die Erzählung „fallen“ zu lassen und dabei dennoch aktiv zu bleiben, und das ist sicherlich einer der attraktivsten Aspekte des Genres.

Worin liegt nun aber die besondere Hervorhebung von Gewalt im Bild, die im modernen Horrorfilm so stark ist? Nun wurde bereits vom Realitätsbezug vieler Filme des Genres gesprochen. Lässt sich die Zunahme der Gewaltakte auch auf derartiges zurückführen? Muss die Gewaltdarstellung immer explizitere und drastischere Formen annehmen, um überhaupt noch einen Unterschied zu der gegenwärtigen Verfassung unserer Wirklichkeit zu bilden? Unaussprechliche Gewaltakte scheinen langsam zum Normalfall geworden zu sein und man muss sich als ZuseherIn fragen, was überhaupt noch schockieren kann, wenn furchtbare, unmenschliche Taten und tatsächliche Folter die Welt erschüttern. Da nach Ansicht des Verfassers nicht der Film in die Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit in den Film übersetzt wird, ist oben genannte Annahme nicht von der Hand zu weisen.

Die Darstellungsweisen im modernen Horrorfilm mögen natürlich auch einfach auf die Entwicklung des Genres selbst zurückzuführen sein. So wurde in dieser Arbeit bereits mehrmals auf den „Verschleiß der emotionalen Wirkung“ aufmerksam gemacht.

„Als Schaustück unterliegt die Gewaltszene zudem dem Anspruch immer wieder neu überwältigen, faszinieren oder schockieren zu müssen, der durch

²⁸³ Prince, Stephen (Hrsg.). *The Horror Film*. New Jersey: Rutgers University Press 2004, S.4.

²⁸⁴ Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990, S.213f.

²⁸⁵ King, Stephen. *Danse Macabre: Die Welt des Horrors*. München: Ullstein 2000, S.291.

weiterschreitenden Formen der Stilisierung, Übersteigerung und Beschleunigung einzulösen gesucht wird.²⁸⁶

Was man bereits dreimal gesehen hat, so ließe sich kurz und knapp sagen, lässt einen beim vierten Mal kalt. Dies zu widerlegen war diese Arbeit gedacht, nun muss dennoch darauf zurückgeführt werden, weniger aber auf Seiten der ZuschauerInnen-Reaktion, sondern vielmehr als „natürliche“ Nebenwirkung innerhalb der Genre-Historie. So baut oft ein Film auf einem anderen auf, Einflüsse können deutlich gemacht werden und dadurch mag auf Seiten der MacherInnen der Druck entstehen, ihre Vorgänger zu überbieten.²⁸⁷

Außerdem lassen sich bestimmte Muster innerhalb der Horrorfilm-Geschichte ablesen:

„To an extent, the return to such extreme horror is a natural consequence of the "Scream" movies, which turned decades of genre clichés into self-conscious irony, and of that franchise's parodies. After coaxing out so many laughs, both nervous and mocking, horror had to repackage itself if it was going to remain commercially and creatively viable.“²⁸⁸

Während also die Teenie-Slasher Filme der 90er Jahre selbstironisch und teils grotesk überzeichnet waren, musste infolge dessen eine Kehrtwende hin zum kalten und erbarmungslosen Horror geschaffen werden. Dies lässt vermuten, dass auch hiervon wieder abgelassen wird, um zu neuen (oder alten Ufern) zu schwimmen. Was die kommen wird, bleibt dennoch ungewiss. „What will define abject terror in the future? It depends on what we allow ourselves to see and, just as often, what we close our eyes to avoid.“²⁸⁹

Solange der Mensch ein offenes, interessiertes Wesen bleibt, das sich sowohl für Verborgenes und Offensichtliches interessiert, das gefordert werden will und gleichzeitig fordert und das den Spaß und die Lust an der Angst nicht verliert, wird der Horrorfilm AbnehmerInnen finden. Das Horrorgenre ist aufgrund seiner Schauerlichkeit und Zurschaustellung des Grotesken und des Abnormalen ein solch aktivierendes, mitreißendes Genre. Es sorgt für das Erleben ungeahnter Emotionen und Empfindungen, lässt das Publikum dabei über Falltüren stolpern und in Sackgassen rennen und zeigt dadurch ungeahnte Wirkungen.

Und darin liegt letztendlich doch ein großer Teil des filmischen Genusses

²⁸⁶ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inschriften: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008, S.152.

²⁸⁷ Ein Beispiel hierfür wäre der Film *À l'intérieur*, dessen Regisseure den Film *HAUTE TENSION* als starken Einfluss nennen. In ihrem Film zeigt sich die oben genannte Steigerung der gewalttätigen Ebene der Erzählung. In: „Interview: Des réalisateurs sur leurs influences“. *À l'intérieur*. Regie: Alexandre Bustillo und Julien Maury, Drehbuch: Alexandre Bustillo. Frankreich: La Fabrique de Films (u.a.) 2007. Fassung: Kauf-DVD. Pathé 2008, 00:02:21”.

