

›GETTING EVEN EVENER‹

Revenge-Rape und Geschlechterpolitik im aktuellen *Rape-Revenge*-Film

VON JULIA REIFENBERGER

I. DIE RENAISSANCE EINES VERFEMTEN GENRES

Eindeutiger und rasanter als der *Rape-Revenge*-Film in den letzten Jahren ist ein Filmgenre wohl selten wieder aus der kinematografischen Versenkung aufgetaucht. Zuerst kam 2009 *The Last House on the Left* (USA 2009), dann 2010 *I Spit on Your Grave* (USA 2010) und *Mother's Day* (USA 2010), 2011 *Straw Dogs* (USA 2011) – die Remakes von US-Klassikern der 1970er und frühen 1980er Jahre sowie zahlreiche neue Produktionen zeugen von einem wiedererstarzten Interesse von FilmemacherInnen und Publikum an den Erzählungen von Verbrechen und Vergeltung, Schuld und Sühne, Gesetz und Gerechtigkeit im Spannungsfeld von (Geschlechter-) Differenz, Sexualität und Gewalt.



Abb. 1: Szene aus *The Last House on the Left*

Dabei erscheint das narrative Grundgerüst des *Rape-Revenge*-Films in seiner Einfachheit fast banal: Im Zentrum stehen eine oder mehrere Vergewaltigungen oder versuchte Vergewaltigungen, die Auslöser sind für gewaltsame Racheakte an den

Tätern.¹ Grundsätzlich lassen sich zwei Kategorien von Filmen unterscheiden, die zumindest grob auch zwei historische Phasen des Genres markieren. Während im *Rape-Revenge*-Film vor den 1970er Jahren eine Vergewaltigung meist von männlichen Agenten des Opfers – Familienangehörigen, Freunden oder Vertretern des Gesetzes wie Polizisten – gerächt wurde,² entwickelte sich, ausgehend von billigen exploitativen Produktionen wie dem Original von *I Spit on Your Grave* (USA 1978) oder *Thriller – en grym film* (SW 1974) in den 1970er Jahren, die Figur des »female avengers«.³ Dieses Vergewaltigungsoffer überlebt nicht nur die Tat, sondern transformiert sich zur übermächtigen Rächerin – eine Entwicklung, die häufig in standardisierten Szenen des Trainings und der Vorbereitung auf den Racheakt gezeigt wird. Die Transformation des Opfers zur Akteurin der eigenen Rache wird in der wissenschaftlichen Rezeption meist als feministisches Empowerment gewertet. Bei genauer Betrachtung einzelner Filmbeispiele zeigt sich zwar, dass die Annahme von den »feminist stories, or even feminine stories«⁴ des *Rape-Revenge*-Films seit den Siebzigern nicht immer zutrifft, weil sich das Genre im Bezug auf Kritik oder Affirmation eines geschlechterhierarchischen Gesellschaftssystem sehr heterogen und ambivalent verhält.⁵ Trotzdem lässt sich vor allem für die Repräsentation der Vergewaltigung eine grundsätzliche ideologische Verschiebung nachvollziehen. Clover schreibt dazu:

[T]he general drift ist clear: from a more or less justifiable male-centered event to a unjustifiable female centered one; from the deed of a psychopathic creep to the deed of a ›normal‹ man; from an event construed as an act of sex, in which one or both parties is shown to take some pleasure (if only perverse), to an act of violent humiliation.⁶

-
- 1 Rein formal handelt es sich beim *Rape-Revenge*-Film damit um ein Subgenre des Kriminalfilms – zentral sind hier ein Verbrechen und seine wie auch immer geartete »Aufklärung«. Die Einordnung des *Rape-Revenge*-Films als Subgenre des Horrorfilms, die sich in der populären Rezeption weitgehend durchgesetzt hat, geht auf Carol Clovers Studie *Men, Women and Chainsaws* (1992) zu Gender im Horrorfilm zurück. Ihre Argumentation stützt sich auf die filmische Präsenz einer ins Monströse übersteigerten menschlichen Gewalt im *Rape-Revenge*-Film und der daraus folgenden Zuschaueridentifikation mit der weiblichen Opfer-Heldin (Vgl. Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 114ff.).
 - 2 Für Sarah Projansky weisen solche *Rape-Revenge*-Filme der weiblichen Figur den Status von männlichem Besitztum zu, ihre Vergewaltigung kommt damit einem Diebstahl gleich, der narrativ als Rechtfertigung für das gewaltsame Ausagieren von Maskulinität in der Rache fungiert (Vgl. Projansky: *Watching Rape*, S. 60.).
 - 3 Read: *The New Avengers*, S. 26.
 - 4 Ebd., S. 15.
 - 5 Zum komplizierten und ambivalenten Verhältnis des Genres zu feministischen Zielsetzungen und Forderungen siehe Projansky: *Watching Rape*, S. 96ff.; Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 140ff., S. 204ff.; Read: *The New Avengers*, S. 52ff.
 - 6 Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 140.

