

KÖRPER-TRANSCENDENZ

Postsexuelle Körper in *Martyrs*

VON SUSANNE KAPPESSER

I. DIE VISION DES POSTSEXUELLEN

Postsexualität ist nur ein Aspekt eines Wandels unserer Zeit. »Postmoderne Realitäten«¹, virtuelle Räume und neue biomedizinische Möglichkeiten, die beispielsweise die »natürliche« Reproduktion obsolet machen, bringen stetig neue und bisweilen außergewöhnliche mediale Utopien von Welt-, Subjektkonstruktionen hervor, vor allem aber auch Körpergestaltungen:

(Medien-)Technologien unserer Körper und dessen Wahrnehmung beeinflussen (nicht nur heute, sondern auch in der Vergangenheit), dass der Körper und seine Rechte massiv zur Disposition stehen [...]. Während vor mehr als 20 Jahren die maschinenhaften und kosmetisch operierten Technokörper vorhergesehen wurden, haben sich in den letzten Jahren vermehrt Vorstellungen von biotischen, zellulären, vernetzten, emergenten und dynamischen Körperentitäten und kommunizierenden Informationsströmen durchgesetzt.²

Diese physischen (Zukunfts-)Entwürfe zeigen den Wandel auf, der eng verbunden ist mit dem begehrenden Subjekt und mit dem kulturellen und gesellschaftlichen Begriff von Sexualität.

»Infolge der Säkularisierung des Fortpflanzungsgeschehens und des Bedeutungswandels der Sexualität verlieren tragende Elemente der sozialen Organisationen an symbolischer Substanz«³, so Irene Berkel. Demnach ist also der gesellschaftliche Begriff von Sexualität ungreifbarer und uneindeutiger geworden. So auch in Bezug auf Körperdarstellungen, bei denen sich beispielsweise die simplen binären Geschlechterzuordnungen verflüchtigen können. Eine mögliche Darstellung des postsexuellen Körpers ist die Figur des Cyborg; ein Wesen, definiert von Donna J. Haraway:⁴

Ihre Cyborgfigur ist nicht nur eine technoide Mensch-Maschinenmischung, sondern bezeichnet vielmehr alle jene Wesen, bei denen die konventionellen Grenzen von Natürlich und Künstlich,

1 Angerer: »Postsexuelle Körper«.

2 Volkart: »Cyborg Bodies«.

3 Berkel: Postsexualität, S. 7.

4 Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs«, S. 33ff.

Belebt und Unbelebt nicht mehr stimmen. [...]. Diese aktuelle Vielfalt zusammengesetzter Körper und Subjektivitäten hat Haraway zudem zu einer Denkfigur für Subjektvorstellungen jenseits konventionell geschlechts- und ethnospezifischer Machtverhältnisse umgebogen.⁵

Auch filmische Welt- und Körperdarstellungen greifen bisweilen solche Einflüsse auf. Der französische Terrorfilm *Martyrs* (Frankreich/CA 2008) präsentiert in vielerlei Hinsicht weibliche Körper, die in ihrer Darstellung postsexuelle Tendenzen aufweisen. Auch mit dem filmischen Raum, indem sich die Körper bewegen, entwirft Laugier eine postsexuelle Utopie. Damit geht der Film über bisherige Terrorfilme hinaus und wird so womöglich entweder zu einem vorläufigen »Endpunkt« des Genres, wie es Marcus Stiglegger vorschlägt,⁶ oder der Film führt damit das Genre auf eine neue Ebene. Jörg Buttgerit stellt fest: »Die für das Genre typische unterschwellige Sexualisierung der Gewalt findet hier nicht statt [...] und kann als selbstreflexiver Höhepunkt der neuen französischen Horrorwelle verstanden werden.«⁷ Gerade der Aspekt der »Nicht-Ausdeutung« von Sexualität bis hin zu der Überschreitung in ein »Jenseits der Sexualität«⁸ ist hier äußerst ungewöhnlich und Gegenstand dieser Analyse. Mit der Darstellung einer Utopie eines »Nach-der-Sexualität«⁹ (Jean Clam), wie es in *Martyrs* ausgedeutet wird, wird im Film eine kulturelle Neudeutung des Sexualbegriffs verhandelt.

Lucie wurde als Kind von einem unbekannten Paar festgehalten und gefoltert. Sie konnte entkommen und wurde daraufhin in ein Heim aufgenommen, wo sie eine enge Freundschaft mit Anna aufbaut. Beide wachsen gemeinsam in dem Kinderheim auf. 15 Jahre nach dem Missbrauch erkennt Lucie die beiden Folterer in einem Zeitungsartikel wieder, macht deren Adresse ausfindig und rächt sich an ihnen, in dem sie die beiden selbst und auch deren jugendlichen Sohn und die noch jüngere Tochter ermordet. Anna kommt Lucie nach den Morden in das Haus zur Hilfe. Lucie, die selbst seit dem traumatischen Erlebnis in der Kindheit von einem imaginären Wesen verfolgt wird, das sie zu immer schlimmeren Selbstverletzungen zwingt, erliegt schließlich dem Druck durch dieses Wesen und tötet sich selbst. Anna bleibt in dem Haus zurück und entdeckt einen verborgenen Folterkeller, inklusive einem jungen weiblichen Opfer, welches sie in einem schrecklich zugerichteten körperlichen Zustand auffindet. Bald darauf kommen Fremde in das Haus, und es stellt sich heraus, dass eine komplette Organisation dahinter steckt, für die Lucies Peiniger gearbeitet haben. Bald offenbart die Anführerin des Geheimbundes Anna das Motiv der vielen Folterungen und Opfer: das Erschaffen eines Märtyrers, der durch die Folter jegliches Leid erträgt, es