²⁸⁸ Dargis, Manhola. „High Tension: Creative Decapitation (by Chest of Drawers, for One) and the Requisite Creepy Cornfield“. *The New York Times*, June 10, 2005.

http://movies.nytimes.com/2005/06/10/movies/10high.html?_r=1 Zugriff: 31.05.2010.

²⁸⁹ Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang 2005, S.XVII.

7 „...for one last scare“²⁹⁰: Conclusio

Am Ende vieler Horrorfilme steht kein wirklicher Punkt, vielmehr ein Fragezeichen, das Vermutungen, Ängste und vielleicht auch Hoffnungen auf eine Fortsetzung offen lässt. In den in dieser Arbeit besprochenen Filmen ist die Handlung meist eine in sich geschlossene, eine Fortsetzung ist auszuschließen (zumindest keine, die direkt an die im Original angeführte Handlung anknüpft). Und doch bleibt bei all diesen Filmen, sowohl bei EDEN LAKE und HAUTE TENSION als auch bei MARTYRS und den Kontextfilmen ein bitterer Nachgeschmack zurück – aufgrund des dargestellten, tragischen Endes der Hauptfiguren. Damit diese Arbeit keinen bitteren Nachgeschmack bei den Leserinnen und Lesern hinterlässt, wird dieser abschließende Teil nochmals auf die Hauptpunkte der vorliegenden Untersuchung eingehen, die wichtigsten Erkenntnisse darlegen und einen Forschungsausblick bieten.

Die Feststellung, der in dieser Diplomarbeit nachgegangen wurde, war die, dass es nicht, wie oft angenommen, die dargestellten Gewaltexzesse sind, die eine zum Beispiel schockierende, beängstigende oder verstörende Wirkung auf die RezipientInnen haben, sondern dass es vielmehr ihre Einbettung in die Handlung und das dramaturgische Konzept des Films ist, die den Horrorfilm zu einem wirkungsvollen Ganzen werden lässt. Dass die Gewaltdarstellungen, die Exzesse, dabei jedoch oft einer eigenen Dramaturgie folgen und somit auch als eigenständige Fragmente innerhalb der Filmhandlung gelesen werden können, war ebenso wichtig, wie die Frage danach, wie Affekte der ZuschauerInnen durch spezifische, dem Horrorgenre inhärente Charakteristika gelenkt werden. Es galt dem Wechselspiel zwischen bildlicher Darstellung und dem Handlungsgefüge auf den Grund zu gehen.

Um überhaupt einen Einstieg in die Thematik zu finden wurde der Versuch unternommen, das Genre zu charakterisieren, was aufgrund der ohnehin schweren, fast unmöglichen Definierbarkeit des Begriffs Genre einige Fragen aufwarf. Genrebezeichnungen schaffen auf Seiten der ZuschauerInnen einen gewissen Erwartungshorizont. Sie sind Modi der Distribution und Mittel zur Kommunikation zwischen ProduzentInnen und Publikum. Der Versuch, Genres anhand bestimmter Charakteristika zu definieren, scheint einerseits einleuchtend, andererseits führt dies aber auch immer wieder zu Verwirrung und schlussendlich in eine Sackgasse. Der in dieser Arbeit verwendete Begriff des „relativ

²⁹⁰ *Scream*. Regie: Wes Craven. Drehbuch: Kevin Williamson. USA: Dimension Films (u.a.) 1996. Fassung: Leih-DVD. Buena Vista Pictures 1997, 01:39:47.

beharrenden“ scheint mir eine weitaus angenehmere und offenerere Möglichkeit zu sein, um mit gewissen Genre – Spezifika umzugehen.

Der Horrorfilm wird in dieser Niederschrift als ein Genre erkannt, dessen Ziel eine stark affizierende Wirkung auf die RezipientInnen ist und so verschiedene Reaktionen auf Seiten der ZuschauerInnen schafft. Schauer und Angst sind nur zwei der von diesem Genre angestrebten Affekte. Der Horrorfilm ist demnach ein Genre, das sich über seine Nennung definieren lässt: Der *Horror*film erzeugt *Horror*. Oder er versucht es zumindest.

Bevor ich mich im „praktischen“ Teil der Arbeit mit den Filmen auseinandersetzen konnte, musste eine Basis aus theoretischen Ideen und Herangehensweisen geschaffen werden, um dann aus dem dadurch erstellten Pool schöpfen zu können. Wichtig hierbei war jedoch, dass dieser theoretische Rahmen keineswegs undurchdringbar ist, sondern Platz für eigene Gedanken und Ideen lässt. In den einzelnen Filmkapiteln wurden bereits erwähnte Theorien aufgegriffen und angewendet, weitergedacht und teils auch verworfen. Auf diese Weise sollte ein offenes praktisches Arbeiten ermöglicht werden, so dass Raum für neue Überlegungen und Einfälle gegeben war.