Maßgeblich mitverantwortlich für die geschlechterpolitische Zeitenwende im *Rape-Revenge*-Film in den 1970er Jahren ist eine neue weibliche Erzählperspektive der Filme. Durch *point of view*-Aufnahmen des Opfers während der Vergewaltigung wird eine Identifikation mit den Tätern und damit eine sadistische Zuschauerlust an der Gewalt gegen die Frau verhindert.⁷ Dem Publikum, das über die Blickinszenierung zum Miterleben des Traumas des Opfers gezwungen ist, erscheint die weibliche Rache so nachvollziehbar und gerechtfertigt. Hinzu kommt in vielen *Rape-Revenge*-Filmen eine durch sexuelle Übergriffe auf Frauen und allgegenwärtige Misogynie geprägte Lebenswelt der Protagonistinnen.⁸ Vergewaltigung ist in dieser »rape culture«⁹ oft ein sportlicher Wettstreit unter Männern, die Hackordnung in der Gruppe wird über das Medium Frau im *gang-rape* festgelegt.¹⁰ Auch Obrigkeit und Institutionen sind nicht auf Seiten der Opfer, sondern werden nicht selten durch peinliche Befragungen und kaum verhüllte Beschuldigungen des Vergewaltigungsopfers zu Mittätern.¹¹ Angesichts dieser strukturell omnipräsenten Frauenverachtung wundert es nicht, dass sich die weiblichen Figuren im *Rape-Revenge*-Genre auch immer wieder in *girl-gangs* zusammentun, um selbst für Gerechtigkeit zu sorgen.¹²

Ihre Dynamik zieht die *Rape-Revenge*-Erzählung also aus einem gegenderten Weltentwurf der hierarchischen Gegensätze: männliche Macht vs. weibliche Ohnmacht, weibliche Opfer vs. männliche Täter, ungerechtfertigte männliche Gewalt vs. gerechtfertigte weibliche Gewalt.¹³ Für Jacinda Read artikulieren sich in *Rape-Revenge*-Narrationen deshalb zeitaktuelle gesellschaftliche Konzeptionen von und Verhandlungen über Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Modifikationen

7 Vgl. ebd., S. 152; Projansky: *Watching Rape*, S. 107.

8 Mit einer solch frauenfeindlichen Umgebung sehen sich die weiblichen Figuren in so prominenten wie unterschiedlichen Genrevetretern der 1970er und 1980er Jahre wie *Lipstick* (USA 1976), *The Accused* (USA/CA 1988) oder Abel Ferraras *Ms. 45* (USA 1981) konfrontiert.

9 Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 139.

10 Vgl. ebd., S. 122.

11 Vgl. ebd., S. 145.

12 Solche *girl-gangs*, in jüngster Zeit zuvorderst die beiden radikalen Protagonistinnen in *Baise-moi* (Frankreich 2000), rächen und rächten das weibliche Geschlecht sowohl in B-Movies (z.B. in *Act of Vengeance* [USA 1974], *The Ladies Club* [USA 1986], *A Gun for Jennifer* [USA 1995-97]), als auch in Hochglanzproduktionen mit Starbesetzung (z.B. in *Extremities* [USA 1986] und *Thelma & Louise* [USA/Frankreich 1991]).

13 Mit dem Faktor Geschlecht korrespondieren dabei häufig ökonomische, geografische, ethnische und soziale Dichotomien, die sich ihrerseits überlagern und ineinander spiegeln. Typisch hier ist der von Clover beschriebene »double-axis film« (1992, S. 162), in dem »two sets of politics come into play and are played off against one another: the politics of gender and the politics of urban/rural social class« (1992, S. 160): Die gewaltsame Konfrontation der Geschlechter bricht sich analog zur gewaltsamen Konfrontation von Stadt- und Landbevölkerung mit ihren unterschiedlichen Mentalitäten und ökonomischen Voraussetzungen Bahn (vgl.: Clover 1992, S. 160-164).

der Genrekonventionen¹⁴ im *Rape-Revenge*-Film nach 1970 erklärt sie mit dem Einfluss der zweiten Welle der Frauenbewegung, die traditionelle Definitionen und Mythen von sexueller Gewalt gegen Frauen attackierte.¹⁵ Der *Rape-Revenge*-Film, so Reads These, erscheint immer dann gehäuft auf den Kinoleinwänden, wenn in einer Gesellschaft die Geschlechterverhältnisse im Wandel begriffen sind.¹⁶ Angesichts der aktuellen Popularität des *Rape-Revenge*-Films lohnt es sich, Remakes und neue Produktionen vor diesem Hintergrund genauer zu betrachten.

Es ist hier vor allem ein neues Motiv, das in den aktuellen *Rape-Revenge*-Filmen ins Auge sticht: Eine Vielzahl von Filmen inszeniert die Rache der Protagonistinnen in Form von »rape-as-revenge«¹⁷, also als Vergewaltigung des Vergewaltigungstäters durch das Opfer. Während die Vergewaltigung eines Mannes durch andere Männer im *Rape-Revenge*-Film keine Erscheinung der letzten Jahre ist,¹⁸ etabliert sich das Motiv des »Zurück-Vergewaltigens« erst seit der Jahrtausendwende zunehmend als Konvention des Genres und tritt an die Stelle von Kastration oder einfacher Hinrichtung der Täter. Penetriert wird in geradezu klassischer Manier mit Gewehren¹⁹ (z.B. in *Baise-moi*, dem Remake von *I Spit on Your Grave* oder *Straightheads* [GB 2007]), mit Dildos (in *Descent* [USA 2007], *One Way* [D 2006] und in *Män som hatar kvinnor* [SW/DK/D/NO 2009]) oder sogar mit einem Bündel Bleistifte (in *Bad Reputation* [USA 2005]).