5 Volkart: »Cyborg Bodies«, S. 1.

6 Stiglegger: Terrorkino, S. 83.

7 Buttgerit: »Shock Couture«, S. 9.

8 Clam: »Lässt sich postsexuell begehren?«, S. 11 ff.

9 Ebd.

schließlich übersteigt und sich damit zu einem Zeugen verwandelt; »Zeuge« ist die eigentliche Übersetzung des Wortes »Märtyrer«. Dieser Zeuge soll dann von der anderen Seite berichten. Anna wird selbst gefangen genommen und gefoltert, bis sie schließlich der Organisation tatsächlich zur Märtyrerin wird.

II. DAS ENTSCHWINDEN VON SEXUALITÄT

Wie zuvor erläutert, bedeutet Postsexualität nicht etwa das Ende der Sexualität, sondern vielmehr etwas, das mit einer Vorstellung verbunden ist, die sich auf eine neue und gewandelte Form der Sexualität bezieht oder, wie es Jean Clam bezeichnet, die Utopie eines »Nach-der-Sexualität«.¹⁰ Um diese Imagination von Sexualität zu verdeutlichen, ist es erforderlich, die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Postsexuellen aufzuzeigen. Nach Clam sind dafür besonders ausschlaggebend:

1. Der Wunsch nach einem Ende und Jenseits des Sexuellen.
2. Das Fading des Sexuellen.¹¹

Der Wunsch nach dem Ende des Sexuellen bezieht sich nach Clam auf ein gewisses »Leiden am Sexus«. Sex wird hierbei als etwas empfunden, das physisch nicht mehr aushaltbar ist. Um ein solches Empfinden darzustellen, werden in den unterschiedlichsten kulturellen Medien Welten erschaffen, die für diese postsexuellen Visionen Raum bieten sollen, so auch in *Martyrs*.

Der Begriff des Fadings ist dem Gebrauch des Terminus »Weißung« aus der Psychoanalyse angelehnt:

Das Fading nimmt sich wie eine › Weißung‹ der verschiedenen Stellen aus, an denen sexuelles Begehren in der einen oder anderen Form für eine libidinöse Markierung der Objekte untergründig motivierend gewesen wäre.¹²

Das Fading des Sexuellen beschreibt den Prozess des »Verblassens von Sexualität«. Wichtig ist, dass sich das Zurückziehen oder Nicht-greifen-können von Sexualität auf Objekte bezieht, die das Sexuelle normalerweise jedoch aufzeigen. Es entsteht ein bestimmtes Missverhältnis zwischen dem Erscheinen eines offenkundig sexuell begehrenswerten Gegenstandes, der auch als solcher immerzu wahrnehmbar ist, welcher jedoch gleichzeitig nicht mit Begehren besetzt wird oder werden kann. In Bezug auf den Körper, der meist erotisiert wird, bedeutet dies, dass dieser an sich nicht mehr unbedingt begehrt sein muss, sondern die

¹⁰ Ebd., S. 11.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 12.

Konstruktion bestimmter Kontexte ihn erst zum sexualisierten Objekt macht.¹³ Entfällt diese Form einer Kontextualisierung, entsteht das Fading von Sexualität:

Die Vollendung des Fadings ruft Imaginationen auf den Plan, in denen sich eine vollkommen entsexualisierte Welt ausgestaltet. Sich eine solche Welt auszumalen ist kein leichtes Unterfangen und benötigt das Zusammendenken von vielen radikalen Veränderungen an den gewohnten Weltstrukturen, denn sie rühren an das, was den Menschen als Begehrenden definiert.¹⁴

In *Martyrs* führt das Fading im Verlauf des Films über die Sexualität hinaus und etabliert schließlich eine Welt jenseits dieser. Dieser Prozess (»Die Vollendung des Fadings«) ist vor allem anhand der narrativen und visuellen Entwicklung des Films ablesbar, die es möglich macht, den Film in zwei Teile zu gliedern: Der erste widmet sich dem Verblassen von Sexualität und etabliert in dem zweiten Abschnitt eine Vollendung des Fadings. Es entsteht somit die Utopie einer völlig entsexualisierten Welt. Dabei wird jeweils eine von zwei Frauenfiguren fokussiert, an deren jeweiliger Körperdarstellung der entsprechende visuelle und dramaturgische Status der Entsexualisierung ausgedeutet wird. Schließlich wird der Zuschauer mit einer nahezu fantastisch anmutenden, posthumanen Welt konfrontiert. Der Körper Annas steht hier schließlich endgültig für die Erfüllung aller postsexuellen Körpervisionen und erinnert damit an die Körperutopie eines Cyborg, den von Donna J. Haraway entworfenen, ultimativen postsexuellen Körper.