Das in drei Teile gegliederte Theoriekapitel befasst sich mit dem Begriff Affekt, der Dramaturgie bzw. dem Management der Affekte und dem menschlichen Körper, hier insbesondere mit der Geschlechtlichkeit desselben. Der erste Teil stellt heraus, was die Bezeichnung Affekt beinhaltet und wie bzw. auf was sich dieser bezieht (oder beziehen kann). Affekte bezeichnen in dieser Arbeit, in Anlehnung an verschiedene WissenschaftlerInnen, verschiedene mentale Phänomene. Der Begriff Affekt schließt hierbei zum Beispiel Stimmungen und Emotionen mit ein. Außerdem wird auf die von Noël Carroll aufgestellte *cognitive/evaluative-theory* eingegangen, durch die er das Phänomen zu erklären versucht, weshalb wir als ZuschauerInnen von fiktiven Inhalten überhaupt emotionalisiert werden. Er erklärt dies durch das Zusammenspiel von Wahrnehmung und dem „Glauben“ an die Gefahr innerhalb einer Situation („belief“).

Im zweiten Teil wird genauer herausgearbeitet, durch was die RezipientInnen eines Horrorfilms affiziert werden bzw. worauf sich die Affekte beziehen. Als wichtiger Punkt zeigt sich hierbei, dass es nicht nur die Figuren sind, die als affizierende Objekte dienen, da das Publikum mit diesen emotional verbunden ist, sondern dass diese gerade im Horrorgenre ein wichtiges, aber nichtsdestotrotz nur eines von verschiedenen Elementen darstellen. Einer der Hauptpunkte diesbezüglich ist, dass der moderne Horrorfilm (ab den 1960er Jahren) durch das Hinzukommen von Gewalt auf bildnerischer Ebene neue affizierende Momente hinzugewonnen hat. Ein ebenso wichtiger Aspekt in diesem zweiten Unterkapitel ist der Begriff Ekel, dem anhand verschiedener Theorien nachgegangen wird.

Gerade die im Horrorgenre so exzessiv in Szene gesetzte Dekonstruktion des Körpers ruft immer wieder Ekel und Abscheu bei ZuschauerInnen hervor – ein weiterer wichtiger Affekt, der zum Verständnis und zur Aufklärung der Fragestellung beitragen konnte. Der Verlust von Form und naturgegebener Grenzen des menschlichen Körpers stellt eine Verletzung der Normen dar, wie sie dem einzelnen Individuum gesellschaftlich vorgegeben bzw. vermittelt worden sind. Die Abstraktion des Körpers birgt in sich verschiedenste affizierende Momente, wobei die Ekel-Empfindung dabei eines der stärksten ist.

Im dritten Unterkapitel werden verschiedene Aspekte der Gender-Theorie angeführt, um der spezifischen Darstellung von Frau und Mann im Horrorgenre auf den Grund zu gehen. Hierfür war ein kurzer Rückgriff auf die feministische Filmtheorie der frühen 70er Jahre vonnöten, genauer ein Text von Laura Mulvey, in dem sie die männliche Kastrationsangst als Triebkraft des (Hollywood-) Kinos herausstellt, welche es für den Mann immer wieder zu durchleben gilt. Ausgehend von diesem Text werden auch die Theorien Linda Williams und Carol J. Clovers dargelegt sowie Texte von Robin Wood und Harry Benshoff herangezogen. Im Horrorgenre sind es meist die weiblichen Figuren, die in langen Sequenzen ermordet werden. Der meist männliche Killer demütigt und foltert sie. Dass auch er in seinem geschlechtlichen Gleichgewicht gestört ist, spielt keine geringe Rolle. Insbesondere bezüglich der in dieser Arbeit besprochenen Filme war es auch unumgänglich, sich mit der Darstellung und Rolle von bi- und/oder homosexuellen Charakteren, im Besonderen in Bezug auf das Horrorgenre, auseinander zu setzen.

Der Horrorfilm handelt meist von dem Eindringen des Anderen in die „normale“ Welt. Dieses Andere gefährdet die bestehende Ordnung und gehört damit ausgelöscht. Es ist also die Angst vor einer von der Norm abweichenden Andersartigkeit. Es ist von daher nicht allzu schwer, eine Verbindung zu der weitverbreiteten Wahrnehmung von Homo- und Bisexuellen in der heutigen Gesellschaft herzustellen. Ebenso ließe sich der Wunsch nach der Auslöschung der Gefahr, die von der Frau für eine männlich dominierte Welt(sicht) ausgeht, darin erkennen.

