

Sebastian Köthe

Martyrs

Zur Fiktionalisierung von Folter im »war on terror«

Einleitung

Das aggressive Bekenntnis der Vereinigten Staaten zur Folter nach den Anschlägen vom 11. September 2001 hat auch die Künste herausgefordert, sich zu einem solchen paradigmatischen Bruch der Menschenrechte zu positionieren. Dies gilt für dokumentarische Formen wie Zeugnisse, forensische Berichte oder Dokumentarfilme, die eine Formensprache für das Gewalthandeln, aber auch die Agency der Betroffenen finden müssen. Dies gilt ebenso für Fiktionen, deren narrativen und ästhetischen Erfindungen ein epistemischer wie ethischer Wert zukommt. Wie ein solcher Wert zu beschreiben wäre, soll im Folgenden anhand des Spielfilms *Martyrs* (Pascal Laugier, FR/CA 2008) erprobt werden. Narrative und Ästhetiken, die Geschichte nicht in einem abbildlichen Modus repräsentieren, sondern sie im Fiktionalen durcharbeiten, stehen vor der Herausforderung, trotz aller Verwandlung und Ver fremdung auf ihre Realität bezogen zu sein. Dabei haben sie die Chance, in der Fiktionalisierung repräsentationalen Klischees und Gefahren auszuweichen, wie einer erneuten Beschämung der Opfer oder einer Wiederholung hegemonialer Rhetoriken. Ein Wissen der Künste wird hier also einerseits als Potenzial verstanden, Repräsentationsnormen zu umgehen oder sogar zu zerstören, und andererseits als eine Untersuchung der Gegenwart auf dem Umweg der Fiktion.

Martyrs ist kein Film über den »war on terror«, aber ein Film aus seiner Mitte heraus. In ihm resoniert die öffentliche Wiederkehr der Folter: der

mindestens 780 Männer, die ohne rechtsstaatlichen Prozess in Guantánamo gefangen waren (35 von ihnen sind es bis heute), der mindestens 119 in CIA-Geheimgefängnisse Verschleppten und der Zehntausenden von Menschen in den Lagern in Irak und Afghanistan. Während Folter einerseits spurenarm praktiziert, legalistisch gerechtfertigt und als Staatsgeheimnis behandelt wurde, wurde sie andererseits von den Verantwortlichen selbst öffentlich gemacht – zur Abschreckung, zur Ermächtigung der Exekutive und der Nation nach den Anschlägen vom 11. September. Ohne dass in diesem Beitrag die Spezifität der »sauberer« Folter und des US-Folterdispositivs ausführlich diskutiert werden kann, stellt diese den Rahmen für die Frage nach der historischen Erschließungskraft von Fiktionen.

Martyrs handelt nicht von der Folter in Guantánamo, aber vom Leiden unter Folter. 2008 von Pascal Laugier als französisch-kanadische Koproduktion realisiert und auf dem *Marché du Film* in Cannes uraufgeführt, gilt er dem Filmwissenschaftler Marcus Stieglegger etwa als »gegenwärtige[r] Endpunkt des Horrorgenres«¹. In den polarisierten Debatten um die extremen Subgenres des Horrorkinos geht es um Möglichkeiten der Aufarbeitung von Gewalt durch ihre narrativ kaum plausibilisierte Reinszenierung. Während Kritiker*innen den Subgenres historische Entleerung vorwerfen, möchte ich die differenzierte Codierung von Zeit und Entzeitlichung in dem Film betonen und gerade in der Entnarrativierung eine Möglichkeit sehen, Klischees der Bedeutsamkeit von Leiden zu destruieren.² Durch eine Analyse der filmästhetischen Zeitlichkeit, des zentralen Motivs der Häutung sowie der Rezeption in der deutschsprachigen Filmwissenschaft wird gezeigt, wie *Martyrs* die Sinnlosigkeit der Folter birgt und Relationalität als ein mögliches Andere der Gewalt inszeniert.

Handlung, Genre, Gegenwartsdiagnose

Martyrs enthält Actionsequenzen, Pseudo-Dokumentationen, Lexikonartikel, eine *home invasion* und folgt den Logiken von psychoanalytischen Horror-, *torture porn-* und Mysteryfilmen. Es läge nahe, in dieser durch vielfältige intertextuelle Bezüge noch unterstrichenen Multiplizierung der Genres eine Ausstellung ihres Konstruktionscharakters zu vermuten. Die abrupten Abbrüche, Verschärfungen und Peripetien unterlaufen allerdings in ihren schockhaften Verdichtungen und unerträglichen Zerdehnungen jeden postmodernen Spielcharakter. *Martyrs* handelt nicht von Konstruktivismus oder Dekonstruktion, sondern von bedeutungszersetzender Destruktion und der Frage, was ihr widerstehen könnte.

Selbst die Handlung von *Martyrs* ist strittig – eine ausführlichere Rekonstruktion daher lohnend. Nach Lucies (Myène Jampanoï / Jessie Pham als

1 Stieglegger, Marcus: *Verdichtungen. Zur Ikonologie und Mythologie populärer Kultur*, Hagen-Berchum 2014, S. 147.

2 Vgl. Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M. 2014 [zuerst 1991], S. 241f.

Kind) Flucht aus ihrer Gefangenschaft zeigt der Vorspann pseudo-dokumentarische Super-8-Aufnahmen: Lucie wird in einem Institut gepflegt, ein Arzt rekonstruiert ihre Geschichte für ein Archiv und hält fest, es handele sich um einen typischen Fall von Kindesmisshandlung, nur dass sie nicht sexuell missbraucht worden sei. Ein zweites Mädchen, Anna (Morjana Alaoui / Erika Scott als Kind), befreundet sich mit Lucie: Kleinen Geschenken folgen zaghafte Berührungen. Später findet Anna Lucie mit aufgeschlitzten Armen – diese beteuert, sich die Wunden nicht selbst zugefügt zu haben. Lucies Bett wird nachts von einer Kreatur heimgesucht, die sich später als Imago eines weiteren Folteropfers entpuppt, das Lucie bei ihrer Flucht zurückgelassen hat. Der Filmtitel erscheint.

15 Jahre später: Lucie erschießt eine vierköpfige Familie in deren Haus. Die toten Eltern, sie ist sich sicher, sind ihre ehemalige Peiniger*innen. Lucie wird wieder von der Kreatur angegriffen. Anna kümmert sich um ihre Freundin und verscharrt die Leichname in einer Baugrube. Als sie versucht, der überlebenden Mutter zu helfen, wird sie von Lucie überrascht. Lucie tötet die Mutter ein zweites Mal. Anna insistiert, diese sei unschuldig gewesen. Lucie fühlt sich betrogen und lässt sich daraufhin von der Kreatur töten. Annas Perspektive enthüllt, dass sich Lucie selbst ins Fleisch schneidet, ehe sie durch eine Glasfront springt und sich die Kehle aufschneidet. Lucie muss sich dreimal töten.

Anna macht Lucies Leichnam würdevoll auf dem Sofa zurecht; sie telefoniert mit ihrer Mutter, die ihr Vorwürfe wegen ihrer Beziehung zu Lucie macht; und sie entdeckt in einem Geheimversteck ein weibliches Folteropfer. Anna badet die Frau und nimmt ihr in einer schmerzhaften Prozedur einen an der Kopfhaut festgemachten Metallhelm ab. Bald darauf versucht sich das Folteropfer den Arm abzuschneiden, ehe es erschossen wird.

Eine paramilitärische Gruppe nimmt Anna gefangen und beseitigt die verbliebenen Leichname. Mademoiselle, die Anführerin der Sekte, erklärt das Vorhaben: Mit der Folter suchten sie nach »Märtyrerinnen«. Das seien insbesondere junge Frauen, die das Leid und die Sünden der Welt ertrügen und in einem Moment zwischen Leben und Tod das Jenseits erblickten. Mademoiselle zeigt Anna Fotografien von Gefolterten, Kranken und Unfallopfern und weist sie auf deren ekstatische Blicke hin.

