



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Körperrepräsentation/-konstruktion im US- Slasherfilm im Kontext von Foucaults *Überwachen und Strafen*

Verfasserin

Verena Rosner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Long Story Short: Slasherfilm	3
2.1. Genre	3
2.2. Slasherfilm	8
2.2.1. Final Girl	17
3. Der historische Körper und seine Repräsentation/Konstruktion	23
3.1. Foucaults <i>Überwachen und Strafen</i>	30
3.1.1. Ritual und Spektakel	32
3.1.2. Scharfrichter als Beruf bis Ende des 19. Jahrhunderts	35
4. Der Slasherfilm im Kontext von Foucaults <i>Überwachen und Strafen</i>	41
4.1. Filmanalyse	41
4.1.1. <i>Halloween</i>	44
4.1.2. <i>Friday the 13th</i>	49
4.2. <i>Überwachen und Strafen</i> in <i>Halloween</i> und <i>Friday the 13th</i>	57
4.3. Schlussbemerkung	65
5. Quellenverzeichnis	67
5.1. Bibliographie	67
5.2. Filmographie	72
5.3. Online-Quellen	73
6. Anhang	74
6.1. Sequenzprotokolle	74
6.1.1. <i>Halloween</i>	74
6.1.2. <i>Friday the 13th</i>	79
6.2. Zusammenfassung	85
6.3. Abstract	86
Lebenslauf	87

1. Einleitung

Der Slasherfilm wird, wie auch andere Horrorfilmgenres, im Mainstream vor allem wegen seiner expliziten Gewaltdarstellung als blutrünstiges Spektakel beschrieben oder mit Floskeln wie ‚Theater des Grauens‘ bezeichnet. Damit werden meist die Effekte der Visualisierung und der Rezeption angesprochen, aber seltener die dahinter verborgenen, historisch bedingten Mechanismen aufgedeckt. Macht- und Gewalteffekte im Horrorfilm appellieren unter anderem an die Schaulust der Zuschauer_innen, sich dem Horror und seinen Helfern – Angst, Ekel, Abscheu, Blut und anderen Körperflüssigkeiten, die einem auf der Bildebene angeboten werden – auszusetzen, um sich im nächsten Augenblick wieder davon zu distanzieren. Die Schaulust kann allerdings, vorausgesetzt einem Rechtssystem, in dem jegliche Art der körperlichen Bestrafung als barbarisch abgelehnt und/oder aus der Öffentlichkeit verbannt wird, auch als Ersatzbefriedigung gesehen werden.

In dieser Diplomarbeit soll untersucht werden, inwiefern sich historischen Entwicklungen unterlegene Machtmechanismen des Strafsystems, wie sie Michel Foucault Mitte der siebziger Jahre in *Überwachen und Strafen* beschreibt, auf den Slasherfilm Ende der achtziger Jahre bezüglich der Narration, der Filmfiguren aber auch auf die Rezeptionsweise des Publikums anwenden lassen. Anhand von zwei – für das Genre als repräsentativ erachteten – amerikanischen Slasherfilm-Beispielen – *Halloween* (1978 USA)¹ und *Friday the 13th* (1980 USA)² – soll der gemarterte Körper und der disziplinierte Körper, wie von Foucault erläutert, als Grundlage für die Analyse von Körperrepräsentation/-konstruktion in den Filmen dienen.

Diese Arbeit gliedert sich in zwei Teile: Der erste Teil besteht aus der theoretischen Annäherung an die beiden Überbegriffe Slasherfilm und Körperrepräsentation/-konstruktion; wobei der Slasherfilm im Kontext der

¹ *Halloween*. Regie: John Carpenter. USA: Compass International Pic., 1978.

² *Friday the 13th*. Regie: Sean S. Cunningham. USA: Warner Bros., 1980.

³ Grant, Barry Keith (Hg). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. S. XV

² *Friday the 13th*. Regie: Sean S. Cunningham. USA: Warner Bros., 1980.

Genretheorie vorgestellt und im nächsten Kapitel ein geschichtlicher Überblick über Körperrepräsentation/-konstruktion vorgenommen wird.

Der zweite Teil der Arbeit besteht aus der Filmanalyse der zwei Filmbespiele *Halloween* und *Friday the 13th*. Ausgehend von dem jeweiligen Sequenzprotokoll werden dabei kurz der Inhalt des Films sowie eine Interpretation als Basis für die abschließende Analyse mit Fokus auf der filmischen Repräsentationsweise des verkehrten und disziplinierten Körpers in den von Foucault beschriebenen Strafsystemen erstellt. Dabei sollen folgende Fragestellungen als Wegweiser dienen: Lassen sich die in *Überwachen und Strafen* beschriebenen Mechanismen der Disziplinierung bzw Normierung des Körpers auf den Slasherfilm anwenden? Finden sich Parallelen in der Handlung des Slasherfilms und den von Foucault beschriebenen Strafsystemen? Wo finden sich Überschneidungen der Strafsysteme in den Slasherfilm-Beispielen? Lassen sich Figuren des Slasherfilms im Kontext der ausführenden Instanzen in den historischen Strafsystemen erklären? Welche Bedeutungen transportiert der verkehrte Körper im Kontext der Körperrepräsentation im Slasherfilm? Welche Funktionen übernehmen die einzelnen, für das Genre typischen Charaktere des Slasherfilms im Kontext von Foucaults Ausführungen (Killer, Opfer, Final Girl)? Kann der Killer im Slasherfilm mit dem Scharfrichter im Strafsystem vor dem 19. Jahrhundert beschrieben werden? Inwiefern lässt sich die fiktive Figur des Killers in den zu untersuchenden Filmen und die historische Person des Scharfrichters in Bezug setzen? Welche Funktion übernimmt das Final Girl in diesem Kontext? Und schließlich: Mit welchen Erkenntnissen aus der vorangegangenen Analyse lassen sich auch andere Slasherfilm-Beispiele beschreiben?

2. Long Story Short: Slasherfilm

Die folgende Einführung soll einen Einblick in die Verwendung und den Umgang mit dem Begriff Genre im allgemeinen und dem Subgenre Slasherfilm geben, dabei werde ich Texte von Autoren_innen vor- und gegenüberstellen, die sich auf filmtheoretische und/oder filmanalytische Weise mit dem Thema auseinandersetzen.

Damit möchte ich Rahmenbedingungen für die weitere Filmanalyse der beiden ausgewählten Slasherfilm-Beispiele *Halloween* und *Friday the 13th*, die in dieser Arbeit tonangebend sein werden, schaffen, um im Weiteren den jeweiligen Film im Kontext von Foucaults *Überwachen und Strafen* unter Berücksichtigung von Körperrepräsentation zu untersuchen.

In dieser Arbeit wird der Slasherfilm als eigenständiges Subgenre des Horrorfilms behandelt. Was unter Genre zu verstehen ist, wie die Theoriebildung rund um den Begriff erfolgt und mit welchen Herausforderungen Theoretiker_innen bezüglich des komplexen Themas konfrontiert sind, werde ich im Folgenden überblicksmäßig erläutern, da eine ausführliche Beschäftigung mit der Thematik den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Für eine weitere Beschäftigung mit der Materie und einen detaillierten historischen Überblick über Filmgenretheorie empfehle ich Andrea B. Braiddt *Film-Genus* und Barry K. Grants *Film Genre Reader*.

2.1. Genre

“Stated simply, genre movies are those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations. They also encourage expectations and experiences similar to those of similar films we have already seen. Genre movies have comprised the bulk of film practice, the iceberg of film history beneath the visible tip that in the past has commonly been understood as film art.”³

Seit den Anfängen des Films beschäftigen sich Filmtheoretiker_innen mit den Möglichkeiten Filme in Gattungen einzuteilen. Zunächst aus rein pragmatischen

³ Grant, Barry Keith (Hg). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. S. XV

Gründen: Filme sollen auf ihren Inhalt geprüft und anschließend kategorisiert werden, um den jeweiligen Film bei Verstößen gegen konservative Moralvorstellungen zu reformieren.

„In seiner Schrift *Kirche und Kinematograph* erstellte Pastor Walter Conradt 1910 eine Systematisierung der Filme, wie sie im ‚Spielplan des Kinematographen‘ vorkämen. Die elf Gruppen – die ‚Märchen‘, ‚Militärischen Bildern‘, ‚Komischen Szenen‘ bis hin zu ‚Trickszenen‘, ‚Tänzen und Ballets‘ und ‚Religiöse und biblische Szenen‘ usw. – maß er an den Zehn Geboten und untersuchte, welche Gruppen mehr und welche weniger Gebotsverstöße zeigten.“⁴

Einhergehend mit der Entstehung filmtheoretischer Konzepte fragen Filmtheoretiker_innen nach Methoden und einer eigenständigen Theorie zur Kriterienauswahl, die es ermöglicht den Film bestimmten Gattungen zuzuweisen.

Andrea Braidt verortet die Schwachstelle einer fundierten Theoriebildung in den beliebigen Herangehensweisen:⁵

„Eine grundsätzliche Problematik wird hier evident, die im Laufe der Filmgenretheorie immer wieder eklatant werden soll: die Vermischung der Kriterien, die zur Gattungsdifferenzierung herangezogen werden. Die Unterscheidungsmerkmale der verschiedenen Gattungen und Typen werden einmal auf der Ebene des Inhalts, ein andermal auf der Ebene der Bildersprache oder Montage, ein drittes Mal auf der Ebene ihrer vor-filmischen Quelle (Originaldrehbuch oder Roman) gefunden.“⁶

Der Wunsch nach einer sattelfesten Theorie liegt darin begründet, dass der Genrefilm als banales Mainstreamprodukt wenig im akademischen Diskurs findet. Barry K. Grant stellt in der Einführung *Film Genre Reader* – einer Sammlung von genretheoretischen und genreanalytischen Texten – allerdings fest, dass in den siebziger Jahren, beeinflusst von der europäischen Autorentheorie, die aufgrund einer eigenständigen Theoriebildung eine Aufwertung erfuhr, ein Umbruch innerhalb der Filmwissenschaft im Hinblick auf

⁴ Braidt, Andrea B. *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren, 2008. S. 19

⁵ Vgl. ebd. S. 17-44. Im Gegensatz dazu entsteht in den 1960er Jahren die Autorentheorie, die das einzigartige Filmwerk des dazugehörigen *auteurs* analysiert. Die dadurch entstandene Filmtheorie etabliert den Autorenfilm.

⁶ Ebd. S. 29

den Genrefilm stattfand: „*Critical interest shifted from the signified of films to the practice of signification, from what a film ‚means‘ to how it produces meaning.*“⁷

Auf der ökonomischen Seite bietet der Genrefilm, der in Gattungen, wie zB Western, Musical, Melodram, Horrorfilm etc unterteilt wird, so wie Grant es eingangs im Zitat bemerkt, vor allem der Hollywoodwerkstatt ein Konzept, den Produktionsaufwand und das Erfolgsrisiko abschätzen zu können. Da Gattungsfilm Ähnlichkeiten, gemeinsame Eigenschaften aufweisen und/oder einem bestimmten Muster folgen, gleichen sich Filme innerhalb des jeweiligen Genres zB in Hinblick auf Inhalt, Aufbau oder Stil, wodurch Genrefilme eine bestimmte Erwartungshaltung des Publikums erfüllen.

Der Umgang mit dem Genrebegriff variiert auch aktuell noch von Autor_innen zu Autor_innen. Ich schließe mich in dieser Arbeit jenen Stimmen an, die Genre als einen sich im Wandel befindlichen und stetig verändernden Begriff betrachten, der von seinem zeitgenössischen sozio-kulturellen und politischen Umfeld beeinflusst wird. So definiert Werner Faulstich in *Grundkurs Filmanalyse* Genre als stabile Rahmensystemen, die „*sich ihrerseits historisch auch wandeln (können).*“⁸ Ausdruck dessen verortet er vor allem im Auftreten des Subgenres:

„Subgenres sind oft zeitlich relativ festgelegt oder verdanken sich historischen Häufungen strukturell ähnlicher Filme [...] Tatsache ist, dass sehr viele Filme ihre Geschichten im Rahmen solcher strukturellen Muster erzählen und dies auch von den Zuschauern, als eine Art Orientierungsraster, in diesem Rahmen erwartet nachgefragt und decodiert wird. Genres sind also kulturelle Stereotype, die nicht nur für einzelne Individuen, sondern für Kollektive gestaltungs-, wahrnehmungs-, erwartungs- und interpretationsrelevante Bedeutung haben (können). Insbesondere bei populären Mainstream-Filmen spielen Genres eine große Rolle.“⁹

Christine Gledhill versteht Genre als „*Ort dynamischer Interaktion zwischen kursierenden kulturellen Diskursen, ästhetischer Erfahrung und Phantasie.*“¹⁰

Dieser durch das Genre übermittelte Mehrwert, der kulturelle Zeichen

⁷ Grant, Barry Keith (Hg). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. S. XVii.

⁸ Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 29

⁹ Ebd. S. 30

¹⁰ Ebd. S. 208

produziert, bietet wiederum die Möglichkeit neue Kontexte innerhalb aktueller Diskurse zu erforschen.

„Wenn unsere kulturellen und ästhetischen Praktiken – Geschichten Erzählen, Bilder Schaffen und Schauspiel inbegriffen – tatsächlich unsere Realität spinnen, sind die populären Genres des Kinos [...] in der Lage, jede beliebige kulturelle Form, jeden kulturellen Diskurs und jede kulturelle Praxis als ein kulturelles Zeichen oder einen generischen Signifikanten in ihrer fiktionalen Welt zu reproduzieren. Diese Zeichen transportieren kulturelle und generische Geschichten aus der Vergangenheit, können jedoch neue Beziehungen des Dialogs, der Aushandlung und des Wettstreits eingehen.“¹¹

Mit dem Gegenüberstellen bzw dem Versuch einer Begriffsdifferenzierung an den Beispielen Slasherfilm und Splatterfilm möchte ich zeigen, wie komplex der Umgang mit Genre eigentlich ist, und dass eine Klassifizierung von Filmen in ein bestimmtes Genre von der angewandten Analysemethode abhängig ist.

Sowohl der Slasher- als auch der Splatterfilm sind Teil des sogenannten Körpergenres. Beide werden dem Subgenres des Horrorfilms zugezählt, wobei *splatter* Elemente (zB führt eine kreative Wahl der Waffe zwangsläufig zum Zerreißen bzw Zerstückeln des Körpers) oder *splatter* Mittel (zur überaus brutalen und blutigen Darstellungsweise) im Slasherfilm vorkommen, umgekehrt arbeitet der Splatterfilm auch mit Elementen des Slasherfilms. Georg Seeßlen beschreibt den Splatterfilm in seiner Repräsentationsweise als den *Körper auflösend* und den Slasherfilm als *in den Körper eindringend*:

„Was den Splatter-Film vom Slasher-Film unterscheidet, ließe sich grob so definieren: das erste Subgenre träumt vom Zerreißen und Zerstückeln des Körpers (dem Blick eines Metzgers oder Kannibalen), das andere dagegen von einem Eindringen der scharfen Waffe in den Körper (dem Blick des Chirurgen). Splatter- und Slasher-Effekte kommen in manchen Filmen auch zusammen [...]“¹²

An dieser Stelle möchte ich auch den Gore-Film erwähnen, der sich in eine Abfolge der Körperschlachtung reiht: Eindringen, zer- bzw aufreißen und

¹¹ Gledhill, Christine. *Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter*. In: Bernold, Monika / Braidt, Andrea B. / Preschl, Claudia (Hg.). *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2004. S. 208

¹² Seeßlen, Georg / Jung, Fernand. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2006. S. 800

schließlich ausweiden. Alle drei spezifischen Bezeichnungen stammen aus dem Englischen und bedeuten schlitzen (*to slash*), spritzen (*to splash* und *to spatter* ergibt *splatter*), aufspießen bzw durchbohren (*to gore*, wobei *gore* als Substantiv gebraucht mit ‚Blut‘ oder mit ‚geronnenes Blut‘ übersetzt wird).¹³

Hauptsache, es tut weh. Mit diesem Leitmotiv beabsichtigen Filme der Körpergenres durch die Visualisierung von äußerst gewalttätigen Blutorgien körperliche Reaktionen in Zuschauer_innen auszulösen. Nicht selten stoßen besonders Filme dieser Horror-Subgenres auf Ablehnung und Ekel. (Zu den Filmen des Körpergenres zählt ebenfalls der pornografische Film, die Motivation der Produktion liegt dabei wie beim Splatterfilm und Gore rein in der expliziten Zurschaustellung, einem ‚darauf halten‘ der Kamera.)

Dort wo der Splatterfilm hauptsächlich die ausführliche Gewaltdarstellung zelebriert, findet sich im Slasherfilm eine sich von Film zu Film wenig ausgeprägte, aber doch vorhandene, unterscheidende und psychologisch wenig subtile Handlung sowie Charakterzeichnung.

„Der Slasher ist ein Beispiel für die Produktion und Rezeption an sich identischer Filme, deren Sinn sich nicht mehr nur in der Zurschaustellung von neuen Situationen, Handlungen oder Personen finden lässt, sondern im Schau- und Erlebniswert der involvierenden Spannung und der darin gezeigten Gewaltakte. Hier liegt auch große Nähe zum Splatterfilm vor, der seinen Schwerpunkt in der Auflösung des menschlichen Körpers sucht.“¹⁴

Eine Möglichkeit, die Handlung von Slasherfilmen kurz zu beschreiben, sieht folgendermaßen aus: Eine Gruppe von sexuell aufgeladenen Teenagern wird von einem Killer seriell abgeschlachtet. Das sogenannte Final Girl bezeichnet die einzige Überlebende, deren Schicksal oft mit dem des Killers durch Ereignisse, die in der Vergangenheit liegen, in Verbindung steht.

Als einer der ersten Filme, die Elemente des Slasherfilms enthalten, wird Hitchcocks *Psycho* (USA 1960)¹⁵ aus dem Jahr 1960 erwähnt.

¹³ Vgl. Langenscheidts *Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch*. Berlin und München: Langenscheidt KG, 1988.

¹⁴ Juhnke, Karl. *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001. S. 215

¹⁵ *Psycho*. 1960. Regie: Alfred Hitchcock. USA: Shamley Productions, 1960.

In den siebziger Jahren beginnt das Genre des US-Slasherfilms richtungweisend für die nächsten Jahre Gestalt anzunehmen, mit Filmen wie Wes Cravens *rape revenge movies Last House on the Left* (USA 1972)¹⁶ und *The Hills Have Eyes* (1977 USA)¹⁷ oder Tobe Hoppers Low-Budget-Produktion *Texas Chain Saw Massacre* (USA 1974)¹⁸. Einen Höhepunkt des klassisch amerikanischen Slasherfilm liefert schließlich John Carpenter mit *Halloween* (1978).

Danach beginnt in den achtziger Jahren die Produktion der Slasherfilme zu boomen, ein Killer und ein Sequel nach dem anderen schlachten das Genre regelrecht aus.

„*Slasher-Movies* funktionieren als System; Wiederholung und Variation verknüpfen die Filme untereinander, nicht das Fortschreiben einer Sage oder die Entwicklung von Personen [...]. Dies ist die Stärke des *Slasher-Movies*, neben der Konsequenz der immergleichen ‚Regeln‘ [...] und der Wirkung kleiner Abweichungen davon, nämlich die Schilderung amerikanischen Alltagslebens, insbesondere aus der Sicht Jugendlicher.“¹⁹

Erst in den späten neunziger Jahren erholt sich das Genre langsam wieder und Wes Cravens *Scream* Trilogie löst eine neue Welle an *teenage* Slasherfilmen aus, die sich durch einen selbstreferentiellen (bezüglich des Genres) und ironischen Zugang auszeichnen.

2.2. Slasherfilm

Im Folgenden werde ich einige filmwissenschaftliche Ansätze der letzten drei Jahrzehnte von Autor_innen vorstellen, die sich sowohl auf theoretische, als auch analytische Weise mit dem Slasherfilm beschäftigen.

Kent Byron Armstrong stellt sich in seinem Buch *Slasher Films – An International Filmography, 1960 through 2001* die Frage, nach welchen

¹⁶ *Last House on the Left*. Regie: Wes Craven. USA: Lobster Enterprises; Sean S. Cunningham Films; The Night Co., 1972.

¹⁷ *The Hills Have Eyes*. Regie: Wes Craven. USA: Blood Relations Co, 1977.

¹⁸ *The Texas Chain Saw Massacre*. Regie: Tobe Hopper. USA: Vortex, 1974.

¹⁹ Seeßlen, Georg / Jung, Fernand. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2006. S. 772 f

Kriterien eine Charakterisierung von Slasherfilmen erfolgen kann, um in weiterer Folge einen Kanon im Sinne einer Filmographie zu erstellen. Dabei lehnt es Armstrong ab, den Slasherfilm anhand einer definierten Formel zu analysieren, da auf diese Weise bestimmte Filme nicht berücksichtigt werden, die dem Genre entsprechen, und gleichzeitig Filme berücksichtigt werden, die seiner Meinung nach dem Genre nicht entsprechen. Unter Rücksichtnahme auf sieben Merkmale untersucht Armstrong Slasherfilme und definiert die Zugehörigkeit zu diesem Subgenre des Horrorfilms so:

„A prototypical slasher film will exhibit a combination of the following: (1) an introductory murder or an event that evokes future murders; (2) a setting that does not inspire terror, but which may be confined; (3) visualized killings and killers; (4) a human or human-like killer; (5) the systematic killing of characters; (6) a theme that connects the murders; and (7) an unhappy, often unresolved, ending.“²⁰

Carol J. Clover analysiert in *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* den Slasherfilm unter Berücksichtigung der Kategorien „*killer, locale, weapons, victims, and shock effects*“²¹.

Ausgehend von Alfred Hitchcocks Film *Psycho* aus dem Jahr 1960, den Clover als Urvater des Slashers nennt, extrahiert sie jene allgemeine Formel, die für einer Vielzahl von Slasherfilmen übernommen wurde und auch in Variation zu finden sind:

„[...] the killer is the psychotic product of a sick family, but still recognizably human; the victim is a beautiful, sexually active woman; the location is not-home, at a Terrible Place; the weapon is something other than a gun; the attack is registered from the victim's point of view and comes with shocking suddenness.“²²

An dieser Stelle möchte ich auf die Themen Final Girl und *cross-gender* Identifikation vorgreifen, auf die ich in den folgenden Kapiteln genauer eingehen werde, um Clovers Ausführungen zur Verwendung der subjektiven Kamera

²⁰ Armstrong, Kent Byron. *Slasher Films. An International Filmography, 1960 through 2001*. Jefferson, NC: McFarland, 2003. S. 1

²¹ Vgl. Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 26

²² Ebd. S. 23 f

(*point of view shot*) in Zusammenhang mit der Perspektive des Killers zu ergänzen.

„Die Subjektive ist eine gern und häufig genutzte Einstellung. Mit ihr wird die Fusion des Anderen mit dem Protagonisten und schließlich sogar mit der Wahrnehmung des Rezipienten versinnbildlicht.“²³

Gerade im Slasherfilm findet die Einstellung der subjektiven Kamera sehr oft Verwendung, um Spannung beim Publikum zu erzeugen, dabei verfolgen die Zuschauer_innen das Geschehen aus der Perspektive des Killers, der sich damit gleichzeitig deren Blicken ‚hinter der Kamera verborgen‘ entzieht. Vor allem Ende der 80er Jahre leidet die Qualität vieler Slasherfilme darunter, dass ausschließlich Einstellungen aus der Sicht des Killers zu sehen sind und erst kurz vor dem Filmfinale ein *turn* eintritt, der den Zuschauer_innen die Identifikation mit der weiblichen Überlebenden (Final Girl) erlaubt.

Der repräsentative Slasherfilm gibt sich seinem Publikum laut Armstrong eindeutig zu erkennen, zB durch einen Mord zu Beginn des Films, oder bereits durch den Titel, in dem häufig Worte wie Blut, Massaker usw vorkommen. Nicht selten steht der Titel in Verbindung mit einem bestimmten Jahrestag wie *My Bloody Valentine* (Canada 1981)²⁴; *Prom Night* (Canada 1980)²⁵; *Silent Night, Deadly Night* (USA 1984)²⁶; *Halloween* (USA 1978); *Friday the 13th* (USA 1980) usw. Oder aber er bezieht sich auf den Ort der Handlung, Beispiele dafür sind *Camp Daze* (USA 2005)²⁷, *Sleepaway Camp* (USA 1983)²⁸ oder *Nightmare on Elm Street* (USA 1984)²⁹.

Im Vergleich zu andren Genres des Horrorfilms findet der Horror im Slasherfilm nicht an einem ganz bestimmten, punktuell fixierten Ort im Sinne von einem zB *haunted house* statt. Im Slasherfilm bewegt sich der Killer innerhalb eines

²³ Hölftgen, Stefan. *Take a Closer Look – Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde*. In: Köhne, Julia / Kuschke, Ralph / Arno Meteling (Hg). *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer Gbr, 2005. S. 24

²⁴ *My Bloody Valentine*. Regie: George Mihalka. Canada: Canadian Film Development Corporation, Famous Players, Paramount Pictures, Secret Films, 1981.

²⁵ *Prom Night*. Regie: Paul Lynch. Canada: Quadrant Trust Company, Simcom Limited, 1980.

²⁶ *Silent Night, Deadly Night*. Regie: Charles E. Sellier Jr. USA: TriStar Pictures, Slayride, 1984.

²⁷ *Camp Daze*. Regie: Alex Pucci. USA: Screaming Kings Productions, 2005.

²⁸ *Sleepaway Camp*. Regie: Robert Hiltzik. USA: American Eagle, 1983.

²⁹ *Nightmare on Elm Street*. Regie: Wes Craven. USA: New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, The Elm Street Venture, 1984.

weitläufigen Arealen. Feriencamp, Universitätscampus oder die (amerikanische) Vorstadt werden hier von Seeßlen und Jung als Beispiele genannt.³⁰ Also vor allem Orte, mit denen per se nichts Schreckliches assoziiert wird, jedoch der gesellschaftliche Konventionsdruck deutlich spürbar ist.