Der Filmteil öffnete mir, aufbauend auf dem Theoriekapitel, den Raum für eigene Überlegungen und Herangehensweisen. Dass die Filme die Gewalt jeweils in verschiedenen Ausführungen in ihren Korpus einbetten, ließ die Analyse so spannend und fruchtbar werden. Verschiedene Arten des Exzesses sind erkannt worden. Die Bandbreite reicht von der inhaltlich motivierten Gewalthandlung, über den reinen Schaulusteffekt bis hin zu verschiedenen, mit der Handlung eng verschlungenen Gewaltformen. Die Vernetzung von Narration und Bildebene, von Handlung, Dramaturgie und Exzess brachte

verschiedene Erkenntnisse, sowohl in der Gesamtbetrachtung, als auch in der Analyse nur eines fragmentarischen Filmausschnitts. So lässt sich nicht nur in der Gesamtbetrachtung des Films eine dramaturgische Struktur erkennen, auch innerhalb bestimmter filmischer Exzesse ist deutlich eine Dramaturgie festzustellen, die die Gewaltdarstellung organisiert.

Vor allem in Bezug auf die Einbettung des Exzesses in die Handlung lässt sich ersehen, dass diese oft einem Ausatmen gleicht. Die Handlung steuert auf den Gewaltakt zu, was der Anspannung auf Seiten der ZuschauerInnen dient. Ihre Erwartungen sind darauf ausgerichtet, dass es zum Höhepunkt kommen muss – im Horrorgenre meist das Aufeinandertreffen der zwei gegenüberstehenden Parteien. Der Gewaltakt ist demnach der Moment, in dem der Film den Erwartungen des Publikums gerecht wird und dieses „ausatmen“ kann. Der Gipfel des Berges ist erklommen und man kann die Aussicht genießen – so hässlich diese auch sein mag.

Vor allem im ersten Film – EDEN LAKE – wurde auf eine Dramaturgie der Affekte eingegangen, da diese hier im Vordergrund steht, während in den Folgefilmen – wie z.B. in HAUTE TENSION oder dessen Kontextfilm À L'INTÉRIEUR – die Zurschaustellung der Gewalt Hauptaugenmerk des Film zu sein scheint. Während in EDEN LAKE vor allem erlernte Männlichkeitsriten zu dem desaströsen Vorgehen der Jugendlichen führen, ist es in HAUTE TENSION eine an einer Persönlichkeitsstörung leidende junge Frau, deren unterdrückte Homosexualität sie schließlich zur brutalen Mörderin werden lässt.

Der den Filmteil abschließende Film MARTYRS präsentiert Gewalt großteils als das, was sie ist – erniedrigend, entmenslichend, brutal. Das Hauptaugenmerk lag dabei auf dem letzten Drittel des Films, das inhaltlich und bildnerisch gleichgeschaltet ist. Es geht um Gewalt und um deren Wirkung – so ist es unumgänglich, diese auch in voller Länge und mit ganzer Wucht zu zeigen. Es scheint, als würde MARTYRS dadurch selbst zum Kommentar zur derzeit gängigen Horrorfilmpraxis zu werden.

Das letzte Kapitel stellte die Frage in den Mittelpunkt, warum der Mensch ein solch reges Interesse am Erfahren von eigentlich mit unangenehmen Situationen konnotierten Handlungen hat. Anhand verschiedener Zugänge wird gezeigt, dass es seit jeher eine Faszination des Grauens gibt – so reichen die Schriften diesbezüglich von Aristoteles über Friedrich Schiller bis hin zu modernen TheoretikernInnen. Zudem wird dem Begriff der Katharsis nachgegangen, der in Bezug auf das Horrorgenre ambivalent erscheint, wenn nicht sogar widerlegbar ist. Als Beispiel für die Verwertung von medialer Gewalt wurden verschiedene Theorien, darunter im Besonderen die Katharsisthese, herangezogen, die alle jedoch zu keiner eindeutigen Aussage führen. Ein Ausblick, wohin das Horrorgenre tendieren könnte, schließt die Arbeit ab.

Es hat sich gezeigt, dass Gewaltdarstellungen im Film einen festen Punkt innerhalb der Erzählung einnehmen können und somit die Spannungsdramaturgie des Films beeinflussen. In EDEN LAKE stellte sich der Exzess als Übersetzung der in der Gruppe von Jugendlichen herrschenden Machtverhältnisse dar, die durch die Handlung erzählt werden. Die Darstellungen der Gewalt sind mit dem Fortlauf der Geschichte verbunden, bleiben stets narrativ-motiviert und werden nie zum reinen Zeigeeffekt. In dem Film HAUTE TENSION zeigte sich, dass der Exzess narrativ-motiviert sein, schnell aber auch zur reinen Zurschaustellung wechseln kann. Die Grenzen hierbei sind durchlässig. Das Gewalterleben ist deshalb so drastisch, da über die Narration ein festes empathisches Band zwischen den ZuschauerInnen und der Hauptfigur entsteht.

MARTYRS hebt die Gewalt auf eine andere Ebene. Sie ist hier in die Handlung integriert, kann teilweise auch als eigenes dramaturgisches Konstrukt in der dramaturgischen Struktur des Films gelesen werden. Gewalt ist in diesem Film erklärtes Ziel und dieses nimmt auf bildnerischer Ebene Form an.

