



universität
wien

Magisterarbeit

Titel der Magisterarbeit

„Torture Porn –

Von der Kettensäge zur *vagina dentata* im
Post-9/11 Horrorgenre“

Verfasserin

Michaela Kremsmair, Bakk. phil.

angestrebter Akademischer Grad

Magistra der Philosophie, Mag. phil.

Wien, im Juni 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A066 841

Matrikelnummer: 0500543

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: Univ. -Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch Oberrat

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Der Splatterfilm	10
2.1. Der Killer	14
2.2. Das Opfer	15
2.3. Das Final Girl	23
3. Torture Porn	28
3.1. Folter und Pornographie	32
3.2. Der Körper als Spektakel	35
3.3. Kapitalismuskritik	38
3.4. Voyeurismus und Überwachung	41
3.5. Narration im Torture Porn	45
3.6. Kontextualisierung im Horrorgenre	49
4. Die Leinwand untersuchen	51
4.1. Die Kamera	51
4.2. Geräusche	52
4.3. Mise en Scène	53
5. Symbolik im Torture Porn	55
5.1. Der Blick der Kamera	58
5.2. Der Killer	59
5.3. Das Opfer	65
5.4. Das Final Girl	71
6. Conclusio	81
7. Literaturverzeichnis	86

1. Einleitung

Diese Arbeit beginnt etwas unkonventionell mit einer Anmerkung zum hier verwendeten wissenschaftlichen Sprachstil und Ausdruck: Ein Großteil der Forschung fand während eines Auslandssemesters an der Universität Melbourne, Australien statt. Dort ergab sich die Möglichkeit mit ExpertInnen auf den Gebieten der Horrorfilm-Forschung und Gender Studies zu sprechen und die entsprechende Literatur für die Arbeit zu recherchieren. Einige englischsprachige Sozialwissenschaftler behandeln das Paradigma der wissenschaftlichen Objektivität anders, als ihre deutschen KollegInnen. Diese Arbeiten versuchen nicht, die Subjektivität des Forschers zu eliminieren, sondern diese bewusst in die Ergebnisse einzubinden. Somit können individuelle, persönliche Erfahrungen und Erlebnisse offen nachvollzogen werden und zu größerer Objektivität führen. Insbesondere durch die Gender Studies hat sich eine Reihe an subjektiven Forschungsmethoden entwickelt, die sich auch in anderen Wissenschaften etablieren konnten. Die Geschlechterforschung untersucht verschiedene Lebenswelten von Menschen. Auf einer qualitativen Ebene kann dies nie ohne Subjektbezug geschehen. Einige ExpertInnen haben keinen sozialwissenschaftlichen Hintergrund. Ihre Forschungsrichtung hat sich erst mit der Zeit entwickelt, wie Donna Haraway, die ursprünglich aus den Naturwissenschaften kommt.

Somit möchte ich diese Forschungsarbeit kurz damit einleiten, was mich dazu führte das Thema Torture Porn näher zu betrachten. Die SAW-Filme wurden mir vor einigen Jahren empfohlen und als allgemein großer Fan von Horrorfilmen saß ich schließlich 2007 im Kinosaal um SAW III zu sehen. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt keinen der Vorgänger gesehen und war nicht auf die Brutalität dieser Filme vorbereitet. Schon in den ersten Minuten des dritten Teiles werden Gliedmaßen gebrochen, Beine abgesägt, Blut spritzt, das Mise-en-Scene ist dunkel, düster und ekelerregend. Das Ganze schien keinen ersichtlichen Zusammenhang zu haben außer den, dass Gliedmaßen gebrochen und Beine abgesägt werden und Blut spritzt. Schließlich wird eine der weiblichen Darstellerinnen, Detective Kerry von einer mit Schweinemaske verkleideten, unbekannten Person entführt und erwacht in der nächsten Szene. Ihr Brustkorb wird von einer Apparatur umfasst, die sich nur mit einem Schlüssel öffnen lässt, der sich jedoch in einem mit Säure gefüllten Gefäß vor ihr befindet. Plötzlich schaltet sich ein Fernsehgerät ein und ein Videoband wird abgespielt, welches ihr erklärt, dass sie nun eine Minute Zeit habe, um sich aus dem Apparat zu befreien. Dann würde die Säure den Schlüssel aufgelöst haben und sie müsste sterben. Detective

Kerry versucht an den Schlüssel zu kommen, wodurch ihre Hand verätzt wird und öffnet das Schloss. Zu spät erkennt sie jedoch, dass dies eine Falle war und als die Zeit ausläuft schnappt die Apparatur auf und reißt ihren Brustkorb auf. Dabei wird der Zuseher ganz genau Zeuge davon, wie der Körper des Opfers auseinandergerissen wird. Die Kamera wechselt nicht in eine dunkle Ecke des Raumes um den Rest der Szene der Fantasie der Kinogänger zu überlassen. Die grausame Visualität des Todes von Detective Kerry nur wenige Minuten nachdem sich das erste Opfer des dritten Teiles aus schweren Ketten befreien musste – diese waren an verschiedenen Stellen seines Körpers befestigt, unter anderem am Unterkiefer, und sollten vom Opfer selbst aus der Haut herausgerissen werden – waren meiner Meinung nach genug für die ersten SAW Erfahrungen. Somit verlies ich geschockt den Kinosaal mit einem leichten Zittern und der Frage ‚Warum macht jemand so einen Film? Warum lässt sich jemand so etwas in seiner Freizeit einfallen?‘ und beruhigte mich mit dem Gedanken, dass die Macher des Films Amerikaner seien und sehr weit weg von mir lebten. Meine erste Auseinandersetzung mit dem Thema Torture Porn dauerte demnach keine 15 Minuten.

Nachdem der Journalist David Edelstein *Hostel* von Eli Roth gesehen hatte, fragte er seine Leserschaft, warum Amerika nun verrückt nach „Blut, Eingeweiden und Sadismus“ sei. In diesem 2006 im New York Magazine erschienenen Artikel zieht er einen Bogen über dieses neue Subgenre des Horrorfilms und nennt SAW (2004), *Wolf Creek* (2005), *Hostel* (2005) sowie *The Devil's Rejects* (2005) in einem Atemzug mit *The Passion of the Christ* (2004). Edelstein prägte die Bezeichnung des ‚Torture Porns‘ und entfachte damit eine Debatte um die Sinnhaftigkeit und Relevanz dieser Filme, die an Brutalität kaum zu übertreffen seien (vgl. Edelstein 2006: <http://nymag.com/movies/features/15622/>, letzter Zugriff 19.03.2011, 16:56). Bereits in den 1960er und 70er Jahren beschäftigten sich die sogenannten Gore-Filme bevorzugterweise mit dem Auseinandernehmen des menschlichen Körpers in einer sehr graphischen Form. Die meisten Szenen des 1970 erschienenen Films *The Wizard of Gore* zeigen den Magier Montag dabei, wie er Frauen zersägt oder ihre Bäuche aufschneidet um in ihren Eingeweiden zu wühlen. Regisseur Hershell Gordon Lewis vereinte in seinem Film die Elemente des damaligen Splatterfilms mit dem Film noir.

Edelstein jedoch argumentiert, dass die Folterszenen des Torture Porns über das Spektakel des Gore oder Splatter hinausgingen. Während die Opfer im Splatterfilm üblicherweise für ihre sexuelle Freizügigkeit bestraft werden, scheint die Opferauswahl im Torture Porn willkürlich und austauschbar. Er erwähnt auch Carol Clovers Theorie des Final Girls, des Mädchens, das zum Schluss des Films

überlebt und den Mörder in die Flucht treibt oder tötet, das jedoch in den Filmen des Torture Porns auf den ersten Blick keine Rolle einzunehmen scheint. Edelstein gelingt es in seinem kurzen Artikel zum ersten Mal einige Merkmale jener Filme zu skizzieren und einer oberflächlichen Analyse zu unterziehen. Dabei erwähnt er einen wichtigen Punkt, nämlich die Perspektive des Zusehers. Auch diesem Thema widmete sich Carol Clover schon 1992 in ihrem Buch ‚Men, Women and Chainsaws‘, als sie der Frage nachging, was Splatterfilme für das breite Publikum so interessant mache. Identifikation ist ein wichtiges Stilelement des Horrorfilms, wenn der Zuseher sowohl die Angst des Opfers nachempfindet während er genau durch diese Position als Beobachter die Macht des Monsters miterleben kann (vgl. ebda).

Wenn Edelstein seine Leser fragt, ob sie vor kurzem eine Operation an nicht anästhesierten Menschen gesehen haben, bringt das die Wirkung der Torture Porn Filme auf den Punkt. Bei einer ersten oberflächlichen Betrachtung scheint dies alles zu sein, worum es in diesen Filmen geht: sie foltern, sie töten und sie tun dies mit einer Leidenschaft und Hingabe, die den Zuseher in eine unangenehme Situation bringt. Mit wem identifiziere ich mich nun? Wie lange kann ich zusehen, bevor ich wegsehen muss, weil der Ekel zu groß ist? Soll ich hier überhaupt noch zusehen oder verstößt dies gegen meine moralischen und ethischen Werte? Das Publikum eines Horrorfilms übernimmt oft eine voyeuristische Rolle, da es Dinge sieht und weiß, welche den Monstern oder Opfern unbekannt sind. Der Einsatz der Filmkamera ist hier von Bedeutung. Der Fokus auf bestimmte Objekte und Blickwinkel wird benutzt um den Zuseher zu manipulieren und ihn mit den Charakteren zu identifizieren.

Clover betrachtete Anfang der 90er den geschlechterspezifischen Blick der Kamera und wie dieser zu unserer Meinung über Geschlecht und Gender beiträgt. Jedes Genre arbeitet mit seinen eigenen Methoden zur Identifikation, was dem Publikum in eine kritische Rolle einbringt. Die Art und Weise, wie Horrorfilme das Männliche und Weibliche repräsentieren, beeinflusst den Zuseher, seine Erwartungshaltung und Reaktion, da er oder sie an ein bestimmtes geschlechterspezifisches Verhalten gebunden ist. Während es für Männer typischerweise ein Zeichen von Stärke und Maskulinität ist, bei extrem grausamen Szenen nicht wegzusehen, ist es die Frau, die ihren Blick entzieht. Dafür gibt es genug Gründe, denn zum einen ist es die Kamera selbst, die einen bestimmten Blickwinkel oder point of view (POV) der Charaktere wiedergibt um den Zuseher zu fragen: identifizierst du dich mit mir oder nicht? Die Identifikation findet daher sowohl auf der Opfer/Monster-Ebene statt als auch auf einer geschlechterspezifischen. Clover jedoch argumentiert, dass Splatterfilme trotz ihres Sadismus und Brutalität nicht versuchen, eine männliche

Perspektive einzunehmen, sondern die der vorwiegend weiblichen Opfer (vgl. Clover 1993: 8). Ein anderer Grund wegzusehen ist, dass viele Zuseher nicht Zeuge einer Vergewaltigung oder Tötung einer anderen Frau sein wollen, der repräsentativ für sie selbst stehen könnte. Dies lässt dem weiblichen Publikum wenig Raum zur Identifikation, da weibliche Charaktere nur auf der Leinwand sind, um sie anzusehen. Cristina Pinedo schreibt, dass dem weiblichen Zuseher Masochismus vorgeworfen wird, denn in einem mysogenen Genre gibt es für weibliche Lust keinen Platz. Strenge Feministinnen bezeichnen das weibliche Publikum als Nestbeschmutzer, die vorherrschende Normen und unterdrückende Strukturen nur wiederholen und nicht aus ihnen ausbrechen (vgl. Pinedo 1997:69ff).

Eine solche Darstellungsform führt zu einer Blindheit, welche die weiblichen Protagonisten auf eine Ebene mit dem Monster stellt. Viele Heldinnen der Stummfilmära waren entweder buchstäblich oder im übertragenen Sinne blind, was Ausdruck ihrer fehlenden Begierde war und es dem männlichen Protagonisten erlaubte, sie mit voyeuristischem Vergnügen zu beobachten (vgl. Williams in Grant 1996: 15f). Es ist auch genau dieser Blick (engl. gaze), der sich mit den Jahren und besonders durch die Torture Porn Filme verändert hat. Statt voyeuristischem Vergnügen geht es in SAW und ähnlichen Filmen um das Bedürfnis des Beobachtens. Das Filmmagazin Jump Cut veröffentlichte 2010 den Artikel *Torture Porn and Surveillance Culture* von Evangelos Tziallas. In diesem Essay stellt Tziallas Verbindungen zwischen aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen und Entwicklungen dar und betont die Relevanz des Torture Porns als kulturellen Text. Ich betrachte seine Arbeit als ausschlaggebend für mein Interesse an diesem Gebiet, das bis jetzt nur am Rande akademisches Interesse erfahren hat.

Es gibt viele Theorien zu den Handlungen des ‚Sehens‘ (engl. to look) und ‚Zusehens‘ (engl. to watch), wobei besonders der weibliche Blick dabei im Zentrum steht. Eine Frau, die einen Blick auf das Monster wirft, identifiziert sich gleichermaßen damit, weil in einer patriarchisch dominierten Welt beide, die Frau und das Monster, zur Abjektion werden. Filmwissenschaftlerin Linda Williams erklärt, dass die weibliche Neugier bestraft und ihre Begierde masochistischen Fantasien unterworfen wird. Der Begriff der Abjektion wurde in den 90er Jahren durch Barbara Creed in ihrem Buch ‚The Monstrous Feminine‘ geprägt und soll später erläutert werden. Williams beschreibt zwei Beispiele aus dem klassischen Horrorfilm: In *Nosferatu* (1922) von F. W. Murnau, wird die weibliche Protagonistin Opfer des bluthungrigen Vampirs während sie ihn ansieht und in einen tranceähnlichen Zustand verfällt. Ihr Blick ist so fixiert, ihre Begierde auf den Anblick des Monsters so groß, dass sie zugleich dafür bestraft wird und stirbt. Das

Phantom der Oper (1925) stützt diese Theorie durch die Szene, in welcher Christine dabei ist, das Phantom zu demaskieren. Während die Theaterbesucher das hässliche Gesicht des Monsters bereits gesehen haben und sich abwenden, ist Christines Blick noch immer voller Begierde und Verwunderung. Das gegenseitige Mitgefühl zwischen der Frau und dem Monster ist jedoch keineswegs von sexueller Natur. Hier steht eine empathische Identifikation im Vordergrund. Die Frau erkennt die Andersartigkeit des Monsters und sogleich ihre eigene. Durch den Blick des Mannes, seiner patriarchalen Strukturen sind sowohl das Monster als auch die Frau ‚biologische Freaks‘ mit unbändigen Bedürfnissen und einer Macht, welcher er nicht nachkommen kann. Der Blickwinkel des Mannes macht keinen Unterschied zwischen einem Objekt der Begierde und einem Objekt des Schreckens (vgl. Williams in Grant 1996: 16-21).

Wie jedes andere Filmgenre unterzieht sich auch der Horrorfilm einer ständigen Veränderung, so auch dessen kritische und wissenschaftliche Auseinandersetzung. Kritiker ordnen den Torture Porn, der eine Weiterentwicklung des Splatterfilms ist, dem Post-9/11 Genre zu, wobei die Traumata der Terroranschläge von 2001 auf die USA Wiederhall finden. Nach dem Teen-Horror der 90er war es um das Genre ruhiger geworden, bis mit den SAW Filmen eine erneute Konjunktur einsetzte. In der Tat gab es dieses Phänomen bereits in den 1970er Jahren mit dem Aufkommen der Splatterfilme. Das Comeback des Horrorfilms korrelierte mit einer zunehmenden Kritik an der Reagan Administration der Vereinigten Staaten und dem Vietnam Krieg¹. Kunst macht es sich immer zur Aufgabe, aktuelle politische und gesellschaftliche Ereignisse aufzugreifen und zu verarbeiten. Die Literatur und Filme sind voll von Serienmördern und anderen Kreaturen wie Zombies oder Cyborgs, welche unterschwellig die Gewalt des Kapitalismus betonen. Ein Beispiel dafür ist der japanische Film *Dark Waters* (2001), welcher das Auseinanderbrechen von Traditionen und Grenzen innerhalb der japanischen Gesellschaft zum Thema hat. Als die Geburtenrate in Japan in den 90er Jahren auf Grund des Wirtschaftswachstums zurückging, waren viele Frauen damit überfordert die hohen Arbeitserwartungen und strengen Familientraditionen miteinander zu vereinbaren. Jede Szene des Films, der Aufbau, die Ausführung, der Schnitt erinnert an jene Unterdrückung, die darauf wartet auszubrechen (vgl. Kleinhaus 2008: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/horrorintro/index.html>, letzter Zugriff 15.12.2011, 19:43). Gleichzeitig stellt sich die Frage nach dem moralischen Wert solcher Filme. Waren es in den 70er und 80er Jahren Teenager, die für ihre sexuelle Freizügigkeit von einem maskierten Wahnsinnigen bestraft wurden,

¹ siehe auch Wood, Robin 1986: *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia University Press, New York

werden die Opfer der Torture Porn Filme nicht einfach nur getötet, sondern regelrecht geschlachtet. Dabei erwähnt Edelstein Mel Gibsons *The Passion of Christ*, der versucht eine Katharsis herzustellen. Eine Reinigung, nachdem sich der Zuseher einer zweistündigen Folter Jesus Christus unterzogen hat (vgl. Edelstein 2008: <http://nymag.com/movies/features/15622/>, letzter Zugriff 15.12.2011, 15:34). Auf der anderen Seite steht die Frage des Publikums, der Identifikation. Regisseur Quentin Tarantino gelingt es in seinen Filmen Szenen der Gewalt immer wieder durch humorvolle Stilelemente aufzubrechen und den Zuseher zu verwirren. So eine Szene aus *Reservoir Dogs* (1992), die einen Polizisten zeigt, der gerade von seinem Widersacher Vic Vega verstümmelt, dann mit Benzin übergossen und schließlich angezündet wird. Diese tragische Situation hinterlegt Tarantino mit der Musik von Stealers Wheel, einer britischen Folk-/Rockband der 70er Jahre. Die Szene erhält durch den Song ‚Stuck In The Middle With You‘ eine tragische Komik, besonders, als Vic Vega beginnt mit der Musik zu pfeifen und tanzen und trotz der Brutalität, denn der Polizist wird gefoltert und getötet, gewinnt Vega an Sympathie beim Publikum. Die Coolness dieses Charakters macht es schwer sich zu entscheiden, welchen Blickwinkel man einnimmt: jenen des Opfers oder jenen des Täters? (vgl. Young 2010:68f). Dies ist auch eine zentrale Frage Edelsteins, wenn er schreibt, dass das Motiv des Serienmörders eine Omnipräsenz in unserer Vorstellungskraft besitzt. Als potentielles Opfer ist der Zuseher auf der einen Seite erschreckt und abgestoßen. Auf der anderen Seite ist die Figur des Serienmörders ein Archetyp, der durch seine Macht fasziniert. Eines der besten Beispiele dafür ist die Figur des Will Graham aus Thomas Harris *Red Dragon* (1981). Graham jagt Serienmörder und gleichzeitig ist es ihm möglich, sich in deren Köpfe und die Gedankenwelten hineinzusetzen. Diese Empathie erlaubt es ihm Gerechtigkeit und Moralität zu üben, während er die Antizipation des Serienmörders besitzt (vgl. Edelstein 2008: <http://nymag.com/movies/features/15622/>, letzter Zugriff 15.12.2011, 15:34).

Die Frage nach der Identifikation ist auch im Torture Porn nicht leicht zu beantworten, denn hier treffen drei Systeme aufeinander: Simulation, Wirklichkeit und Wirklichkeit als Simulation. Durch Regieeinstellungen und Kameraführung gerät der Zuseher in die Position des Killers, nimmt seinen Platz ein und sieht, was er sieht (vgl. Tzialls 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 06.03.2012, 15:33). Die höchst graphische Darstellung lässt immer wieder die Frage aufkommen, wie man selbst in einer solchen Situation handeln würde. In seiner Abstraktheit lebt der Torture Porn von einer bestimmten Authentizität. Als sich Dr. Gordon in SAW aus seinen Fesseln befreien möchte, entschließt er sich, seinen Fuß abzusägen. Er sieht dies

als einzige Lösung für seine ausweglose Situation um Jigsaws Spiel zu gewinnen und seine Familie zu retten. Also greift er zur Säge und beginnt. Als Dr. Gordon schließlich die Säge an seinem Fuß ansetzt, ist dies für den Zuseher nicht einfach nur eine beklemmende Situation. Nachdem er seit nun mehr als 60 Minuten Zeuge von Jigsaws Spiel war, die Folterungen mit angesehen hat und keine andere Möglichkeit sieht zu überleben, stellt sich die Frage: Würde ich das Gleiche machen? Wäre ich fähig, selbst in einer solchen Ausnahmesituation, meinen Fuß abzusägen um zu überleben? In Torture Porn geht es nicht um übersinnliche Kräfte, Wesen aus dem Weltraum oder japanische Geister. Torture Porn bringt seine Opfer und gleichzeitig sein Publikum in Situationen, die sogleich unrealistisch sind, denen ein gewisser Realismus jedoch nicht abgestritten werden kann. Für einige Zuseher ist genau das, was sie an den Filmen so furchteinflößend finden. Anders als bei Horrorfilmen, die sich mit Geistern oder anderen übernatürlichen Elementen auseinandersetzen, spielen sich die Handlungsstränge von Torture Porn in der ‚realen‘ Welt ab. Wenn die Darstellungsform realistisch ist, ist Torture Porn dann mehr oder weniger moralisch als andere Horrorgenres, in seiner Repräsentation von gesellschaftlichen und politischen Themen? Wenn die Folterszenen der Filme realistisch sind und jeder in eine solche Situation kommen kann, wer ist dann ‚jeder‘? Im Hintergrund des Einsatzes von Foltermethoden im wirklichen militärischen Zusammenhang und den politischen Ereignissen in einer us-amerikanischen Gesellschaft nach dem 11. September, liegt hier ein Trugschluss. Der gefolterte, amerikanische Körper ist nur als Abstraktion zu verstehen. Obwohl die reale Chance entführt, eingesperrt, gefoltert und getötet zu werden durchaus besteht – sie ist zumindest höher, als von einem Geist heimgesucht zu werden oder vom Teufel besessen zu sein – es passiert aber in der realen Welt nicht (vgl. Middleton 2010:24). Torture Porn befasst sich mit realen Ängsten einer Gesellschaft, die von einer strengen Überwachungs politik der Bush-Regierung geprägt ist und der Wahrnehmung dieser Gesellschaft durch Andere.

Ich möchte diese Arbeit mit einer kurzen Einführung in den Splatterfilm beginnen. Dieses verwandte Subgenre des Horrorfilms und seine starren Strukturen hinsichtlich der Charaktere sind ausschlaggebend für die Entstehung des Torture Porn. Erst ein Verständnis für dessen Ursprung lässt die Entwicklungen der letzten Jahre erkenntlich werden und nachvollziehen. Nur sehr wenige Splatterfilme werden nach ihrer kulturellen Bedeutsamkeit untersucht. Besonders die Filme der 70er Jahre schafften es, soziale Normen und traditionelle Darstellungsweisen der Frau in Frage zu stellen (vgl. Trencansky 2001:1). Die Filme der 80er Jahre werden von akademischer Seite als enttäuschend betrachtet. Sie besitzen keinen guten Ruf, Tony Williams bezeichnet sie auch als sich ständig wiederholende

Ausbeutungsfilme (Williams in Grant 1996:166). Nachdem *Halloween* und *The Texas Chainsaw Massacre* schon einen künstlerischen und fast philosophischen Ruf besitzen, erfahren spätere Filme nur wenig wissenschaftliche Kritik.

Ich möchte die Opfer- und Tätercharaktere einiger Filme genauer untersuchen und analysieren, in wie weit sich die Motive verändert haben. Dabei konzentriere ich mich auf den Splatterfilm der 70er und 80er Jahre, vor allem *Halloween*, *The Texas Chainsaw Massacre* und *Nightmare on Elm Street*. An dieser Stelle berufe ich mich vor allem auf den Arbeiten von Carol Clover und Barbara Creed, die vor allem eine feministische Betrachtungsweise des Splatterfilms behandeln. Die starre Rollenverteilung im Horrorfilm hat sich stark verändert: wo früher Bestrafung für moralisches Fehlverhalten im Vordergrund stand, spielt im Torture Porn eine schier wahllose Austauschbarkeit eine große Rolle. Auch die Symbolik hat sich gewandelt. Hier soll die Arbeit der Frage nachgehen, in wie weit phallische Symbole, wie die Kettensäge oder Machete, der vagina dentata gewichen sind. Einige feministische FilmwissenschaftlerInnen haben sich bereits ausgiebig mit der Symbolhaftigkeit in Horrorfilmen beschäftigt. Der Horrorfilm ist Teil der Populärkultur und teilt die Welt in strenge Grenzen: Monster/Opfer, Normal/Übernatürlich, das Selbst/der Andere. Nicht nur eine strenge geschlechterspezifische Kameraführung und Rollenverteilung werden dabei thematisiert, sondern auch das Wie und Warum die Opfer getötet werden. Die australische Film- und Genderwissenschaftlerin Barbara Creed widmet sich diesem Thema in ihrem Buch *The Monstrous Feminine* von einer psychoanalytischen Seite und verbindet Horror mit Freud'schen Kastrationsängsten. Auch Linda Williams und Carol Clover haben einen großen Beitrag zur feministischen Horrorfilmforschung geleistet und auch diese Arbeit soll sich in weiten Teilen auf ihre Theorien stützen. Jedoch ist es unumgänglich in den Wissenschaften, aber besonders in den Sozialwissenschaften, bereits bestehende Theorien und Forschungsergebnisse einer wiederholenden Überprüfung auszusetzen, um sie in ihrer Wahrhaftigkeit zu bestärken oder zu widerlegen. Torture Porn, als Post-9/11-Genre der 2000er Jahre eignet sich für einen solchen Forschungszweck.

Nach einer Einführung in den Splatterfilm möchte ich die Kernthemen des Torture Porn behandeln: die Terroranschläge des 11. September, die Politik der Bush-Regierung, die Entstehung der Überwachungsgesellschaft und der Einsatz von Foltermethoden im ‚Krieg gegen den Terror‘. Die Arbeit soll weiter einigen von Tziallas Hypothesen nachgehen und prüfen. Um Torture Porn als relevantes Genre filmwissenschaftlich untersuchen zu können, muss feststehen, dass es sich dabei um eine Form des Films handelt, der Themen der Gesellschaft und Politik aufgreift. An dieser Stelle möchte ich Michel Foucaults Werk ‚Überwachen und Strafen‘ und

im Besonderen seine Repressionshypothese behandeln. Mit dem Torture Porn und dem Hintergrund einer us-amerikanischen Gesellschaft in der USA nach 9/11, kommt aber nun auch die Frage nach kulturellen und sozialen Merkmalen, wie Rasse, Nationalität und sozialen Schicht beziehungsweise Klasse (vgl. Kleinhaus 2008: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/horrorintro/index.html>, letzter Zugriff 15.12.2010, 19:56).

Im Besonderen ist auch die Arbeit von Carol Clover zur Theorie des Final Girl von Bedeutung. Das Final Girl ist ursprünglich ein typischer Charakter des Splatterfilms. Sie ist jenes Mädchen, das zum Schluss des Films überlebt und/oder den Mörder zur Strecke bringt. Clovers Theorie stammt aus den 90er Jahren und betrachtete damals vor allem Filme der 70er und 80er Jahre. Doch das Motiv des Final Girl findet sich auch in den Filmen des Teenhorrors der 90er. Umstrittener ist, ob es das Final Girl auch in den Torture Porn Filmen gibt, da ihr Auftreten weniger offensichtlich ist. Sie ist weiblicher geworden und sexuell freizügiger, wie Sidney Prescott der *Scream*-Reihe. In diesem Zusammenhang möchte ich die These aufstellen, dass das Final Girl des Torture Porns queer geworden ist. Eine genaue Begriffsdefinition, was ist Torture Porn, ist für eine tiefgründige Analyse wichtig. Die Termini werden in der Alltagssprache oft zu wörtlich genommen, daher ist eine genaue Abgrenzung zur erotischen Pornographie, Gewaltpornographie und den sogenannten Suff-Filmen ausschlaggebend.

In der Analyse des Torture Porn konzentriert sich die Arbeit vor allem auf die *Filme Hostel I und Hostel II, SAW I-IV und Captivity*. Dabei möchte ich einige Hauptcharaktere hervorheben und sie nicht nur im Kontext des jeweiligen Films, sondern in einem größeren Zusammenhang mit den Motiven des Torture Porn als Post-9/11 Genre betrachten. Die Literaturrecherche erwies sich als schwierig, da es nur wenig wissenschaftliche Abhandlungen zum Thema Torture Porn gibt. Die ausgewählten Filme sind die erfolgreichsten und populärsten des Genres, was die Recherche erleichterte.

SAW hat sich zum erfolgreichsten Horror-Franchise entwickelt und schaffte es ins Guinness Buch der Rekorde 2010. SAW schaffte es sogar Filmreihen wie *The Texas Chainsaw Massacre, Halloween* oder *Friday the 13th* als erfolgreichste Horrorfilm Serien zu überholen. Seit dem Start von SAW I im Jahr 2004 konnte die Serie weltweit über \$730 Millionen einspielen und mehr als 30 Millionen DVDs verkaufen (vgl. Kit 2010: <http://www.reuters.com/article/2010/07/23/us-saw-idUSTRE66M02F20100723>, letzter Zugriff 21.02.2012, 16:41).

2. Der Splatterfilm

„Slashers in their cemented popular yet low-culture status may be unavoidable, but they are never viewed as much more than exploitation. Yet, from their cultural vantage point, they were able to present images of female and youth agency that the rest of mainstream cinema has yet to equal.” (Trencansky 2001)

Der Splatter- oder Slasherfilm ist ein Genre, dem keine große kinematographische Virtuosität zugeschrieben wird. Oftmals werden diese Filme auch als ‚meat movies‘, also ‚Fleischfilme‘ bezeichnet. Ihr Aufbau ist augenscheinlich einfach gehalten: ein psychopathischer Killer schlitzt seine, bevorzugt weiblichen, Opfer nach der Reihe auf, bis er selbst, meist durch das Final Girl, ums Leben kommt. Die Sprache des Splatterfilms ist universell verständlich und pre-existent. Splatterfilme werden jedoch äußerst unterschiedlich rezipiert. *The Texas Chainsaw Massacre* von 1974 gilt als DER Splatterfilm, wird sogar als mit *Vom Winde Verweht* des klassischen Kinos verglichen. Das New Yorker MOMA, Museum of Modern Art, hat die original Filmrolle gekauft und ausgestellt, während der Film in Schweden verboten wurde (vgl. Clover in Grant 1996:66). In den letzten Jahrzehnten hat sich nur wenig an diesem Konstrukt verändert. Um jedoch immer mehr und neues Publikum anzulocken, hat sich die Gewalt im Splatterfilm gesteigert, um den Zuseher mit mehr Angst, Beklemmung und grausamen Morden zu bedienen. Die Hauptcharakteristiken von Filmen wie *The Texas Chainsaw Massacre*, *Friday the 13th* (1980) oder *Halloween* (1978) sind

- eine höchst graphische Darstellung von Gewaltakten
- mehr weibliche als männliche Opfer
- eine Korrelation eindeutiger Gewalt mit sexuellen Handlungen (vgl. Luque, Molitor, Sapolsky 2003:28).