Clover bezieht sich in ihren Beschreibungen den Ort des Geschehens betreffend auf konkrete Beispiele. So verortet sie den Killer in verlassenem oder verfallenen Häusern, wie zB in *Halloween* und *Texas Chain Saw Massacre*, aber auch in einem unterirdischen Tunnel, wie in *The Texas Chain Saw Massacre II*, dessen Inneres seine Bewohner und den Horror widerspiegelt. Clover drückt dies folgendermaßen aus: „*the terrible families – murderous, incestuous, cannibalistic – that occupy them*“³¹.

Den Moment, in dem das Opfer sich an einen bestimmten Ort flüchtet und sich dort in Sicherheit glaubt, nennt Clover ein „*venerable element*“³² im Slasherfilm. Nachdem sich das weibliche Opfer auf der Flucht vor dem Killer an diesem Ort einschließt, muss dieser mit Gewalt eindringen. Darauf folgt häufig eine Schlüsselszene des Slasherfilms, in der sich das weibliche Opfer in einer scheinbar ausweglosen Situation befindet und sich, um zu überleben, aktiv gegen ihren Angreifer zur Wehr setzt.

„A phenomenally popular moment in post-1974 slashers is the scene in which the victim locks herself in (a house, room, closet, car) and waits with pounding heart as the killer slashes, hacks, or drills his way in. [...] The penetration scene is commonly the film’s pivotal moment; if the victim has up to now simply fled, she now has no choice but to fight back.“³³

Für diese Figur der einzigen Überlebenden im Slasherfilm verwendet Clover erstmals den Begriff Final Girl, der im nächsten Kapitel genauer erläutert wird. Im Zuge ihres Überlebenskampfes eignet sich das Final Girl die Waffen des Killers an.

³⁰ Vgl. Seeßlen, Georg / Jung, Fernand. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2006. S. 780

³¹ Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 30

³² Ebd. S. 30

³³ Ebd. S. 31

Die Waffen des Killers (bzw später auch die des Final Girls) sind für Clover „pretechnological“³⁴: Es werden Waffen bevorzugt, die das Eindringen in den Körper bedingen, und dadurch das Innere preisgeben und zur Schau stellen. Schusswaffen kommen äußerst selten zum Einsatz und auch nur dann, wenn gerade keine Messer, Hämmer, Heugabeln usw parat liegen. Bei der Wahl des Mordinstruments agiert der Mörder meist willkürlich und auf keinen Fall heikel.

„If ever there was an award given to the most productive and creative killer, it might go to Angela of the *Sleepaway Camp* movies. Few slasher film killers have committed murders in such a large number of ways. She bludgeoned, burned, mowed, drowned, axed and shot her victims.“³⁵

Eine bestimmte Mordwaffe des Killers etabliert sich in zahllosen Slasherfilmen zum Markenzeichen, so garantiert zB die Kettensäge von Leatherface in *The Texas Chain Saw Massacre* oder das von Michael Myers bevorzugte Fleischermesser in *Halloween* den Wiedererkennungswert des jeweiligen Films. Die Waffe, mit der das Opfer niedergemetzelt wird, ist ein wesentliches Element der Sichtbarmachung des Mordes, es ist sozusagen das Highlight jedes Slashers.

Um einem Slasherfilm laut Armstrong zu entsprechen, muss der Killer „a human or human-like killer“³⁶ sein. Damit grenzt Armstrong jegliche Art von Filmen aus, die zwar essentielle Elemente des Slashers enthalten, die allerdings genauso dem Science-Fiction, Fantasy- oder Vampirfilm zuordenbar sind. Dieses Auswahlverfahren eliminiert zB Wes Cravens Slasherfilm *A Nightmare on Elm Street* mit folgender Begründung:

„Wes Craven’s classic *A Nightmare on Elm Street* (1984) cannot be classified as a slasher film because Freddy Krueger has an unfair advantage over slasher killers. His supernatural powers enable him to murder characters without even being visible; in one scene, one character witnesses another forced up the wall and ceiling while claws are digging into her body.“³⁷

³⁴ Ebd. S. 31

³⁵ Armstrong, Kent Byron. *Slasher Films. An International Filmography, 1960 through 2001*. Jefferson, NC: McFarland, 2003. S. 8

³⁶ Ebd. S. 1

³⁷ Ebd. S. 8

Im Gegensatz zu Freddy Krueger übt zB der Killer *Child's Play* (1988, USA)³⁸, Chucky, die Mörderpuppe, den Mord auf eine ‚menschliche‘ Weise aus, so Armstrong, deshalb entsprechen beide Killer seiner Definition eines Slasherfilms.

An dieser Stelle wird das Problem des Inkludierenden und Exkludierenden Charakters dieser Methode, eine Gruppe von Filmen mit Hilfe von vordefinierten Kriterien zu untersuchen und einer bestimmten Gattung zu zuordnen, deutlich. In seiner Einleitung lehnt Armstrong all jene Methoden ab, die den Genrefilm nach einer definierten und/oder nach fixen Kriterien kategorisieren, als Grund dafür nennt er die Starrheit von Definitionen und vor allem den ein- und ausgrenzenden Charakter dieser Methode.

Sein Lösungsvorschlag ist die Analyse einzelner Filme unter Berücksichtigung einer Kombination von charakteristischen Merkmalen, die ein Slasherfilm aufweisen muss. Aber auch die Kombination von Kriterien als Ausgangspunkt einen Gattungskatalog zu erstellen, perpetuieren lediglich den Grundgedanken einer Definition.

Außerdem erscheint diese Erklärung für den Ausschluss des Films *Nightmare on Elm Street* beliebig gewählt, da *Child's Play* genauso mit der Argumentation aus dem Slasherfilmgenre ausgeschlossen werden kann, dass die Reinkarnation des Mörders als die Puppe Chucky ein zweifellos phantastisches Element darstellt und dieses Element die weitere Handlung beeinflusst.

Clover beschreibt den Killer im Slasherfilm als meist männliche Person, die auf irgendeine Weise unter der Abwesenheit der Mutter leidet und sich dadurch in einer Art von *gender* Konflikt wiederfindet. Aber auch wenn sich der Killer in keinem offensichtlichen Mutterkonflikt befindet, plagt ihn, so Clover, eine Art von psychisch-sexueller Störung. Im Gegensatz zum männlichen Pendant findet sich der Ursprung der Wut des weiblichen Killers im Slasherfilm im Erwachsenenalter, häufig in Zusammenhang mit Zurückweisung, Betrug oder einer unerfüllten und enttäuschten Liebesgeschichte.³⁹

³⁸ *Child's Play*. Regie: Tom Holland. USA: United Artists, 1988.

³⁹ Vgl. Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 28

Seeßlen und Jung sehen im Killer einen Identitätssuchenden, der sich durch die serielle Zerstückelung seiner Opfer eine neue bzw eigene Identität entwirft. Hier findet sich auch die Verbindung zur Wahl des Schauplatzes im Slasher.

„Was den Mördern des *slasher movie* im doppelten Sinne fehlt, ist ‚Identität‘. Ihre Serienmorde sind nicht zuletzt Versuche, sich aus der Zerstückelung ihrer Opfer eine Selbst-Identifikation zu schaffen. Daher ist es auch nicht zufällig, dass die Slasher besonders gern dort auftauchen, wo der Konventionsdruck schon zu spüren ist, in den Schulen, den Vorstadt-Gebräuchen und den Feriencamps.“⁴⁰

Bei dem Killer, wie ihn Seeßlen und Jung definieren, handelt es sich entweder um eine übermenschliche und psychotische Gestalt, die es immer wieder schafft, aus der Psychiatrie oder dem Gefängnis zu entkommen; oder aber die ursprüngliche Identität des Killers wird mit dem Tragen einer Maske verborgen, was als Spannung erzeugendes Element eingesetzt wird.⁴¹

In *Phallic Panic* bezeichnet Barbara Creed den Killer des Slasherfilms als modernen Jack the Ripper, dessen Mythos im Slasherfilm personifiziert im Killer des Slasherfilms verarbeitet wird. Dabei bezieht sich Creed auf Quellen, die die historische Figur des Frauenmordenden Jack the Ripper als übermenschlich bezeichnen. Dieser Umstand ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass seine Identität bis heute ungeklärt bleibt.⁴²

Eines ist sicher, so Armstrong: Im Slasherfilm gibt es aus zwei Gründen kein befriedigendes Ende.

„First, as previously discussed, it is not unusual for the killer to get away with murder. [...] The second reason that [sic] for the lack of happy slasher film endings is also an obvious one. How can the surviving characters be happy when several friends, relatives or acquaintances have been brutally murdered? [...] often the survivors are left with gaping emotional scars.“⁴³

⁴⁰ Seeßlen, Georg / Jung, Fernand. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2006. S. 780

⁴¹ Vgl. Seeßlen, Georg / Jung, Fernand. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2006. S. 757

⁴² Vgl. Creed, Barbara. *Phallic Panic: Film, horror and the primal uncanny*. Carlton, Australia: Melbourne University Publishing Ltd, 2005. S. 184

⁴³ Armstrong, Kent Byron. *Slasher Films. An International Filmography, 1960 through 2001*. Jefferson, NC: McFarland, 2003. S. 17

Im Kapitel „*the systematic killing of characters*“⁴⁴ beschreibt Armstrong, dass die Wahl der Opfer in den häufigsten Fällen willkürlich motiviert ist: „*Insanity, revenge or a combination of both are the most popular foundations for the killings.*“⁴⁵ Das Augenmerk liegt dabei vor allem auf dem ermordeten Körper bzw auf der Tatsache, dass es diesen überhaupt gibt, er für alle sichtbar ist, denn das bedeutet, dass es auch einen Killer geben muss. Bleibt der Körper jedoch unentdeckt, hat der Mörder freies Spiel. Der unentdeckte Körper spielt entweder überhaupt keine Rolle für die weitere Handlung, da der Mord dem Film lediglich als Einleitung und Vorgeschmack auf zukünftige Ereignisse dient, oder aber er fungiert als Wissensvorsprung der Zuschauer_innen gegenüber den zukünftigen Opfern, was im weiteren Verlauf des Films als Spannung erzeugendes Moment eingesetzt wird.

Wie Clover verdeutlicht, nehmen vor allem weibliche Jugendliche, die sich außer Reichweite der elterlichen Aufsicht begeben, um Sex zu haben, Drogen zu konsumieren, oder ein im Zusammenhang ähnliches Verbot zu übertreten, eine potentielle Opferrolle im Slasherfilm ein.

„Killing those who seek or engage in unauthorized sex amounts to a generic imperative of the slasher film. It is an imperative that crosses gender lines, affecting males as well as females. The numbers are not equal, and the scenes not equally charged; but the fact remains that in most slasher films after 1978 (following Halloween), men and boys who go after ‘wrong’ sex also die.“⁴⁶

Clover weist allerdings darauf hin, dass im Laufe der Handlung nicht nur sexuell aktive Teenager vom Killer getötet werden, es reicht oft aus dem Mörder über den Weg zu laufen. Charaktere, die beim Mord anwesend sind, oder aber den Mord aus verschiedenen Gründen zwar nicht sehen, aber dem Mörder nahestehen, ohne es rechtzeitig zu realisieren, werden mit dem Tod bestraft.

Seeßlen und Jung beschreiben den Slasherfilm als „*besonders tückische Form einer schwarzen Pädagogik im Geist des amerikanischen Puritanismus*“⁴⁷, in

⁴⁴ Ebd. S. 13

⁴⁵ Ebd. S. 14

⁴⁶ Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 34

⁴⁷ Seeßlen, Georg / Jung, Fernand. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms.* Marburg: Schüren Verlag, 2006. S. 757

dem der Killer als strafendes Element Jugendliche, die sich ihrer sexuellen Identität unklar sind, bevorzugt.

„Filme des Genres beschreiben die Sehnsucht nach Liebe und die Angst vor der Sexualität, das Eindringen und Zerreißen; der Körper wird geöffnet und zugleich in ein einziges, gewaltiges System der Geschlechtlichkeit verwandelt.“⁴⁸

Im Gegensatz dazu interpretiert Armstrong das Sexualverhalten der Charaktere für die Wahl der Mordopfer unerheblich. Er kritisiert hier die verbreitete Annahme, dass das Morden im Slasherfilm unter anderem eine bestrafende Funktion für sexuell aktive Teenager innehat.

„In slasher films, sexuality is present because humans are sexual; it does not present itself through the murders. This is why killers are both male and female, and it explains why sexuality is present throughout, both preceding the killings and afterwards. Furthermore, it is why, despite the misconceptions, the murders are not restricted to the sexually liberated.“⁴⁹

Benshoff und Griffin, so wie auch Clover in *Men, Women, and Chain Saws*, beschreiben die Opfer des Slasherfilm als männliche und weibliche sexuell aktive Teenager, die von einem psychotischen, meist – mehr oder weniger auf den ersten Blick erkennbaren – *queeren* Killer hingemetzelt werden. In *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* fragen Benshoff und Griffin nach der Art der Repräsentation von lesbischer, schwuler, bi- und transsexueller Identität im amerikanischen Film. Im Kapitel *The Return of the Killer Queen*⁵⁰ untersuchen Benshoff und Griffin den Slasherfilm auf seinen *queeren* Gehalt und stellen fest, dass in diesem Subgenre der „*killer queer*“⁵¹ Charakter anfang der 80er Jahre wiederbelebt wird, als ein erstes Beispiel dafür

⁴⁸ Ebd. S. 800

⁴⁹ Armstrong, Kent Byron. *Slasher Films. An International Filmography, 1960 through 2001*. Jefferson, NC: McFarland, 2003. S. 12

⁵⁰ Benshoff, Harry M. and Sean Griffin. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2006. S. 179

⁵¹ Vgl. ebd. S. 179

wird hier Brian De Palmas Film *Dressed to Kill* (USA 1980)⁵² (in Anlehnung an Hitchcocks *Psycho*⁵³) genannt.

„Even when not overtly homosexual or transgendered, the killer is still usually queer, often a man in some sort of gender distress. He is an updating of the psychopathic sex pervert so beloved of 1950s psychiatrists.“⁵⁴

Filme wie zB *Cruising* (USA/West Germany 1980)⁵⁵ oder *Windows* (USA 1980)⁵⁶ verbreiten die Vorstellung, dass Homosexualität und Verbrechen Hand in Hand gehen, und sorgen damit für Protest in der Community.⁵⁷ Morden als Äquivalent zur Bestrafung kann als Reaktion auf die sexuelle bzw moralische Revolution der sechziger Jahre verstanden werden. Dem Motto entsprechend „*those who have sex will die horribly*“⁵⁸ wurden Slasherfilme in Folge von Kritiker_innen auch als Antwort auf die Aids-Krise verstanden.

„Sexuality, drugs, queers, and independent women are all ‘punished’ or made horrifying in these films, as phallic chainsaws and butcher knives penetrate bodies in deadly ways.“⁵⁹

Benshoff und Griffin sehen im Slasherfilm darüberhinaus eine Möglichkeit Genregrenzen zu überschreiten. Als Beispiel nennen sie hier den Film *Slumber Party Massacre II* (USA 1987)⁶⁰, in dem der Killer mit einer Gitarre (phallich) bewaffnet seine Opfer attackiert, was zu Geschlechtsverkehr führt: „*By breaking out of the horror genre with music and comedy, the film allows the spectator the chance to relate to the premise in a more ironic, critical way.*“⁶¹

⁵² *Dressed to Kill*. Regie: Brian De Palma. USA: Filmways Pictures; Cinema 77 Films, 1980.

⁵³ Vgl. ebd. S 179. Auch Benshoff und Griffin, wie bereits Cover, nennen *Psycho* an dieser Stelle als einen Vorläufer des Slasherfilms: „*Psycho progenitor of the slasher film, a subgenre of the horror film that would become one of the most profitable film formulas of the 1980s.*“

⁵⁴ Ebd. S.180

⁵⁵ *Cruising*. Regie: William Friedkin. USA/West: CiP – Europäische Treuhand AG; Lorimar Film Entertainment. Germany, 1980.

⁵⁶ *Windows*. Regie: Gordon Willis. USA: Mike Lobell Productions, 1980.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 182

⁵⁸ Benshoff, Harry M. and Sean Griffin. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2006. S. 180

⁵⁹ Ebd. S. 180

⁶⁰ *Slumber Party Massacre II*. Regie: Deborah Brock. USA: Concorde Pic., 1987.

⁶¹ Ebd. S. 180

2.2.1 Final Girl

Annie: Poor Laurie. You scared another one away.

Laurie: Cute.

They start walking down the sidewalk again.

Annie: It's tragic. You never go out. You must have a small fortune stashed from baby-sitting so much.

Laurie: The guys think I'm too smart.

Laurie glances back at the bushes behind them.

ANNIE: I don't. I think you're whacko. You're seeing men behind bushes.⁶²

Wie bereits vorweggenommen, prägt Carol J. Clover in *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* erstmals den Begriff Final Girl. Das Final Girl ist, so Clover für das geübte Auge des Slasherfilm-Fans sofort unter ihren Freund_innen erkennbar: „*She is the Girl Scout, the bookworm, the mechanic. Unlike her girlfriends (and Marion Crane) she is not sexually active.*“⁶³ Das Final Girl ist kritisch, intelligent und einfallsreich (und im Vergleich zu ihren Co-Figuren in gesteigerter Form). Sie wirkt als ausgleichende Kraft zum Killer im Slasherfilm. Clover beschreibt dies folgendermaßen:

„The Final Girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine – not, in any case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself.“⁶⁴

Die weibliche Figur, die Clover als Final Girl bezeichnet, beschreibt zuvor Linda Williams in ihrem Aufsatz *When the Woman Looks*, allerdings ohne einen eigenen Begriff dafür zu etablieren:

⁶² <http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html> (2012-08-07)

⁶³ Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 39

⁶⁴ Ebd. S. 40

„She is like the one virginal babysitter who survives the attacks of the monster in *Halloween* (1978), or like Lila, Marion Crane’s ‘good girl’ sister in *Psycho*, who survives Norman Bates’s final attack, [...] In other words, in most horror films the tradition of the power of the woman ‘pure of heart’ is still going strong: the woman’s power to resist the monster is directly proportional to her absence of sexual desire. Clarity of vision, it would seem, can exist only in this absence.“⁶⁵

Als meist jungfräuliche Heldin bekommt das Final Girl die volle Ladung des Horrors am eigenen Leib zu spüren. Sie ist es, die die toten, niedermetzelten Körper von ihr nahestehenden Personen findet, die sich über einen langen Zeitraum bewusst ist, in welcher Gefahr sie sich befindet, die vom Killer gejagt und verletzt wird, bevor sie entweder gerettet wird oder sich selbst rettet, in dem sie den Killer tötet oder es zumindest versucht.

Das Final Girl ist also die zurückhaltende, kluge und sexuell unerfahrene Figur im Slasherfilm. Um das zu kontrastieren, sind im Drehbuch meist eine oder mehrere Freundinnen vorgesehen, die ihr junges Leben voll auskosten wollen und sich anstatt für Hausaufgaben nur für Jungs interessieren. Diese stereotype Zeichnung sexuell aktiver, lasziver weiblicher Teenager mag möglicherweise darin begründet sein, dass der psychologische Charakter des Final Girls neben dem Killer als einziger – mehr oder weniger – ausgearbeitet wird. Weil Begleiter_innen des Final Girls nahezu ausschließlich mit Sex beschäftigt sind, entgeht ihnen, dass sie sich in Gefahr befinden und sie merken es in der Regel zu spät – oft erst Sekunden vor ihrem Tod. Im Gegensatz dazu realisiert das Final Girl recht schnell und bewusst, dass etwas nicht stimmt bzw sie sich in Gefahr befindet. Aus dem ausgelieferten, wehrlosen weiblichen Opfer, das ihrem Gegner zunächst passiv gegenübersteht, wird letzten Endes das sich aktiv wehrende Final Girl, das ihrem Angreifer mit dessen eigenen Mitteln und Waffen entgegenwirkt.

Seeßlen und Jung beschreiben das Final Girl als „*depressive[n] und unerlöste[n] Charakter*“⁶⁶, der erst durch die Begegnung mit dem Killer aus

⁶⁵ Williams, Linda. *When the Woman Looks*. In: Grant, Barry Keith (Hg). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1996. S. 27

⁶⁶ Seeßlen, Georg / Jung, Fernand. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2006. S. 758

seiner Lethargie gerissen wird: „Das Final Girl des Teenage Slasher Movie ist nicht nur ‚neu geboren‘ aus der Gefahr, sondern auch therapiert.“⁶⁷

John Carpenter, der Autor und Regisseur von *Halloween*, äußert sich in einem 1980 mit Todd McCarthy geführten Interview⁶⁸ über das Final Girl als jenen Charakter, der nicht über seiner unerforschten Sexualität steht, sondern diese verdrängt, was wiederum in sexueller Frustration mündet. Diese unterdrückte sexuelle Energie sieht Carpenter als die Ursache für eine potentiell aggressive Haltung des Final Girls an, die sich letztendlich gegen den Killer richtet und sich zB durch wiederholendes Einstechen auf den Körper des Killers entlädt. Genau hier liegt für Carpenter die Verbundenheit des Final Girls mit dem Killer. Für Clover ist das allerdings nicht die einzige Verbindung:

„It is also a shared masculinity, materialized in ‘all those phallic symbols’ – and it is also a shared femininity, materialized in what comes next [...]: the castration, literal or symbolic, of the killer at her hands. The Final Girl has not just manned herself; she specifically unmans an oppressor whose masculinity was in question to begin with.“⁶⁹

Wie schon erwähnt, unterscheidet sich die Darstellung des Final Girls auffällig von der jener anderen weiblichen Teenager des Slasherfilms. Durch männlich konnotierte Zuschreibungen hebt sie sich vom Rest der weiblichen Charaktere ab. Dadurch, dass sie sich aktiv gegen ihren Angreifer zur Wehr setzt, lässt sie ihrer Rolle der ihr als Frau auferlegten Passivität und ihren Status als Schauobjekt hinter sich.

„[T]he striking tendency of modern horror to collapse the figure of the savior-hero (formerly male) into the figure of the victim (eternally female) leaves us with an arrangement whereby a largely male audience is in the hands of a female protagonist – an arrangement that self-evidently exposes the ability of male viewers to identify across sexual lines.“⁷⁰

⁶⁷ Ebd. S. 758

⁶⁸ Vgl. Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 49

⁶⁹ Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 49

⁷⁰ Ebd. S. 227

Auf diese Weise wird sie in der Art der Präsentation der Figur des Final Girls zu einer plausiblen Identifikationsfläche für das männliche heterosexuelle Publikum. Die Waffe wird zum Phallus und ersetzt folglich symbolhaft den fehlenden Penis und wirkt so der Kastrationsangst entgegen.

Clover analysiert in ihrer Arbeit die Identifikation des männlichen heterosexuellen Zuschauers mit dem Final Girl im Slasherfilm. Sie schreibt dazu, dass sich der männliche Zuschauer zuerst mit dem Killer identifiziert – ihn anfeuert, während er ein weibliches Opfer angreift –, sich diese Identifikation im Laufe der Handlung jedoch umkehrt und der männliche Zuschauer das Final Girl anfeuert, wenn es den Killer attackiert. Damit begibt sich Clover auf ein sowohl von der Horrorfilm-Kritik als auch von der Filmtheorie (zu diesem Zeitpunkt) unterschlagenes Gebiet, die die männliche Zuschaueridentifikation ausschließlich sadistisch beschreibt und damit die Möglichkeit einer im Masochismus begründeten Identifikation vorenthält.

„[...] the possibility that male viewers are quite prepared to identify not just with screen females, but with screen females in the horror-film world, screen females in fear and pain. That identification, the official denial of that identification, and the larger implications of both those things are what this book is about.“⁷¹

Clover bezieht sich in ihren Ausführungen unter anderem auf Laura Mulveys Essay *Visuelle Lust und narratives Kino*. Mulvey beschreibt darin, wie das klassische narrative Kino einem Blickregime folgend *gender* Rollen festschreibt, indem der Träger des Blicks (*the gaze*⁷²) mit der männlichen Position identisch ist und somit die weibliche Position die Funktion des Objekts übernimmt. Mulvey unterscheidet drei Formen des Blicks im und für den Film: den Blick der Kamera, den Blick des Zuschauers und den Blick der Figuren innerhalb des Filmgeschehens. Im klassischen Hollywoodkino wird sowohl der Kamerablick

⁷¹ Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 5

⁷² Lacan beschreibt *the gaze* als ein metaphysisches Ideal, das *the look* ('eye') zwar anstrebt, aber niemals erreichen kann. Clover äußert sich dazu folgendermaßen: „*The best the look can hope for is to pose and pass itself off as the gaze, and to judge from film theory's concern with the 'male gaze'*.“ Vgl. ebd. S. 210

als auch der Blick des Zuschauers verleugnet, das verhindert eine kritische Auseinandersetzung, so Mulvey.

Der männliche Protagonist als Träger des Blickes, so Mulvey, wird als die *story* des Films vorantreibend dargestellt und so zur Identifikationsfläche. Infolgedessen wird der Frau immer die Rolle des Schauobjekts zugewiesen.

Im modernen Horrorfilm besteht die generelle Tendenz, dem männlichen Zuschauer eine Identifikation jenseits seiner festgeschriebenen *gender* Rolle zu erlauben bzw anzubieten. Mehr als jedes andere Genre verlangt der Slasherfilm von seinen Zuschauer_innen diese *cross-gender* Identifikation.

„The reason, then, for the critical eloquence on the subject of male sadism is that it holds the gender bottom line. And the reason for the virtual silence in horror film criticism and for the blank spot in film theory on the possibility of male masochism is that to broach it is not only to bring homosexuality into the picture but also to unsettle what is apparently our ultimate gender story.“⁷³

Die bereitwillige Identifikation des männlichen Zuschauers mit der weiblichen Heldin, dem Final Girl, stellt konstante, geschlossene Geschlechtsidentitäten in Frage, löst damit binäre Systeme (wie aktiv/passiv, Sadismus/Masochismus, Täter/Opfer) und festgeschriebene Machtsysteme in deren Absolutheit auf.