Das Leiden am Sexus kann weiterführend umgedeutet werden zum Leid am Leben und zur absoluten Todessehnsucht. Es durchzieht so beinahe den ganzen Film. Am Schluss wird jedoch das Leid selbst überschritten. Die Handlung des Films ist vielschichtig und beinhaltet einige unerwartete Wendungen. Es gibt jedoch einen besonders bezeichnenden Bruch der Dramaturgie (wie oben beschrieben), zusätzlich getragen durch die visuelle Gestaltung des Films. Das ist der Zeitpunkt, an dem Anna den Keller des Hauses von Lucies getöteten Peinigern betritt und die dort gelegenen Folterräume entdeckt. Erst hier beginnt die eigentliche Geschichte der zweiten Hauptfigur, Anna.

Ein Anzeichen für das Fading des Sexuellen bezieht sich vor allem darauf, dass der Zuschauer relativ früh im Film erfährt, dass die beiden jungen Frauen ein Liebespaar sind. Doch dieser Handlungsstrang wird in keiner Weise fortgeführt. Selbst ein eindeutiger Annäherungsversuch durch Anna wird von Lucie rüde abgeblockt. Die sexuelle Anspielung und das Nicht-Ausdeuten dieser zuvor gelegten Spur entsprechen dem oben beschriebenen Konzept des Fadings. Der Zuschauer vermutet sexuelle Begehrlichkeiten, bekommt jedoch keine Möglich-

13 Clam nennt das die »Schematische Motorik«, die ausgelöst werden muss und den Körper damit erotisierend wirken lässt.

14 Ebd.

keit, diese filmisch zu verfolgen, und der sexuelle Aspekt begibt sich somit in den Handlungshintergrund.

Das Fading von Sexualität im ersten Teil des Films ist visuell hauptsächlich an den Körpern der beiden Hauptprotagonistinnen ablesbar. *Martyrs* präsentiert mit den Hauptfiguren zwei junge, sehr schöne Frauen, deren Körper in normativen Kontexten und vor allem in Genrefilmen oftmals in sexualisierter Form dargestellt werden. Doch in *Martyrs* entzieht sich an diesen sonst attraktiven Körpern das Sexuelle. Dies äußert sich durch die drastische Gewaltdarstellung, die auf den Rezipienten von Anfang an und gleich auf zwei Ebenen einbricht: Gewalt, die beide junge Frauen auf andere ausüben und die, die sie sich selbst zufügen. Diese destruktive Ebene lässt beinahe jegliche sexuelle Einbettung der Körper – im wahrsten Sinne des Wortes – verblassen. Sexualität wird demnach durch Gewalt und Todessehnsucht ersetzt. Dieser Aspekt führt zu dem bereits erwähnten »Wunsch nach einem Jenseits von Sexualität«. Damit verbinden sich die oben genannten Anzeichen von Postsexualität nach Clam.

Langsam und seltsam fremdbestimmt schneidet sich Lucie ihre Arme der Länge nach auf. Dann schlägt sie ihren Kopf heftig gegen die Wand. Schmerzverzerrt verletzt sie ihren eigenen Körper, und es scheint, als könne sie diesen Vorgang nicht selbst stoppen. Völlig traumatisiert leidet sie an der eigenen Körperlichkeit. Kurz danach begeht sie Suizid, indem sie sich langsam die Kehle aufschneidet. Die Kamera ist in diesen Momenten nahe bei ihr. Der Zuschauer leidet mit ihr und hat keine Chance, sich von ihrer erbarmungslosen Selbstbestrafung zu distanzieren.

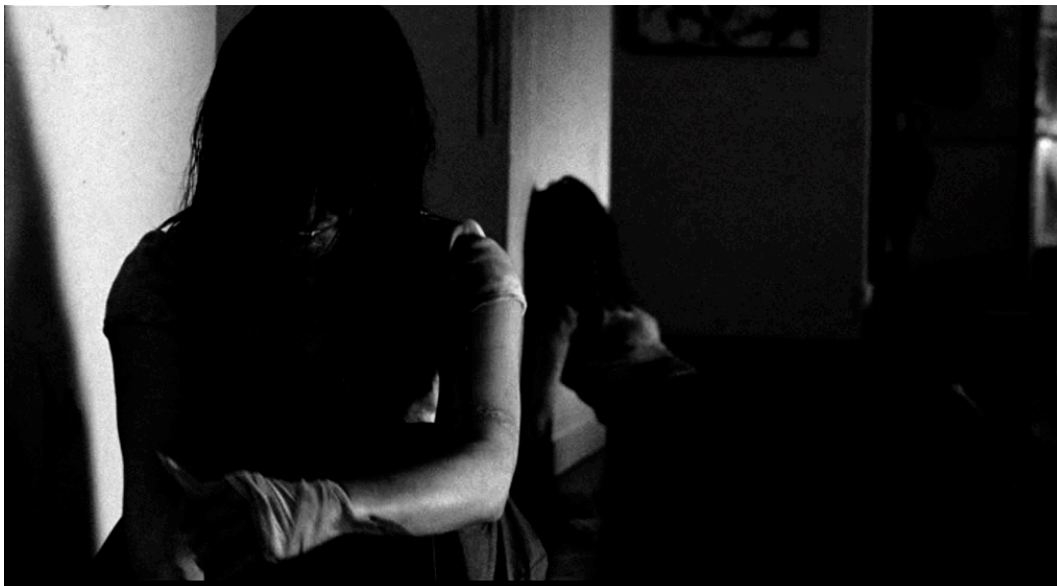


Abb. 1: Lucie leidet am eigenen Körper

Die ruhige und zurückhaltende, aber dennoch dramatische Musik auf der Tönebene verstärkt die tragischen Ereignisse im Bild, vor allem in Kombination mit der relativ laut gehalten und verstörenden Atmo. Dies lässt den Rezipienten das