Der Splatterfilm wird von vielen Kritikern ignoriert und auch die Filmwissenschaften widmeten sich bevorzugterweise dem klassischen Horrorkino. Die Filme werden auf eine rein ästhetische Ebene reduziert, die nur aus Spezialeffekten und sadistischer Gewalt besteht. Diese Sichtweise simplifiziert den Splatterfilm und gibt ihm keinen Raum als kulturelle Darstellungsform. Das Problem besteht darin, dass sich dabei oft die Frage nach der eigenen Ethik und Moral stellt. Die unorthodoxe Herangehensweise macht es schwer zu verstehen, wie sich ein solcher Film mit

gesellschaftlichen Fragen auseinandersetzen kann. Doch ihre Relevanz als kulturelle Texte wird oft unterschätzt. Doch der Splatterfilm erfreut sich großer Beliebtheit und ist besonders bei Jugendlichen zu einem Teil der Pop Kultur (Conelly 2007:13) geworden. Sein Status als Außenseitergenre macht es möglich, die Gesellschaft auch außerhalb des Mainstreamkinos darzustellen. Die Komplexität des Splatterfilms wird von akademischer Seite oft vergessen, obwohl gerade dieser sich besonders bemüht, Mainstream Rollenbilder zu untergraben (Trencansky 2001:2).

Der Postmoderne Horrorfilm ab 1968 ist gekennzeichnet durch bestimmte Leitsätze. Es ist immer der Mann bzw. das Monster, der/das eine bereits nicht vertrauenswürdige Gesellschaftsordnung bedroht. Die Alltagswelt wird augenblicklich zerstört und Gewalt wird zu einem festen Bestandteil. Zweitens, werden Dualitäten wie gut/böse, normal/abnormal in Frage gestellt und allgemein gültige Unterscheidungsmerkmale haben keine Gültigkeit mehr. Auch die Linien der sex/gender Dichotomie verschwinden. Drittens, der Postmoderne Horror spielt in einer Welt, in der sich die Protagonisten der Übernatürlichkeit, sei es ihrer Umgebung oder dem Bösewicht, anpassen müssen. Logik und Vernunft haben hier keinen Platz und die Fähigkeit der Adaption ist ausschlaggebend für das Überleben. Viertens, haben die Filme oftmals keinen Abschluss. Das Monster steht immer wieder auf und kann selten überwunden werden. Dafür stehen die zahlreichen Fortsetzungen, die manche Filme zu regelrechten Serien gemacht haben. So gibt es von *Halloween* insgesamt sieben Filme, *Nightmare on Elm Street* brachte es auf acht Fortsetzungen und die *Friday the 13th* Reihe besteht sogar aus 11 Teilen. Ein letzter Punkt ist das, was Pinedo ‚recreational terror‘ (engl. recreation – Erholung, Freizeit) nennt. Dabei vergleicht sie das Sehen eines Horrorfilms mit der Fahrt in einer Achterbahn. Sich wiederholende Elemente, die Aneinanderreihung von Situationen simulierter Angst seien es, die den Horrorfilm zu einem angenehmen Vergnügen mache (vgl. Pinedo 1997:5f).

Doch besonders die starren Strukturen, die Aufteilung in typisch männliche und typisch weibliche Charaktere machen den Splatterfilm zu einer interessanten Forschungsquelle. Männliche und weibliche Rollen sind in einem Konflikt miteinander. Dies bezieht sich aber mehr auf einen Geisteszustand als den Körper. Dabei kann uns der Splatterfilm durch immer wiederkehrende Motive und Repetition Aufschluss über, zum Beispiel, gerade herrschende Bilder der Rollenverteilung geben. Aktuelle gesellschaftliche Diskurse finden so auch Widerhall, trotz mangelnder oder unterschätzter Kritiken. Der Horrorfilm zählt im Allgemeinen zu den ‚Körpergenres‘. Dazu zählen auch das Melodram und der Pornofilm. Sinn und Zweck ist es nicht, den Zuseher intellektuell zu stimulieren,

sondern tiefste archaische Gefühle auszulösen: das Melodram soll zu Tränen rühren, die Pornografie sexuell anregen und der Horrorfilm soll das Publikum zum Schauern bringen. Um es auf den Punkt zu bringen und die sex/gender Dichotomie klarer darzustellen, beschäftigt sich der Pornofilm mit dem sexuellen Geschlecht und der Horrorfilm mit dem sozialen Geschlecht (vgl. Clover in Grant 1996:68f). Es ist aber nicht von der Hand zu weisen, dass sich auch der Horrorfilm mit Sexualität auseinandersetzt, jedoch auf eine andere Art und Weise. Sexuelle Handlungen werden oft unmittelbar mit dem Tod bestraft. Kritiker des Splatterfilms sehen genau darin die Gefahr. Auf Grund der klassischen Konditionierung könnte die Verbindung von Sexualität und Gewalt eine desensibilisierende Wirkung auf den Zuseher haben. Es existieren einige Studien zu diesem Thema, die untersuchen sollen, ob es einen Zusammenhang gibt, zwischen der Aneinanderreihung von Sex- und Gewaltszenen und einer emotionalen Abstumpfung des männlichen Zusehers gegenüber Gewalthandlungen an Frauen. Adam, Donnerstein und Linz² waren Ende der 80er Jahre die Ersten, die eine solche Studie ausführten. Nicht nur ihre, sondern auch weiterfolgende Untersuchungen von Weaver und Cowan und O'Brien konnten diese Hypothese nicht verifizieren. Nach einer Hochphase Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre sah es so aus, als hätte der Splatterfilm beim Publikum an Anreiz verloren. Doch Mitte der 90er Jahre feierte er mit *Scream* (1997) und *I Know What You Did Last Summer* (1997) ein Comeback. Erneut fragten sich Kritiker, ob sich das Verhältnis von Sex- und Gewaltszenen geändert hat. Eine Inhaltsanalyse mehrerer Filme von Molitor und Sapolsky im Jahr 2003 konnte diese Annahme bestätigen. Sie vergleichen Splatterfilme der 80er und 90er Jahre miteinander und betrachteten dabei das Verhältnis von Sex, Gewalt und Gender. Die Ergebnisse der Studie konnten keinen Zusammenhang zwischen Szenen sexueller Handlungen und Gewaltszenen zeigen. Das Forschungsteam betrachtete auch die Aufteilung der Geschlechterrollen, besonders bei den Opfern und widerlegte dabei einen weit verbreiteten Mythos. Die Annahme, dass die Mehrzahl der Opfer in Splatterfilmen weiblich sei, erwies sich als falsch. Lediglich weniger als die Hälfte der Opfer war weiblich. Auffallend war nur, dass weiblichen Opfern deutlich mehr Kamerazeit eingeräumt wurde als den Männern. Während der Mord an Männern oft nur für den Bruchteil einer Sekunde zu sehen ist, werden weibliche Charaktere dabei gefilmt, wie sie versuchen dem Killer zu entkommen. Dabei laufen sie weg, stellen ihm Fallen, verwunden ihn vielleicht oder stellen sich im Nahkampf. Während die Kamera bei manchen männlichen Opfern sogar wegdreht und nur der Ton erahnen

² siehe auch Adams, Donnerstein, Linz 1989: Psychological Desensitization and Judgement About Female Victims of Violence In: Human Communication Research 15, 509-522

lässt, was passiert, sind Frauen oft minutenlang im Bild. Jedoch hat sich auch die Anzahl solcher Szenen verringert (vgl. Luque, Molitor, Sapolsky 2003:28f)³. Die Kameraposition ist ausschlaggebend für diese Ergebnisse. So zeigt sie männliche Opfer gerne aus der Entfernung oder im Nebel. Die Tötung der weiblichen Opfer wird aus der Nähe gefilmt und länger gezeigt. So in der Anfangsszene von *Halloween II* (1981), wenn der Krankenpfleger binnen weniger Augenblicke tot ist, wird das Sterben der Krankenschwester minutenlang im Close-Up auf die Leinwand projiziert. Der Zuseher kann ihr Gesicht studieren, während sie realisiert, was mit ihr passieren wird. Das Publikum sieht ihre Angst und Begriffenheit und hört ihre Schreie in dem Moment, als das Messer in ihren Körper eindringt. Was viele die ‚tits and scream‘ Methode nennen, findet sich in fast jedem Splatterfilm. Bekannte Darstellerinnen werden oft ‚Scream Queen‘ genannt (vgl. Clover in Grant 1996:82).

Experten bezeichnen Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) als ersten Splatterfilm und in der Tat lassen sich hier einige wichtige Stilelemente wiederfinden: den psychopathischen Mörder (Norman Bates), soziopathische Familienverhältnisse, die wunderschöne und sexuell aktive, junge Frau (Marion Crane), den unheimlichen Ort (das Motel), die Tatwaffe (ein Messer) und die Angriffe aus der Sicht der Opfer. Manche sehen in Marion Cranes Schwester, Lila, sogar das erste Final Girl, denn sie spürt den Bates auf, überwältigt ihn und bringt ihn ins Gefängnis. Als Vorläufer inspirierte Hitchcock dadurch den Splatter der 70er Jahre. In *The Texas Chainsaw Massacre* fährt eine Gruppe Jugendlicher durch Texas. Sie werden von einem Anhalter zu einem heruntergekommenen Haus geführt, in dem dieser mit seinem Bruder Leatherface, dessen Vater, Großvater und der Leiche seiner Großmutter lebt. Es stellt sich heraus, dass die ehemaligen Schlachthausmitarbeiter in der Fabrik durch Maschinen ersetzt wurden, was sie alle zu Kannibalen machte. Das Haus ist auf groteske Weise mit Leichenteilen dekoriert und die Teenager werden nach der Reihe mit einer Kettensäge getötet. Nur ein Mädchen überlebt, Sally. Der Plot von *Halloween* ist nicht sehr viel anders: Der junge Michael ersticht seine Schwester nachdem sie Sex mit ihrem Freund hatte mit einem Küchenmesser. Jahre später entflieht der nun Erwachsene einer psychiatrischen Klinik und hält das junge Mädchen Laurie für seine Schwester und versucht sie zu töten. Michael tötet Lauries Freunde, doch am Ende überlebt sie. Die Routine, in der bestimmte Motive immer wieder auftreten hilft, die

³ Cowan, O’Brien 1990: Gender and Survival vs Death in Slasher Films: A Content Analysis In: Sex Roles 23, 187–196; Weaver 1991: Are ‚Slasher‘ Horror Films Sexually Violent? In: Journal of Broadcasting and Electronic Media 35: 385–392, Molitor, Sapolsky 1993: Sex, Violence and Victimization in Slasher Films In: Journal of Broadcasting and Electronic Media 37, 233–242

Geschlechterrollen im Horrofilm besser zu verstehen. Es besteht eine ungebrochene Formel, die den Splatterfilm über Jahrzehnte durchzogen hat (vgl. ebda:73-75).

2.1 Der Killer

Die Killer sind immer Geächtete, Aussätzige der Gesellschaft, die kein funktionierendes Selbst mehr haben. Sie leben in psychiatrischen Anstalten, Wäldern oder der Peripherie der Wüste und die Kamera gibt oft nur ein unklares Bild von ihnen. Der Zuseher bekommt nur einen kleinen Ausschnitt ihres wahren Aussehens zu Gesicht, denn sie sind meistens maskiert. Ihre Körperform ist groß und kräftig und es verbindet sie eine Unzerstörbarkeit, die sie nach jedem Angriff immer wieder aufstehen lässt. Norman Bates tötet in *Psycho* seine eigene Mutter, kann aber die Schande des Muttermordes nicht ertragen. Er beginnt ihre Kleider zu tragen, wie sie zu sprechen und entwickelt eine gespaltene Persönlichkeit. Wenn er sexuelle Erregung verspürt, nimmt diese Mutter-Persönlichkeit überhand und ermordet die Frauen, die Norman begehrt. Solche psychosexuellen Wutausbrüche sind ein starkes Leitmotiv des Splatterfilms und findet sich immer wieder in Filmen wie *The Eyes of Laura* (1978), *Motel Horror* (1980), *Hell Night* (1981) oder *Slumber Party Massacre* (1982). Bates und andere Killer leiden an einer sexuellen Störung, wie Leatherface oder Chop Top, die in ihrer Kindheit gefangen sind. Aufgewachsen in einer soziopathischen Familie, entwickeln sie ein gestörtes Verhältnis zur Sexualität, über dem immer die tote Mutter wacht. Das Töten bringt ihnen keine sexuelle Lust. In dem Moment, als der Akku seiner Kettensäge leer wird, hält Leatherface die ruhige Klinge an den Intimbereich seines weiblichen Opfers. Dann beginnt er unkontrolliert zu zucken und zu zittern, was der Zuseher nur als eine Art Orgasmus interpretieren kann. In diesem Moment, ‚entdeckt‘ Leatherface seine Sexualität und verliert die Lust am Morden.

“Pretty. All of you are very pretty. I love you. Takes a lot of love for a person to do this. You know you want it. You want it. Yes.” (*Slumber Party Massacre*).

“You’re really good, you really are good.” (*The Texas Chainsaw Massacre 2*).

“His pecker don’t work; you see when he takes off his overalls – it’s like a shrivelled prune.” (*Motel Hell*).

Der Killer verspürt keine sexuelle Lust am Töten seiner Opfer, denn im Gegenteil, sexuelles Verlangen und Mordlust sind zwei Alternativen und er kann sich immer nur für eine entscheiden. Dieses Ungleichgewicht lässt sich nur im Hintergrund

erkennen, wenn die Kamera die Spielsachen in Norman Bates Schlafzimmer einfängt oder Leatherface kurzzeitig seine Maske verliert und seinen Babyspeck einfängt. Final Girl Sally missversteht dieses Verhältnis, als sie der Familie von Leatherface anbietet, alles zu tun, was sie wollen. Sie tut dies mit einer offensichtlich sexuellen Anspielung, worauf die Familie mit Gelächter reagiert und sie auf demütigende Weise nachahmt (vgl. ebda:75-78).

2.2 Das Opfer

Eine Analyse der Opfercharaktere erweist sich als komplexes Problem. Wenn die Mehrzahl der Killer des Postmodernen Horrorfilms männlich ist, kann dann schlussfolgernd angenommen werden, dass die Opfer bevorzugterweise weiblich sind? Wie Molitor und Sapolsky herausgefunden haben, gibt es in den Splatterfilmen der 80er und 90er mehr männliche als weibliche Opfer. Dennoch herrscht ein strenges und rigides Verständnis der Geschlechterverhältnisse, das nur selten durchbrochen wird. Seit Hitchcock hat sich viel verändert. Gab es in *Psycho* nur ein einziges Opfer zu sehen, hat sich die Anzahl nicht nur verdoppelt oder verdreifacht. Der dritte Teil der *Friday the 13th* Reihe zeigt 14 Opfer. Der us-amerikanische Filmhistoriker William Shoell beschreibt diesen Tatbestand so

„Other filmmakers figured that the only thing better than one beautiful woman being gruesomely murdered was a whole series of beautiful women being gruesomely murdered“ (Shoell, *Stay out of the Shower* 1988:35).

Die Aussage zeigt, wie wichtig die Geschlechterrollen im Horrorfilm sind. Nicht nur die Anzahl der Opfer ist ausschlaggebend, auch deren Darstellungsweise. Das Erscheinungsbild des weiblichen Opfers hat sich mit den Jahren von der Frau zum Teenager, zum Mega-Girlie hin zum Mädchen-Jungen verändert. Ihr Auftreten fungiert als sexuelle Transgression, zum Beispiel, wenn die Kamera Marion Crane beim Anziehen, Umziehen oder Duschen zeigt. Solche freizügigen Grenzübertritte werden damit bestraft, dass der Mörder in Erscheinung tritt und sie tötet. Der Killer kommt und bestraft in dieser Hinsicht beide Geschlechter. In vielen Horrorfilmen stirbt ein Liebespaar genau dann, wenn sie versuchen sich davonzuschleichen um etwas Zeit alleine zu verbringen. Dabei sterben sie entweder während oder nach dem Geschlechtsverkehr. Michael aus *Halloween* ermordet seine Schwester nachdem sie Sex mit ihrem Freund hatte. In einer späteren Szene des gleichen

Films müssen Lauries Freundin Lynda und ihr Liebhaber sterben nachdem sie miteinander im Bett waren. Der Imperativ des Splatterfilms ist die Bestrafung jeglicher Sexualität. Frauen und Mädchen sind die beliebtesten Opfer, während es Männer oft nur deshalb erwischt, weil sie dem Killer in die Quere kommen. Annie ist Michaels erstes Opfer. Dem Zuseher wird sie als promiskuitiv dargestellt, dem es an Zurückhaltung mangelt. Sie fordert Laurie sogar dazu auf, einen Jungen zu fragen, ob er mit ihr ausgehen würde. Sie ist es, die traditionelle feminine Werte übertritt. Während des Films trägt sie oft ein weißes Herrenhemd, das ihre Rolle als sexuellen Aggressor, eine eigentlich traditionell männliche Rolle, unterstreicht. Annie zeigt keine sexuelle Zurückhaltung und nimmt sich das Vorrecht, ihre Sexualität zu erforschen. Hinzu kommt Annies Oberflächlichkeit, die sich durch den ganzen Film zieht. Sie ist nur mit ihrem Äußeren beschäftigt, ihrem eigenen Blick. Selbst als sie in ihr beschlagenes Auto steigt, in dem sich Michael versteckt hat, bemerkt sie nichts und blickt stattdessen nur in den Rückspiegel um ihre Haare zu richten. In dem Moment ihres Todes ist die Kamera auf ihr Auge gerichtet, das zum ersten Mal auf etwas anderes fokussiert, als ihre Eitelkeit. Es sind ihre Unachtsamkeit und ihre fehlgeschlagenen Versuche, einen männlichen, sexuell aggressiven Blick an sich zu reißen, die zu ihrem Tod führen (vgl. Connelly 2007:15f). Auch Marion Crane stirbt, weil sie Lust in Norman Bates erregt. Michael richtet seine Wut gegen seine Schwester und die Opfer in *Dressed to Kill* sterben, weil sie den transsexuellen Psychiater an seine eigene, gehasste Männlichkeit erinnern (vgl. Clover in Grant 1996:80ff).

Creed schreibt, dass es in jeder Gesellschaft eine Vorstellung darüber gibt, was Frauen zu Subjekten des Schreckens und Terrors macht. Die Folklore, klassische Mythologie, der moderne Surrealismus, bis hin zur Psychoanalyse, ist voll von weiblichen Monstern. Ein Beispiel dafür ist der Mythos der Medusa, die mit ihrem bösen Auge und Schlangenhaaren alle Männer, die sie anblicken, zu Stein verwandelt. Freud brachte diese Angst vor der Frau mit männlichen Kastrationsängsten in Verbindung und verglich den Anblick der Medusa mit dem Anblick der weiblichen Genitalien. Um einer patriarchalischen Ideologie standzuhalten, wird eine monströse, angsteinflößende Weiblichkeit konstruiert, die fortan durch genau diese unterdrückt wird. Der Medusa Mythos wird so zu einer Parabel über die Angst vor der weiblichen Sexualität. An dieser Stelle zitiert sie den Historiker Campbell, der den Begriff der *vagina dentata* verwendet. Die Vorstellung, die weibliche Vagina hätte Zähne und müsse deswegen gezähmt werden, rechtfertigte eine gesellschaftliche Unterdrückung der Frau. Denn erst wenn die Frau ‚entzahlt‘ wurde, meistens durch eine männliche Heldenfigur, konnte sicherer Sexualverkehr stattfinden. So fanden die Vorstellungen der Hexe oder des

weiblichen Vampirs Einzug in die Gesellschaft und brandmarkten das Weibliche als das Böse (vgl. Creed 1993: 1f).

Die *International Encyclopedia of Women* beschreibt zum Beispiel die Hexenverfolgungen wie folgt:

„The majority of those accused and murdered were women, primarily older, lower-class, single or widowed. The murder of women labelled as witches was a product of a sociohistorical period in European culture when important religious, economic, and political changes were occurring that threatened the male status quo” (“International Encyclopedia of Women” 2002: 701).

Die Vorstellung, es gäbe Hexen machte den Menschen immer schon Angst. Sie wurden daher verfolgt und getötet, sie waren der Inbegriff des Bösen. Das Europa des 15. Jahrhunderts war geprägt von der legalen Hexenverfolgung, die erst um 1780 endete (vgl. Behringer 2002: 53).

Wenn wir Medien als einen Spiegel gesellschaftlicher Veränderung betrachten, aber auch gleichzeitig als etwas, das sozialen Wandel hervorruft, ist das Phänomen des Hexenglaubens ein Paradebeispiel. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts herrschte ein wahrer Boom des Hexenthemas und so wandelte sich auch das öffentliche Bild von der bösen Hexe zur guten Superhexe (vgl. Mutzl 2005: 13ff).

Man bezeichnete jene Menschen als Hexen, denen man unterstellte, sie würden böse Magie anwenden, um ihre Mitmenschen zu quälen. Man verbündete sich mit der Kirche, um die „Hexen“ aufzuspüren und zu foltern. Versucht man ein genaues Profil der typischen Hexe zu erstellen, so war diese immer weiblich. Zwar gab es auch Männer, die Anklagen standhalten mussten, aber die typische Hexe war immer eine Frau, denn sie galten als moralisch weniger gefestigt als Männer. Sie waren daher anfälliger für die Versuchung und Verführung durch den Teufel. Man betrachtete sie auch als intellektuell unterlegen, abergläubisch und sexuell zügelloser als Männer, für viele ein Hauptmotiv der Hexerei (vgl. Levack 1995: 128ff).

Die Zeit der Hexenverfolgung wird durch die Autorin Mary Daly wie folgt beschrieben:

„Das Ziel des Angriffs im Hexenwahn waren Frauen, die nicht durch ihre Assimilation in die patriarchale Familie zu definieren waren. Der Hexenwahn richtete sich vielmehr in erster Linie gegen Frauen, die die Ehe abgelehnt hatten (Spinsters) und Frauen, die sie überlebt hatten (Witwen). Die Hexenjäger wollten ihre Gesellschaft (den mystischen Leib) von diesen >unverdaulichen< Elementen reinigen – Frauen, deren physische, intellektuelle, ökonomische, moralische und geistige Unabhängigkeit und Aktivität von Grund auf das auf allen Gebieten herrschende männliche Monopol gefährdete“ (Daly 1980: 204)

Ein richtiger Wandel in den Köpfen der Menschen begann erst in der Romantik, als die Verfolgungen noch nicht vollständig vorbei waren, aber das Bild der weisen Frauen und Heilerinnen von Grimm und Michelet immer mehr in den Vordergrund rückten (vgl. Behringer 2002: 92).

Langsam setzte sich in den westlichen Ländern eine neue Betrachtungsweise durch, in der die Hexe als selbstbewusste Frauen dargestellt wurde, die im Einklang mit der Natur lebten. Ab den 1950er Jahren hat sich dieses Bild, zumindest in den westlichen Ländern, gewandelt und die Hexe wurde durch das Fernsehen für viele junge Frauen zu einem Symbol des Widerstandes und der Macht. In den 60er und 70er Jahren nutzten viele feministische Gruppierungen die Hexe als Symbolfigur. Der einst negativ besetzte Begriff erfuhr einen positiven Aufschwung und wurde bewusst dafür eingesetzt, gegen das vorherrschende Frauenideal zu demonstrieren (vgl. Mutzl 2005:41-46).

Anfang der 60er Jahre wandelte sich auch die mediale Darstellung von Hexen und 1964 wurde zum ersten Mal eine erfolgreiche Serie mit einem positiven Hexenbild ausgestrahlt, die TV-Serie *Bewitched* (zu Deutsch *Verliebt in eine Hexe*). In dieser Serie wird die Hexe nicht als alte, hässliche Frau dargestellt, sondern als junge, hübsche Frau, die sich ihrer Fähigkeiten bewusst ist und diese zum Wohl der anderen einsetzen möchte. Das Aussprechen von Zauberformeln und Schwüren wird zwar in den Hintergrund gedrängt und es geht vielmehr um ein Ausbrechen aus alten traditionellen Rollen. Die Hexe Samantha ist in der Serie mit Darrin verheiratet, der ihr verbietet ihre Magie zu Hause anzuwenden. Hier spiegelt die Serie auch den feministischen Kampf der 60er und 70er Jahre wieder, denn der Ehemann kann mit den Fähigkeiten seiner Frau nicht umgehen und versucht sie in ihrer alten Position festzuhalten. Nach dieser erstmals erfolgreichen Serie über eine gute Hexe, wurde ab 1996 die Serie *Sabrina, the Teenage Witch* ausgestrahlt. In der Serie erfährt Sabrina, die bei ihren Tanten lebt, an ihrem 16. Geburtstag,

dass sie eine Hexe ist und muss lernen mit ihren Fähigkeiten umzugehen. Im Gegensatz zu *Bewitched* ist es in dieser Serie durchaus erlaubt und erwünscht Magie anzuwenden, auch wenn diese bestimmten Regeln unterliegt und jede Hexe eine „Hexenlizenz“ erwerben muss. Es gibt jedoch eine Gemeinsamkeit der beiden Serien und zwar müssen die Hexen ihre Zauberkräfte vor den Sterblichen geheim halten. Dieser Punkt des Geheimhaltens ist ein großes Thema bei fast allen Hexenserien und –filmen. Die magischen Fähigkeiten müssen im Verborgenen bleiben, aus Angst davor, wie die Menschen darauf reagieren könnten. Nicht zu wissen, wie das Umfeld auf ihre Kräfte reagiert, spiegelt das alte Bild von der bösen Hexe wieder. Die Angst davor, nicht akzeptiert und als Gehilfin des Bösen betrachtet zu werden ist zu groß (vgl. ebda: 47ff).

Erst in der Serie *Charmed* von 1998, in der drei Hexenschwestern die Hauptrolle spielen, ändert sich dieses enge Bild ein wenig. Zum ersten Mal werden Hexen als unabhängige, junge und selbstständige Frauen dargestellt. Keine der Schwestern ist verheiratet und sie müssen auch keine Lizenz für ihre Magie erwerben. Sie wissen um ihre Fähigkeiten und in dem Sinne, wie sie sich persönlich weiterentwickeln, so entwickeln sich auch ihre magischen Kräfte. Auch sind sie nicht bereit diese Kräfte aufzugeben, sondern kämpfen darum sie weiter auszuüben und sich und anderen dadurch beizustehen (vgl. ebda: 49f). Ein weiterer Themenschwerpunkt den die Serie „Charmed“ setzte, war die Auseinandersetzung mit postfeministischem Gedankengut, wie Chancengleichheit und Empowerment (vgl. Gamble in Mutzl 2005:50).

Es gibt zahlreiche Beispiele für das, was die Philosophin Julia Kristeva als Abjektion bezeichnet. Abjektionen gibt es in jeder Gesellschaft, in jeder sozialen Einheit, denn es ist das, was das Menschliche vom Nichtmenschlichen trennt. Die Abjektion befindet sich zwischen dem Objekt und dem Subjekt. Kristevas Theorie beschreibt dabei oft marginalisierte Gruppen wie Frauen, Anhänger religiöser Minderheiten oder sozial schwache Menschen. Dabei meint Abjektion nicht den Ekel vor den Dingen an sich, sondern die Angst vor ihnen. Etwas zu einer Abjektion zu machen ist ein Prozess der Degradierung. Es findet sich auch im religiösen Diskurs wieder, bei der Frage nach sexueller Immoralität, dem körperlichen Tod und der Verwesung und dem Körper der Frau. Eine Abjektion ist wie von einer durchsichtigen Linie von dem Normalen getrennt. Obwohl es etwas Ausgeschlossenes ist und nicht dem eigenen Selbst entspricht, muss es toleriert werden. Das Selbst gibt es nicht ohne das Andere, denn das Selbst definiert sich über das, was es exkludiert. Alles kann zur Abjektion werden. Kristeva nennt Nahrungsverweigerung als archaischste Form der Abjektion, denn sie ist etwas, das einen trennt „[...] from the mother and father who proffer it. "I" want none of

that element, sign of their desire; "I" do not want to listen, "I" do not assimilate it, "I" expel it. But since the food is not an "other" for "me," who am only in their desire, I expel *myself*, I spit *myself out*, I abject *myself* within the same motion through which "I" claim to establish *myself* (Kristeva, *Powers of Horror* 1982:3). In religiöser Hinsicht bezeichnet der tote Körper, die Leiche, die größte Abgrenzung zum Selbst. Es ist der Körper ohne Seele, der zwischen den Welten wandelt. Viele Monster des klassischen Horrorfilms, wie der Vampir (der seelenlose Körper), der Zombie (der lebendige Tote) oder der Ghul (der Leichenfresser) sind solche Abjektionen. Als solche respektieren sie keine natürlichen Grenzen und stören die Identität des Systems. Die Souveränität der Ordnung wird durcheinander gebracht (vgl. Kristeva 1982:2f). Die Konfrontation des Subjekts mit der Abjektion hat apokalyptische Züge. Die Monster der Horrorfilme sind Abjektionen, weil sie symbolisch dafür stehen, was in unserer Gesellschaft unterdrückt und verleugnet wird. Pinedo schreibt, dass „[...] institutions fall into question, [...] narratives collapse, the inevitability of progress crumbles, and the master status of the universal (read male, white, moneyed, heterosexual) subject deteriorates.“ (Pinedo 1997:11)

Abjektionen beeinflussen soziokulturelle Fragen und der Horrorfilm ist voll mit ihren Figuren und Bildern: die Leiche, der verstümmelte Körper, Fleisch und Körperausscheidungen wie Blut, Erbrochenes oder Schweiß. Die Trennung zwischen dem Subjekt und der Abjektion ist es, die im Horrorfilm zum Thema wird. Wo aber diese Grenze verläuft, gestaltet sich immer wieder anders. Auch Freddy, Jason und Pinhead (Hellraiser) sind verstoßene Außenseiter. Sie sind die Schattenseite der idyllischen Vorstadt, die von der amerikanischen Gesellschaft nicht beachtet werden. Das suburbane Gleichgewicht und die Ruhe werden von ihnen gestört, wenn sie versuchen, sich an patriarchalen Autoritätsstrukturen zu rächen. Sie sind sowohl die Rebellion gegenüber einer Gesellschaft und gleichzeitig ein Produkt dessen, was selbige versucht zu unterdrücken (vgl. Trensckansky 2001). In *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931) und *King Kong* (1933) ist es die Grenze zwischen Mensch und Bestie, während sie in *Carrie* (1976) und *The Exorcist* (1973) zwischen dem Natürlichen, dem Guten und dem Übernatürlichen, dem Bösen verläuft. *Psycho* und *Dressed to Kill* (1980) trennt jene, die den vorgegebenen Geschlechterrollen nach handeln von denen, die sie ignorieren. Abgesehen vom klassischen Horrorkino finden sich Abjektionen auch im Splatterfilm. Dabei sind Blut und Kannibalismus zentrale Themen. Hinzu kommt die Verstümmelung des Körpers. Es sind vor allem weibliche Körper, die aufgeschlitzt werden, um ihre Unreinheit offenzulegen. Die Abjektion des Weiblichen steht also im Mittelpunkt des Horrorfilms. Ob es der Blick der Frau ist, wenn sie das Monster betrachtet oder ihre frei ausgelebte Sexualität. Laut Kristeva erlebt jedes Kind eine

solche Abjektion, wenn es sich zum ersten Mal von der Mutter löst. Die Beziehung zwischen Mutter und Kind wird immer konfliktbehafteter, je mehr das Kind versucht unabhängig zu werden. Wenn das Kind versucht, zum Subjekt zu werden, wird die Mutter zur Abjektion. In *Psycho*, *The Birds* und *Carrie* findet sich dieses Motiv wieder: das Kind versucht sich von der archaischen Mutter freizukämpfen, wobei eine Vaterfigur meist fehlt. In diesem Fall ist das monströse Weibliche die eigene Mutter, der das Kind entgleitet und ihr auch entgleiten muss, denn obwohl es Angst hat, muss es sich freikämpfen um sich als Individuum zu entwickeln (vgl. Creed in Grant 1996: 40ff).