Dem Genre gelingt es also, ein normiertes Zuschaueridentifikationsmuster aufzubrechen, obwohl sich die Rollen der Figuren im gängigen Slasherfilm nur marginal bis überhaupt nicht verändern, da das klassische Hollywood-Kino feste Rollen verteilt und diese ständig wiederholt.⁷⁴

⁷³ Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. S. 227

⁷⁴ Vgl. Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 47 ff

3. Der historische Körper und seine Repräsentation/ Konstruktion

„Stand zu Beginn dieses Jahrhunderts noch die Frage im Mittelpunkt, wie sich die menschliche Psyche und das Bewusstsein in Einzelteile zerlegen und so in ihrer Komplexität fassen lassen, ist es am Ende dieses Jahrhunderts der Körper, der immer wieder zerlegt und neu zusammengefügt wird. Ihm stehen wir so fragend, forschend und also letztlich fremd gegenüber, wie der Mensch des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts der Psyche gegenüberstand.“⁷⁵

Das konstruierte Körperbild der westlichen Welt zeigt in erster Linie den schönen und heilen, eindeutig ausgewiesenen Körper. Im Mainstream verschwindet nach und nach der geschundene, verletzte Körper. Das, was tagtäglich sichtbar gemacht wird, ist eine glänzende, konstruierte und vollkommene Seite, der einheitliche, in sich geschlossene und unversehrte Körper.

Der Horrorfilm hingegen präsentiert genau das, was im Verborgenen bleiben soll und was niemand sehen darf, den zerstückelten, versehrten, monströsen und auch bereits verwesenden Körper. Dennis Uhlemann beschreibt dies in *Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre* als ein Geheimnis, das dem Körper unbedingt entrissen werden muss.⁷⁶ Schäden und psychische Verletzungen werden mit Hilfe des Horrorfilms auf den Körper projiziert und eröffnen dadurch völlig neue Ebenen des Diskurses jenseits einer Genrethematik.

Catherine Shelton merkt in ihren Untersuchungen in *Unheimliche Inskriptionen – Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm* an, dass es sich dabei nicht nur um ein rein negatives Gegenstück zum makellosen Hochglanzkörper (in Bezug darauf werden vor allem folgende Eigenschaften assoziiert: alterlos, gesund, hellhäutig) handelt, sondern, dass der Horrorfilm den ‚defekten‘ Körper zur Schau stellt, wo er aus kulturellen und sozialen Diskursen ausgeschlossen und verworfen wird. Diese Zurschaustellung ermöglicht dem Horrorfilm, den Körper aus einer verschobenen Perspektive zu

⁷⁵ Büsser, Martin. *Lustmord – Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert*. Mainz: Ventil Verlag, 2000. S. 20

⁷⁶ Vgl. Uhlemann, Dennis. *Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Köln: Teiresias-Verlag, 2004. S. 54

betrachten und darin „Schönheit oder zumindest Erstaunliches, Sehenswertes, Faszinierendes, Spektakuläres“⁷⁷ zu finden. Genau diesen Moment des Sichtbarwerdens in der verschobenen Perspektive thematisiert Shelton.

„Die Körperbilder des Horrorfilms werden hier also nicht nur als genrespezifisch formulierte Repräsentationen befragt, sondern sie sollen daraufhin untersucht werden, inwiefern sie – offen oder chiffriert – auf kulturelle Vorstellungen rekurren und/oder diese revozieren. Sie werden als Konstrukte aufgefasst, in denen diverse Schichten, Lagen oder Fragmente von kulturellen Vorstellungen sichtbar werden.“⁷⁸

Das Horrorgenre will Ekel, Grauen und Angst erzeugen, dieser Zustand liegt in seiner Tradition. Der Horrorfilm geht dabei allerdings noch weiter und bezieht sich in seiner Darstellung auf soziale und kulturell konstruierte Konzeptionen von Angst, Ekel und Grauen, dh der Horrorfilm schreibt sie um und führt sie gleichzeitig auch fort.

Ein starkes Interesse am Inneren menschlichen des Körpers zeigt sich ab dem 15. und 16. Jahrhundert, ausgehend von der Wissenschaft und der Kunst. In der frühen Neuzeit wird der menschliche Körper geöffnet und zergliedert. Der Vorgang der Sektion wird im 18. und 19. Jahrhundert vor einem öffentlichen Publikum in sogenannten anatomischen Theatern präsentiert.⁷⁹ Dazu merkt Angelica Schwab in *Serienkiller in Wirklichkeit und Film: Störenfried oder Stabilisator?* an, dass für diese Sektionen meist tote Körper von hingerichteten Verbrechern zur Verfügung gestellt wurden. Diese Körper hatten zweierlei Funktionen, zum einen wurden an ihnen anatomische Studien vorgenommen und zum anderen erwartete sich die Wissenschaft anhand der gewonnenen Information, der Ursache für kriminelles Verhalten auf die Spur zu kommen.⁸⁰

Bis ins frühe 18. Jahrhundert wird das Körperinnere als Raum gesehen, den es zu entdecken gilt. Die Haut wird dabei noch nicht als absolute Körpergrenze betrachtet dh es gibt Leibesöffnungen, die nicht als Gefahr wahrgenommen werden.

⁷⁷ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 9

⁷⁸ Ebd. S. 10

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 329 ff

⁸⁰ Vgl. Schwab, Angelica. *Serienkiller in Wirklichkeit und Film: Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung*. Hamburg: Lit Verlag, 2001. S. 30

Gleichzeitig führt die Erforschung des Inneren des Körpers zu dessen Ästhetisierung. Erscheint den Anatomen das Körperinnere zunächst als unentwirrbares Durcheinander, wird es strukturiert und klassifiziert und so einer neuen Ordnung unterworfen. Dieser in eine neue geordnete Form gebrachte Körper wird dabei unter anderem von der bildenden Kunst als Kunstwerk rekonstruiert, schön säuberlich repräsentierbar gemacht und festgehalten (darunter finden sich auch einzelne Körperteile in fragmentarischer Form).

„Der solchermaßen bezeichnete und strukturierte Körperinnenraum verliert nicht nur viel von seinem Schrecken, sondern erscheint in seiner – erfassten und wieder erkennbaren – Komplexität jetzt als schön. [...] Die geöffneten Körper erhalten einen skulpturalen Charakter, werden statuenhaft präsentiert. Die Verwendung der aus der Kunst übernommenen Darstellungstraditionen kaschiert, dass es sich um einen geöffneten Körper handelt. Er wird zum Kunstwerk verdinglicht.“⁸¹

Diese Ästhetisierung führt mit Hilfe der Bildhauerei bzw Plastik zu einer jenseits von schrecklichen oder ekelerregenden Überraschungen existierenden Darstellung eines Körperinneren. Alles im Inneren des Körpers befindet sich schön und sauber an der vermuteten Stelle. Abstoßende Säfte sowie Sekrete, Blut und Schleim werden aus der Repräsentation ausgeschlossen und dadurch aus dem alltäglichen Bewusstsein der Öffentlichkeit verbannt.

Der Slasherfilm bringt, so Shelton, diesen geordneten und ästhetisierten Körper wieder in seine ursprüngliche Form. Er zerstört die konstruierte Ordnung der Wissenschaft, in der der Körper programmatisch durch Klassifizierung in ein rationales System eingeschrieben wird.

„Er [der Slasherfilm] führt die Haut als durchlässige Grenzfläche vor, zeigt sie in ihrer Durchdringbarkeit und Verletzlichkeit. Im Gegensatz zu der anatomischen Öffnung des Leibes stellt er das Durchdringen der Körperhülle nachdrücklich als einen Akt unstrukturierter Vorgehens dar. [...] Der im Horrorfilm geöffnete Körper ist somit zunächst als ein Gegenentwurf zu dem geordneten und klar strukturierten, mitunter auch ästhetisierten Bild vom Körperinneren zu sehen, das die anatomischen Darstellungen projizieren.“⁸²

⁸¹ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 338 f

⁸² Ebd. S. 341 f

Durch gewaltsames und unkontrolliertes Einstechen auf den Körper und Eindringen in das Körperinnere mit diversen Werkzeugen – wie Hämmern, Messern, Sägen etc – zerstört der Slasherfilm in seiner Darstellungsform die Ordnung des anatomisch repräsentierbar gemachten Körperbildes. Diese gewaltsame Sichtbarmachung des verborgenen Raumes unter der Haut enthüllt das Ekel- und Grauenerzeugende Innere des Körpers. Während die anatomische Vorgehensweise zur Öffnung des Körpers systematisch vorgenommen wird, verfolgt der Slasherfilm das Ziel, den Körper bzw das Körperinnere als ein unentwirrbares Durcheinander aus Blut und Fleisch zu denunzieren. Der Körper wird in der modernen westlichen Kultur überwiegend als abgeschlossene und abgegrenzte Einheit verstanden. Abgrenzt und umhüllt von Haut tritt er als Individuum in die Welt und reiht sich als Einheit in ihre Ordnung ein. Die Haut, die das Innen vom Außen trennt, ist für den Körper die Diskursfläche auf der „eine Vielzahl kultureller, sprachlicher und symbolischer Differenzierungen und Praktiken generiert“⁸³ werden.

Diese geschlossene Einheit des Körpers und die Abgrenzung durch die Haut ermöglicht es dem Individuum, sich selbst und andere Körper zu erkennen bzw zu unterscheiden.

„In der geschlossenen und undurchdringlichen Oberfläche der Haut wird die Vielzahl disparater innerkörperlicher Systeme und Elemente zu der ‚symbolischen Einheit‘ des individuellen Körpers zusammengeführt, die die westliche, neuzeitliche Körperwahrnehmung auszeichnet und gewährleistet.“⁸⁴

Julia Kristeva setzt sich in *Pouvoirs de l'horreur* unter anderem mit der Frage der Subjektskonstituierung auseinander und untersucht, wie sich das Subjekt als Individuum – im Besonderen unabhängig und abgegrenzt von anderen Individuen – konstituiert und bewahrt. In diesem Zusammenhang prägt sie die Begriffe der Abjektion und des Abjekten und beschreibt diese wie folgt:

„Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us. It is thus not lack of

⁸³ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 320

⁸⁴ Ebd. S. 322

cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite."⁸⁵

Das Abjekte hilft durch Aufzeigen von Grenzen in Verbindung mit Abscheu und Ekel bei der Konstitution des Subjekts, indem das Ich – also das Selbst – durch die Abjektion (verwerfen und abtrennen⁸⁶) lernt, sich vom Anderen zu unterscheiden und abzugrenzen. Der Vorgang der Abjektion setzt laut Kristeva beim Kleinkind noch vor Lacans Spiegelstadium ein.⁸⁷ Die Abjektion ist der Prozess zwischen der Subjekt- und der Objektwerdung. Im Zuge dieses Prozesses ‚entledigt‘ sich das Kleinkind des Körpers der Mutter, um im Gegenzug sein eigenes Selbst zu erlangen. Der Prozess der Abjektion ist kein endlicher, dh das Subjekt sieht sich immer wieder von neuem mit dem Abjekten konfrontiert. Durch die Konfrontation mit dem Tod – Kristeva markiert dies mit der des Leichnams („*cadaver: cadere, to fall*“⁸⁸) – erfährt das Subjekt auf bedrohliche Weise die absolute Grenze seiner Existenz, es fühlt sich durch den Anblick in Gefahr und droht zu ‚zerfallen‘.

Da das Abjekte das Subjekt nicht stärkt, sondern ihm immer wieder seine Grenzen aufzeigt, wird das Abjekte mit Gefühlsregungen wie Angst, Abscheu, Grauen und Ekel besetzt. Die Grenzen werden nicht erweitert, sondern abgesteckt, indem das Gegenüber als das Andere betrachtet und als Objekt wahrgenommen wird, von dem sich das Ich in Form einer eigenen geschlossenen körperlichen Einheit abgrenzt.

Was passiert nun, wenn diese Körpergrenze überschritten oder zerstört wird, wenn die Einheit des Körpers geöffnet bzw die Haut vom Körper getrennt wird?

⁸⁵ Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. S. 4

⁸⁶ Vgl. Mulvey, Laura. *Visuelle Lust und narratives Kino*. In Franz-Josef Albersmeier (Hg.). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 2001. S. 393 ff. Laura Mulvey beschreibt in *Visuelle Lust und narratives Kino* den Kinofilm als hermetisch abgeschlossene Welt, in der der Zuschauer keine Beachtung findet, was ein Gefühl der Trennung und Abtrennung hervorruft.

⁸⁷ Vgl. Lacan, Jacques. *Das Spielstadium als Bildner der Ich-Funktion*. In *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. In der Beschreibung des Spiegelstadiums spricht Lacan vom ersten Moment des Sich-Selbst-Erkennens des Kleinkindes (zwischen dem sechsten und achtzehnten Monat) im Spiegel, dabei wird der eigene Körper erstmals als Einheit wahrgenommen und der Grundstein für das Bewusstsein des eigenen, geschlossenen Ichs – abgegrenzt von anderen Körpern aber vor allem vom Körper der eigenen Mutter – manifestiert. Allerdings wird der widergespiegelte Körper als Ideal „falsch erkannt“.

⁸⁸ Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. S. 3

Schwab deutet den durch Zerteilung fragmentierte Körper als Platzhalter des gesellschaftlichen Kontrollverlusts.

„Der zerhackte Körper steht als Synonym für eine als zerhackt empfundene Welt, in welcher die Individuen über sich selbst und über zahlreiche Abläufe des Gesellschaftskörpers die Kontrolle verloren haben.“⁸⁹

Shelton sieht darin die Auflösung der körperlichen Struktur und den Zerfall der körperlichen Identität.

„Im Fall des Körpers stellt die Haut diese Abgrenzungsfläche dar, die die Körpereinheit schafft und abschließt. In anthropologischen wie auch medizinischen Konzeptionen ist daher die Begrenzung eines Organismus (als der biologischen Struktur) wie auch des Individuums als einer fest umrissenen Identität die grundlegende Bedingung, in der sie überhaupt gedacht werden kann. Erst durch den Akt der Abgrenzung vermag sich die physische Einheit und Identität zu bestimmen, zu definieren und sich in Differenz zu Anderen zu setzen.“⁹⁰

Die Haut als ein Identität stiftendes Organ dient jedoch nicht nur der Abgrenzung:

„[S]ondern [es] dient zudem als Einschreibungsfläche, auf der sich die Vorgänge des Körperinneren mitteilen und die die individuelle Körperlichkeit konstituieren.“⁹¹

Shelton beschreibt weiter, dass die Haut als Oberfläche, um dem Ideal zu entsprechen, besonders glatt, hell und jugendlich erscheinen muss. Der Slasherfilm zerstört diese geschlossene unversehrte und makellose Fläche der Haut. Wird die Grenze von Innen und Außen überschritten, was durch das Eindringen in die Haut markiert wird, kommt all das zum Vorschein, was verborgen bleiben soll: Körpersäfte, Sekrete, Innereien usw. Durch das Öffnen des Körpers bzw das Eindringen in die Haut destabilisiert der Slasherfilm die alltägliche Körperwahrnehmung der makellosen Oberfläche und zerstört damit

⁸⁹ Schwab, Angelica. *Serienkiller in Wirklichkeit und Film: Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung*. Hamburg: Lit Verlag, 2001. S. 23 f

⁹⁰ Ebd. S. 327

⁹¹ Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 324

die Ordnung der geschlossenen Körperidentität – das Subjekt findet sich dadurch in einen krisenhaften Zustand versetzt.

„Denn genauso, wie das Bild des ganzen Körpers uns glauben machen kann, wir seien selbst ganz und unzerbrechlich, ruft uns der Anblick der Lücke, der unabgeschlossenen oder geöffneten Körperhülle die unliebsame Erinnerung an unsere ureigene Schwäche und Vergänglichkeit ins Bewusstsein zurück.“⁹²

Barbara Creed hebt in ihrem Text *Horrors and the Monstrous-Feminine* hervor, dass der moderne Horrorfilm⁹³ und das darin repräsentierte Abjekte in Zusammenhang mit historisch entstandenen Formen und in religiösem Kontext von Abjektion zu verstehen ist:

„[P]articularly in relation to following religious ‘abominations’: sexual immorality and perversions; corporeal alteration, decay, and death; human sacrifice; murder, the corpse; bodily wastes; the feminine body; and incest.“⁹⁴

Um sich von der ständigen Gefahr des Abjekten zu lösen, haben sich laut Kristeva in verschiedenen Kulturen Rituale entwickelt, die das Selbst mit dem Abjekten auf symbolische Weise bewusst konfrontieren, damit es sich im Laufe dieses Prozesses davon loslösen bzw abgrenzen kann. Dazu merkt Creed folgendes an:

„In general terms, Kristeva is attempting to explore the different ways in which abjection, as a source of horror, works within patriarchal societies as a means of separating the human from the nonhuman and the fully constituted subject from the partially formed subject. Ritual becomes a means by which societies both renew their initial contact with the abject element and then exclude that element. [...] as a rite of defilement in paganism; as a biblical abomination, a taboo, in Judaism; and as self-defilement, an interiorization, in Christianity.“⁹⁵

Diese Rituale haben eine reinigende Wirkung (Katharsis) und finden sich sowohl im Kontext von Religion als auch von Kunst wieder.

⁹² Schwab, Angelica. *Serienkiller in Wirklichkeit und Film: Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung*. Hamburg: Lit Verlag, 2001. S. 34

⁹³ Vgl. Creed, Barbara. *Horrors and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*. In Grant, Barry Keith (Hg). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1999. S. 37. Creed bezieht sich hier auf den „modern horror text“.

⁹⁴ Ebd. S. 37

⁹⁵ Ebd. S. 36 f

Creed bezeichnet den Horrorfilm als „*work of abjection*“ oder „*abjection at work*“⁹⁶, da das auf der Leinwand Präzentierte seinem Publikum auf visuelle Weise alle möglichen Erscheinungen des Abjekten vorsetzt. Durch diese Konfrontation wird bei den Zuschauer_innen Abscheu und Ekel erzeugt, so dass Identifikation mit dem Geschehen auf der Leinwand mitunter erschwert wird. Creed unterstreicht dies mit Statements wie „[a horror film] *'made me sick*“ oder „*'scared the shit out of me*“⁹⁷. Genau darin liegt aber auch der Reiz des Horrorfilms für sein Publikum – Angst und Ekel sind lustbesetzt.

„[...] when the spectator, unable to stand the images of horror unfolding, is forced to look away, to not-look, to look anywhere but at the screen. Strategies of identification are temporarily broken, as the spectator is constructed in the place of horror, the place where the sight/site can no longer be endured, the place where pleasure in looking is transformed into pain and the spectator is punished for his or her voyeuristic desires.“⁹⁸

Wenn in der ambivalenten Balance zwischen Abscheu und *pleasure* der Ekel überhand nimmt, wendet der/die Zuschauer_in den Blick von der Leinwand ab, um sich in letzter Instanz davon abzugrenzen.

3.1. Foucaults *Überwachen und Strafen*

In *Überwachen und Strafen* beschreibt Foucault den Körper als einen von Macht besetzten und historisch geformten Ort.⁹⁹ Der Körper wurde und wird durch Bestrafung oder durch deren Androhung, aber auch durch dessen Überwachung normiert, diszipliniert, reguliert und unterworfen.

„Es soll also der Versuch unternommen werden, die Metamorphose der Strafmethode von einer politischen Technologie des Körpers her zu

⁹⁶ Creed, Barbara. *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*. In Grant, Barry Keith (Hg). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1999. S. 40

⁹⁷ Ebd. S. 40

⁹⁸ Ebd. S. 57

⁹⁹ Vgl. Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994.

untersuchen, aus der sich vielleicht eine gemeinsame Geschichte der Machtverhältnisse und der Erkenntnisbeziehungen ablesen läßt.“¹⁰⁰

Steht bis Mitte des 18. Jahrhunderts die Marter als Mittel der Bestrafung im Vordergrund, wird diese im Laufe des Jahrhunderts¹⁰¹ aus dem Strafsystem verbannt. Das grausame Spektakel der Marter, die den Körper verletzt, verstümmelt, zerreißt und öffentlich ausstellt, wird allmählich als unangenehmer, schamhafter Akt aus der Geschichte des Strafvollzugs gestrichen. Die Bestrafung erfolgt nun unter Ausschluss der Öffentlichkeit, sie „verläßt den Bereich der alltäglichen Wahrnehmung und tritt in den des abstrakten Bewußtseins ein“¹⁰². An die Stelle der Sichtbarkeit der Bestrafung tritt dadurch die Unausweichlichkeit der Strafe. Damit einhergehend stellt Foucault auf der einen Seite die Lockerung des Zugriffs auf den Körper fest, auf der anderen Seite fokussiert das Strafsystem seinen Zugriff nun auf ‚die Seele‘. Darunter versteht Foucault die Verdoppelung des Körpers hervorgerufen durch eine politische Übermacht, die auf den Körper wirkt. Dieser Körper wird nicht mehr mit direkter Gewaltanwendung gezüchtigt, jedoch durch Freiheitsentzug und Überwachung unterworfen.¹⁰³

„Eine ‚Seele‘ wohnt in ihm [Körper] und schafft ihm eine Existenz, die selber ein Stück der Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt. Die Seele: Effekt und Instrument einer politischen Anatomie. Die Seele: Gefängnis des Körpers.“¹⁰⁴

Letztendlich wirkt sich die Verschiebung der Bestrafung – von körperlicher Gewalt zur institutionalisierten Machtausübung – ebenso auf den Körper aus: „[S]elbst wenn sie die ‚milden‘ Methoden der Einsperrung oder Besserung

¹⁰⁰ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 34

¹⁰¹ Ebd. S. 23. „Dieses Verschwinden der Martern wird zwischen 1830 und 1848 endgültig. Allerdings bedarf dieser globalen Behauptung gewisser Einschränkungen. Einmal muss bemerkt werden, daß sich die Transformation nicht überall gleichmäßig und nicht in einem einheitlichen Prozeß vollzogen.“

¹⁰² Ebd. S. 16

¹⁰³ Vgl. ebd. S.37 f

¹⁰⁴ Ebd. S. 42

verwenden, geht es doch immer um den Körper – um den Körper und seine Kräfte.“¹⁰⁵

3.1.1. Ritual und Spektakel

Bis ans Ende des 18. Jahrhunderts wird die Bestrafung von Verbrechern bzw. Verurteilten als ein traditionelles und ritualisiertes Spektakel in der Öffentlichkeit zelebriert und dessen Höhepunkt wird mit der Hinrichtung markiert.

Davor muss der straffällig gewordene Körper vor den Augen des Volkes als Zeugen – gemessen am Ausmaß des verübten Verbrechens – markiert werden. Die körperliche Züchtigung dient der Abschreckung, sie soll die Intensität der auf den Körper ausgeübten Strafe sichtbar machen und als mahnendes Beispiel vom Verbrechen abhalten.¹⁰⁶

Hinrichtungen waren ein Ereignis, dem die Öffentlichkeit jubilierend beiwohnte. Von Interesse war dabei die Marter, die zum einen die Schaulust befriedigen und zum anderen der Abschreckung dienen sollte. Foucault betitelt ein ganzes Kapitel danach treffend: *Das Fest der Martern*.¹⁰⁷ Darin beschreibt er die Marter bis zur Hinrichtung als ein gut organisiertes und ritualisiertes Strafsystem. Dieses Ritual soll zum einen dazu dienen den zu Bestrafenden (Foucault bezeichnet diesen als Opfer¹⁰⁸) am Körper zu markieren und zum anderen die Verteilung von Machtverhältnissen zu demonstrieren.

„Die Marter ist zudem Teil eines Rituals. Sie ist ein Element in einer Strafliturgie, in der sie zwei Anforderungen zu entsprechen hat. Auf seiten des Opfers muß sie brandmarkend sein: durch die Narbe, die sie am Körper hinterläßt, oder durch das Aufsehen, das sie erregt, muß sie ihr Opfer der Schande ausliefern; auch wenn sie das Verbrechen »tilgen« soll, so versöhnt sie doch nicht, sie gräbt um den Körper, oder besser noch: am Körper des Verurteilten Zeichen ein, die nicht verlöschen dürfen. Das Gedächtnis der Menschen wird in jedem Fall die Erinnerung an die Zurschaustellung, den Pranger, die ordnungsgemäß festgestellten Qualen und Schmerzen bewahren.

¹⁰⁵ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 36

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 16.

¹⁰⁷ Ebd. S. 44-90

¹⁰⁸ Ebd. S. 47

Und auf seiten der Justiz muß die Marter aufsehenerregend sein, sie muß von allen zur Kenntnis genommen werden – als Triumph der Justiz. [...] [V]erbrannte Leichname, in den Wind gestreute Asche, auf Schleifen gezogene Körper, am Straßenrand ausgestellte Körper. Die Justiz verfolgt den Körper noch über jeden möglichen Schmerz hinaus.“¹⁰⁹

Das Verfahren der Wahrheitsfindung, so Foucault weiter, fand unter Ausschluss des Angeklagten und der Öffentlichkeit statt. Bis zum Urteilsspruch „*erstellte [die Justizbehörde] in alleiniger Machtvollkommenheit eine Wahrheit, in die sie den Angeklagten einsperrte.*“¹¹⁰ Hier ist erwähnenswert, dass der Beweisführung sowohl Indizenaussagen also auch Zeugenmeinungen dienen (dahinter verbirgt sich ein hierarchisches System zur Bewertung von Beweisen, das zum Verständnis einen Rechtsexperten erforderte¹¹¹).