Anna soll die nächste Märtyrerin werden. Im Folterkeller immobilisiert, wird sie von einer Frau notdürftig versorgt und von einem Mann geschlagen. Einmal schlägt sie zurück, nichts ändert sich. Im Kerker führt sie ein Gespräch mit der verstorbenen Lucie, es endet mit den Worten: »Tu me manques.« *Du fehlst mir.*

Anna lässt die Folter über sich ergehen. Die letzte Stufe ist die Häutung bis aufs Gesicht. So wird Anna kniend an den Handgelenken aufgehängt und wie ein Kunstwerk beleuchtet. Ein *trick shot* führt durch ihr Auge auf ein pulsierendes Licht zu. In einem Tank am Leben gehalten, wird sie von

Mademoiselle gefragt, ob sie das Jenseits erblickt habe. Annas Antwort bleibt unverständlich.

Eine Gruppe älterer Menschen versammelt sich. Anna sei die erste Märtyrerin, die bezeugt habe, was nach dem Tod geschehe. Bevor sie Annas Zeugnis kundgibt, schminkt sich Mademoiselle in einem Hinterzimmer ab. Sie fragt einen Vertrauten, ob er sich vorstellen könne, was nach dem Tod geschehe. Sie rät ihm zu zweifeln. Dann erschießt sie sich. Eine Definition des Wortes *martyr* erscheint auf der Leinwand: vom Griechischen *marturos*, Zeuge. Eine letzte Einstellung fährt auf Annas offene Augen zu. Hat Anna ein falsches Zeugnis abgelegt, um Mademoiselle zum Suizid zu verführen? Der Abspann zeigt Super-8-Aufnahmen der jungen Anna und Lucie, die in einem Waldstück des Instituts spielen.

Die Ambiguität der Filmhandlung hat zu konträren Deutungen geführt: So macht Alexandra West eine dreiteilige Struktur aus, die die Kausalität des Traumas umkehre: *Martyrs* beginne mit dessen Nachwirkungen in Gestalt der verstörten Lucie; zeige dessen Gegenwart anhand von Lucies Selbstverletzungen und seinen Ursprung anhand von Annas Folter.³ Susanne Kappesser hingegen erkennt in einer ersten Filmhälfte Spuren posthumanistischer Körperlichkeiten, die in einem zweiten Teil »ihre Ausformulierung« fänden.⁴ Im Gegensatz dazu erklärt Eugenie Brinkema, dass *Martyrs* seine erste Hälfte so unzeremoniell entsorge wie die Sekte Lucies Leiche im Massengrab: »Part A is endured solely to be rendered irrelevant.«⁵ Solche Interpretationsvorschläge bleiben aufgrund der ambigen Natur des Filmes fragwürdig: West amalgamiert die Figuren der Anna und Lucie und versäumt es, den filmimmanenten Abspann miteinzubeziehen, Kappesser positiviert die Folter Annas als kritische Entidentifizierung und Brinkema übersieht die Einfaltung wichtiger Motive des ersten Teils in den zweiten, etwa Annas Bindung an Lucie.

Mein Argument zielt nicht auf eine Ordnung der Filmsequenzen, sondern auf den Mitvollzug ihrer Ambiguität. Diese resultiert maßgeblich aus den widerstreitenden Zeugenschaften im Film: Lucie verlangt von Anna, ihrem Überlebendenzeugnis zu glauben; Mademoiselle erhofft sich von Anna ein metaphysisches Zeugnis; Anna bezeugt allein ihre Beziehung zu Lucie; das Publikum wiederum bezeugt Annas Leiden. Der Film kreist um das Spannungsverhältnis von Zeugenschaft, Gewalt und Relationalität, ohne es aufzulösen. Das betrifft auch sein Changieren zwischen Historizität und

3 Vgl. West, Alexandra: *Films of the New French Extremity: Visceral Horror and National Identity*, Jefferson, NC 2016, S. 148.

4 Vgl. Kappesser, Susanne: *Radikale Erschütterungen. Körper- und Genderkonzepte im neuen Horrorfilm*, Berlin 2017, S. 180f.

5 Brinkema, Eugenie: »The violence of a fascination with* a visible form (on Martyrs, cruelty, horror, ethics) [*on and vs. with vs. as]«, in: *Post-modern Culture. Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures*, Bd. 30, Nr. 2, 2020, URL: <http://www.pomoculture.org/2021/01/07/the-violence-of-a-fascination-with-a-visible-form-on-martyrs-cruelty-horror-ethics-on-and-vs-with-vs-as/> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

Fiktionalität: Indem *Martyrs* Folter darstellt, ohne den offensichtlichen Indizes ihrer Gegenwart im »war on terror« zu folgen, bleibt die Frage nach dem Verhältnis von fiktionaler und historischer Gewalt weiterhin offen.

Brinkema schlägt vor, *Martyrs* und Horrorfilme im Allgemeinen als Verunmöglichung traditioneller Gesten kritischer Distanzierung zu verstehen:

My redescription of horror is that it is the affective-aesthetic mode in which violence can, in fact, *never* be done to the body: the body is made a form, violence to which produces a new form; the body is posited as that for which infinite variations in its formal constitution are possible. [...] There is no critique of violence possible within a speculative grappling with horror because horror imagines violence only ever as monstrative, as the condition of possibility for generating the aesthetic. This is coextensive with its formal language: the motor of possibility for its textual continuance is the infinite destructability of the human imagined as the infinite variability of its form. [...] Closely reading for form can no longer be obviously claimed for anti-violence [...] And yet, there is no other way a thinking of violence can go if it is not to merely shield its eyes from the start.⁶

Brinkema lehnt eine vorschnelle Kritik der filmischen Gewalt ab, um stattdessen auf ihre Generativität abzustellen: Im Horrorfilm erzeuge die Zerstörung des Körpers zuerst neue Formen, wie die Häutung den gehäuteten Körper. Diese De- und Reformierung durch Gewalt lasse sich nicht einfach in eine Kritik aufheben, die von ihrer Faszination für Gewalt als Formveränderung gereinigt wäre. Während Brinkemas Ansatz den Blick für eine Verstrickung von Gewalt, ästhetischer Form und Kritik öffnet, möchte ich auf einen anderen Aspekt abheben: das Verhältnis der Folter zu einem fragilen Widerstand als Restituiierung von Relationalität. Gewalt ist nicht das einzige Formprinzip in *Martyrs*: das selbstbezügliche Flüstern Annas, das Gespräch mit Lucie, der Angriff auf den Folterer, das Zerren an den Ketten – all das deutet auf ihren Widerstand als ebenfalls Formen generierendes Prinzip.

Der Filmwissenschaftler Aaron Kerner diskutiert in seiner Studie über das Genre des sogenannten *torture porn* die historische Referenzialität nur spärlich narrativisierter Gewaltbilder. Filmreihen wie *Saw* oder *Hostel* koinzidieren ihm zufolge nicht zufällig mit den beiden Amtszeiten George Bushs. Nach Kerner thematisiert *torture porn* die Institutionalisierung extralegaler Gewaltpraktiken, Opfer-Täter-Umkehrungen, die Arbitrarität des Opfer-Werdens, die soziale Angepasstheit von Täter*innen und stellt im Unterschied zum Slasherfilm Gewaltpraktiken nicht als erotisch aufgeladen, sondern als quasi-anatomische Vorgänge dar. Kritiker*innen, die sich vor den Filmen ekelten und differenziertere Narrationen einklagten, bescheinigt Kerner die »inability to negotiate the violence perpetrated on our behalf in the real

6 Ebd.

world«.⁷ In den Filmen sieht er den Versuch, eine Lücke im visuellen Archiv des »war on terror« zu schließen: »[...] what exactly are they doing in these CIA black sites? Torture porn [...] fills this deficit in the economy of our visual culture.«⁸ Doch wie wird diese Lücke gefüllt, wenn Filme statt eindeutiger Referenzierungen historische Kontexte mit erfundenen Bildern und Blickpunkten fiktionalisieren?