Einerseits kann der anfangs dargelegten Feststellung, dernach es nicht nur der ins Bild gebrachte Exzess ist, der eine Wirkung beim Publikum hervorruft, sondern dass es vielmehr die Verschaltung von Darstellung und Narration ist, die ein aktives Erleben der RezipientInnen schafft, recht gegeben werden kann. Andererseits muss festgehalten werden, dass auch die reine Zurschaustellung der Gewalt das Publikum zu affizieren vermag. Während im ersten Fall vor allem die Spannungsdramaturgie des Films mitgestaltet wird, sind es im zweiten Fall vor allem Affekte, wie z.B. der Ekel, die an das Publikum kommuniziert werden.

Zugegeben, die Literatur zum und über das Horrorgenre ist breit gefächert und es entsteht schnell der Eindruck, dass bereits alles dazu gesagt und erforscht worden ist. Dennoch, eine nähere Betrachtung lohnt sich. So fallen vor allem die Gewaltmomente im gegenwärtigen Horrorfilm besonders ins Auge – dass diese jedoch weiter einer genaueren Analyse unterzogen werden können, steht außer Frage. Die Funktion verschiedener Gewaltmomente habe ich zu erklären versucht, ebenso habe ich sie als eigenständiges dramaturgisches Konstrukt betrachtet. Andererseits aber habe versucht sie nicht kontextlos zu (be)werten. Gerade die weitere Forschungsarbeit zum Zusammenhang zwischen diesen filmischen Darstellungen körperlicher Schändungen und Dekonstruktionen und den ZuschauerInnen und deren Affizierung durch diese ist ein spannendes Forschungsfeld, das in dieser Arbeit Thema war. Es kann jedoch weiter verfolgt werden, um seine ganze Kraft zu entfalten. Auch der Ekel als Empfindung gehört in dieses Forschungsfeld. In Berlin forscht derzeit Winfried Menninghaus mit seinen MitarbeiterInnen unter dem Titel

Ästhetische Modulation affektiver Valenz. Die Lust am Ekelhaften, Traurigen und Ärgerlichen in der ästhetischen Erfahrung zu diesem Thema. Es existiert die Verschriftlichung des Vortrags von Dr. Julian Hanich, einem Mitarbeiter Menninghaus', mit dem Titel *Ästhetik des Ekels. Über filmische Strategien des Widerlichen*, die mir bis zum jetzigen Zeitpunkt leider nicht vorliegt.

Natürlich drängt sich die Frage auf, ob das Horrorgenre wirklich einer solch direkten und genauen Forschung bedarf. Meiner Meinung nach ist diese Frage mit einem einfachen Ja! zu beantworten. Horrorfilmfestivals auf der ganzen Welt zeugen von der immensen Vielfalt dieses Genres. Auch in Wien zeichnet sich derzeit ein starker Trend in diese Richtung ab. Das */slash-Filmfestival* feierte im September 2010 seine Premiere, das *Erste Wiener Horrorthater* öffnet noch im Oktober seine Pforten für das Publikum, verschiedene Lesungen von und zur Horrorliteratur finden ebenso statt. Da gerade im Filmischen der Exzess weiter thematisiert und bebildert wird, ist der Raum für weitere Forschungen offen. So zeigen die Filme des */slash-Filmfestivals*, dass der Trend zur Darstellung von Gewalt auf der Leinwand noch nicht beendet ist. Filme wie *THE LOVED ONES* (R.: Sean Byrne, Australien 2009) oder *THE HUMAN CENTIPEDE (FIRST SEQUENCE)* (R.: Tom Six, Niederlande 2009) beweisen zwar, dass gewaltvoller Horror auch mit einem gewissen, abgründigen Humor den kalten, zermürenden Produktionen der letzten Jahre Konkurrenz machen kann. Vor allem letzterer sowie der als Horrorfilm angepriesene *SRPSKI FILM* (R.: Srdjan Spasojevic, Serbien 2010) machen deutlich, dass der Horrorfilm als exzessives, sich entwickelndes und spannendes Filmgenre noch lange nicht ausgedient hat.

8 Bibliographie

- Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.). „Die Erfahrung des Blickes“. *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.13-25.
- Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam 1982.
- Benshoff, Harry M.. *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*. Manchester/New York: Manchester University Press 1997.
- Böhnisch, Lothar. *Männliche Sozialisation: Eine Einführung*. Weinheim/München: Juventa 2004.
- Braidt, Andrea B.. „Erregung erzählen: Narratologische Anmerkungen zum Porno.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.31-53.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge 1990.
- Case, Sue-Ellen. „Tracking the Vampire (Extract).“ *The Horror Reader*. Gelder, Ken (Hrsg.). New York/London: Routledge 2000, S.198-209.
- Cherry, Brigid. *Horror*. Oxon/New York: Routledge 2009.
- Clover, Carol. J.. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992.
- Creed, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Victoria: Melbourne University Press 2005.
- Dargis, Manhola. „High Tension: Creative Decapitation (by Chest of Drawers, for One) and the Requisite Creepy Cornfield“. *The New York Times*, 10/06/2005.
http://movies.nytimes.com/2005/06/10/movies/10high.html?_r=1. Zugriff: 31.05.2010.
- Davies, Rebecca. „Reviews: „Eden Lake.““ *Sight and Sound*, 18:9 (September 2008). London: British Film Institute, S.58.
- Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Bd.4*. Mannheim (u.a.): Dudenverlag 1999.
- Eder, Jens. „Affekt/ Gefühl/ Emotion und Film“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Affekt+%2F+Gef+%2F+Emotion+und+Film>. Zugriff: 30.03.2010.
- Eder, Jens. „„Noch einmal mit Gefühl!“ Zu Figur und Affekt im Spielfilm.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S. 93–107.
- Fellner, Markus (Hrsg.). *psycho movie: Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm*. Bielefeld: transcript 2006.