Bei der Wahrheitsfindung wird aber auch immer wieder von der Folter des Angeklagten Abstand genommen (vor allem bei schweren Straftaten), „*falls er nämlich der Folter widerstand, konnte er nicht mehr zum gleichwohl verdienten Tod verurteilt werden; [...]*“¹¹²

Gesteht der Angeklagte und ist sein Verbrechen durch die Marter auf seinem Körper für die Öffentlichkeit sichtbar, ist schlussendlich durch die Hinrichtung das Machtverhältnis wiederhergestellt worden. Foucault versteht diesen Ablauf als politisches Ritual, das nicht nach Gerechtigkeit trachtet, sondern die Machtverteilung markiert: „*Die Zeremonie der Hinrichtung lässt die Gewalt, die dem Gesetz seine Macht gibt, offen ausbrechen.*“¹¹³ Der Machtkampf wird über den Körper ausgetragen, einen Körper, der in Europa bis zum Ende des 18. Jahrhunderts noch einen ganz anderen Stellenwert hatte und mit ihm der Umgang mit dem Tod. So wird der Körper zu dieser Zeit noch nicht als Produktionsfaktor innerhalb „*einer industriellen Ökonomie*“¹¹⁴ verstanden. Diesen gewaltbereiten Umgang mit dem Körper vor dem 19. Jahrhundert beschreibt auch Nowosadtko in ihrer Abhandlung über ‚unehrliche‘ Berufe (Henker, Scharfrichters uvm) in der frühen Neuzeit.

¹⁰⁹ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 47

¹¹⁰ Ebd. S. 48

¹¹¹ Ebd. S. 49-51

¹¹² Ebd. S. 55

¹¹³ Ebd. S. 67

¹¹⁴ Ebd. S. 72

„Alles deutet darauf hin, daß an eine psychische Folter im 16. Jahrhundert noch nicht gedacht war. Um so mehr dominierte ein solides Grundvertrauen in die faktische Wirksamkeit physischer Gewaltanwendung.“¹¹⁵

Mit dem Umdenken innerhalb des Strafvollzugs werden Anfang des 19. Jahrhunderts die „*peinlichen Strafen [...] in denen sich die Macht manifestiert*“¹¹⁶ nun als unangemessen einstuft. Die am Körper sichtbar gemachte Bestrafung wird durch den Freiheitsentzug ersetzt dh der Körper wird nicht mehr sichtbar markiert, sondern eingesperrt und damit seinem Recht auf Freiheit beraubt. Der Öffentlichkeit entzogen wird der Körper des Verurteilten nun im Verborgenen korrigiert, dabei soll die Unausweichlichkeit der Bestrafung als Abschreckung dienen.

„Die öffentliche Hinrichtung erscheint jetzt als der Brennpunkt, in welchem die Gewalt Feuer fängt. Die Bestrafung sollte also zum verborgensten Teil der Rechtssache werden, was mehrere Folgen hat: sie verläßt den Bereich der alltäglichen Wahrnehmung und tritt in den des abstrakten Bewußtseins ein; ihre Wirksamkeit erwartet man von ihrer Unausweichlichkeit, nicht von ihrer sichtbaren Intensität; die Gewissheit, bestraft zu werden, und nicht mehr das abscheuliche Theater, soll vom Verbrechen abhalten; [...]“¹¹⁷

Das Schauspiel hat jetzt nichts mehr im Strafvollzug verloren und die Erinnerung daran wird als barbarisch und schambesetzt empfunden. Der marternde Henker bzw der Scharfrichter wird durch eine Reihe institutionalisierter Einrichtungen abgelöst.

„Aufgrund dieser neuen Zurückhaltung wird der Scharfrichter, der unmittelbare Anatom des Leidens, von einer ganzen Armee von Technikern abgelöst: Aufseher, Ärzte, Priester, Psychiater, Psychologen, Erzieher; [...]“¹¹⁸

Das Ende der öffentlichen Marter und der allmählichen Novellierung des Strafvollzugs bedeutet jedoch nicht das Ende der Todesstrafe. Uruguay ist der

¹¹⁵ Nowosadtko, Jutta. *Scharfrichter und Abdecker. Der Alltag zweier „unehrlicher Berufe“ in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 1994. S. 59

¹¹⁶ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 62

¹¹⁷ Ebd. S. 16

¹¹⁸ Ebd. S. 19

erste Staat weltweit, der die Todesstrafe bereits 1807 zur Gänze abgeschafft hat.¹¹⁹ In Wien fand die letzte öffentliche Hinrichtung durch Erhängen 1868 statt¹²⁰, (die erste nicht öffentliche Hinrichtung 1876).¹²¹ Genau hundert Jahre danach 1968 wurde die Todesstrafe in Österreich endgültig aufgehoben. In den USA hingegen wird nach modernen, schmerzlosen und schnell wirksamen Hinrichtungsmethoden geforscht und schließlich 1888 in New York der Tod durch elektrischen Strom eingeführt.¹²²

Nach den beiden Weltkriegen wurde die Todesstrafe in Europa allmählich eingestellt (bis heute in 41 Staaten absolut dh auch in Kriegszeiten). Laut Amnesty International gab es in Europa 2011 eine Hinrichtung in Weißrussland.¹²³ Obwohl weltweit immer mehr Länder auf die Todesstrafe verzichten, steigt die Zahl der Hinrichtungen. Dafür verantwortlich sind vor allem Irak, Iran und Saudi Arabien.¹²⁴

3.1.2. Scharfrichter als Beruf bis Ende des 19. Jahrhunderts

Für Hinrichtungen wird ein Scharfrichter (und/oder Henker) herangezogen, er ist für den rechtmäßigen Ablauf der Folter und der Hinrichtung verantwortlich. Im Auftrag der Justiz übernimmt er die an ihn delegierte Verpflichtung, für den rechtmäßigen Vollzug der Urteilsvollstreckung zu sorgen.¹²⁵

Bevor das Amt des Scharfrichters in Europa zum Beruf wurde, übernahm meist der Hausherr, Vater oder Bruder in Selbstjustiz die Bestrafung von zB Einbrechern und Dieben. Im Zuge demographischer Veränderungen, so Koch in *Geschichte der Henker*, entscheiden die jeweiligen Stammesverbände, diese

¹¹⁹ Vgl. Koch, Tankred. *Geschichte der Henker. Scharfrichter-Schicksale aus acht Jahrhunderten*. Heidelberg: Kriminalistik Verlag GmbH, 1988. S. 245

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 271

¹²¹ Vgl. ebd. S. 274

¹²² Vgl. ebd. S. 277

¹²³ <http://www.amnesty-todesstrafe.de/index.php?id=646> (1.12.2012)

¹²⁴ <http://www.amnesty.de/2012/3/26/todesstrafe-weltweit-weniger-henkerstaaten-aber-mehr-hinrichtungen> (1.12.2012)

¹²⁵ Vgl. Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 68

Aufgaben an einen „Opferpriester – einem Unangreifbaren – oder Ältesten des Rats, einer Respektsperson, [zu] übertragen.“¹²⁶

„Eine gemischte Aura von Scheu, Furcht, Achtung und Unterwerfung umgab diesen Vollstrecker, der zumeist auch schon durch Kleidung, Haltung und Sprache besonders als Träger und Abgesandter der Macht erkennbar war.“¹²⁷

In Mittel- und Westeuropa gab es vor der römischen Einnahme je nach Region verschiedene Gepflogenheiten bezüglich der Vorgehensweise bei Hinrichtungen. So vollstreckte zB in Franken der jüngste Ehemann, in Berlin der Büttel (der zugleich Totengräber war) oder in Wien ein Vermummter das Todesurteil.¹²⁸

Zur Zeit der griechischen Antike war es der sogenannte „öffentliche Sklave“ bzw „Staatsklave“, der die Todesstrafe ausführte. Er war durch seine bunte Kleidung auszumachen und musste unter Brücken außerhalb der Stadt wohnen.¹²⁹ Im römischen Reich war der Scharfrichter unter dem Name Carnifex bekannt, der ebenso für die Folter zuständig war. Zu erkennen war er durch an seiner Kleidung angebrauchten Schellen, weshalb er auch Schellenmann genannt wurde.

Im frühen Mittelalter umfasste der Aufgabenbereich des Scharfrichters zusätzlich die Entsorgung von Tierkadaver, die Säuberung der Straßen, das entleeren von Abortgruben, er musste auch wissen, wie Folterinstrumente zu bedienen sind oder wie Scheiterhaufen aufgebaut werden.¹³⁰ Zur Erledigung dieser Aufgaben bedurfte es also bestimmter Fähigkeiten, die der Scharfrichter in Form einer Ausbildung erlernen musste, so wurde daraus ein eigener Berufsstand.

„So war die Tätigkeit des frühmittelalterlichen Scharfrichters so vielfältig, schwierig und abstoßend geworden, daß kein begnadigter Mitschuldiger, kein Fremder, Wanderhändler, Krämer, Landfahrer, Bettler oder Stromer mehr gezwungen werden konnte, sie zu übernehmen. Um all die zahlreichen

¹²⁶ Koch, Tankred. *Geschichte der Henker. Scharfrichter-Schicksale aus acht Jahrhunderten*. Heidelberg: Kriminalistik Verlag GmbH, 1988. S. 1

¹²⁷ Ebd. S. 2

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 13 f

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 2-9

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 17

Handgriffe, vom Henkersknoten angefangen bis zur kunstvollen Schichtung des Scheiterhaufens ausüben zu können, mußte dieses Handwerk erlernt werden. Man bedurfte eines befähigten geschickten Vollziehers der verschiedenen Leib- und Lebensstrafen, des Scharfrichters.“¹³¹

Im 13. Jahrhundert wurden in Deutschland die ersten Scharfrichter ausgebildet und für ihre Tätigkeit entlohnt. Zur selben Zeit finden sich erste schriftliche Aufzeichnungen im Augsburger Stadtrecht, die Rechte und Pflichten der Scharfrichter festhalten.¹³² Die Ausbildung zum Beruf des Scharfrichters übernahm meist dessen Vater bzw der Stiefvater, zusätzlich bestand die Möglichkeit, die Lehre bei einem sogenannten Lehrherren zu absolvieren.¹³³ Der Berufsstand des Scharfrichters war eine ‚unschöne‘ Tätigkeit. Waren es davor Bettler, Fremde und andere Personen aus den unteren Ständen, wurde der Beruf nun in der Regel innerhalb der Familie weitervererbt. An den Rand der Gesellschaft verbannt, gab es daher kaum bis keine Möglichkeit eines sozialen Aufstieges. Der Scharfrichter war ein Geächteter, dessen Nähe gemieden wurde, um eine „Verunreinigung“ der eigenen Person zu vermeiden.

„Söhne von Scharfrichtern durften keine ‚ehrlichen‘ Berufe erlernen und ausüben, sondern konnten auch wieder nur Scharfrichter und Ausgestoßenen werden. So kam es, daß Scharfrichter ihre Söhne und Töchter untereinander heiraten ließen und ihre Stellen an ihre Söhne und Schwiegersöhne vererbten. Auf diese Weise entstanden ganze Scharfrichter-Dynastien, von denen wohl die Pariser Scharfrichter Sanson am bekanntesten ist.“¹³⁴

Nowosadtko wiederum sieht diese Heiratspolitik als Mittel zum Zweck und weniger als das Resultat sozialer Diskriminierung, da es für unehrliche Berufe keine eigenen Zünfte gab, *„ersetzte die Verwandtschaft sogar den Berufsverband und sorgte für eine Umsetzung der obrigkeitlichen Anforderungen und Vorgaben in der Sozialisation der einzelnen Familienmitglieder.“*¹³⁵

¹³¹ Koch, Tankred. *Geschichte der Henker. Scharfrichter-Schicksale aus acht Jahrhunderten*. Heidelberg: Kriminalistik Verlag GmbH, 1988. S. 15

¹³² Vgl. ebd. S. 22

¹³³ Vgl. Nowosadtko, Jutta. *Scharfrichter und Abdecker. Der Alltag zweier „unehrlicher Berufe“ in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 1994. S. 196

¹³⁴ Koch, Tankred. *Geschichte der Henker*. S. 18 f

¹³⁵ Nowosadtko, Jutta. *Scharfrichter und Abdecker*. S. 195

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde zwischen drei sozialen Stufen der ‚unehrlichen‘ Berufe unterschieden. Auf der untersten Stufe findet man den Schinder¹³⁶, gefolgt vom Henker. Die Tätigkeiten des Henkers umfassten zB:

„[...] stäupen (mit Ruten, Stöcke oder Peitschen schlagen), Nasen und Ohren abschneiden, Zungen ausreißen, Hände und Füße abhaken, brandmarken (mit glühenden Zangen zeichnen), ersäufen, rädern, schleifen, vierteilen, verbrennen, Wappen, Degen und Schilde zerbrechen, [...]. All dies oder wenigstens vieles davon geschah unter der Aufsicht von Angehörigen der dritten Stufe.“¹³⁷

Auf der dritten Stufe findet sich neben Nachrichtern und Fronboten der Scharfrichter:

„Sie waren die scheu Gemiedenen, denen man respektvoll auswich, die abergläubisch Respektierten und Gefürchteten, denen geheimnisvolle Künste zugeschrieben wurden. Sie berührten niemals einen Verurteilten, sie enthaupteten nur mit dem Schwert, dem Beil oder Fallbeil. Alle anderen Tätigkeiten, die zur Vollstreckung des Urteils notwendig waren, vollführten die Geächteten der ersten oder zweiten Stufe.“¹³⁸

Koch führt aus, dass in Frankfurt ein Scharfrichter sein Amt ablegte, *„da er seiner Aussage nach mit der ‚Sündenschuld‘ und Blut an seinen Händen nicht mehr leben konnte.“*¹³⁹ Der neue Scharfrichter wurde vom Rat der Stadt mit einem festen Einkommen entlohnt. Die Begründung dafür war die Schuld, die der Scharfrichter durch Folterung und Tötung auf sich nahm.¹⁴⁰

Ein Scharfrichter muss außerdem einschätzen können, wie und wie viel Schmerz er dem Delinquenten zumuten kann, damit er bis zur Hinrichtung durchhält bzw er die Öffentlichkeit nicht gegen selbst sich aufbringt.

¹³⁶ Vgl. Koch, Tankred. *Geschichte der Henker. Scharfrichter-Schicksale aus acht Jahrhunderten*. Heidelberg: Kriminalistik Verlag GmbH, 1988. S. 92. „Schinder kommt vom germanischen skin = Haut und bedeutet Abhäuter“.

¹³⁷ Ebd. S. 93

¹³⁸ Ebd. S. 93 f

¹³⁹ Ebd. S. 53

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 53 ff

„Triumphiert der Scharfrichter, gelingt es ihm, den Kopf mit einem Schlag abzuhaufen, so zeigt er ihn dem Volk, legt ihn auf die Erde und grüßt dann das Publikum, das ihm seinen Beifall mit Händeklatschen bezeugt.“¹⁴¹

Von einem beispielhaften Vorfall berichtet Koch: Mitte des 15. Jahrhunderts wurde in Augsburg ein Scharfrichter von einer aufgebrachten Meute durch die Stadt getrieben und letztendlich erschlagen, weil er bei der Hinrichtung einen Fehler begangen hatte.¹⁴²

Die Methoden der Peinigung der Angeklagten wurden von Juristen erdacht. Die Art und Weise der Ausführung der Bestrafung ist in ihren Grundzügen durch das Urteil vorgegeben, jedoch gibt es dazwischen Spielraum, die dem Scharfrichter Freiheiten lässt, gewalttätig und barbarisch „als hätten sie mit Tieren zu tun“¹⁴³ mit dem Körper (dem lebendigen aber auch über den Tod hinaus) des Verurteilten zu verfahren.¹⁴⁴

Die Fähigkeiten, die ein Scharfrichter besitzen mußte, bestanden in der Kunst, bei der Tortur ein Geständnis zu erzielen, ohne daß die Angeklagten zu großen Schaden an ihrer Gesundheit nahmen, und in der buchstabengetreuen, fehlerfreien Vollstreckung der Todesurteile. [...] Ferner ist zu berücksichtigen, daß außer den notwendigen Kenntnissen im Strafvollzug auch die medizinische Praxis zum Berufsbild gehörte.¹⁴⁵

Wenn der Henker seine Aufgabe als „Vertreter einer Gewaltsamkeit“¹⁴⁶ nicht ordnungsgemäß ausführt, wird er dafür bestraft und der Verurteilte wird amnestiert.

„Wenn er [der Henker] jedoch versagt und die Tötung nicht in der geforderten Weise vollbringt, macht er sich strafbar. [...] Hinter dieser Bestrafung des ungeschickten Scharfrichters zeichnet sich eine Tradition ab, die noch ganz nahe ist: der zufolge der Verurteilte begnadigt wird, wenn die Hinrichtung nicht gelingt.“¹⁴⁷

¹⁴¹ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 68 f

¹⁴² Vgl. Koch, Tankred. *Geschichte der Henker. Scharfrichter-Schicksale aus acht Jahrhunderten*. Heidelberg: Kriminalistik Verlag GmbH, 1988. S. 61

¹⁴³ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. S. 68

¹⁴⁴ Vgl. Koch, Tankred. *Geschichte der Henker*. S. 51

¹⁴⁵ Nowosadtko, Jutta. *Scharfrichter und Abdecker. Der Alltag zweier „unehrlicher Berufe“ in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 1994. S. 195 f

¹⁴⁶ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. S. 68

¹⁴⁷ Ebd. S. 69

So kam es auch vor, dass der Scharfrichter nach einer fehlgeschlagenen Hinrichtung aus eigenen Stücken sein Amt niederlegte.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Nowosadtko, Jutta. *Scharfrichter und Abdecker. Der Alltag zweier „unehrlicher Berufe“ in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 1994. S. 201

4. Der Slasherfilm im Kontext von Foucaults *Überwachen und Strafen*

Im Folgenden orientiert sich die Filmanalyse an Faulstichs Grundlagen der Filmanalyse. Als Modell sieht Faulstich hier die Untersuchung des einzelnen Films bezüglich des Genres, der Handlung, der Figuren, der Bauform und schließlich der Interpretation.¹⁴⁹ Vor der Handlungsanalyse soll ein Sequenzprotokoll erstellt werden, „*dabei wird die Filmhandlung in Szenen oder Sequenzen segmentiert.*“¹⁵⁰ Das Protokoll soll durch Elemente der Analyse der Bauform (Einstellungsgrößen) ergänzt werden.

Der Fokus der Filmanalyse soll auf der filmischen Repräsentation des verkehrten Körpers liegen und im Kontext von Foucaults Ausführungen zur Marter und dem Spektakel in *Überwachen und Strafen* analysiert werden. Im Weiteren wird die Frage nach den Parallelen der Handlung im Slasherfilm und den von Foucault beschriebenen Strafsystemen gestellt: Wo finden sich Überschneidungen der Strafsysteme und dem Slasherfilmgenre? Lassen sich Figuren des Slasherfilms im Kontext der ausführenden Instanzen in den Strafsystemen erklären? Inwiefern lässt sich die fiktive Figur des Killers – in den zu untersuchenden Filmen – und die historische Person des Scharfrichters in Bezug setzen? Welche Funktion übernimmt das Final Girl in diesem Kontext?

Für die Analyse der Filme werde ich zur Vereinfachung die von Foucault beschriebene Bestrafung in Form des traditionellen und ritualisierten Spektakels als *altes Strafsystem* und den modernisierten Strafvollzug durch Freiheitsentziehung als *neues Strafsystem* bezeichnen.

4.1. Filmanalyse

Faulstich charakterisiert das Horrorfilmgenre als Raum und Zeit auflösend, wo Naturgesetze außer Kraft gesetzt sind. Ängste materialisieren sich in Form von

¹⁴⁹ Vgl. Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 26 ff

¹⁵⁰ Ebd. S. 76

„Monstren“, die „aus einer uralten Vergangenheit ins Hier und Jetzt“¹⁵¹ transportiert werden.

Wie Creed in *The Monstrous-Feminine* beschreibt, symbolisiert das Weibliche das Monströse, weil es durch seine Assoziation mit dem Körperlichen und der Natur im Gegensatz zur männlichen symbolische Ordnung der Vernunft, des Gesetzes, der Zivilisation und der Sprache steht. Dabei wird das Weibliche als das ‚Andere‘ aus der männlichen Ordnung verbannt.¹⁵² Das Männliche wird dann zum Monster, wenn es sich dieser symbolischen, phallischen Ordnung entzieht und zB mit dem Tierischen in Verbindung gebracht wird.¹⁵³

„Proper masculinity embodies phallic power and asserts masculine qualities of power, rationality, ascendancy and control. By his very existence, the male monster points to the fact that masculinity, as defined by the symbolic economy, is a fragile concept, one that is rarely, if ever, fulfilled. To undermine the symbolic is to create a disturbance around the phallus, to create a sense of phallic panic. The central ideological function of the classic male monster [...] is to do precisely that – to undermine the symbolic order by demonstrating its failures, contradictions and inconsistencies. The resulting panic is possibly more acutely felt or visibly registered because the monster is not female but male.“¹⁵⁴

Als Beispiele für Monstren zählt Faulstich Dracula, Frankenstein, Mr. Hyde, die Mumie, die Katzenfrau, Jason, Michael Myers auf.¹⁵⁵ An dieser Stelle eröffnet sich die Frage, warum Jason und Michael Myers von Faulstich zu Wesen aus einer „uralten Vergangenheit“¹⁵⁶ erklärt werden. Im Horrorgenre wurden bereits der Vampir, der Werwolf, aber auch andere Wesen aus der Horrorwelt gezähmt. Die Metamorphose des Menschen zum Vampir bzw Werwolf wird in diesen Geschichten als die von verfluchten thematisiert, dh die Verwandlung in ein Monster ist keine bewusste Entscheidung, sondern wird demjenigen – meist in Form eines Fluches – auferlegt. Dieses „*Monster im Horrorfilm ist die Vergegenständlichung, die Entäußerung unserer eigenen Ängste, Wünsche*

¹⁵¹ Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 43 ff

¹⁵² Vgl. Creed, Barbara. *Phallic Panic: Film, horror and the primal uncanny*. Carlton, Australia: Melbourne University Publishing Ltd, 2005. S. 15 f

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 14

¹⁵⁴ Ebd. S. xvi

¹⁵⁵ Vgl. Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 43 f

¹⁵⁶ Ebd. S. 44

und Sehnsüchte.“¹⁵⁷ Aber lassen sich damit auch die Figuren der Mörder_innen im Slasherfilm erklären, zB Michael Myers oder Jason Voorhees bzw dessen Mutter Mrs. Voorhees? Michael Myers wird von Dr. Loomis als das Böse schlechthin bezeichnet. Michael ist seit seiner Kindheit ein ‚Monster‘, die Dualität von Gut und Böse wie zB in Dr. Jekyll und Mr. Hyde existiert in Michaels Fall überhaupt nicht. In *Games of Terror* bezeichnet Vera Dika die Funktion von Michael Myers als ein *Prinzip*. Michaela Wunsch führt in *Im Inneren Außen* aus, dass „dieses Prinzip entweder als konservative Sexualmoral oder als das Böse schlechthin interpretiert“¹⁵⁸ werden kann. Arno Meteling erkennt darin „die Personifikation und die Maske eines reaktionären Überwachungssystems“¹⁵⁹. Mrs. Voorhees Motivation ist Rache, sie tötet bewusst getrieben durch die Trauer über den Verlust ihres Sohnes. Beide Figuren stammen jedoch nicht aus einer, wie es Faulstich nennt, „uralten Vergangenheit“¹⁶⁰. Familienbanden wie in *The Texas Chainsaw Massacre* oder in *The Hills Have Eyes* (USA 1977) sind nicht verflucht oder unterliegen dem Auftreten bestimmter (Natur-)Gesetzen, wie Vollmond oder Tag und Nacht. Sie repräsentieren das absolute Chaos, das Verdrängte der Gesellschaft, das an die Oberfläche gelangt. Wenn in diesen Filmen nach dem Warum gefragt wird, so gibt es nur eine Antwort: weil sie können.

Die Angst, die in diesen beiden Slasherfilm-Bespielen (Halloween und Friday the 13th) produziert wird, wird durch das Eindringen des Unbekannten in einen sicheren, geordneten Raum auslöst. Das Bekannte, das eigene Heim, die Community, wird zur Bedrohung und stürzt die konstruierte und propagierte ‚heile Welt‘ in einen krisenhaften Zustand. Im Fall von Halloween wird der idyllische Vorort und in Friday the 13th das Feriencamp zum Schauplatz des Unvorstellbaren. Doch noch bevor das Böse in diesen Figuren ausbricht, versagen gesellschaftliche Strukturen an sich. Im Fall des Slasherfilms handelt es sich dabei um das moderne Strafsystem.

¹⁵⁷ Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 43

¹⁵⁸ Wunsch, Michaela. *Im Inneren Aussen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010. S. 62

¹⁵⁹ Meteling, Arno. *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006. S. 228

¹⁶⁰ Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 44

4.1.1. *Halloween*

Irwin Yablans, der zu diesem Zeitpunkt bereits zwei Filme mit John Carpenter produziert hatte, begeisterte Carpenter mit der Idee eines „*baby-sitter murders*“¹⁶¹ Film. Das Resultat ist die Erfolgsgeschichte *Halloween* (1978), für die John Carpenter und seine Produzentin Debra Hill das Drehbuch verfassten. Der Plot von *Halloween* ist schnell erzählt (und wohl auch bekannt): Am Halloween-Tag 1963 ermordet Michael Myers, ein 6jähriger Junge, seine Schwester nach dem sie Sex mit ihrem Freund hatte, in dem er mit einem Fleischermesser mehrmals auf sie einsticht. Schauplatz ist das Einfamilienhaus der Myers in einer Kleinstadt namens Haddonfield. Genau 15 Jahre nach der Tat, entkommt Michael Myers aus der psychiatrischen Anstalt. Er kehrt nach Haddonfield zurück, um nach all diesen Jahren weiter zu morden. Sein Arzt Dr. Loomis macht sich auf die Suche nach Michael.

Zur gleichen Zeit bereiten sich Laurie, Annie und Lynda auf den Halloweenabend vor. Laurie wird (wie so oft) babysitten, während die beiden anderen Pläne schmieden, die Nacht mit ihren Partnern zu verbringen.

In dieser Nacht verfolgt Michael Myers Laurie und Annie auf ihrem Weg zum Babysitten. Annie, die ihren Schützling Lindsey bei Laurie abgibt um Zeit mit ihrem Schwarm Paul zu verbringen, ist das erste Opfer Michael Myers in dieser Nacht. Das Paar Lynda und Bob werden Michael Myers letzte Opfer sein. Nach einem langen Katz- und Mausspiel, in dem Laurie Michael Myers zweimal schwer verletzt und ihn tot glaubt, kommt ihr Dr. Loomis bei Michaels dritten Versuch, sie zu töten, schließlich zur Hilfe und erschießt Michael, der nach dem Sturz aus dem oberen Stockwerk des Familienhauses regungslos im Hinterhof liegen bleibt. Als Dr. Loomis nach Michael sieht, ist dieser jedoch bereits spurlos verschwunden.