Während die Gattung des *torture porn* bei Kerner durch ihre historische Indexikalität und Gegen-Epistemologien legitimiert wird, ist eine solche Situierung in den Genres des Extremen, deren französischer Variante *Martyrs* zugerechnet wird, komplizierter. Dies mag damit zu tun haben, dass James Quandt, der den Begriff *New French Extremity* anhand der Arbeiten von Regisseur*innen wie Gaspar Noé, Catherine Breillat und Claire Denis 2004 prägte, den Filmen ihre historische Entleerung vorwarf: »[they are] a narcissistic response to the collapse of ideology [...] an aggressiveness that is really a grandiose form of passivity«, geprägt von »[s]purious realism and the lack of the actual«.⁹ Diese Diagnose scheint von der populären Rezeption des extremen Kinos als einem entlokalisierten Genre bestätigt zu werden. Eklektische Rahmungen wie das *Fantasy Filmfest* oder das Londoner DVD-Label *Asia Extreme* ermöglichen die selektive Fokussierung auf kinematografische Transgressivität durch Entkontextualisierung und Homogenisierung.¹⁰

Während Quandt dem Genre »lack of the actual« vorwirft, beschreibt die Filmwissenschaftlerin Martine Beugnet die sensorische Affizierung durch die Filme als Möglichkeit historischer Diagnostik: »the new extreme's foregrounding of a corporeal, embodied dimension offers a less immediately legible, more visceral connection to the historical context of production.«¹¹ Inwiefern ist die affektive Berührung eines Films historisch situiert? Inwiefern lassen sich noch die Aufhebungen von Situierungen und Kontexten als situiert erkennen und politisieren?

Zeitschichten der Folter

Annas Folter bringt die stürmische Filmhandlung abrupt zum Halt. Statt der Bewegung von Plottwist zu Plottwist wiederholen sich Schläge, Demütigungen, Zwangsernährungen. Anna bleibt im Folterkeller, bis die Häutung sie an eine liminale Zone zwischen Leben und Tod bringt und sich die Gewalt in

7 Kerner, Aaron Michael: *Torture Porn in the Wake of 9/11. Horror, Exploitation, and the Cinema of Sensation*, New Brunswick, NJ / London 2015, S. 43.

8 Ebd., S. 54.

9 Quandt, James: »Flesh and blood: Sex and violence in recent French cinema«, in: Horeck, Tanya / Kendall, Tina (Hg.): *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*, Edinburgh 2011, S. 18–25, hier: S. 25; ders.: »More Moralism from that >Wordy Fuck<«, in: ebd., S. 209–213, hier: S. 212.

10 Vgl. Birks, Chlesea / Keller, Dana: »Editor's note«, in: *Cinephile. The University of British Columbia's Film Journal*, Bd. 8, Nr. 2, Herbst 2012, S. 4.

11 Beugnet, Martine: »The wounded screen«, in: Horeck / Kendall (wie Anm. 9), S. 29–42, hier: S. 31.

eschatologisches Wissen übersetzen soll. Wie genau ereignet sich in *Martyrs* die Zeit der Folter?

Die Foltersequenz besteht aus 15 Szenen, in denen Anna das Kopfhaar rasiert, in denen sie zwangsernährt, gewaschen und geschlagen wird. Die Szenen enden mit langen Ab- und Aufblenden, die kurz im Schwarz verharren – ein Stilmittel, das im Film nur hier Verwendung findet. Während sonst harte Schnitte mit plötzlichen Peripetien einhergehen, realisieren die Ausblendungen der Figuration ins Schwarz eine Schwächung des Bildes. Als würde der Film selbst nicht weiterkönnen. Die zeitliche Verbindung zwischen den Szenen wird uneindeutig. Das Ab- und Auftauchen des Filmbildes findet seinen Rhythmus in Annas aufschwellendem Gesicht: Ihre Lippen vertrocknen und platzen, die Nase bricht, die Augen schwollen zu, die Schnitte und Platzwunden vervielfältigen sich. Die Zeitlichkeit der Verwundung setzt ihr eigenes Maß: das Zusammenziehen und Wuchern des Leibes unter Gewalt.

Kommentator*innen haben dieses Zeitregime körperlicher Deformierung zu quantifizieren versucht. So spekuliert die Literaturwissenschaftlerin Amy Green, Annas Folter sei »a matter of a few days at most«¹², während Kerner schätzt, »[d]ays, weeks, perhaps months go by where Anna is subjected to beatings«¹³. Eine solche Veralltäglichung verfehlt die irreduzibel filmische Zeitlichkeit, die mit der Folter gemein hat, dass sie nicht auf ein quantifiziertes Alltagsverständnis von Zeit rückführbar ist.

Martyrs inszeniert die Zeit des Opfers. Während andere Filme Folter zu einem Set effektiver Techniken montieren, bleibt sie hier stumpf und redundant. Die Schläge, der Brei, die Kette, das Kellerverließ – bis zur Häutung erscheint die Folter geradezu unspezifisch, bar jeder Prägnanz. Während Antagonist*innen sonst mit signaturhaften Folterinstrumenten ausgestattet sind – etwa die elaborierten Fallen der *Saw*-Reihe –, funktioniert die Sequenz ohne Technisierung und Fetischisierung. Die Inszenierung fokussiert nicht die Handlungsfähigkeit der Täter*innen, sondern das Erleiden.

Martyrs nimmt Bezug auf Carl Theodor Dreyers Film *La Passion de Jeanne D'Arc*, der Prozess, Folter und Verbrennung Jeanne D'Arcs inszeniert. Während der Name »Jeanne« »Gott ist gnädig« bedeutet, bedeutet »Anna« »Gnade« – ohne Gott. Während Jeanne als Jungfrau bezeichnet wird, betont *Martyrs*, dass die Organisation ihre Opfer nicht sexuell missbraucht. Die Qual beider ist in Affektbildern inszeniert, in denen ihre Körper immobilisiert, der Kopf rasiert und ihre Blicke entrückt sind. Losgelöst von jedem Gegenschuss wird so die eigenzeitliche Intensität der Blicke selbst vordergründig. Durch diese Überblendung realisiert sich eine wechselseitige Aufladung der Filme: als enthüllte *Martyrs* das eigentliche Bild der Gewalt auch gegen Jeanne. Im

12 Green, Amy: »The French horror film *Martyrs* and the destruction, defilement, and neutering of the female form«, in: *Journal of Popular Film and Television*, Bd. 39, Nr. 1, März 2011, S. 20–28, hier: S. 24.

13 Kerner, Aaron / Knapp, Jonathan L.: *Extreme Cinema. Affective Strategies in Transnational Media*, Edinburgh 2016, S. 58.

Gegenzug schreibt *Passion de Jeanne D'Arc* in *Martyrs* eine Kontinuitätslinie des Leidens ein, durch die Anna auch im Folterkeller nicht allein ist. Auf unvorhersehbare Weise wird bestätigt, was Deleuze über das Affektbild bei Dreyer geschrieben hat: dass es in dem historischen Umstand einen Affekt gebe, der über seine Ursachen hinausgehend auf andere Wirkungen verweise, »von den Rollen und Situationen bleibt aber nichts erhalten als das, was man zur Freisetzung des Affekts und zur Ausführung seiner Verbindungen braucht«¹⁴. Es gehe darum, »aus dem Prozess die Passion herauszuziehen«.¹⁵ Durch diese Logik einer Verbindung von Affekt zu Affekt, von Großaufnahme zu Großaufnahme, unter Verzicht auf die Illusionierung eines mimetischen Raumes, ist die zwischenfilmische Resonanz möglich, in der Jeanne und Anna untereinander aufscheinen.

Martyrs situiert sich bereits in der ersten Sequenz in der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts: die abgemagerte, fliehende Lucie, die Arme vom Körper abgewinkelt, eine Straße als Fluchtpunkt, erinnert an Nick Úts Fotografie *The Terror of War* aus dem Jahr 1972, welche die zehnjährige Phan Thi Kim Phuc zeigt, die in eben dieser Körperhaltung vor einem Napalmangriff in Vietnam flieht. Diese Verbindung legt eine Spur auf einen kolonialen Krieg, den die USA unter Einsatz systematischer Folter und illegaler Waffentechnologien führten.