Anknüpfend an Read beschreibt Angela Koch in ihrem Aufsatz *Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film* das *Rape-Revenge*-Schema als »ritualisierte Aufführung des *precariums* der Geschlechterordnung«.²⁰ Sie versteht den Akt der Vergewaltigung im *Rape-Revenge*-Film als Versuch der männlichen Protagonisten, über sexuelle Gewalt Überschreitungen der Geschlechterverhältnisse durch die weiblichen Figuren rückgängig zu machen und eine patriarchale symbolische Ordnung zu erneuern²¹ – ein Versuch, der hier allerdings scheitert. Die folgende Untersuchung nimmt das neue Motiv des *revenge-rapes*²² in diesem Zusammenhang am Beispiel des Remakes von *I Spit on Your Grave*, von *One Way* und von

14 Read betrachtet die *Rape-Revenge*-Erzählung nicht als Genre, sondern als narrative Struktur, die sich in historisch spezifischen Zyklen verschiedenen Filmgenres »überstülpt« (vgl. Read: *The New Avengers*, S. 11). Angesichts eines durchaus typischen Repertoires an konventionalisierten Formen, Motiven und Figurenkonstellationen, die sich im *Rape-Revenge*-Film in immer neuen Variationen wiederholen, soll hier im Folgenden vom *Rape-Revenge*-Genre die Rede sein.

15 Vgl. ebd., S. 96f.

16 Vgl. ebd., S. 96.

17 Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*, S. 163.

18 Ein klassisches Beispiel ist hier *Deliverance* (USA 1972).

19 Symbolisch lässt sich dieses Bild auf die Gleichung *Gewehr = Penis = Phallus* als Ort der Macht herunterbrechen (vgl. Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 156).

20 Koch: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, S. 177.

21 Vgl. ebd., S. 186f.

22 Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*, S. 161.

Descent in den Blick. Es soll argumentiert werden, dass durch die Vergewaltigung der Frau am Mann eine Irritation der Geschlechterdifferenz gezielt und bewusst als Rache eingesetzt wird, um Geschlechterhierarchien zu unterminieren. Die in den drei Filmen inszenierten Vergewaltigungen an den Tätern treten damit als Schlüsselszenen von filmischen Phantasien über eine in der Auflösung begriffenen patriarchalen Ordnung zutage, die nicht mehr umfassend und nachhaltig reinstalled werden kann.

II. RAPE-AS-REVENGE

Analog zu Clovers These von der Vergewaltigung als »most quintessential feminine of experiences«²³ konstatiert die Kulturwissenschaftlerin Mithu Sanyal in einem Interview:

Vergewaltigung ist das Verbrechen, das uns am meisten gendered. Nicht, weil es das Verbrechen ist, das uns aufgrund unseres Geschlechts passieren kann, sondern weil es uns mitteilt, was unser Geschlecht ist, wie unsere Geschlechterrollen sind und wie viele Geschlechter es gibt – nämlich zwei.²⁴

Wie Koch herausarbeitet, verweigern sich die Protagonistinnen des *Rape-Revenge*-Films vor ihrer Vergewaltigung in verschiedener Weise einer weiblichen Geschlechtsrolle, verwirren durch ihre unklare geschlechtliche Position die Differenz der Geschlechter und beschwören so in den männlichen Figuren Ängste um die eigene geschlechtliche Identität herauf.²⁵ Über die Vergewaltigung als gegen-derem Akt versuchen diese dann, die Opfer in eine eindeutig weibliche Geschlechtsposition zu zwingen.²⁶ Im klassischen *Rape-Revenge*-Film scheitert dieser Versuch, der die angstbesetzten Projektionen der Männer beim Anblick der geschlechtlich uneindeutigen Frau verscheuchen soll, weil er die Transformation des Opfers zur Rächerin auslöst, also den imaginierten Schrecken der männlichen Protagonisten erst heraufbeschwört.²⁷

23 Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 154.

24 Köver: »Vergewaltigung gibt es nicht«, S. 50.

25 Vgl. Koch: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, S. 179ff.

26 Sie gründet ihre Argumentation auf die These von Judith Butler, »dass die Annahme des weiblichen Geschlechts in zweifacher Weise geschieht, nämlich durch die Annahme der Kastrationsfigur und durch das Phallus-Sein (Als Garantie für den Mann, den Phallus zu haben)« (ebd., S. 179).