Die Hauptfiguren in *Halloween* sind die Teenager Annie, Laurie und Lynda, der Killer Michael Myers und sein Psychotherapeut Dr. Loomis.

¹⁶¹ Dika, Vera. *Halloween: The Beginning of the Stalker Cycle*. in: *Games Of Terror. Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990. S. 30

Annie, Laurie und Lynda besuchen gemeinsam die Highschool. Laurie unterscheidet sich von den beiden anderen jungen Frauen vor allem durch ihr vergleichsweise biederes Wesen: Sie ist strebsam, pflichtbewusst und unschuldig, ihre Kleidung unauffällig mit der angemessenen Rocklänge und in Erdtönen gehalten. Laurie ist sozusagen der Inbegriff eines Final Girls, so wie es von Linda Williams charakterisiert wird.¹⁶²

Bereits in der Eingangsszene führt Michael den Zuschauer per subjektiver Kamera durch das ordentliche und gepflegte Myers-Haus. Jahre später, wenn sich Lauries und Michaels Wege zum ersten Mal kreuzen, beobachtet Michael die noch ahnungslose Laurie vom nun verfallenen und offensichtlich seit Jahren leerstehenden Myers-Haus aus und verfolgt, sie an schließend bis zur Highschool. Tommy, der sie am Weg begleitet, ist ängstlich, weil das Haus als verflucht bekannt ist. Laurie bekommt Michael Myers zum ersten Mal zu Gesicht, als ihr Blick während des Englischunterrichts aus dem Fenster schweift und sie Michael – seinen Blick in ihre Richtung verharrend – auf der anderen Straßenseite sieht. Im Unterricht wird während dieser Szene der Begriff ‚Schicksal‘ besprochen. Alle Geräusche um Laurie herum werden leiser, während Laurie weiterhin verwundert aus dem Fenster starrt.

TEACHER (vo) ...and the book ends, but what Samuels is really talking about here is fate. You see, fate is caught up with several lives here. No matter what course of action Collins took, he was destined to his own fate, his own day of reckoning with himself. The idea is that destiny is a very real, concrete thing that every person has to deal with. How does Samuel's view of fate differ from that of Costaine? Laurie?

LAURIE Costaine wrote that fate was somehow related only to religion, where Samuels felt that fate was like a natural element, like earth, air, fire and water.

¹⁶² Vgl. Williams, Linda. *When the Woman Looks*. In: Grant, Barry Keith (Hg). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1996. S. 27

TEACHER (vo) That's right, Samuels definitely personified fate. In Samuel's writing fate is immovable like a mountain. It stands where man passes away. Fate never changes.¹⁶³

Es ist quasi unmöglich, dass Michael Laurie von der anderen Straßenseite aus sehen kann bzw wissen kann, dass sie sich an diesem Ort aufhält. Im Kontext des Dialoges wird in dieser Szene ganz deutlich hervorgehoben, dass Lauries und Michaels Schicksale miteinander verbunden sind. Und tatsächlich kreuzen sich Lauries und Michaels Wege nach dieser Begegnung noch einige Male, bevor die Halloween-Nacht hereinbricht. Auf dem Heimweg sieht Laurie Michael hinter einem Busch stehen. Bevor Annie, Lauries Freundin, ihn zu Gesicht bekommen kann, ist er bereits verschwunden. Zuhause angekommen sieht Laurie Michael zwischen zum Trocknen aufgehängten Leintüchern im Hinterhof stehen und zu ihrem Fenster hochblicken. Niemand glaubt ihr, dass es diesen mysteriösen Fremden überhaupt gibt. Niemand glaubt ihr, dass irgendetwas ‚im Busch ist‘. Laurie ist tatsächlich die einzige im Kreis der involvierten Personen die Michael noch vor Einbruch der Nacht zu Gesicht bekommt.

Wenn Michael vor der Highschool Tommy beobachtet, sieht dieser ihn nicht. Auch nicht, wenn Tommy niedergeschlagen vom bullying seiner Mitschüler niedergeschlagen das Schulgelände verlässt und ihn Michael – direkt neben Tommy im Auto herfahrend – verfolgt. Ein einziges Mal bemerkt Laurie nicht, dass Michael gegenwärtig ist, und zwar auf dem Weg zum Babysitten, bei der gemeinsamen Autofahrt mit ihrer Freundin Annie, werden die beiden von Michael unentdeckt verfolgt. Genau in dieser Szene rauchen Laurie und Annie Marihuana, und es scheint ganz so, als ob Michael Myers für Laurie unsichtbar wird, wenn sie, für sie untypisch, etwas Verbotenes macht.

Zum Zeitpunkt von Michaels Flucht ist Dr. Loomis bereits seit fünfzehn Jahren mit dessen Fall betraut und davon überzeugt, dass Michael sich auf dem Weg zurück nach Haddonfield in sein ehemaliges Zuhause, befindet. In Haddonfield

¹⁶³ <http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html> (2012-08-07)

angekommen, wendet Dr. Loomis sich direkt an Sgt. Brackett (Annies Vater), dem er von Michaels erzählt und die Situation erläutert:

BRACKETT Seems to me you're just plain scared.

LOOMIS Yes, I.. I am. I met him fifteen years ago. I was told there was nothing left, no reason, no conscience, no understanding, in even the most rudimentary sense, of life or death, of good or evil, or right or wrong. I met this six-year-old child with this blank, pale, emotionless face and the blackest of eyes, the devil's eyes. I spent eight years trying to reach him and then another seven trying to keep him locked up because I realized what was living behind that boy's eyes was purely, simply evil.¹⁶⁴

Dr. Loomis bezieht sich bereits davor in einem Gespräch mit der Krankenschwester auf Michael mit der Anrede ‚Es‘. Später erklärt er Sgt. Brackett, dass Michael schlichtweg ‚das Böse‘ sei und über keine menschlichen Gefühlsregungen verfüge. Im Film selbst wird immer wieder das Thema des Boogeyman angeschnitten, vor allem Tommy, Lauries Schützling, erkundigt sich immer wieder nach dem Wahrheitsgehalt bezüglich der Existenz dieser furchteinflößenden Gestalt. Zu einem späteren Zeitpunkt beobachtet Tommy wie Michael Annies leblosen Körper in das gegenüberliegenden Haus trägt, und ist nun überzeugt davon, dass der Boogeyman keine Märchenfigur ist, sondern sehr real, da er ihn nun mit eigenen Augen gesehen hat.

In einem anderen Dialog spricht Dr. Loomis von seinen Beobachtungen und der daraus gewonnenen Erkenntnis, dass Michael all die Jahre auf einen bestimmten Zeitpunkt gewartet hat und dieser nun gekommen sei.

LOOMIS I watched him for fifteen years, sitting in a room staring at a wall, not seeing the wall, looking past the wall, looking at

¹⁶⁴ <http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html> (2012-08-07)

this night. Inhumanly patient. Waiting for some secret silent alarm to trigger him off. Death has come to your little town, sheriff. You can either ignore it, or you can help me stop it.

BRACKETT More fancy talk... Doctor, do you know what Haddonfield is? Families. Children, all lined up in rows, up and down these streets. You're telling me they're lined up for a slaughterhouse.

LOOMIS They could be.¹⁶⁵

Nach diesem Dialog gewinnt man den Eindruck, als wäre es Michaels freie Entscheidung gewesen fünfzehn Jahre in der Anstalt zu verbringen und ebenfalls diese wieder zu verlassen. Dr. Loomis beobachtete Michael zwar die ganze Zeit über, hatte aber – wie er selbst zugibt – keinen Zugriff bzw Einfluss auf ihn. Den ganzen Film über sieht man wie Loomis Michael immer aufzuspüren versucht und sich ihm annähert, ihn jedoch nie zu Gesicht bekommt, Loomis ist fest davon überzeugt, dass Michael an den Ort des Verbrechens – das Familienhaus der Myers – zurückkehren wird, um dort weiterzumachen, wo alles vor Jahren mit dem Mord seiner Schwester begann. Zuerst entkommt Michael im Auto, das Loomis ihm quasi am Präsentierteller zur Verfügung stellt. Als Loomis auf dem Freeway Michaels Anstaltskleidung findet, übersieht er den toten Mann im Gebüsch. Etwas später, als Loomis mit der örtlichen Officer Brackett in Verbindung tritt, fährt Michael im Fluchtauto gemächlich an ihm vorbei, weil Loomis mit dem Rücken zur Fahrbahn steht und sich auf dem Gehsteig umschaut. So wie er Michael davor beobachtet hatte, so beobachtet er nun das Myers Haus, wo er die halbe Halloween-Nacht auf Michaels Rückkehr wartet, während Michael die jugendliche Clique um Laurie nur eine Straße weiter ungestört abschlachtet.

In den ersten Minuten des Films (Plansequenz) weiß der/die Zuschauer_in nicht, dass er/sie den Mord aus der Perspektive eines Kindes beobachtet. Bevor Michael seine Schwester tötet, verbirgt er sein Gesicht hinter einer

¹⁶⁵ <http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html> (2012-08-07)

Clown-Maske, die er auf dem Boden liegend findet. Nachdem Michael die Maske überstreift, verfolgt der Zuschauer das Geschehen durch die zwei Augenschlitze der Maske. Angemessen für Halloween ‚verkleidet‘ sich Michael auch nach seiner Flucht. In einem Hardwarestore stiehlt er eine Halloweenmaske, Seile und Messer. Diese Maske, die Michael trägt, wird zum Markenzeichen und verbirgt das von Dr. Loomis beschriebene, ausdruckslose und unmenschliche Gesicht. Dabei handelt es sich um eine weiße Maske mit männlichen Zügen¹⁶⁶, die den gesamten Kopf verhüllt. Allerdings ist diese Maske nicht die einzige Verkleidung in die Michael schlüpft. Auf dem Weg nach Haddonfield tötet er einen Automechaniker und wechselt dessen Arbeitskleidung – einen blauen Overall – gegen das Anstaltsnachthemd ein, den Kombi mit der Aufschrift ‚Garage‘, den Dr. Loomis später findet, lässt er allerdings zurück. In einer weiteren Szene wirft sich Michael ein Leintuch über und zusätzlich trägt er die Brille von Lyndas Freund Bob, den Michael kurz davor getötet hat. In dieser Maskierung tritt er nun vor Lynda. Im dem Glauben, dass sich unter dem Tuch Bob verbirgt, beginnt sie mit ihm zu scherzen, der als (Bobs) Geist verkleidete Michael bleibt jedoch anteilslos stehen. Als Lynda zum Telefon greift, erdrosselt Michael sie mit der Telefonschnur. So tötet Michael in dieser Nacht Lauries Freunde. Laurie schafft es sich zur Wehr zu setzen und immer wieder zu entkommen. Letztlich ist es Dr. Loomis, der Michael Myers außer Gefecht setzt.

4.1.2 *Friday the 13th*

Zwei Wochen vor der neuerlichen Inbetriebnahme des Camp Crystal Lake am Freitag, den 13. Juni versammelt Steve Christy seine Angestellten um das Camp auf Vordermann zu bringen. Alice, Bill und Brenda sind bereits mit Reparaturarbeiten im Camp beschäftigt, als Jack, Marcie und Ned ankommen. Annie, die geplante Camp-Köchin, erreicht das Camp erst gar nicht, sie wird bereits auf dem Weg ins Camp ermordet. Sie ist an diesem Tag das erste Opfer

¹⁶⁶ <http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html> (2012-08-07) "He wears a Halloween mask made of rubber with the grotesque features of a man."

des Mörders/der Mörderin von Crystal Lake, gefolgt von Ned, Jack, Marcie, Brenda, Bill und Steve. Alice findet die Leichen ihrer Kollegen nach und nach und wird schließlich selbst zur Gejagten. Sie glaubt sich gerettet, als Mrs. Voorhees, die sich als Bekannte der Christy-Familie und ehemalige Camp-Köchin vorstellt, plötzlich auftaucht. Dass Mrs. Voorhees psychisch instabil ist, wird klar, als sie Alice vom Tod ihres Sohnes Jason, der Jahre zuvor unter vermeintlicher Camp-Aufsicht im Crystal Lake ertrunken ist, berichtet. Spätestens als sie ihre Stimme verstellt und in der Stimmlage ihres Sohnes zu sprechen beginnt, weiß Alice, wer für das Morden im Camp verantwortlich ist. Im Show-down enthauptet Alice letztendlich Mrs. Voorhees und lässt sich im Kanu auf den See hinaustreiben, wo sie von Jason selbst attackiert wird. Im nächsten Moment wacht sie im Krankenhaus auf. Ob Jasons Attacke real oder geträumt war, bleibt am Ende offen.

Drehbuchautor Victor Miller gibt in einem Interview¹⁶⁷ an, dass er sich beim Schreiben von *Friday the 13th* an den Grundstrukturen von Halloween orientierte: die Eingangsszene soll, wie schon in Halloween, durch ein in der Vergangenheit liegendes schreckliches Ereignis („*prior evil*“¹⁶⁸) gekennzeichnet sein; eine Gruppe von Teenagern bzw jungen Erwachsenen finden sich in einer Umgebung wieder, in der ihnen kein Erwachsener zur Hilfe kommen kann; „*the other thing I learned from Halloween was when you make love you get killed.*“¹⁶⁹ Im Camp zu arbeiten bedeutet für die jungen Erwachsenen die Möglichkeit jenseits der elterlichen Aufsicht ihre Selbstständigkeit unter Beweis zu stellen. Die Figuren in *Friday the 13th* sind eindimensional aufgebaut und durchleben im Laufe der Handlung keine merkliche Charakterentwicklung. Sie verweisen auf jeweils stereotype Eigenschaften. Jack und Marcie werden von Beginn an als das verliebte Paar eingeführt (Sex), die gemeinsam mit einem Freund, Ned, zum Camp fahren. Jack, Marcie und Ned bilden eine Mutter-Vater-Kind Konstellation. Ned hofft darauf im Camp Frauen kennenzulernen, in der Erwartung jemanden wie Jacks Freundin Marcie kennenzulernen. Ned ist ein

¹⁶⁷ *Return to Crystal Lake: Making 'Friday the 13th'*. Regie: Jeffrey Schwarz. Automat Pictures, 2003. 02'08"

¹⁶⁸ Ebd. 02'18"

¹⁶⁹ Ebd. 02'33"

nährischer Spaßvogel, der keine Chance auf einen (infantilen spielerischen) Annäherungsversuch auslöst. Bill ist der nette Junge von nebenan, aber auch ein Beschützertyp. Brenda wird als tough und selbstständige Frau dargestellt. Obwohl auch Alice als selbständig und darüber hinaus vernünftige Figur eingeführt wird, drückt sie durch ihre eher defensive und unentschlossene Art eine gewisse Unschuld und Naivität aus, die den anderen weiblichen Figuren fehlt. In einem Dialog zwischen Alice und Steve erfährt man, dass Alice mit dem Gedanken spielt, das Camp vorzeitig zu verlassen – möglicherweise, weil sie und Steve sich nähergekommen sind.

STEVE: You're very talented and very pretty. This really isn't your cup of tea, is it?

ALICE: (shrugs) nhm.

STEVE: Any particular reason?

ALICE: It's just a problem I have, nothing personal.

STEVE: You wanna leave?

ALICE: I don't know... I may have to go back to California to straighten something out.

STEVE: (sighs) Come on, give me another chance. Stay a week, help get the place ready. By Friday, if you're not happy, I'll put you on the bus myself.

ALICE: Alright, Friday, I'll give it a week.

STEVE: (brushing his hand through her hair) Thanks, Alice.¹⁷⁰

Sie wird in dieser Nacht die einzige Überlebende sein. Auf den ersten Blick unterscheidet sich Alice von den anderen Figuren äußerlich durch ihre eher in erdigen Farbtönen gehaltene Kleidung, außerdem – wie auch Mrs. Voorhees – durch ihren, im Vergleich zu Annie, Brenda und Marcie, kürzeren Haarschnitt. Bis kurz vor Brendas Tod liefern sich Alice und Brenda ein Kopf-an-Kopf Rennen um den Titel des Final Girls. Brenda und Alice bewahren stets einen kühlen Kopf und wirken sehr vernünftig, zB rettet Brenda Ned vor dem

¹⁷⁰ <http://campblood.shiversofhorror.com/Scripts/scripts.html> (2012-07-30)

(vorgetäuschten) Ertrinken. Während Jack in dieser Situation überfordert ist, holt Brenda Ned wieder an die Wasseroberfläche. Allerdings verrät sich Brenda während des Strip-Monopolspiels – vielleicht schon mit dem Vorschlag das Spiel in dieser Abwandlung zu spielen:

Alice starts to take off her shirt, but the door blows open.

BRENDA: Oh!

BILL: I'll get it, I'll get it!

BRENDA: Hold the money! Get the money!

ALICE: Oh drat!

BRENDA: Oh! I think I left the windows in my cabin open. Well, we're gonna have to finish this game some other night (*getting green rain-coat from hook*). Just when it was getting interesting. See you guys in the morning (*she leaves*).

ALICE and BILL: See ya. Goodnight.¹⁷¹

Alice entspricht nicht zur Gänze dem Bild des Final Girls, es ist – wie alle anderen und im Gegensatz zu Laurie in Halloween – bis zum Ende eine Unwissende. Sie ahnt erst sehr spät, dass möglicherweise etwas nicht mit rechten Dingen zugeht, jedoch ist sie sich über die drohende Gefahr erst bewusst, als sie Bills mit Pfeilen durchlöcherter Körper findet. Allerdings sieht Alice als einzige Figur in *Friday the 13th* die toten Körper und sie ist auch die einzige, die schließlich nicht ohne Wissen darum attackiert wird und nicht zuletzt deshalb entkommt. Alice ist weder klüger noch tougher als andere Figuren in *Friday the 13th*, einzig ihre unschuldige Art fällt besonders auf. Damit entspricht Alice eher Linda Williams Vorstellung vom Final Girl, wenn sie es als „*pure of heart*“¹⁷² bezeichnet.

¹⁷¹ <http://campblood.shiversofhorror.com/Scripts/scripts.html> (2012-07-30)

¹⁷² Williams, Linda. *When the Woman Looks*. In: Williams, Linda. *When the Woman Looks*. In: Grant, Barry Keith (Hg). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1996. S. 27

Jede Figur (und jedes mögliche Opfer) trägt in einer Szene mindestens ein rotes Kleidungsstück¹⁷³, mit Ausnahme von Alice, die überleben wird. Jack und Marcie tragen zwar ebenfalls keine rote Kleidung, sie kommen im Camp allerdings in einem roten Pick-Up Truck an, zusätzlich steht Marcie in einer kurzen Einstellung am Steg auf einem roten Handtuch und schließlich haben Jack und Marcie als einzigen aus der Truppe die Sex. Auch Steve trägt gleich zu Beginn ein rotes Halstuch und rote Socken und wird am Ende erstochen.¹⁷⁴

Autoritätspersonen treten in zwei Szenen auf, beide Male in Form der örtlichen Polizei. Einmal ist ein Motorradpolizist auf der Suche nach Ralph, dem Verrückten aus dem Dorf, der bereits Annie zu Beginn prophezeit, dass sie das Camp nicht lebend verlassen wird – sie erreicht das Camp jedoch nicht einmal lebend. Officer Dorfs Auftreten wirkt tollpatschig und lächerlich, sodass er von den Jugendlichen in seiner Funktion nicht respektiert wird. Möglicherweise finden sie es auch deshalb nicht notwendig, dem Polizisten von Annie zu erzählen, die noch immer nicht im Camp angekommen ist. In der zweiten Szene gabelt Sgt. Tierney Steve während des Unwetters am Straßenrand auf, dessen Jeep sich nicht mehr starten lässt. Nach ein paar Fahrtminuten muss er Steve aber wieder aussteigen lassen, weil Sgt. Tierney zu einem Unfall gerufen wird.

In diesen zwei Szenen wird deutlich, dass das Gesetz blind ist. Officer Dorf findet den Verrückten Ralph, der schon ankündigt, dass im Camp Schreckliches passieren wird, nicht – was aufgrund bereits vergangener Ergebnisse wenig verwunderlich ist. So erfährt Annie auf der Fahrt zum Camp von einem Ortskundigen namens Enos, dass Jahre zuvor zwei Jugendliche im Camp ermordet wurden (der Mord an dem Paar in der Eingangsszene), dass im Jahr davor ein Junge im See ertrank und dass vor der letzten Wiedereröffnung das Wasser vergiftet wurde. Obwohl diese Vorfälle nie aufgeklärt wurden, kommt es den Gesetzeshütern nicht in den Sinn, das Camp zumindest präventiv im Auge

¹⁷³ Historisch betrachtet wurde die Farbe Rot in vielen Kulturen ident mit Blut und Feuer verwendet, in einigen Sprachen bedeutet das Wort Rot gleichzeitig auch Blut bzw ist gleichbedeutend mit dem Wort Farbe.

¹⁷⁴ Vgl. <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Redshirt> (2013-01-04)"The color of shirt worn by the nameless security personnel on the original Star Trek series. [...] Their purpose is almost exclusively to give the writers someone to kill who isn't a main character, [...]"

zu behalten. Stattdessen richtet er seine Aufmerksamkeit auf die ‚verdorbene‘ Jugend und warnt die Gruppe davor Drogen zu konsumieren oder andere Dummheiten zu begehen: „*You kids keep your noses clean, understand? You'll be hearing from me if you don't. We ain't gonna stand for no weirdness 'round here.*“¹⁷⁵

Die Morde in *Friday the 13th* finden der Reihe nach statt, und – da die einzelnen Figuren nie einen toten Körper zu Gesicht bekommen – wissen diese bis zu ihrem eigenen Tod nicht, was ihnen bevorsteht (mit Alice als einziger Ausnahme). Neds Schicksal erahnt der Zuschauer, als er eine Gestalt im Bootshaus verschwinden sieht und ihr folgt. Was dort passiert, zeigt die Kamera nicht, erst später, nachdem Jack und Marcie Sex hatten, sieht der Zuschauer Ned tot im oberen Stockbett liegen. Nachdem Marcie die Hütte verlässt um zur Toilette zu gehen, liegt Jack entspannt auf dem Bett und zündet sich einen Joint an. Plötzlich tropft Blut vom Bett über ihm auf seine Stirn, ein Arm – der Mörder/die Mörderin liegt unter Jacks Bett – packt Jacks Kopf und bohrt einen Pfeil durch Jacks Hals.

Als Marcie im Waschraum ein Geräusch hört, weiß der Zuschauer aus der vorangegangenen Einstellung bereits, dass sich der Mörder mit ihr im Raum befindet. Zuerst denkt Marcie, dass Ned (bekannt für sein infantiles Verhalten) sie erschrecken möchte. Sie vermutet ihn in einer der Duschen. Sie öffnet einen Duschvorhang und auch noch einen zweiten, aber niemand ist dahinter verborgen, an der Wand hinter ihr sieht man den Schatten einer herabfallenden Axt und während sich Marcie umdreht, sagt sie: „*It must be my imagination.*“¹⁷⁶ Als sie nun erkennt, was gerade noch hinter ihrem Rücken passierte, erschreckt sie und schließt starr vor Furcht die Augen, dabei stößt sie mit weit aufgerissenem Mund einen Schrei aus. Marcie sackt mit der Axt in ihrer linken Gesichtshälfte zu Boden.

Brendas Mord erstreckt sich im Vergleich dazu über eine relativ lange Sequenz des Films. Zuerst hört sie – wie schon Marcie – Geräusche in den Waschräumen, denen sie wegen des tobenden Unwetters keine weitere Beachtung schenkt. In ihrer Hütte angekommen, macht Brenda sich fertig, um

¹⁷⁵ <http://campblood.shiversofhorror.com/Scripts/scripts.html> (2012-07-30)

¹⁷⁶ <http://campblood.shiversofhorror.com/Scripts/scripts.html> (2012-07-30)

zu Bett zu gehen. Dabei wird sie von außerhalb der Hütte beobachtet (subjektive Kamera). Plötzlich hört sie eine Kinderstimme, die um Hilfe ruft. Brenda macht sich in ihrem Nachthemd und mit einer Taschenlampe auf, der Stimme nach draußen zu folgen. Auf dem Bogenschießplatz angekommen, wird Brenda vom plötzlich angehenden grellen Licht der Flutlichtanlage geblendet. Sie befindet sich direkt vor einer Zielscheibe. Etwas später erfährt der Zuschauer, dass Brenda in dieser Szene geradezu hingerichtet wurde. Steve wird auf dem Weg in das Camp von einer ihm bekannten Person durch einen Messerstich in den Bauch getötet:

Steve: Hello? (*recognizes person with flashlight*) Oh, hi, what're you doin' out in this mess?

*Steve is stabbed in the stomach.*¹⁷⁷

Über die Art und Weise, wie Bill getötet wird, erfährt man, wenn Alice sich im Generatorschuppen nach ihm macht, findet sie seinen leblosen Körper dort von Pfeilen durchbohrt an der Innenseite der Eingangstür hängen.

Der Mörder/Die Mörderin bleibt für das Publikum bis zum Filmende und für manche Figuren bis zum Todeszeitpunkt unbekannt. Erst am Ende erfahren die Zuschauer_innen, wer das Camp seit Jahren und aus welchen Gründen terrorisiert. Mrs. Voorhees, die ehemalige Köchin des Camps, tötet aus Rache: Vor Jahren ertrank ihr Sohn Jason im Crystal Lake, während das Aufsichtspersonal mit Sex beschäftigt war. Von da an fühlt sie sich verpflichtet, dafür zu sorgen, dass so ein solches Unglück nicht mehr geschehen wird, indem sie jeglichen Versuch einer Wiedereröffnung des Camps – mit allen Mitteln – verhindern will.