Das Fehlen einer Vaterfigur wird dadurch verdeutlicht, dass Körperflüssigkeiten wie Blut oder Eiter den Bruch zwischen mütterlicher Autorität und dem väterlichen Gesetz darstellen. Diese Ausscheidungen des Körpers bedrohen das, was ganz und rein ist und erregen den Ekel des Publikums. Auf einer anderen Seite aber zeigen sie uns auch, dass es nichts Schändliches oder Unreines an ihnen gibt, denn sie erinnern an eine Zeit, als die Mutter mit der Natur verbunden war. Ihre Symbolhaftigkeit ruft in uns zwar Abscheu hervor, weckt aber gleichzeitig eine abschreckende Faszination. Somit zeigt sich die Welt der Mutter durch Szenen des Gore und des Blutes. *The Exorcist* ist ein Film, in dem die symbolische Welt, repräsentiert durch den Priester und den abwesenden Vater, auf die des besessenen jungen Mädchens prallt, das sich in ihrer Pubertät von der Mutter wegentwickelt. Ein Schlüsselmoment des Films ist der, als sich Regans Menstruationsblut mit dem Blut ihrer verwundeten Genitalien vermischt. So auch die Hauptszene aus *Carrie*, als sie auf der Bühne ihres Abschlussballes steht und von Schweineblut übergossen wird. Das Blut rinnt über ihren Körper, genau wie in der Anfangsszene, als Carrie unter der Dusche nach dem Sportunterricht zum ersten Mal ihre Periode bekommt. Frauen werden in dem Film oft als ‚Schweine‘ bezeichnet, Blut wird gleichgesetzt mit Scham und Erniedrigung. Auch Carries Mutter ist davon überzeugt, dass die weibliche Sexualität in ihrer angeblichen Zügellosigkeit, der Grund aller Sünden sei und beginnt ihre Tochter mit der Bibel zu verprügeln, als diese zu menstruieren beginnt. Der Horrorfilm, insbesondere der Splatter, ist besessen von Blut und dem blutenden Körper. Auch Kastrationsängste werden hier wieder erkennbar, wenn sich der unverletzte Körper in eine einzige, offene Wunde verwandelt (vgl. Creed in Grant 1996:43f).

In einem Film findet sich die monströse Weiblichkeit beinahe schon dogmatisch wieder. Ridley Scotts *Alien* aus dem Jahr 1979 zeigt die komplexen Strukturen der einerseits archaischen Mutter und andererseits ihrer Diskrimination innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft. Der Film dreht sich um die Urszene der Geburt. Diese

kommt auch in Theorien von Freud wieder, als er beschreibt, wenn sich Kinder ihre Eltern beim Geschlechtsverkehr vorstellen. Er meint dazu, dass das Kind die Eltern nicht notwendigerweise tatsächlich dabei ertappt haben muss. Wahrscheinlicher ist, dass es Tiere bei der Paarung beobachtet hat und nun dieses Verhalten auf das eigene Elternpaar überträgt. Die Urszene der Geburt oder Empfängnis und die Figur der archaischen Mutter sind Motive die Scott dabei zum Ausdruck bringt. Die Urszene in *Alien* entblößt die archaische Mutter als tückisches, sadistisches, fleischfressendes Fetischobjekt. In der ersten Geburtsszene läuft die Kamera durch die Innenräume des Mutterschiffes, dessen Lebenserhaltungssystem ironischerweise ‚Mutter‘ heißt. Der Zuseher wird durch einen langen Korridor geführt, der in einer gebärmutterartigen Kammer endet und die Astronauten schlafend in ihren Alkoven zeigt. Sie wachen voll angezogen auf, bedeutend dafür, dass die Geburt, das Auf-die-Welt-kommen ein klinisch reiner, sauberer, schmerzfreier Prozess ist. Sie täuscht vor, dass der Mensch schon als voll entwickeltes Wesen auf die Welt kommt, ohne Blut und ohne Schmerz. Als die Astronauten das Alienschiff später betreten und untersuchen, finden sie lange Korridore, die dunkel und feucht sind und sowohl aus organischem, als auch anorganischem Material bestehen und dadurch das Schiff wahrhaftig lebendig erscheinen lassen. Einer der Männer, Kane, findet eine gebärmutterartige Kammer, in der sich große Eier befinden. Als er diese genauer betrachten möchte, öffnet sich eines plötzlich und ein unbekanntes Objekt springt heraus und befestigt sich an Kanes Gesicht, um ihn durch den Mund zu befruchten. Die Untersuchung des Alienschiffes führt zurück zu Freuds Analyse der Urszene. Er schreibt, dass sich viele Fantasien seiner Patienten mit dem Bedürfnis beschäftigen, zurück in den Mutterleib zu wollen. Wenn Kane gewaltsam durch ein phallusartiges Objekt penetriert wird, schaut er in den Schoß der Mutter und wird zeitgleich ein Teil der Urszene, in dem er der Mutter ihre eigentliche, natürliche Rolle abspricht. Als der Alien aus Kane ausbricht, frisst er sich seinen Weg durch dessen Bauch. Diese abstrakte Art der Geburt führt darauf zurück, dass viele missverständlicherweise glauben, Babies werden über den Mund empfangen und durch den Bauch geboren (vgl. ebda:47-50).

Der Zuseher bekommt die Mutterfigur jedoch nicht einmal zu Gesicht. Ihre Präsenz kann nur gefühlt werden durch die Urszene, die Stimme des Lebenserhaltungssystems, die langen Tunnel des Alienschiffes, die mit Eiern gefüllten Kammern und das gebärmutterartige Schiff. Die Mutter existiert vor allem anderen, sie wacht über alles und jeden. Sie ist immer da, auch wenn sie sich nicht zeigt. Ihre vielen Gesichter, von der mütterlichen Autorität über die phallische Frau zur kastrierten Frau tragen, zu einem Ganzen bei: der monströsen Weiblichkeit. Sie vermischt sich

im Horrorfilm zu einer einzigen Person und wir finden sie im kannibalistischen Mund eines Vogels in *The Giant Claw* (1957) oder im rasiermesserscharfen Mund eines Haies in *Jaws* (1975). Sie alle haben eines gemeinsam: sie werden zur Abjektion, denn sie verbindet eine paralysierende Angst vor dem Schwarzen Loch, den weiblichen Genitalien, aus denen etwas Grauenhaftes geboren werden kann (vgl. ebda:55f).

2.3 Das Final Girl

„Abject terror may still be gendered feminine, but the willingness of one immensely popular current genre to represent the hero as an anatomical female would seem to suggest that at least one of the traditional marks of heroism, triumphant self-rescue, is no longer gendered masculine.” (Clover 1992:60).

Wenn sich der Zuseher nach dem Film an einen Charakter, abgesehen vom Killer, erinnern kann, ist dieser das Final Girl. Während des Films findet sie die Körper ihrer toten Freunde, wird verwundet, attackiert, eingesperrt, sie rennt weg, fällt und steht auf und ist die Einzige, die mit den vollen Auswirkungen des Erlebten weiterleben muss. Sie ist die Einzige, die überlebt und wenn sie wirklich gut ist, tötet sie den Killer. Dies gelingt ihr nicht immer. Einige Experten halten Lila Crane aus *Psycho* für das erste Final Girl. Sie betritt als erste das Haus der Bates und findet die Leiche der toten Mutter. In diesem Moment wird sie von Norman angegriffen und, obwohl ihr Freund ihr zu Hilfe kommt und sie sich nicht selbst verteidigt, wird sie als Prototyp des Final Girls betrachtet.

Das Paradebeispiel dieser Figur ist aber Sally aus *The Texas Chainsaw Massacre*. Auf wundersame Weise findet sie einen Weg aus dem Haus, läuft die Straße entlang und springt auf einen Truck, der gerade vorbeifährt und sie in Sicherheit bringt. *Halloweens* Final Girl Laurie versteckt sich gerade im Kleiderschrank, als sie sich zusammenreißt und Michael mit einem Kleiderhaken ins Auge sticht. Zwischen diesen beiden Filmen hat sich viel verändert. Laurie muss sich als Final Girl mehr anstrengen und aktiv den Killer bekämpfen. Sally tut dies nicht, indem sie davonrennt und durch einen glücklichen Zufall gerettet wird. Das Final Girl der 80er Jahre muss sich aktiv verteidigen. In *Slumber Party Massacre* (1982) findet Valerie eine Art Machete und speißt den Killer selbst auf. In *Friday the 13th* wird Jasons Mutter von Alice geköpft und in *Motel Hell* steuert Marti ihr Auto so, dass ihr Verfolger vom Dach des Autos weggeschleudert wird und von den Spitzen eines Tores aufgestochen wird. Sie sind alle weit davon entfernt, das stereotype

weibliche Opfer zu spielen(vgl. Clover in Grant 1996:82-87). Das Final Girl ist kein passives sexuelles Objekt. Gerade durch sie identifiziert sich das Publikum mit dem Film: sie weiß, was wir wissen und stellt die subjektive Verbindung des Zusehers zum Film dar. Sie ist aktiv, treibt die Handlung voran und auch der Zuseher kann durch die Identifikation mit ihr, das Monster besiegen (vgl. Trencansky 2001).

In den Splatterfilmen der 80er sticht das Final Girl sofort heraus. Sie fügt sich nicht ganz dem Status Quo, wie ihre Freunde und besitzt die Rolle der Außenseiterin. Sie ist ein burschikoses Mädchen, das nicht ausgeht und sich nicht mit Männern verabredet. Sie ist sexuell nicht aktiv und meistens Jungfrau. Doch sie besitzt die Fähigkeit, sich der Welt des Killers anzupassen. Sie schafft es in Extremsituationen die Ruhe zu bewahren und klar zu denken. So wie der Killer nicht ganz Mann ist, ist sie nicht ganz Frau: „To the extent she means ‚girl‘ at all, it is only for the purposes of signifying female lack“ (Clover 1992: 53).

Dies unterscheidet sie zu ihren weiblichen Freunden und verbündet sie mit den Jungs, vor denen sie eigentlich Angst hat. Ein interessanter Anhaltspunkt ist auch ihr Name, der sie nicht eindeutig zur Frau macht und so heißen die Final Girls oft Stevie, Martie, Terry, Stretch oder Ripley (vgl. Clover in Grant 1996:87).

Die Final Girls der 80er Jahre gehen sogar so weit, dass ihre eigene Kraft die des Monsters übersteigt. Die *Nightmare on Elm Street* Reihe zeigt dies deutlich. Im ersten Film findet Nancy schon früh heraus, dass Freddy ihre Freunde getötet hat und beginnt genau zu planen: sie lernt sich selbst zu verteidigen und versteckt Fallen überall im Haus. Das Entscheidende, was sie schlussendlich stärker macht als Freddy ist, dass sie die einzige ist, die sich aktiv auf die Suche macht herauszufinden, wer der Mörder ist. Sie findet den Ursprung der Morde heraus und, dass er seine Opfer in ihren Träumen umbringt. Der letzte Ausweg ist es, die eigenen Träume zu kontrollieren. So muss sie Freddy aus dem Traum in die Realität bringen um ihn zu besiegen. Ihre ‚dream skills‘ sind es, die Nancy als Heldin aus dem Film gehen lassen. Sie besitzt die Fähigkeit, sich der Umwelt des Killers anzupassen. Wenn sie überleben will, muss sie sich seinen Gegebenheiten so schnell wie möglich anpassen und seine Realität zu ihrer eigenen machen. In *Nightmare on Elm Street 2* gibt es ein neues Final Girl, Lisa. Sie besiegt Freddy indem sie Nancys Tagebuch und Zeitungsberichte liest. Sie initiiert den Kampf und gewinnt, weil sie das Monster studiert hat. Nancy kehrt in *Nightmare on Elm Street 3* zurück, um das Final Girl zu unterstützen. Kristen hat spezielle Kräfte, kann andere mit in ihre Träume ziehen. Gemeinsam mit Nancy versucht sie diese Fähigkeit anderen beizubringen um sich gegen Freddy verteidigen zu können. Das

stärkste Final Girl der Serie ist aber Alice aus *Nightmare on Elm Street 4*. Als Kristen im dritten Teil stirbt, übergibt sie Alice ihre Kräfte. Diese hat nun auch die Fähigkeit, die Kräfte anderer Menschen zu benutzen, wenn diese sterben. Im Film sammelt sie den Kampfgeist ihres Bruders, die Intelligenz ihrer Freundin Sheila und die Stärke ihres Freundes Deb und wird immer bestimmender. Sie lernt das Autoritätssystem, dem sie früher bedingungslos gefolgt ist anzugreifen und macht ihre eigenen Regeln, denen auch Freddy folgen muss. In ihrem Kampf geht es darum, sich vom Monster zu emanzipieren. Je stärker sie werden, desto mehr bezweifeln sie vorherrschende Autoritätspersonen und deren Ansprüche. Die Heldinnen der *Nightmare*-Serie verbündet ihre Erbschaft. Jede lernt von ihrer Vorgängerin und keine stirbt, bevor sie nicht ihr Wissen weitergegeben hat (vgl. Trencansky 2001).

Auf den ersten Blick gibt es im Splatterfilm eine klare Rollenaufteilung der Geschlechter: der Killer ist immer männlich, seine bevorzugten Opfer weiblich. Dazwischen gab es lange Zeit nichts, bis die Figur des Final Girls eine geschlechtsübergreifende Identifikation möglich machte. Die diskursiven Elemente des Horrorfilms sind für viele Kritiker nicht offensichtlich. Als Beispiel stellt sich die Frage, warum es so wenige weibliche Killer, wie Jasons Mutter gibt. Nun zeigt sich durch Barbara Creeds Theorie der monströsen Weiblichkeit und Kristevas Abhandlungen zur Abjektion, dass weibliche Monster in der Tat zur vagina dentata werden und ein übermenschliches Verlangen darstellen. Deshalb ist das Final Girl von einer sexuellen Zurückhaltung geprägt, denn Begehren führt zum Tod. Auch darum ist sie die Einzige, die den Killer aufspüren und überwältigen kann (vgl. Clover in Grant 1996:91-94). John Carpenter, unter anderem Regisseur des Klassikers Halloween, verteidigte sich einmal gegenüber Kritikern, die meinten, seine Filme würden die weibliche Sexualität bestrafen:

“They completely missed the boat there, I think. Because if you turn it around, the one girl who is the most sexually uptight just keeps stabbing this guy with a long knife. She’s the most sexually frustrated. She’s the one that killed him. Not because she’s a virgin, but because all that repressed energy starts coming out. She uses all those phallic symbols on the guy...She and the killer have a certain link: sexual repression.” (Carpenter, Film Comment, S. 31-24 zit. nach Clover in Grant 1996:94).

Die Figur des Final Girl bedeutet, obwohl sie ihre weibliche Sexualität unterdrückt, einen Schritt zur Emanzipation. Die Frau als Opfer ist nicht länger die ‚Jungfrau in Nöten‘, die auf die Rettung durch den männlichen Helden angewiesen ist. Die Dichotomie von aktiv-männlich und passiv-weiblich ist nicht mehr gültig, wenn das Final Girl den Blick (gaze) des Mannes annimmt. Wenn der Mann/Monster sieht (look) und die Frau zum Ansehen da ist, kann sie nur zum Opfer werden. Um nicht nur als Überlebende, sondern als Heldin am Schluss des Filmes zu gelten, muss das Final Girl den Blick des Mannes übernehmen, denn das „[...] results not in her annihilation, in the manner of classic cinema, but in her triumph, indeed her triumph *depends* on her assumption of the gaze“ (Clover 1992:60, Hervorhebung im Original).

In den 90er Jahren schaffte es der Splatterfilm endgültig in die Mainstreamkultur. Die *Scream*-Reihe feierte große Erfolge an den Kinokassen. Der Teen-Horror wurde als Teil der Pop Kultur gefeiert und gilt als dominierendes Horrorgenre. Aber Filme wie *I Know What You Did Last Summer* (1997) porträtieren eine andere Message als ihre Vorgänger. Die Fähigkeit des Final Girls zur Transgression ist bestimmend für ihren Kampf gegen das Monster (vgl. ebda:39). Diese Fähigkeit kommt ihnen in den 90er Jahren abhanden. Sie besitzen keine speziellen Kräfte und überleben mehr durch Zufall, als Geschick. Sidney Prescott überlebt alle Teile der *Scream* Filme, weil sie dem Mörder immer wieder ausweicht oder andere Protagonisten dazwischenkommen und sie retten. Sie wird sogar einmal als ‚everybody’s favorite little victim‘ bezeichnet. In *Scream 2* wird sie mit einem Messer bedroht, doch anstatt zu kämpfen, versucht sie so lange mit dem Killer zu reden, bis ihr jemand zu Hilfe kommt. Auch Julie in *I Still Know What You Did Last Summer* wird wiederholt von Ray gerettet. Wenn der Feminismus des Splatterfilms in den 80er Jahren lautete: “We are not damsels in distress who stand idly by, hysterical, high-pitched screams issuing from our mouths while the knight in shining armour slays the dragon. We want to be our own warriors.“ (Klein 1997:218), sieht es zehn Jahre später danach aus, dass die Heldin ihre Macht abgibt, sich ihrer Verantwortung entzieht und als „[...] screaming, cowering, nearly catatonic victim [...]“(Trencansky 2001) zu sehen ist. Das Final Girl des Teen Horror sucht nicht aktiv nach dem Killer und macht auch keine Pläne ihn zu bekämpfen oder etwas über ihn herauszufinden. Sie greift nicht mehr in das System ein und besitzt keine transgressiven Fähigkeiten. An ihrer Stelle ist es jetzt der Killer, der sein ‚Finale‘ akribisch plant. Das Final Girl gerät eher zufällig in diese Situation und spiegelt dabei das oftmals kritisierte stereotype Image des Genres. Sie ist nicht länger Trägerin des Widerstandes gegen die Autorität, sondern ist abhängig von ihr. Das Autoritätssystem enthüllt sich als letzte Grenze zwischen ihr und dem Killer und

erweist sich als gut und richtig (vgl. ebda). Jedoch hat sich Clover selbst nie zu einer emanzipatorischen Kraft des Final Girl bezogen. Sie schreibt, dass das Final Girl in dem Sinne nicht ganz weiblich ist, so wie das Monster nicht eindeutig menschlich ist, weil ihre Figur in einer patriarchalen Welt immer noch als Abjektion wahrgenommen wird. Sie ist deswegen nicht übersexualisiert, damit sie die Strukturen der männlichen, heteronormativen Kompetenz und Sexualität nicht stört:

„To applaud the Final Girl as feminist development ... is ... a particular grotesque form of wishful thinking. She is simply an agreed-upon fiction and the male viewer's use of her as a vehicle for his own sadomasochistic fantasies an act of perhaps timeless dishonesty.” (Clover 1993:51).

So wie der Horrorfilm selbst, ist auch das Final Girl im 21. Jahrhundert angekommen. Während Clover in den 90er Jahren argumentierte, dass das Final Girl das Monster überwindet und überlebt, stirbt sie in den Filmen des Torture Porns einen makaberen Tod oder tritt erst gar nicht in Erscheinung. In *Wolf Creek* (2005) schneidet ihr der psychopathische Killer die Wirbelsäule durch und lacht sie aus, bevor er sagt „Now you're just a head on a stick.“ Die letzte Überlebende in *The Devil's Rejects* (2005) bekommt von ihren Peinigern das abgetrennte Gesicht ihres Freundes aufgesetzt und endet schließlich als Fontäne aus Blut und Eingeweiden, als sie von einem Wohnwagen überfahren wird (vgl. Edelstein 2006: <http://nymag.com/movies/features/15622/>, letzter Zugriff 19.10.2011, 16:56). Es ist offensichtlich, dass sich auch das Final Girl verändert hat. War sie früher das gute Mädchen, die Verkörperung der Unschuld, so ist es in *Hostel II* (2007) das reiche, materialistische Mädchen, das sich aus ihrer Opferrolle freikauf und selbst zur Sadistin wird.

3. Torture Porn

Abhandlungen zum Thema Torture Porn befassen sich durch ihren politischen Kontext der Bush Regierung immer wieder mit dem Begriff der ‚surveillance culture‘. Das englische Wort ‚surveillance‘ hat im Deutschen mehrere Bedeutungen: Beobachtung, Kontrolle, Überwachung. Der Terminus ‚surveillance society‘ beschreibt den ‚Überwachungsstaat‘. Ist ‚surveillance culture‘ demnach mehr ‚Beobachungskultur‘, ‚Kontrollkultur‘ oder ‚Überwachungskultur‘? ‚Beobachtung‘ dient auf der einen Seite als Mittel zur visuellen Produktion und auf der anderen Seite als handlungsweisendes Element. Beobachtung im Torture Porn bezieht sich auf einen größeren politischen und sozialen Kontext und beinhaltet die Komplexität des ‚Beobachtens‘ und des ‚Beobachtet werdens‘. In diesem Sinne erinnert ‚surveillance‘ mehr an den Begriff des Panoptikon des französischen Philosophen Michel Foucault. Die Idee des Panoptikon entstand im späten 18. Jahrhundert und war ein Gefängnisentwurf des Philosophen Jeremy Bentham. Dabei sollten alle Zellen von einem Turm in der Mitte des Gefängnisses aus überwacht werden können. Foucault verglich die moderne Gesellschaft mit dem Panoptikon, das als Methode der Machtausübung einer souveränen Staatsführung gleicht. Wenn der Souverän des Staates, wie der Gefängniswärter, in der Mitte des Panoptikon sitzt und alle beobachten kann, internalisiert die Gesellschaft, wie die Häftlinge, diese permanente Kontrolle. Machtausübung reguliert sich dann von selbst, denn die Menschen wissen nicht, wann sie wirklich überwacht werden. Doch gerade die Angst, gerade jetzt, in einem bestimmten oder beliebigen Moment kontrolliert zu werden, erlaubt Verhaltensregelungen und Normierungen. Es ist dabei auch unwesentlich, wie oft die Überwachung stattfindet. Durch die Internalisierung wird jedes Individuum zum einen Instrument der Selbstkontrolle. Wer glaubt, beobachtet zu werden, verhält sich so, wie der Souverän es verlangt:

„Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind.“ (Foucault 1994:259).

Das Prinzip des Panoptikon macht die physische Anwesenheit des Wärters obsolet. Im Übertragenen Sinn bedeutet dies, dass wir nicht tatsächlich in jedem Augenblick unseres Lebens beobachtet werden müssen, um die Macht des

Souveräns zu spüren. Auch wenn wir nicht beobachtet werden, verhalten wir uns so, als würde der Wärter im Turm sitzen.

Die Bezeichnung ‚torture porn‘ ist stark umstritten. Es gibt dazu viele unterschiedliche Betrachtungsweisen sowohl von Kritikern, als auch Künstlern. Die Regisseure und Schreiber der SAW-Reihe distanzieren sich sogar davon, ihre Filme diesem Genre zuzuordnen. Die verschiedenen Positionen machen schwer, eine genaue Definition zu erstellen. So schreibt Middleton, „[...] ‚torture porn‘ designates a film that constructs scenes of torture as elaborate set pieces, or ‚numbers‘, intended to serve as focal points for the viewer’s visual pleasure, an (in some critics’ view) for which the narrative is merely a flimsy pretext“ (Middleton 2010:2). Die Tatsache, dass ein filmisches Genre mit den Begriffen ‚torture‘ und ‚porn‘ beschrieben wird, weist darauf hin, dass damit bestimmte sozio-kulturelle Ängste angesprochen werden. Die Prägung als Torture Porn stellt an sich eine Provokation dar (vgl. ebda:2).

Die Dualität des Beobachtens/beobachtet Werdens des klassischen Horrorkinos und des Splatterfilms hat sich im Torture Porn in eine neue Richtung entwickelt und muss nun lauten: überwachen/überwacht werden. Im Mittelpunkt dabei steht eine panoptische Überwachungsgesellschaft, die im technologischen Fortschritt begründet liegt. Tziallas begründet dies so:

„ ‚Surveillance‘ and the larger category ‚image‘, are merging together into surveillant images. If these two methods of representation have united, then this union requires us to investigate how the act of looking follows this social and technological change and what the ramifications of this merged, or altered, cultural gaze are. Looking is biological, gazing is cultural. As culture evolves, so too does the gaze.“ (Tziallas 2010).

Im Torture Porn geht es nicht nur um das Beobachten oder Zusehen. Die Visualität des Körpers ist maximal. Alles ist in seiner Ganzheit sichtbar und lässt das Private und Unsichtbare offensichtlich werden. Es handelt sich um eine Hyper-Visualität des panoptischen und synoptischen Sehens. Die Begriffe ‚porn‘ und ‚torture‘ bezeichnen zwei der intensivsten körperlichen Handlungen: Sex und Gewalt. Die Visualität des Torture Porns liegt aber nicht darin, gewaltvolle Sexualhandlungen darzustellen. Die wichtigere Bedeutungsebene bezieht sich auf die Lust des Beobachtens, die unterschwellig auftritt. Sowohl ‚torture‘ als auch ‚porn‘ sind Darstellungsweisen einer maximalen Visualität. Der Diskurs um den Torture Porn

verbindet zwei Elemente: zum einen den Verlust der Privatheit durch institutionelle und politische Überwachung („culture of surveillance“) und zum anderen die Aneignung und Verwendung von Überwachung als Form der Unterhaltung („surveillance culture“). Die westliche Gesellschaft, Tziallas bezieht sich immer wieder vor allem auf die us-amerikanische Gesellschaft, sei besessen vom Blick der Videokamera. Sie vermittelt uns ein Gefühl der Sicherheit, indem sie alles aufzeichnet. Überwachung ist auch etwas, das uns als angenehm erscheint (vgl. Tziallas 2010 <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 06.03.2012, 10:15). Dieser Trend ist durch soziale Plattformen im Internet zu einem Teil der Popkultur aufgestiegen. In „The Peep Diaries“ beschreibt der kanadische Kulturkritiker Niedzviecki das Phänomen der „Peep-Kultur“ als „[...] reality TV, YouTube, Twitter, Flickr, MySpace and Facebook. It’s blogs, chat room, amateur porn sites, virally spread digital movies...cell phone photos – posted online – of your drunk friend making out with her ex-boyfriends, and citizen surveillance“ (Niedzviecki 2009:7). Technologischer Fortschritt ermöglicht diese ‘Peep-Kultur’ und implementiert sich in dem Glauben, die eigene, persönliche Visualität maximieren zu müssen. Niedzviecki untersucht neben social medias des Web 2.0 auch andere Entwicklungen der Gesellschaft, wie GPS, staatliche Überwachung, Spionagemethoden und beschreibt dabei eine Auflösung von Gemeinschaft und Identität. Überwachung habe sich als Kulturtechnik in das soziale Leben eingebettet und fungiert nun als Mittel der Repräsentation und Unterhaltung. Die eigene Hyper-Visualität und die des Anderen stehen im Zentrum dieser Kultur der Überwachung. Während die traditionelle Gemeinschaft zerfällt, entsteht gleichzeitig durch soziale Plattformen eine Gemeinschaftlichkeit. Eine Verbundenheit, die sich dadurch ausdrückt, alles preiszugeben. Die maximale Visualität erlaubt es uns, das Gefühl einer Gemeinschaft zu haben, ohne sozialen Pflichten oder Normen gerecht werden zu müssen:

„We wish there was someone out there who actually cared what we do. At the same time, we have no interest in returning to societies where people were put in stocks and branded because they didn’t believe in the right god in the right way or slept with someone they weren’t supposed to. We want the unstated rules that govern traditional community, but we don’t necessarily want those rules to apply to us. This, in many ways, is the conundrum of modern society and emerging problem of Peep: we yearn for community without the willingness to be hampered by the structures of community.“ (Niedzviecki 2009 <http://thepeepdiaries.com/home/Hal/bookChapter2>, letzter Aufruf 23.02.2012, 15:25)

Demnach fungiert Beobachtung als Überwachung der Gesellschaft und wird zum Machtinstrument. Die Gemeinschaft reguliert sich dabei selbst, denn jeder will Teil des Überwachungsblickes sein und von jedem gesehen werden. Die Selbstregulierung funktioniert aber nur dann, wenn alle Teile der Gemeinschaft mitmachen. Entzieht sich jemand aus dem Bereich des Beobachtbaren, wird er zur Gefahr. Wer nichts preisgibt, kann auch nicht diszipliniert werden. Nach dem 11. September überrollte die USA eine Welle der Hysterie. Die Regierung forderte in der ‚If You See Something, Say Something‘ Kampagne dazu auf, sich selbst zu beobachten. Jeder Mitbürger war so den Blicken der Masse ausgesetzt, denn jeder könnte ein potentieller Terrorist sein. Die Angst vor Überwachung, wie sie in den Filmen des Torture Porn dargestellt wird, ist stark verflochten mit der Furcht vor institutioneller Überwachung nach dem 11. September. Die Terroranschläge hinterließen eine traumatisierte us-amerikanische Gesellschaft. Das nationale Bewusstsein wurde geschwächt und musste mit verschiedenen Ängsten leben: der Angst vor willkürlichen Angriffen auf das Land, Angst vor Überwachung oder der Angst entführt und als Terrorist eingestuft zu werden. Nach den Terroranschlägen waren die US-Medien voll von Berichten über Menschen, die in Gefängnissen festgehalten und gequält wurden (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 06.03.2012, 10:15)

Die Narration des Torture Porns spiegelt diese soziale Beklemmnis, wenn die Protagonisten aus unersichtlichen Gründen von einer scheinbar höheren Gewalt entführt, eingesperrt und gefoltert werden. Das Filmplakat von *Captivity* (2007) stellte dies explizit dar. Es war aufgeteilt in vier Abschnitte, welche jeweils die Höhepunkte der Handlung darstellten: Entführung („abduction“), Gefangenschaft („confinement“), Folter („torture“) und Auflösung („termination“). Das Plakat wurde später verboten. Torture Porn erwidert die Angst vor ständiger, unwissentlicher Beobachtung und der Bedrohung durch mögliche Bestrafung. Diese Gefahr bestand für alle, die sich der neo-konservativen Bush Regierung widersetzten oder auch nur den Anschein danach erweckten. Konservative Strömungen waren diesem Druck weniger ausgesetzt, denn Überwachung ist in diesem Fall konservativ und dient den Status Quo aufrechtzuerhalten. Jeder, der von der Norm abzuweichen schien, konnte als Terrorist gelten (vgl. ebda: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 06.03.2012, 11:33).

3.1 Folter und Pornographie

Das vergangene Jahrzehnt war geprägt von einer neu entfachten Debatte um das Thema der Folter. Die US-Regierung bestreitet immer noch, Foltermethoden in den Gefangenenlagern wie Abu Ghraib oder Guantanamo Bay eingesetzt zu haben. Die Frage dreht sich darum, wie Folter definiert wird. Im Laufe des Diskurses hat sich der Begriff der ‚torture lite‘ entwickelt. ‚Torture lite‘ beschreibt Foltermethoden, wie waterboarding oder stundenlanges Stehen, die am menschlichen Körper nicht nachgewiesen werden können.

Ein anderes Beispiel sind die Bilder des Abu Ghraib Skandals. Als die Fotos in die Öffentlichkeit gelangten, wurden schwere Vorwürfe der Folter von Häftlingen laut. Die konservative Bush Regierung wies die Anschuldigungen von der Hand und bezeichnete sie als Einzelfälle und die handelnden Personen als ‚ein paar schlechte Äpfel‘. Die Fotos sind sowohl Beweismittel für den Einsatz von Foltermethoden, als auch pornographisch in ihrer Art. Wie im Torture Porn liegt auch hier die Anziehungskraft im Subtext der maximalen Visualität. Katrien Jacobs beschreibt dafür den Begriff des ‚warporn‘:

„When the Abu Grahb photos were revealed to the public, several critics used the word *warporn* to denote the soldier’s eroticized and self-conscious sadistic representations of prisoners. Warporn refers to a blurring of abuse and war mythologies as Sadean fictions. The distribution of war torture images on the internet contributed to its transformation into *warporn*. Remote viewers were watching these images of abuse, not as war documents, nor as porn scenes evoking arousal, but as a new representation of a liminal scene. Warporn was always depicting a scene in between fact and fiction and transforming collectively with our wandering gaze and consciousness.” (Jacobs 2007:116, Hervorhebung des Autors).

