

Das ›unsägliche‹ Verbrechen. Überlegungen zur Tabuisierung von sexueller Gewalt im Spielfilm

ANGELA KOCH

Die sexuelle Gewalt ist ein Verbrechen, das seit jeher von einer Vielzahl von Verboten, Verwerfungen, moralischen De- und Rekontextualisierungen sowie Sprachregelungen geprägt ist. Sie bestimmen das Verhältnis von Kollektiv und Frauen bzw. den gesellschaftlichen Zugriff auf die weibliche Sexualität.¹ Die juristische Lesart von sexueller Gewalt ist daher immer auch ein Teil des Politischen, dessen Veränderungen in der rechtlichen Auffassung reflektiert und von der Rechtsprechung zitiert bzw. aufgerufen werden.² Neben der Rechtsprechung wird vor allem in der Fiktion das Netz der Tabus um sexuelle Gewalt und seine Bedeutung für das Kollektiv thematisiert und ausgehandelt.³

Während die sexuelle Gewalt bis in die 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in literarischen, bildenden und Bühnen-Darstellungen im Off der Handlung und zwischen den Zeilen stattgefunden hat, von einem *blank* repräsentiert, als Spur der Erinnerung geschildert oder als metaphorischer Verweis

1 Vgl. auch Foucault 1998: 11.

2 Die Verknüpfung von sexueller Gewalt und Politik klingt in dem Begriff der ›Vergewaltigung‹ selbst schon an, der sich wort- und ideengeschichtlich von einem gegen die Gemeinschaft gerichteten Verbrechen herleitet und den gewalttätigen Eingriff in Rechte und Besitz durch Fremde bezeichnet. Im – gleichwohl unmöglichen – Versuch, den Begriff von seiner kollektiven Konnotation zu entfernen, denn auch in der Abwehr wird eine Gemeinschaft aufgerufen, werde ich ›Vergewaltigung‹ durch ›sexuelle Gewalt‹ ersetzen. Damit wird die Betonung auf die Bedeutung eines gegen den Willen, die Psyche und den Körper einer Person (zumeist einer Frau) gerichteten sexuellen Verbrechens gelegt (vgl. auch Koch 2004).

3 Zum Verhältnis von Literatur und Recht vgl. Dane 2005.

gezeigt wurde, zeichnet sich die jüngste Entwicklung durch eine nie vorher da gewesene Explizitheit der Bilder und Sprache aus. Was früher nicht nur aus Gründen der Sittlichkeit und Moral nicht – oder höchstens in Kabinettstücken – gezeigt wurde, wird nun in aller Deutlichkeit und Direktheit ausformuliert, ins Tageslicht gezerrt und auf die Leinwand geworfen.⁴

Out of the line of fire

In Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) – einem Film über männliche Gewaltexzesse – werden insgesamt vier sexuelle Gewalttaten gegen Frauen gezeigt. Während der Film mit dem Tabu der ästhetischen Darstellung von brutaler Gewalt bricht, was Anfang der 1970er Jahre noch zu heftiger moralischer Empörung führte (vgl. McDougal 2003), bleibt er bei der Präsentation von sexueller Gewalt zwar nicht im Rahmen der Konvention, aber im Rahmen des tabuisierten Bereichs der expliziten Darstellung.

Das erste sexuelle Gewaltverbrechen in *A Clockwork Orange* findet auf der Bühne eines leer stehenden Kasinos statt und ist wie ein Theaterstück inszeniert. In der Szene wird das Gezerre an dem potenziellen Opfer durch eine Gruppe von jungen männlichen Schlägern gezeigt. In dem Augenblick, als die Frau auf eine bereitliegende Matratze geworfen wird, greifen die *droogs*, die Kumpels um Alex DeLarge, die Schläger auf der Kasino-Bühne an und vereiteln damit die Tat; die Frau kann flüchten. Hier wird innerhalb der Film-diegese die *performance* auf der Bühne durch ein Einschreiten einer gegenmächtigen gewalttätigen Gruppe verhindert.⁵ Dabei geht es weniger um eine Zensur des »real savage old in-out in-out,«⁶ sondern mehr um das Messen von männlicher Kraft und die kämpferische Aushandlung der dominanten Position.

Die zweite sexuelle Gewalttat richtet sich gegen Mrs. Alexander, die zusammen mit ihrem Mann in ihrem einsamen Landhaus überfallen wird. Die Szenerie zeigt die Erniedrigung von Mrs. Alexander, die zum Spielball der *droogs* und in diesem Zuge zum Sexualobjekt sogar wörtlich zurechtgestutzt wird, indem ihr der Hosenanzug auf der Höhe der Brüste aufgeschlitzt wird. Das Ganze geschieht in Anwesenheit ihres Ehemanns als gefesselten und geknebelten Augenzeugen. Die Penetration findet außerhalb der Rahmung statt, die Kamera geht kurz auf den nackten Oberkörper und den verklebten Mund

4 Vgl. z.B. die sexuelle Gewaltszene in Karen Duves *Regenroman* (1999), die Arbeit *My Bed* von Tracey Emin (1999) oder den Film *Irréversible* von Gaspar Noë (2002).

5 Zur gegenseitigen Bedingtheit von Performativität und Performanz/performance vgl. Bal 2001.

6 Damit ist auf *Nadsat*, der Sprache der *droogs*, der Geschlechtsverkehr gemeint.

von Mrs. Alexander, dann folgt der Schnitt und ein Szenenwechsel zum Abstieg der *droogs* in einen dunklen Keller. Die ganze Überwältigungsszene ist untermalt mit dem Lied *Singin' in the Rain* und einem schwachen Stöhnen von Mr. Alexander aus dem Off.