27 Vgl. ebd., S. 183.



Abb. 2: Vergewaltigungsszene aus *I Spit on Your Grave* von 1978

Auch für die weiblichen Hauptfiguren des aktuellen *Rape-Revenge*-Films trifft Kochs These von der Verweigerung einer eindeutig weiblichen Geschlechterrolle zu. In Monroes *I Spit on Your Grave* reist die junge New Yorker Schriftstellerin Jennifer Hills (Sarah Butler) wie im Original von 1978 aufs Land, um dort in einem Ferienhaus im Wald ein Buch zu schreiben. Noch vor ihrer Ankunft begegnet sie an einer Tankstelle einer Gruppe von jungen Männern. In einer der kommenden Nächte dringt diese Clique in Jennifers Unterkunft ein, demütigt die junge Frau und missbraucht sie sexuell. Jennifer kann in den Wald fliehen und trifft dort auf den Sheriff (Andrew Howard) des Ortes, mit dem sie ins Haus zurückkehrt. Als auch dieser beginnt sie zu belästigen, tauchen die jungen Männer wieder auf. Sie überreden den unerfahrenen Matthew (Chad Lindberg), Jennifer zu vergewaltigen. Anschließend kann diese erneut fliehen, nur um im Wald nochmal auf die Gruppe und den Sheriff zu treffen. Nacheinander wird sie hier von allen vergewaltigt. Als der Sheriff die schwer verletzte Jennifer erschießen will, lässt sie sich von einer Brücke in den Fluss fallen. Während Meir Zarchis Original nun Jennifer bei ihrer Regeneration und der Vorbereitung ihrer Rache zeigt, verschwindet in Monroes Remake ihre Figur zunächst gänzlich von der Bildfläche. Der Film begleitet die Gruppe der Männer, die, ohne sicher sein zu können, dass Jennifer tot ist, in ständiger Spannung leben. Ihre Befürchtungen werden wahr, als Jennifer wieder auftaucht und ihre Peiniger nacheinander foltert und tötet. Das letzte Bild zeigt sie frontal in einer halbnahen Einstellung. Jennifer sitzt auf einem Ast, blickt knapp an der Kamera vorbei und beginnt zu lächeln.²⁸

Die Hauptfigur von *Descent*, die lateinamerikanische Studentin Maya (Rosario Dawson), wird als kluge und attraktive junge Frau eingeführt, die durch ihre intel-

28 Wie auch in dieser Einstellung orientiert sich Monroes Inszenierung immer wieder stark am Original von Zarchi, obwohl er mit dem Sheriff als neuer Figur und den ausgedehnten Folterszenen im Rache-Teil auch einige signifikante Änderungen einführt.

lektuelle Direktheit Männer vor den Kopf stößt, die von ihr Bewunderung und Unterwürfigkeit erwarten. Ihr Kommilitone Jared (Chad Faust), durch ihre Zurückweisung herausgefordert, kann sie durch hartnäckige Komplimente und romantische Liebesbekundungen schließlich doch zu einem Date überreden. Im Laufe des Abends gibt sie ihr zurückhaltendes Verhalten auf und küsst Jared. Als dieser jedoch mit ihr schlafen will, wehrt sie ab. Jared überwältigt und vergewaltigt sie und erniedrigt sie verbal. Nach diesem Erlebnis zieht sich Maya traumatisiert in sich selbst zurück. Bei einem ihrer einsamen Ausflüge ins Nachtleben macht sie die Bekanntschaft des dominanten Adrian (Marcus Patrick). In seiner Gesellschaft lernt Maya eine hypnotische Welt der erotischen Machtspiele kennen, in der sie sich mehr und mehr behauptet. Als sie dann – mittlerweile zu einer Art wissenschaftlichen Tutorin aufgestiegen – an der Universität Jared wiedertrifft, scheint dieser sich keiner Schuld bewusst und vermutet sogar, sie hätte die Vergewaltigung genossen. Maya lässt ihn in diesem Glauben und lädt ihn zu einem erneuten Date ein. An diesem Abend verführt sie ihn, verbindet ihm die Augen und kettet ihn an ein Bett. Dort vergewaltigt sie ihn mit einem Dildo. Am Schluss des Filmes betritt dann auch Adrian die Szene und vergewaltigt Jared ebenfalls.

One Way beginnt mit einer Pretitle-Sequenz, die mit ihrer Kontrastierung von ruhigen, idyllischen Naturbildern und verwackelten Handkamera-Aufnahmen einer Gruppenvergewaltigung eines jungen Mädchens (Katie Keating) eindeutig die *Rape-Revenge*-Klassiker *I Spit on Your Grave* (USA 1978) und *The Last House on the Left* (USA 1972) zitiert. Hier allerdings erscheint plötzlich ein mysteriöser schwarzer Mann (Michael Clarke Duncan) in Militäruniform und Maschinengewehr, im Folgenden »der General« genannt, und erschießt die Vergewaltiger. Nach einem Zeit- und Ortswechsel wird dann der männliche Protagonist des Filmes, Eddie Schneider (Til Schweiger), vorgestellt, ein deutscher Werbe-Fachmann, der in New York in der Agentur des Vaters seiner Verlobten Karriere macht. Als er einen großen Kunden akquiriert, macht ihn sein zukünftiger Schwiegervater zum Teilhaber der Firma. Eine seiner Kolleginnen und eine enge Vertraute ist Angelina Sables (Lauren Lee Smith), das Mädchen aus der Anfangssequenz. In der Nacht nach Eddies großem Triumph wird Angelina erneut vergewaltigt, diesmal von Anthony (Sebastien Roberts), dem Sohn des Agenturchefs. Es kommt zum Prozess gegen Anthony, in dem Eddie, der Angelina nach der Vergewaltigung gefunden hatte, als Zeuge auftreten soll. Weil Anthony ihn mit Fotos seiner zahlreichen Affären erpresst, sagt Eddie zu Angelinas Ungunsten aus, und Anthony wird freigesprochen. Daraufhin will Angelina sich erhängen, wird aber im letzten Moment vom General, der sich hier endgültig als Halluzination entpuppt, davon abgehalten. Nach einer Prügelei zwischen Anthony und Eddie in einem Nachtclub lockt die verkleidete Angelina Anthony in ihr Auto. Auf einem abgelegenen Parkplatz kettet sie ihn mit Handschellen ans Lenkrad und gibt sich zu erkennen. Sie vergewaltigt ihn mit einem Umschnall-Dildo und erschießt ihn. Eddie wird des Mordes an Anthony verdächtigt. Obwohl er von Angelinas Tat