Sadomasochismus beeinflusst bestimmte Foltermethoden. Nacktheit, Erniedrigung, Bondage, Sinnesentzüge durch Blindheit und Desorientierung sind Standardmethoden von CIA Untersuchungen. Die Fotos von Abu Ghraib sind als politische Dokumente erotisiert worden und mythologisieren Gewalt, sexuelle Erniedrigung und Ausländerfeindlichkeit. Sie verbildlichen den US-Imperialismus und die Gewalt der Pornokultur. Die US-Regierung gab später zu, dass die Bilder furchtbar waren und in der Tat kriminelle Handlungen zeigten. Sie bezeichneten die involvierten Personen aber als Ausnahmen, Anomalien des Systems, die Perverse und sich

von sadomasochistischer Pornographie beeinflussen ließen. Dadurch wurde die Verantwortung des Führungssystems auf ein paar wenige Individuen übertragen, sodass kein Eindruck der Korruption bestehen kann (vgl. Jacobs 2007:116).

Durch die Auslagerung der Folter in andere Länder hat dazu geführt, dass im us-amerikanischen Bewusstsein nicht nur der Gefolterte als der Andere gesehen wurde, sondern auch das folternde Subjekt. Die Bush-Regierung betrachtete die handelnden SoldatInnen als Ausnahmen eines sonst funktionierenden Systems. So konnte das Selbstbild der Gesellschaft, als eine Gesellschaft, die Foltermethoden nicht autorisiert, bewahrt werden. Dieses ‚outsourcing‘ beschreibt Folter als etwas, das fern der eigenen Heimat passiert und von Anderen, den ‚schlechten Äpfeln‘, ausgeführt wird. Dieser Prozess des ‚othering‘, also die Stigmatisierung der Anderen, um das Selbst zusammenzuhalten, belastete somit nicht das Selbstbild des ‚guten amerikanischen Bürgers‘. Auch die Regierung konnte sich dadurch entlasten, in dem sie das Verhalten der involvierten Personen als fremdartig und nicht den amerikanischen Werten entsprechend, bezeichnete. Die Stigmatisierung des Anderen findet sich vor allem in den Hostel Filmen. Sie zeigen, wie Menschen in fremden Ländern, in versteckte Orte und Räume gebracht werden, um gefoltert und auf Videokameras aufgenommen zu werden. Folter ist dabei ein Privileg für eine kleine Elite innerhalb des globalen Kapitalismus. *Hostel I* beweist damit auch die Ignoranz der amerikanischen Gesellschaft, sich selbst als aktive Beteiligte zu verstehen. Es zeigt sich die Unverständlichkeit dafür, dass auch einem selbst etwas angetan werden kann – Folter - und das auch noch von jemandem, der so ist wie wir. Folter ist hier eine Dienstleistung, welche die Vorstellung von Macht der amerikanischen Protagonisten umkehrt, denn anstatt auszubeuten – den leichten Zugang zu Drogen und Prostituierten – werden sie selbst und ihr Körper ausgebeutet (vgl. Middleton 2010:10f).

Die kurzweilige Debatte um die Fotos von Abu Ghraib führte auch zu einem neuen Diskurs über Pornographie. Bereits Ende der 80er Jahre forderte Linda Williams in ihrem Buch ‚Hardcore‘, dass Pornographie als kinematographisches Genre betrachtet werden soll. Die hohe Popularität des Pornofilms sei ausschlaggebend dafür, ihn als kulturellen Text zu verstehen und den Diskurs auf eine komplexere Ebene zu führen. Williams Theorien waren wegweisend für die Entwicklung der Porn Studies. Wenn also die Theorie des Torture Porns ist, dass die Lust des Beobachtens im Vordergrund steht, dann ist Pornographie nicht notwendigerweise nur eine explizite Darstellung sexueller Handlungen. Der Schwerpunkt liegt dann in der Intention des Textes, den Zuseher sexuell zu stimulieren und als Masturbationshilfe zu dienen. Dem Text wird die Verantwortung entzogen und dem Rezipienten sowohl buchstäblich als auch symbolisch übertragen. Sexuelle

Visualität ist demnach keine Determinante, sondern subjektiv. Bezeichnend dafür ist auch die Diskussion über ‚Art-House Porn‘. Das Art-House Kino bedient sich immer wieder ‚real sex‘ Szenen und stellt dadurch eine unklare Linie zur Pornographie dar. Der Unterschied zwischen den beiden Varianten ist dabei lediglich eine Frage des Geschmacks, wenn Pornographie als niederes Genre bezeichnet wird (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 20:49). Auch unsimulierter Sex in Art House Filmen ist ein kontroverses Thema. Die Beziehung von Sexualität im Film und die Frage nach dem Darstellbaren werden häufig diskutiert. Realistische Darstellungen wie in Nagisa Oshimas *In the Realm of Senses* (1976), beeinflussen unsere Vorstellung von Sexualität und fordern uns heraus auch außerhalb der Heteronormativität zu denken. Wenn die Hauptdarstellerin Sada Abe ein gekochtes Ei in ihre Vagina schiebt, um es ihrem Liebhaber später zum Verzehr zu geben, fragt sich der Zuseher, ob diese Sexualität real ist oder nur eine dem Realismus getreue Abbildung. Oshimas Film gilt nicht als Pornographie. Die Unterscheidung beider Genres liegt nur in der Semantik (vgl. Davis 2008:625).

Eine klare Definition von Torture Porn ist schwer zu fassen, denn die Bezeichnung bezieht sowohl auf eine visuelle, als auch auf ideologische und psycho-soziale Repräsentationen. Torture Porn ist nicht Pornographie und es gibt auch keine real sex Szenen, doch die Filme besitzen etwas Pornographisches. Ihre Darstellungsform erscheint dem Zuseher oft zu graphisch. Als ob er etwas ansehen würde, dass überhaupt nicht gezeigt werden darf. Die Repräsentationen haben einen etwas verbotenen Charakter. In den Folterszenen erreicht der Handlungsstrang immer wieder seinen Höhepunkt. Dies ist aber keinesfalls in einem sexuellen Kontext zu verstehen, sondern in einer narrativen Gemeinsamkeit. Torture Porn ist pornographisch in dem Sinne, wie seine Höhepunkte, die Folterszenen, mit maximaler Visualität dargestellt werden. Wenn die Repräsentation von Sex die Narration im Pornofilm ist, dann ist die Folter die Narration im Torture Porn. Das Wort ‚porn‘ wird im Diskurs um die Definition des Torture Porns als assoziativ benutzt. In der Umgangssprache wird es auch gerne als Suffix verwendet, um Dinge zu beschreiben, die zwar nicht sexueller Natur sind, aber verlockend auf den Menschen wirken. So bezeichnet ‚food porn‘ eine Art der verlockenden und verführenden Abbildung von Nahrungsmitteln (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 21:39).

3.2 Der Körper als Spektakel

Die Verwendung zweier derart politisch aufgeladener Begriffe wie ‚Folter‘ und ‚Pornografie‘ um ein filmisches Genre als ‚Torture Porn‘ zu bezeichnen, lässt seine gewaltige Aussagekraft erkennen. Wenn Folter und Pornografie den Körper betreffen und Torture Porn die Auswirkungen von Folter in pornografischer Weise, also maximaler Visualität, darstellt, dann hat dies den Charakter eines Spektakels. Kritische Stimmen stellen die moralischen Werte solcher Filme in Frage, die den Körper benutzen und sich ihm entledigen. Tziallas stellt hier sogar den Vergleich zu einem benutzten Taschentuch nach der Ejakulation an (vgl. ebda: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 21:39). Wenn der Körper bis an seine Grenzen ausgenutzt wurde und stirbt, wird er beseitigt. Die Hyper-Visualität des Körpers ist aber nicht ausschließlich ein genrespezifisches Merkmal, weder für den Pornofilm, noch für den Horrorfilm. Das Spektakel des Körpers lässt sich auf bereits vergangene Jahrhunderte zurückführen, als Schauprozesse einen Teil des sozialen und gesellschaftlichen Lebens ausmachten. Wenn Kritiker die Relevanz des Torture Porn bezweifeln und diese Filme als Ausbeutungsfilme bezeichnen, vergessen sie dabei, wie sich die soziokulturelle Darstellungsform des Körpers immer wieder verändert hat. Die Frage nach dem Darstellbaren ist immer auch von den vorherrschenden Normen und Werten abhängig. So beginnt Michel Foucault sein Werk ‚Überwachen und Strafen‘ mit dem Bericht einer Marter, die sich wie eine Szene aus einem Torture Porn Film liest⁴:

„[...] in einem Stützkarren gefahren werden sollte, nackt bis auf ein Hemd und eine brennende zwei Pfund schwere Wachsackel in der Hand; auf dem Grève-Platz sollte er dann im Stützkarren auf einem dort errichteten Gerüst an den Brustwarzen, Armen, Oberschenkeln und Waden mit glühenden Zangen gezwickt werden; seine rechte Hand sollte das Messer halten, mit dem er den Vatemord begangen hatte, und mit Schwefelfeuer gebrannt werden, und auf die mit Zangen gezwickten Stellen sollte geschmolzenes Blei, siedendes Öl, brennendes Pechharz und mit Schwefel geschmolzenes Wachs gegossen werden; dann sollte sein Körper von vier Pferden auseinandergezogen und zergliedert werden, seine Glieder und sein Körper sollten vom Feuer verzehrt und zu Asche gemacht, und seine Asche in den Wind gestreut werden.“ (Foucault 1994:9).

⁴ An dieser Stelle soll auf eine Kürzung des Zitates verzichtet werden, da die Vorstellungskraft des Körpers als Spektakels veranschaulicht werden soll.

Foucault beschreibt weiter die Hinrichtung des Franzosen Robert-Francy Damiens auf knapp vier Seiten. Das Protokoll des Schauprozesses stellt detailliert nach, wie der Körper des Angeklagten auseinandergerissen, gemartert und gefoltert wird. Eine besonders grausame Stelle bezieht sich auf die Beschreibung der Pferde, die an die Gliedmaßen gebunden werden sollten, aber es mit aller Kraft nicht schafften, den Körper zu brechen und der Scharfrichter schließlich gezwungen war, die Glieder mit einem Messer abzutrennen. Das Spektakel der Folter beinhaltete viele Methoden. Üblich war die öffentliche Zurschaustellung am Pranger, die Peitsche oder das Anlegen eines Halseisens und führte weiter bis zum Zerschlagen der Glieder oder Rädern bei lebendigem Leibe, die Verstümmelung von Gliedmaßen oder Herausschneiden der Zunge (vgl. Foucault 1994:44f).

Dieser und ähnliche Leibesmarten fanden in ganz Europa im frühen 18. Jahrhundert statt. Foucaults Arbeit beschäftigt sich mit der Entwicklung des modernen Strafsystems und wie der Mensch durch die Disziplinierung des Körpers beherrscht wird. Die Züchtigung des Körpers war ein beliebter Strafstil und die öffentliche Zurschaustellung der Angeklagten und ihres Leidens war Teil des gesellschaftlichen Lebens. Foucault bezeichnet dies auch als ‚Fest der Strafe‘ (ebda:15), denn zu den Prozessen drängten sich Menschenmengen, die zusätzlich zur Folter beleidigten und verspotteten. Die Leibesmarte war ein Schauspiel, das dem Zuseher außergewöhnliche Grausamkeiten zeigte. Wie der Torture Porn seinen Zusehern den Körper präsentiert, waren auch die Schauprozesse des 18. Jahrhunderts von maximaler Visualität geprägt. Diese Visualität, obgleich im Film oder als reale historische Vergangenheit, hat immer etwas Pornografisches, denn sie stellt offen zur Schau, was verborgen bleiben soll.

Der Schauprozess wurde Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts in weiten Teilen Europas abgeschafft und steht in Zusammenhang mit institutionellen Entwicklungen und Transformationen. Als Gründe dafür nennt Foucault einen Umbruch im moralischen Bewusstsein der Gesellschaft für Straftaten und die Abfassung neuer Gesetzbücher und Verhandlungsarten (vgl. ebda:14). Es entstehen vereinheitlichte Verfahrensregeln und die physische Strafausübung tritt in den Hintergrund. Anstelle des Körpers, soll der Geist bestraft werden. Damit verschwinden auch die Rituale der Bestrafung aus dem öffentlichen Leben und verlagern sich schrittweise innerhalb der Mauern der Gefängnisse. Die Ausübung der Strafe wurde bloß als ein weiterer Teil der Verhandlung gesehen und geschah von diesem Zeitpunkt an im Verborgenen. Diese Bewusstseinsänderung bewirkte, dass die körperliche Bestrafung zur Abstraktion wurde. Auch die Wahrnehmung der

Angeklagten wandelte sich. Den zum Tode Verurteilten wurde der sogenannte Trauerschleier aufgesetzt, wenn man sie zur Guillotine brachte. Wenn der Verbrecher kein Gesicht hatte, konnte auch das System des Verbrechens kein Gesicht haben. Es änderten sich auch die Methoden der Todesstrafe. Die Guillotine brachte für jeden Menschen den gleichen, schnellen Tod. Anstatt den Körper stundenlang zu foltern und zu teilen, war der Tod von nun an augenblicklich und ohne Leid. Die Strafe sollte nicht mehr bestrafen, sondern heilen und erziehen. Anstelle des Spektakels treten Zwangsarbeiten und Zuchthäuser, die den Körper nicht verletzten oder folterten, ihn aber seiner Freiheit beraubten und dadurch das Bewusstsein verändern sollten. Der Körper ist nicht länger Mittelpunkt eines Folderschauspiels, aber wird „[...] in ein System von Zwang und Beraubung, von Verpflichtungen und Verboten gesteckt“ (ebda:18).

Die neuen Moralvorstellungen lassen anstelle des gematerten Körpers ein juristisches Subjekt treten und die Inszenierung des gefolterten Leibes wird aus der Öffentlichkeit verbannt. Die Strafe als Spektakel musste unter strenger Geheimhaltung und ohne Zeugen passieren. Das Gerichtssystem setzte alles daran, das Spektakel der Bestrafung zu unterbieten und auszumerzen. Die Kalkuliertheit dieser Maßnahmen kann aber nicht davon ablenken, dass Strafe und Folter schon in ihrem wörtlichen Sinn einen spektakulären Charakter haben. So kommt auch die Bestrafung der Seele nicht ohne körperliche Leiden aus, wie der Rationierung der Nahrung oder Isolation in den Zuchthäusern und Gefängnissen (vgl. ebda:24f). Der Einzug der Menschlichkeit bietet demnach nicht mehr Respekt oder Milde für den Bestraften, sondern stellt lediglich eine Zieländerung dar. Dieses Motiv findet sich zum Beispiel in den SAW Filmen wieder, denn Jigsaw will nicht den Körper seiner Opfer bestrafen, sondern ihren Willen. Seine Spiele sollen ihr Leben und ihr Denken verändern und wer den Willen nicht hat, dessen Körper wird mit dem Tod bestraft. Jigsaw will seine Opfer kontrollieren und ihre verbrecherischen Anlagen aus ihnen vertreiben. Er tötet sie nicht, weil er Spaß daran hat, wie zum Beispiel die kannibalistische Familie aus *The Texas Chainsaw Massacre*, die sich sichtlich am Leid der anderen amüsierte. Seine Folter soll auch kein persönliches Spektakel sein, an dem er sich selbst ergötzen kann, wie es die Elite Hunting Company der Hostel Filme sieht. Jigsaw möchte durch seine Foltermethoden eine Bewusstseinsveränderung hervorrufen. Foucault schreibt, dass die Verschiebung der Wertvorstellung von der Handlung des Verbrechens, einherging mit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Seele des Verbrechers. Man versuchte Erklärungen für verbrecherisches oder gewalttätiges Verhalten zu finden, die Verantwortlichkeit festzustellen und die Psyche des Verbrechers zu analysieren. Es wurden zum ersten Mal Gutachten erstellt und der

Diskurs der Kriminologie führte sozusagen in die Psychologie hinter dem Verbrechen. All das soll die Hintergründe und die Motivation des Verbrechers analysieren (vgl. ebda:28f). Auch Jigsaw kennt seine Opfer ganz genau. Er verfolgt sie in ihrem Alltag und macht akribisch Notiz von ihrem Handeln. Doch wenn er sie bestraft, versucht er ihr Seelenleben zu verändern.

3.3 Kapitalismuskritik

Mit der fortschreitenden Entwicklung des Kapitalismus in den westlichen Ländern, wurde die Arbeiterklasse immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Als sich eine neue Mittelschicht etablierte, verschwanden bestimmte Arbeiten der Konsumgüterproduktion aus dem Blickfeld der Gesellschaft. Die Arbeiten betrachtete man als niedrig und etwas, das unsichtbar gemacht werden muss, während das Endprodukt bestehen bleibt. Als Beispiel einer unterdrückten und abgedrängten Industrie zeigt sich die Fleischproduktion in *The Texas Chainsaw Massacre*. Fleisch repräsentiert die ideologische Dichotomie der Konsumgüter. Das produzierte Produkt wird von der Gesellschaft geschätzt, sogar fetischiert, doch die eigentliche Produktionskette ist etwas, das verdrängt werden muss, um das fertige Gut noch genießen zu können. Die kannibalistische Familie von Leatherface vertritt die unterdrückte Seite der Produktion, die sich weigert weiterhin versteckt zu bleiben. Ihre mittelständischen Opfer, die früher Konsumenten und Ausbeuter der Arbeiterklasse waren, werden in der Umkehrung des Films selbst zum fetischierten Objekt und konsumiert. Eine ähnliche Symbolik findet sich auch bei den Hostel Filmen, wenn die Charaktere auf Bedarfsartikel reduziert werden. Eines der Filmplakate von *Hostel II* zeigte sogar die extreme Nahaufnahme eines Stückes Wildschweinfleisches. Die Narration der Hostel-Reihe zeigt die Umkehrung von Ausbeuter/Ausgebeutetem und kontextualisiert den us-amerikanischen ‚Krieg gegen den Terror‘ und die Anklagen von Missbrauch von Autorität (vgl. Middleton 2010:9).

Hostels Umkehrungen ziehen sich durch den ganzen Film. Die Protagonisten werden von Konsumenten zu Konsumierten und es zeigt sich eine starke Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft. Der erste Teil des Films zeigt die drei jungen Männer in Amsterdam, Drogen konsumierend und auf der Suche nach Frauen. Nur Josh ist der einzige, der sich zurückhält. Er will nicht mit den Prostituierten schlafen, weil sie dafür bezahlt werden:

‚Paying to go into a room to do whatever you want to someone isn’t exactly a turn-on’

Seine Aussage bekommt jedoch erst im zweiten Teil des Films eine tiefere Bedeutung, denn auch die Kunden der Elite Hunting Company bezahlen, um mit jemandem in ein Zimmer zu gehen und mit dieser Person zu tun, was sie wollen. Der Kapitalismus ermöglicht es, alles zu kaufen, was man begehrt und Hostel treibt dies durch seinen Menschenhandel auf die Spitze. Während des Films bemerken verschiedene Charaktere immer wieder, dass man sich im Osten alles kaufen kann:

„You will like it there. You can pay to do anything. Anything.“

Solche zweideutigen Aussagen, wie die des niederländischen Geschäftsmannes verwirren nicht nur die Protagonisten, die noch nicht wissen, was sie erwartet. Für den Zuseher bereitet dies ein beklemmendes Gefühl, denn er identifiziert sich dadurch mit den Tätern und wissen, dass an diesen Stellen nicht von einer uneingeschränkten Sexindustrie die Rede ist, sondern von dem grausamen Folterring. Die jungen Männer realisieren aber nicht, dass damit nicht nur Sex und Frauen gemeint sind. Paxton scheint dies erst zum Schluss des Films wirklich zu verstehen, wenn Natalya sagt:

„I get a lot of money for you and that make you my bitch.“

Wer das Geld und die nötigen Mittel hat, kann sich alles kaufen. Wenn Natalya Paxton als ‚ihre Hure‘ beschimpft, meint sie dies nicht in einem sexuellen Kontext. Er ist ihre Hure, weil er ihr ausgeliefert ist und für irgendjemanden, der dafür bezahlt hat, genau das tun wird, was er verlangt. Auch im Mise en Scène des Films lassen sich die Parallelen zwischen Sex und Folter wiedererkennen. So bildet das Bordell in Amsterdam eine Allegorie zu der stillgelegten Fabrikhalle, wo die Protagonisten später gefoltert werden – lange Gänge, die auf beiden Seiten mit Zimmern ausgestattet sind, in denen entweder Sex oder Folter stattfindet (vgl. ebda:6)

Torture Porn bestraft oft eine westliche Konsumgesellschaft, insbesondere die us-amerikanische Dekadenz und Ignoranz. Die Männer in *Hostel I* kümmern sich nur um ihren Konsum: Drogen in Amsterdam, Frauen in Osteuropa. Auch die Frauen in *Hostel II* verfolgen ihre eigenen egoistischen Wünsche, indem sie als reiche Westländer in ein weniger entwickeltes Land fahren, um relativ günstigen Luxus dort zu genießen. Diese Charaktere sind Spiegelbilder davon, wie der Rest der Welt das westliche Europa und die USA wahrnimmt. Die Opfer in SAW werden für ihren Überkonsum bestraft. Sie investieren zu viel in die Befriedigung selbstsüchtiger Sehnsüchte. In SAW III und SAW V bestraft Jigsaw Menschen, die in privilegierten Verhältnissen leben, aber sich von Drogen und Ehebruch verleiten

lassen. In *SAW II* weigern sich die Charaktere miteinander zu arbeiten und stellen ihre eigenen Bedürfnisse über die der Gruppe. Jennifer steht in *Captivity* für den sogenannten ‚amerikanischen Traum‘. Sie ist ein metaphorisches Opfer für einen Lebensstil, der sich von Konsum und Ruhm leiten lässt. Während im Splatterfilm vielmehr schlechte Angewohnheiten, wie Sex, Alkohol oder der Konsum leichter Drogen angeprangert werden, hat die Bestrafung im Torture Porn eine stärkere sozial-politische Ebene (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 14:39). Wenn Edelstein schreibt, dass Torture Porn den Durchschnittsbürger bestraft, dann bestraft er gleichzeitig den westlichen Lebensstil. Die Charaktere von *Hostel* und *Captivity* stehen für eine Generation, die nicht länger einer patriarchalen und heteronormativen Gesellschaft entsprechen, denn sie sind finanziell und sexuell unabhängig, erfolgreich und manchmal queer.

Vor allem in *Hostel I* lässt sich eine starke Kritik an der Konsumgesellschaft erkennen. Die Narration des Films ist in Umkehrungen aufgebaut. So fällt die vermeintliche Macht und Privilegiertheit der Protagonisten auf sie selbst zurück. Anstatt selbst zu konsumieren, wie sie es zu Beginn des Films tun, werden sie zu Objekten des Konsums; sie werden konsumiert. Dieser Umkehrschluss passiert in einer thematischen Relation zur politischen und ökonomischen Macht der USA. Die Wahrnehmung der USA ist geprägt von einem Bild des Missbrauchs dieser Macht. *Hostel* befasst sich gleichermaßen mit dem Blick der USA auf Andere und mit dem Blick der Anderen auf die us-amerikanische Gesellschaft. Die Anschuldigungen beziehen sich dabei zum einen auf den Sex-Tourismus – die Männer von *Hostel I* fahren nach Osteuropa um Frauen zu konsumieren – und zum anderen auf die militärische Kraft. Letzteres bezieht sich vor allem auf den ‚Krieg gegen den Terror‘, die Verwendung von Foltermethoden in den Gefängnissen von Abu Ghraib und Guantánamo Bay und den Begriff des ‚outsourcing‘. *Hostel I* zeigt anfangs seine Charaktere mit kultureller Arroganz, entzieht ihnen diese aber zum Schluss um zu überleben. Am Ende überlebt ein Charakter mit ansatzweise vorhandener Selbstkritik. In Paxtons vergeltendem Akt aber schwingt die neokonservative Sichtweise der USA, insbesondere der Bush-Regierung, auf die Notwendigkeit und Gerechtigkeit von Gewalt und Folter mit (vgl. Middleton 2010:4f).

3.4 Voyeurismus und Überwachung

Michel Foucaults Arbeit ‚Überwachen und Strafen‘ setzt sich mit Disziplinierungsmaßnahmen und der Entwicklung der Überwachungsgesellschaft auseinander. Dabei vergleicht er die moderne Gesellschaft mit der Idee des panoptischen Gefängnisses von Jeremy Bentham. Das Panoptikon, das nie realisiert wurde, fungiert als Netzwerk der Kontrolle und domestiziert alle, die von seinem Blick erfasst werden. Dieses System funktioniert nach einer strengen Hierarchie und setzt voraus, dass jeder überwacht wird. In der Mitte des Panoptikon befindet sich ein Turm, der von außen nicht einsehbar ist. Wer auch immer sich darin befindet, muss seine Macht nicht mit Gewalt durchsetzen, denn die Überwachung wird von der breiten Masse internalisiert. So kann jeder, ob ein Gefängniswärter oder der Souverän des Staates, Macht ausüben, während sich die Individuen selbst regulieren. Foucault schreibt, dass „[d]erjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung“ (Foucault 1994:260).

Technologische Entwicklungen der letzten Jahre haben auch neue Beobachtungs- und Überwachungsmethoden entstehen lassen. Torture Porn befasst sich mit sozialgesellschaftlichen Ängsten vor einer Hightech Überwachung und spiegelt das in seinem Mise en Scène wieder. Das Panoptikon wird hier in die Realität umgesetzt, wenn die Opfer in gefängnisartige Räume gesteckt und überwacht werden, aber ihr eigener Blick nicht nach außen dringen kann. Der internalisierte Blick hat sich in der modernen Gesellschaft im Internet normativiert. Mit der Einführung des Web 2.0 sind neue Arten der sozialen Überwachung entstanden. Eine Verschmelzung von externer Beobachtung, meist durch den Staat oder ein spezifisches politisches System, und Selbstbeobachtung kontrolliert Gedanken und Verhaltensweisen. Soziale Netzwerke und Online-Plattformen sind zu Orten geworden, in denen sich die Menschen beobachten lassen und andere beobachten. Ihr Blick dabei ist aber nicht überwachend, sondern voyeuristisch, denn das beobachtende Subjekt ist unsichtbar. Der Blick aus dem Turm des Panoptikons soll konditionieren und disziplinieren. Voyeurismus sieht nur zu. Der Begriff der Überwachung wird im aktuellen Diskurs als etwas Technologisches gesehen, das den Einsatz von Videokameras und Abhörgeräte notwendig macht. Dagegen steht der Voyeurismus, der als menschliche Handlung betrachtet wird, hinter der ein aktives Individuum steht (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 14:39).

Die Überwachungskultur steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Kapitalismus. Dabei gibt Tziallas das Beispiel von Weihnachtsliedern, die das Verhalten von Kindern beeinflussen. So wird der Weihnachtsmann zum Souverän, der die Kinder beobachtet und weiß, ob sie ‚brav oder ‚schlimm‘ waren und konditioniert sie mit einem bestimmten Verhalten. Positives Verhalten wird mit Geschenken belohnt. Die Überwachung internalisiert sich schon im Kindesalter und als Belohnung wartet der Konsum. Der Kapitalismus reguliert die Gesellschaft und die Gesellschaft idealisiert diesen Kapitalismus (vgl. ebda: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 14:39). Um es auf einen Punkt zu bringen, bedeutet Überwachung eine Kontrolle von öffentlichen Bereichen, während Voyeurismus in private und intime Momente eingreift. Dabei ersetzt der eine Begriff nicht den anderen, sondern ist abhängig vom jeweiligen Kontext. Ein voyeuristischer Blick muss daher nicht notwendigerweise überwachend sein, denn „[...] voyeurism belongs to a time when people were less visible, when pleasure of spying or secretly looking at someone during private moments was still intrusive, unexpected and shocking. Surveillance has changed visibility, gazing and visual culture“ (Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 14:39).

Die sozialen Normen haben sich stark gewandelt. Beobachten und Überwachen ist zu einem Teil des täglichen Lebens geworden und soziale Netzwerke wie facebook oder Twitter sind Schauplätze des täglichen Spektakels. *Captivity* stellt die Beziehung zwischen Überwachen und Voyeurismus in Frage, denn der Killer verfolgt und filmt Jennifer in der Öffentlichkeit, bis er sie entführt und in seinem Überwachungsgefängnis festhält. Die Aufnahmen, welche er unwissend von ihr macht, sind sowohl überwachend, als auch voyeuristisch. In seiner Gefangenschaft steht sie unter permanenter Kontrolle und Überwachung und sein Blick ist sexuell voyeuristisch und bestrafend kontrollierend. Beide Blicke sind kulturelle Ausprägungen des Sehens und beziehen sich jeweils auf ein bestimmtes Verhältnis von Macht und Wissen. Die Filmwissenschaftlerin Catherine Russel dekonstruiert alle diese Blicke um sie in einem filmischen Blick zusammenzufassen. Sie vereint Foucaults Gedanken zum Panoptikon mit Jean Baudrys psychoanalytische Theorien zur Beziehung des Zusehers zum Film:

„Baudry’s prisoners are seers, who mistake the shadows on the wall for reality. The camera obscura model of vision, which informs apparatus theory, insists on a transcendental, invisible, abstract viewing position, on that

psychoanalysis has further associated with the voyeur. In Foucault's model of the disciplinary gaze of power, the viewer is specifically a representation of power, as the prisoners are continually 'under surveillance'. In the panopticon, the content of the image, which apparatus theory failed to analyze beyond gender codes, is not only rendered 'other' but also represented as entrapped and incarcerated. If 'visibility is a trap', viewer and viewed are drawn into a relation of power and subjugation." (Russel 1999:121)

Technologie, Überwachung, Beobachtung, Voyeurismus, Kunst und Genuss verbinden sich in der modernen Gesellschaft. Dadurch entsteht eine neue Ökonomie der Visualität. Die SAW-Reihe verdeutlicht diese Re-Organisation, wenn Jigsaw fragt:

„What do voyeurs seek when they look in the mirror?“

In der gleichen Szene entdeckt Adam, dass einer der Spiegel im Raum aus Spiegelglas besteht und findet dahinter eine Videokamera. Dieser Moment stellt klar, dass es dem Voyeur nicht mehr reicht, von einer Person gesehen zu werden. Wir wollen aufgenommen werden, damit viele uns sehen können. Was der Voyeur sucht, wenn er in den Spiegel sieht, ist Überwachung. Jigsaw vereint die Person des Voyeurs mit dem Wärter im Turm des Panoptikons und den menschlichen Blick mit dem, der technologischen Beobachtung. Die Überwachungskultur bezeugt die Bereitschaft, die private Sphäre aufzugeben, beinahe zu opfern, um den voyeuristischen und beobachtenden Blick zu befriedigen:

„Voyeurism was a hidden, somewhat shameful, secret gaze, while surveillance is a flaunted gaze. The voyeuristic gaze seeks *others* as a way to acknowledge the self, while the surveillance gaze only seeks itself; it is a further intensified narcissistic gaze. It is no longer voyeurism's 'I see you', or exhibitionism's 'I want you to see me', but surveillance's 'I want you to see me seeing you', and surveillance performer's 'I want you to see me seeing you see me'. Rather than seeking the human gaze of the other for mirrored identification, we now seek the recorded gaze of the mechanical: we increasingly know ourselves (and others) as images rather than people mediated *by* images." (Tziallas 2010)

Die Überwachungsgesellschaft erkennt sich selbst nur durch mediale Darstellung wieder. Torture Porn kritisiert die freiwillige Selbstaufgabe der Privatheit und Intimsphäre. SAW II zeigt sich als sozial kritischster Film der Reihe. Der Handlungsstrang dreht sich um eine Gruppe von Fremden, die in einem Haus eingesperrt sind und durch welches ein tödliches Gas strömt. Der Film bietet dem Zuseher eine unheimliche Version unterschiedlicher Reality Shows wie Big Brother. Die ermittelnden Polizisten können nicht zwischen Realität und Überwachung unterscheiden. In manchen Szenen fängt die filmische Kamera den Monitor ein und verschmilzt mit der Überwachungskamera. Die Auflösung des Films verrät, dass die Opfer bereits tot sind und die Polizisten die ganze Zeit bloß eine Aufzeichnung beobachtet haben. Dabei trägt der Schein, dass das Bild der Überwachungskamera ‚live‘ sein und jetzt gerade passieren muss.