Am prominentesten auf realhistorische Gewalt verweisen die Fotografien, die wie Filmplakate beleuchtet im Geheimkorridor hängen und die Mademoiselle Anna in ihrem Heft zeigt: Die chinesische *lingchi*; der Mord an einer Französin, die während der NS-Besatzung eine Beziehung zu einem Deutschen geführt haben soll; eine Frau im Endstadium einer Krebskrankung. Während die filmhistorischen Echos in *Martyrs* eine präzise Erscheinung haben, münden Mademoiselles Äußerungen, durch eine akustische Überblendung ins Unverständliche geratend, in eine unspezifische Universalgeschichte der Qual. Diese wird durch einen groben Fehler desavouiert: Bei der Fotografie der *lingchi* handelt es sich nicht um ein weibliches Opfer, wie Mademoiselle meint, sondern um ein männliches; dazu nicht um eine Hühnerdiebin – ein Vergehen für das die Höchststrafe des *lingchi* nicht gegriffen hätte –, sondern um eine anonyme Person.¹⁶

Obwohl *Martyrs* ein Feld real- und filmhistorischer Beziehungen knüpft, fehlt jede Referenz auf die Gegenwart US-amerikanischer Folter. *Martyrs* ist zwischen 1971 und 1986 angesiedelt, wie Laugier selbst erklärt, »to create

14 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1989 [zuerst 1983], S. 149.

15 Ebd.

16 Manche Artikel geben Mademoiselles Ausführungen ohne Hinweis auf ihre Fehlerhaftigkeit wieder, vgl. Totaro, Donate: »Martyr's: Evoking France's Cinematic and Historical Past«, in: *Offscreen*, Bd. 13, Nr. 5, Mai 2009, URL: https://offscreen.com/view/martyrs_historical (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

distance between our time and the time in the film«.¹⁷ Warum versperrt sich ein so geschichtsbewusster Film der zentralen Chiffre für Folter seiner Gegenwart – warum befinden sich in Mademoiselles Büchlein keine Fotos aus Guantánamo?¹⁸

Trotz der Leerstelle wurde *Martyrs* mit US-Folter assoziiert, so schreibt Tobias Scott etwa: »Anna [...] has about as much chance of extricating herself from this situation as detainees not named Harold and Kumar have of escaping Guantanamo Bay.«¹⁹ Es gibt gleich mehrere Motive, die *Martyrs* mit dem Folterdispositiv Guantánamos assoziieren: Wie Anna sind viele Gefangene radikaler Isolation ausgesetzt; Annas Ernährung mit der schleimigen Substanz erinnert an die Zwangernährungen mit Flüssignahrung; Annas Prügel lassen an die brutalen Übergriffe der *Immediate Reaction Force* denken; wie den Gefangenen werden ihr die Haare abrasiert; und schließlich betreibt Mademoiselle »enhanced interrogation«, indem auch sie Folter mit einem hier zwar nicht sicherheitlichen, aber metaphysischen Erkenntnisphantasma vermeint.

Martyrs vergegenständlicht das Folterdispositiv nicht, um es von einem gesicherten Außen aus zu kritisieren. Stattdessen erschafft der Film eine Unschärfezone: Zeigt *Martyrs* die Welt, in der wir leben, oder schildert der Film eine absurde Fantasie? In Guantánamo werden Menschen isoliert,

17 Mann, Michael: »Watch this and die. Pascal Laugier's *Martyrs*«, in: *Ion Magazine*, Bd. 6, Nr. 52, S. 32–36, hier: S. 34, via: issuu.com, URL: <https://issuu.com/ionmagazine/docs/issue52vol6> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022). An anderer Stelle beschreibt Laugier das Drehbuchschreiben als »[having been] very receptive to the violence of our times. I had a sad feeling that we are living in brutal times right now [...] one of the ways to talk about the brutality of our times is to reflect that in horror films.« Griffith, Lee: »This is hardcore ...«, in: *Eye For Film*, 26.03.2009, URL: <https://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2009-03-26-interview-with-pascal-laugier-about-martyrs-feature-story-by-lee-griffiths> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

18 Steve McQueens *Hunger*, in Cannes zeitgleich mit *Martyrs* uraufgeführt, wurde, obwohl von dem Hungerstreik der IRA handelnd, vom Regisseur dezidiert zu Guantánamo in Bezug gesetzt »It happened 27 years ago [...] But it has just as much relevance to what was happening with Guantánamo Bay and Abu Ghraib.« Zit. nach: Limmarch, Dennis: »History through an unblinking lens«, in: *The New York Times*, 06.03.2009, URL: <https://www.nytimes.com/2009/03/08/movies/08lim.html> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

19 Scott spielt auf den kommerziell erfolgreichen Stoner-Film *Harold and Kumar Escape from Guantánamo Bay* an. Scott, Tobias: »*Martyrs*«, in: *The A.V. Club*, 09.12.2010, URL: <https://film.avclub.com/martyrs-1798223075> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022). Vgl. Moufawad-Paul, Joshua: »The transfiguration of horror: Pascal Laugier's *Martyrs* and the violence of the real«, in: *M-L-M Mayhem! Marxist-Leninist-Maoist Reflections*, 19.02.2010, <http://moufawad-paul.blogspot.com/2010/02/transfiguration-of-violence-pascal.html> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022); Kassendorf, Julius: »*Martyrs* (2008): The world is corrupt«, in: *The Other Films*, 07.02.2014, <http://theother-films.blogspot.com/2014/02/martyrs-2008-world-is-corrupt.html> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

geschlagen, zwangsernährt und entpersonalisiert, doch sie werden nicht gehäutet. Sie werden dort seit 20 Jahren gefangen gehalten, aber nicht in *High-Tech-Kellern* und nicht (mehr) als sogenannte *ghost detainees*. Die Folter in Guantánamo bedient sich eines epistemischen Diskurses, aber keines eschatologischen. *Martyrs* bildet das US-Folterdispositiv nicht ab, erlaubt aber die filmische Affektivität und die Parteinahme für die Leidenden von der Fiktion auf die Realität zu übertragen. Indem *Martyrs* das Folterdispositiv des »war on terror« evoziert, ohne es abzubilden, vertraut der Film die Frage nach seiner Zeitgenossenschaft seinem Publikum an.

Diese Unschärfen konstituieren, was Jacques Rancière Fiktion nennt: Eine »erfundene Welt, die der Realität keine Rechenschaft schuldig ist, gleichzeitig aber eine Sphäre gemeinsamer Referenzen und Erfahrungen mit dieser definiert.«²⁰ Fiktionen bedürfen demnach einer »lebensnotwendigen Distanz«²¹ von der Realität, um weder bloß wiedererkennbares Abbild noch unwirklich-spektakulär zu werden. Fiktionen seien ein gebunden-ungebundenes Erzählen dazwischen, die »Neuzusammensetzung der Formen der sinnlichen Erfahrung zu ganz neuen Verbindungen«.²² *Martyrs* ist insofern eine Fiktion im Sinne Rancières, als der Film eine präzise Unschärfezone erzeugt, die weder bloße Mimesis noch bloßer Exzess ist. Doch wie fiktionalisiert *Martyrs* die Gegenwart zu einer neuen sinnlichen Erfahrung?