Goldstein, Jeffrey. *why we watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press 1998.

Gruen, Arno. *Der Verrat am Selbst: Die Angst vor Autonomie bei Mann und Frau*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009.

Hausmanninger, Thomas/ Bohrmann T. (Hrsg.). *Mediale Gewalt: Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink 2002.

Hediger, Vinzenz. „Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S.41–58.

Hill, Annette. *Shocking Entertainment: Viewer Response to Violent Movies*. Luton (Bedfordshire): University of Luton Press 1997.

Hobbes, Thomas. *Vom Menschen, Vom Bürger: Elemente der Philosophie II/III*. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1994.

Horak, Jan-Christopher. „Weepie“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Weepie>. Zugriff: 24.02.2010.

Höltgen, Stefan. „Gore-Film“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Gore-Film>. Zugriff: 07.04.10.

zu Hünigen, James. „Katharsis“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Katharsis>. Zugriff: 22.06.2010.

Jancovich, Mark (Hrsg.). *Horror, The Film Reader*. New York/London: Routledge 2002.

Juhnke, Karl. „Final girl“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Final+girl>. Zugriff: 13.04.10.

King, Stephen. *Danse Macabre: Die Welt des Horrors*. München: Ullstein 2000.

Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Seebold, Elmar (Bearb.). Berlin (u.a.): Walter de Gruyter 2002, S.422-423 (24. Auflage).

Koch, Angela. „Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film“. *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*. Deuber-Mankowsky, Astrid/ Holzhey, Christoph F. E./ Michaelsen, Anja (Hrsg.). Berlin: b_books 2009, S.175-189.

Kunzick, Michael. *Gewalt und Medien*. Köln u.a.: Böhlau 1996.

Kunzick, Michael/Zipfel, A. „Wirkungsforschung I: Ein Bericht zur Forschungslage.“ *Mediale Gewalt: Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Hausmanninger, Thomas/ Bohrmann Thomas (Hrsg.). München: Wilhelm Fink 2002, S.149-159.

Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang 2005.

„Martyrs“. http://www.fantasyfilmfest.com/fantasy/pages/filmarchiv_01.html. Zugriff: 10.03.10.

McCauley, Clark. „When screen violence is not attractive.“ *why we watch: The Attractions of Violent Entertainment*. Goldstein, Jeffrey (Hrsg.). New York: Oxford University Press 1998, S.144-162.

McRoy, Jay. „'Parts is Parts': Pornography, Splatter Films and the Politics of Corporeal Desintegration.“ *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Conrich, Ian (Hrsg.). London: I. B. Tauris & Co Ltd. 2010, S.191-204.

Menninghaus, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (1999).

Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris: Nathan 2002.

Mulvey, Laura. „Visuelle Lust und narratives Kino.“ *Texte zur Theorie des Films*. Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.). Stuttgart: Reclam 2003, S. 389 – 408.

Prince, Stephen (Hrsg.). *The Horror Film*. New Jersey u.a.: Rutgers University Press 2004.

Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke: Band V (=Über die tragische Kunst)*. München: Carl Hanser Verlag 1993.

Schweinitz, Jörg. „Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S.79–92.

Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2008.

Showalter, Elaine. „Dr. Jekylls's Closet (Extract)“ *The Horror Reader*. Gelder, Ken (Hrsg.). New York/London: Routledge 2000, S.190-197.

Stegemann, Bernd. *Lektionen 1: Dramaturgie*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2009.

Stiglegger, Marcus. *Terror kino: Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer 2010.

Südderman, Martin. „Reports: Quelle horreur!“ *Filmmaker - The Magazine of Independent Film*, 13:3 (Spring 2005). USA: Independent Feature Project, S.14.

Thrower, Stephen. „Reviews: Martyrs““. *Sight and Sound*, 19:5 (May 2009). London: British Film Institute, S.72.

Tieber, Claus. *Mindfuck movies. Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Mindfuck+movies>. Zugriff: 26.05.2010.

Von Braun, Christina. „»Frauenkrankheiten« als Spiegelbild der Geschichte.“ *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Akashe-Böhnme, Farideh (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.98-129.