Das dritte sexuelle Gewaltverbrechen begeht Alex DeLarge, der Protagonist, mit einem riesigen, weißen, glänzend-glatten Kunststoffpenis, den er auf das schreiende Gesicht der Cat Lady, einer in einer einsamen Landvilla lebenden Bohemienne, niederstößt. Im Moment des Aufpralls hat Kubrick das Gesicht bzw. den Mund aus einem der an der Wand des Raumes hängenden erotischen Gemälde dagegen geschnitten. Das Zoom auf den Mund, ein Doppelmund, mit einer doppelten Reihe von Zähnen, wird mit schnellen und dadurch kaum sichtbaren Zwischenschnitten auf andere erotische Details der Gemälde versetzt. Der gemalte Doppelmund, eine Reminiszenz an *Der Schrei* von Munch mit seinen Schallwellen und an die *vagina dentata* gleichermaßen, dient als Metapher für das zerschlagene Gesicht der Cat Lady.

Die vierte sexuelle Gewalttat wird schließlich wieder als *performance* aufgeführt – als Film im Film: Diesmal ist es eine Gruppenvergewaltigung; die Szene zeigt allerdings ›nur‹ eine sich windende, nackte Frau und wechselnde, bekleidete Männer, die auf ihr liegen. Sie könnte als sogenannte *vis haud ingrata* (nicht unwillkommene Gewalt) durchgehen, mit der sexuelle Gewaltverbrechen bis heute im Nachhinein als Verführung dargestellt und legitimiert werden (vgl. u.a. Schmidt 2002: 56f.). Dieser Film über sexuelle Gewalt von weiß gekleideten *droogs*, also von Alex und seinen Kumpanen, stellt ein Hilfsmittel in der Anti-Gewalt-Therapie bzw. Gehirnwäsche von Alex durch weiß gekleidete Ärzte-*droogs*, so könnte man fast sagen, dar. Da der Film allein jedoch nicht die intendierte Wirkung erzielt, erhält Alex Medikamente, die künstlich Übelkeit hervorrufen und so in ihm die Erfahrung erzeugen sollen, dass sexuelle Gewalt mit Übelkeit kombiniert zu sein hat. Im Laufe der exzessiven Darstellung der sexuellen Gewaltszenen im Film überkommt ihn schließlich diese künstliche Übelkeit, sodass er die Bilder nicht mehr ertragen kann. Er kommt jedoch nicht »out of the line of fire of these pictures«, ⁷ d.h. er kann sich den Bildern, von denen er regelrecht beschossen wird, nicht entziehen.

Mit der Gewalt, die Alex in Form dieser Bilder angetan wird, spielt auch der Film *A Clockwork Orange* selbst, denn auf der Visualisierungsebene thematisiert *A Clockwork Orange* genau das, was der Film tut und gleichzeitig unterläuft: den Bann, den die Visualisierung von Gewalt auf die Zuschauenden ausübt und der – in der Logik der ausgehenden 1960er Jahre – nur durch die Ablenkung, den Schnitt, das erzwungene Wegsehen gebrochen werden kann. Das, was dem Film vorgeworfen wird, nämlich durch exzessive Ge-

7 Zitiert nach Alex in *A Clockwork Orange*.

waltdarstellungen exzessive Gewalt erst hervorzurufen, greift *A Clockwork Orange* gerade in den Darstellungen von sexueller Gewalt auf und zeigt, dass diese Deduktion zu einfach ist. In der ersten *performance* von sexueller Gewalt im Casino weiden sich zwar die *droogs* an dem Angriff auf die junge Frau, unterbrechen ihn aber, um – nicht wegen der Frau, sondern aus purem Spaß – eine Schlägerei zu veranstalten. In der zweiten *performance* von sexueller Gewalt im Krankenhaus wird Alex das Betrachten der sexuellen Gewalt – wenn auch unterstützt durch Medikamente – zum unerträglichen Gräuel; gezeigt wird der leidende Alex und nicht die weiteren sexuellen Gewalttaten.

Auch bei den beiden sexuellen Gewalttaten innerhalb der Filmdiegesen lenkt der Rahmen bzw. das Bild von der eigentlichen Tat ab. Diese findet im Off statt und führt, wie sich im Nachhinein herausstellt, zum Tod der Frauen. Die »real horrorshow«⁸ ereignet sich in der Phantasie der Zuschauenden. Die im Film evozierte Gewalttat verlagert sich in die Köpfe der Zuschauenden und infiziert sie mit dem Tabu der Vorstellung und Ausübung von sexueller Gewalt.⁹ In der Phantasie übertritt nicht der Film, sondern übertreten die Zuschauenden als Subjekte des Films und als Subjekte der eigenen Phantasie das Tabu der sexuellen Gewalt (vgl. de Lauretis 1997). Dieses Szenario ist vergleichbar mit der ruhmvollen Tötung von Jungfrauen in der griechischen Tragödie, die Nicole Loraux analysiert hat. Der technische Bericht eines unbeteiligten antiken Erzählers von der Tötung junger Mädchen kann allein durch die Entfernung der Mädchen von der Bühne die Phantasie der zuschauenden Staatsbürger anregen und somit eine kathartische Wirkung entfalten (Loraux 1992: 9f.). Übertragen auf den Film bedeutet dies, dass erst die Zuschauenden das Tabu der Vorstellung von sexueller Gewalt brechen und dadurch in eine Situation der Grenzüberschreitung geraten, die sie wiederum dem Film zum Vorwurf machen.

William Shakespeare hat dieses Moment der Verschiebung in die Phantasie in seinem Gedicht *The Rape of Lucrece* zugleich vollzogen und reflektiert. In dem Augenblick, in dem Lucretia von Tarquin vergewaltigt wird, erlischt das Licht, herrscht Dunkelheit:¹⁰

»[...] he [Tarquin] sets his foot upon the light,
For light and lust are deadly enemies;
Shame folded up in blind concealing night,
When most unseen, then most doth tyrannize.«
(Shakespeare 2001: 350)

8 *Horrorshow* heißt auf *Nadsat* eigentlich »gut«, von russisch *horoscho*.

9 Zur Tabuisierung von Macht und Gewalt vgl. Erdheim 1991: 34f.

10 Zur Lucretia-Trope in Filmdarstellungen von sexueller Gewalt vgl. Koch 2007.

Im Dunkeln präsentieren

Mit der Liberalisierung der filmischen Bilderpolitik seit den 1970er Jahren gehören explizite Darstellungen von sexueller Gewalt zum allgemeinen Repertoire der Spiel- und Fernsehfilme. Was aber geschieht, wenn die Tyrannei der Verdunkelung durch die Visualisierung aufgehoben wird, wenn der Versuch unternommen wird, die ›schonungslose Wahrheit‹ zu sagen bzw. zu zeigen?