Für diese Frage ist das Bild der Häutung zentral. Einerseits weicht es spektakulär von der Gegenwart ab – niemand wurde im »war on terror« gehäutet. Andererseits hält das Bild eine Verbindung zur Gegenwart und Geschichte der Folter aufrecht. Dies lässt sich auf verschiedenen Ebenen zeigen: Die Häutung fungiert in *Martyrs* erstens als Medikalisierung der Folter, die sie professionalisiert und versachlicht: Folter erscheint so nicht als Herumexperimentieren am lebenden Menschen, sondern als wissenschaftliches Vorhaben. Dieser Diskurs wird auch in der Medikalisierung der Folter in Guantánamo eingesetzt, indem etwa Zwangsernährungen als medizinische Interventionen versachlicht, legitimiert und unsichtbar gemacht werden. Zweitens ist der geschundene Körper eine präzise Metapher des Leibes unter »sauberer« Folter. Carola Hilbrand hat »saubere« Folter als Reduktion des Opfers zu einer »nackten, verwundbaren Stelle im Raum«²³ beschrieben – diese Formulierung erinnert an die Urszene der Häutung, den Mythos des Marsyas', von dem es bei Ovid heißt, er sei *nihil vulnus* – nichts als Wunde:

»Was ziebst du mich ab von mir selber! / Weh! Mir ist's leid! O weh! So viel ist die Flöte nicht wert! So / Schrie er, doch ward ihm die Haut von allen Gliedern geschunden. / Nichts als Wunde war er. Am ganzen Leibe

²⁰ Rancière, Jacques: »Die schwierige Fiktion (Resnais, Chaplin, Allen)«, in: ders.: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, hg. von Sulgie Lie und Julian Radlmaier, Berlin 2012, S. 21–28, hier: S. 21.

²¹ Ebd., S. 21f.

²² Ebd., S. 23.

²³ Hilbrand, Carola: *Saubere Folter*, Bielefeld 2015, S. 74.

das Blut quoll. Bloßgelegt offen die Muskeln; es schlagen die zitternden Adern / Frei von der deckenden Haut. Das Geweide konntest du zu-cken / Sehen und klar an der Brust die einzelnen Fibern ihm zählen.²⁴

Während Marsyas unartikulierte Schmerzensschreie ausstößt, seinen Schinder anklagt und seine Hybris bereut (ein frühes Beispiel der Verantwortlichmachung von Folteropfern für ihre Qual), wird sein Leiden in Neugier auf die sonst unsichtbaren Eingeweide aufgelöst. »Nichts als Wunde« zeigt die zwei existenziellen Bedeutungen der Haut an: einerseits schützende Hülle, die Rückzug erlaubt und in der der Mensch wohnt, andererseits poröse Grenze, die Kontakt zur Welt ermöglicht.²⁵ Ohne Haut liegt das Fleisch offen da, permanent überreizt und unfähig zur Berührung. »Saubere« Folter lässt sich als Quasi-Häutung figurieren: Sie überreizt die Gefangenen durch grelles Licht oder ohrenbetäubende Geräusche. Sie macht durch elektronische Überwachungssysteme sichtbar und penetriert bei Körperdurchsuchungen die Intimsphäre der Leiber. Sie isoliert die Gefangenen, beschämmt und beschmutzt sie und zerstört so die Fähigkeit, zu berühren und Kontakt zu halten. Indem »saubere« Folter nicht den konstituierten Körper angreift, sondern die Konstitutionsweise des Menschen, seine öffnende Sensibilität schmerhaft invertiert, zerstört sie das Scharnier zwischen Kreatur und Mensch, Mensch und Welt.

So wie sich die »saubere« Folter als Erkenntnisproduktion legitimiert, ist auch die Geschichte der Häutung eng mit Wissenspraktiken der strafrechtlichen, medizinischen und künstlerischen Anatomie verbunden. So verweist die Literaturwissenschaftlerin Claudia Benthien darauf, dass für fruehe anatomische Sektionen die Leichname von Straftäter*innen verwendet wurden und die Androhung der Enthäutung im Gerichtsprozess als Erhöhung der Strafe galt.²⁶ Anatomie ist hier Drohung an die Lebenden, eine Folter von Leichnamen, auf deren Basis sich bis heute gültiges medizinisches Wissen ausgebildet hat.²⁷

Die Häutung ist ein unzeitgemäßes Bild der Folter.²⁸ Die Geschichte der Häutung reicht bis in die antike Frühgeschichte zurück, ist aber Schwankungen unterworfen, die mit Paradigmenwechseln staatlicher Gewaltausübung

24 Zit. nach: Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte. Körperbilder. Grenzdiskurse*, Hamburg 2001, S. 82.

25 Zit. nach ebd., S. 46.

26 Vgl. ebd., S. 76.

27 Künstler*innen haben dieses anatomische Wissen genutzt, Anatomie und Häutung als Motive verwendet und die eigenen Verfahren in der Figur des schindenden Apollos reflektiert. Vgl. ebd., S. 76–92, insb. S. 90f.

28 Susanne Muth hat anhand der Rezeption des Marsyas-Mythos die Häutung als paradigmatisches Bild der Verabsolutierung von Macht und Entagonalisierung von Gewalt nachgezeichnet. Muth, Susanne: »Warten auf Marsyas. Als die Griechen die Gewalt am Unterlegenen entdeckten«, in: Renner, Ulrich / Schneider, Manfred (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*, München 2006, S. 11–32.

in Verbindung zu bringen sind: So hält Benthien ein häufiges Auftreten des Sujets zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert fest, das dann aber parallel zu der (ausnahmebehafteten) Humanisierung der Strafen und der (ebenso ausnahmebehafteten) Abschaffung der Folter allmählich in den Hintergrund trete.²⁹ Besonders interessant ist Benthiens Hinweis auf Ecorthés – naturalistische Wachsmoulagen auf der Grundlage von Gipsabdrücken seziierter Leichname. Benthien beschreibt die Figuren als verlebendige Leichname, »die trotz ihres geöffneten oder enthäuteten Körpers durch den Gesichtssinn oder ihre Haltung und Gestik lebendig sind«³⁰. Während die Spezialeffekte in *Martyrs* die medizinische Kunst der Ecorthés nachahmen,³¹ übersteigern die Filmfiguren das anatomische Erkenntnisprogramm in ein eschatologisches, das nicht auf die physischen Zustände verlebendigter Toter abzielt, sondern auf die metaphysischen Einblicke einer Überlebenden.

Haut ist in *Martyrs* nicht nur über die *longue durée* ihrer Schindungs geschichte zu verstehen, sondern auch filmimmanent. In *Martyrs* wird Haut zur Leinwand des Blutes: Lucies Gesicht ist immer wieder blutverschmiert, von den Erschießungen, den Attacken der Kreatur, oder wenn sie ihre Hand ins Blut der Getöteten taucht, um der Kreatur die erfolgte Rache zu signalisieren. Haut wird zur Einschreibungsfläche einer Ökonomie der Vergeltung. Eine Ökonomie, in die auch Anna gezogen wird, deren Arme und Hände, so oft sie sie auch wäscht, immer wieder vom Blut der von Lucie fabrizierten Leichname eingefärbt werden. *Martyrs* insistiert auf der Verletzbarkeit der Haut: in den Platzwunden der jungen Lucie, ihrem von der Kreatur zerschnittenen Rücken, ihren selbst aufgeschlitzten Armen. Dass der Mensch von nicht mehr als seiner Haut zusammen gehalten wird, wird hier zum Schreckensbild. Was für einer Kultur bedarf es, um einem so verletzlichen und so destruktiven Wesen das Zusammenleben möglich zu machen? Annas Sorge jedenfalls ist unzureichend: Während sie Lucies Wunden noch zu nähen vermag, sorgt sie sich bald nur mehr um das Verscharren der Leichen.