weiß, beschuldigt er sie nicht, weil er sich wegen seiner Aussage vor Gericht schuldig fühlt. Kurz bevor Eddie verurteilt werden kann, tritt überraschend seine Verlobte Judy (Stefanie von Pfetten), die Schwester des Ermordeten, in den Zeugenstand, berichtet von ihrem eigenen Missbrauch durch Anthony und gibt Eddie ein Alibi für die Mordnacht. Der Film endet mit dem Freispruch Eddies und mit Angelina, die in ein Taxi zum Flughafen steigt.

Folgt man der Argumentation Kochs, dann sind die weiblichen Vergewaltigungsoffer aller drei Filme typische Protagonistinnen des *Rape-Revenge*-Films. Durch ihr männlich codiertes Verhalten, ihre gesellschaftliche Stellung und ihren beruflichen Erfolg erscheint für sie eine Annahme der Kastrationsfigur zweifelhaft.²⁹ Ihr attraktives Äußeres und ihre feminine Kleidung verorten sie dennoch in der Position des Phallus, die Männern »die Garantie bietet, den Phallus zu haben«³⁰. Damit präsentieren sie sich für ihre späteren Vergewaltiger geschlechtlich ambivalent, was für diese »zur Verunsicherung ob der eigenen Geschlechtsposition«³¹ und in der Folge zur Vergewaltigung führt. Im Rache-Teil der Filme haben sich dann sowohl Maya als auch Angelina in hypersexualisierte phallische Frauen verwandelt. Und auch Jennifer Hills, die im Remake von *I Spit on Your Grave* zwar weniger erotisiert inszeniert ist als im Original, ersteht als immer noch feminine, aber nun auch mit dem Phallus ausgestattete Rächerin von den Toten auf.³² Die geschlechtliche Uneindeutigkeit der Frauen wird weder durch die Vergewaltigung beseitigt, so dass sie danach eindeutig weiblich gegendert wären, noch wechseln sie das Gender, wie es Clover mit ihrer These von der Maskulinisierung des weiblichen *victim-hero* im *Rape-Revenge*-Film behauptet.³³

Das neue Motiv des *revenge-rapes* setzt die Dynamik der Transgression von Geschlechtergrenzen dann logisch fort. Hier scheitert nicht nur der Versuch der geschlechtlichen Festschreibung und Differenzierung der Frau durch die Vergewaltigung, er wird darüber hinaus mit einer Erneuerung und Steigerung der Unklarheit vergolten. Carol Clover erläutert, dass im *Rape-Revenge*-Film zwar die Position des Opfers in den Vergewaltigungssequenzen feminin codiert ist (Frauen werden vergewaltigt, weil sie weiblich sind), dass aber das biologische Geschlecht des Opfers sowohl männlich als auch weiblich sein kann (Wer vergewaltigt wird, ist weiblich).³⁴ In der Vergewaltigung muss also auch der Mann eine weibliche Geschlechtsposition erfahren. Im Gegensatz zu klassischen *Rape-Revenge*-Filmen

29 Vgl. Koch: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, S. 181.

30 Ebd., S. 179.

31 Ebd., S. 181.

32 Vgl. Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*, S. 177.

33 Clover erklärt so die Möglichkeit einer männlichen Zuschaueridentifikation mit dem Vergewaltigungsoffer des klassischen *Rape-Revenge*-Films im Vergewaltigungsteil der Filme (vgl. Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 159).

34 Vgl. ebd., S. 157f.

mit männlichen Vergewaltigungstätern und ebenfalls männlichen Opfern,³⁵ ist es im neuen *Rape-Revenge*-Film aber die geschlechtlich uneindeutige Frau, die die Vergewaltigung initiiert und durchführt. Damit verändert sich die symbolische Bedeutung der Feminisierung des Mannes in der Vergewaltigung: Aus einem Differenzierungsakt wird hier ein Akt der geschlechtlichen Egalisierung zwischen Opfer und Täterin. Die Umkehrung von Opfer- und Täterposition geht nicht mit einem simplen Gendertausch der ProtagonistInnen einher, sondern bewirkt ein Gleichwerden beider in der geschlechtlichen Indifferenz. Die Rache des Opfers besteht also nicht mehr so sehr in der Vernichtung seiner Peiniger (auch wenn diese häufig im neuen *Rape-Revenge*-Film ebenfalls mit dem Leben bezahlen), sondern primär darin, dass es ihnen ihre eindeutig männliche, privilegierte Identität nimmt.