Wenn die zweite sexuelle Gewaltszene aus *A Clockwork Orange*, die sich gegen Mrs. Alexander vor den Augen ihres Mannes richtet, heutzutage nochmals gedreht würde, so würde die Szene vermutlich nicht abgeschnitten und abgebrochen, sondern explizit gezeigt werden; neben dem Ehemann würden dann auch die Zuschauenden zu Augenzeugen des Geschehens. Diese besondere Position nehmen die Zuschauenden in vielen der aktuelleren Filme ein, in denen sexuelle Gewalt ein wichtiger Teil der Diegese ist. In Filmen wie *Strange Days* (1995), *The Accused* (1988) oder *I spit on your grave* (1978) spielen allerdings vor allem die anwesenden Zeugen/Täter eine maßgebliche Rolle, während die Zuschauenden als Augenzeugen weitgehend unbeteiligt bleiben.

Der Film *The Accused* differenziert deutlich zwischen den unterschiedlichen Perspektiven auf die sexuellen Gewalttaten gegen Sarah Tobias. Sarah Tobias wird im Hinterraum einer Bar von drei Gästen vergewaltigt, die von einer Horde aufgepeitschter Männer angestachelt werden. Ein junger Mann, der zwar anwesend ist und zusieht, sich jedoch nicht an der Hetze beteiligt, wird später zum Kronzeugen im Prozess gegen die Aufwiegler und Täter. Bei der Darstellung der sexuellen Gewalt wechseln die Kameraeinstellungen in schneller Folge zwischen der subjektiven Perspektive des Zeugen, der fokalisierten Perspektive einiger Aufpeitscher und der auktorialen Perspektive. Die im Kinosaal sitzenden Zuschauenden sind Beobachtende des Geschehens, ihre Perspektive hat auf die Logik der Filmdiegese keinen Einfluss.

Auch in *I spit on your grave* sind die Zuschauenden passive Augenzeugen der Projektion. Hier geht es um eine Schriftstellerin, die sich in ein abgelegenes Landhaus zurückzieht und dort sehr bald von vier jungen Männern belästigt und schließlich von allen vieren vergewaltigt wird. Nachdem sie von ihren Verletzungen genesen ist, beginnt sie einen Rachefeldzug gegen die Männer. Mit dem Ziel ihre Vergewaltiger zu töten, führt sie die Männer durch Verführung in die Irre. Die Handlung wird vor allem aus der auktorialen Perspektive eines unsichtbaren Regisseurs präsentiert. Im Unterschied zu *The Accused* sind innerhalb der Filmdiegese allein die vier Vergewaltiger Zeugen der Taten.

In *Strange Days* sieht Lenny sich ein *Squid Clip* der Vergewaltigung und Ermordung von Iris an.¹¹ In der besonderen Konstruktion des Films wird das Opfer der Gewalttat zur Zeugin der gegen sie gerichteten Tat, da sie an das *Squid*-Aufnahmegerät des Täters angeschlossen ist und somit sieht und spürt, was er sieht und spürt. Die sexuelle Gewalttat und das anschließende Erwürgen von Iris werden dabei aus der direkten Erlebnisperspektive des Täters gezeigt. In der bloßen Einstellung auf die Tat selbst fallen durch die Verschneidung von *Squid Clip*-Aufnahme und -Wiedergabe, Film und Projektion, die Täter-, Opfer-, inner- (Lenny) und außerfilmischen (Zuschauende) Perspektiven in eins.

In *Strange Days*, *The Accused* und *I spit on your grave* wird die Evidenz des sexuellen Gewaltverbrechens also in mindestens doppelter Weise hergestellt und abgesichert: zum einen durch die Anwesenheit von Zeugen innerhalb der Filmdiegeese und zum anderen durch die visuelle Präsentation und Projektion des Verbrechens und der damit einhergehenden bezeugenden Position der Zuschauenden. Hier ist alles ›offensichtlich‹, nichts bleibt der Phantasie der Betrachtenden überlassen.

In *Irréversible* (2002) und *Der freie Wille* (2006) dagegen erhält die Zeugenposition der Zuschauenden eine ganz andere Bedeutung. Beiden Filmen eilte, schon bevor sie anliefen, der Ruf voraus, Szenen sexueller Gewalt besonders deutlich und drastisch zu zeigen. Dieses ›Versprechen‹ lösen die Filme scheinbar ein, denn im Unterschied zu den oben erwähnten Filmen lassen hier die Kameraeinstellungen, vorwiegend Naheinstellungen und Halbtotale, kein Abweichen des Blickes zu. Die Zuschauenden stehen direkt in der ›line of fire‹ der Bilder von sexueller Gewalt. Denjenigen, denen nicht übel wird,¹² wird dadurch eine besondere Bürde aufgeladen: Sie sind die einzigen, die die Taten wirklich bezeugen können. Sowohl in *Irréversible* als auch in *Der freie Wille* ist die Filmhandlung so angelegt, dass allein für die Zuschauenden die Tat ›wirklich evident‹ wird. Die Protagonist/-innen der Filme können sich in dessen ihrer Sache nicht absolut sicher sein. Beide Filme binden diese spezielle Zuschauerposition in die Filmhandlung ein und geben den Zuschauenden damit eine ganz eigene Verantwortung. In *Irréversible* läuft die *rape-revenge*-Narration völlig aus dem Rahmen, indem die Tat an dem Falschen gerächt wird. Nur die Zuschauenden wissen, dass der ›eigentliche‹ Täter unbehelligt

11 Als *Squid Clips* werden in *Strange Days* ›Filme‹ bezeichnet, die alle Sinneseindrücke, nicht nur das Sehen und Hören, reproduzieren. Zur Analyse der Identifikationsprozesse der Zuschauenden in Bezug auf *Strange Days*, vgl. Hölzer 2005: 134-148.