Wenn Fiktionen die »Zusammensetzung der Formen der sinnlichen Erfahrungen zu ganz neuen Verbindungen« sind, dann etabliert *Martyrs*, wie Brinkema beschrieben hat, durch die Zerstörung des Menschen neue Formen sinnlicher Wahrnehmung. Diese sind aber nicht auf Gewalt zu reduzieren: Da ist die anatomisch-künstlerische Figur der Häutung, die neue Körperf Bilder und Wissensformen sucht. Da sind die transhistorisch-affektiven

29 Benthien 2001 (wie Anm. 24), S. 92.

30 Ebd., S. 63.

31 Laugier verweist auf den medizinischen Anspruch der Effekte: »I really wanted all my effects to be almost medical. To be as realistic as possible because the film is not a rollercoaster, it's supposed to be about the flesh, the real condition of the body when you hurt yourself [...] We even used some medical documents that we took from real life to keep it as realistic as we could«, zit. nach: Edwards, Mike: »INTERVIEW: Pascal Laugier, director of the >perverse< horror MARTYRS!«, in: **whatculture** (o.A.), URL: <https://whatculture.com/film/interview-pascal-laugier-director-of-the-perverse-horror-martyrs> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

Verbindungen zwischen Jeanne und Anna. Da ist das Insistieren auf der Verletzlichkeit menschlicher Haut, die uns hauchdünn von den Ecorthé unterscheidet. Da ist die widerständige Beziehung zwischen Anna und Lucie, die noch unter Folter um sich weiß: *Tu me manques*. Wenn es mit Beugnet im Kino der Extreme um eine viszerale Verbindung zum Historischen geht, dann scheint es hier um die Unerträglichkeit zu gehen, dass Menschen andere Menschen quälen. *Martyrs* erschafft mit seinem filmischen Schmerzarchiv einen auf die historische Tiefe asymmetrischer Gewalt geöffneten Leib, der so weh tut, dass er kein Leid mehr ertragen und nichts mehr wissen will. Der Film regt an, eine gewaltsame Form des Wissenwollens zu verlernen. Das ermöglicht die Entbesetzung von Folter, die Suche nach Berührungen, die zu lindern vermögen.

Folter als Test, Dekonstruktion, Martyrium, Ekstase

Die Entbesetzung von Folter bedarf neuer Rezeptionsverfahren. In der Folge sollen vier Weisen einer affirmativen Rezeption von *Martyrs* diskutiert werden, die Folter implizit als hinnehmbares kulturelles Paradigma perpetuierten: Folter als Test, als Dekonstruktion, als Martyrium und als Ekstase.

Martyrs wurde von Kurator*innen des *Fantasy Filmfests*, wo der Film 2008 seine Deutschlandpremiere feierte, als Prüfung diskursiviert: »*Martyrs*« ist ein Test. Pascal Laugiers Extremschocker sprengt Grenzen, probiert aus, wie weit man gehen kann [...] »*Martyrs*« erfordert Mut. Ja, »*Martyrs*« ist ein Test.³² Das ist ein alter Topos: Das griechische Wort für Folter geht schließlich auf *basonas* zurück, den Prüfstein, der die Echtheit von Münzen testet.³³ In der attischen Demokratie verschob sich der Begriff auf die Folter als Wahrheitsprüfung versklavter Menschen, die – ohne Zugang zur Vernunft – unter Schmerzen angeblich gar nicht anders konnten, als die Wahrheit zu sagen. In der *Martyrs*-Rezeption hat sich die Semantik der Prüfung verschoben: Die fiktionalisierte Folter ist keine epistemische Prüfung, sondern eine Mutprobe, ein *rite de passage*. Während die filmischen Verfahren von *Martyrs* – die Zusammenbrüche von Handlungszusammenhängen, die Entstellung menschlicher Form, das Verweilen beim Leiden – die Erfahrung einer Entsubjektivierung bereithalten, ermöglicht diese Rezeptionsanweisung eine resubjektivierende Lektüre des Films. Durch die Rahmung als Test kommt der Temporalität der Filmbetrachtung eine subjektivierende und sozial stabilisierte Bedeutung zu: Das Kinopublikum bestreitet den Test gemeinsam. Es bezieht das dargestellte Leiden auf die eigene Leidensfähigkeit, es zu betrachten. In dieser Formatierung wird die bedrohliche Sinnlosigkeit der Gewalt in Subjektivierungspraktiken überführt.

32 Zit. nach: Badtke, Thomas: »*Martyrs*« – das Remake. Der härteste Horrorfilm aller Zeiten?«, in: NTV, 08.11.2016, via: Wayback Machine, URL: <https://web.archive.org/web/20170507154946/https://www.n-tv.de/leute/dvd/Der-harteste-Horrorfilm-aller-Zeiten-article18994391.html> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

33 Vgl. duBois, Page: *Torture and Truth*, New York 1991, S. 21.

Auch die Filmwissenschaftlerin Susanne Kappesser bemüht sich in ihrer Studie über Körper- und Genderkonzepte im »Terrorfilm«, *Martyrs* Sinn abzugewinnen. Die Deutung Mademoiselles übernehmend, sieht Kappesser die Gewaltdarstellungen als »Frage nach der Erfahrung des Heiligen, die Erfahrung der Grenzüberschreitung«³⁴. Diese Erfahrung konstituiere ein Wissen des »absolut handlungsunfähige[n] Opfer[s]«³⁵, das für das Publikum unintelligibel verbliebe. Kappesser beschreibt Anna als »Märtyrerin«, die »in eine andere Wirklichkeitswelt entsteigt«,³⁶ und sieht in ihrer Folter ein »Übersteigen des Leids, eine Form der emotionalen Befreiung und des Loslassens«.³⁷ Kappesser denkt *Martyrs* als Figuration postsexueller und posthumanistischer Körperlichkeit: Durch die Häutung überwinde Anna alles, »was letztlich das Subjekt in der Gesellschaft als menschlich zu kennzeichnen scheint: kulturelle und geschlechtliche Lesbarkeit, körperliche Abgeschlossenheit – eine Identität, die sich an der Körperoberfläche manifestiert.«³⁸ Letztlich sei *Martyrs* »ein Versuch der Darstellung von Körpern, die jenseits der gegenwärtigen sozialen Wirklichkeit anzusiedeln sind; daher sind sie transgressiv.«³⁹ Kappesser sieht in der Transgression durch Folter eine kritische Bewegung der Entidentifizierung mit kulturellen Identitäten, deren Kontingenz so aufgezeigt werde. Mit der leiblichen werde die soziale Haut abgestreift und die kritische Polyvalenz des Fleisches evident. Die Annahme von Annas absoluter Opferposition, ihres metaphysischen Wissens und ihres Status als Märtyrerin reduzieren die vieldeutige Filmästhetik jedoch ausgerechnet auf die Deutung der Täterin. Sie sitzt dem Anspruch der Gewalt, »absolut« zu sein, auf und übersieht die Widerständigkeit der Betroffenen; dazu meint sie in der Gewalt ein dekonstruktives Moment zu identifizieren. Dass in der Folter mit der Person auch ihre Geschlechterperformanz und ihre kulturelle Normierung zerstört wird, ist Folter nicht zugutezuhalten.

Die Bildbewegung durch Annas Auge auf ein strahlendes Licht hin und wieder zurück, die Kappesser als Beleg für Annas Martyrium aufruft, ist ein hochartifizieller *trick shot*, der selbst als gewaltsam codiert ist. Die Kamerabewegung setzt Annas Enthüllung fort: Nach dem Abstreifen ihrer Kleidung, Haare und ihrer Haut penetriert die Kamera noch ihr Auge. Das Wissen, das hier produziert wird, handelt nicht von Annas Bewusstseinszuständen, sondern von der grenzüberschreitenden Epistemologie der Bildgebung, die sich hier mit der Folter verschwistert und tiefer als das Skalpell in den Körper eindringt.

Auch Marcus Stiglegger esenzialisiert den Film: »Das Herz dieses Kinos [der Grenzerfahrung] ist die umfassende Darstellung der Qual als ein

34 Kappesser 2017 (wie Anm. 4), S. 175.

35 Ebd., S. 175.

36 Ebd., S. 186.

37 Ebd., S. 182.

38 Ebd., S. 185.

39 Ebd.



Pascal Laugier: **Martyrs**, FR/CA 2008, Filmstills.