Leid Lucies physisch mitfühlen. Das Fading vollzieht sich in dieser Sequenz vor allem in Kombination mit dem Leiden am Sexus, welches sich durch die transgressive Selbstzerstörung manifestiert. Transgressiv, denn die Verletzung der eigenen Haut deutet auf ein grenzüberschreitendes Begehren zum Tode hin, das mit Selbstdestruktion einhergeht. Dies wiederum deutet nicht alleine hin auf das Leiden am Sexus, sondern vielmehr auf das Leiden am eigenen Körper, an der Existenz und damit am Leben selbst hin. Hier wird der Bataille'sche Transgressionsbegriff aufgegriffen. Doch während Bataille vor allem die erotische Erfahrung¹⁵ als transgressiven Akt deutet, wird hier alleine der gewalttätige und verschwenderische Umgang mit dem eigenen Körper als grenzüberschreitend und todessehnsüchtig gewertet. Sex ist hier somit kein transgressiver Akt der erotischen Ekstase, sondern die sexuellen Kontexte haben sich gewandelt in Konzepte einer postsexuellen Welt, in der sogar die Körper junger schöner Frauen durch drastische Gewalt, Todessehnsucht und Selbstdestruktion entsexualisiert werden. In dieser Vision der postsexuellen Welt wird also der erotische Akt abgelehnt und gewandelt in den rein gewaltsamen Akt; alleine dieser kann den transgressiven Prozess auslösen.

Damit ist der postsexuelle Ansatz der Grenzüberschreitung erfüllt. Dieser ist auf mehreren Ebenen wiederzufinden, denn nicht alleine die Verletzung der eigenen Haut weist auf eine Todessehnsucht und auf Wunsch nach dem Jenseits des Sexuellen hin, sondern auch die Überschreitung normativer Geschlechterstereotypen in der Darstellung der beiden Hauptfiguren: die Gender-Transgression. Gerade dieser Aspekt kann im Genrefilm als monströs-verstörendes Element funktionieren:

Eher lassen sich im Zeichen der digitalen und der genetischen (Re-) Produktionstechnologien Kontinuitäten und Wiederaufnahmen benennen, in denen Abweichungen von den mustergültigen Vorlagen bestenfalls die Steigerung von Monstrosität markieren – bezeichnen derweise dort, wo es um die ›bedrohte‹ Grenze zwischen ›Künstlichkeit‹ und ›Natürlichkeit‹, zwischen ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ geht.¹⁶

In vielen französischen Filmen würde eine junge Frau in meinem Alter ein süßes Ding spielen, was schon dabei ist, aber den Film an sich nur schmückt oder die Hauptrolle untermalt. Oder ein verliebtes Mädchen, das man sieht, wie es zu Hause sitzt und heult und wartet, dass der Kerl anruft. Aber selten sieht man eine wahre Heldin; Lucie ist ei-

15 Bataille: Die Erotik.

16 Kuni: »Mythische Körper«.

ne Heldin. Sie ist da mit ihrer Waffe, sie schreitet voran, sie hat eine Bestimmung, sie will sich aus der Scheiße ziehen.¹⁷

Lucie tritt zu Beginn des Films nicht wie eine typische junge Frau auf. Eher erscheint sie in ihrer schwarzen Jacke mit Kapuze wie ein junger, vermummter Mann. Sie dringt mit einer unerwarteten Brutalität und Bestimmtheit in das Haus ein und erschießt kaltblütig die komplette Familie inklusive der beiden jugendlichen Kinder. Dieser brutale Gewaltakt erinnert an einen Amoklauf, der vornehmlich in den Medien als eine von Männern durchgeführte Tat präsentiert wird und daher auch gesellschaftlich mit Männlichkeit konnotiert ist.

Mit dieser Vorstellung wird in dieser Sequenz gleich zu Beginn von *Martyrs* gebrochen. Vor allem aber findet der Aspekt der Gender-Transgression seine Ausdeutung in der Figur von Anna am Schluss des Films. Erst dann kommt es zur Vollendung einer Utopie einer postsexuellen und posthumanen Welt. Jean Clam fragt bei seiner Bestimmung des Postsexuellen:

Wie sähe die Welt aus, in der alles Sexuelle vollständig verblasst wäre?
Wo läge der Ort, wo das Sexuelle endlich endet und ein Menschentum sich von seiner Tragik und seiner Qual freisetzt?¹⁸

Einen Vorschlag für eine Antwort dieser Fragen bietet *Martyrs*.