12 Von der Präsentation von *Irréversible* in Cannes 2002 wird berichtet, dass einigen Leuten im Publikum übel geworden sei und sie sich übergeben hätten (vgl. Torneo o.J.). Mythos oder Gewissheit – in jedem Fall aber besteht eine Analogie zu *A Clockwork Orange*.

grinsend dem Racheakt zusieht. In *Der freie Wille* sucht Nettie, die ›nette‹ Freundin des Vergewaltigers, verzweifelt nach Beweisen für die Vergangenheit und Taten ihres Freundes. Sie spürt die Opfer seiner sexuellen Gewaltverbrechen auf, die aber nicht mit ihr sprechen wollen bzw. können. Eine der Frauen vergewaltigt Nettie im Anschluss an ein gescheitertes Gespräch auf einer Restaurant-Toilette mit einer Klobürste – dies stellt sozusagen die einzig denkbare Form der Verständigung über die Verletzungen dar, als physischer Ausdruck der erniedrigenden und depersonalisierenden Erfahrung, der Zerstörung des freien Willens. Nettie muss sich allein auf diese zwiespältige Weitergabe der Erfahrung verlassen, die ihr nicht sprachlich, sondern körperlich vermittelt wird. Erst dieses scheinbar ›authentische‹ Erleiden bildet für sie die Basis des Wissens um die Täterschaft ihres Freundes Theo. Dieses Bedürfnis nach Authentizität im Filmplot – die Zuschauenden als Zeugen reichen offenbar nicht aus – geht allerdings mit einer Verkehrung des Status der Protagonistinnen einher, denn das ursprüngliche Opfer wandelt sich auf diese Weise zur Täterin und die frühere Komplizin des Vergewaltigers erhält nun einen Opferstatus.

Irréversible und *Der freie Wille* zeigen, dass in jenem Moment, in dem die sexuelle Gewalt im Film ausschließlich den Augen der außerfilmischen Zuschauenden präsentiert wird, die innerfilmische Evidenz der sexuellen Gewalt prekär wird. Dagegen steht weder in *A Clockwork Orange* noch in *Strange Days* oder *The Accused* die Evidenz der sexuellen Gewalt infrage, denn sie wird von den glaubwürdigen innerfilmischen Beteiligten bezeugt, obwohl sie in der Phantasie der Zuschauenden stattfindet. Die explizite Präsentation von sexueller Gewalt dagegen verschiebt sie ins Dunkel der Ungewissheit.

Das Tyrannische des Ungesehenen, Ungewissen und Tabuisierten verwandelt sich in einen Schreck vor der direkten Konfrontation mit der sexuellen Gewalt auf der Leinwand, wobei die direkte Konfrontation niemals eintritt, weil es nichts zu sehen gibt.¹³ Diese Unsichtbarkeit der sexuellen Gewalt rührt daher, dass sie in erster Linie ein Herrschaftsinstrument ist, das auf die Destruktion der Persönlichkeit und des Willens zielt, also im Inneren der Betroffenen und nicht im sichtbaren Außen zu verorten ist. Mieke Bal beschreibt die sexuelle Gewalt sogar als Imagination, die sich alleine in der Erfahrung und Erinnerung ausdrückt und von einem Zeichen und seiner Verkörperung nicht ersetzt werden kann (Bal 1990: 142). Die Übersetzung der Erfahrung in Sprache, ihre Kodierung in sichtbare Zeichen, die ›sexuelle Gewalt‹ bedeuten sollen, schafft ein Anderes. Die Visualität stellt eine Evidenz her, die das Geschehen nicht wiedergeben kann. Die Referenzlosigkeit und Unzulänglichkeit des Dargestellten muss durch metaphorische Verweise, Überlieferungen und

13 Vgl. hier auch die Ähnlichkeit zur Pornografie im Film bei Williams 1995: 82ff.

visuelle Strategien aufgefangen werden, die letztlich die Bedeutung ›sexuelle Gewalt‹ erst erzeugen.

Der Bruch des Tabus der Darstellung von sexueller Gewalt trägt somit zur Banalisierung der sexuellen Gewalt bei, nach dem Motto: »eine Rose ist eine Rose ist eine Rose«. Dagegen müssen die Zuschauenden durch Schnitt und Szenenwechsel ihre Phantasie anstrengen, um den *blank* der Szene zu ergänzen und ersetzen; dabei werden sie mit der eigenen *horrorshow* konfrontiert, den eigenen Ängsten und Gewaltphantasien. Oder in Freuds Worten:

»Die dem Tabu zugeschriebene Zauberkraft führt sich auf die Fähigkeit zurück, die Menschen in Versuchung zu führen; sie benimmt sich wie eine Ansteckung, weil das Beispiel ansteckend ist und weil sich das verbotene Gelüste im Unbewußten auf anderes verschiebt. Die Sühne der Übertretung des Tabu durch einen Verzicht erweist, daß der Befolgung des Tabu ein Verzicht zugrunde liegt.« (Freud [1913] 1991: 83)

Die Tabuisierung der Darstellung von sexueller Gewalt enthält das Potenzial der Ansteckung, die Zuschauenden werden in die Tabuisierung verstrickt und reproduzieren das Tabu (vgl. Butler [1997] 2006: 180ff.). Die enorme Macht, die das Tabu der Darstellung von sexueller Gewalt entfaltet hat, zeigt sich in der Zensur von *A Clockwork Orange* in Großbritannien, die mit seiner Erhebung zum Kultfilm einherging.

Die Enttabuisierung und Banalisierung der sexuellen Gewalt durch den vergeblichen Versuch der expliziten Darstellung hat allerdings die Tabuisierung von sexueller Gewalt auf einer ganz anderen Ebene nicht beeinträchtigt.