So müssen die Protagonisten nach den Spritzen zur Immunisierung suchen und erinnert an die Sendung *Survivor*. Die Kandidaten der Show werden entweder rausgewählt oder scheiden aus. Je länger man die Sendung ‚überlebt‘, desto mehr werden die Kandidaten mit Visualität belohnt. Die Charaktere in SAW II scheiden aus, in dem sie sterben und die Belohnung ist die Verlängerung der eigenen Folter. Je länger sie im Spiel bleiben, desto mehr Filmzeit bekommen sie. Doch je mehr Filmzeit die Protagonisten haben, desto länger leiden sie. SAW II kritisiert Reality TV und das Bedürfnis unsere Privatsphäre aufzugeben. Der Mensch als Individuum löst sich auf und existiert nur noch in einem abstrakten Bild, das beobachtet und überwacht wird. Die mediale Repräsentation des Menschen konzentriert sich dabei auf den Durchschnittsbürger. Wenn der Durchschnittsbürger im Big Brother Haus im Fernsehen zu beobachten ist, identifiziert sich der Zuseher und weiß, dass auch er seine Visualität maximieren kann. Beobachtung wird zu einem sozialen Privileg und fungiert als Mittel gegen die Auslöschung des Selbst. Wer auf Video aufgezeichnet ist, ist für immer für den Blick der Öffentlichkeit aufgehoben. Die Überwachungsgesellschaft braucht den Blick des jeweils Anderen um sich selbst zu validieren. Die Charaktere im Torture Porn sind sich ihrer Visualität durchaus bewusst und besonders Jennifer aus *Captivity* verkörpert die gesellschaftliche Gleichgültigkeit gegenüber der Beobachtung: wenn sie mit Gary vor den Überwachungskameras Sex hat, ist es ihr völlig klar, dass sie beobachtet wird. Doch es ist ihr entweder egal, oder empfindet sogar das Bedürfnis ihrem Entführer ihre Lust darzustellen. Ihre Aufnahmen werden von den Brüdern für die Ewigkeit festgehalten. Ihre Motivation ist darin begründet, den Körper in seinem Leiden aufzunehmen um ihn immer wieder ansehen zu können. Als Gary echte Gefühle für Jennifer entwickelt, meint sein Bruder nur:

„It's the tapes and the books that make it better, make it last forever“.

Digitale Technologien scheinen den Tod unmöglich zu machen. Er wird stattdessen fetischisiert, verlängert und wiederholt. Es ist die Unmöglichkeit der Unsichtbarkeit, die Torture Porn in seiner Hyper-Visualität repräsentiert (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 14:39)

3.5 Narration im Torture Porn

Die Art der Darstellung ist ein Grund dafür, warum Torture Porn als kultureller Text nur eine marginale Rolle einnimmt. Seine charakteristische Hypervisualität reduzieren die Filme auf ihre Graphik und Spezialeffekte und lassen dabei ihre Gesellschaftskritik im Hintergrund vergessen. Die Narration dreht sich sowohl im Pornofilm, als auch im Torture Porn um den Körper. Er ist der Mittelpunkt von Lust und Begierde, wenngleich diese auf unterschiedliche Weisen dargestellt werden. Torture Porn liegt demnach in genau diesem Spannungsfeld: „The horror film represents violence; real-life torture is actual violence usually not meant to be captured; and pornography is actual sexual activity that is meant to be captured and represented” (Tziallas 2010). Die soziale Herabstufung des Körpers und die Bevorzugung des Geistes über den Körper hat in westlichen Kulturen eine lange Tradition. Die griechische Philosophie und das Christentum betrachteten den Körper als schwach, krank und sündhaft. Dem gegenüber steht der Geist, der stark, rational und göttlich ist. Auch deshalb werden der Horror- und der Pornofilm von Kritikern als niedere kulturelle Texte verstanden. Ihr Fokus darauf, den Körper durch maximale Visualität zu manipulieren ist ausschlaggebend für ihren Ruf als Ausbeutungsfilme ohne Subtilität und gesellschaftskritische Ambitionen (vgl. ebda: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 14:39).

Das Spektakel des Torture Porn liegt aber nicht allein im visuellen Bereich. Auch die Tonebene ist handlungsweisend. Doch der Körper und seine Geräusche werden dabei anders als im Pornofilm mit Lust, mit Angst und Schmerz verbunden. Die gemeinsame Verbindung zwischen ‚torture‘ und ‚porn‘ ist das Beobachten. Beide Begriffe bezeichnen die Visualität des Körpers und der Fähigkeit, darauf Lust oder Schmerz auszuüben. Der Zuseher wird beim Ansehen Zeuge dieses Spektakels, welches er sehen und hören kann. An diesem Punkt befindet sich die kritische Schnittstelle von Torture Porn: wenn sich die Grenze zwischen Lust und Schmerz auflöst und sich sehen, hören und fühlen miteinander verflechten. Linda Williams erklärt diese Grenzverschiebung so, dass „[p]ornography is today more

often deemed excessive for its violence than for its sex, while horror films are excessive in their displacement of sex onto violence“ (Williams 1999: 268). Wie stark sich Porno und Horror ähnlich und wie leicht sie manchmal zu verwechseln sind, zeigt sich in einer Szene von *Hostel I*. Josh geht durch den Gang eines Bordells und hört die Schreie eines Mannes aus einem der Zimmer. Er glaubt ihn in Gefahr und öffnet die Tür, nur um festzustellen, dass der Mann gerade von einer Domina lustvoll geschlagen wird. Josh verwechselt hier Lustschreie mit Angst und Schmerz. Die Verflechtungen von ‚torture‘ und ‚porn‘ zeigen sich auch noch einmal an anderer Stelle: Ein Aufseher der Elite Hunting Company sieht sich einen Pornofilm an, während er Wache hält und die Geräusche aus seinem Laptop vermischen sich mit den Schreien derjenigen, die gerade gefoltert werden. Mit dieser Darstellung verbreitete sich Folter in sexualisierte Räume und umgekehrt. Somit beschreibt Torture Porn nicht nur die Nähe zum menschlichen Körper als sogenanntes Körpergenre, sondern auch die Art, wie der Körper im Film verwendet und konsumiert wird. Gewalt wird dabei nicht sexualisiert, sondern ist hypersexuelle Gewalt. Damit ist gemeint, dass die Nacktheit der Opfer im Film dem Zuseher erlaubt, deren Schmerzen auf intimste Weise zu erleben. Das heißt, je nackter der Körper gezeigt wird, desto intensiver ist die Gewalt und erlaubt maximale Visualität des Schmerzes. Hier findet sich auch ein wichtiger Unterschied zum klassischen Horrorkino und Splatterfilmen, in denen die Opfer doch fast immer angezogen sind. Dies liegt daran, dass die Jagd oder die Flucht des Opfers Teil der Narration ist. Wunden werden nur selten oder kurz gezeigt und der Tod ist immer sehr schnell. Im Torture Porn aber wird die Visualität der Wunden und Verletzungen hinausgezögert. Der Körper und die Folderszenen sind hier die Narration (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 23.02.2012, 10:35).

Teil der Narration ist auch das *Mise en Scène*, das besonders in den *Hostel* Filmen auffällig ist. Wenn vorher von den Abu Ghraib Fotos gesprochen wurde, dem ‚outsourcing‘ der Folter und das fehlende Verantwortungsbewusstsein der Bush-Regierung, dann kehrt dieses Thema in *Hostel I* zurück. Die Stigmatisierung des Anderen, vor allem des ‚Ostens‘, ist ein starkes Motiv. Als die drei jungen Männer in der Slowakei ankommen, präsentiert sich das Land als beunruhigend fremd und bedrohend. Die Szene am Bahngleis zeigt, wie die Einheimischen schnell den Ort verlassen, der einen kargen und isolierten Eindruck macht und kaum das Paradies zu sein scheint, das ihnen von Alexi versprochen wurde. Auf der Fahrt in die Stadt sieht der Zuseher die Landschaft vorbeiziehen, die einer westlichen Vorstellung des Ostens, als rural und weniger entwickelt, entspricht. Auch die Darstellung der Einheimischen gibt dieses Bild wieder, wenn sich der Taxifahrer zu den Männern

umdreht, große Zahnlücken präsentiert und beginnt, unverständlich mit ihnen zu reden. Doch die Mischung aus Slowakisch und schlechtem Englisch macht eine Kommunikation unmöglich. Hinzu kommt sein Aussehen, das ungepflegt und unmodern scheint. Das ganze *Mise en Scène* verdeutlicht die Dichotomie von Zentrum – die USA – und Peripherie – der Osten. Dies ändert sich dann, wenn die jungen Männer in der Stadt ankommen, die sich als ‚authentisch‘ osteuropäisch ausgibt, als ein versteckter Juwel, der vom Massentourismus noch nicht entdeckt wurde.

Der rurale Andere, der in früheren Horrorfilmen wie ein Einsiedler im Hinterland oder der Wüste der USA lebte, befindet sich nun im ‚unterentwickelten Osten‘:

„The apparent poverty of the country, emphasized by the driver’s lack of teeth and the decrepit quality of the cab, are connected to bleak-looking factories in the landscape, underscoring the sense of economic hardship and desperation in this region. These elements [...] will foreshadow what will be revealed to lie behind the illusion of opulence with which the young men are presented: impoverished people who collude, in order to get their own small piece of the pie, with international businessmen dealing in a torture-as-tourist industry.” (Middleton 2010:12)

Was Middleton hier beschreibt, ist nicht die Realität des Ostens, sondern eine Sichtweise auf den Osten durch den amerikanischen Blick. Während im klassischen Horrorfilm der weibliche Blick bestraft wurde und im Splatterfilm der männliche Blick eine tragende Rolle übernimmt, dann ist es im Torture Porn der amerikanische Blick, der kultureller Andersartigkeit mit Naivität begegnet und ihr in diesem Fall ausgeliefert ist. Es ist die Ignoranz einer Gesellschaft, die den Anderen nicht in seiner Eigenständigkeit erkennt, sondern immer nur als ein Weniger des Selbst. So sehen sie europäische Frauen als sexuell weniger zurückhaltend und den Osten als weniger entwickelt. Wenn die USA das Zentrum ist, dann kann alles andere nur die Peripherie sein, die darauf wartet, erobert zu werden. Wie die Frauen in der Slowakei, die nur darauf warten, dass amerikanische Männer in ihr Land kommen oder die osteuropäische Stadt, die abseits der touristischen Metropolen liegt und darauf wartet, von den amerikanischen Touristen entdeckt und erobert zu werden. Alles scheint nur auf den amerikanischen Imperialismus zu warten. Das *Mise en Scène* ist aufgebaut, wie eine privilegierte amerikanische

Fantasie des Ostens, in welche der Amerikaner in ein idyllisches Dorf voller schöner, halbnackter Frauen kommt und sowohl das Dorf, als auch die Frauen wollen von ihm erobert werden. Der amerikanische Blick erlaubt es in seiner Ignoranz jedoch nicht zu erkennen, dass alles nur eine Falle ist.

Der zweite Teil des Films zeigt diese Fantasie in einer Umkehrung, denn die ganze Stadt ist nur eine Illusion. Jeder, der sich dem Blick der jungen Amerikaner dankend und mit Wohlwollen ausgesetzt hat, war Teil eines Marketingtricks. Auch das *Mise en Scène* ändert sich. So präsentieren sich Stadt und Einwohner plötzlich weniger exhibitionistisch, als bedrohlich. Auch die Kameraführung betont diese Veränderung des Blickes. Sie nimmt die Charaktere nicht mehr durch einen scopophilen Blick auf, der ihre Neugierde für das unbekannte Andere zeigt, sondern betont ihre eingeschränkte Vorstellungskraft. Als Oli und Josh verschwinden, ist Paxton auf sich allein gestellt. Er bemerkt, dass die Dinge, die ihn vorher angezogen und fasziniert haben, nicht länger für den touristischen Blick zugänglich sind. Der Fernseher in der Rezeption des Hostels spielt nicht mehr bekannte amerikanische Spielfilme, sondern slowakische Produktionen ohne Untertitel. Paxton ärgert sich sogar darüber und fragt sich, wie jemand diese Sprache verstehen könnte. Auch die Diskothek, in der sich Paxton und Josh mit den Mädchen treffen spielt keine amerikanische Rockmusik mehr und Svetlana und Natalya wirken befremdlich. Sie ignorieren Paxton, sprechen in ihrer eigenen Sprache und auch ihre Körperhaltung wirkt wenig einladend. Als in dieser Nacht auch Josh verschwindet, bemerkt Paxton zum ersten Mal die bröckelnde Fassade. Meinte er zuvor noch zu seinem Freund, der sich Sorgen um den verschwundenen Oli machte, dass sie nicht in Amerika und Europäer einfach anders seien und sie das akzeptieren müssten, beginnt er zu realisieren, was vor sich geht. Auch in einer späteren Szene präsentieren sich die Frauen weniger glamourös und erotisiert. Svetlana und Natalya zeigen sich müde und eingefallen, mit schlechter Haut. Sie präsentieren sich Paxton so wie sie sind. Die Männer, mit denen sie am Tisch sitzen erwecken einen anrühigen Eindruck. Sie trinken Bier miteinander und positionieren sich nicht länger auf exhibitionistische Weise für den amerikanischen Mann. Auch die sprachliche Barriere verleiht der Szene Nachdruck. Die zwei Frauen kaum mit Paxton, schließen ihn von der Unterhaltung aus und machen sich mit den anderen Männern am Tisch über ihn lustig. Der ‚exotische Osten‘ gibt sich nicht länger als das Paradies, das erobert werden möchte, sondern als bedrohliche Andersartigkeit. Paxton bleibt der Zugang zu der fremden Welt verwehrt, bis er es schafft Natalya zu überzeugen, ihn dorthin zu bringen, wo Josh und Oli sind (vgl. Middleton 2010:13ff).

3.6 Kontextualisierung im Horrorgenre

Für eine genaue Analyse des Torture Porn ist es wichtig, diese Filme im Horrorgenre zu positionieren und ihre Entwicklung nachzuvollziehen. Wenn Torture Porn die Thematik der Überwachungskultur anspricht, muss man die Geschichte der Beobachtung und des Blickes im Horrorfilm betrachten. Um der Frage nachzugehen, warum und wie sich der Blick verändert hat, muss Torture Porn in der Gesamtheit des Genres gesehen werden und wie sich bestimmte Konventionen und Symbole verändert haben. Der Horrorfilm ist ein zyklisches Genre, welches mit bestimmten narrativen und visuellen Kodierungen arbeitet. Jeder Zyklus, vom klassischen Horrorfilm zum Splatter und Teenhorror folgt eigenen narrativen Mustern, die sich im Stil und Symbolismus wiedererkennen lassen. Dabei lernt aber jeder Zyklus von seinem Vorgänger und muss auch, um erfolgreich zu sein, bestimmte Aspekte wiederverwenden. So gibt es Motive, die immer wieder vorkommen, weil sie dem Publikum vertraut sind und dadurch den Marktwert sichern. Auf der anderen Seite müssen die Zyklen Neues bieten und Unterscheidungsmerkmale erkennen lassen. Besonders im Torture Porn lässt sich der Stilmix mit anderen Genres gut erkennen. So erinnert die SAW-Reihe oft an einen Polizeithriller und *Captivity* verwendet Elemente des Rape-Revenge Films. Das Publikum eines Horrorfilms weiß üblicherweise, dass es einen oder mehrere Killer geben wird, die entweder untot, monströs oder nicht identifizierbar sind und eine Gruppe Jugendlicher in einem persönlichen Rachefeldzug töten wollen. Das Publikum eines Torture Porn Films weiß, dass hier Menschen auf eine höchst graphische und dramatische Art gefoltert werden. Die Erwartungshaltung bei Horrorfilmen ist groß, denn der Zuseher weiß, er wird jetzt erschreckt werden. Diese Repetition ist es auch, die den Erfolg des Horrorgenres und seine große Beliebtheit ausmacht. Es ist die Antizipation, die für den Zuseher bereits vor den narrativen Höhepunkten des Films beginnt:

„You expect, violence, screaming, things and people popping out of nowhere, weapons (knives, guns, chainsaws), dark lightning, empty or isolated spaces. Although torture porn adheres to some of these conventions, in horror the thrill is seeing whether you can handle being scared, while in torture porn the thrill is seeing whether you can handle the confrontation with looking at carnal, sadistic, bodily violence.” (Tziallas 2010).

Torture Porn testet sein Publikum, wie lang es hinsehen kann, bevor es wegsehen muss. Das Schlüsselement im Torture Porn ist die Art und Weise, wie Schmerz und Gewalt am menschlichen Körper ausgetragen werden. Im klassischen Horrorfilm und Splatter will das Monster töten und Gewalt zeigt sich durch Überraschungsangriffe. Der Killer kümmert sich nicht darum, wie er seine Opfer tötet oder wie viel Schmerz er ihnen zufügt. Im Torture Porn ist der Tod mehr ein Nebenprodukt, wenn der Körper am Ende ist. Wenn der Körper zur Lust des Folterers maximal ausgenutzt wurde, muss er wie ein benutztes Kondom entsorgt werden. Die Hyper-Visualität ist dominierend und es stellt sich nicht die Frage, wann es passieren wird, sondern wie.

Die Popularität des Torture Porn erreichte zwischen 2005 und 2007 ihren Höhepunkt. Diese Periode markiert gleichzeitig zwei politische Ereignisse: die Kriege im Irak und Afghanistan und die Kampagne der Bush-Regierung für den ‚Krieg gegen den Terror‘. In einer Zeit, „[...] in which initially widespread support for the president’s policies, following 9/11, gave way to deep national divisions and conflicts over the idea of ‘preemptive’ or ‘just’ war, racial and ethnic profiling, ‘homeland security’ and governmental surveillance, and the American use of torture” (Middleton 2010:2). Die Kernthemen des Torture Porn befassen sich mit einer gesellschaftlichen Angst, die zu diesem Zeitpunkt das us-amerikanische Bewusstsein auf Grund der Weltpolitik beherrschte. Mit dem Amtsantritt von Barack Obama wandelte sich der Diskurs um den Einsatz von Foltermethoden. Der Präsident forderte die Nation zur Reflexion auf. Folter war demnach etwas, womit sich die Gesellschaft abfinden muss. Obama versuchte, das Thema als Kapitel der nationalen politischen Vergangenheit zuzuordnen. Während dieser Übergangszeit, verloren die Torture Porn Filme an Beliebtheit. Sie erfuhren die größte Aufmerksamkeit in dem Zeitraum, als die Gesellschaft im Unklaren darüber war, ob und wie das us-amerikanische Militär Foltermethoden einsetzte und die Bilder von Abu Ghraib für viele schockierend und unerwartet waren. Das Ende der konservativen Bush-Regierung, Obamas Präsidentschaft und sein Versuch, den öffentlichen Diskurs um die Folter zu beenden, senkt die Popularität des Torture Porn (vgl. Middleton 2010:2f).

4. Die Leinwand untersuchen

Im Gegensatz zur geschriebenen und gesprochenen Sprache, hat der Film kein eigenständiges Bedeutungssystem. So besitzt die Sprache ein bestimmtes Kodierungssystem, das formal anerkannt und durch die Grammatik gelehrt und gelernt werden kann. Eine filmische Aufnahme entspricht demnach nicht dem Äquivalent eines Wortes oder gar eines ganzen Satzes in der verbalen oder geschriebenen Kommunikation. Eine solche Aufnahme kann bis zu ein paar Minuten dauern und Dialoge umfassen, sowie charakterliche Entwicklungen oder die Auflösung des Handlungsstranges und wäre somit eher vergleichbar mit einem ganzen Kapitel in einem Buch (vgl. Turner 1993:50). Schlüsselkategorien der Filmanalyse sind die einzelnen Teilkomponenten, die einen Film ausmachen, wie der Einsatz der Kamera oder wie die jeweiligen Aufnahmen später zusammengeschnitten werden und die Musik, Farbe, Räumlichkeit und die Dialoge (vgl. Faulstich 2008:115). Im Zusammenhang dieser Arbeit soll kurz auf die Wichtigkeit der Kamera und der Geräusche hingewiesen werden.

4.1 Die Kameraführung

Die Verwendung der Kamera ist vermutlich der schwerste Teil bei der Filmproduktion und beinhaltet Fragen nach dem Winkel, dem Format, der Leinwandgröße, des Rahmens und der Bewegung. Die Positionierung der Kamera ist die wichtigste Entscheidung beim Gebrauch. Unterschiedliche Winkel bedeuten unterschiedliche Perspektiven und somit auch Verbindungen mit dem Publikum. Es gibt Filme, die sehr stark von der Kameraführung abhängig sind, wie Ridley Scotts *Thelma and Louise* (1991), das viele Helikopter- und Kraneinstellungen verwendet. Aber auch ein subtilerer und weniger dramatischer Einsatz kann eine hohe Wirkungskraft haben. Die sogenannte ‚subjektive Kamera‘ wird bei *Edward Scissorhands* (1990) verwendet. Als Edward versucht die Erbsen mit seinen Scherenhänden zu essen, wird die Kamera so positioniert, als wäre sie der Mund. Das Publikum kann dadurch die Szene so erleben, wie der Protagonist selbst (vgl. Faulstich 2008:123). Ein wichtiges Stilelement sind die ‚point of view‘ (POV) Aufnahmen. Durch sie kann sich der Zuseher mit den Charakteren identifizieren. Das passiert nicht zufällig, sondern ist vom Regisseur genau geplant. Steven Spielbergs *Jaws* (1975) zeigt mehrere Szenen aus der Unterwasserperspektive des Haies. Der Zuseher kann dabei die noch unwissenden Menschen im Wasser beobachten und fühlt sich auf unangenehme Weise mit dem Hai verbunden, denn

er weiß bereits, dass nun ein Angriff kommt. Auf diese Art kann die Kamera Spannung erzeugen (vgl. Turner 1993:51ff).

4.2 Geräusche

Während eines Films erwartet der Zuseher, dass bestimmte Handlungen, wie das Zerschlagen eines Fensters, mit einem bestimmten Geräusch verbunden sind. Hier muss aber eine Unterscheidung getroffen werden zwischen den Geräuschen eines Films und der Filmmusik. Letztere ist oft unrealistisch, tritt spontan aus einer unbekannten Quelle auf und erweckt im Zuseher individuelle, persönliche Gefühle. Der Einsatz von Filmmusik betont wichtige Szenen und soll dem Publikum gewisse Emotionen näherbringen:

„One function of film music is to reveal our emotions as the audience [...] Film scores are thus important in representing community (via martial or nationalistic music, for example) in both film and audience. The important point here is that as spectators we are drawn to identify not with the film characters themselves but with their emotions, which are signaled pre-eminently by music which can offer us emotional experience directly. Music is central to the way in which the pleasure of cinema is simultaneously individualized and shared.” (Frith 2002:220).

Die Geräuschkulisse eines Films ist unerlässlich für eine realistische Darstellung. Narrative Höhepunkte und Dialoge können dadurch betont werden. Die erzählerische Verwendung von Geräuschen ist ausschlaggebend dafür, ob ein Film als realistisch rezipiert wird (vgl. Turner 1993:58ff). In *Citizen Kane* (1941) haben Geräusche einen übergangsartigen Effekt, indem ein Dialog bereits anfängt, wenn der letzte noch gar nicht beendet wurde. Dadurch werden episodische und unzusammenhängende Handlungen miteinander verbunden. Das Geräusch hat in diesem Film aber auch noch eine andere Bedeutung, denn es gibt fünf verschiedene Sprecher und somit auch fünf unterschiedliche Narrationen. Wenn ein Dialog in den nächsten übergeht, verdeutlicht das ihre Distanz und Entfremdung zueinander (vgl. Faulstich 2008:146).

4.3 Mise en Scène

Um einen Film zu analysieren, der weder sprachliche Grammatik, noch ein formales Kodierungssystem besitzt, muss eine Szene in ihrer Gesamtheit betrachtet werden. Dies involviert alles, was sie zu bieten hat und ihren Rahmen umfasst. Das betrifft das Design, die Räumlichkeit, die Kostüme, das Arrangement der Charaktere und die Platzierung von Objekten, die für die Handlung wichtig sind. Dieser allumfassende Rahmen wird Mise en Scène genannt (vgl. Turner 1993:60ff). Viele Filme, insbesondere Genrefilme, arbeiten mit bestimmten, festgelegten Mustern. Diese werden wie Bausteine zusammengesetzt und könnten als Grammatik des Films verstanden werden. Durch die Verwendung spezifischer Musik, Kleidung, Ausstattung und Beleuchtung kann der Zuseher den Film einem bestimmten Genre zuteilen (vgl. Krywinska 2006:9).

Besonders Horrorfilme sind von ihren Geräuschen abhängig. Es ist dabei weniger die Filmmusik, als das laute Getöse von Leatherfaces Motorsäge in *The Texas Chainsaw Massacre* oder das unterschwellige Lachen im Hintergrund von *Friday the 13th*, was den Zuseher erschauern lässt. Auch das Bild und die Kameraposition sind wichtige Stilelemente und Mittel der Identifizierung. Der Horrorfilm zielt auf eine körperliche Reaktion, ob der Zuseher wegsieht, weil die Szene zu gewalttätig ist, oder ob das Publikum aus Überraschung zu schreien beginnt. Die SAW Filme bieten ein anschauliches Beispiel dafür, wie Geräusche und Bild zusammen wirken. Nachdem Jigsaw seine Opfer entführt hat, wachen sie in einem unbekannten Ort auf und finden dort einen Fernseher, dessen Monitor sich automatisch einschaltet. Es ist aber nicht Jigsaw persönlich, der sich seinen Opfern zeigt, sondern die Puppe Billy. Er erklärt schließlich nicht nur den Protagonisten, sondern auch dem Publikum, warum sie hier sind und was sie zu tun haben. Dabei spricht er die Opfer immer persönlich an und sagt, er will ein Spiel mit ihnen spielen. Nicht immer stattet Jigsaw seine Folterräume mit einem Fernseher aus, manchmal verwendet er nur ein Abspielgerät. Diesen Szenen fehlt das unheimliche Element von Billy, der Puppe. Seine Unheimlichkeit manifestiert sich zum einen in seinem Aussehen – ein geisterhaft weißes Gesicht, hervorstehende Wangenknochen mit aufgemalten roten Spiralen, große schwarze Augen mit roter Iris, und schwarzem, krausem Haar trägt er einen schwarzen Anzug mit weißem Hemd und Handschuhen und einem roten Taschentuch in der Brusttasche – und zum anderen in der Art, wie er redet – durch ein bewegliches Unterkiefer überbringt er Jigsaws aufgenommene Nachrichten, wobei dessen Stimme durch einen Sprachgenerator unkenntlich gemacht wurde und unwirklich tief klingt. Sprache Billy mit Jigsaws richtiger Stimme, würde er weniger furchteinflößend wirken. Jigsaw könnte sich auch durch eine andere Maskierung unkenntlich machen. Viele

Bösewichte in Horrorfilmen tragen Masken, wie der Ghostface Killer der *Scream*-Reihe. Ghostface ist ein Kostüm, das aus einem großen, schwarzen Umhang mit Kapuze besteht und einer weißen Maske, die an Munchs ‚Der Schrei‘ erinnert. In den Filmen nehmen immer wieder unterschiedliche Charaktere die Identität von Ghostface an. Ein beliebtes narratives Element der *Scream* Filme ist dabei der Anruf des Opfers durch den Killer, bevor er sie tötet und ein Frage-Antwort Spiel mit ihnen spielt. Auch in diesem Fall benutzt Ghostface nie seine bzw. ihre Stimme, sondern verändert sie durch einen Tongenerator. Aber Jigsaw verhüllt nicht nur seinen ganzen Körper. Er benutzt eine Puppe, die für ihn reden soll. Er selbst ist in den Aufnahmen nie zu sehen. Die Unheimlichkeit von Billy liegt in der Kombination seines Aussehens und seiner Stimme. Auch die Kombination der Farben schwarz, rot und weiß wirkt bedrohlich.

5. Symbole des Torture Porn

Der Diskurs des Torture Porns beschäftigt sich mit Aspekten um die Terroranschläge des 11. Septembers. Die Symbolhaftigkeit setzt sich mit Folter, Nationalität, Religion und Überwachung auseinander. Viele Analysen situieren Torture Porn in einem sozialpolitischen Spannungsfeld um die Bush-Regierung, deren ‚war on terror‘ und der Einsatz von Foltermethoden in diesem Krieg (vgl. Middleton 2010:1). Theorien zur Folter versuchen zu erklären, warum Menschen gefoltert werden. Dabei wird ein Subjekt in den Augen des Folterers als ein Weniger des Selbst wahrgenommen, ein Nicht-Subjekt. Um einen Menschen zu quälen, muss er einen geringeren Stellenwert einnehmen, als das folternde Subjekt und zum Objekt werden. Solche Thesen erinnern an Kristvas Abhandlungen zur Abjektion. Das heißt, jemand, der einen anderen Menschen quält oder foltert, betrachtet diesen als weniger menschlich als sich selbst. Die Dichotomie das Selbst/das Andere wird dadurch aufrecht erhalten. Um jemanden zu foltern, muss ich ihm/ihr des Mensch-Seins berauben (vgl. Rogers 2010:234f). Die Frage stellt sich, was macht die Charaktere des Torture Porns zu Objekten der Folter? Das klassische Horrorkino stellte die Frau und das Monster auf eine Ebene und machte beide zu Abjektionen. Die Splatterfilme der 70er und 80er Jahre beschäftigten sich ausgiebig mit Kastrationsängsten und dem Einsatz phallusartiger Objekte als Waffen. Torture Porn, auf der anderen Seite, verwendet das *Mise en Scène* der ‚vagina dentata‘, denn die Orte der Folter sind Baderäume oder alte Fabriken. Als Objekte penetrieren sie nicht die Opfer, sondern ersticken. Offenkundig werden dabei Motive der Weiblichkeit und Sexualität einigen männlichen misogynen Ängsten vorgezogen (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Aufruf 05.06.2011 15:05). Die Abjektionen im Horrorkino haben sich gewandelt von der Frau und dem Monster zur weiblichen Sexualität und Emanzipation. Wenn Tziallas meint, dass Religion und Nationalität die Objektkriterien des Torture Porn sind, spielt das Geschlecht überhaupt noch eine Rolle? Theorien des Gender Mainstreaming finden sich selten im Diskurs um Torture Porn, denn auf den ersten Blick scheinen diese im Hintergrund zu stehen. Die Torture Porn Filme sprechen ein spezifisches Publikum, nämlich ein us-amerikanisches Publikum an. Im Mittelpunkt ein amerikanischer Imperialismus, der sich einer Kritik unterziehen muss. Torture Porn beschreibt Filme, die eine us-amerikanische Gesellschaft so zeigt, wie sie sich selbst wahrnimmt und gleichzeitig von Anderen wahrgenommen wird. Dies macht sich in einigen Szenen von *Hostel I* bemerkbar.