Mrs. Voorhees: „Oh god, this place! Steve should never have opened this place again. There's been too much trouble here. Did you know a young boy drowned, the year before those two others were killed? The

¹⁷⁷ <http://campblood.shiversofhorror.com/Scripts/scripts.html> (2012-07-30)

counselors weren't paying any attention. They were making love while that poor boy drowned. His name was Jason. [...] Oh, I couldn't let them open this place again, could I? Not after what happened. Oh, my sweet, innocent Jason. My only child, Jason. You let him drown; you never payed any attention! What you did to him... Look what you did to him!“¹⁷⁸

Mrs. Voorhees kehrt immer wieder an den Ort des Geschehens zurück bzw verlässt den Ort, an dem ihr Sohn ertrank, nicht. Das Camp wird zur Grabstätte, die sie schmerzhaft an ihn erinnert. Ein ehemals friedlicher Ort ist von nun an ein ‚unheimlicher‘ Ort.

Enos, der Annie in seinem Truck ein Stück Richtung Camp mitnimmt, bezeichnet in einem Dialog die Jugend nachsichtig als störrisch und dumm.

Annie: You're an American original.

Enos: (mocking voice) I'm an American original... Dump kid.

Annie: At least i'm not afraid of ghosts. (looking giggling at Enos, who is slightly smiling looking back at her.)

Im Gegensatz dazu kennt Mrs. Voorhees keine Nachsicht. Sie bestraft das jugendlichen Aufsichtspersonals im Camp für rücksichts- und verantwortungsloses Verhalten bzw deren bloße Anwesenheit mit dem Tod. Bereits in der Eingangsszene tötet Mrs. Voorhees ein Paar, das drauf und dran ist Sex zu haben, in dem sie zuerst dem Jungen einen Stich in den Bauch versetzt und danach das Mädchen attackiert. Dieses Jagdmesser wird etwas später auch Annie die Kehle durchtrennen.

Mrs. Voorhees bleibt bis kurz vor dem Show-down des Films im Verborgenen dh sowohl den Zuschauer_innen als auch den Filmfiguren unbekannt, während das Publikum jedoch weiß, was im Camp vor sich geht, sind die Figuren ahnungslos. Wie schon in *Halloween* wird das durch den Einsatz der

¹⁷⁸ <http://campblood.shiversofhorror.com/Scripts/scripts.html> (2012-07-30)

subjektiven Kamera ermöglicht: „[...] die uns die Sicht eines Protagonisten aufzwingt und damit unsere Parteilichkeit stimuliert.“¹⁷⁹ Den Zuschauer_innen wird suggeriert, das Geschehen aus der Perspektive der Mörderin zu erleben, zB hinter einem Baum versteckt, die Jugendlichen zu beobachten.

Eine der ersten Szenen des Films, als Mrs. Voorhees (versteckt hinter der subjektiven Kameraeinstellung) in einer Hütte an schlafenden Kindern vorbei schleicht, erinnert vage an die Plansequenz zu Beginn von *Halloween*, in der Michael durch das Haus bis ins Zimmer seiner Schwester schleicht. In *Friday the 13th* wird diese Sequenz während des einführenden Mordes jedoch in mehrere Einstellungen montiert. Morde, bei denen die subjektive Kamera nicht zum Einsatz kommt, geschehen gänzlich im Verborgenen wie an den Beispiel von Ned im Bootshaus, Brenda auf dem Bogenschießplatz oder Bill im Generatorschuppen ersichtlich.

Im Gegensatz zu *Halloween*, wo die Identität des Mörders für den Zuschauer bereits am Ende der ersten Sequenz geklärt wird, erfährt der Zuschauer in *Friday the 13th* erst im Show-down, wer für das Morden im Camp Crystal Lake verantwortlich ist. In beiden Filmen sorgt diese ‚Enthüllung‘ für einen Überraschungseffekt, denn, weder der sechsjährige Michael noch die ältere Dame Mrs. Voorhees passen in das Bild eines Mörders/einer Mörderin, das in der Vorstellung des Zuschauers mit dem eines Monsters assoziiert wird. Sowohl in *Halloween* als auch in *Friday the 13th* handelt es sich im Falle des Mörders/der Mörderin, um ansonsten friedliche und geschätzte Mitglieder einer funktionierenden Gesellschaft.

4.2. Überwachen und Strafen in *Halloween* und *Friday the 13th*

Wie eingangs erwähnt, wird dem Slasherfilm unter anderem die Funktion der schwarzen Pädagogik zugeschrieben.¹⁸⁰ In diesen Filmen soll vor allem Jugendlichen vor Augen geführt werden, welche Risiken

¹⁷⁹ Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 123

¹⁸⁰ Vgl. Seeßlen, Georg / Jung, Fernand. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2006. S. 757

unverantwortungsvolles Handeln birgt. In diesem Sinne tritt der/die Mörder_in als allgegenwärtige und sehende – vielmehr überwachende – Macht auf. Unsittliches Verhalten, meist im Kontext religiöser und sozialer Moralvorstellungen, wird gnadenlos bestraft. Nur Charaktere mit ‚reinem Herzen‘ werden überleben, was aber nicht heißt, dass die bestrafende Instanz sie verschont. Der Gewinn, den das Final Girl davonträgt, ist zwar sein Leben, aber es ist dadurch nachhaltig traumatisiert.

Der Verzicht auf die peinlichen Strafen und die Marter, wie sie nach Mitte des 18. Jahrhundert im neuen Strafsystem angewandt wird, hinterlässt am Körper der Verurteilten keine sichtbaren Spuren mehr. Stattdessen wird der Körper des Verurteilten in diesem System seiner Rechte beraubt, über ihn verfügt nun eine Institution, allein das Wissen der Unausweichlichkeit der Strafe (Enteignung des Körpers des Verurteilten durch Freiheitsentzug, Verplanung des Tages usw) soll der Abschreckung dienen: „*[Die Bestrafung] verlässt den Bereich der Wahrnehmung und tritt in den des abstrakten Bewusstseins ein; [...]*“¹⁸¹. Nachdem Dr. Loomis auf Michael am Ende von *Halloween* schießt, fällt dieser getroffen aus dem Fenster in den Vorgarten, wo er tot geglaubt reglos liegen bleibt. Doch Michael Myers ist im nächsten Moment schon wieder verschwunden. In *Friday the 13th* wird Alice kurz vor ihrer Rettung vor Jason Voorhees attackiert, als sie im Krankenhaus zu sich kommt, ist sie sich jedoch nicht mehr sicher, ob diese Attacke nicht nur ein böser Traum war. Sowohl Laurie als auch Alice überleben zwar den Terror dieser Halloween-Nacht und den Freitag, den 13., zugefügte physischen Verletzungen werden heilen, die Erinnerung daran wird sie jedoch ein Leben lang belasten. Dieses Wissen der Möglichkeit, dass Michael Myers oder Jason jederzeit wieder zuschlagen könnten, dringt in den Bereich des ‚abstrakten Bewusstseins‘ ein. Die am Körper sichtbar gemachte Bestrafung wird durch die Möglichkeit einer zukünftigen Bedrohung ersetzt. Diese Transformation von Sichtbarkeit in Unausweichlichkeit der Strafe findet sowohl in *Halloween* als auch in *Friday the 13th* mit Hilfe der Figur des Final Girls statt.

¹⁸¹ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 16

Der Slasherfilm bringt das Spektakel der Bestrafung in den ‚öffentlichen Bereich der Wahrnehmung‘¹⁸² zurück, nämlich in den der Zuschauer_innen. Für ein zahlendes Publikum wird in diesem Genre ein Gemetzel visualisiert, das in seinem Aufbau an Hinrichtungen des alten Strafsystems – wie es Foucault in *Überwachen und Strafen* beschreibt – erinnern. Michael Myers und Mrs. Voorhees übernehmen darin alle Instanzen des historischen Bestrafungsaktes: Ankläger, Zeuge, Richter und Scharfrichter. Das Entkommen der Attacken des Killers ermöglicht dem Final Girl das Überleben. Beim Misslingen der Hinrichtung wird dem Verurteilten das Leben geschenkt. Dabei kommt es auch immer wieder vor, dass der Scharfrichter aufgrund seines Versagens den Zorn des Volkes erntet. Im Slasherfilm übernimmt das Final Girl, das dem Publikum eine Identifikationsfläche anbietet, stellvertretend die Bestrafung des Killers für sein Versagen. Wenn der Killer schlussendlich ‚besiegt‘ wurde, ebnet sich der Weg für das neue Strafsystem, in dem nicht die Sichtbarkeit der Strafe am Körper, sondern die Unausweichlichkeit der Bestrafung im Vordergrund steht. Mit dem Sieg des Final Girls über das Chaos stellt es die heilige Ordnung wieder her und verbannt damit alles das, was eigentlich gar nicht sein darf, in den Bereich der Unsichtbarkeit.

Alice und Laurie leben weiter mit dem Wissen der Unausweichlichkeit der Bestrafung durch die drohende Rückkehr von Michael und Jason. Das ‚abstrakte Bewusstsein‘ des Final Girls wird dadurch jedoch gestört/verunreinigt. Der Körper des Final Girls wird im doppelten Sinn bedroht, da es von nun an die Unausweichlichkeit der Bestrafung mit der vorangegangenen Sichtbarmachung der Bestrafung durch Schändung des Körpers assoziieren wird. Das Trauma wird zu ihrem psychischen Gefängnis und gleichzeitig wird ihr körperliche Gewalt angedroht.

Auch darin lässt sich wiederum die Überlappung des alten Strafsystems mit dem neuen Strafsystem erkennen: Öffentliches Spektakel und die antrainierte Gewissheit, bestraft und diszipliniert zu werden. Die Zurschaustellung – das Schauspiel der Bestrafung durch den Killer – bringt das ‚abstrakte Bewusstsein‘ in einen krisenhaften Zustand, dh gegenwärtige gesellschaftliche Ordnungen –

¹⁸² Vgl. Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 16

in diesem Fall das Strafsystem – werden in Frage gestellt und können sogar als Auflösung dieser Ordnung interpretiert werden. Was eigentlich nicht sein darf bezieht sich im Falle von *Halloween* und *Friday the 13th* unter anderem darauf, dass durch Regeln und Gesetze geschützte Orte, wie zB eine ruhige Vorstadt aber auch ein Feriencamp von ‚Innen‘ bedroht werden.

In dem Aufsatz *Das Unheimliche* macht Freud den Auslöser für den Gefühlszustand des Unheimlichen „an Personen und Dingen, Sinneseindrücken, Erlebnissen und Situationen“¹⁸³ fest: „[D]as Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“¹⁸⁴ Ein Erlebnis wird als unheimlich beschrieben, wenn eine Konfrontation mit einem bestimmten verdrängten Ereignis erneut stattfindet. Dabei handelt es sich oft um ein Wiedererleben von ehemals ‚heimisch‘ – im Sinn von vertraut – Empfundene. Die Vorsilbe „un“ bezeichnet Freud hier als die „Marke der Verdrängung“¹⁸⁵ im Unheimlichen. Das Verdrängte liegt also im Unterbewusstsein verborgen. Solange es nicht ins Bewusstsein gerufen wird, bleibt es außer Reichweite. Im Gegensatz dazu konfrontiert das von Kristeva beschriebene Abjekte das Subjekt kontinuierlich als etwas am Rand des Bewusstseins Lauerndes.¹⁸⁶

Der Killer bringt die Bestrafung also durch die auf der Leinwand visualisierte Hinrichtung wieder zurück in das öffentliche Bewusstsein, er jagt das Final Girl, bis dieses selbst zur Waffe greift, um im Gegenzug erneut zu bestrafen. So scheint der Slasherfilm die Bestrafung als ewigen Kreislauf zu zelebrieren, was unter anderem durch zahllose Sequels bestärkt wird.

Die Sichtbarmachung der Bestrafung durch die Marter am Körper in der Tradition des Spektakels wird in *Halloween* in einer Szene besonders plakativ demonstriert. Nachdem Michael Annie in ihrem Auto die Kehle durchtrennt, findet Laurie diese tot im Bett drapiert. Am Kopfende des Bettes befindet sich der vom Friedhof entwendete Grabstein von Michaels Schwester, Judith Myers.

¹⁸³ Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. In: Gesammelte Werke. Zwölfter Band – Werke aus den Jahren 1917 – 1920. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999. S. 231

¹⁸⁴ Ebd. S. 231

¹⁸⁵ Ebd. S. 259

¹⁸⁶ Vgl. Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. S. 7

Michael Myers arrangiert oder versteckt die Körper seiner Opfer, die im Laufe der Handlung – meist ausschließlich vom Final Girl – entdeckt werden. Der Zuschauer ahnt oder weiß, dass diese toten Leiber irgendwo auftauchen werden, da der Mord angedeutet bzw bereits visualisiert wurde. Das plötzliche Herausfallen eines toten Körpers aus dem Kleiderschrank, etwa dient nicht nur als Erschreckungseffekt für das Publikum, auch das Final Girl wird dadurch auf die bestehende Gefahr aufmerksam gemacht und damit erneut dem Terror der Unausweichlichkeit der Bestrafung ausgesetzt. Auch Mrs. Voorhees weiß, ihre Opfer sorgfältig zu platzieren, zB ein mit Pfeilen durchbohrter Körper an einer Hüttentür. Im Gegensatz zu Michael findet Mrs. Voorhees aktive Verwendung für diese versehrten, gemarterten Körper, so wirft sie zB Brendas blutigen Leib durch ein Fenster in jene Hütte, in der sich Alice verbarrikadiert hat. Auch diese Art von ‚Körper-Arrangement‘ verdeutlicht den Prozess der Bestrafung bis hin zur Hinrichtung und damit vereinen sich wiederum altes Strafsystem, ausgeführt vom Killer im Slasherfilm, und neues Strafsystem, vermittelt durch das Final Girl: Öffentliches Spektakel und die antrainierte Gewissheit, bestraft zu werden. Die Motivation von Michael Myers und Mrs. Voorhees Taten unterscheiden sich jedoch grundlegend. Mrs. Voorhees mordet aus Rache und Michael Myers, weil es in seiner Natur liegt. Im Fall des ertrunkenen Jasons wurden die verantwortlichen Personen nicht zur Rechenschaft gezogen (zumindest erfährt das Publikum nichts darüber). So sieht Mrs. Voorhees im Akt der Selbstjustiz die Möglichkeit, das Unglück ihres Sohnes zu rächen bzw aufzuarbeiten. Sie ist Opfer, Anklägerin und Vollstreckerin in einer Person und bestraft nach eigenem Ermessen.

Hier scheint es, als ob durch die fehlende Bestrafung der Campaufseher das neue System versagt hat, und in die eigenen Hände genommen, bietet sich für Mrs. Voorhees die Form der Bestrafung nach dem alten Strafsystem an. Sie verurteilt ausschließlich zum Tode. Misslingt die Hinrichtung, wie in ihrem Fall, jedoch, bezahlt der Killer mit dem eigenen Leben – so enthauptet Alice in *Friday the 13th* schlussendlich Mrs. Voorhees.

Wenn Michael in der Halloweennacht zum zweiten Mal tötet, rammt er Bob das Messer in den Bauch und verbringt eine gute Weile damit, zu beobachten, was

mit Bobs Körper geschieht. Das Messer im Bauch des Opfers fixiert, neigt Michael seinen Kopf immer wieder von links nach rechts, und beobachtet dabei Bobs zuckenden Körper, während das Leben aus diesem weicht. Sein nächstes Opfer wird Lynda sein, die kurz vor Bobs Tod noch mit diesem geschlafen hat. Michael wirft sich ein Leintuch über und setzt sich Bobs Brille auf, so, dass Lynda Michael mit Bob verwechselt.

Was bedeuten jedoch Verkleidungen wie diese in Michaels Fall? Für Wünsch und Dika bedeutet zB das Tragen der Maske eine Entmenschlichung, das Verbergen aller menschlichen Züge und Emotionen.¹⁸⁷ Oder dient die Maske nicht viel mehr der Vermenschlichung oder der Anpassung an die soziale Norm, um zu verbergen was sich dahinter verbirgt?

Michael hat laut Dr. Loomis keinerlei Sinn für Recht oder Unrecht bzw „[...] *no understanding, in even the most rudimentary sense, of life or death* [...]“¹⁸⁸

„Michael Myers scheint also selbst keine Eigenschaften zu besitzen, sondern eher ein Prinzip zu transportieren. Sein Psychiater Dr. Loomis behauptet mehrmals in den Filmen, dass er keine menschlichen Eigenschaften besitze, sondern das absolut ‚Böse‘ verkörpere.“¹⁸⁹

Dr. Loomis charakterisiert Michael Myers Erscheinung mit den Worten „*blank, pale, emotionless face and the blackest of eyes*“¹⁹⁰ – Foucault beschreibt, wie bei der Bestrafung durch Freiheitsentzug „*der Körper in ein System von Zwang und Beraubung, von Verpflichtungen und Verboten*“¹⁹¹ gesteckt wird und letztendlich durch diesen Vorgang der ständigen Überwachung normiert und korrigiert wird. Für den Mord an seiner Schwester verbringt Michael Myers zwei Drittel seines Lebens in einer psychiatrischen Anstalt. Die Bestrafung erfolgt nicht durch Zufügen von Schmerz am Körper des Verurteilten und dessen Tod, sondern durch den Entzug von Rechten und seiner Freiheit, mit der Aussicht auf ‚Heilung‘ innerhalb einer geeigneten Institution. Der Scharfrichter, so

¹⁸⁷ Vgl. Wünsch, Michaela. *Im Inneren Aussen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010. S. 46

¹⁸⁸ <http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html> (2012-08-07)

¹⁸⁹ Wünsch, Michaela. *Im Inneren Aussen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*. S. 46

¹⁹⁰ <http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html> (2012-08-07)

¹⁹¹ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 18 ff

Foucault, wird dabei an dieser Stelle durch „Aufseher, Ärzte, Priester, Psychiater, Psychologen, Erzieher“¹⁹² ersetzt. Hat der Scharfrichter noch den Körper durch zufügen von Verletzungen geformt, normieren nun von der Justiz als angemessen erachtete Institutionen den Körper durch dessen Verplanung, Freiheitsentzug und einer Vielzahl von Verboten.¹⁹³

Durch seine Verkleidung(en) entzieht sich Michael der Disziplinierung im doppelten Sinn: Er entzieht sich den kontrollierenden Blicken der überwachenden Instanz und dadurch der Notwendigkeit selbst sozialen Normen zu entsprechen. Da er vor dem Gesetz als gleichbedeutend mit einem Monster nicht der vorausgesetzten männlichen Ordnung¹⁹⁴ entspricht, bietet ihm die ‚Verkleidung‘ die Möglichkeit, sich durch diese vorgetäuschte Normierung/Anpassung die Funktion des Disziplinierenden anzueignen. Besonders deutlich wird dies dadurch, dass Michael obwohl sich ihm die Möglichkeit anbietet, das Fluchtfahrzeug gegen den Kombi des toten Mechanikers zu wechseln, er das Fahrzeug zurücklässt. Das Fluchtauto ist versehen mit dem offiziellen staatlichen Emblem: SEAL OF THE STATE OF ILLINOIS FOR OFFICIAL USE ONLY. Durch die Aneignung der ‚Arbeitsuniform‘ und die Wahl des Fortbewegungsmittels übernimmt Michael mit Hilfe der ‚Verkleidung‘ die Identität eines Arbeiters, der im staatlichen Auftrag, legitimiert durch das offizielle Transportmittel, das ebenfalls eine Verkleidung ist, die Funktion der überwachenden und bestrafenden Macht und agiert, so Meteling, als Beauftragter eines „reaktionären Überwachungssystems“¹⁹⁵.

„Er ist das ausführende Organ und der Agent, die »invisible hand« des Systems, das hinter einer Apparatur, sei sie technisch oder gesellschaftlich, steht.“¹⁹⁶

¹⁹² Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. S. 19

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 18 f

¹⁹⁴ Vgl. Creed, Barbara. *Phallic Panic: Film, horror and the primal uncanny*. Carlton, Australia: Melbourne University Publishing Ltd, 2005. S. 14

¹⁹⁵ Meteling, Arno. *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006. S. 228

¹⁹⁶ Meteling, Arno. *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006. S. 228

Hier ist deutlich die Parallele zum Slasherfilm erkennbar. Der Killer identifiziert sich in der Funktion des Bestrafenden mit dem Scharfrichter im Sinne des alten Strafsystems. Die Bestrafung der Verurteilten wird in Form eines ritualisierten Spektakels von der Marter bis zur Hinrichtung dem Publikum vorgeführt. Auslösendes Moment dafür ist in beiden Slasherfilm-Beispielen das vorangegangene Versagen des neuen Strafsystems. Im Fall von *Halloween* wird das Versagen des neuen Strafsystems mit Michaels fehlgeschlagener ‚Heilung‘ in der Smith’s Grove Anstalt markiert. Aus der Anstalt ausgebrochen, führt Michael die traditionelle, ritualisierte Bestrafung, wie sie aus dem alten Strafsystem bekannt ist, an anderen fort. In *Friday the 13th* kommt das neue Strafsystem in dieser Form gar nicht zum Einsatz, da die Aufsichtspersonen für das Ertrinken von Jason nicht zur Verantwortung gezogen wurden (bzw wird davon nichts erwähnt). Und wieder lässt sich erkennen, dass durch das Versagen des neuen Systems, das alte System reaktiviert wird. Das neue Strafsystem wird immer durch die Figur des Final Girls wieder hergestellt. Generell kann das Final Girl als vermittelndes Medium im Übergang des sich Wandelnden alten Strafsystem in das neue Strafsystem wie es Foucault beschreibt, erklärt werden.

In *Halloween* ist ‚das Sehen‘ von Michael hauptsächlich Laurie vorbehalten. Sie sieht ihn durch Fenster, hinter Hecken und im Auto. Wie bereits erwähnt, bemerkt sie Michael nur einmal nicht, nämlich, als sie etwas Verbotenes macht und ihrer jugendlichen Neugier nachgibt. Vera Dika setzt das Sehen und Nicht-Sehen in *Halloween* mit Verantwortung/Pflichtbewusstsein und dessen Fehlen gleich.

“Judy does not see her brother, Michael, and this fact will eventually be her undoing. We, as viewers, do not understand yet, but Judy’s inability to see has marked her as guilty and will be a major reason for her death. Not only is she having sex and shirking her baby-sitting duties by not ‘watching’ her little brother, but she is literally cannot see him standing outside the window.”¹⁹⁷

¹⁹⁷ Dika, Vera. *Halloween: The Beginning of the Stalker Cycle*. in: *Games Of Terror. Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990. S 38

Dr. Loomis hingegen bekommt Michael nach seiner Flucht nicht zu sehen. Im Fall von Dr. Loomis bleibt immer Michael selbst die beobachtende Instanz, auch wenn man das Gegenteil vermuten würde, da Loomis an allen Ecken und Enden der kleinen Vorstadt unterstützt von Sgt. Brackett nach ihm Ausschau hält. Loomis wurde bereits vor fünfzehn Jahren mit der Aufgabe betraut, Michael Myers gesellschaftsfähig zu machen, seinen kranken Geist zu heilen. Jedoch ist es Loomis unmöglich, diese ‚Pflicht‘ erfolgreich zu erfüllen. Nach Michaels Flucht hat es sogar den Anschein, als wäre Michael für Loomis unsichtbar, zB wenn Michael vollkommen unbemerkt an ihm vorbei fährt. Loomis bekommt Michael erst ganz am Ende zu Gesicht und zwar in Lauries Anwesenheit. Und wieder kann die Figur des Final Girls als Vermittlerin gesehen werden, nämlich als Brücke zwischen dem alten und dem neuen Strafsystem. Wie im neuen Strafsystem vorgegeben, ist es Dr. Loomis Aufgabe Michael zu überwachen und zu heilen, wenn Michael sich jedoch diesem System entzieht und sogar davor flüchtet, kehren sich die Instanzen um. Dr. Loomis wird in Michaels ‚Realität‘, in der das alte Strafsystem angewandt wird, selbst zum Überwachten.

4.3. Schlussbemerkung

Anhand der Beispiele *Halloween* und *Friday the 13th* wurde gezeigt, dass sich die Struktur der am Körper ausgetragenen Machtmechanismen der jeweiligen Strafsysteme, wie sie Foucault in *Überwachen und Strafen* beschreibt, durchaus auf Aspekte des Slasherfilms anwenden lässt. Auf narrativer Ebene lässt sich der Handlungsablauf in den ausgewählten Slasherfilm-Beispielen mit dem Ablauf einer historischen Hinrichtung in Form eines ritualisierte Spektakels, wie dieses im alten Strafsystem ausgeführt wurde, beschreiben.

Das Versagen des neuen Strafsystems markiert die Wiederbelebung des alten Strafsystems in der Handlung des Slasherfilms. Dieses Thema findet sich bis heute in einer Vielzahl von Filmen des Genres wieder. Im Hinblick darauf übernimmt der Killer im Slasherfilm sowohl als strafende Instanz die Aufgaben

des Scharfrichters als auch als überwachende Instanz die Aufgaben des Richters (dem Gesetz). Das Final Girl, über dessen Körper der Kampf um die Wiederherstellung der Machtverteilung in den Strafsystemen erkennbar gemacht wird, ist eine Verurteilte, die zwar der Marter nicht entgehen konnte, die jedoch den Hinrichtungsversuch abwehrt. Durch diese Abwehr ist es ihr nun möglich, stellvertretend für das Volk und gleichzeitig für die Zuschauer_innen, die vom neuen Strafsystem verlangte Ordnung wiederherzustellen. Am Körper des Final Girls lässt sich die Übermacht des jeweiligen Strafsystems nachverfolgen, sowohl sichtbar als auch abstrakt; zum einen durch die am Körper des Final Girls evidenten physischen Verletzungen, zum anderen durch die fortwährende Disziplinierung ihres Körpers aufgrund des von den Ereignissen ausgelösten Traumas, da das Final Girl mit der ständigen Gefahr eines erneuten Angriffs und der möglichen Überwachung durch Killers rechnet. Mittels des Körpers der Figur des Final Girls lässt sich der strukturelle Übergang von einem veralteten Strafsystem in ein novelliertes Strafsystem festmachen.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Bibliographie

- Altman, Rick. *A Semantic/Syntactic Approach*. In: Grant, Barry Keith (Hg). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Armstrong, Kent Byron. *Slasher Films. An International Filmography, 1960 through 2001*. Jefferson, NC: McFarland, 2003.
- Badley, Linda. *Film, horror, and the body fantastic*. New York: Greenwood Press, 1995.
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Benshoff, Harry M. *Monster in the closet. Homosexuality and the horror film*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Benshoff, Harry M. / Sean Griffin. *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2006.
- Bernold, Monika / Braidt, Andrea B. / Preschl, Claudia (Hg.). *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2004.
- Biedermann, Claudio / Stiegler, Christian (Hg). *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*. Konstanz: UVK VerlagsgesellschaftmbH, 2008.
- Braidt, Andrea B. *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren, 2008.
- Bronfen, Elisabeth. *Over her dead body: Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Büsser, Martin. *Lustmord – Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert*. Mainz: Ventil Verlag, 2000.
- Butler, Judith. *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1997.
- Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Creed, Barbara. *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*. In: Grant, Barry Keith (Hg). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.

- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*. London: Routledge, 2004.
- Creed, Barbara. *Phallic Panic: Film, horror and the primal uncanny*. Carlton, Australia: Melbourne University Publishing Ltd, 2005.
- Doane, Mary Ann. *Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*. In: Weissberg, Liliane (Hg). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Dika, Vera. *Games Of Terror. Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
- Dika, Vera. *Halloween: The Beginning of the Stalker Cycle*. in: *Games Of Terror. Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
- Doane, Mary Ann. *Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*. In: Weissberg, Liliane (Hg). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Duden, Barbara. *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- Eder, Jens. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2008.
- Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- Felix, Jürgen (Hg). *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. St Augustin: Gardez!-Verlag, 1998.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. In: *Gesammelte Werke. Zwölfter Band – Werke aus den Jahren 1917 – 1920*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.
- Gledhill, Christine. *Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter*. In: Bernold, Monika / Braidt, Andrea B. / Preschl, Claudia (Hg.). *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2004.
- Grant, Barry Keith (Hg). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.

- Grant, Barry Keith (Hg). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows. Gothic horror and the technology of monsters*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Höltgen, Stefan. *Take a Closer Look – Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde*. In: Köhne, Julia / Kuschke, Ralph / Arno Meteling (Hg). *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer Gbr, 2005.
- Hogan, David J. *Dark Romance: Sexuality in the Horror Film*. Jefferson, NC: McFarland Classic, 1997.
- Juhnke, Karl. *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001.
- Kaplan, E. Ann. *Is the Gaze Male?*. In: Kaplan, E. Ann (Hg). *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Kaplan, Ann (Hg). *Psychoanalysis and Cinema*. New York: Routledge, 1990.
- Koch, Gertrud. *Was ich erlebte, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel: Stroemfeld Verlag, 1989.
- Koch, Tankred. *Geschichte der Henker. Scharfrichter-Schicksale aus acht Jahrhunderten*. Heidelberg: Kriminalistik Verlag GmbH, 1988.
- Köhne, Julia / Kuschke, Ralph / Arno Meteling (Hg). *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer Gbr, 2005.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques. *Das Spielstadium als Bildner der Ich-Funktion*. In *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch*. Berlin und München: Langenscheidt KG, 1988.
- Lorenz, Maren. *Leibhaftigkeit der Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*. Tübingen: Edition Diskord, 2000.

- Ludewig, Karin. *Die Wiederkehr der Lust. Körperpolitik nach Foucault und Butler*. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 2002.
- McAfee, Noelle. *Julia Kristeva*. New York: Routledge, 2004.
- Meteling, Arno. *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.
- Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verlags GmbH, 2008.
- Moebius, Stephan. *Die soziale Konstituierung des Anderen. Grundrisse einer poststrukturalistischen Sozialwissenschaft nach Lévinas und Derrida*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2003.
- Mulvey, Laura. *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Mulvey, Laura. *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by Duel in the Sun*. In: Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London, New York: Routledge, 2000.
- Nelmes, Jill (Hg). *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge, 1996.
- Nowell, Richard. *Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. London: Continuum, 2011
- Nowosadtko, Jutta. *Scharfrichter und Abdecker. Der Alltag zweier „unehrlicher Berufe“ in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 1994.
- Pagel, Gerda. *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2007.
- Peucker, Brigitte. *Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*. Berlin: Vorwerk 8, 1999.
- Robinson, Jessica. *Life Lessons From Slasher Films*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2012.
- Sarasin, Philipp. *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2008.

- Schneider, Steven Jay. *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Schwab, Angelica. *Serienkiller in Wirklichkeit und Film: Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung*. Hamburg: Lit Verlag, 2001.
- Schweinitz, Jörg. *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2006.
- Seeßlen, Georg / Jung, Fernand. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2006.
- Seeßlen, Georg / Weil, Claudius. *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Grundlagen des populären Films*. Reinbeck: Rowohlt, 1980.
- Shelton, Catherine. *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Tudor, Andrew. *Genre*. In: Grant, Barry Keith (Hg). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Uhlemann, Dennis. *Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Köln: Teiresias-Verlag, 2004.
- Waller, Gregory A. (Hg). *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Weissberg, Liliane (Hg). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- White, Patricia. *Filmic Discourses. Critical Approaches*. Kaplan, Ann (Hg). *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Williams, Linda. *When the Woman Looks*. In: Grant, Barry Keith (Hg). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Williams, Tony. *Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror*. In: Grant, Barry Keith (Hg). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Wünsch, Michaela. *Im Inneren Aussen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010.

Wuss, Peter. *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma, Rainer Bohn Verlag, 1993.

5.2. Filmographie

Camp Daze. Regie: Alex Pucci. USA: Screaming Productions, 2005.

Child's Play. Regie: Tom Holland. USA: United Artists, 1988.

Cruising. Regie: William Friedkin. USA, West Germany: CiP – Europäische Treuhand AG, Lorimar Film Entertainment, 1980.

Dressed to Kill. Regie: Brian De Palma. USA: Filmways Pictures, Cinema 77 Films, 1980.

Friday the 13th. Regie: Sean S. Cunningham. USA: Warner Bros., 1980.

Halloween. Regie: John Carpenter. USA: Compass International Pic., 1978.

Halloween: 25 Years of Terror. Regie: Stefan Hutchinson. USA/UK: Masimedia, Paranormal Films, Rehab54, 2006.

The Hills Have Eyes. Regie: Wes Craven. USA: Blood Relations Co, 1977.

Last House on the Left. Regie: Wes Craven. USA: Lobster Enterprises, Sean S. Cunningham Films, The Night Co., 1972.

My Bloody Valentine. Regie: George Mihalka. Canada: Canadian Film Development Corporation, Famous Players, Paramount Pictures, Secret Films, 1981.

Nightmare on Elm Street. Regie: Wes Craven. USA: New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, The Elm Street Venture, 1984.

Prom Night. Regie: Paul Lynch. Canada: Quadrant Trust Company, Simcom Limited, 1980.

Psycho. 1960. Regie: Alfred Hitchcock. USA: Shamley Productions, 1960.

Return to Crystal Lake: Making 'Friday the 13th'. Regie: Jeffrey Schwarz. USA: Automat Pictures, 2003.

Scream. Regie: Wes Craven. USA: Dimension Films, Woods Entertainment, 1996.

Scream 2. Regie: Wes Craven. USA: Dimension Films, Konrad Pictures, Craven-Maddalena Films, Maven Entertainment, Miramax Films, 1997.

Scream 3. Regie: Wes Craven. USA: Dimension Films, Konrad Pictures, Craven-Maddalena Films , 2000.

Silent Night, Deadly Night. Regie: Charles E. Sellier Jr. USA: TriStar Pictures, Slayride, 1984.

Sleepaway Camp. Regie: Robert Hiltzik. USA: American Eagle, 1983.

Slumber Party Massacre II. Regie: Deborah Brock. USA: Concorde Pic., 1987.

The Texas Chain Saw Massacre. Regie: Tobe Hopper. USA: Vortex, 1974.

The Texas Chainsaw Massacre II. Regie: Tobe Hopper. USA: Cannon Films, 1986.

Windows. Regie: Gordon Willis. USA: Mike Lobell Productions, 1980.

5.3. Online-Quellen

<http://campblood.shiversofhorror.com/Scripts/scripts.html> (2012-07-30)

<http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html> (2012-08-07)

<http://www.amnesty-todesstrafe.de/index.php?id=646> (2012-12-01)

<http://www.amnesty.de/2012/3/26/todesstrafe-weltweit-weniger-henkerstaaten-aber-mehr-hinrichtungen> (2012-12-01)

<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Redshirt> (2013-01-04)

6. Anhang

6.1. Sequenzprotokolle

Einstellungsgrößen; Vgl. Faulstichs Grundkurs Filmanalyse, 5.1.

Kamera/Einstellungen und Montage S. 115 – 125.

6.1.1. *Halloween* (USA 1978)

S#	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit	Einstellungsgröße
01	Vorspann	00:00:00	
02	Haddonfield, Illinois; Halloween Night 1963; Plansequenz; Nacht; Michael beobachtet seine Schwester und ihren Freund von außerhalb des Hauses und verfolgt diese. Der Freund verlässt das Haus und Michael ersticht seine Schwester mit einem Fleischermesser. Michael läuft aus dem Haus wo Mutter und Vater im Vorgarten auf ihn treffen.	00:02:05	Inserts; Plansequenz; Subjektive Kamera, Handkamera auf das Haus, um das Haus und durch das Haus.
03	Vater nimmt Michael die Maske ab. Michael steht vor dem Haus mit dem Fleischermesser in der Hand.	00:06:30	Amerikanische Einstellung, Kranfahrt/Aufzugsfahrt rückwärts nach oben; extreme Aufsicht; Totale
04	Smith's Grove, Illinois; October 30, 1978; Nacht; Dr. Loomis und eine Krankenschwester fahren auf einer unbeleuchteten Straße während einem Unwetter zur Smith's Grove Anstalt um Michael zur Untersuchung in eine andere Anstalt zu Überführen. Vor der Anstalt laufen Menschen in weißen Nachthemden unbeaufsichtigt am Gelände herum. Dr. Loomis verlässt den Wagen um nachzusehen was los ist. Währenddessen attackiert einer der Ausbrecher (Michael) die Krankenschwester, die sich aus dem Auto in den matschigen Straßengraben flüchtet. Als ihr Dr. Loomis zur Hilfe kommt, ist Michael per Auto bereits geflüchtet.	00:07:00	Inserts; Nahaufnahme von Dr. Loomis und der Krankenschwester; Detailaufnahme von der Zündholzschachtel; Halbtotale – vor der Anstalt; Totale – Michael flüchtet im Auto
05	Haddonfield; Halloween; Tag; Laurie geht zur Schule und wird von ihrem Vater gebeten, den Schlüssel, wegen einer bevorstehenden Besichtigung,	00:11:07	Inserts; Weitaufnahme – Straßen und Häuser von Haddonfield; Totale – Laurie

	zum Myers Haus zu bringen; am Weg trifft Laurie auf Tommy, der Laurie erzählt, dass das Haus verflucht sei. Laurie legt den Schlüssel unter die Matte und wird dabei von Michael aus dem Haus unbermerkt beobachtet.		verlässt das Haus, Amerikanische Einstellung – Laurie und Tommy vor Myers Haus;
06	Smith's Groove Anstalt; Dr. Loomis streitet mit einem Mann am Weg zu seinem Auto wegen Michaels Flucht.	00:14:29	Halbtotale – Dr. Loomis und Mann; Kamerafahrt rückwärts
07	Haddonfield; Klassenzimmer; Lauries Blick schweift während dem Unterricht (Schicksal) aus dem Fenster, wo sie hinter einem Kombi einen Mann – mit auffällig blassem Gesicht – in ihre Richtung blicken sieht.	00:15:12	Halbtotale – Klassenzimmer, Kamerafahrt vorwärts; Nahaufnahme – Laurie; Totale – aus Fenster auf Straße; Großaufnahme – Laurie; Totale – aus Fenster auf Straße; Nahaufnahme – Laurie; Totale – aus dem Fenster auf die Straße; Großaufnahme – Laurie;
08	Vor dem Schulgebäude; Schulglocke verkündet Unterrichtsschluss und Kinder in Halloweenkostümen laufen über das Gelände. Tommy, der einen Kürbis trägt wird von Mitschülern aufgezogen und gestoßen, Tommy fällt auf den Kürbis und zerdrückt ihn. Die Buben laufen davon; einer läuft in Michaels Arme. Michael steigt ins Auto und verfolgt Tommy.	00:16:25	Totale – Kinder, Schule; vertikale Kamerafahrt nach rechts; Bauchsicht; Normalsicht; Nahaufnahme – Tommy und Mitschüler; Detailaufnahme – Füße/Schuhe; Großaufnahme – Tommys Kopf am Boden; Totale – Mitschüler flüchten; Amerikanische Einstellung – Junge/Michael; Totale – Michael/Tommy
09	Freeway Richtung Haddonfield; Tag; Dr. Loomis findet am Straßenrand ein stehengelassenes Fahrzeug. Loomis in einer Telefonzelle, informiert über die bestehende Gefahr: Michael ist am Weg nach Haddonfield. Der Mann, dem das stehengelassene Auto gehört, liegt nackt im hohen Gras.	00:18:35	Weitaufnahme – Freeway; Halbnahaufnahme – Dr. Loomis/Telefonzelle; Amerikanische Einstellung; Halbtotale – Loomis/Auto; Detailaufnahme – Zündholzschachtel; Halbtotale – Loomis; Halbnahaufnahme – toter Mechaniker
10	Schulgeglände; Laura und Lynda machen sich auf den Heimweg, Annie holt sie ein. Michael fährt an ihnen vorbei; Laura bemerkt ihn als erste. Die drei setzen ihren Weg fort, an Lyndas Haus vorbei. Vor Annies Haus sieht Laurie Michael hinter einem Gebüsch, Annie verpasst ihn und geht ins Haus. Laurie läuft in Sgt. Brackett und geht weiter.	00:19:53	Kamerafahrt rückwärts; Totale, Halbnahaufnahme – Laurie/Lynda/Annie; Totale – Michael im Auto; Großaufnahme – Laurie; Totale – Michael im Auto; Amerikanische – L/L/A; Totale – Michael hinter Gebüsch; Nahaufnahme – Laurie/Brackett
11	Laurie sieht von ihrem Zimmer aus Michael im Hinterhof ihres Nachbarn zwischen Laken zu ihr hoch blicken. Michael ist jedoch im nächsten Augenblick verschwunden. Laurie wundert sich und dann läutet das Telefon, als sie abhebt, hört sie eigenartige Geräusche. Das Telefon	00:26:23	Halbnahaufnahme – Laurie/Zimmer; Totale – Michael – Garten; Amerikanische Einstellung – Laurie/Telefon;

	läutet wieder, es ist Annie, die während dem telefonieren isst.		
12	Annie holt Laurie mit dem Auto ab, um gemeinsam zum babysitten zufahren. Annie gibt Laurie einen Joint in die Hand.	00:28:05	Halbtotale – Laurie läuft zum Auto; Nahaufnahme – Laurie und Annie im Auto
13	Dr. Loomis fährt mit dem Friedhofszuständigen Zum Myers Grab auf den Friedhof. Der Grabstein von Judith Myers wurde gestohlen.	00:29:31	Totale, Amerikanische Einstellung – Loomis/Mann; Nahaufnahme – Loch in der Erde/Beine der Männer
14	Annie und Laurie im Auto fahrend und rauchend, kommen am Hardwarestore vorbei, wo Annie von ihrem Vater (Sgt. Brackett) vom Einbruch in den Store erfährt. Sie verabschieden sich und fahren weiter. Sgt. Brackett sieht ihnen nach, während Dr. Loomis auf ihn zugeht und sich vorstellt.	00:31:00	Nahaufnahme – Laurie und Annie im Auto; Nahaufnahme – Brackett/Annie/Laurie; Nahaufnahme/Totale – Brackett/Loomis;
15	Annie und Laurie fahren noch immer im Auto und werden von Michael unbemerkt verfolgt.	00:33:23	Nahaufnahme – Laurie/Annie; Totale – Michael, Annie und Laurie verfolgend
16	Nacht; Dr. Loomis und Sgt. Brackett inspizieren das Myers Haus.	00:36:15	Nahaufnahme – Loomis/Brackett
17	Laurie und Tommy sitzen auf der Couch. Das Telefon läutet, Laurie hebt ab, es ist Annie. Während Annie telefoniert, beginnt ein Schäferhund direkt neben ihr zu bellen an. Vor dem Haus beobachtet Michael Annie. Tommy sieht aus dem Fenster und entdeckt Michael auf der anderen Straßenseite. Schließlich tötet Michael den Hund.	00:39:58	Nahaufnahme – Laurie/Tommy; Nahaufnahme – Laurie am Telefon; Nahaufnahme – Annie; Amerikanische Einstellung – Tommy; Totale - Michael
18	Laurie und Tommy sitzen auf der Couch und der Fernsehapparat läuft.	00:44:04	Nahaufnahme
19	Annie geht in die Waschküche, die sich außerhalb des Hauses befindet. Sie bemerkt, dass es keinen Strom gibt. Michael steht vor der Tür. Plötzlich fällt diese zu und Annie kann sie nicht mehr öffnen. Wenn sie versucht aus dem Fenster zu klettern, bleibt sie stecken. Schließlich befreit Lindsey sie und die beiden laufen zurück ins Haus, ...	00:45:38	Halbtotale, Amerikanische Einstellung, Nahaufnahme
20	... da das Telefon läutet. Annie telefoniert mit Paul ihrem Freund.	00:49:04	Großaufnahme – Telefon; Nahaufnahme – Annie telefonierend
21	Lindsey sitzt vorm Fernseher. Annie will ihren Freund abholen, aber Lindsey möchte sie nicht begleiten. Annie bringt sie schließlich zu Laurie und Tommy.	00:49:55	Halbnahaufnahme – Annie/Lindsey
22	Annie und Lindsey verlassen das Haus und laufen Richtung Eingangstür von Laurie und Tommy. Michael beobachtet sie dabei. Laurie und Annie unterhalten sich.	00:50:32	Halbtotale – am Weg; Nahaufnahme – Annie/Laurie;
23	Annie verlässt das Haus und geht in die Garage, von der Garage geht sie wieder	00:52:14	Halbtotale – zur Garage, Detailansicht – Autotürschnalle;

	ins Haus um die Autoschlüssel zu holen. Wieder zurück in der Garage steigt sie ins Auto. Sie merkt erst, dass sich Michael im Auto befindet, wenn er sie vom Rücksitz aus erwürgt.		Halbtotale – ins Haus/zur Garage; Detailansicht – Autotürschnalle; Nahaufnahme – Annie/Michael;
24	Tommy und Lindsey sehen fern. Tommy schleicht von der Couch zum Fenster um sich hinter dem Vorhang zu verstecken, vom Fenster aus sieht er Michael, wie er Annes Körper auf der anderen Straßenseite ins Haus trägt.	00:54:15	Halbtotale – Haus; Halbnahaufnahme – Lindsey/Tommy; Totale – Michael/Annie
25	Myers Haus, Dr. Loomis hält Ausschau nach Michael. Sgt. Brackett erschreckt Loomis.	00:56:18	Amerikanische Einstellung – Loomis; Nahaufnahme – Loomis/Brackett
26	Lindseys Haus; Lynda und ihr Freund Bob suchen nach Annie im dunklen Haus. Da sie Annie nicht finden, lassen sie sich beide küssend auf das Sofa fallen, wo Michael sie beobachtet.	00:58:30	Halbnahaufnahme – Lynda/Bob; Kamerafahrt rückwärts; Halbtotale – Lynda/Bob/Michael
27	Tommys Haus; Laurie beschäftigt sich mit Tommy und Lindsey, wenn sie aus dem Fenster sieht, bemerkt sie Bobs Van vor Lindseys Haus. Das Telefon läutet, Lynda erkundigt sich bei Laurie nach Annie.	01:00:20	Nahaufnahme – Laurie/Lindsey/Tommy; Halbtotale – am Sofa sitzend; Halbnahaufnahme – Lynda/Bob; Großaufnahme – Laurie
28	Lynda und Bob haben Sex in einem Zimmer in Lindseys Haus. Bob geht in die Küche um etwas zu Trinken zu holen. Als Bob einen Kasten öffnet, attackiert ihn Michael und rammt ihm ein Messer in den Bauch.	01:02:00	Halbnahaufnahme – Lynda/Bob; Nahaufnahme – Bob/Michael; Großaufnahme – Bob; Nahaufnahme – Bob/Michael, Großaufnahme – Michael, Detailaufnahme – Bobs Füße; Großaufnahme – Bob; Großaufnahme – Michael mit Fleischermesser; Halbnahaufnahme – Bob/Michael
29	Lynda liegt im Bett, wenn die Zimmertür aufgeht und Michael versteckt unter einem Leintuch Bobs Brille darüber tragend vor Lynda tritt. Lynda denkt Bob will ihr angst machen. Wenn Lynda schließlich zum Telefon greift, erdrosselt Michael sie mit der Telefonschnur. Laurie hört am anderen Ende der Leitung Lyndas stöhnen. Wenn sie tot umfällt, greift Michael zum Hörer. Lindsey und Tommy schlafen bereits in Tommys Zimmer.	01:06:05	Nahaufnahme – Lynda; Halbnahaufnahme – Bob; Nahaufnahme – Lynda/Bob; Nahaufnahme – Laurie; Großaufnahme – Michael;
30	Myers Haus; Dr. Loomis wartet noch immer. Er entdeckt Michaels Fluchtauto am Straßenrand.	01:09:11	Nahaufnahme; Totale; Detailaufnahme – Emblem am Auto
31	Laurie macht sich auf den Weg ins Haus gegenüber um nachzusehen, was da	01:10:12	Amerikanische Einstellung; Halbtotale; Kamerafahrt

	eigentlich los ist. Niemand öffnet ihr. Sie geht um das Haus herum und findet die Hintertür offen stehend. Sie sieht sich im Haus um, bis sie im zweiten Stock Annie auf einem Bett vor dem gestohlenen Grabstein findet. Laurie weicht vor Schreck zurück, da baumelt Bobs toter Körper aus dem Kleiderschrank und gleich im nächsten liegt Lynda. Michael attackiert Laurie. Sie entkommt ihm und läuft zurück zu Tommys Haus, während Michael von gegenüber auf sie zugeht. Tommy hört Laurie an die Tür hämmern und öffnet ihr verschlafen. Sie schickt Tommy nach oben in sein Zimmer. Sie bemerkt ein offenes Fenster und da attackiert Michael sie erneut. Sie sticht mit einer Stricknadell auf ihn ein und er bleibt regungslos hinter dem Sofa liegen.		rückwärts während Laurie aufs Haus zugeht, Kamerafahrt vorwärts Richtung Haus; Halbnahaufnahme – Annie/Grabstein; Kamerafahrt auf den Grabstein; Nahaufnahme – Laurie/Bob/Lynda; Halbtotale; Halbnahaufnahme; Totale; Halbnahaufnahme – Laurie/Tommy; Nahaufnahme – Laurie/Michael, Detailaufnahme – Messer/Stricknadel; Halbtotale – Laurie/Sofa;
32	Loomis geht die Straße entlang, wenn Sgt. Brackett auf ihn trifft.	01:20:58	Halbnahaufnahme – Loomis/Brackett
33	Laurie geht ins obere Stockwerk um nach Tommy und Lindsey zu sehen. Plötzlich taucht Michael hinter ihnen auf. Laurie versteckt die Kinder in einem Zimmer und sich selbst im Kleiderschrank. Wenn Michael in den Schrank eindringt, rammt sie ihm einen Kleiderhaken ins Gesicht, da fällt ihm das Messer aus der Hand, Laurie greift es und sticht auf Michael ein, der erneut reglos liegen bleibt. Tommy und Lindsey laufen schreiend aus dem Haus, vor dem Loomis stehen bleibt. Erschöpft erhebt sich Laurie vom Boden als Michael wieder hinter ihr auftaucht. Als Michael Laurie am Hals packt reißt sie ihm die Maske ab und Loomis schießt auf Michael, der aus dem oberen Geschoss des Hauses fällt, als Loomis nach ihm sieht, ist dieser verschwunden. Laurie sitzt weinend am Boden.	01:21:47	Nahaufnahme – Laurie/Lindsey/Tommy; Amerikanische Einstellung – Michael; Nahaufnahme – Laurie/Michael; Halbnahaufnahme – Laurie; Nahaufnahme – Laurie/Lindsey/Tommy; Halbtotale – Tommy/Lindsey; Nahaufnahme – Loomis; Großaufnahme – Laurie; Amerikanische Einstellung – Laurie/Michael; Halbnahaufnahme – Loomis, extreme Aufsicht - Michael
34	Standbilder von Innenräumen und Außenansichten der Häuser in Haddonfield, zuletzt ist das Myers haus zu sehen.	01:28:09	Halbnahaufnahme; Halbtotale
35	Abspann	01:28:41 – 01:31:00	