Moment der Wahrheit – als Begegnung schließlich mit dem *Heiligen*.⁴⁰ In »Annas Martyrium« sieht er das »rein Performative«, das

zwischen Leinwand und Rezipient einen Erfahrungsraum zu öffnen [vermag], der eine Ahnung des Unnennbaren und Unzeigbaren vermittelt. [...] Der Schlüsselmoment ist die Lichtung des *Heiligen* in den Augen der Märtyrerin [...] die Inszenierung [belässt es] bei dieser so simplen wie radikalen Lichtung des *Heiligen* und kehrt auf dem selben Wege (durch die Pupille) zurück in den profanen Raum.⁴¹

In der Folge Georges Batailles sei *Martyrs* »transzendentales Kino, ein performatives Kino der puren Erfahrung. Und zugleich ein mythisches Kino der ewigen Sehnsucht nach der Lichtung des Heiligen«.⁴² Während Kappesser Annas Destruktion als Dekonstruktion missversteht, konzipiert Stiglegger Folter als epistemisch-ekstatische Praxis. In dieser Lektüre erscheint Folter als Erfahrung, die ein singuläres Wissen erzeuge, das sich der Kommunikation entziehe, aber als Telos ewiger Sehnsucht im weißen Licht zu ahnen sei.

Das Problem dieser Interpretation ist, dass sie Anna als Märtyrerin denkt. Was genau macht eine Märtyrerin aus? Sigrid Weigl erklärt das christliche Martyrium als bedingt durch eine »Geschichte kultureller Praktiken, von Opferkulten, Selbstdötungen und unterschiedlichen Todesarten unter Bedingungen der Fremdherrschaft in der jüdischen und griechischen Antike«⁴³. Das Martyrium ist gekennzeichnet durch eine Engführung von (Glaubens-)Bekenntnis, Standhaftigkeit und Zeugenschaft. Das Blutzeugnis der Märtyrer*innen muss außerdem durch sekundäre Zeug*innen in Zirkulation gebracht werden.⁴⁴ Märtyrer*innen sind »Opfer und Opferer in einer Person«⁴⁵: Sie bleiben handlungsmächtige Personen. Ihren gewaltsamen Tod hätten sie durch eine Entsaugung ihres Glaubens auch verhindern können. Während also Märtyrer*innen wegen ihres Glaubens gemartert werden und sich entscheiden, für ihren Glauben zu sterben, wird Anna nicht für ihren Glauben gefoltert, sondern für den der Folternden. Anna ist ein beliebiges Opfer, ausgewählt aufgrund ihres Alters, Geschlechts und ihrer zufälligen Anwesenheit – kaum anders als die Männer, die nach den Anschlägen vom 11. September 2001 an die USA verkauft wurden, weil sie Fremde waren, männlich, und vielleicht eine Casio-Uhr trugen. Ihr Leiden erscheint anderen als sinnhaftes Martyrium, ihnen selbst ist es absurd. Die Zuschauer*innen

40 Stiglegger 2014 (wie Anm. 1), S. 141.

41 Ebd., S. 146.

42 Ebd., S. 147f.

43 Weigel, Sigrid: »Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen«, in: dies. (Hg.): **Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern**, München 2007, S. 11-40, hier: S. 23.

44 Ebd., S. 24.

45 Ebd., S. 26.

von *Martyrs* bezeugen nicht eine Erfahrung des Heiligen, sondern die eines sinnlosen Leidens.

Die Sinnlosigkeit von Annas Qual bedeutet jedoch nicht, dass sie ihm nicht eine singuläre Form und Färbung geben würde. Die Antworten der Leidenden sind bedeutsam. In ihrer körperlichen Gegenwehr, in ihrer Bindung zu Lucie, in der Selbstberührung mit dem Handrücken: Das sinnlose Leiden erfährt eine Qualifizierung im Ausweichen, Widerstehen, dem Bewahren einer Beziehung. *Martyrs* registriert das Lebendige noch unter Folter, als Beziehung zu sich und zu anderen. Daraus lässt sich jedoch kein Heil oder Heiliges herbeireden. *Martyrs* beginnt mit einer Flucht und endet in Stasis – dazwischen ist kein Außen: Lucie suizidiert sich; Annas Fürsorge prädestiniert sie bloß zur Bestatterin; und doch ist die Folter nicht alles. Auch wenn es kein Außen gibt, gibt es eine gespannte Form gemeinsamen Überlebenwollens.

Stiglegger beschreibt *Martyrs* als »[a]bgeleitet von Georges Batailles Vision des ekstatischen Opfers« in seinem Bestreben, »den Zuschauer selbst zum Blutzeugen zu machen – und das Heilige jenseits von Konfession und Ideologie zu erahnen«.⁴⁶ *Martyrs* stellt tatsächlich einen Bezug zu Bataille her: Mademoiselles Fotoalbum enthält eine beschnittene Fotografie der *lingchi*-Folter, die auch in Batailles *Die Tränen des Eros* abgedruckt ist: »Dieses Bild hat in meinem Leben eine ausschlaggebende Rolle gespielt: Dokument eines zugleich ekstatischen (?) und unerträglichen Schmerzes, ist es mir nicht mehr aus dem Sinn gegangen.«⁴⁷ Was bedeutet das Wiederaufтаuchen dieser Fotografie aus Batailles Studie in *Martyrs*?

In *Die Tränen des Eros* versucht Bataille anhand einer eklektizistischen Kunstgeschichte von den Höhlenmalereien über sakrale Kunst bis zur Moderne die Verbindung zwischen Erotik und Tod zu konturieren. Die Fotografien der *lingchi* werden knapp historisiert: bei dem Abgebildeten handele es sich um Fuzhuli, der einen mongolischen Prinzen ermordet habe. Der Kaiser habe die geforderte Strafe der Verbrennung bei lebendigem Leibe als zu grausam empfunden und ihn stattdessen zur *lingchi* verurteilt. Die Fotografien seien bereits in Georges Dumas' *Traité de psychologie* von 1923 und Louis Carpeaux' *Pékin qui s'en va* von 1913 veröffentlicht worden. Bataille erklärt, dass er eine Originalfotografie 1925 von dem Psychoanalytiker Dr. Borel geschenkt bekommen habe. Er fantasiert über die Rezeption des Fotos durch den Marquis de Sade – »der von einer solchen Folter träumte, aber keine Gelegenheit hatte, an einer wirklichen teilzunehmen [...] Sade hätte verlangt, die Szene in der Einsamkeit zu betrachten, [...] denn ohne sie ist der ekstatische und wollüstige Ausgang unvorstellbar.«⁴⁸ Anschließend erzählt er, wie ihm während einer Yoga-Übung 1938 die Gewalt des Bildes evident wurde:

46 Stiglegger 2014 (wie Anm. 1), S. 147.

47 Bataille, Georges: *Die Tränen des Eros*, hg. von Gerd Bergfleth, Berlin 2004 [zuerst 1961], S. 246.

48 Ebd., S. 246f.

Diese Gewalt [...] erschütterte mich dermaßen, daß ich eine Ekstase erlebte. Mit diesem Beispiel möchte ich auf eine grundlegende Verbindung hinweisen: die Verbindung der religiösen Ekstase mit der Erotik, und im besonderen mit dem Sadismus – des Uneingestehbarsten mit dem Erhabensten. Dieses Buch spricht nicht aus der begrenzten Erfahrung, die allen Menschen beschieden ist.⁴⁹

Das Resultat einer Geschichte der Erotik ist nach Bataille die »Identität dieser vollkommenen Gegensätze: der göttlichen Ektase und des äußersten Grauens.«⁵⁰

Vielleicht muss man zuallererst die irritierende Freiheit an Batailles Schilderungen hervorheben: Die Fotografie wird nicht unter ein politisches oder moralisches Raster subsumiert, sondern geht eine Reihe überraschender Verbindungen ein: mit einem Psychoanalytiker, der Geschichte eines Geschenks, einer Yoga-Stunde, ihrer imaginierten Rezeption durch den Marquis de Sade. Bataille impliziert hier eine eigensinnige Theorie, in der das fotografische Zeugnis nicht auf historische Erkenntnis oder ethische Anerkennung bezogen wird, sondern sich in affektiven Bewegungen und philosophischen Erkenntnissen der Betrachter*innen realisiert. Betrachter*in und Betrachtetes, Gegenwart und Vergangenheit, Opfer, Täter*in und Dritte – sie alle verdichten sich in einer intensiven, phantasmatischen Erfahrung des Rezipienten Georges Bataille, die von dem fotografierten Ausdruck des Gemarterten ausstrahlen soll.