Der erste Teil des Films verwendet bekannte Motive eines anderen Genres, dem Road Trip Film. Die jungen Männer bereisen Europa und genießen die sexuelle Freizügigkeit und Drogen. Als sie in Amsterdam sind besuchen sie ein Bordell und lernen einen Alexi kennen. Er spornt sie an in die Slowakei zu reisen, denn dort gäbe es unzählige junge, hübsche Frauen, die besonders gern amerikanische Männer haben:

„You have to go East ... They love anyone foreign, especially Americans. They hear your accent, they fuck you“

Das Mythologisieren des ‘Ostens’, als ein exotisches Paradies für westliche Männer steht im Kontrast zu einer früheren Szene im Film, in welcher die jungen Männer von Einheimischen beschimpft werden. Im Bewusstsein eines westlichen, modernen Europas, das von Horden amerikanischer Touristen überrannt wird, seien diese nur auf der Suche nach billigem Nervenkitzel. Alexis Vorschlag trifft somit den egoistischen Wunsch nach der eigenen Attraktivität im Zusammenhang mit ihrer Nationalität, denn im Osten seien sie nicht bloß ein weiterer amerikanischer Tourist, sondern erwünscht und begehrt, gerade weil sie Amerikaner sind. In der gleichen Szene macht Alexi auch einen Scherz, in dem er sagt, dass es in der Slowakei einen Mangel an Männern gäbe, weil dort Krieg herrsche. Dieses Kommentar und die Tatsache, dass keiner der jungen Männer die Wahrheit dieser Aussage in Frage stellt, zeigt sich als Anspielung auf die Unfähigkeit der us-amerikanischen Gesellschaft, Ereignisse außerhalb ihrer eigenen Grenzen wahrzunehmen(vgl. Middleton 2010:8).

Die Opfer von *Hostel I* sind eine Gruppe von männlichen Backpackern, während es in *Hostel II* eine Gruppe von Frauen ist. Zunächst scheint es, als würde Paxton aus dem ersten Teil überleben und die Vermutung eines Final Boys liegt nahe, doch er stirbt zu Beginn des zweiten Teiles. Beth stellt sich als einzige Überlebende beider Filme heraus. Doch überlebt sie als Final Girl, weil sie es wie ihre Vorgängerinnen aus *Halloween* oder *Friday the 13th* geschafft hat, den männlichen Blick anzunehmen und zurückzukämpfen? Eine oberflächliche Betrachtungsweise lässt annehmen, dass die Geschlechterfrage obsolet geworden ist und keinen Platz in einem Post-9/11 Genre hat. Wenn jeder zum Opfer werden kann, mit wem identifiziert sich dann das Publikum und wie? Bei einer genauen Analyse der beiden *Hostel* Filme stellt sich die Frage, was stärker wiegt: Nationalität oder Geschlecht. Die Handlung von *Hostel I* und *Hostel II* dreht sich um die Elite Hunting Company, die Menschenhandel betreibt. Jeder, der bereit ist genug zu zahlen, kann bei den Ersteigerungen mitbieten und sich ein Opfer zum Foltern und Töten kaufen. Ein gewisser Schwerpunkt lastet dabei auf der Herkunft der

Menschen, die je nach Nationalität zu bezahlen sind. Amerikaner sind dabei die Teuersten. Welche sind die geltenden Objektkriterien im Torture Porn, wenn der Eindruck der Austauschbarkeit besteht? Ich möchte die These aufstellen, dass obwohl alle Charaktere miteinander austauschbar sind und es keinen Unterschied machen würden, ob die Gruppen in ihrem Geschlecht einheitlich oder gemischt wären, werden die Opfer nicht auf Grund ihrer Nationalität oder Religion zu Abjektionen, Objekten der Folter, sondern wegen ihres Geschlechts.

Das traditionelle Symbol im Horror ist der Phallus. Den Filmen wird deshalb oft ein misogynen Charakter zugeschrieben und männliche Kastrationsängste dominieren das Bild. Ein Punkt, der fast ausschließlich auf den Torture Porn zutrifft, ist das Motiv der vagina dentata, also der vaginalen Waffe. Wenn die Symbolik im Splatterfilm an den Phallus, den erigierten Penis und die Penetration erinnert, ist das Mis en Scène im Torture Porn räumlich und wie eine Falle zu verstehen. Torture Porn penetriert seine Opfer nicht, sondern verschlingt und erstickt sie. Tziallas sieht dies als Beweis dafür, dass hier Aspekte der Weiblichkeit und der weiblichen Sexualität im Vordergrund stehen. Die Symbolhaftigkeit der vagina dentata verwandelt ihre Fallen in klaustrophobische und eindämmende Gefängnisse:

„Torture Porn’s investment in containment and claustrophobia transforms the entire setting into a „vaginal space“ and weapon. Here, the settings connote violence since the act of containment/confinement is itself an act of torture. In this way, the sub-genre’s masculinization of femininity produces some interesting queer energies as traditional dichotomies of gender roles and genderedness become diffused.” (Tziallas 2010)

Frauen übernehmen im Torture Porn nicht nur die Rolle des Opfers. Gibt es sonst nur wenige weibliche Killer, wie Jasons Mutter in *Friday the 13th*, zeigen sich Frauen hier auch in der Täterrolle. So wird Amanda später Jigsaws Komplizin und führt seinen Plan weiter aus, oder Mrs. Bathory in *Hostel II*, die im Blut ihres Opfers badet. In *Hostel I* arbeiten Männer und Frauen zusammen um sowohl männliche als auch weibliche Opfer an die Elite Hunting Company zu verkaufen. Das alternative Ende von *Captivity* zeigt, wie Jennifer selbst zur Mörderin wird und Rache an Männern übt, die speziell nur Frauen angegriffen haben. Die traditionelle Dichotomie von Killer/männlich und Opfer/weiblich wird im Torture Porn obsolet. Die Starrheit der Geschlechterrollen, die queere sexuelle Energien im klassischen

Horrorfilm verbergen soll, wird dabei zerstört. Der weibliche Körper fungierte früher als Abjektion aus einem patriarchalen System und war Ort männlicher und heterosexistischer Unterwerfung. Torture Porn löst weibliche und queere Charaktere aus ihrer heteronormativen Unterdrückung. Interessant ist dabei auch, dass die weiblichen Killer des Torture Porn nicht aus Rache töten, sondern rein aus sadistischer Lust. Die Filme reagieren somit auch auf gesellschaftliche Entwicklungen, die zwar langsam aber immer häufiger, bestimmte schwule und lesbische Sexualitäten akzeptieren. Hat sich Queerheit in anderen Horrorfilmen als Abjektion gezeigt und auf das Monster beschränkt, gibt es im Torture Porn eine Reihe von queeren Protagonisten, wie Josh und Beth.

5.1 Der Blick der Kamera

Sehen, Beobachten, Überwachen und der Blick der Kamera sind narrative Elemente, die den Voyeurismus des Genres begründen. Gezielte POV-Einstellungen der Kamera helfen dem Zuseher dabei, sich mit den Protagonisten zu identifizieren. Sie kommen in Torture Porn Filmen sehr selten vor und eröffnen dem Publikum neue Möglichkeiten der Identifikation. Der Splatterfilm arbeitet mit dem Motiv der Unsichtbarkeit: der Killer ist unsichtbar, Verletzungen sind unsichtbar und der Tod der Opfer passiert plötzlich und schnell. Beim Zuseher erweckt diese Unsichtbarkeit den Eindruck des Voyeurismus. Für Torture Porn ist der Körper und seine Performativität ein Spektakel, das grenzenlose Visualität und einen alles umfassenden Blick miteinschließt. Tziallas schreibt, dass die Überwachungskultur von dem Wunsch geprägt ist, alles aufzunehmen und sich selbst aufnehmen zu lassen. Das wird im Torture Porn dann ersichtlich, wenn die filmische Kamera in einer Linie parallel zur beobachtenden Kamera der Narration steht. Selbst dann, wenn gerade keine überwachende Kamera die Handlung trägt, befindet sich die filmische Kamera in einem alles überwachenden Winkel (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Aufruf 05.06.2011 17:12).

Die Positionierung der Kamera erweckt den Eindruck, sie würde sich weigern, weder den Blick des Killers noch des Opfers anzunehmen. Dadurch kritisiert Torture Porn den beobachtenden Blick per se. Das exzessive Beobachten der Überwachungsgesellschaft wird durch die eigene hyper-Visualität bestraft. Die Opfer in SAW und Hostel werden ständig damit konfrontiert zuzusehen. Das Gefühl der Sicherheit, das uns Überwachungskameras geben, wird im Torture Porn umgekehrt. Das, was uns schützen und vor Gefahr bewahren soll, wird zum

Trugschluss und wie Foucault feststellt, zur Falle. Wer im Torture Porn sichtbar ist, hat keine Chance mehr, denn wer beobachtet wird, ist bereits in Gefahr (vgl. ebda: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Aufruf 05.06.2011 17:12).

5.2. Der Killer

Ein großer Unterschied zu anderen Genres des Horrorfilms ist, dass die Bösewichte der Torture Porn Filme nicht einfach nur Killer oder Mörder sind. Sie lauern ihren Opfern nicht bloß auf. Sie warten nicht, bis diese zu ihnen kommen, wie Norman Bates in seinem Motel oder Jasons Mutter im Ferienlager. Sie sind Entführer, Spielmacher, Schlächter, Käufer und Verkäufer und manchmal sogar selbst Gefangene. Zwar stellen sie sich ihren Opfern auch nur maskiert und in einem entsprechenden Kostüm, doch der Zuseher lernt sie auch von einer anderen Seite kennen. Wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, zeigen sich die Killer des Splatterfilms bruchstückhaft und immer hinter einer Maske versteckt. Die Kamera fängt ihr wahres Gesicht, wenn überhaupt, nur für einen Augenblick, sodass sich das Publikum nach dem Film kaum daran erinnern kann.

Jigsaw

Zu Ende von SAW erfährt der Zuseher, dass John Kramer (Jigsaw) mit einem Gehirntumor diagnostiziert wird. Dieser ist inoperabel und wird zu seinem frühen Tod führen. In einer Kurzschlussreaktion aus Wut, Trauer und Angst, beschließt er Suizid zu begehen. Doch er überlebt. Kramer findet neuen Lebensmut und betrachtet seine Krankheit fortan als Chance auch anderen Menschen zu helfen. So beschließt er anderen, die seiner Meinung nach vom gesellschaftlich akzeptierten moralischen Weg abgekommen sind, beizubringen, ihr Leben wieder zu genießen, rechtsmäßig und anständig. Jigsaw aber bringt seine Opfer nicht einfach um, er schlitzt sie nicht auf oder jagt sie. Er beginnt sie akribisch zu beobachten, ihr Fehlverhalten genau einzuschätzen. Er sammelt Beweise, macht Fotos und weiß ganz genau über sie Bescheid. Denn jedes seiner Opfer bekommt eine eigene Prüfung. Seine Devise lautet ‚Jeder bekommt das, was er verdient‘. Jigsaw spielt mit seinen Opfern, die mehr Kandidaten oder Angeklagte in seiner Welt sind. Er spielt Richter und Gott für diese Menschen, jeder muss seine Prüfung ablegen. In ihrer Austauschbarkeit behalten die Opfer doch immer ihre Individualität. Kramers Spiele nennen die Opfer beim Namen und jede brutale

Szene beginnt mit dem gleichen Satz: Ich möchte ein Spiel mit dir spielen. Diese Spiele gleichen jedoch mehr einer Verhandlung um Leben und Tod und erinnern an die Spektakel, die Michel Foucault beschreibt. In seiner Welt gibt Jigsaw diesen Menschen eine faire Chance, denn wenn sie sein Spiel gewinnen, lässt er sie gehen. Dabei ist es ihm egal, wie viel Gliedmaßen sie verlieren oder wie viel Blut sie vergießen müssen. Nach seinen Angaben müssen sie sich einer Reinigung unterziehen um dann wie neugeboren aufzuerstehen.

Die Schreiber und Regisseure von SAW haben mit Jigsaw ein neues Zeitalter der Serienmörder kreiert. Im Gegensatz zu den Jasons und Freddies der 70er und 80er Jahre tötet er nicht, weil er Spaß daran hat oder weil er in einer degenerierten Familie aufgewachsen ist. Über ihm steht auch keine archaische Mutter, die ihn beobachtet und kontrolliert. Er tötet auch nicht aus sexuellem Fehlverhalten oder Kastrationsängsten heraus und seine Opfer weisen keine auffallenden Merkmale in ihrem Geschlecht, ihrer Herkunft oder ihrem sozialen Status auf. Sie sind Drogenabhängige, Ärzte, Prostituierte, Polizisten, Lehrer oder Obdachlose. Wenn sich Kramer als Gott und Richter versteht und dabei seinen Opfern eine neue Chance geben möchte, etwas wofür sie dankbar sein können, um ihr Leben wieder in die rechten Bahnen zu rücken, gibt dies den SAW Filmen einen religiösen Beigeschmack. Wenn die Spiele Prüfungen sind und die Folterinstrumente, aus denen sie sich befreien müssen, sie wie eine Gebärmutter festhält, erinnert dies an die Urszenen von *Alien*. Die Opfer der SAW Filme werden dazu gezwungen, zu ‚beichten‘. Bevor Jigsaws Spiel mit ihnen beginnt, hinterlässt er ihnen ein Aufnahmegerät und erklärt ihnen, warum sie hier seien. Er weiß alles über sie und übernimmt gleichzeitig die Rolle des Richters und Henkers. Er steht als Metapher für die Autorität und Überwachungspolitik der Bush Regierung, denn „[...] not following his orders leads to death; not following authority and authorial instructions leads to death. It is as if liberal culture were weakening the United States, and only conservative discipline and regimentation could cure these ills and make the United States strong again“ (Tziallas 2010).

So führt Jigsaw eine Art Kreuzzug gegen den Liberalismus. Dabei wird er später von Amanda unterstützt, die sein Spiel überlebt hat. Sie sieht in ihm ihren Mentor, der sie wiedergeboren und ihr ein neues Leben geschenkt hat. Als Dank, führt sie sein Lebenswerk fort und verkündet seine Botschaft. Sie soll den Leuten zeigen, wie ihr liberaler Lebensstil sie zerstört hat. Unter seiner regulativen und disziplinären Überwachung soll ihr Denken und Handeln in die ‚richtigen‘ Bahnen gebracht werden. In SAW III aber stellt sich heraus, dass Amanda die Spielregeln nicht verstanden hat. Ihre Testpersonen haben keine Chance zu überleben. Doch

in Amanda hat er keine Nachfolgerin gefunden, sondern eine sadistische Mörderin. Er will sie noch einmal testen, bevor er stirbt

Wenn gesellschaftliche und politische Themen in Horrorfilmen aufgearbeitet werden, ist die Religiosität der damals amtierenden Bush-Regierung ein zentrales Motiv der SAW-Filme. Religion spielt nach 9/11 eine große Rolle, doch das Thema ist umstritten. Die Bush-Administration wurde oft dafür kritisiert, ihre Politik nicht weit genug von der Religion entfernt zu haben. Die SAW-Reihe ist sozial-politisch reaktionärer als Hostel, wenn nicht nur der Überkonsum einer Gesellschaft bestraft wird, sondern dieser aus einer liberalen Politik entstanden ist. Die Opfer sind Ehebrecher, Vergewaltiger, Drogenabhängige und Frauen und Ärzte, die Abtreiben. Sie alle stehen für den Zerfall der zivilen Gesellschaft und der heteronormativen Ordnung. Jigsaw erschafft sich ein konservatives, politisches Panoptikon, in dem er überwacht, richtet und individuell bestraft. In seinen Augen will er die Menschen nicht foltern oder töten, sondern heilen. Er will ihnen helfen, sich selbst zu helfen und dafür steckt er sie in seine Foltergeräte. Sie haben dabei zwei Möglichkeiten: entweder sie setzen sich für einen kurzen Augenblick schmerzvollen Qualen aus und leben, oder sie tun nichts und sterben. Dabei wiederholt er immer wieder, dass die Opfer selbst entscheiden und technisch gesehen, foltert er sie nicht. Diese Anspielung erinnert an die Behauptung der US-Regierung, sie würde nicht foltern. Die Opfer sind, wie jeder der sich - wenn auch nur scheinbar - der Regierung widersetzt, selbst schuld. Das heißt, wenn sie sterben, hat er sie nicht getötet, denn sie haben Selbstmord begangen (vgl. ebda: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 04.07.2011, 12:13).

Betrachtet man Jigsaws Art der Folter in einem komplexeren Kontext, stellen seine Strafen auf der einen Seite ein Spektakel des Körpers dar, wie es Michel Foucault beschrieben hat. Andererseits, versucht Jigsaw nicht den menschlichen Körper zu bestrafen, sondern die Seele seiner Opfer. Er will eine Verhaltensänderung in ihnen hervorrufen. Durch seine Spiele sollen sie den Wert des Lebens wiedererkennen. Sein Kreuzzug gegen den Liberalismus einer ausschweifenden Konsumgesellschaft soll den Menschen in ein neues Leben führen. Wenn er sagt, er ‚möchte ein Spiel spielen‘, dann geht es um das Leben. Er möchte, dass die Menschen durch ihn wiedergeboren werden. Wenn Torture Porn die phallische Waffe gegen die vagina dentata eingetauscht hat und die Folterräume ihre Opfer nicht aufstechen oder aufschlitzen, dass sind Jigsaws Folterapparaturen wie Gebärmaschinen. Die Menschen, die er entführt und deren Seele er bereinigen möchte, müssen sich aus den Maschinen befreien um ihre Wiedergeburt zu erleben. Schaffen sie das nicht, sterben sie. Auch Tziallas beschreibt das Thema der SAW Filme als religiös anmutend, wenn Jigsaw sich als Richter und Henker

begreift und seinen Kreuzzug über mehrere Filmteile weiterführt. Er macht sich selbst zum Letzten Gericht, vor dem sich die Menschen rechtfertigen müssen. Auf seinem Weg findet er auch Anhänger, wie die Drogensüchtige Amanda, die es als einzige jemals schafft, sein Spiel zu gewinnen. Wie eine Geläuterte wird sie zu seiner Schülerin. Als sie im ersten SAW Teil von den Polizisten verhört wird, sagt sie zu ihnen:

Polizist: *„Are you grateful, Mandy?“*

Amanda: *„He helped me“*

Jigsaw benutzt oft das Wort *„grateful“*, was auf Deutsch übersetzt *„dankbar“* oder *„erkenntlich“* bedeutet. Er sagt dabei immer wieder:

„Most people are ungrateful to be alive“

Er betrachtet sich als Erlöser jener, die in ihrem Leben auf die schiefe Bahn geraten sind. Dabei bestraft er vor allem den Massenkonsum und den Kapitalismus, für den die Menschen alles tun. Ironischerweise versteht er seine Spiele aber nicht als Strafen, denn er will nicht foltern um der Folter Willen. Er sieht sich als Erlöser, als gottesartiger Retter, der das Leben nicht mit dem Tod bestraft, sondern dem Leben eine neue Chance gibt. Ich beziehe mich deswegen so stark auf das Thema der Wiedergeburt, weil sich besonders SAW IV mehr als Charakterporträt von John Kramer präsentiert und die eigentlichen Folderszenen in den Hintergrund gedrängt und zur Nebenhandlung werden. Jigsaw ist im viertel Teil der Reihe bereits seiner Krebserkrankung erlegen, doch bei der Obduktion seiner Leiche finden die Gerichtsmediziner ein Tonband in seinem Magen. Dieses Tonband hat er vor seinem Tod aufgenommen, um seinen Plan weiterzuführen. Diesmal ist es aber nicht Amanda, denn sie stirbt im dritten Teil, sondern Detective Hoffman, der die Spiele weiterführen soll. Die ermittelnde Polizei bleibt darüber im Dunkeln und erst der Schluss des Films bringt die Auflösung, wer nun hinter den tödlichen Spielen steht. Detective Hoffman soll Jigsaws Erbe antreten. Eine weitaus interessantere Handlungsebene ergibt sich aber durch Kramers Ex-Frau, Jill. So erfährt der Zuseher, dass der Jigsaw-Mörder in seiner Vergangenheit verheiratet war und seine Frau ein Kind erwartete. Er war also ein liebevoller Ehemann, der sich auf seine zukünftige Vaterrolle freute. Jill arbeitete damals in einer Drogenentzugsklinik. Durch einen heftigen Streit mit Cecil, einem der Patienten, verliert sie das Kind. Später zerbricht auch daran ihre Ehe.

Mrs. Bathory

Eine der umstrittensten Szenen im Torture Porn stammt aus *Hostel II* und zeigt eine Frau als folterndes Subjekt. Nachdem Lorna von Roman entführt wird, zeigt die Kamera sie kopfüber an der Decke eines weitläufigen Raumes über einer großen Badewanne hängend. Sie ist nackt und an Füßen und Händen gefesselt. Eine Frau, Mrs. Bathory, betritt den Raum, zieht sich ebenfalls nackt aus und legt sich auf einen weichen, roten Polster in der Badewanne, an deren Rand kleine Kerzen aufgestellt sind. Das Mise en Scène ist beinahe romantisch und setzt sich vom Rest des Raumes ab, der schmutzig und blutig ist. Mrs. Bathory nimmt eine Sense in die Hand und fährt damit über Lornas Körper. Ihr Gesichtsausdruck ist dabei entzückt und aufgeregt. Als sie beginnt, ihr Opfer aufzuschlitzen und in ihrem Blut zu baden, wird sie immer ausgelassener. Lornas Schreie aus Angst und Schmerzen prallen auf die Lust- und Freudenschreie der Folterin. Mrs. Bathory scheint erotisiert von ihrer Folter und dem wortwörtlichen Blutbad. Als sie Lorna schlussendlich mit einem Schnitt durch den Hals tötet, scheint es, als hätte sie einen orgasmusartigen Höhepunkt erreicht. Unklar für den Zuseher bleibt, warum Mrs. Bathory gerade Lorna für die Folter ausgewählt hat. Diese ist eine der zwei Szenen, die für die DVD Veröffentlichung von *Hostel II* in Deutschland und Österreich verboten wurden. Der Erwerb der ungeschnittenen Originalfassung ist verboten, jedoch konnten auch bei der Recherche keine genauen Angaben darüber gefunden werden. (vgl. Sander 2007: <http://www.stern.de/kultur/film/hostel-2-blut-und-gaehnen-591181.html>, letzter Zugriff 4.07.2011, 11:38).

Torture Porns unkonventionelle Repräsentationen von Frauen und Männern als gleicherweise Opfer und Täter korrespondieren dabei mit einer weiteren öffentlichen Debatte im Rahmen der Post-9/11 Geschehnisse. Als Bilder des Abu Ghraib Gefängnisses 2004 veröffentlicht wurden, waren darauf die Soldatin Lynndie England und die Fotografin Sabrina Harman zu sehen, als sie lachend und mit dem Daumen nach oben mit irakischen Gefangenen posierten. Die Gefangenen mussten unter anderem so tun, als würden sie masturbieren. Nach der Veröffentlichung entfachten die Bilder eine weltweite Diskussion über die Foltermethoden, im Zusammenhang mit Geschlecht und Sexualität. Das, was die Öffentlichkeit an den Bildern anstößig fand, war nicht, dass Soldaten die Häftlinge missbrauchten und ihre Überlegenheit demonstrierten. Es war vielmehr die Tatsache, dass eine Frau Macht über einen Mann ausübte. Die Fotos zeigten eine weiße Frau, eine US Soldatin, die ihre Superiorität an einem Mann, einem irakischen Gefangenen mit verbundenen Augen, vorführte. Die Presse gab Lynndie England den provokanten Beinamen ‚die Sex Sadistin aus Bagdad‘. Auf einem der Bilder ist sie mit einer Zigarette im Mund zu sehen, ihre Hände formen eine

Pistole und zeigen auf den Penis des Mannes. Diese Pose suggeriert seine Kastration durch das Schießen und erinnert an Jennifer aus *Captivity*, die Gary auf die gleiche Weise tötet. Die Frauen auf den Abu Ghraib Bildern zeigen sich als hyper-maskuline Aggressoren. Wenn Frauen foltern, zeigt dies ihre Fähigkeit zur Transgression, weil sie aus heteronormativen Normen ausbrechen. In den Medien folgte eine Auseinandersetzung damit, was Folter, Pornographie, Homosexualität und anständige Sexualität und Geschlechterrollen sind (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 04.07.2011, 16:19)

Die New York Times publizierte dazu einen Artikel von Mark Danner namens ‚We are all torturers now‘ (Danner 2005: <http://www.nytimes.com/2005/01/06/opinion/06danner.html>, letzter Aufruf 11.03.2012, 16:44) . Danners Schlussfolgerung war, dass die Zeiten, in denen nur Männer der Folter für fähig gehalten wurden vorbei seien und die Frage danach, ob Frauen die gleiche Aggression und Gewaltbereitschaft wie Männer besitzen, nun beantwortet sei. In der Geschichte gibt es viele Beispiele für weibliche Gewalt und sexuellen Sadismus. Einige Aufseher der Konzentrationslager im 2. Weltkrieg waren Frauen und es gibt viele Berichte. Die Feministin Barbara Ehrenreich meinte, die Bilder von Abu Ghraib bedrohten den Mythos der weiblichen moralischen Überlegenheit. Sie würden den feministischen Blick, der Männer als ewige Täter und Frauen als ewige Opfer sieht, dekonstruieren. Sie schrieb dazu in einem Artikel der Los Angeles Times, dass „[...] a uterus is not a substitute for a conscience“ (vgl Ehrenreich 2004: <http://articles.latimes.com/2004/may/16/opinion/op-ehrenreich16>, letzter Zugriff 4.07.2011, 11:58). Die diskursiven Elemente der Abu Ghraib Fotos liegen in der Dichotomie von Folter und Pornographie. Wie Tziallas schon festgehalten hat, sind darauf Menschen zu sehen, die gezwungen werden auf bestimmte, erniedrigende Weise zu posieren. Sie sind Beweise für den Einsatz von Foltermethoden und in ihrer Visualität äußerst pornographisch. Die Bilder demonstrieren die Performativität von Geschlechterrollen. Lynndie England zeigt wiederholt ihre Daumen nach oben und lacht. Sie weiß, dass sie gerade von einer Kamera aufgenommen wird. Sie posiert für den Blick der Kamera. Die Bilder sprechen auch für eine Art des Spektakels, wie es Foucault beschreibt. Hier trifft das Bedürfnis der Gefängniswächter beobachtet zu werden, auf das Bedürfnis des Anderen, des Unbekannten, zu beobachten. Doch die Performativität hört nicht bei den SoldatInnen auf, sondern betrifft weiter die Gefangenen. Sie sind oft mit verbundenen Augen zu sehen, was ihnen das Recht entzieht, den Blick ihrer Peiniger zu erwidern und ihre Machtlosigkeit verdeutlicht. Sie werden gezwungen für den Blick der Kamera und des Zusehers aufzutreten. Diese erzwungene

Performativität wird im Torture Porn wiederholt, wenn auch die Opfer gezwungen werden für den Folterer und das Kinopublikum zu performen bzw. zu leiden.

Andere feministische Strömungen bezweifeln jedoch die Verantwortlichkeit der weiblichen Soldaten und beziehen sich dabei auf Augenzeugenberichte. Die Frauen auf den Bildern seien von Personen hinter der Kamera dazu angestiftet worden, in bestimmten Posen dazustehen. Die Szenen seien nach genauen Anweisungen choreographiert. So sehen viele den Soldaten Charles Graner als Anstifter der Inszenierung. Er soll die Fotos an seine amerikanischen Freunde mit dem Kommentar ‚Look, what I made Lynndie do‘ geschickt haben. Regina Titunik betrachtet diese Berichte als Beweis, dass die Frauen eindeutig weniger am Missbrauch und der Folter der Gefangenen beteiligt waren. Ihre militärische Ausbildung habe sie gelehrt zu gehorchen und ihre Stellung als Frauen, innerhalb eines beinahe ausschließlich von Männern dominierten Systems hätte sie situationsbedingt zu Anhängern werden lassen. Titunik sieht in den Fotos keinen Beweis dafür, dass Frauen der gleichen Brutalität wie Männer fähig sind. Die eigentlichen Schuldigen seien die Männer und die Frauen nicht mehr als Mittäter: „The most the Abu Ghraib episode plausibly teaches us about female violence is that both men and women are susceptible to ‚moral disengagement‘ due to situational pressure“ (Titunik 2009:261).

Die Frage bleibt, warum gerade diese Szene weiblicher Gewalt und der Frau als Folterin zensuriert wurde, aber keine Szene, die einen Mann in der gleichen Rolle zeigt. Die Symbolhaftigkeit der vaginalen Waffe, verbildlicht durch den offenen Raum mit der Badewanne und die Tatsache, dass Mrs. Bathorys Folterszene länger als jede andere im Film zu sehen ist, beweist, dass die traditionellen Geschlechterrollen durch eine Maskulinisierung der Weiblichkeit geschwächt werden (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 04.07.2011, 12:13)

5.3 Die Opfer

Wenn es im Splatterfilm so scheint, als wäre das Final Girl die einzige Figur mit Tiefgang, die dem Killer nicht dazu dient, seine Ansammlung an toten Körpern zu erweitern, kann sich Torture Porn nicht auf leere Charakterentwicklungen verlassen. Die Filme müssen einen anderen Zugang wählen, um Eindruck beim Publikum zu hinterlassen. Im Splatterfilm sind es das hübsche, freizügige Mädchen oder das verliebte Paar, das an einen versteckten Ort geht um Sex zu haben, die schon sehr bald vom Killer entdeckt und getötet werden. Das schüchterne,

jungfräuliche Mädchen überlebt dann als Final Girl. Der einzige Charakter, der sich durch den Film weiterentwickelt, den das Publikum besser kennenlernt und mit dem es sich identifizieren kann, ist das Final Girl. Alle anderen Charaktere gleichen eher klischeehaften Karikaturen, wie der blonden Cheerleaderin oder dem beliebten Footballspieler. Der Torture Porn muss stärker in die Entwicklung seiner Figuren investieren, um seine Wirkungskraft zu verstärken und den Schmerz und das Leid für den Zuseher noch intensiver zu machen (vgl. ebda: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 04.07.2011, 12:13).

Josh

Josh aus *Hostel* ist der schüchterne Junge der Gruppe us-amerikanischer Backpackers. Er ist weniger am Drogenkonsum und an den europäischen Frauen interessiert als seine Freunde Paxton und Oli. Als diese vorschlagen in das Rotlichtviertel zu gehen, will er lieber in ein Museum. Schon bald zeigt sich Joshs Unsicherheit und seine eingeschränkte Maskulinität. In einer Amsterdamer Diskothek will er zwei Mädchen auf ein Getränk einladen, doch diese verschwinden, als er das Geld aus einer Gürteltasche herausnehmen will. Paxton nennt ihn verärgert eine ‚Schwuchtel‘ und schlägt vor, er solle ‚fanny-pack sex‘ mit einem Mann haben⁵. Joshs Charakter ist nicht maskulin genug und gleichzeitig kann er die amerikanisch geprägten Wertvorstellungen nicht hinter sich lassen. Er verteidigt sich, in dem er sagt, er habe Angst überfallen zu werden. In der gleichen Szene weigert er sich auch ein Mädchen anzusprechen, weil sie raucht. Paxton hat diesbezüglich weniger Vorbehalte. Schließlich seien sie in Europa und Josh solle endlich anfangen sich gehen zu lassen:

‚Every fucking bitch smokes. Stop being a pussy.‘

Josh wirkt von Anfang an verweiblicht und zurückhaltend. Er entspricht nicht den maskulinen Vorstellungen von Paxton, der ihn während des Films mehrere Male beschimpft und damit dessen unterschwellige Queerheit zum Ausdruck bringt. Josh hat auch Probleme die gesellschaftlichen und sozialen Konventionen seiner Herkunft zu überwinden, um sich auf eine andere Kultur einzulassen. Stattdessen hat er Angst, von ihr ausgeraubt zu werden.