»no«

»Als die Besinnung ihr wiedergekehrt, da löst sie ihr Haar und rauft es; sie schlägt ihre Arme, als ob um Tote sie klagte, reckt ihre Hände empor und ruft: ›Verruchter Barbar, du! Welch abscheuliche Tat! [...] Ich selbst [...] werde verkünden, was du getan. Sobald es nur möglich, werde ich treten vors Volk. [...]‹ Solches Reden erregte den Zorn des wilden Tyrannen, aber nicht minder auch seine Furcht; [...]. [...] er griff mit der Zange jedoch ihre Zunge, die immer des Vaters Namen empört noch ruft und zu reden versucht; mit dem wilden Schwerte schnitt er sie ab. Die Wurzel zuckt, und die Zunge selbst, auf die schwarze Erde gefallen, lallt ihr noch zitternd zu und schnell, wie der Schwanz der verstümmelten Schlange zu springen pflegt, sich empor und sucht im Sterben die Spur seiner Herrin.« (Ovid 2001: 6. Buch, Vers 544-560)

Die Bekanntgabe des Verbrechens durch die Sprache wird Philomela in Ovids *Metamorphosen* verwehrt. So webt sie das ihr Widerfahrene mit »purpurnen

Zeichen« in ein Stück Stoff und teilt ihrer Schwester Prokne auf diese Weise mit, dass deren Mann Tereus sie vergewaltigt hat und gefangen hält (Ovid 2001: V. 575ff.). Auch in der Shakespeare'schen Dichtung mangelt es der Héroin der ›Vergewaltigung‹, der Lucretia, an Sprache, um die sexuelle Gewalttat des Tarquin ihrem Mann und ihrem Vater mitzuteilen. Stattdessen schafft sie mit ihrem Selbstmord durch ein Schwert, das sie sich in die Brust stößt, die visuelle Evidenz der Tat (Shakespeare 2001: 424ff., vgl. Bal 1990). Während sich Philomela, zwar der Sprache beraubt, mit ihrer Schwester an Tereus rächt, bleibt Lucretia nur die Vollendung ihrer Auslöschung. Die Rache besorgen die Männer.

Auch den Filmplots zu sexueller Gewalt ist gemein, dass es den betroffenen Frauen an der Möglichkeit des sprachlichen Ausdrucks mangelt. Die Erfahrungen der Opfer werden ausgeblendet.¹⁴ Weder Polizeibeamte oder Anwältinnen noch die Situationen vor Gericht erlauben den Frauen, ihre Erlebnisse zu artikulieren und das Erlittene sprachlich zu rationalisieren. Auch andere Konstrukte wie ein Gespräch mit der Freundin, Mutter oder einer Psychologin tauchen in den Filmen in der Regel nicht auf.¹⁵ In allen hier analysierten Filmen wird auf eine Perspektive der betroffenen Frauen verzichtet. Sie werden entweder als verstummte oder zum Schweigen gebrachte Opfer, d.h. ausgelöschte Subjekte, präsentiert.

Im Fall von Mrs. Alexander (die im Film namenlos bleibt) in *A Clockwork Orange* findet die Negation auf mehreren Ebenen statt und ist somit besonders perfide: Die sexuelle Gewalt gegen sie wird mit dem Lied *Singin' in the Rain* untermalt, sodass die ›Vergewaltigung‹ als Spaß, Tanz oder eben Melodie erscheint. Die Musik verhindert, dass ein Schreien von Mrs. Alexander hörbar wird, überdies ist sie geknebelt. Allerdings ertönt ein leises Stöhnen des ebenfalls – mit einem Ball – geknebelten Mr. Alexander aus dem Off. Dies legt eine auch an anderen Stellen auftretende homoerotische bzw. homophobe Konstruktion im Filmplot nahe.¹⁶ Die sexuelle Gewalt kann insofern als ein gegen Mr. Alexander gerichteter Akt interpretiert werden, der an seiner Frau ausgeführt wird (vgl. DeRosia 2003). Dieser Aspekt zeugt von einer weiteren Auslöschung von Mrs. Alexander als Subjekt des sexuellen Angriffs, sie wird als Bedeutungsträgerin und Medium der sexuellen Gewalt gegen Mr. Alexander instrumentalisiert. Schließlich trägt auch die ödipale Konstellation von Alex und Mr. Alexander, der in der literarischen Vorlage von Anthony

14 Erfahrung wird hier nicht als Moment einer subjektiven ›Wahrheit‹ begriffen, sondern als Phänomen der Subjektkonstitution; insofern wird Erfahrung im Bereich der Imagination angesiedelt und bedarf der symbolischen Artikulation (vgl. Scott 1994).

15 Eine aktuelle Ausnahme stellt der Film *Grbavica* (2005) dar, der versucht, die Schwierigkeit der Artikulation der Erfahrung zu thematisieren.

16 Vgl. hier auch die englische Doppelbedeutung von *ball*.

Burgess gerade dabei ist, ein Buch mit dem Titel »A Clockwork Orange« zu schreiben (McDougal 2003: 12), dazu bei, Mrs. Alexander zum Austragungsort des Konflikts zwischen den beiden Männern zu reduzieren.

Eine ähnliche Verleugnung der Opfer geschieht auch in *Der freie Wille*, indem die Frauen dort als Folie für die gewalttätigen und exzessiven Reaktionen auf die unbefriedigten Sehnsüchte des Vergewaltigers fungieren. Nur einmal wird dem Schmerz der Frauen Ausdruck verliehen, nämlich in dem Gewaltakt mit der Klobürste. Der Ausdruck des Schmerzes verkehrt sich hier allerdings in Täterschaft.

In *The Accused* wird die Negation der Erfahrung der Betroffenen gleich mehrere Male anschaulich gemacht. So kommt es im ersten Gerichtsverfahren gegen die Vergewaltiger zu einem Deal zwischen Anwälten und Staatsanwältin; die betroffene Sarah selbst darf vor Gericht gar nicht erst erscheinen. Auf ihre Aussage wird aufgrund ihres schlechten Leumunds verzichtet. Ihre Sprachlosigkeit wiederholt sich in einer zufälligen Begegnung mit einem der Männer, die in der Bar zur sexuellen Gewalt aufgewiegelt hatten. Er erinnert sich an sie und greift sie mit sexistischen Worten ein weiteres Mal an. Sarah wird von seiner Rede an ihre alte Verletzung erinnert und von neuem gedemütigt und verletzt. Sie kann der ordinären Übergriffigkeit nichts entgegenzusetzen und verschließt sich in ihrem Auto. Als der Aufwiegler die Ausfahrt des Parkplatzes mit seinem Pick-up versperrt, rast sie mit Vollgas gegen sein Auto. In dieser Aktion verbindet sich der hilflose Fluchtversuch mit einem Akt der Rache und des Selbstmords – die Narrationen von der sich rächenden Philomela und der sich selbst verletzenden bzw. tötenden Lucretia fallen hier zusammen. Die inneren Verletzungen und die Demütigung von Sarah kehren sich auf diese Weise nach außen. Sie werden nun sichtbar, sodass auch die Staatsanwältin die Tiefe von Sarahs Verzweiflung erkennt und ein zweites Verfahren in Angriff nimmt. Vor Gericht des zweiten Verfahrens darf Sarah zwar aussagen, aber eine Stimme wird ihr im Filmplot auch diesmal nicht zugestanden, wie die folgende Szene zeigt:

Die Staatsanwältin Kathryn Murphy: »Miss Tobias, while you were being gang-raped on that pinball-machine, what were you thinking?« – Sarah: »Thinking?« – Kathryn Murphy: »Yes, what were you thinking? What words came into your head?« – Sarah: »–.« – Kathryn Murphy: »Three men were repeatedly raping you, holding you down and raping you, and their friends cheered and clapped, and you lay there naked, defenceless, struggling, weeping and in pain. What words came into your head? What words?« – Sarah Tobias: »No.« – Pause – Kathryn Murphy: »No further questions, Your Honour.«¹⁷

17 In einer diesem Dialog vorangehenden Szene betont einer der Anwälte die Unzulänglichkeit des Widerstands, wenn er allein im Wort »no« ausgedrückt wird.

Die sexuelle Gewalt wird für die betroffenen Frauen der hier diskutierten Filme zu einem unaussprechlichen, zu einem unsäglichem Verbrechen. Gesa Dane hat schon in ihrem kursorischen Überblick über die Geschichte der literarischen Repräsentation von sexueller Gewalt ausgeführt und gezeigt, dass vom Verbrechen zwar gesprochen wird, die Frauen selbst aber nicht sprechen und auch eine Beschreibung der sexuellen Gewalt vermieden wird. Die betroffenen Frauen müssen durch rhetorische oder gestische Mittel zu verstehen geben, was ihnen widerfahren ist. Zu diesen Mitteln gehören Trauergesten wie das Raufen der Haare,¹⁸ der fragmentarische Rückblick, das beredte Schweigen und die Verlagerung auf den auktorialen Erzähler (vgl. Dane 2005: u.a. 20f.).

Mit der Sprachlosigkeit der betroffenen Frauen geht deren ›Unstimmigkeit‹ einher, insofern ihrer Perspektive keine Glaubwürdigkeit und kein Gewicht verliehen werden. Dieser Makel des Unredlichen, der den Opfern anhaftet, wird auf der Bildebene re-inszeniert und führt zu einer Verkehrung von Opfertum und Täterschaft. Er ist vor allem in der Lucretia-Trope angelegt, die in einigen der Filme reproduziert bzw. zitiert wird. Die Lucretia-Trope, wie sie in Shakespeares Gedicht etabliert wird, stellt eine narrative Verknüpfung von Visualität und Schuld her.¹⁹ Sie negiert eine redend-redliche Persönlichkeit der Lucretia und konstruiert die Lucretia als visuelles Objekt, das dem Vergewaltiger Tarquin, den Lesenden des Gedichts und den Zuschauenden des Kinofilms gleichermaßen präsentiert wird. In Analogie zur Göttin Vesta verkörpert Lucretia die keusche Ehegattin und Hüterin des Herdes, nur macht sie sich im Unterschied zur Vesta, die nicht verbildlicht werden darf, der Visualität schuldig. In Shakespeares Dichtung wird Lucretia vor der sexuellen Gewalttat in visualisierenden Worten geschildert (vgl. Kahn 1991). In den hier besprochenen Filmen wird das potenzielle Opfer zumeist tanzend, erotisch, nackt und/oder sexualisiert dargestellt (vgl. z.B. *The Accused*, die Cat Lady in *A Clockwork Orange*, *I spit on your grave* oder *Irréversible*). In einigen Fällen wird die Schuld, auf die durch die visuelle Präsentation der potenziellen Opfer verwiesen wird, durch die Überschreitung der heteronormativen Grenzen des Geschlechts ersetzt (z.B. *Boys don't cry*, auch *Monster*). In allen Beispielen aber entbehren die Betroffenen der Möglichkeit, ihre Erfahrungen zu artikulieren. Die Evidenz der Tat wird durch ›objektive‹ Bilder (forensische Aufnahmen der Verletzungen auf dem Körper) oder ›lautere‹ männliche Zeugen hergestellt. Die Unsäglichkeit des Verbrechens überträgt sich auf die Betroffenen selbst, sie geraten zu unstimmigen, unredlichen Opfern, die letztlich selbst die Schuld an der Tat tragen. Die Verwandlung von Philomela und

18 Zum Haar als Zeichen für Geschlechtstheorie vgl. auch Künzel 2004.

19 Vgl. ausführlich dazu meine Untersuchung zu den Filmen *The Accused*, *Baise-moi* und *Irréversible* in Koch 2007.

Prokne zu einer Nachtigall und einer Schwalbe, nachdem sie aus Rache dem Vergewaltiger Tereus seinen und Proknes gemeinsamen Sohn zum Mahl vorgesetzt haben, demonstriert diese Unstimmigkeit anschaulich.