Das Problem an den Ausführungen in *Die Tränen des Eros zur lingchi*, ist, dass kein Wort davon stimmt, wie die Sinologen und Historiker Jérôme Bourgon, Timothy Brook und Gregory Blue gezeigt haben: Die Identifizierung des Opfers als Fuzhuli ist falsch, die tatsächliche Person auf den Abbildungen ist bis heute unbekannt.⁵¹ Die vermeintliche Strafminderung durch den Kaiser, von der Verbrennung zur *lingchi*, ist historisch unsinnig, da Verbrennung als Strafe im chinesischen Strafrecht nicht vorgesehen und *lingchi* bereits die Höchststrafe war.⁵² Die Fotografien waren nicht in Georges Dumas' *Traité de psychologie* abgedruckt, sondern im *Nouveau traité de psychologie* aus den Jahren 1930 bis 1935.⁵³ Bataille bekam keine Originalfotografie von dem Psychoanalytiker Dr. Borel geschenkt, folglich hat sie nicht diese Rolle in seinem Leben spielen können. Die Autoren weisen nach, dass erstmals in *Die*

49 Ebd., S. 247.

50 Ebd., S. 247.

51 Brook, Timothy / Bourgon, Jérôme / Blue, Gregory: *Death by a Thousand Cuts*, Cambridge, MA / London 2008, S. 223-228 ; Bourgon, Jérôme: »Bataille et le supplicié choinois: erreurs sur la personne«, in: *Chinese Torture / Supplice Chinois: Iconographic, Historical and Literary Approaches of an Exotic Representation*, Mai 2004, URL: <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=27> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

52 Ebd., S. 225.

53 Ebd., S. 288.

innere Erfahrung (1943) Bezug auf die Fotografie genommen wird. Bei den Abdrucken in *Die Tränen des Eros* handelt es sich nicht um eine Fotografie aus Batailles Privatbesitz, sondern um Reproduktionen von Originale aus dem *Musée de l'Homme* in Paris.⁵⁴ Zu diesen Fabulationen und Fehlern kommt noch hinzu, dass die Autoren bezweifeln, der Text lasse sich Bataille überhaupt einwandfrei zuschreiben: Bataille war zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits erkrankt, hatte die Fehlidentifikation Fuzhulis in Briefen bemängelt und sich unzufrieden über das Arrangement von Text und Bildern geäußert.⁵⁵ Dazu habe es eine nicht rekonstruierbare Auseinandersetzung um Textstellen mit seinem Lektor gegeben.⁵⁶ Des Weiteren habe sich Bataille in *Die Innere Erfahrung* und *Die Freundschaft* für eine nicht-erotische Lektüre der Folterfotografien starkgemacht.⁵⁷ Die Zweifel an der Autorschaft von *Die Tränen des Eros* sowie die Widersprüchlichkeit von Batailles Aussagen zur *lingchi* machen die Aussage, *Martyrs* sei abgeleitet von Batailles Theorie des ekstatischen Opfers, mindestens erkläруngsbedürftig. Welcher Bataille und welche Theorie welchen Opfers?

Martyrs ist nicht im Sinne einer einfachen Umsetzung aus Batailles Theorie abgeleitet. Vielmehr führt *Martyrs* in seiner Antagonistin Mademoiselle die Implikationen der Folterrezeption in *Die Tränen des Eros* vor Augen. Desse theoretisches Verfahren wird zu einem Mechanismus des Filmszenarios. Wie *Die Tränen des Eros* sucht Mademoiselle nach der vermeintlichen Ekstase der Folteropfer. Während Bataille die Bilder in einer Yoga-Stunde zu kontemplieren vorgibt, gibt Mademoiselle die Folter selbst in Auftrag. Während er aus der vermeintlichen Ekstase Erregung und Philosopheme extrahiert, sucht sie nach einem eschatologischen Wissen. Ihre Fehlkontextualisierung der *lingchi*-Fotografie erscheint geradezu als Parodie auf Batailles philologische Fabulation. So wie Mademoiselle für wahr hält, was Anna ihr zuflüstert – warum sollte Anna ihrer Foltererin die Wahrheit sagen? –, so meinen auch Theoretiker*innen in der Folge Batailles Annas Martyrium zu beobachten. *Martyrs* dramatisiert in der Figur der Mademoiselle, worauf *Die Tränen des Eros* hinauslaufen: die Reduktion der Folter anderer auf selbstbezügliche Phantasmen.

»I've seen through this hell in your eyes«

Mademoiselles antagonistische Kraft ist nicht mit der Positionierung des Filmes selbst zu verwechseln. *Martyrs* ist kein Film über Folter, sondern eine Intervention in die Folterkultur des »war on terror«. *Martyrs* konstituiert ein fiktionales Bild der Folter, das infrage stellt, welche Handlungen, Affekte oder Narrative Teil der Gegenwart der Folter sind. *Martyrs* vollführt einen Angriff auf die Sinnlichkeit des Publikums. Die Dauer sinnlosen Leidens,

54 Ebd., S. 230–233.

55 Ebd., S. 229.

56 Ebd., S. 230.

57 Ebd., S. 233–235.

die kein Ausweichen auf fetischisierbare Tatinstrumente oder psychologische Motive zulässt, zielt auf eine Entbesetzung von Gewalt, eine Fragilisierung der Zuschauenden, die sich so für andere Leidenszeugnisse entpanzern können. *Martyrs* benennt die kontemporären Folterdispositive nicht. Damit vermeidet der Film ihre Verflachung und Überschreibung in Klischees. *Martyrs* perspektiviert die Zeitlichkeit der Foltersequenz als Zeit des Opfers. Damit unterbreitet der Film einen Vorschlag, was es heißen könnte, die Zeugnisse von Folterüberlebenden mitzuvollziehen. *Martyrs* beharrt auf einem Konzept von Relationalität: Anna bleibt auch unter Folter in Kontakt zu Lucie, ihre Selbstberührung mit dem Handrücken verweist auf die Präsenz des Anderen im Ich, der Nachspann kehrt zu Kindheitsaufnahmen der beiden Frauen zurück. Bilder, die keinen Zustand kindlicher Unschuld beschwören, weil sie bereits unter dem Bann von Lucies Folter stehen, und doch den Horizont eines relational verfassten Lebens bewahren: das, so legt die Montage nah, von Anna am Ende des Films erinnert wird. Dazu läuft der für den Film komponierte Song *Your Witness* von Seppuku Paradigm: *I've seen where you've been in your eyes [...] / I've seen through this hell in your eyes.* Die Augen offenbaren keine Ekstase und kein metaphysisches Geheimnis. Sie offenbaren Folter als Hölle, nichts mehr. Der Blick jedoch hält das Leid, sodass es geteilt werden kann. Diese Teilung ist mehr als die Folter, unter der sie besteht. Während die Kritik behauptet, *Martyrs*' Nihilismus sei »complete and impossible to dismiss«⁵⁸, stellt sich vielmehr die Frage, ob der Film nicht hoffnungsvoll ist.

58 Foster, Gwendolyn Audrey: *Hoarders, Doomsday Preppers, and the Culture of Apocalypse*, New York 2014, S. 56.



ENREGISTREMENT DES BRUITAGES

DIGISON

SIS

STUDIO DE MIXAGE

PALO ALTO

RECORDERS

RYMERIC DUPRS

POSTPRODUCTION SON

DAMIEN BOTEL

POST SYNCHRONISATION

POLYSON POST PRODUCTION

TRI TRACK

FLORENCE ABIVEN

DIDIER BREITBURD

POLY·SON
POST·PRODUCTION

palo
alto

DOLBY
DIGITAL
DANS CERTAINES SALLES

GÉNÉRIQUES ET TRAITEMENT SUPER 8MM

KOOK EWO (SR)

TEST

SERVICE D'ASSURANCE 'CANADA'

GLOBALEX GESTION DE RISQUES

SERVICE INFORMATIQUE FINANCIER

CARON-COUTURE INFORMATIQUE

SERVICE MÉDICAL

DR FRANCES GORZALKA

Pascal Laugier: **Martyrs**, FR/CA 2008, Filmstill.