Sowohl in *Descent* als auch in *One Way* und in Monroes *I Spit on Your Grave* verdeutlichen die weiblichen Figuren ihren Vergewaltigern verbal und körperlich ihre Intention der Nivellierung des Geschlechtsunterschiedes durch den *revenge-rape*. So fragt Angelina den wehrlosen Anthony: »Do you know how I felt when you raped me?« Unmittelbar vor der Vergewaltigung fügt sie hinzu: »Can you imagine how it feels when someone forces their prick inside you?« Dann steigt sie aus dem Wagen und zieht sich vor seinen Augen den Umschnall-Dildo an. Maya in *Descent* teilt dem gefesselten und geknebelten Jared süffisant mit: »You know how to let go and fuck the rules. You like things spontaneous, with bite and real risks. I remember that. I thought you were crazy. But you opened my eyes. Made me realize, we're not so different.« In *I Spit on Your Grave* ist das »getting even«³⁶ von Opfer und TäterInnen noch gesteigert. Jennifers Rache an ihren Vergewaltigern spiegelt fast symmetrisch deren Taten, sie wirkt wie eine perfide Parodie der Verbrechen der einzelnen Beteiligten: Dem jungen Mann, der die Vergewaltigung gefilmt hat (Rodney Eastman), fixiert sie die Augenlieder mit Fischerhaken, ihm werden dann von Krähen die Augen ausgehackt. Derjenige, der sie mit dem Kopf in eine Pfütze gedrückt hat (Daniel Franzese), verliert in einer säuregefüllten Badewanne sein Gesicht und sein Leben. Dem Anführer der Clique (Jeff Branson) reißt sie analog zu dessen Drohung, ihr das Gebiss zu zerschmettern, jeden Zahn einzeln aus dem Mund, legt ihn an die Kandare und kastriert ihn, weil er sie zuvor gezwungen hatte, wie ein Pferd zu wiehern. Der Sheriff schließlich, der sie anal vergewaltigt hatte, wird mit seinem eigenen Gewehr penetriert. In einem Zitat seiner verbalen Demütigungen bei der Vergewaltigung fragt Jennifer ihn: »Does it hurt, Sheriff? I thought you were an ass-man?«

35 Vgl. ebd., S. 158f.

36 Ebd., S. 124.

III. APPARATE DER MACHT

Clover weist darauf hin, dass im *Rape-Revenge*-Film der 1970er Jahre die Rache des Opfers durch Kastration und Tötung im besten Falle als symbolische Vergewaltigung verstanden werden könne, eben als »the closest thing, a penis-less person can get to the real thing«³⁷. Die Protagonistinnen in *Descent*, *I Spit on Your Grave* und *One Way* setzen sich über ihren scheinbaren Makel der Kastration durch die Verwendung von Werkzeugen hinweg. Um sich an den Vergewaltigern rächen zu können, erschaffen die weiblichen Figuren regelrechte Folterapparate, in die sie ihre Opfer einspannen, bis diese mit den Apparaturen verschmelzen. Ihre Maschinen kennen weder Sex noch Gender, sondern werden als nahezu autonome Technologien der Macht in Szene gesetzt.

So erscheint in *Descent* in der Rache-Sequenz ein sich mehrfach wiederholendes Bild, in dem die Vergewaltigung von Jared zu einem zu gleichen Teilen technisierten wie hypersexualisierten Tableau stilisiert wird. Nachdem Maya Jared vergewaltigt hat, schneidet der Film auf eine Großaufnahme von Jareds Oberschenkeln, daneben Mayas Hand mit dem Dildo. Sie zieht die Hand zurück, und aus dem Nichts drängt von links ein Männerarm ins Bild, der Jareds Schenkel umfasst. Die nächste Einstellung löst dieses Bildrätsel auf: Von schräg oben ist jetzt ein Mann von hinten zu sehen, der vor dem Fußende des Bettes zwischen den gespreizten Beinen Jareds steht, rechts neben ihm Maya. Durch einen roten Spot beschienen, hängt das Bett wie schwerelos im abgedunkelten Raum. Das rötliche Licht fällt auf den breiten tätowierten Rücken des Mannes, der sich später als Adrian entpuppen wird, macht das Spiel seiner Muskeln sichtbar und lässt Jareds Gesicht im Schlagschatten verschwinden. Die Blickachse der Kamera verbindet den Körper Adrians, das Bett und Jareds Körper hier zu einer grotesken Einheit, gerade, weil die Gesichter der Männer nicht zu sehen sind. Beide sind hier nicht mehr als eigenständige Figuren inszeniert, sondern als Funktionen der Foltermaschine. Maya, die als einzige im Profil zu sehen ist, beobachtet die von ihr geschaffene Szenerie.