Die Tabuisierung der Erfahrung der Betroffenen macht sie nicht nur vor dem Gesetz, sondern letztlich auch für das Kinopublikum zum Nichts. Sie werden ausgelöscht und können dadurch als Projektionsfläche ›Frau‹ instrumentalisiert werden. Da sie einerseits die Grenzen der Geschlechtszugehörigkeit und andererseits die normativen Grenzen moralischen weiblichen Verhaltens durch ihre Visualisierbarkeit überschreiten und dadurch das Begehren der Männer herausfordern, geraten sie zu Grenzgängerinnen, die Tabus verletzen und dafür mit sexueller Gewalt bestraft werden. Die Tabuisierung der sexuellen Gewalttat und die damit einhergehende Verschiebung der Schuld lässt die Betroffenen zu perfekten Opfern werden. Ihr Tod, ihre symbolische Auslöschung und ihre Depersonalisierung sind das Opfer für die Taten, die sie selbst zu verantworten haben. Die Konstruktion der Betroffenen als Opfer stellt die symbolische Ordnung wieder her. Ihre Darbringung als Opfer erhält das Tabu der destruktiven Gewalttätigkeit der patriarchalen Herrschaft aufrecht, auch wenn sie ins Licht der medialen Öffentlichkeit gezerzt wird.²⁰ Die Täter werden in den meisten Fällen ignoriert. Ihre Bedeutung liegt im Vorspiel, d.h. in der Etablierung einer weiblichen Schuld, und in der Tat selbst. Auch die täterzentrierten Filme wie *A Clockwork Orange* und *Der freie Wille* bilden hier keine Ausnahme, denn die Motivationen der Täter bleiben völlig ausgespart.

»die Wurzel zuckt und sucht im Sterben die Spur seiner Herrin«

Es gibt einen Moment, in dem das Tabu der sexuellen Gewalt brüchig wird. Das ist der Augenblick, in dem sich der Klang der Stimme der Opfer vor die Sprache schiebt. Das geschieht trotz der steten Versuche, die Stimmen der Frauen zu unterdrücken, in fast allen Filmen auf zweierlei Weise: In den Szenen vor dem Gesetz oder der Exekutive tritt das Klangliche in den Vordergrund, wenn die Brüchigkeit der Stimmen der Frauen bzw. gar die Absenz ihrer Stimme – wenn es ihnen die Sprache verschlägt – zum Zeichen für die Leerstelle und den Mangel der Präsenz wird. Im Schrei während, vor oder nach der Gewalttat wird im Gegensatz dazu sehr deutlich gemacht, was nicht gezeigt werden soll/darf. Der Schrei ist nach Brophy der »aural cum shot« des

20 Zur machterhaltenden Funktion des Tabus vgl. Rothe/Schröder (2005) und Erdheim (1991).

Kinos. Er steht für sexuelle Gewalt und überführt das Unsichtbare in den Bereich des Wissens und das, was sich der Beobachtung entzieht, in den Bereich der Imagination (vgl. Brophy 1999). Der Schrei taucht in allen hier aufgeführten Filmbeispielen auf, denn er lässt letztendlich die sexuelle Gewalttat erst präsent werden. Er stellt einen Grenzfall dar, insofern er zwischen der Vokalität der Stimme und der Sprache angesiedelt ist und sich vom Körper löst. In Analogie zum durchdringenden Klang des Schofars (vgl. Lacan 1963) verweist der Schrei auf die Ambivalenz der Stimme als *objet a* bzw. Triebobjekt, als unmöglicher Ort des Begehrens und des Gesetzes des Vaters gleichermaßen. Der Schrei artikuliert sich als Stimme des Anderen und stellt im Kontext der sexuellen Gewalt eine Verbindung zwischen dem Anderen und dem Subjekt her (vgl. Meyer-Kalkus 1995). Er tönt als Objekt des Begehrens und als Gewissen bzw. Gesetz. Im Schrei klingen die Ambivalenzen des Tabus der sexuellen Gewalt an, denn in ihm hallen die Opferung des Vaters und das unmögliche Begehren nach. Erst der Tod beendet die subversive Gefahr der Stimme. Diese Gefahr liegt in der Losgelöstheit der Stimme, des Schreis vom Körper und dem damit einhergehenden Mangel an Kontrolle (Eggers 2005: 70f.). Der Schrei, wie die Stimme, enthält die Möglichkeit des nicht kontrollierbaren Angerufen-Werdens, das direkt an das Gewissen appelliert, nach der Devise: »Je mehr man gehorcht bzw. zuhört, umso schuldiger wird man« (Dolar 2002: 240). In diesem Kontext sind auch die Versuche zu deuten, die Artikulationen vor Gericht und die Schreie während der sexuellen Gewalttaten zu verhindern; denn sobald der Klang verschwindet, gewinnt die Sprache an Bedeutung und kann das Sinnliche des Klangs – zumindest zum Teil – kanalisieren und kontrollieren, die Täter entlasten und die Täterschaft tabuisieren.

Sehr eindrucksvoll veranschaulichen dies die Gegenschnitte der erotischen Bilder beim tödlich penetrierenden Stoß des Riesenpenis in das Gesicht der Cat Lady in *A Clockwork Orange*. Der verdoppelte Mund, die Koppelung von *vagina dentata* und Munchs Bild *Der Schrei* verbinden das unmögliche Begehren mit der Anrufung des Vaters; in der Stille, der Lautlosigkeit des Bildes aber gründet auch die Auslöschung der Cat Lady und damit die Entlastung des Täters.

Im Zuge des Tabubruchs der Visualisierung von sexueller Gewalt reproduziert sich die Tabuisierung von sexueller Gewalt auf der Ebene der Sprache und in der Perspektive der Betroffenen. Die damit einhergehende klangliche Präsenz aber unterläuft diese Tabuisierung. Sie macht die Ambivalenz von Gewalt und Opfer, von Begehren und Gewissen, von Leben und Tod zugleich deutlich und unerträglich, sie macht das ›unsäglich‹ Verbrechen zum – brüllend oder lautlos – ›schreienden‹ Verbrechen. Gerade der zum Schweigen gebrachte Schrei aber kündigt von der Auslöschung einer Subjektivität der Frau-

en. Als Opfer werden die Frauen außerhalb des Kollektivs verortet und als Medien zur Aushandlung der Beziehungen zwischen den ›Stimmberechtigten‹ und ihrer Repräsentation instrumentalisiert.

Die große Empörung über die Grenzverletzung bzw. die Begeisterung über das schonungslose Zeigen einer scheinbaren Wahrheit, die bei jedem neuen Film mit expliziten Darstellungen von sexueller Gewalt in den Medien artikuliert wird, konstruiert eine Gemeinschaft von Bürgern (und Bürgerinnen), die sich von dem Gewaltverbrechen distanzieren, indem sie es betrachten. So kann die sexuelle Gewalt als ein individuelles Phänomen wahrgenommen werden, das nicht alle angeht, sondern vielmehr zum Problem der ›schuldigen‹ Frauen wird. Das Tabu der sexuellen Gewalt wird dadurch immer wieder von neuem inszeniert.