Abb. 2: Lucie als erbarmungslose Amokläuferin

17 Zitat aus einem Interview mit der Hauptdarstellerin Mylène Jampanoï: *Martyrs*, DVD Extras.

18 Clam: »Lässt sich postsexuell begehren?«, S. 22.

III. ÜBER DAS LEID HINAUS. DIE TRANSFORMATION

Wie oben erwähnt, verändert sich mit dem Betreten der Kellerräume durch Anna auch die visuelle Ebene in *Martyrs*; die Raum- und Lichtgestaltung sowie die Kameraführung. Die Räume in kühler Edelstahloptik werden durch langsame, sehr ruhige und geradlinige Fahrten erkundet. Die Perspektiven sind dabei vorwiegend statisch und der Symmetrie des Raumes angepasst. Die Räume werden vornehmlich durch helles, künstlich wirkendes Licht ausgeleuchtet.



Abb. 3: Der Folterkeller

Oftmals wird es durch von der Decke herabfallende einzelne Kegel pointiert eingesetzt, womit der klinische Effekt des Lichtes betont wird. Die zurückgenommene und bisweilen statische Kamera im Keller lässt die dort entworfene filmische Welt unwirklich und von unserer eigenen Wahrnehmungswelt hermetisch abgeschottet wirken. An den Wänden des Flures hängen große, von hinten beleuchtete und historisch authentische Fotografien diverser Folteropfer. Auf diese Weise werden die Bilder wie in einer Kunstaussstellung präsentiert. Die einzelnen Opfer, wie die Anführerin der Organisation später erklärt, haben alle einen bestimmten Blick in dem Zustand des größtmöglichen körperlichen Leids. Die immer nach oben gerichteten Augen der Opfer deutet die Organisation als Zeichen für den psychischen Übergang in eine transzendente Dimension: Die Opfer erleben den Akt der Transgression, die Erfahrung des Heranschreitens an Kontinuität. Dies ist an die Philosophie von Georges Bataille angelehnt. Ein weiterer Hinweis auf Bataille ist ein Bild, auf dem ein Opfer der chinesischen Folter Leng T'sche zu erkennen ist. Dieses wurde auch von Bataille in dem Buch *Die*

*Tränen des Eros*¹⁹ kommentiert. Im Film wird damit eindeutig Bezug auf die Bataille'sche Transgressionsphilosophie genommen.

Auf der inhaltlichen Ebene des Films dringt der Zuschauer mit dem Betreten des Kellers in die abgründigen, tief verdrängten Bereiche der menschlichen Seele vor. In den oberen, bewohnten Räumen des Hauses konnte das Folterpaar durch das gemeinsam geführte Familienleben noch die Fassade des gutbürgerlichen Lebens aufrechterhalten. Im Keller dagegen führt das Ehepaar im Dienste der Organisation grausame Versuchsanordnungen durch. Dies geschieht jedoch mit einer derartigen Gefühlskälte, dass es fraglich ist, ob es sich hier tatsächlich um die Ausübung eines Triebes der Folterer handelt. Vielmehr wird in dieser Welt alles Triebhafte negiert, und es wird lediglich strikt im Sinne der äußerst unmoralischen und spirituell inspirierten Wissenschaft des Geheimbundes gefoltert:

[D]er Film konzentriert sich für die folgende halbe Stunde ganz auf die systematisch durchgeführte körperliche und seelische Zerstörung der jungen Frau. Dabei wird das Motiv der sexuellen Ausbeutung und damit des sexualpathologischen Sadismus völlig ausgeklammert.²⁰

Hier trifft der Zuschauer auf ein postsexuelles Universum, eine Vision, die auch keine Repräsentationen von Sexualität zulässt. Abgetrennt von Zeit und Raum spielen sich in dieser Welt Szenarien des Grauens ab, die nur ein Ziel haben: das weltliche Leid selbst zu übersteigen und damit Türen zu anderen Welten zu öffnen, die außerhalb unserer Vorstellungskraft liegen. Innerhalb dieser utopischen und außerzeitlichen Vision ist auch das Ideal des Körpers abgekapselt von jeglicher Menschlichkeit und Emotionen wie Leid, Qual, Sex und Begehren. Dies belegt den Aspekt der Transformation des Fadings von Sexualität zu einer Dimension, in der jegliche Form von Sexualität überstiegen wurde und damit gänzlich hinfällig ist. Gerade die Tonebene einer Foltersequenz vermittelt diesen Aspekt. Während Anna zum wiederholten Male von ihrem männlichen Folterer, einem starken, komplett in Schwarz gekleideten Mann, geschlagen wird, ertönt langsame und melodische Klaviermusik. In ruhigen Überblendungen, getrennt durch Schwarzblenden, sind unterschiedliche Foltersessions aneinander montiert. Einmal wird die mittlerweile völlig entstellte junge Frau auf einem Bett geschlagen, die Kamera fängt das Geschehen mit einer langsamen und ruhigen Fahrt ein. Der distanzierte und zurückhaltend beobachtende Kamerablick vermittelt die pure Machtlosigkeit Annas – und letztlich des Zuschauers. Die inszenatorische Gestaltung der Ton- und Bildebene ist damit zu dem eigentlichen Geschehen der Sequenz kontrapunktisch gesetzt und wirkt daher äußerst verstörend. Dieser gewaltsame Akt findet, wie beschrieben, auf einer Matratze statt. Dies ist ein Objekt welches, gerade befördert durch die Figurenkonstellation zwischen der jungen Frau als Opfer und dem stärkeren, übermächtigen Mann als Folterer, üblicherweise sexuell konno-

19 Bataille: *Die Tränen des Eros*.

20 Stiglegger: *Terror kino*, S. 92.

tiert ist. Nachdem aber das Fading hier seine Vollendung gefunden hat, ist dieser Gegenstand kein sexualisiertes Objekt mehr.