Vonderau, Patrick. „Affektmanagement im Horrorfilm.“ *Lexikon der Filmbegriffe*. Wulff, Hans J./ Bender, Theo (Hrsg.). <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Affektmanagement+im+Horrorfilm>. Zugriff: 20.02.2010.

Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11/2/2002. Marburg: Schüren, S.129–146.

Vonderau, Patrick. „Wrong Turn. Falsche Fährten und Filmgenres.“ *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Falsche Fährten. Heft 2-3, 53.Jahrgang* (2007). Wien u.a.: Böhlau, S.175-184.

Vossen, Ursula (Hrsg.). *Filmgenres: Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam 2004.

Waldeck, Ruth. „Zur Produktion des »schwachen Geschlechts«. Körpergeschichte eines Weiblichkeitsideals“. *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Akashe-Böhnme, Farideh (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.80-97.

Wertheimer, Jürgen. „Blutige Humanität: Terror und Gewalt im antiken Mythos.“ *Schönheit und Schrecken: Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Gendolla, Peter/ Zeller, Carsten (Hrsg.). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990, S.13-38.

Williams, Linda. „Filmkörper: Gender, Genre und Exzess.“ *montage/av* 18/2/2009. Marburg: Schüren, S.9-30.

Williams, Linda R.. „Less Rape, more Revenge“. *Sight and Sound* 12:4 (April 2002). London: British Film Institute, S.70.

Williams, Linda. „When the woman looks.“ *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Grant, Berry Keith (Hrsg.). Austin: University of Texas Press 1996, S.15-34.

Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond: Expanded and Revised Edition*. New York: Columbia University Press 2003.

Wulff, Hans J.. „Das empathische Feld.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. (Hrsg.). Marburg: Schüren 2002, S.109–121.

Zelle, Carsten. „Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts (Mit einem bibliographischem Anhang).“ *Schönheit und Schrecken: Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Gendolla, Peter/ Zeller, Carsten (Hrsg.). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990, S.55-91.

9 Filmographie

À l'intérieur. Regie: Alexandre Bustillo und Julien Maury, Drehbuch: Alexandre Bustillo. Frankreich: La Fabrique de Films (u.a.) 2007. Fassung: Kauf-DVD. Pathé 2008, 86'.

Eden Lake. Regie: James Watkins. Drehbuch: James Watkins. United Kingdom: Rollercoaster Films (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universum Film 2009, 91'.

Friday, the 13th. Regie: Sean S Cunningham. Drehbuch: Victor Miller. USA: 1980. Fassung: Kauf-DVD. Warner Home Video 2003, 91'.

Haute Tension. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja und Grégory Levasseur. Frankreich: Alexandre Films (u.a.) 2003. Fassung: Kauf-DVD. Fox Pathé Europa 2004, 85'.

House of 1000 Corpses. Regie: Rob Zombie. Drehbuch: Rob Zombie. USA: Spectacle Entertainment Film Group (u.a.) 2003. Fassung: Kauf-DVD. Sunfilm Entertainment 2004, 85'.

I spit on your grave. Regie: Meir Zarchi. Drehbuch: Meir Zarchi. USA: Cinemagic Pictures 1978. Fassung: Kauf-DVD, 101 Films 2010, 93'.

Martyrs. Regie: Pascal Laugier. Drehbuch: Pascal Laugier. Frankreich: Canal Horizons (u.a.) 2008. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 95'.

Scream. Regie: Wes Craven. Drehbuch: Kevin Williamson. USA: Dimension Films (u.a.) 1996. Fassung: Leih-DVD. Buena Vista Pictures 1997, 106'.

Scream 2. Regie: Wes Craven. Drehbuch: Kevin Williamson. USA: Dimension Films (u.a.) 1997. Fassung: Leih-DVD. Kinowelt 2001, 115'.

Silent Scream. Regie: Matt Cantu und Lance Kr Kawas. Drehbuch: Lance Kr Kawas. USA: Mainline Releasing (u.a.) 2005. Fassung: Kauf-DVD. Planet Media Home Entertainment 2007, 82'.

Tears of Kali. Regie: Andreas Marschall. Drehbuch: Andreas Marschall. Deutschland: Cut and Run Productions 2004. Fassung: Kauf-DVD. e-m-s 2004, 106'.

The Last House on the Left. Regie: Dennis Illiadis. Drehbuch: Adam Alleca und Carl Elsworth. USA: Rogue Pictures (u.a.) 2009. Fassung: Kauf-DVD. Universal 2009, 109'.

Timber Falls. Regie: Tony Giglio. Drehbuch: Dan Kay. USA: Rifkin Eberts 2007. Fassung: Kauf-DVD: Ascot Elite Home Entertainment 2008, 97'.