⁵ Gürteltasche – eng. fanny pack, ist ein umgangssprachlicher Ausdruck. Das Wort ‚fanny‘ ist eine vulgäre Bezeichnung für das weibliche Geschlechtsorgan.

Er will sich auch nicht mit den Prostituierten in Amsterdam einlassen und interpretiert die Schreie eines Mannes im Bordell als potentielle Gefahrensituation. Er verwechselt die Lustschreie des Mannes, der gerade mit einer Domina beschäftigt ist, mit Angst und Gefahr. Joshs ambivalente Reaktion zeigt nicht, dass er die Schreie missdeutet. Die Szene verdeutlicht vielmehr die Grenzen seiner Fähigkeit, die Situation zu verstehen. In seiner Rolle als Amerikanischer Konsument, ist es für ihn unvorstellbar, dass ein Kunde dafür bezahlt, die Position des Unterwürfigen einzunehmen. Er verwechselt die Schreie und Schläge nicht mit etwas anderem, doch er interpretiert sie als unangenehm und bedrohlich und nicht als etwas Lustvolles, wofür manche Leute bezahlen würden. An dieser Stelle befindet sich eine Umkehrung des Films, denn später ist der zahlende Kunde nicht der Unterwürfige, sondern der Folterer und das bezahlte Objekt nicht die Domina, sondern das Opfer (vgl. Middleton 2010:6ff).

Als die Gruppe später im Zug sitzt, bekommen sie Gesellschaft von einem älteren Herren, den der Zuseher nur als niederländischen Geschäftsmann kennenlernt und nie seinen Namen erfährt. Er begleitet sie auf ihrer Reise in die Slowakei und meint, dass die Frauen dort sehr gerne ausländische Männer haben, besonders hübsche, junge Amerikaner. In diesem Moment fängt die Kamera Joshs Gesicht ein und zeigt deutlich sein Unbehagen. Er fühlt sich unwohl, da ein Mann seine Attraktivität kommentiert und erfüllt auch den Zuseher mit einem unguuten Gefühl. Als der niederländische Geschäftsmann einen Salat auspackt und beginnt diesen mit den Fingern zu essen, wirkt die Situation erdrückend. Der Zuseher fühlt sich gemeinsam mit den drei jungen Amerikanern mit dem Geschäftsmann eingesperrt, ohne Ausweg. Erst als dieser Joshs Bein berührt und fragt, ‚What is your nature‘ bricht die Szene auf. Josh interpretiert dies als klare Anspielung auf die Homosexualität des älteren Mannes und kann auf Grund seiner eigenen unterdrückten Queerheit mit der Situation nicht umgehen. Nachdem der niederländische Geschäftsmann das Zugabteil verlassen hat, verhöhnt Paxton seinen Freund damit, dass nun auch er eine flüchtige Romanze hatte. Das nächste Zusammentreffen der Gruppe mit dem niederländischen Geschäftsmann findet in einer Bar in Poricany statt. Josh möchte sich für sein Verhalten im Zug entschuldigen und lässt sich von dem älteren Mann auf einen Drink einladen. Paxton beobachtete dies von der Tanzfläche aus und beschimpft die beiden Männer als ‚Schwuchteln‘. Später gehen Paxton und Josh gemeinsam mit Svetlana und Natalya auf ihr Zimmer zurück. Es ist eindeutig, dass die zwei Frauen mit den jungen Männern Sex haben wollen, doch Josh zögert und fragt, ob sie das wirklich gemeinsam in einem Raum tun wollen. In seiner eigenen Sexualität unsicher, fühlt er sich durch Paxtons starke Heterosexualität gedrängt. Der Rest der Szene zeigt

vor allem Josh in langsamen Bewegungen und ist mit langsamer, romantischer Musik hinterlegt. Diese Darstellungsweise effeminiert seinen ganzen Charakter und seine Sexualität. Josh ist auch das erste Opfer, welches das Publikum in *Hostel* zu sehen bekommt: er ist nackt an einen Sessel gebunden, die Kamera und somit der Blick des Zusehers, auf seinen Intimbereich gerichtet. Auch diese Szene, die später zu seinem Tod führt, macht die Grenzen seines Verständnisses klar. Immer wieder schreit er:

"Where the fuck am I?"

"What the fuck is this shit?"

"I didn't fucking do shit to you...Please, I didn't fucking do anything!"

Dies zeigt seine Ungläubigkeit, dass so etwas passieren kann und besteht darauf, eine Erklärung zu bekommen. Joshs Angst, was nun mit ihm geschieht und warum es geschieht, ist Ausdruck eines privilegierten amerikanischen Bewusstseins, das sich als unverwundbar und immun gegen Entführung und Folter dieser Art versteht. Wer sich an einem so grauenhaften Ort befindet, muss schuldig sein und hat, was auch immer er getan hat, seine gerechte Strafe verdient (vgl. ebda:15).

Wenn Rogers schreibt, dass „[...] the subject who is tortured must be imagined, in this political fantasy, as the subject that deserves torture, or not a subject at all“ (Rogers 2010:235), mit welcher Begründung verdient Josh die Folter? Die Szene an der Bar in Poricany macht deutlich, dass der niederländische Geschäftsmann in der Tat homosexuell ist, aber sich für ein anderes Leben mit Familie entschieden hat. Er ist verheiratet, hat Kinder und versteckt seine eigene Queerheit. Durch dieses Geständnis stellt er eine Beziehung zu seinem Josh, seinem Opfer, her. In der folgenden Folderszene erzählt er, dass er früher gerne Chirurg geworden wäre, weil diese das Wesen des Lebens in der Hand halten und das Leben berühren, während er, wie im Zug, Joshs Bein berührt.

„A surgeon...he holds the very essence of life in his hands. Your life...He touches it. He has a relationship with it.“

Dabei erinnert er an die Szene im Zug, als er mit seinen Fingern zu essen beginnt und meint:

„I like to have a connection with something that died for me. I appreciate it more.“

Im Fall des niederländischen Geschäftsmannes, trifft Rogers These nicht zu. Im Gegenteil, denn hier besteht eindeutig eine Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Folter.

Er fragt Josh, ob er aufstehen und gehen möchte, schneidet aber mit einem Messer durch seine Fersen, sodass der junge Mann zwar aufstehen kann, aber beim ersten Schritt sofort hinfällt. Wenn Joshs verheimlichte Queerheit die Begründung für seine Folter ist, dann wird der Raum in dem er stirbt zu seinem homosexuellen Wandschrank⁶. Er hat zwar die Wahl aufzustehen und rauszugehen, figurativ gesprochen zu seiner Homosexualität zu stehen, doch er wird zurückgehalten. So wird der Raum für ihn zur ‚vagina dentata‘ und gleichzeitig zu seinem Grab. Weil er nicht aus dem Wandschrank hinaustritt und sein wahres Selbst zeigt, muss er sterben. Wenn der Wandschrank die mentale Barriere zwischen Homo- und Heterosexualität beschreibt, dann muss die Parallele lauten „[...] monster is to normality as homosexual is to heterosexual“ (Benshoff 1997:1f). Der britische Wissenschaftler Richard Dyer beschreibt dieses Verhältnis zur Homosexualität folglich:

“Where gayness occurs in film it does so as part of dominant ideology. It is not there to express itself, but rather to express something about sexuality in general as understood by heterosexuals...how homosexuality is thought and felt by heterosexuals is part and parcel of the way the culture teaches them (and us) to think and feel about their heterosexuality. Anti-gayness is not a discrete ideological system, but part of the overall sexual ideology of our culture.” (Dyer 1978: 16)

Whitney

Auf der anderen Seite zeigt sich der Charakter von Whitney aus *Hostel II* als klassischer weiblicher Körper des Horrorfilms. Sie ist das hübsche Mädchen, das ihr gutes Aussehen einsetzt, um zu bekommen, was sie will. Sie flirtet mit den männlichen Protagonisten und ist sexuell weniger zurückhaltend als ihre Begleiterinnen Beth und Lorna. Die Kamera zeigt sie mehrere Male, als sie sich selbst im Spiegel beobachtet um ihre Verführungskünste zu üben. Die Reflektion des Selbst findet sich auch bei Annie in *Halloween*. Das Beobachten von sich selbst, wie man Weiblichkeit darstellt, suggeriert, dass Whitney sich dem männlichen voyeuristischen Blick bewusst ist. Wie Tziallas meint, zentralisiert *Hostel II* die Sexualisierung des weiblichen Körpers und die Gewalt, ob tatsächlich

⁶ Im Englischen wird das Coming-Out auch als ‚coming out of the closet‘ bezeichnet, was sprichwörtlich bedeutet ‚aus dem Kleiderschrank kommen‘. Homosexualität wird dabei als etwas verstanden, dass im geheimen passiert, abseits einer heteronormativen Realität.

oder bildhaft gesprochen, die darauf ausgeübt wird. Als Beispiel interpretiert er die Szene, als Whitney für ihre Folter vor einem großen Theaterspiegel hergerichtet wird als „[...] the construction of femininity and its roots in misogynist patriarchy, placing female bodies and identities at the intersection of sex and violence“ (Tziallas 2010 <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Aufruf 5.06 2011, 13:25). Bevor Whitney gefoltert wird, bereitet sie eine Mitarbeiterin der Elite Hunting Group so vor, wie es sich der Kunde, in diesem Fall Todd, vorstellt. Sie soll geschminkt werden und aufreizende Unterwäsche tragen und dabei seine Vorstellung einer jungen, hübschen Frau entsprechen. Als sie vor ihm sitzt, hält Todd ihr eine Kreissäge neben das Gesicht und droht, sie damit zu verletzen. Er beschuldigt sie ihrer Schönheit, besonders ihr Gesicht und unterstellt ihr, dass sie mit ihrem Aussehen sicher immer das bekomme, was sie will. Eine psychoanalytische Interpretation dieser Szene lässt eventuelle Kastrationsängste erkennen. Todd will Whitney bestrafen, weil sie stellvertretend für alle jungen, schönen Frauen steht und weil sie nicht wie er kastriert und verstümmelt werden kann, muss er sie auf eine andere Art und Weise beeinträchtigen. Der klassische Splatterfilm verarbeitet das Motiv der männlichen Kastrationsangst und zeigt weibliche Opfer, deren Körper mit phallusartigen Objekten aufgeschlitzt werden. Todd hingegen will, dass ihr Gesicht, der Mittelpunkt ihrer Schönheit, unversehrt bleibt um seinen Fetisch zu bedienen. Freud verbindet die Entwicklung eines Fetisches mit Kastrationsängsten. Wenn ein Junge die Abwesenheit eines Penis am weiblichen Körper entdeckt, erkennt er, dass die Frau nicht kastriert werden kann. Im Gegensatz zu ihm kann sie nicht auf die gleiche Art verstümmelt werden. Diese Erkenntnis spaltet das Ego des Jungen und resultiert darin, dass er den Phallus durch ein anderes Objekt ersetzt. Dieser Phallusersatz schützt ihn vor seinen eigenen Kastrationsängsten und der Beginn des Fetisches, der sowohl ein Schuh, Unterwäsche oder Haare sein kann (vgl. Eng 2001:50f). Doch durch seine Unachtsamkeit verfängt sich die Kreissäge in Whitneys Haaren und entreißt Teile ihres Gesichts. Als er realisiert, dass er sein wunderschönes Objekt zerstört hat, verlässt er wütend den Raum. Seine Frustration ist so hoch und spürbar, dass sie beinahe das Mitgefühl des Zusehers erweckt.

5.4 Das Final Girl

Kritische Auseinandersetzungen mit dem Thema Torture Porn beschäftigen sich in großem Ausmaß damit, das Subgenre zu definieren und Verbindungen zu politischen und gesellschaftlichen Geschehnissen herzustellen. Eine tiefere Charakteranalyse bleibt dabei meist im Hintergrund. Besonders Horrorfilme konstruieren unterschiedliche Kategorien von Sexualität und gender, dem sozialen Geschlecht. An dieser Stelle soll untersucht werden, wie Carol Clovers Theorie des Final Girls im Torture Porn behandelt wird. Es stellt sich die Frage, ob diese Figur, die im Splatterfilm und Teenhorror eine so wichtige Rolle übernimmt, auch in Torture Porn einen Platz gefunden hat?

Jennifer

Jennifer aus *Captivity* scheint auf den ersten Blick weit von einem typischen Final Girl entfernt zu sein. Sie entspricht keiner Kategorie von Clovers Beschreibung. Sie ist blond, hübsch und arbeitet als Model und Schauspielerin. Die ersten Filmsequenzen zeigen sie während eines Fotoshootings und danach in einer beliebten Bar. Sie entspricht den mainstream Konventionen einer jungen, sexy Frau: sie trägt High Heels, Make-Up und besitzt einen kleinen Hund, den sie in ihrer Handtasche trägt. In ihrem Aussehen entspricht sie einem typischen Hollywood It-Girl. Wenn Clover schreibt, dass sich das Final Girl mit dem Killer identifizieren und den männlichen Blick annehmen muss um zu überleben, wie identifiziert sich dann Jennifer mit Ben oder Gary? Die Anziehungskraft zwischen ihr und Gary ist für den Zuseher unmittelbar zu erkennen und die beiden schlafen miteinander. Jennifer fühlt sich mit Gary verbunden, weil er, wie sie selbst, gefangen gehalten wird. Dabei weiß sie nicht, dass ihr Geliebter der Bruder ihres Peinigers ist und die Rolle des Gefangenen nur spielt. Im Laufe des Films kann sie aus ihrem Gefängnis entkommen und schafft es Ben zu überwinden. Durch die Verbindung mit Gary kann sie sich auch mit dessen Bruder identifizieren. In einer der wenigen Szenen des Films, die beide Brüder gemeinsam zeigt, sagt Ben:

„You’re inside her, I’m inside her“

Jennifers Transgression zum Final Girl findet in dem Moment statt, als sie mit Gary schläft. Wenn Ben sich mit seinem Bruder so identifiziert, dass es für ihn keinen Unterschied macht, ob nun er selbst oder Gary mit einer Frau schläft, dann sind beide das gleiche Monster. Als *Captivity* 2007 als DVD erschien, fand sich darauf ein alternatives Ende. Diese letzte Szene zeigt den gleichen Mann aus der

Anfangsszene des Films. Der Kopf und die Schultern des Mannes sind in Gips verbunden, während er mit einem Vorschlaghammer gequält wird. Das alternative Ende enthüllt, dass dieser Mann drei Frauen getötet hat und sein Peiniger nicht Ben oder Gary ist, sondern Jennifer. Sie scheint sich mit ihren Folterern überidentifiziert zu haben. Sie kann sich nicht noch einmal an Ben und Gary rächen und führt ihre Transgression so weit, dass sie selbst zum Killer wird.

Weiblichkeit verankert sich in *Captivity* sowohl in der Narration, als auch in den Themen des Torture Porn. Folter steht in direktem Zusammenhang mit Pornographie. Der Film zeigt zwei Brüder, die Frauen entführen und aufnehmen, wie sie diese foltern. Die Verletzlichkeit und Schutzlosigkeit ihrer Opfer hat dabei die gleiche pornographische Wirkung, wie realer Geschlechtsverkehr. Wenn sie eine Frau festhalten, spielt einer der Brüder den Mitgefangenen und soll dabei helfen, die Frau zu manipulieren. So sollen sie Gefühle für Gary entwickeln, sich mit ihm durch die gemeinsame Gefangenschaft identifizieren. Das ultimative Ziel der Brüder ist es, dass die Frauen mit Gary Sex vor den laufenden Überwachungskameras haben. Ben beobachtet das Geschehen dabei über die Monitore. Wenn sein Bruder mit den Frauen schläft, wird dies auch für Ben zur Realität. Kurz vor Ende des Films gelingt es Jennifer zu entfliehen und sie findet ein Notizbuch der Brüder. Darin befinden sich Bilder, die gewalttätige oder pornographische Handlungen gegenüber Frauen zeigen. Die Fotos ihrer eigenen Folterszenen verbinden sich mit cartoonähnlichen Zeichnungen ihrer Fantasie, die äußerst manipulativ und gewalttätig ist. *Captivity* thematisiert auch die Mechanisierung von Sex und seine mediale Darstellung. Ben repräsentiert den mutmaßlich stereotypen Pornofilm Rezipienten – übergewichtig, glatzköpfig und Arbeiterklasse. Er benutzt seinen gutaussehenden Bruder Ben wie einen digitalen Avatar. Wenn Ben seinen Bruder beobachtet, wie dieser mit den Frauen schläft und dazu masturbiert, ist es für ihn das gleiche Erlebnis. Auf diese Weise wird realer Sex durch virtuellen Sex ersetzt (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 06.03.2012, 10:15). Für Kulturkritiker Zizek bedeutet physischer Sex nichts anderes als Masturbation, denn es ist die Fantasie, die den Menschen bestimmt und nicht der Körper. Sex ist Masturbation, ohne die eigenen Hände einsetzen zu müssen und virtueller Sex schwächt realen Sex durch die Beliebtheit von Amateurpornographie und dessen Verbreitung im Internet:

„The common notion of masturbation is that of the ‚sexual intercourse with an imagined partner‘: I do it myself, while I imagine doing it with or to

another. What if, even as I am doing it with a real partner, what ultimately sustains my enjoyment is not the partner as such, but the secret fantasies that I invest in it? [...] [t]he hard lesson of virtual sex is not that we no longer have 'real sex' [...] but the much more uncomfortable discovery that there never was 'real sex'." (Zizek 2002:226).

Die Erkenntnis liegt für Zizek nicht darin, dass realer Sex nicht mehr besteht. Vielmehr zeigt sich für ihn durch die Überwachungsgesellschaft und die Entwicklung neuer Technologien, dass es realen Sex nie gegeben hat. Captivity macht deutlich, wie sich das Verlangen nach dem Körper auf ein Abbild, eine Fantasie des Körpers verlagert. Wenn virtueller Sex für Ben nicht anders als realer Sex ist, dann konzentrieren sich seine sexuelle Lust und Begierde auf ein mediales Bild. So zeigt auch das Notizbuch der Brüder, wie das Reale mit der Simulation verschmilzt.

Paxton

Hostel erweckt den Anschein, dass es neben dem klassischen Final Girl auch einen Final Boy gibt. Paxton überlebt den ersten Teil und das nicht nur durch Zufall. Die ersten Sequenzen des Films machen bereits die Dichotomie das Amerikanische/das Europäische deutlich. Als die jungen Männer in eine Schlägerei geraten, können sie nicht verstehen, warum sie die Diskothek verlassen müssen. Sie verteidigen sich durch ihren Status als Amerikaner:

Josh *„I am an American. I got rights.“*

Paxton *„Kiss my American ass, fucker.“*

Alles scheint auf die Nationalität der Protagonisten aufzubauen.

In Paxtons Folterszene kumuliert sich der privilegierte amerikanische Blick. Als er mit Svetlana zu dem Fabrikgebäude der Elite Hunting Company fährt, muss er dem Aufseher seinen Pass zeigen. Dieser grinst hämisch, als er erkennt, dass der junge Mann Amerikaner ist. Paxton scheint die Situation zu verstehen und protestiert:

„I'm not fucking American...Look at me! I'm not fucking American!“

Bis zu diesem Zeitpunkt thematisierte der Film Paxtons Abstammung gar nicht. Er und Josh waren auf der gleichen Stufe als junge, ausgebildete, privilegierte Amerikaner. Doch hier versucht sich Paxton von dieser Identität zu entfernen, was

Josh nicht konnte. ‚Amerikanisch sein‘ und ‚weiß sein‘ werden hier gleich gestellt, wodurch die nationale Identität auch zu einer Rassenidentität wird (vgl. Middleton 2010:15f).

Clover sagt, dass das Final Girl auch in Stresssituationen fähig ist, sich einen Plan auszudenken, wie sie das Monster überwinden kann (vgl. Clover in Grant 1996:86). Wie das Final Girl den Blick des Monsters annehmen muss, um es zu überleben und zu besiegen, so scheint auch Paxton dies zu begreifen. Am Anfang des Films wird erwähnt, dass Paxton Deutsch spricht. Dies scheint nur ein kleines, nebensächliches Detail am Rande ohne große narrative Bedeutung zu sein. Als er aber später gefesselt in einem Folterstuhl sitzt, bemerkt er, dass sein Gegenüber deutschsprachig ist. Sein Erscheinungsbild entspricht der konventionellen Vorstellung eines perversen und geisteskranken Nazidoktors. Auch Tziallas bemerkt dazu, dass die Kostüme der Folterer in den Hostel Filmen wie S/M Fetischversionen von Ärzten und Chirurgen ähneln (vgl. Tziallas 2010: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/index.html>, letzter Zugriff 06.03.2012, 10:15). Als er das erkennt, beginnt Paxton den Folterer in Deutsch anzusprechen. Er glaubt dadurch eine Verbindung herzustellen, eine Identifikation, durch die der Andere ihn nicht länger als folterungswürdiges Objekt wahrnehmen könnte. Ein Blick auf andere Opfer/Täter Beziehungen der Hostel Filme lassen dies aber als unwahrscheinlich erahnen und resultiert darin, dass Paxton vorläufig ein geräuschkämpfendes Mundstück aufgesetzt wird. Der deutsche Kunde zeigt sich jedoch kurz danach durchaus irritiert und stürmt aus der Folterkammer. Wenn auch nur kurzfristig, kann er den jungen Mann nicht länger als Objekt der Folter wahrnehmen (vgl. Middleton 2010:16). Seine Handlungen suggerieren eine Rehabilitation der amerikanischen Identität. Er steigt zum Helden des Films auf, weil er die kulturelle Diversität der amerikanischen Gesellschaft spiegelt und seine Fähigkeit, in einer anderen Sprache zu kommunizieren lehrt den Zuseher seine eigene Kurzsichtigkeit aufzugeben um mit anderen Kulturen zu verhandeln (vgl. ebda 2010:22)

Schließlich findet Paxton die Kraft seinen Folterer zu verletzen und aus seiner Zelle zu flüchten. Er kämpft sich seinen Weg aus dem Fabrikgebäude, rettet dabei auch ein japanisches Mädchen, überfährt Svetlana mit einem Auto und besticht die Kindergangster der Stadt mit Süßigkeiten, damit sie die Straße blockieren, wenn die Elite Hunting Company ihnen folgt. Letzten Endes tötet er auch den Mörder seines Freundes Josh, den niederländischen Geschäftsmann. Sein Weg in die Freiheit erinnert an SAW II und dessen computerspielartige Handlung. Besonders Paxtons Entschluss das japanische Mädchen zu retten, trägt zu seinem Bild als Held des Films teil. Das Mise en Scène erinnert an einen Actionfilm, wenn er einen

Bösewicht nach dem anderen hinter sich lässt. Er trifft seine Entscheidungen schnell und seine Handlungen, als der Gute gegen das Böse, führen zu einer Katharsis für den Zuseher (vgl. Middleton 2010:22).

Paxton scheint das Final Girl nach allen Regeln der Kunst zu sein. Dies steht im Widerspruch zu seinem Verhalten in anderen Teilen des Films. Er ist der coole, maskuline Typ der Gruppe, der gerne mit Mädchen flirtet und gern und häufig sexuell aktiv ist. Er überredet seinen Freund Josh auszugehen und hat kein Problem Geschlechtsverkehr mit Svetlana im gleichen Raum wie Josh und Natalya zu haben. Wenn, wie in Kapitel 2. besprochen, Promiskuität gleich Tod bedeutet, so hat dies für den Final Boy scheinbar keine Gültigkeit.

Bevor Paxton aus dem Fabrikgebäude flüchten kann, versteckt er sich im Umkleideraum der Folterings. Um nicht aufzufallen, zieht er den Anzug eines Kunden an, der sich zu diesem Zeitpunkt im Folterraum befindet und wird dabei von einem Mann unterbrochen, der plötzlich hereinkommt. Dieser Kunde ist für den Zuseher der erste Amerikaner neben den Protagonisten, den er seit ihrer Ankunft in der Slowakei zu Gesicht bekommt. Für einen kurzen Augenblick glaubt Paxton erappt zu werden, denn er versteht nicht, dass es dafür keinen Grund gibt. Er trägt einen teuren Anzug und sieht wie jeder andere Klient der Elite Hunting Company aus. Das Unheimliche dieser Szene ist, dass der Kunde Paxton nicht misserkennt, sondern ihn ganz genau für das erkennt, was er darstellt: ein Hochschulabsolvent der juristischen Fakultät mit einer vielversprechenden Karriere vor sich. Der kostümische Wandel, der Paxton noch zuvor in Jeans und T-Shirt zeigt und nun im Anzug, soll keine Verkleidung des Charakters sein, sondern eine Spiegelung seines zukünftigen Selbst. Es ist die ultimative Umkehrung des Films. Der amerikanische Kunde betrachtet Paxton als Gleichgesinnten und vertraut sich ihm an. Er fragt ihn, wie es für ihn war und geht dabei davon aus, dass Paxton gerade das Gleiche vor hat, wie er. Er erzählt dem jungen Mann, wie er sich auf die Folter vorbereitet und erklärt, dass ihn Bordelle und Stripclubs nicht mehr stimulieren. Die ganze Konversation wirkt so, als würde sich der Mann auf einen sportlichen Wettkampf vorbereiten, als darauf, einen Menschen umzubringen. Für Folter und Mord zu bezahlen sei demnach nun für ihn der logische nächste Schritt auf dem Weg zum nächsten ‚Kick‘.

„How was it? [...] I’ve been all over the world. You know, I’ve been everywhere. And the bottom line is, pussy’s pussy [...] It’s all the same shit [...] But this, this is something you never forget, right? [...] I wanna feel it. I wanna fucking feel that shit.“

Er beschreibt damit seiner Meinung nach, die nächste Entwicklungsstufe eines Weges, die von der globalen Sexindustrie zur Folterindustrie führt und bringt dabei

Paxtons Verhalten zu Beginn des Films auf den Punkt. Denn auch er hat seine Privilegien und seine Macht als amerikanischer Bürger benutzt, um Frauen zu kaufen. Paxton erkennt erst an dieser Stelle seinen eigenen Weg und seine Mitschuld. Durch das Leben, das er bisher geführt hat und die Zukunft, die ihn erwartet – wahrscheinlich als erfolgreicher Anwalt – steht er am Anfang einer Güterkette, an deren Ende Folter und Tod stehen (vgl. ebda 2010:17f).

Hostel II beginnt dort, wo der erste Teil aufgehört hat. Paxton erwacht aus einem Albtraum und der Zuseher lernt, dass er nun mit seiner Freundin in einem großen Haus nahe eines Waldes wohnt. Sie leben abgeschieden, haben kaum Kontakt zur Außenwelt, weil Paxton Angst hat, die Elite Hunting Company könnte ihn finden und töten. Diese spürt ihn tatsächlich auf und die Szene endet damit, dass Paxtons Freundin dessen abgetrennten Kopf in der Küche findet. Sein Tod beweist, dass er nie der Final Boy war, für den man ihn im ersten Teil hätte halten können. Tatsächlich ist es aber so, dass er nicht die Fähigkeit der Transgression besitzt. Er benutzt nicht die Mittel derer, die ihn zum Opfer machen wollten und erkennt nicht, die kapitalistische Macht. Als Prototyp eines starken, maskulinen, heteronormativen Charakters ist es ihm nicht erlaubt zu überleben. An seiner Stelle wäre wohl Josh ein geeigneterer Final Boy gewesen denn, wenn das Final Girl in ihrer Transgression den männlichen Blick annehmen muss und sich dadurch aus ihrer traditionellen Opferrolle emanzipiert, ist es für Josh die Dualität von Heterosexualität/Homosexualität, die er durchbrechen muss. In einer heteronormativen Welt würde ihn diese Grenzüberschreitung zum Final Boy machen. Josh ist auch in seiner Art sensibler und nachdenklicher, doch Paxton versteht es Gefahrensituationen zu erkennen. Seine Fähigkeit zur Transgression scheint nicht darin zu liegen, den männlich, aggressiven Blick einer heteronormativen patriarchalen Gesellschaft anzunehmen, denn er ist bereits männlich, heterosexuell und durch seine Identität als amerikanischer Staatsbürger besitzt er Macht und Privilegien. Seine Transgression findet im Umkleideraum der Elite Hunting Company statt, wenn er den anderen amerikanischen Klienten trifft. In ihm erkennt er sein zukünftiges Selbst. Durch seine Flucht, die Rettung des japanischen Mädchens und sein Kampf gegen die Bösen wird rehabilitiert und wählt für sich einen anderen Weg. Wenn Paxton für das Bewusstsein einer amerikanischen Gesellschaft steht, dann steht seine Transgression für „[...] an alternate path for America than the one to which its present actions must inexorably lead to“ (ebda 2010:22).

Beth

Anders als ihre Vorgängerinnen ist Beth aus *Hostel II* kein burschikoses Mädchen oder ein Bücherwurm und auch ihr Name lässt den Zuseher nicht an ihrer Weiblichkeit zweifeln. Verglichen mit ihren Freundinnen Lorna und Whitney, ist sie genau zwischen diesen beiden Figuren: sie ist nicht ganz Frau (Lorna), aber auch nicht zu weit davon entfernt (Whitney) als, dass sie jungenhaft wirken könnte. Auch durch die Beziehung der drei Frauen untereinander bemerkt der Zuseher bald, dass Beth die Verbindung zwischen ihnen ist. So verstehen sich Lorna und Whitney von Anfang an nicht gut miteinander. Lorna ist das schüchterne Mädchen, das Heimweh hat, kein Make-Up trägt und sich mehr für die italienische Kunst als für italienische Männer interessiert. Sie versteckt sich hinter ihrem Tagebuch, wirkt verschreckt und zurückhaltend. Ihr entgegen steht Whitney, als sexueller Aggressor, die laut und sich ihrer Anziehungskraft gegenüber Männern durchaus bewusst ist. Während Lorna der einen Seite der weiblichen Symbolik im Horrorfilm entspricht und in ihrer Art mehr an das Final Girl erinnert als Beth, beschreibt Whitney die andere Seite, die des schönen Opfers. Beth ist zwischen den beiden einzuordnen. Als Final Girl ist sie keine Außenseiterin. Sie hat auch keine Scheu vor Männern, geht stattdessen offen auf sie zu und spricht sie an, wie man während der Zugreise nach Prag, wo sie auch Axelle wiedertreffen, erkennen kann. Dabei fragt sie auch Whitney, wie die es den ganzen Tag aushält, in hohen Schuhen zu gehen. Als die drei Freundinnen in Poricany ankommen und einen Spaziergang durch die Stadt unternehmen, laufen sie über Kopfsteinpflaster. Die Kamera zeigt zuerst ihre Beine, später die ganzen Körper und lässt dabei erkennen, dass Beth und Lorna im Gegensatz zu Whitney und Axelle, flache Schuhe tragen. Beth zeigt ihren Willen, sozial und gesellschaftlich konstruierte Zeichen von Weiblichkeit anzunehmen, in dem sie Rat bei Whitney sucht. Sie besitzt aber noch nicht die Fähigkeit, diese umsetzen zu können, oder glaubt zumindest, sie nicht zu besitzen.