»Ein Märtyrer ist ein außergewöhnliches Wesen. Er übersteht das Leiden, er übersteht jegliche Entbehrung. Man belädt ihn mit den Übeln dieser Welt und er wird sich nicht verweigern. Er transzendiert. Verstehen Sie, was das heißt? Er verwandelt sich völlig.« So erklärt die Anführerin das Ziel, das der Geheimbund durch die Folter erlangen will. Das Erschaffen eines transzendenten Wesens, welches von einem Jenseits berichten kann. Sie spricht von einer tatsächlichen Verwandlung und leitet damit auch ein, was auf Anna zukommen wird: die Transformation zu einem postsexuellen Körper.

IV. DER CYBORG ALS DAS VOLLENDETE POSTSEXUELLE WESEN

Cyborg-Configurationen mögen von der Sehnsucht nach einer Überwindung des › Menschlichen, allzu Menschlichen‹ (F. Nietzsche) künden und damit charakteristisch für ein post-humanes Denken sein.²¹

Postsexuelle Körper finden ihre Repräsentationen in den Fiktionen posthumaner Welten. Welten, die wie der Folterkeller in *Martyrs* losgelöst von »Sein und Zeit« möglicherweise sogar in der Zukunft liegen könnten. Yvonne Volkart interpretiert in ihrem Aufsatz *Das Fliessen der Körper* posthumane Ansätze in unterschiedlichen Kunstwerken und stellt fest:

Subjekt sein à la *Post Human* bedeutet den Verlust androzentrischer Subjektivität und phallischer Vertikalität, es bedeutet Hinwendung zu einer horizontalen, fließenden, schlafähnlichen Passivität.²²

Anna wurde gefoltert, indem sie über einen langen Zeitraum verprügelt wurde. Wie zuvor beschrieben, gibt es eine Sequenz, in der vor allem durch die Tonebene suggeriert wird, dass sie eine Entwicklung durchlebt, an deren Ende sie keine Angst mehr verspürt. Zu diesem Zeitpunkt, befinden die Folterer, ist Anna bereit für den finalen Schritt: Sie wird, bis auf das Gesicht, komplett gehäutet. Anna übersteht diese Prozedur und lebt sogar noch weiter. Sie gerät in eine Art Ekstase und kann danach von ihren Visionen erzählen. Die Organisation hat ihr Ziel damit erreicht: Anna ist zur Märtyrin geworden – zur Zeugin des Jenseits. In einem hell beleuchteten Tank, gefüllt mit einer transparenten Flüssigkeit, liegend, fungiert sie schließlich als Informationsstrom, der das Jenseits mit dem Diesseits verbindet.

Die obige Beschreibung von Volkart erinnert stark an Anna, die sich in dem Tank genau in dieser Position befindet, verbunden mit dem universalen Ganzen, was den Subjektverlust ohnehin bedeuten kann und damit auch eine totale Passi-

21 Kuni: »Mythische Körper«.

22 Volkart: »Das Fliessen der Körper«, S. 166.

vität. Dies schafft ein Bild, das an die Rückführung in den mütterlichen Leib erinnert. Der (noch »unfertige«) Embryo befindet sich ebenfalls innerhalb eines Kontinuums mit der eigenen Mutter.²³ Die durch die Häutung entgrenzte Anna in dem mit Flüssigkeit gefüllten, gebärmutterähnlichen Tank liegend, ist ebenso in den pränatalen Zustand zurückgekehrt. Folglich findet auch eine neue Schöpfung statt: ihre Wiedergeburt als Cyborg. Diese Schöpfungsgeschichte ruft postsexuelle Visionen des »natürlichen« Kreislaufs von Geburt und Tod hervor und damit auch von Weiblichkeit. Donna J. Haraway hat bereits 1984 in *Manifesto for Cyborgs* die Figur des Cyborg feministisch gedeutet; als ein Wesen, welches zwar der Weiblichkeit entsprungen ist, sich jedoch letztlich in keine Richtung bestimmen lässt. Es ist somit beispielsweise weder deutlich als männlich noch als eindeutig weiblich lesbar. Vielmehr ist es eine Kreatur, die sich im ständigen Wandel befindet und die sich jeglichen gesellschaftlichen Kontrollfunktionen entzieht. Seither finden sich immer wieder postsexuelle Körperdarstellungen, die zunächst weiblich konnotiert sind:

Ein weiterer Aspekt in dieser Debatte um die fluiden digitalen Körper kommt hinzu, wenn wir die damit verhängten Geschlechterbilder betrachten. Es zeigt sich nämlich, dass die fluiden (Techno-) Körper und –Subjektivitäten in der Repräsentation und Rezeption häufig mit Weiblichkeitsbildern analogisiert werden. [...] Weiblich ist das, was morpht, zerfließt, wiederaufersteht, was reiner fluider und immaterieller Informationscode, antihumanistisch und schwächlich ist.²⁴