10 Abbildungsverzeichnis

(nach Filmblöcken geordnet)

Filmblock I: Boys being boys

EDEN LAKE

Abbildung 1 – Abbildung 4	S.52
Abbildung 5 – Abbildung 7	S.57
Abbildung 8 – Abbildung 13	S.58
Abbildung 14 – Abbildung 15	S.60
Abbildung 16	S.65
Abbildung 17 – Abbildung 18	S.66
Abbildung 19 – Abbildung 22	S.67

THE LAST HOUSE ON THE LEFT

Abbildung 23 – Abbildung 24	S.70
Abbildung 25 – Abbildung 26	S.71

Filmblock II: French Psycho

HAUTE TENSION

Abbildung 1 – Abbildung 7 (Kapitel 2)	S.14
Abbildung 1 – Abbildung 3	S.78
Abbildung 4 – Abbildung 7	S.83
Abbildung 8 – Abbildung 15	S.84
Abbildung 16 – Abbildung 19	S.92
Abbildung 20 – Abbildung 22	S.93

À L'INTÉRIEUR

Abbildung 23 – Abbildung 25	S.96
Abbildung 26 – Abbildung 28	S.97

Filmblock III: Gewalt schafft Geschichten

MARTYRS

Abbildung 1 – Abbildung 3	S.100
Abbildung 4 – Abbildung 6	S.103
Abbildung 7 – Abbildung 8	S.104
Abbildung 9 – Abbildung 10	S.107
Abbildung 11 – Abbildung 13	S.110
Abbildung 14 – Abbildung 15	S.111
Abbildung 16 – Abbildung 17	S.113
Abbildung 18 – Abbildung 19	S.114
Abbildung 20 – Abbildung 23	S.118
Abbildung 24 – Abbildung 25	S.119

11 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den im modernen Horrorfilm häufig vorkommenden expliziten Gewaltdarstellungen. Der Exzess wird vor dem Hintergrund einer Dramaturgie der Affekte untersucht, wobei es einerseits um diese Dramaturgie an sich, andererseits auch um das Wechselspiel der beiden Ebenen geht. Wie ist der gewalttätige Exzess in die Handlung des Films eingebettet, wie ist er in das dramaturgische Konstrukt des Films integriert? Die Arbeit folgt dabei einer zu Beginn getroffenen Feststellung, der zufolge es eben nicht vorrangig die explizite Darstellung der Gewalt ist, die eine Wirkung bei den ZuschauerInnen hervorruft, sondern die Art, wie die Gewalt auf die Erzählung des Films einwirkt und wie sie in den bildlichen Körper des Films eingebettet ist. Die Arbeit untersucht wie gewalthaltige Bilder auf ein potentielles Publikum wirken sollen bzw. wirken könnten und wirken und wie diese die Dramaturgie der Affekte beeinflussen. Es wird herausgearbeitet, dass es nicht ausschließlich die exzessive Darstellung von Brutalitäten, sondern ein aus verschiedenen Aspekten zusammengefügt Ganzes ist, das die ZuschauerInnen fordert. Wie bereits erwähnt wird hierzu das Horrorgenre danach untersucht, welche Mittel es zur Affizierung des Publikums hat und wie es diese einzusetzen vermag. In der Untersuchung der Gewaltdarstellung spielt zudem der Ekel als Affekt eine wichtige Rolle.

Die zweite Hauptlinie dieser Arbeit ist der Analyse von Frauen- bzw. Männerdarstellungen im Horrorgenre gewidmet. Wie sind die verschiedenen Geschlechter gezeichnet und dargestellt, welche klisierten Charakteristika werden aufgegriffen, welche verworfen? Mit Rückgriff auf Theoretikerinnen wie Laura Mulvey und Linda Williams wird vor allem die Rolle der Frau untersucht, ohne aber den Mann und die Darstellung von Männlichkeit(en) auszuklammern.

Anhand dreier Filmblöcke wird das in der ersten Hälfte der Arbeit dargelegte theoretische Wissen exemplarisch angewendet. Die hierzu herangezogenen Filme sind die französischen Produktionen MARTYRS, HAUTE TENSION und À L'INTÉRIEUR, der britische Film EDEN LAKE und die zwei amerikanischen Rape-Revenge-Filme THE LAST HOUSE ON THE LEFT und I SPIT ON YOUR GRAVE.

Den Abschluss der Arbeit bildet eine Art Exkurs in dem anhand verschiedener Thesen auf die Verwertbarkeit medialer Gewalt eingegangen wird, insbesondere auf den Katharsis-Begriff, der in Bezug auf den Horrorfilm oft angeführt wird. Außerdem wird der Frage nachgegangen, woher das stetige Interesse an Darstellungen dieser Art kommt und die Überlegung angeführt, wohin das Genre in Zukunft steuern könnte.

12 Curriculum Vitae

Zur Person

Name	Cornelius Benedikt Edlefsen
Geburtsdatum	20.05.1985

Wissenschaftlicher Werdegang

2004	Allgemeine Hochschulreife, Gymnasium am Romäusring, Villingen-Schwenningen, Deutschland
Seit 2005	Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien
WS 2008/2009	Erasmus-Aufenthalt an der Université Lumière Lyon 2, Lyon, Frankreich