Beth ist auch nicht abgeneigt noch am gleichen Abend zum Ortsfest zu gehen und Spaß zu haben. Sie trinkt Alkohol, unterhält sich mit Männern und zeigt nicht die typische sexuelle Zurückhaltung eines Final Girls. Während Lorna und Whitney mit anderen Bekanntschaften feiern und tanzen, sieht man Beth oft alleine, aber nicht abgeschieden von den anderen Leuten. Später lernt sie auch Stuart kennen, dem sie von seinem Freund Todd zur Folter gekauft wurde. Ihm erzählt sie, dass sie Whitney später beim Geschlechtsverkehr zuhören wird müssen und lässt deutlich ihr Unbehagen spüren. Es erinnert an *Hostel I*, als Josh sich unwohl fühlte im gleichen Raum wie Paxton Sex zu haben. Während Whitney und Lorna betrunken feiern, ist es Beth, die auf die beiden aufpasst. Sie nimmt Lorna das Versprechen

ab, nicht mit Roman eine Bootsfahrt in der Nacht zu unternehmen und überredet Whitney mit ihr nach Hause zu gehen und nicht mit Miroslav, der später selbst ein Opfer der Elite Hunting Company wird. Wie das klassische Final Girl ist Beth vorsichtig, kümmert sich um das Wohlergehen ihrer Freunde und sucht nach Anzeichen für Gefahren, um sie zu beschützen. Der Film klärt nicht, ob Beth einen festen Freund hat. Wie Josh, verkörpert sie die Queerheit von *Hostel*. Als Axelle für die Kunststudenten in Rom als Aktmodell posieren soll, fühlt sich Beth sofort zu ihr hingezogen. Die Kamera zeigt ihr Gesicht in einer Großaufnahme und fängt ein, wie sie zuerst einen zögerlichen Blick auf die nackte Frau wirft, dann von ihrer Schönheit überrascht wegsieht um letztendlich ihren Blick wieder auf sie fokussiert. Axelle begegnet den Freundinnen wieder, als sie nach Prag fahren und lädt sie auf einen Drink ein. Beth und Whitney sind zuerst skeptisch und Letztere verhöhnt Beth, wie Paxton dies auch bei Josh tut, mit den Worten:

„Your girlfriend is stalking us“.

Zu einem späteren Zeitpunkt, als Lorna bereits verschwunden und tot ist, gehen die Mädchen in ein Wellnesshotel in der Nähe von Poricany. Man sieht, wie sich Whitney mit Miroslav amüsiert und Axelle zärtlich Beths Schultern massiert und küsst. Beths eigene Unsicherheit über ihre Sexualität, verwirrt auch den Zuseher. Sie ist eine Frau, aber entspricht keiner heteronormativen Vorstellung. Es ist noch unklar, wo ihre Fähigkeit zur Transgression liegt, vor allem, weil zu diesem Zeitpunkt des Films nicht klar ist, dass sie überleben wird. Wie ihre Persönlichkeit, die weder unweiblich ist wie Lornas, noch überfeminisiert wie Whitneys, ist auch ihre Sexualität zwischen zwei Polen und weder sie noch der Zuseher kann sich entscheiden.

Als sie Todd in der Folterszene wiederbegegnet, beginnt ihre Transgression. Sie ist wie seine Ehefrau angezogen und versucht ihm vorzumachen, sie verspüre ihm gegenüber sexuelle Lust. Beth hofft darauf, ihm seinen Plan ausreden zu können, doch als das nicht funktioniert und sie die Ausmaße der Situation begreift, sucht sie aktiv nach einer Lösung. Sie bekämpft ihn und schafft es, ihn zu überwinden. Nun nimmt er an ihrer Stelle in dem Foltersessel Platz, während sie seinen Penis in einer Kneifzwange hält und von den Aufsehern verlangt, mit der Elite Hunting Company zu verhandeln. In dieser Szene erscheint sie als das ultimative Final Girl. Wenn ihre Vorgängerinnen das Monster oder den Killer symbolisch kastrierten, durch das Abtrennen eines Beines oder Armes (vgl. Clover in Grant 1996:94), besitzt sie die Macht dies im wahrsten Sinne des Wortes zu tun: ihren Peiniger durch das Abschneiden seines Penis zu kastrieren. Ihr Triumph über Stuart ist eine Hommage an frühere Horrorfilme und andere Genres. Auf der einen Seite ist sie

das Final Girl des Splatterfilms, wenn sie ihn überwältigt und auf der anderen Seite erinnert sie an Motive des ‚rape revenge‘ Films, wenn sie seinen Penis zur Kastration zwischen der Kneifzwange hält. Anders aber als in *I Spit on Your Grave* (1978), eines der bekanntesten Beispiele aus dem ‚rape revenge‘ Genre, ist Beths Opferrolle nur gespielt. Sie wandelt sich nicht vom Opfer zum Aggressor, sondern zeigt sich ruhig und unter Kontrolle. Ihre Fähigkeit zur Performativität erlaubt es ihr, die Situation als Siegerin zu verlassen (vgl. Middleton 2010:20). Beth gelingt es, die Führungskräfte der Elite Hunting Company davon zu überzeugen, mit ihr einen Vertrag zu machen. Sie will sich freikaufen, doch ökonomische Macht ist nicht alles und so muss auch sie allen Anforderungen entsprechen und jemanden töten. Todd, der den Folterraum verlässt ohne Whitney getötet zu haben, erfüllt den Vertrag nicht und wird von anderen Mitarbeitern getötet. Beths Queerheit erlaubt es ihr, Stuart zu kastrieren und gleichzeitig Axelle als Opfer auszuwählen. Aber sie tötet Stuart nicht. Sie muss sich auch nicht mit ihm identifizieren, weil sie sich freikaufen kann. Um den Vertrag zu erfüllen wählt sie Axelle. Sie hat die Mädchen in die Slowakei gelockt, sie eingeladen und intime Momente mit Beth geteilt. Sie entscheidet sich für Axelle, weil sie sich durch ihre Queerheit mit ihr als Frau mehr identifiziert, als mit Stuart, einem Mann.

Middleton sieht aber in Beths finanzieller Unabhängigkeit auch einen Fehler und sieht ihren Status als Final Girl von *Hostel II* gefährdet. Sie entkommt zwar der Gefangenschaft und der Folter, doch sie hat ihre ökonomische Überlegenheit gegenüber Stuart nicht selbst generiert. Als die Mädchen zu Beginn des Films noch in Rom sind, erfährt der Zuseher, dass Beth das Vermögen von ihrem Vater geerbt hat. Durch die Fähigkeit, ihre eigene Freiheit zu kaufen und dem Einverständnis den Vertrag der Elite Hunting Company zu erfüllen, steht sie auf einer Stufe mit den Mitgliedern des Folterrings. Mit ihnen verbindet Beth nun nicht nur ihr Wohlstand, sondern auch die Tätowierung, die alle Mitglieder besitzen müssen und die Tatsache, dass sie einen Menschen, Axelle umbringen muss.

„[...] any radical potential contained in the actions of the female protagonists of rape-revenge films like *I Spit on Your Grave* is here undermined, because Beth’s power remains that of a consumer. She does not truly claim power from the patriarchy because she does not belong to the system of globalized capital as a *generator* of wealth.” (Middleton 2010:21, Hervorhebung des Autors)

Beth hat demnach nie die Fähigkeit zur Transgression entwickelt. Die Mittel, die sie freikaufte und mit denen sie als einzige im Film überlebt, hat sie immer schon besessen. Sie musste weder ihre Intelligenz noch ihr Geschick nutzen, wie andere Final Girls vor ihr. In der Welt von Hostel ist sie ein Kunde wie jeder andere. Sie ist Teil der Dienstleistungskette, in der sich jeder mit genug Geld alles kaufen kann. Wenn Menschen andere Menschen für ihre sadistischen Fantasien kaufen, foltern und töten können, ist es nur eine logische Schlussfolgerung, dass Beth überleben kann, so lange sie sich an die Regeln hält.

6. Conclusio

“How do you do? Mr. Carl Laemmle feels that it would be a little unkind to present this picture without just a word of friendly warning...It is one of the strangest tales ever told. It deals with the two great mysteries of Creation: Life and Death. I think it will thrill you. It may shock you. It might even horrify you. So...if you feel that you do not care to subject your nerves to such a strain, now's your chance to – Well...we warned you...” (Van Sloan: Epilogue to *Frankenstein* zit. nach Berenstein in Grant 1996:117).

Die Frage der Geschlechter bleibt auch im Torture Porn ein zentrales Thema. In *Hostel II* verkörpert Whitney die Rolle der schönen Frau, weil sie ihren Körper und ihre Sexualität benutzt, um zu bekommen was sie will. Der Horrorfilm macht oft Gebrauch von diesem Motiv. Paxton aus *Hostel I* wird auf Grund seiner Herkunft zum Opfer und eröffnet damit einen neuen Gesichtspunkt im Diskurs: den der Nationalität. Es sind auch Charaktere wie Josh und Beth, die heteronormative Strukturen aufbrechen und anfechten. Frühere Thesen zur Queerheit von Charakteren in Horrorfilmen bezogen sich lediglich auf das Monster, den Killer. Wenn das Monster eine Abjektion ist und Homosexualität das patriarchale System stört, ist das Verhältnis Opfer zu Monster wie heterosexuell zu homosexuell. Das Konzept der Abjektion wurde von der feministischen Philosophin Julia Kristeva vorgestellt und weitergehend von Barbara Creed analysiert. Eine Abjektion trennt das Menschliche vom Nicht-menschlichen und dient dazu, das Selbst zu definieren, wenngleich es dieses auch bedroht. Dadurch kann das Subjekt nie frei von der Abjektion sein. Das eine kann nie ohne das andere bestehen (vgl. Creed in Grant 1996:37).

Im Torture Porn kann nun nicht mehr nur das Monster queer sein, sondern auch der Killer, wie der niederländische Geschäftsmann oder die Opfer, wie Josh oder Beth. Die Queerheit eines Charakters hat dabei aber unterschiedliche Bedeutungen. Joshs Queerheit bedeutete seinen Tod, doch für Beth war es genau das, was ihr die Macht über ihren Peiniger gegeben hat und ihr Überleben sicherte. In einer genauen Analyse der *Hostel* Filme zeigte sich, dass die Folterer gerne eine Beziehung zu ihren Opfern aufbauen. Wie Stuart, der anfangs Beths Nähe sucht und sich gut mit ihr versteht, sie aber anschließend foltert, weil sie ihn an seine erniedrigende Ehefrau erinnert und sie als Ventil für seine angestauten Unterdrückung benutzt. Andere Beispiele sind Todd, der die schöne Whitney für

seine misogynen Fantasien missbraucht oder der niederländische Geschäftsmann, der Joshs Queerheit erkennt. Diese Ergebnisse sprechen gegen Rogers These, dass ein gequältes Subjekt gar kein Subjekt sondern ein Objekt ist. Alle Opfer stellen für ihren jeweiligen Folterer eine Abjektion ihres Selbst dar. Torture Porn als Post 9/11 Genre bewertet Nationalität nicht stärker als das Geschlecht. Vielmehr zeigt sich die Tendenz, dass kulturelle und soziale Merkmale in ihrer Abjektion variieren (vgl. Rogers 2010: 234f). Wenn es nicht nur einen Killer gibt, wie in den Hostel Filmen, muss es auch unterschiedliche modi operandi geben. Dies zeigt sich auch in der SAW-Reihe, wenn jedes Opfer seine individuelle Strafe bekommt. Jigsaw sucht seine Folterobjekte akribisch aus, beleuchtet ihr Leben und bereitet jeweils unterschiedliche Foltermethoden vor. Auch dies begründet warum Edelstein schreibt, dass die Charaktere im Torture Porn nicht miteinander austauschbar sind. (vgl. Edelstein 2006: <http://nymag.com/movies/features/15622/>, letzter Aufruf 19.03.2011, 22:21).

Der Splatterfilm der 70er und 80er Jahre zeigte nur wenig charakterliche Entwicklung seiner Figuren. Sie erinnern eher an überzeichnete Typen, denn sie sollen nicht der Wirklichkeit entsprechen. Jeder, der nicht einer heteronormativen Vorstellung entspricht, wird zum Opfer. Die einzige, die überlebt, ist das Final Girl. Sie besitzt die Fähigkeit zur Transgression und ihr gelingt es, den Blick des Killers anzunehmen. Sie muss in seine Welt eintauchen und ihn verstehen, um ihn überwinden zu können. Durch die Identifikation mit ihm, überwindet sie geschlechterspezifische Grenzen und wird wie er, zum Aggressor. Dies ist anders im Torture Porn, der sich nicht nur durch den ‚body count‘ auszeichnet. Die Höhepunkte der Narration liegen hier nicht beim Aufbau von Spannung und Antizipation. Es geht nicht um die Frage, wann der Killer zuschlagen wird, sondern wie.

Das Genre zeichnet sich durch seine Hyper-Visualität aus. Der menschliche Körper und der Schmerz, der darauf ausgetragen wird, machen den Handlungsstrang aus. Um die Wirkung der Folterszenen für den Zuseher noch intensiver zu machen, muss das Publikum die Protagonisten als Menschen wie sie selbst erkennen. Darum investiert Torture Porn so stark in die Entwicklung seiner Charaktere und kratzt nicht nur an der Oberfläche. Der Zuseher muss sich selbst wiedererkennen und verstehen, dass wirklich jeder, auch Menschen wie sie, zu Opfern werden können. Diese Eigenschaft des Torture Porn beruht auf den gesellschaftspolitischen Entwicklungen in den USA nach dem 11. September. Nach den Terroranschlägen entwickelte sich das Bewusstsein des Landes zu einer Überwachungskultur. Dies wurde auch durch die damalige Regierung unter George W. Bush verstärkt. Unter seiner konservativen Politik entstand die Kampagne ‚If

You See Something, Say Something'. Dabei wurde die Zivilgesellschaft aufgefordert, sich selbst ständig zu beobachten. Wer etwas Verdächtiges sieht, solle dies sofort melden. Somit konnte jeder Bürger, zu jeder Zeit unter Verdacht geraten. Dieses Gefühl wurde auch von den Medien bestärkt, die von Menschen berichteten, die schuldlos gefangen gehalten wurden. Besonders die Bilder aus dem Gefängnis von Abu Ghraib und Berichte über den Einsatz von Foltermethoden in Guantanamo Bay lösten eine Reihe von medialen Diskursen um das Thema der Folter aus. Die amerikanische Gesellschaft wurde lange Zeit im Dunklen gelassen und nicht darüber aufgeklärt, wie das Militär arbeitete. Die Regierung jedoch wies jede Verantwortung von sich und förderte damit eine Stigmatisierung der beteiligten Personen. Wenn sich die Gefängnisse außerhalb der eigenen Grenzen befinden und Menschen gefangen halten, die nicht der eigenen Kultur und den eigenen Werten entsprechen und diese von SoldatInnen gequält werden, welche von den eigenen Reihen als ‚schlechte Äpfel‘ bezeichnet werden, dann findet Folter im us-amerikanischen Bewusstsein nicht statt. Der Auslagerung der Schauplätze der Folter folgte auch eine Auslagerung der Verantwortung.

Besonders die Hostel Filme behandeln das Thema der Andersartigkeit und die Auslagerung der Folter. Als Josh in seinem Folterraum aufwacht, kann er die Situation nicht begreifen, warum er sich als unschuldiger, amerikanischer Bürger hier befindet. Dies spiegelt die Naivität der amerikanischen Gesellschaft, dass nur jemand, der wirklich schuldig ist, die Strafe der Folter verdient hat und gleichzeitig die Annahme, dass der durchschnittliche amerikanische Bürger gegen die Folter immun sei. Auch das Ende von *Hostel I* bestärkt die Denkweise, dass jeder das bekommt, was er verdient hat – vor allem die Bösen. Der abschließende Kampf von Paxton gegen die Elite Hunting Group bildet eine Katharsis von Gut gegen Böse. Er trifft dabei an einem Bahnhof in Wien den niederländischen Geschäftsmann wieder, der seinen Freund Josh gefoltert und getötet hat. Paxtons eigene Brutalität und Aggression werden in dieser Szene der Rache – er quält und tötet den niederländischen Geschäftsmann – durch die Grausamkeiten seines Opfers gerechtfertigt. Dies bestärkt eine konservative Sichtweise, die Folter dann rechtfertigt und notwendig macht, wenn sie auf die Brutalität des Feindes antwortet:

„As national debates on torture turn upon questions of when it can be justified, and as America’s attempt to position itself as a political and moral example for other nations to follow is undermined by revelations like renditions and the Abu Ghraib images, *Hostel* criticizes American arrogance

and the socially stratifying exceptionalism that posits 'ordinary Americans' as immune to the threat of torture but also affirms a conservative vision of American violence as sometimes justifiable and necessary." (Middleton 2010:22)

Die Szene von Joshs Folter spricht gleichzeitig die Willkür an, mit der Menschen unter der Bush-Regierung auf Grund ihrer Herkunft verfolgt und des Terrorismus beschuldigt wurden. Unter der ‚If You See Something, Say Something‘ Kampagne war jeder ein Verdächtiger. Der Durchschnittsbürger verlor seine Unschuldsvermutung und musste seine Privatheit für die nationale Sicherheit aufgeben. Die Entwicklung der Überwachungsgesellschaft kann nicht allein auf die Geschehnisse des 11. September zurückgeführt werden. Schon gar nicht, weil sich Philosophen wie Michel Foucault bereits Jahrzehnte vor den Terroranschlägen mit der Disziplinierung der Gesellschaft durch Beobachtung und Überwachung auseinandergesetzt haben. Doch es scheint, als habe sich das von ihm beschriebene Panoptikon letzten Endes doch in die Realität umsetzen lassen.

Torture Porn kritisiert vorherrschende Normen und Moralvorstellungen einer us-amerikanischen Gesellschaft, die sich selbst im Zentrum politischer und kultureller Macht sieht. Die Filme zeigen dabei die Grenzen ihrer sozialen Praktiken und stellen der Status Quo in Frage. Die us-amerikanische Regierung und das Militär nutzen ihre Macht und ihren privilegierten Status aus, um zu dominieren, unterdrücken und disziplinieren. Torture Porn ist Kritik eines amerikanischen Imperialismus, der sich durch eine neokonservative Politik bestätigt. Der konservative amerikanische Blick auf den Rest der Welt zeigt sich in der Dualität des Wir und der Anderen. Dabei kann der Andere nie gleichwertig sein.

Die Geschlechterfrage bekommt durch den Torture Porn eine neue Dimension. Stellte sich früher die Frage, was eine Frau zum Opfer machte und bezogen sich viele Analysen auf eine patriarchale Gesellschaftsordnung, in welcher der Killer immer männlich ist, so muss die Frage nun lauten: Was macht eine Frau zur Mörderin? Torture Porn dekonstruiert die starren Rollenverteilungen des klassischen Horrorfilms und des Splatter, indem Männer und Frauen gleichermaßen zu Tätern werden. Ein besonders umstrittenes Beispiel ist Mrs. Bathory aus *Hostel II*, die ein junges Mädchen foltert und tötet. Sie badet nackt in dem Blut des Mädchens und schwelgt dabei in erotischer Ekstase. Diese erotisierte Gewalt findet sich häufig in Szenen des Torture Porn und erinnert an die Bilder von Abu Ghraib. Die mediale Diskussion nach Veröffentlichung der Fotos drehte sich um die Frage der Mittäterschaft und Verantwortung weiblicher Soldaten

an der Misshandlung irakischer Häftlinge. Viele sahen darin den Beweis, dass die Gewaltbereitschaft von Frauen ebenso groß war, wie bei Männern und dekonstruierten das Bild der moralischen Überlegenheit der Frau. Einige feministische Strömungen aber verteidigten die Frauen auf den Bildern. Diese könnten nicht beweisen, dass Männer und Frauen gleichermaßen gewalttätig seien, da die Soldatinnen von Kollegen hinter der Kamera, zu den Posen aufgefordert wurden. Das Einzige, was die Fotos von Abu Ghraib demnach beweisen, sei die militärische Konstruktion von Maskulinität und unbegrenzter Aggression (vgl. Titunik 2009:274).

7. Literaturverzeichnis

Behringer, Wolfgang (1998): Hexen. Glaube. Verfolgung. Vermarktung. München: Beck Verlag.

Benshoff, Harry M. (1997): Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film. Manchester: Manchester University Press.

Clover, Carol J. (1993): Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film. New Jersey: Princeton University Press.

Clover, Carol J. (1993). Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. In: Grant, Berry Keith (Hg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Movie. Texas: Univ. of Texas Press, 66-113.

Creed, Barbara (1996): Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: Grant, Berry Keith (Hg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Movie. Texas: Univ. of Texas Press, 35-65.

Connelly, Kelly 2007: Defeating the Male Monster in Halloween and Halloween H20. In: JPF&T – Journal of Popular Film and Television. April 2007 Vol. 35, Nr. 1, 12-21.

Daly, Mary (1991): GYN/ÖKOLOGIE. Eine Meta-Ethik des radikalen Feminismus. München: Verlag Frauenoffensive.

Danner, Mark (2005): We are All Torturers Now, New York Times, Jan. 6th 2005, <http://www.nytimes.com/2005/01/06/opinion/06danner.html>, letzter Aufruf 11.03.2012, 16:44.

Davis, Nick (2008): The View from the SHORTBUS, or All those Fucking Movies In: GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, Vol. 14, Nr. 4, 623-637.

Dyer, Richard (1978): Gays in Film, Jump Cut: A Review of Contemporary Media, 18, 15-16.

Edelstein, David (2006): <http://nymag.com/movies/features/15622/>, letzter Zugriff 19.03.2011, 16:56.

Ehrenreich, Barbara (2004): Feminism's Assumptions Upended, L.A. Times, May 16th 2004, <http://articles.latimes.com/2004/may/16/opinion/op-ehrenreich16>, letzter Aufruf 4.07.2011, 11:58.

Eng, David (2001): Heterosexuality in the Face of Whiteness: Devided Believe in M. Butterfly In: Racial Castration: Managing Masculinity in Asian America. Durham, Durham University Press, 137-166.

Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Frith, Simon 2002: The third eye: critical literacy and higher order thinking skills are improved through a film studies class. In: Journal of Adolescent & Adult Literacy, November 2002, Ausgabe 46, Nr. 3, 220 – 231.

Foucault, Michel 1994: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Jacobs, Katrien (2007): Netporn: DIY Web Culture and Sexual Politics. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc.

Kit, Zorianna (2010): "Saw" movie franchise to get Guinness world record. <http://www.reuters.com/article/2010/07/23/us-saw-idUSTRE66M02F20100723>, letzter Aufruf 21.02.2012, 16:41.

Klein, Melissa (1997): Duality and Redefinition: Young Feminism and the Alternative Music Community“ In: Drake, Jenniger; Heywood, Leslie 1997: Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 207-225.

Kleinhaus, Chuck (2008): <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/horrorintro/index.html>, letzter Zugriff 15.12.2010, 19:23.

Kristeva, Julia 1982: Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York: Colombia University Press.

Krywinska, Tania (2006): Sex and the Cinema. London: Wallflower Press.

Levack, Brian P. (1995): Die Geschichte der Hexenverfolgung in Europa. München: Beck Verlag.

Middleton, Jason (2010): The Subject of Torture: Regarding die Pain of Americans in Hostel In: Cinema Journal, Vol. 49, Nr. 4/ Sommer 2010, 1-24.

Mutzi, Johanna (2005): Die Macht von Dreien. Medienhexen und moderne Fanggemeinschaften. Bedeutungskonstruktionen im Internet. Dissertation Universität Klagenfurt.

Niedzviecki, Hal (2009): The Peep Diaries: How We're Learning to Love Watching Ourselves and Our Neighbors. San Francisco: City Light Books.

Niedzviecki, Hal (2009): The Peep Diaries Blog, <http://thepeepdiaries.com/home/Hal/bookChapter2>, letzter Aufruf 23.02.2012, 15:25.

Pinedo, Cristina Isabel 1997: Recreational Terror. Women and the Pleasures of Horror Film Viewing. Albany State: University of New York Press.

Rogers, Juliet (2010): Torture: A Modicum of Recognition, Law & Critique, Vol 32, 233-245.

Russel, Catherine 1999: Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video. Durham: Duke University Press.

Sander, Ralf (2007): Hostel 2: Blut und Gähnen, <http://www.stern.de/kultur/film/hostel-2-blut-und-gaehnen-591181.html>, letzter Aufruf 4.07.2011, 11:30.

Shoell, William 1988: Stay out of the Shower. The Shocker Film Phenomenon, New York, Dembner.

Sapolsky, B.S., Molitor, F., Luque, S. (2003): Sex and Violence in slasher films: Reexamining the Assumptions. In: Journalism and Mass Communication Quarterly, 80 (1), 28-38.

Trencansky, Sara 2001: Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror In: Journal of Popular Film & Television, Nr. 29, Ausgabe 2.

Titunik, Regina (2009): Are we all torturers now? A reconsideration of women's violence at Abu Ghraib, In: Cambridge Review of International Affairs, Vol. 22, Nr. 2, Juni 2009.

Turner, Graeme (1993): Film as Social Practice. London: Routledge.

Williams, Tony 1996: Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror In: Grant, Berry Keith (Hg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Movie. Texas: Univ. of Texas Press, 164-180.

Young, Alison (2010): The Scene of Violence. Cinema, Crime, Affect. London: Routledge Cavendish.

Zizek, Slavoy 2002: Big Brother, or, the Triumph of the Gaze over the Eye. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Hrg. Frohne, Ursula; Levin, Thomas; Weibel, Peter. Cambridge: MIT, 224-227.

Abstract

Die Arbeit soll eine kurze Abhandlung über den Splatter- bzw. Gorefilm als Subgenre des Horrorfilms geben. Der Splatterfilm führt zum Großteil ein Nischendasein und wird vor allem durch Produktionen außerhalb des großen Kinos getragen (vgl. Clover in Grant 1996:66f). Jedoch konnte er vor allem in den letzten Jahren durch Filme wie *SAW* (2004) oder *Hostel* (2006), aber auch durch Remakes von Filmen wie *The Texas Chainsaw Massacre* (2003) oder *The Hills Have Eyes* (2006) ein großes Revival feiern.

Sowohl der Splatterfilm als auch Torture Porn werden umgangssprachlich auch meat movie (Fleischfilm) genannt. Szenen des Horrors konzentrieren sich auf Ästhetik und Spezialeffekte sadistischer Gewalt. Im Gegensatz zum klassischen Horrorfilm, setzen sich Kritiker ungern mit diesen Genres auseinander, da in diesen Filmen die eigene Moral und Ethik in Frage gestellt werden.

Der Begriff Torture Porn wurde 2006 von David Edelstein geprägt u bezeichnet eine Reihe von Horrorfilmen, welche das Kino der 2000er Jahre prägten. Die eigentliche Begriffsdefinition des Torture Porn bleibt jedoch ungenau. ‚Torture‘ und ‚porn‘, d.h. Horror und Erotik zählen zu den Körpergenres. Beide Filmarten sollen das Publikum in körperliche Erregung versetzen, wobei archaische sexuelle Gefühle eine wichtige Rolle spielen. Der Unterschied liegt in der Art und Weise, wie diese beim Zuseher hervorgerufen werden (vgl. Clover in Grant 1996:66-69).

Kritiker und Filmwissenschaftler ordnen die Filme des Subgenres dem Post-9/11 Genre zu, das versucht, die Geschehnisse rund um die Anschläge des 11. September aufzuarbeiten. Wiederkehrende Kernelemente dieser Filme sind Entführung und Überwachung und stehen in engem Zusammenhang mit dem Irak Krieg, den Abu Grahیب Fotos und der zunehmenden Entwicklung einer Überwachungsgesellschaft. Bereits Michèle Foucault hat die Überwachungsgesellschaft beschrieben und erklärt deren Entstehung mit der Repressionsthese. Disziplin, Bestrafung und Überwachung spielen sowohl bei Foucault als auch im Torture Porn eine wichtige Rolle.

Lebenslauf

Michaela Kremsmair

Goethestraße 20
A-40204 Linz

Geboren am: 18. September 1986
Staatsbürgerschaft: Österreich
E-Mail: m_kremsmair@gmx.net

Ausbildung

- | | |
|-------------------|---|
| 08/2009 – 2012 | Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaften Ma. |
| 10/2005 – 07/2009 | Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaften mit Schwerpunkt in Öffentlichkeitsarbeit und Printjournalismus an der Universität Wien Bakk. |
| 10/2006 – dato | Studium der Internationalen Entwicklung an der Universität Wien |
| 09/1997 – 06/2005 | Neusprachliches Gymnasium, Körnerstraße 9, 4020 Linz |

Eigenständig verfasste Arbeiten

Publizistik und Kommunikationswissenschaften:

- Hersteller- vs. Handelsmarken: Wie unsere Vorstellungen von Marken unser Konsumverhalten beeinflussen.
- Doing-Gender in the Horror Movie: A Research Paper on how the Role of Women in Cinematographic Horror has changed from 1930 to 1992.
- Gender and Horror: Men and their Controversary Role in the Horror Movie
- Emilie Mataja: Ein literarisch-journalistisches Leben zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit

Internationale Entwicklung:

- Global Environmental Governance: Wie die Agenda 21 die globale Umweltpolitik verändert hat.
- „Africana Womanism“: Warum „womanism“ und nicht „feminism“?

Universität Melbourne:

- Lotus Blossom Fantasies: Orientalism in David Cronenberg's *M. Butterfly*.
- Gender Trouble in Torture Torn.
- How the Final Girl became Queer.

Studienbegleitende Tätigkeiten

10/2010 – 01/2011	Begleitendes Pflichttutorium zu Step1, Einführung in das kommunikationswissenschaftliche Denken; Schwerpunkt Web 2.0
10/2009 – 01/2010	Begleitendes Pflichttutorium zu Step1, Einführung in das kommunikationswissenschaftliche Denken; Schwerpunkt Web 2.0
7/2006	Assitant Leader bei EF Sprachreisen auf der Isle of Wight
7/2007	Assistant Leader bei EF Sprachreisen in St. Antony's
2002 – dato	Nachhilfe in Englisch

Sprachkenntnisse

Englisch in Wort und Schrift
Französisch in Wort und Schrift
Italienisch in Wort und Schrift
Chinesisch Grundkenntnisse
Spanisch Grundkenntnisse

Auslandsaufenthalte

2/2011 – 7/2011	JOINT STUDIES an der University of Melbourne, Australien
2/2010 – 7/2010	MCM-Programm der Universität Wien, Fudan University Shanghai, China
2/2008 – 7/2008	ERASMUS an der Università degli Studi di Siena, Italien

Curriculum Vitae

Michaela Kremsmair

Goethestraße 20
A-40204 Linz

Date of birth: 9/18/1986

Nationality: Austria

E-Mail: m_kremsmair@gmx.net

Education

08/2009 – 2012	Communication Science at the University of Vienna Ma.
10/2005 – 07/2009	Communication Science at the University of Vienna with specialisation in public relations and printjournalism Bakk.
10/2006 – dato	Development Studies at the University of Vienna
09/1997 – 06/2005	Secondary School with emphasis on modern languages Körnerstraße 9, 4020 Linz

Independently authored papers

Communication Science:

- Hersteller- vs. Handelsmarken: Wie unsere Vorstellungen von Marken unser Konsumverhalten beeinflussen.
- Doing-Gender in the Horror Movie: A Research Paper on how the Role of Women in Cinematographic Horror has changed from 1930 to 1992.
- Gender and Horror: Men and their Controversary Role in the Horror Movie.

Development Studies:

- Global Environmental Governance: Wie die Agenda 21 die globale Umweltpolitik verändert hat.
- „Africana Womanism“: Warum „womanism“ und nicht „feminism“?

University of Melbourne:

- Lotus Blossom Fantasies: Orientalism in David Cronenberg's *M. Butterfly*.
- Gender Trouble in Torture Torn.
- How the Final Girl became Queer.

Work experience

10/2010 – 01/2011	Compulsory tutorial for Step1, Introduction into the theory of communication science, specialisation Web 2.0
10/2009 – 01/2010	Compulsory tutorial for Step1, Introduction into the theory of communication science, specialisation Web 2.0
7/2006	Assistant Leader at EF Language Travel on the Isle of Wight
7/2007	Assistant Leader at EF Language Travel at St. Antony's
2002 – dato	Private tutor English

Language competences

English: proficient user in speaking and writing
Italian: proficient user in speaking and writing
French: independent user in speaking and writing
Spanish: basic user in speaking and writing
Mandarin: basic user

Study Experience Abroad

2/2011 – 7/2011	JOINT STUDIES University of Melbourne, Australien
2/2010 – 7/2010	MCM-Exchange Fudan University Shanghai, China
2/2008 – 7/2008	ERASMUS Università degli Studi di Siena, Italien