6.1.2. Friday the 13th (USA 1980)

S#	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit	Einstellungsgröße
01	Insert: a S. S. C. Film	00:00:00	
02	Camp Crystal Lake 1958; Kinder, Jugendliche und Aufsichtspersonen sitzen vor einem Kamin in einer der Hütten und singen.	00:00:30	Insert; Weitaufnahme; Halbtotale – Hütte/Jugendliche, Kinder;
03	„Fox“ Hütte; Jemand schleicht durch eine der Hütten an schlafenden Kindern vorbei.	00:01:12	Subjektive Kamera; Kamerafahrt vorwärts; links/rechts Schwenk
04	Jugendliche singen noch immer vor dem Kamin. Zwei der Aufsichtspersonen (Jugendliche, Mädchen, Junge) werfen sich schüchtern Blicke zu und verlassen schließlich händchenhaltend und küssend die Hütte, um ungestört zu sein. Bevor sie Sex haben, werden sie von jemandem (subjektive Kamera) überrascht und schließlich erstochen.	00:02:13	Halbtotale – Hütte/Jugendliche, Kinder; Nahaufnahme – Mädchen/Junge; Halbtotale – Mädchen/Junge; subjektive Kamera, Kamerafahrt vorwärts; Zeitlupe – schreiendes Mädchen; Standbild - Mädchen
05	Vorspann	00:05:13	
06	Friday June 13 The Present; Tag; Annie wandert bepackt mit ihrem Rucksack durch ein Dorf. Sie geht in einen Shop um nach dem Weg zu Fragen.	00:06:20	Totale – Dorf; Halbtotale – im Shop; Nahaufnahme – Menschen im Shop/Annie;
07	Ein Mann (Enos) bietet ihr an sie zu fahren. Am Weg zum Auto treffen sie auf „Crazy“ Ralph. Enos lässt Annie aussteigen und sie macht sich auf den Weg den Rest der Strecke zu Fuß zurückzulegen.	00:08:29	Amerikanische Einstellung – Enos/Annie; Nahaufnahme – Annie/Enos/Ralph; Nahaufnahme – Annie/Enos im Auto; Totale – Annie;
08	Jack, Ned und Marcie sind im Auto unterwegs zum Camp;	00:12:08	Totale – Straße/Auto; Nahaufnahme – Jack/Ned/Marcie im Auto, Weitaufnahme – Straße/Auto;
09	Jack, Ned und Marcie erreichen das Camp und treffen dort auf Steve, Alice. Sie Besprechen die Arbeitsaufteilung	00:13:11	Totale – Steve; Amerikanische Einstellung – Steve; Halbtotale – Alice/Steve/Marcie/Jack/Ned, Nahaufnahme – Alice;
10	Steve und Alice reparieren die Dachrinne an einer der Hütten. Alice erzählt Steve, dass sie sich überlegt das Camp zu verlassen.	00:14:19	Amerikanische Einstellung – Alice/Steve; Nahaufnahme – Alice/Steve;
11	Alice läuft durch den Wald zu Bill der am Ufer des Sees das Geländer streicht. Sie wird von Jemandem hinter einem Baum hervor beobachtet.	00:16:22	Halbtotale – Alice; subjektive Kamera; Halbnahaufnahme – Alice/Bill;
12	Bevor Steve ins Dorf fährt um Besorgungen zu machen, bespricht er mit Alice, Bill, Brenda, Jack, Ned und Marcie die Arbeitsaufteilung.	00:17:05	Großaufnahme – Bill; Nahaufnahme – Alice/Bill/ Brenda/Jack/Ned/Marcie;
13	Brenda kümmert sich um die	00:17:43	Totale - Brenda; Nahaufnahme

	Instandsetzung des Bogenschießplatzes, wo Ned sie mit dem Abschuss eines Pfeils auf eine Zielscheibe vor der Brenda steht, erschreckt.		– Brenda; Amerikanische Einstellung – Brenda; Nahaufnahme – Ned/Brenda; Halbtotale – Ned/Brenda;
14	Annie wird am Weg zum Camp von jemandem in einem Jeep mitgenommen. Als sie am Camp vorbeifahren, bekommt Annie Angst, doch die Fahrerin hält nicht an und Annie springt aus dem fahrenden Wagen. Sie läuft am Bein verletzt durch den Wald, wo sie von der Person im Jeep mit einem Messerstich in den Bauch getötet wird.	00:18:31	Weitaufnahme – Annie; subjektive Kamera – aus dem fahrenden Auto; Totale – Annie/Jeep; Nahaufnahme – Annie im Jeep; Totale – Jeep auf der Straße; Nahaufnahme – Annie Jeep; Halbnahaufnahme – Annie; Halbtotale, Amerikanische Einstellung, Nahaufnahme – Annie/Wald; Detailaufnahme – Hand hält Messer; Großaufnahme – Annie; Nahaufnahme – Annie/Mörder;
15	Alice, Bill, Jack, Ned und Marcie sind am See und sonnen sich am Steg. Sie werden vom Seitufer aus einiger Entfernung beobachtet. Wenn Brenda die Bande zurück zur Arbeit ruft, täuscht Ned vor zu ertrinken und wird von Brenda gerettet.	00:21:45	Weitaufnahme – Alice/Bill/Jack/Ned/Marcie; Halbnahaufnahme – Ned; Halbnahaufnahme – Jack/Marcie/Alice; subjektive Kamera; Weitaufnahme - Alice/Bill/Jack/Ned/Marcie; Großaufnahme – Alice/Bill; Weitaufnahme; Halbtotale; Nahaufnahme, Weitaufnahme – Alice/Bill/Jack/Ned/Marcie/Brenda
16	Alice entdeckt in ihrer Hütte eine Schlage. Alle kommen gelaufen um das Tier zu fangen, Bill entzweit die Schlage schließlich mit einer Machete.	00:24:34	Nahaufnahme – Alice/Schlange; Halbnahaufnahme – Alice; Halbnahaufnahme – Alice/Bill/Jack/Ned/Marcie/Brenda; Nahaufnahme - Alice/Bill/Jack/Ned/Marcie/Brenda; Großaufnahme – Schlange/Machete; Halbnahaufnahme, Amerikanische Einstellung – Alice/Bill/Brenda/Marcie; Nahaufnahme, Untersicht – Bill;
17	Marcie und Brenda gehen durch den Wald zum Camp, zur gleichen Zeit holt sie Officer Dorf mit dem Motorrad ein. Ned brüllt verkleidet als Indianer herum. Der Officer stellt ein paar allgemeine Fragen. Jack ist vom Motorrad des Officers angetan. Der Officer fragt Jack ob er Drogen konsumiert hat. Jack stellt sich blöd. Brenda beruhigt die Situation. Marcie und Bill versuchen ebenfalls die Situation zu beruhigen. Officer Dorf erklärt schließlich dass er auf der Suche nach Ralph ist und wird letztendlich per Funk zurück in die Stadt gerufen und verlässt das Camp wieder.	00:26:28	Amerikanische Einstellung – Marcie/Brenda; Halbnahaufnahme – Ned; Amerikanische Einstellung, Nahaufnahme - Alice/Bill/Jack/Ned/Marcie/Brenda; Untersicht, Nahaufnahme – Dorf; Totale – Dorf/Motorrad;
18	Alice ist in der Küche. Sie verstaunt	00:28:45	Halbnahaufnahme,

	einige Töpfe und eine Bratpfanne, während sie leise singt. Sie öffnet die Tür zum Schrank, wo sich Crazy Ralph befindet, erschreckt stößt sie einen Schrei aus und Ned und Marcie kommen gelaufen. Ralph läuft aus der Hütte zu seinem Fahrrad und macht sich auf den Weg.		Amerikanische Einstellung – Alice; Nahaufnahme – Alice/Ralph; Halbnahaufnahme – Alice/Ned/Marcie/Ralph; Halbtotale – Ralph, Totale – Ralph - Fahrrad
19	Alle befinden sich in der Küche und sind beschäftigt, wenn Alice bemerkt, dass es keinen Strom gibt. Brenda, Jack und Bill gehen in den Generatorschuppen, um ihn zu reparieren.	00:30:32	Halbnahaufnahme – Alice/Bill/Jack/Ned/Marcie/Brenda; Nahaufnahme – Alice; Aufsicht – Alice/Glühbirne; Amerikanische Einstellung – Brenda/Bill/Jacke
20	Abenddämmerung über dem See. Jack und Marcie schlagen die Zeit am Ufer tot. Ned bemerkt die beiden von weiter weg, will sie aber nicht stören und geht in die andere Richtung weiter. Ned bemerkt jemanden beim Bootshaus, doch die Person reagiert nicht auf sein rufen. Ned folgt ihr in die Hütte.	00:31:40	Weitaufnahme – See; Totale – Jack/Marcie; Halbtotale – Ned; Halbnahaufnahme – Bootshaus/Person
21	Jack und Marcie spazieren am Ufer. Sie setzen sich und plaudern, während sich ein Unwetter zusammenbraut. Die beiden flüchten vor dem Regen in eine Hütte um Sex zu haben.	00:33:13	Halbtotale – Jack/Marcie; Nahaufnahme – Jack/Marcie; Weitaufnahme – See/Unwetter; Totale – See/Baumwipfel/Unwetter;
22	In der Hütte angekommen machen es sich Jack und Marcie im Bett gemütlich.	00:35:07	Halbtotale, Nahaufnahme – Jack/Marcie
23	Nacht; Unwetter; andere Hütte; Alice und Brenda hören Bill beim Gitarre spielen zu. Brenda schlägt vor Stripmonopoly zu spielen.	00:36:25	Nahaufnahme – Alice; Halbtotale – Alice/Bill/Brenda; Amerikanische Einstellung – Brenda; Halbtotale - Alice/Bill/Brenda; Amerikanische Einstellung - Alice/Bill/Brenda; Nahaufnahme – Brenda;
24	Jack und Marcie haben Sex. Sie merken nicht, dass sich Ned im Bett über ihnen mit durchtrennter Kehle befindet.	00:37:49	Nahaufnahme – Jack/Marcie; Großaufnahme – Marcie; Detailaufnahme – Marcies Hand; Nahaufnahme – Ned tot;
25	Alice, Bill und Brenda sind mit ihrem Spiel beschäftigt.	00:38:56	Nahaufnahme – Alice/Bill/Brenda;
26	Marcie und Jack liegen im Bett. Marcie verlässt die Hütte um sich frisch zu machen. Jack bleibt im Bett liegen.	00:39:14	Nahaufnahme – Jack/Marcie;
27	Alice, Bill und Brenda spielen noch immer.	00:40:03	Nahaufnahme – Bill/Brenda/Marcie
28	Jack liegt im Bett und raucht eine Zigarette. Blut tropft vom oberen Bett auf sein Gesicht und jemand ersticht ihm einen Pfeil durch den Hals	00:40:49	Nahaufnahme – Jack; Großaufnahme – Jack/Pfeil
29	Marcie hat die Waschräume erreicht.	00:41:28	Totale – Marcie; Nahaufnahme

	Während sie am WC sitzt, schleicht sich jemand in die Waschräume. Marcie hört Geräusche, aber kann niemanden entdecken. Sie hört erneut Geräusche und kontrolliert die Duschkabinen. Im Hintergrund ist ein Schatten einer Axt zu sehen. Wenn sich Marcie umdreht hackt ihr jemand die Axt ins Gesicht.		– Marcie/WC Kabine; Halbtotale – Waschraum; Nahaufnahme – Waschraum; Amerikanische Einstellung – Marcie/Duschkabine; Nahaufnahme – Duschkabine/Axt; Detailaufnahme – Lampenschirm; Nahaufnahme – Marcie/Axt;
30	Alice, Bill und Brenda spielen noch immer, wenn plötzlich die Tür durch einen Windstoß aufgerissen wird. Die drei räumen auf und Marcie macht auf den Weg zu ihrer Hütte.	00:45:16	Nahaufnahme – Brenda/Alice/Bill; Halbtotale – Bill/Eingangstür; Amerikanische Einstellung – Alice/Bill; Totale – Brenda; Halbnahaufnahme – Alice/Bill;
31	Diner; Steve trinkt in einem Diner einen Kaffee und unterhält sich mit der Bedienung. Er macht sich in seinem Jeep auf den Rückweg ins Camp.	00:46:24	Nahaufnahme – Steve/Dame
32	Waschräume; Brenda wäscht sich. Sie hört Geräusche, denkt aber, dass die vom Unwetter kommen. Sie verlässt die Hütte.	00:48:27	Halbtotale – Brenda; Nahaufnahme – Brenda; Halbtotale – Duschen; Nahaufnahme – Brenda; Halbtotale – Duschen;
33	Steves Jeep lässt sich am Weg nicht mehr starten. Ein Polizeiwagen hält und nimmt ihn mit.	00:50:16	Totale – Jeep/Steve/Polizeiwagen; Nahaufnahme – Steve/Polizist; Totale – Jeep/Steve/Polizeiwagen;
34	Brenda ist jetzt in ihrer Hütte, sie wird von außen durchs Fenster beobachtet. Im Inneren macht sie sich in ihrer Hütte zum Schlafen fertig, sie legt sich ins Bett und beginnt zu lesen. Sie hört eine Kinderstimme um Hilfe rufen und verlässt die Hütte um der Stimme zu folgen. Es regnet noch immer. Brenda läuft jetzt durch mit einer Taschenlampe über das Waldgelände des Camps. Am Bogenschießplatz geht plötzlich die Flutlichtanlage an. Brenda befindet sich direkt vor einer Zielscheibe.	00:51:09	Halbtotale – Brenda; subjektive Kamera; Halbtotale – Brenda; Nahaufnahme – Brenda; Amerikanische Einstellung – Brenda; Halbtotale – Brenda, Nahaufnahme – Hand/Lichthebel; Amerikanische Einstellung, Totale - Brenda
35	Alice geht in der Hütte herum, spielt Gitarre. Bill kommt von draußen in die Hütte. Sie sagt Bill, dass sie einen Schrei gehört hat und am Bogenschießplatz das Licht angegangen ist. Bill sieht davon nichts, geht aber mit Alice nachsehen.	00:55:00	Nahaufnahme – Alice; Halbtotale – Alice/Sofa/Kamin; Halbtotale – Bill; Nahaufnahme – Alice/Bill;
36	Alice und Bill laufen durch das Unwetter in Brendas Hütte, wo sie eine blutige Axt in ihrem Bett finden. Sie laufen in Jack, Marcies und Neds Hütte um nach ihnen zu sehen, doch die Hütte ist leer. Von dort laufen sie zu den Waschräumen um die anderen zu suchen. Von dort machen sie sich auf den Weg ins Büro,	00:56:00	Halbtotale, Amerikanische Einstellung – Alice/Bill; Nahaufnahme – Alice/Bill/Axt; Halbtotale – Alice/Bill; Halbtotale – Alice/Bill; Nahaufnahme – Alice; Nahaufnahme – Alice/Bill; Nahaufnahme – durchtrennte Telefonschnur; Halbtotale –

	um Hilfe per Telefon zu holen. Doch die Telefone sind tot; die Telefonschnur wurde durchtrennt. Nun wollen sie mit dem Auto Hilfe holen, das lässt sich allerdings auch nicht starten. Bill beruhigt Alice.		Auto; Nahaufnahme – Alice/Bill
37	Steve sitzt im Polizeiwagen, muss jedoch aussteigen, weil Sgt. Tierney zu einem Unfall gerufen wird.	00:59:38	Totale – Auto/Straße; Nahaufnahme – Steve/Tierney;
38	Steve macht sich durch den Regen zu Fuß auf den Weg ins Camp. Plötzlich wird er von einer Taschenlampe geblendet, er kennt die Person und begrüßt sie. Er geht auf sie zu und schreckt auf.	01:01:05	Totale, Amerikanische Einstellung, Nahaufnahme - Steve
39	Jemand betritt den Generatorschuppen und schaltet den Generator aus. Alle Lichter im Camp erlöschen.	01:01:40	Weitaufnahme – Generatorschuppen/See, subjektive Kamera;
40	Bill entzündet zwei Öllampen. Alice liegt halb schlafen auf dem Sofa. Bill macht sich auf dem Weg nach draußen zum Generatorschuppen.	01:02:14	Halbnahaufnahme – Bill; Amerikanische Einstellung – Bill; Halbnahaufnahme – Alice; Halbnahaufnahme – Bill; Nahaufnahme - Alice
41	Bill erreicht den Schuppen und untersucht den Generator.	01:03:48	Nahaufnahme - Bill
42	Alice schreckt aus dem Schlaf und ruft nach Bill. Sie geht in die Küche um sich Tee zu machen.	01:05:18	Nahaufnahme, Nahaufnahme; Amerikanische Einstellung; Großaufnahme - Alice
43	Alice läuft nun draußen herum und ruft nach Bill. Sie erreicht den Generatorschuppen, wo sie Bills Regenschutz findet. Wenn sie den Schuppen verlässt, sieht sie Bill mit Pfeilen an der Tür festgenagelt hängen. Sie läuft schreiend davon.	01:07:25	Totale – Dunkelheit/Licht der Öllampe; Amerikanische Einstellung, Halbtotale – Alice; Halbnahaufnahme – Bill/Alice; Nahaufnahme – Alice; Nahaufnahme – Bill;
44	Sie flüchtet angsterfüllt in die Hütte, wo sie sich verbarricadiert. Plötzlich kommt Brendas toter Körper durch ein Fenster geflogen. Alice sieht durchs Fenster ein Auto kommen und läuft aus der Hütte auf das Fahrzeug zu. Aus dem Jeep steigt eine ältere Dame, die sich als Mrs. Voorhees vorstellt. Alice läuft in ihre Arme. Alice erzählt Mrs. V. was passiert ist. Mrs. V. geht nachsehen was passiert ist.	01:08:36	Halbnahaufnahme – Alice; Nahaufnahme – Alice; Amerikanische Einstellung – Alice; Nahaufnahme – Brenda; Nahaufnahme – Alice; Amerikanische Einstellung – Alice; Totale – Auto; Totale – Alice; Nahaufnahme – Alice; Nahaufnahme – Frau; Nahaufnahme – Alice/Mrs. Voorhees;
45	In der Hütte angekommen findet sie Brendas toten Körper. Mrs. V. erzählt Alice, dass ihr Sohn im Camp ertrunken ist, weil das Personal nicht aufgepasst hat. Plötzlich greift Mrs. V nach einem Messer und attackiert Alice, die nach einem Schürhaken greift und auf Mrs. V einschlägt. Mrs. V fällt zu Boden und Alice läuft aus der Hütte zu Mrs. V Jeep. Im Jeep findet Alice die Leiche von Annie. Wenn sie vom Jeep davonläuft	01:13:26	Halbtotale – Voorhees/Alice; Nahaufnahme – Voorhees; Nahaufnahme – Alice; Großaufnahme – Voorhees/Alice, Nahaufnahme – Messer; Nahaufnahme – Alice/Mrs Voorhees; Nahaufnahme – Alice, Totale – Alice, Nahaufnahme – Annie; Nahaufnahme – Steve; Großaufnahme – Alice;

	entdeckt sie Steves toten Körper		
46	Mrs V verlässt die Hütte und sieht Alice in die Dunkelheit laufen. Mrs. V beginnt mit Jasons Stimme zu sprechen	01:16:27	Halbtotale – Mr. V; Nahaufnahme – Mr. V; Totale – Alice; Großaufnahme – Mrs. V; Detailaufnahme – Mrs V Gesicht (Augen, Nase, Mund)
47	Alice läuft in eine Hütte, wo Gewehre an der Wand hängen und sucht Munition. In der Zeit läuft Mrs. Voorhees in den Schuppen und schaltet den Generator ein. Alice findet keine Munition und Mrs. V erreicht die Hütte in der sich Alice befindet. Die beiden beginnen zu raufen. Alice versetzt Mrs. V einen Schlag mit dem Gewehr und sie fällt zu Boden. Alice läuft wieder davon. Mrs. V. kommt wieder zu sich und verfolgt Alice.	01:17:04	Halbtotale, Amerikanische Einstellung – Alice; Amerikanische Einstellung – Mr. V; Nahaufnahme – Alice/Mrs. V.; Totale – Alice; Halbtotale, Halbnaheaufnahme – Mrs. V.;
48	Mrs. V. läuft durch den Wald. Alice hat sich hinter Brettern versteckt und wartet bis Mrs. V. an ihr vorbei ist um in die entgegengesetzte Richtung zu flüchten.	01:19:21	Totale – Mrs. V.; Amerikanische Einstellung – Mrs. V; Halbtotale – Alice; Totale – Alice;
49	Mond; Mrs V wiederholt immer wieder mit Jasons Stimme: Kill her Mommy, kill her! Alice läuft wieder in die Haupthütte, wo sie sich im Vorratsraum versteckt. Sie hört wie sie Mrs V. in der Hütte sucht. Mrs. V. schlägt die Tür ein. Alice bewaffnet sich mit einer Bratpfanne. Mrs. V. hat eine Machete in der Hand. Die beiden fangen zu kämpfen an, Alice schlägt Mrs. V die Bratpfanne auf den Kopf. Mrs. V. liegt regungslos auf dem Boden. Alice läuft aus der Hütte.	01:19:53	Totale – Mond; Überblendung, Großaufnahme – Mrs. Vs Gesicht; Totale – Alice; Nahaufnahme, Amerikanische Einstellung, Halbnaheaufnahme – Alice; Großaufnahme – Alice; Halbnaheaufnahme – Tür; Amerikanische Einstellung – Alice; Nahaufnahme – Alice/Mrs V; Großaufnahme – Alice; Halbnaheaufnahme – Alice/Mrs. V;
50	Alice läuft zum Ufer, wo sie sich am Boden setzt und auf den See starrt. Hinter ihr taucht erneut Mrs. V. auf. Die beiden beginnen wieder zu raufen. Alice bekommt schließlich die Machete in ihre Hände, läuft auf Mrs. V zu und schlägt ihre den Kopf ab.	01:23:05	Totale – Alice; Nahaufnahme – Alice; Nahaufnahme, Amerikanische Einstellung; Halbnaheaufnahme – Alice/Mrs. V; Zeitlupe, Halbtotale – Alice; Großaufnahme – Mrs. V;
51	Alice setzt sich in ein Kanu und treibt auf den dunklen See hinaus.	01:25:12	Halbtotale;
52	Tag; Alice treibt im Kanu am See, als ein Polizeiauto am Ufer anhält. Sie richtet sich im auf, hinter ihr springt eine Gestalt (Jason) aus dem Wasser und reit sie aus dem Kanu	01:25:46	Weitaufnahme; Halbtotale; Nahaufnahme – Alice/Jason; Großaufnahme – Jason; Halbtotale – Alice/Jason/Kanu
53	Alice wacht mit einem Schrei im Krankenhaus auf. Alice fragt nach den anderen, doch alle sind tot. Sie erzählt der Polizei von Jason, doch niemand hat ihn gesehen.	01:27:26	Großaufnahme – Alice; Großaufnahme – Polizist; Amerikanische - Nurse/Arzt/Alice; Nahaufnahme – Polizist/Nurse/Alice; Großaufnahme – Polizist; Großaufnahme – Alice;
54	Abspann	01:29:36 – 01:33:48	

6.2. Zusammenfassung

Der Slasherfilm wird, wie auch andere Horrorfilmgenres, im Mainstream vor allem wegen seiner expliziten Gewaltdarstellung als blutrünstiges Spektakel beschrieben oder mit Floskeln wie ‚Theater des Grauens‘ bezeichnet. Damit werden meist die Effekte der Visualisierung und der Rezeption angesprochen, aber seltener die dahinter verborgenen, historisch bedingten Mechanismen aufgedeckt.

In dieser Diplomarbeit mit dem Titel ‚Körperrepräsentation/-konstruktion im US-Slasherfilm im Kontext von Foucaults *Überwachen und Strafen*‘ soll untersucht werden, inwiefern sich historischen Entwicklungen unterlegene Machtmechanismen des Strafsystems, wie sie Michel Foucault Mitte der siebziger Jahre in *Überwachen und Strafen* beschreibt, auf den US-Slasherfilm Ende der achtziger Jahre bezüglich der Narration, der Filmfiguren aber auch auf die Rezeptionsweise des Publikums anwenden lassen. Anhand von zwei US-amerikanischen Slasherfilm-Beispielen, *Halloween* (USA 1978. Regie: John Carpenter) und *Friday the 13th* (USA 1980. Regie: Sean S. Cunningham), soll der gemarterte Körper und der disziplinierte Körper, wie von Foucault erläutert, als Grundlage für die Analyse von Körperrepräsentation/-konstruktion in den Filmen dienen.

Auf narrativer Ebene lässt sich der Handlungsablauf in den Slasherfilm-Beispielen mit dem Ablauf einer ritualisierten Hinrichtung vor dem 19. Jahrhundert beschreiben. Im Hinblick darauf übernimmt der Killer im Slasherfilm sowohl als strafende Instanz die Aufgaben des Scharfrichters als auch als überwachende Instanz die Aufgaben des Richters (dem Gesetz). Mittels der Figur des Final Girls, über dessen Körper der Kampf um die Wiederherstellung der Machtverteilung ausgetragen wird, lässt sich der strukturelle Übergang von einem veralteten Strafsystem in ein novelliertes Strafsystem festmachen.

6.3. Abstract

Slasher films, like others among film's horror genres, are described by the mainstream as bloodthirsty spectacles or called 'theater of dread'; this is due above all to the explicit way in which they portray violence. Such descriptions mainly address the effects of visualization and reception, and rarely explore the underlying historically grounded mechanisms.

This thesis, titled 'Body Representation/Construction in US slasher films in the Context of Foucault's *Discipline and Punish*', attempts to examine the extent to which the respective penal system's mechanisms of power is subject to historical developments, as described by Michel Foucault in the mid-1970s in *Discipline and Punish*, can be applied to US slasher films from the late 1980s in terms of narration, character and audience reception. Using two US slasher films as examples *Halloween* (USA 1978, Dir.: John Carpenter) and *Friday the 13th* (1980 USA, Dir.: Sean S. Cunningham), an analysis of body representation/construction is undertaken based on Foucault's concepts of the martyred body and the disciplined body.

On the narrative level, the plots in these slasher film examples are considered comparable to that of a pre-19th-century ritual execution. In this regard, the slasher film's killer assumes both the punishing role, with its responsibilities of the executioner, and the disciplining capacity of the judge (the law). In the figure of the Final Girl, through whose body the battle for reestablishment of the previous power distribution is fought, one can make out the structural transition from an antiquated penal system to one that has been reformed.

Lebenslauf

<i>Name</i>	Verena Rosner
<i>Schulische Ausbildung</i>	HAK Eisenstadt Matura, 2001
<i>Studium</i>	Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien
<i>Berufserfahrung</i>	2010 - 2012 Weltbild Verlag, GmbH, Wien 2008 - 2010 Mobilkom Austria AG, Wien 2007 - 2008 Thalia Buch & Medien GmbH, Wien 2006 - 2007 Meta Communication, Wien 2001 - 2002 Nentwich-Lattner GmbH, Eisenstadt