Literaturverzeichnis

- Bal, Mieke (1990): »Visual Poetics: Reading with the Other Art«. In: Martin Kreiswirth/Mark A. Cheetham (Hg.), *Theory between the Disciplines. Authority/Vision/Politics*. Ann Arbor/MI: University of Michigan Press, S. 135-150.
- Bal, Mieke (2001): »Performanz und Performativität«. In: *Interventionen 10, Kultur – Analysen*, S. 197-241.
- Brophy, Philip (1999): »I Scream in Silence. Cinema, Sex & the Sound of Women Dying«. In: Philip Brophy (Hg.), *Cinesonic 1: The World of Sound in Film (Proceedings from the 1st CINESONIC Conference*. Sydney: Australian Film TV & Radio School). In: URL: www.philipbrophy.com/projects/cnsnc/1998_ScreamInSilence.html, gesehen am 12.03.2007.
- Butler, Judith ([1997] 2006): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dane, Gesa (2005): »Zeter und Mordio«. *Vergewaltigung in Literatur und Recht*. Göttingen: Wallstein.
- De Lauretis, Teresa (1997): »Das Subjekt/Sujet der Phantasie«. In: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Edition ID-Archiv, S. 98-124.
- DeRosia, Margaret (2003): »An Erotics of Violence. Masculinity and (Homo) Sexuality in Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*«. In: Stuart Y. McDougal (Hg.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 61-84.
- Dolar, Mladen (2002): »Das Objekt Stimme«. In: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie Verlag, S. 233-256.

- Duve, Karen (1999): *Regenroman*. Frankfurt a.M.: Eichborn.
- Eggers, Michael (2005): »Sie lebt nur, wenn sie singt«. Die Stimme, die Sprache und die Religion in E.T.A. Hoffmanns ›Das Sanctus‹. In: Matthias Rothe/Hartmut Schröder (Hg.), *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin: Weidler Buchverlag, S. 65-76.
- Erdheim, Mario (1991): »Einleitung«. In: Sigmund Freud, *Totem und Tabu*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 7-42.
- Foucault, Michel ([1974] 1998): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund [1913] (1991): *Totem und Tabu*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hölzer, Henrike (2005): *Geblendet. Psychoanalyse und Kino*. Wien: Turia + Kant.
- Kahn, Coppélia (1991): »Lucrece: The Sexual Politics of Subjectivity«. In: Lynn A. Higgins/Brenda R. Silver (Hg.), *Rape and Representation*. New York: Columbia University Press, S. 141-159.
- Koch, Angela (2004): »Die Verletzung der Gemeinschaft. Zur Relation der Wort- und Ideengeschichte von ›Vergewaltigung‹«. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 15/1. Themenheft ›Bodies/Politics‹, S. 37-56.
- Koch, Angela (2007): »Irréversible – die audiovisuelle Codierung von sexueller Gewalt im Film«. In: Monika Schneikart/Kerstin Knopf (Hg.), *Sex/ismus in den Medien*. Herbolzheim: Centaurus, S. 139-163.
- Künzel, Christine (2004): »So soll sie laufen mit gesträubtem Haare ...«. Zur Bedeutung der Auflösung der Frisur im Kontext der Darstellung sexueller Gewalt. In: Christian Janecke (Hg.), *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 121-138.
- Lacan, Jacques (1962/63): »Die Angst, Sitzung XIX: Stimme und Blick, 22. Mai 1963«. In: *Die Angst/L'angoisse*, unveröff. Manuskript.
- Loraux, Nicole (1992): *Tragische Weisen, eine Frau zu töten*. Edition Pandora, Bd. 11. Frankfurt a.M./New York/Paris: Campus, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme.
- McDougal, Stuart Y. (Hg.) (2003): *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McDougal, Stuart Y. (2003): »What's It Going to Be Then, Eh?« Questioning Kubrick's Clockwork. In: Stuart Y. McDougal (Hg.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 1-18.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (1995): »Jacques Lacans Lehre von der Stimme als Triebobjekt«. In: Wolfgang Raible (Hg.), *Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse. Elf Aufsätze zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 259-307.
- Ovid (2001): *Metamorphosen*. München: dtv.

- Rothe, Matthias/Schröder, Hartmut (2005): Thematische Hinführung. In: Dies. (Hg.), *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin: Weidler Buchverlag, S. 7-15.
- Schmidt, Ramona (2002): *Frauen nach einer Vergewaltigung. Analyse der strafrechtlichen Situation als Grundlage für professionelle Beratung und Begleitung*. Albeck bei Ulm: Verlag Ulmer Manuskripte.
- Scott, Joan (1994): »The Evidence of Experience«. In: James Chandler/Arnold I. Davidson/Harry Harootunian (Hg.), *Questions of Evidence. Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines*. Chicago/IL: The University of Chicago Press, S. 363-387.
- Shakespeare, William (2001): »The Rape of Lucrece/Die Schändung der Lucretia«. In: Ders., *Sonette und Versepen*. Zweisprachige Ausgabe (Englisch und Deutsch). Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, S. 299-435.
- Torneo, Erin (o.J.): *Tunnel Visionary: Gaspar Noe's Brutal »Irreversible«*. In: URL: www.indiewire.com/people/people_030311noe.html, gesehen am 25.06.2004.
- Williams, Linda (1995): *Hard Core: Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld, Nexus.

Filme

- A Clockwork Orange, 1971, Stanley Kubrick.
- I spit on your grave, 1978, Meir Zarchi.
- The Accused, 1988, Jonathan Kaplan.
- Strange Days, 1995, Kathryn Bigelow.
- Boys don't cry, 1999, Kimberly Peirce.
- Irréversible, 2002, Gaspar Noë.
- Monster, 2003, Patty Jenkins.
- Grbavica, 2005, Jasmila Zbanic.
- Der freie Wille, 2006, Matthias Glasner.