Auch Marie-Luise Angerer beschreibt das postsexuelle Subjekt mit dem von Donna J. Haraway umgedeuteten Begriff des Cyborg:

[...] als ein Hybridwesen, das den neuen postmodernen Überlebens-Anforderungen gewachsen ist: als ein Oberflächenwesen, ohne seelischen Tiefgang konzipiert, verweigert es sich der alten psychoanalytischen Geschichte von Papa und Mama. Seine Identität trägt weder die Kerben von Familientragödien noch die Narben verdrängter Sehnsüchte. Weder Traditionen noch Normen, weder geschlechtliche Identitäten noch klassenspezifische Grenzen oder unterschiedliche Hautfarben sind seine essentialistische Identitäts-Setzungen.²⁵

Anna hat durch die beinahe komplette Häutung ihres Körpers diese Konnotationen vollkommen abgelegt. Sie hat sich verwandelt in ein Wesen, das sich

23 Ein Zustand, den Julia Kristeva in ihrem Buch *Powers of Horror* behandelt: Kristeva: *Powers of Horror*.

24 Volkart: »Monströse Körper«.

25 Angerer: »Postsexuelle Körper«.

eindeutiger geschlechtlicher Zuweisungen entzieht. Damit nimmt sie monströse Züge an, denn das Verwischen jeglicher Grenzen droht mit der totalen Ent-Individualisierung:

Das › Ich‹ ist in permanenter Konfusion mit Grenzen: Das Bild des Fluiden versinnbildlicht sowohl die Bedrohung, die dem Körperpanzer durch das Fließende geschieht, als auch dessen buchstäbliches Zerfließen. Damit wird nun deutlich, dass es sich mit diesen Bildern auch um Repräsentationen eminent psychischer Verfassungen handelt, um Krisen und Symptome, die um die Knotenpunkte von Ermächtigung und Entmächtigung kreisen, um Kohärenz und Auflösung, um den Verlust der Grenzen. Die Gemeinsamkeit zwischen faschistischem Körperpanzer, Cyborg und fluidem Morph liegt darin, dass man ihnen kein › Ich‹ attestiert, dass sie reine Hüllen und Fleischpakete sind [...].²⁶

Nach der Häutung geht die Darstellung von Annas Körper über psychoanalytische, geschlechtliche und jegliche individuelle Deutungen hinaus. Mit Beschreibungen von Angerer, wie »Kerben«, »Narben« oder »Hautfarben«, denen sich das Cyberwesen entzieht, spielt sie direkt auf die Darstellung von Haut an, die ebenfalls für die Cyborg-Ästhetik in *Martyrs* ausschlaggebend ist. Die Haut und ihre Verletzungen bedeuten im Genrefilm, wie es beispielsweise Julia Kristeva bei ihrer Begriffsdeutung des Abjekten²⁷ etabliert, auch immer ein Spiel mit Grenzüberschreitung. Laugier präsentiert in *Martyrs* Frauenkörper, die völlig abgemagert und ausgemergelt sind, und deren Haut bisweilen bis zur Unkenntlichkeit geritzt und verletzt ist; die zwar nackt sind und damit eigentlich begehrt sein könnten, aber durch diese Art der Darstellung nicht mehr libidinös besetzbar sind. Damit kann die Haut selbst als eine Form der Darstellung körperlicher und seelischer Belastung gedeutet werden, als ein »Objekt« das nicht mehr begehrt im traditionellen Sinne sein kann und daher als etwas erscheint, das die physische Verletzlichkeit gewaltsam sichtbar macht. Sobald sich aber ein Körper diesen negativ besetzbaren Sichtbarkeiten entledigt, kann dieser Vorgang möglicherweise sogar als Befreiung betrachtet werden. Anna hat sich als Cyborg und mit dem Verlust der Haut von Leid und Qualen befreit und übersteigt damit das Biologisch-Menschliche.

Diesen Ansatz greift auch Barbara Becker in ihrem Text *Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen. Anmerkungen zur aktuellen Debatte über den Körper*²⁸ auf und verweist direkt auf den Zusammenhang zwischen taktiler Körpererfahrung und der Haut als Körperhülle in postsexuellen Körperdarstellungen. Sie weist auf »Visionen entgrenzter oder universeller Taktilität« hin: die Haut als abgrenzende Hülle, die sich im Cyberspace schließlich völlig auflöst.

26 Volkart: »Monströse Körper«.

27 Kristeva: Powers of Horror.

28 Becker: »Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen«.



Abb. 4: Anna als »Informationsstrom«

Annas Körper entzieht sich dem transgressiven Spiel und schreitet, ohne zu sterben, in den unbegrenzten Bereich ein, der durch ihre Körperdarstellung seine visuelle Repräsentation findet. Hier ist nun ein vollkommen entgrenzter Körper, horizontal in einem Tank liegend, und nur innerhalb einer fluiden Substanz überlebensfähig, wie ein Cyborg im ursprünglichen Sinne, der alleine in Kombination mit Objekten zu einem ganzen Wesen werden kann, geöffnet zu einem anderen Universum, nur noch ein reiner Informationsstrom – ein vollkommenes, postsexuelles Cyberwesen.