37 Ebd., S. 161.



Abb. 3: Szene aus *Descent*

Äquivalent zum Bett in diesem Bild fungiert in der *revenge-rape*-Szene in *One Way* das Auto als Teil der Vergewaltigungs-Technologie. Anthony, am Lenkrad festgekettet, liegt quer über den Beifahrersitz ausgestreckt, während ihn Angelina, vor der offenen Tür stehend, von hinten penetriert. Die Kamera nimmt abwechselnd von außen die Stoßbewegungen ihrer Hüfte über Anthonys nacktem Gesäß und, vom Fahrersitz des Autos aus, sein Gesicht auf. Ähnlich wie in *Descent* entsteht durch die Position der Kamera hier eine vertikale Achse im Bild, die den Innenraum des Wagens über Gesicht und Körper des Mannes bis zu Angelinas Unterleib hin verlängert. Während Anthony so mit der Apparatur der Rache verbunden ist, wird Angelina von ihr losgelöst. Der Film zeigt zwar Nahaufnahmen ihrer Hüfte mit dem Umschnall-Dildo, nie aber die ganze Figur mit dem Instrument; bei der Penetration ist ihr Kopf durch das Wagendach vom Geschehen unter ihr getrennt. Nachdem sie Anthony in den Kopf geschossen hat, folgt eine Totale, die sie im Profil und das Auto von hinten zeigt. In stark verlangsamter Zeitlupe, die dem Bild fast den Charakter eines Stills verleiht, krümmt sich Angelina weinend zusammen, im Abstand von einigen Metern vor ihr der Wagen, aus dessen Tür die reglosen Beine Anthonys hängen. In der nächtlichen Industrielandschaft, die sie umgibt, fällt ein einzelner Lichtstrahl auf Frau und Auto, stellt sie wie auf einer Bühne aus.

Wo in *One Way* und *Descent* die beiden Protagonistinnen bei der Vergewaltigung ihrer Vergewaltiger trotz aller Distanz durch die Apparate noch selbst Hand anlegen, gibt es in *I Spit on Your Grave* gar keinen Körperkontakt mehr zwischen Täterin und Opfer: Eine Halbtotale zeigt ein leeres Zimmer in einer schäbigen Hütte. Auch hier ist der Raum dunkel, nur durch ein Fenster außerhalb des Bildkaders fällt Licht genau auf einen Tisch in der Ecke. Der bewusstlose Sheriff liegt mit dem Oberkörper darauf, seine Hände sind hinter dem Rücken verbunden, er ist an den Tisch gefesselt. Hinter ihm steht ein Stuhl, auf dessen Lehne sein Gewehr, der Lauf ist in seinen Anus eingeführt. Als er erwacht, führt die Kamera fast

analytisch die Situation vor: Ein *top shot* zeigt die gesamte Installation inklusive des Körpers des Sheriffs in einer halbnahen Aufnahme, dann ist der Abzug des Gewehrs im Detail zu sehen, eine Schnur ist daran festgeknotet. Es folgt ein erneuter *top shot*, diesmal eine Nahaufnahme des Gesäßes, aus dem der Gewehrlauf ragt. Dann ist das schmerzverzerrte Gesicht des Sheriffs in einer nahen Einstellung zu sehen. Als er mühsam den Kopf wendet, zeigt eine *point of view*-Aufnahme Jennifer, die hinter ihm steht. Die Kamera kehrt zum Sheriff zurück, in dessen Miene sich entsetztes Erkennen abzuzeichnen beginnt. Der gleiche Wechsel von Überblickseinstellungen, die die Apparatur vorführen, und Detailaufnahmen, die ihre Funktionsweise erläutern, wird dann wenig später wieder verwendet: Den Abzug des Gewehrs verbindet Jennifer mit der Schnur mit dem in der Ecke sitzenden Matthew, den sie nicht umgebracht, sondern nur betäubt hat, und verlässt die Hütte. Als Matthew aus seiner Ohnmacht erwacht und sich bewegt, löst sich ein Schuss aus dem Gewehr, das immer noch im Anus des Sheriffs steckt, und tötet sowohl diesen wie auch Matthew. Tisch, Stuhl, Gewehr, Schnur und Körper der Männer verschmelzen so zu einer komplizierten Maschine, die Folter und Tötung der Opfer fast als autoaggressiven Akt anmuten lässt.

IV. FAZIT

Der aktuelle *Rape-Revenge*-Film verwendet das Motiv des *revenge-rapes*, um binäre Geschlechtercodes aufzuweichen, in denen das Objekt von sexueller Gewalt immer weiblich, das Subjekt dagegen immer männlich gegendert ist. Mit der Umkehrbarkeit von Opfer- und Täterposition in der Vergewaltigung scheidet nicht nur die gewaltsame Erneuerung der Geschlechterdifferenz wie im klassischen *Rape-Revenge*-Film, sondern es findet zudem eine Veruneindeutigung der Kategorie Geschlecht selbst statt. Damit liefert der neue *Rape-Revenge*-Film die Angstphantasien zu einer postmodernen Kultur, in der die geschlechtliche Identität ihrer Subjekte zunehmend zu einer Frage der individuellen Entscheidung wird. Wenn der Missbrauch von Geschlechtskategorien als Machtinstrumente hier zur Auflösung der Geschlechterdifferenz führt, dann verhandelt der aktuelle *Rape-Revenge*-Film nichts weniger als den Zerfall der patriarchalen symbolischen Ordnung.

So erscheinen denn auch die Dildos und Gewehre der Vergewaltigerinnen in *One Way*, *Descent* und *I Spit on Your Grave* nicht als Surrogate des Penis. In den Maschinen der Vergewaltigung erfüllen sie nur mehr Teilfunktionen, in der Technisierung verlieren sie ihren Bezug zum männlichen Geschlechtsorgan. Stattdessen besetzen die Penetrationsinstrumente der neuen Rächerinnen direkt und unmittelbar eine Herrenposition des Phallus, die vollständig vom sozialen wie biologischen Geschlecht seiner TrägerInnen abgekoppelt ist. Der Akt der Vergewaltigung wird aus seinem gegenderten Kontext herausgehoben. An die Stelle von Geschlechterdifferenz und -hierarchie tritt über die Verschmelzung der Apparate mit den Körpern der Opfer die Hierarchie zwischen Mensch und Maschine.