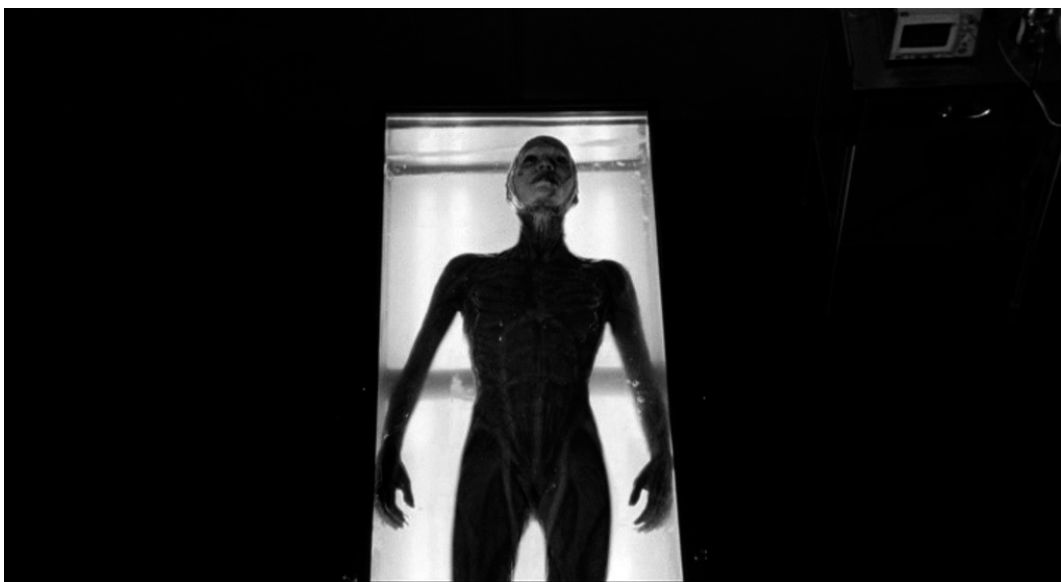


Abb. 5: Anna als Cyborg

Für den französischen Genrefilm ist die verstörende Repräsentation weiblicher Körper bezeichnend. Jedoch geht Laugier in *Martyrs* mit seinen Visionen von

weiblichen Körpern über die bisherigen Transgressionen im Terror-, Horrorfilm und Thriller hinaus. Die visuellen Ausdeutungen der Bataille'schen Philosophie werden anhand postsexueller Körperkonstruktionen noch überschritten und sind ein Vorstoß in außergewöhnliche Darstellungsformen. Die Analyse der weiblichen Körperrepräsentationen in *Martyrs* verdeutlicht, dass Laugier sich vor allem durch die Cyborg-Darstellung im zweiten Teil des Films in Dimensionen vorwagt, die bisher im Terrorfilm ohne Beispiel scheinen. Denn der Film|Körper verhandelt so den kulturell-gesellschaftlichen Wandel von Sexualität und die damit einhergehenden Subjektkonstruktionen. Er öffnet so den Blick auf aktuelle Körperdebatten. Dies sind neue und möglicherweise auch richtungweisende Entwicklungen im französischen Genrekino.

LITERATURVERZEICHNIS

Bataille, Georges: Die Erotik, München 1994.

Bataille, Georges: Die Tränen des Eros, München 1993.

Becker, Barbara: »Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen. Anmerkungen zur aktuellen Debatte über den Körper«, in: Angerer, Marie-Luise u.a. (Hrsg.): Future-Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien 2002, S. 251-273.

Berkel, Irene: Postsexualität. Zur Transformation des Begehrens, Gießen 2009.

Buttgereit, Jörg: »Shock Couture«, in: epd Film, Nr. 2 (2011), S. 8-9.

Clam, Jean: »Lässt sich postsexuell begehren? Zur Frage nach der Denkbarkeit postsexueller Begehrensregime«, in: Berkel, Irene (Hrsg.): Postsexualität. Zur Transformation des Begehrens, Gießen 2009, S. 11-31.

Haraway, Donna J.: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, hrsg. v. Carmen Hammer/Immanuel Stieglitz, Frankfurt a. M./New York, NY 1995, S. 33-72.

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

Stiglegger, Marcus: Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror, Berlin 2010.

Volkart, Yvonne: »Das Fließen der Körper. Weiblichkeit als Metapher des Zukünftigen«, in: Angerer, Marie-Luise u.a. (Hrsg.): Future-Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien 2002, S. 163-182.

INTERNETQUELLEN

Angerer, Marie-Luise: »Postsexuelle Körper. The Making of..... Begehren, digitales«, http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/postsexuelle_koerper/, 05.03.2012.

Kuni, Vera: »Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-) Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und

neue Mythologien von › künstlichen Menschen«, http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_1/1/, 05.03.2012.

Volkart, Yvonne: »Cyborg Bodies. Das Ende des fortschrittlichen Körpers«, http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/editorial/, 05.03.2012.

Volkart, Yvonne: »Monströse Körper: Der Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse«, http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper/, 05.03.2012.

FILME

Martyrs (Frankreich/CA 2008, Regie: Pascal Laugier).