Trotz der Transgression von Geschlechtergrenzen im aktuellen *Rape-Revenge*-Film bleiben auch die neuen Beispiele also der fatalen Dynamik der Gegensätze des Genres treu. Gerade weil Opfer- und Täterposition nicht länger geschlechtlich markiert sind, so scheint es hier, kann sich die Eskalationstendenz der Gewalt in potentiell unendlichen Zirkulationsbewegungen voll entfalten.³⁸ Es lohnt sich, den neuen *Rape-Revenge*-Film mit seiner Verwischung der Geschlechterdifferenz vor diesem Hintergrund erneut im Hinblick auf Identifikationsmöglichkeiten und Zuschauerluste von männlichen wie weiblichen RezipientInnen zu untersuchen, wie es vor allem Clover, Creed und Lehman in der Vergangenheit mit dem *Rape-Revenge*-Film der 1970er und 1980er Jahre getan haben.³⁹ Auffällig im neuen *Rape-Revenge*-Film ist in diesem Zusammenhang auch die häufige Verwendung von selbstreflexiven Elementen. Blicke durch die vierte Wand, transtextuelle Zitate, Verweise auf die wissenschaftliche Diskussion des Genres, die innerdiegetische Aufzeichnung der Vergewaltigung durch einzelne Charaktere oder die narrative Verhandlung von Fragen zu Rolle und Schuld von Beobachtern eröffnen eine metafilmische Diskussion über die ideologische Ambivalenz und Heterogenität des *Rape-Revenge*-Genres. Sie spiegeln zudem auch immer wieder auf das Publikum zurück und thematisieren seine Komplizenschaft im Spektakel der sexuellen Gewalt, die der aktuelle *Rape-Revenge*-Film durch das Motiv des *revenge-rape* noch expliziter geworden ist.

LITERATURVERZEICHNIS

- Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. An Imaginary Abjection*, New York, NY 1993.
- Clover, Carol J.: *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton 1992.
- Heller-Nicholas, Alexandra: *Rape-Revenge Films. A Critical Study*, Jefferson, MO 2011.
- Koch, Angela: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, in: Deuber-Mankowsky, Astrid/Holzhey, Christoph/Michaelsen, Anja (Hrsg.): *Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*, Berlin 2009. S. 175-190.
- Köver, Chris: »Vergewaltigung gibt es nicht«, in: *Missy Magazine*, Nr. 4 (2011), S. 47-50.
- Lehman, Peter: »Don't Blame This on a Girl. Female Rape-Revenge Films«, in: Cohan, Steven/Hark, Ina Rae (Hrsg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, New York, NY/London 1993, S. 103-117.

38 Vgl. Koch: »Gefährdete Ordnung im Rape-Revenge-Film«, S. 186f.

39 Vgl. Lehman: »Don't Blame This on a Girl«, S. 110ff.; Creed: *The Monstrous-Feminine*, S. 128ff.; Clover: *Men, Women and Chainsaws*, S. 157ff.

JULIA REIFENBERGER

Projansky, Sarah: *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NY 2001.

Read, Jacinda: *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester/New York, NY 2000.

FILME

A Gun for Jennifer (USA 1997, Regie: Todd Morris).

Act of Vengeance/ City Monster (USA 1974, Regie: Bob Kelljan).

Bad Reputation (USA 2005, Regie: Jim Hemphill).

Baise-moi/Baise-moi – Fick mich! (Frankreich 2000, Regie: Virginie Despentes/Coralie Trinh Thi).

Deliverance/Beim Sterben ist jeder der Erste (USA 1972, Regie: John Boorman).

Descent (USA 2007, Regie: Talia Lugacy).

Extremities (USA 1986, Regie: Robert M. Young).

I Spit on Your Grave (USA 2010, Regie: Steven R. Monroe).

I Spit on Your Grave/Ich spuck' auf dein Grab (USA 1978, Regie: Meir Zarchi).

Lipstick/Eine Frau sieht Rot (USA 1976, Regie: Lamont Johnson).

Män som hatar kvinnor/Verblendung (SW/DK/D/NO 2009, Regie: Niels Arden Oplev).

Mother's Day/Mother's Day – Mutter ist wieder da (USA 2010, Regie: Darren Lynn Bousman).

Ms. 45/Die Frau mit der 45er Magnum (USA 1981, Regie: Abel Ferrara).

One Way (D 2006, Regie: Reto Salimbeni).

Straightheads (GB 2007, Regie: Dan Reed).

Straw Dogs/Straw Dogs – Wer Gewalt sät (USA 2011, Regie: Rod Lurie).

The Accused/Angeklagt (USA/CA 1988, Regie: Jonathan Kaplan).

The Ladies Club (USA 1986, Regie: Janet Greek).

The Last House on the Left/Das letzte Haus links/Mondo brutale (USA 1972, Regie: Wes Craven).

The Last House on the Left/Das letzte Haus links (USA 2009, Regie: Dennis Iliadis).

Thelma & Louise (USA/Frankreich 1991, Regie: Ridley Scott).

Thriller – en grym film/Thriller – ein unbarmherziger Film (SW 1974, Regie: Bo Arne Vibenius).