

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

**Pasolinis „Salò – Die 120 Tage von Sodom“:
Faschismusanalyse und Abkehr von der Marxistischen Utopie**

Magisterarbeit zur Erlangung
des Grades Magister Artium der
Philosophischen Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Von

Gavin Armour

Prüfer im Hauptfach:

Prof. Dr. Peter Tepe

Dezember 2006

Inhalt

	Seite
Einleitung	4
Teil I: Pier Paolo Pasolini – Biographische Notizen – Werk	8
1. Biographische Notizen	8
2. Das filmische Werk I – von den neorealistischen Anfängen bis an den Mythos	13
Exkurs: Der Mythos bei Pasolini	17
3. Das filmische Werk II – In den Mythos hinein: Analoge Bilder	19
Exkurs: <i>Teorema</i>	25
4. Das filmische Werk III – noch einmal der Mythos, dann das Leben, bis an „ <i>Salò</i> “	28
Teil II: Die Hölle der Freiheit: DeSades „Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung“	36
1. Ein Leben in den Kerkern der Ausschweifung	36
2. „Die 120 Tage von Sodom“ – Von der Grammatik des libertinen Denkens	39
2.1. Inhaltsübersicht	39
2.2. Wider die Tugend, wider Gott, wider die Natur: Eine Semantik des Bösen	41
2.2.1. Befreiung durch Fiktion: Stellungen, Klassifizierungen und (An)Ordnungen	41
2.2.2. Ein Akt des Bösen: Das Schreiben	43
2.3. Aufklärungsdiskurse	44
2.3.1. Der theologische Diskurs: Die Natur gegen Gott	44
2.3.2. Der Gesellschaftsdiskurs: Von der Freiheit	46
2.3.3. Zusammenfassung: Wohin führt der Weg des radikalen Denkens?	48
Exkurs: Faschismus und Totalitarismus: Der Referenzrahmen für „ <i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i> “	52

Exkurs:	Zur Bebilderung des nicht Bebilderbaren: Das KZ verfilmen	55
Teil III:	Die Kreise schließen sich – „Salò o le 120 giornate di Sodoma“	56
1.	Vom Text zum Film – Literaturverfilmungen	56
2.	Zur Unterschiedlichkeit des Textes von DeSade und des Films von Pasolini	57
3.	Zur ästhetischen Konzeption	63
4.	Die <i>Einverleibung</i> : Das System des Inne(re)n	65
	Das System „Salò“ – Faschismus im modernen Gewand	68
5.	Von Macht und libertinem Verhalten in „Salò“	72
	5.1. Das große Fressen – der Kreislauf der Macht	73
	5.2. Von sakralen Höhen in die Niederungen der Hölle: Die Austauschbarkeit aller Regeln	75
	5.3. Das Blut: Vom Treibstoff des Machtdiskurses	79
6.	Sehen als Täterschaft:	
	Zur formal-ästhetischen Vereinhaltung des Zuschauers	82
	6.1. Das Serielle als Wesen des Films	82
	6.2. Totalitäre Bilder – zur Ausschließlichkeit filmischen Abbildens	85
	6.3. Das Schauen der Täter – der voyeuristische Blick	87
7.	Metatexte – Utopieverlust:	
	„Salò“ als Diskursbeitrag am Ende aufklärerischen Denkens	92
	7.1. Quadrate, Dreiecke, Kreise: Von der Hermetik zum Immergleichen	92
	7.2. Geschichtlichkeit und Metatexte: Wenn alles zur Rechtfertigung wird	96
	7.3. Utopieverlust in und durch „Salò“	98
	Schlußbetrachtungen	105
	Literatur	109
	Filmographie erwähnter Filme	113

Einleitung

Im Herbst 2006, vielleicht an einem verregneten Samstagnachmittag, in einem Programmkino Pier Paolo Pasolinis „*Salò o le 120 giornate di Sodoma*“ („*Salò – Die 120 Tage von Sodom*“; Italien/Frankreich, 1975) anzusehen, ist in mehrerlei Hinsicht ein verstörendes Erlebnis. Zum einen ist da der Film selbst. Es ist ein zutiefst irritierender Film, der den Zuschauer verwirrt, geekelt, vielleicht aggressiv zurückläßt. Wobei „der“ Zuschauer ganz wörtlich gemeint sein kann: Der Verfasser dieser Zeilen hatte dieses Erlebnis vor einigen Jahren in Köln. Nach etwa der Hälfte des Films hatte sich das eh nicht gut besuchte Kino soweit geleert, daß sich bei einem kurzen Rundblick über die Schulter, beim letzten „Klack“ der Saaltür, die Zuschauerzahl recht genau ermitteln ließ. Als der Film schließlich aus der Spule lief und das trübe Licht des Saals zu flackern begann, saß ich allein da, mit all den Bildern von Zerstörung, Demütigung und Mißbrauch. Das Kino war leer. Dies ist die zweite verstörende Ebene, die mit diesem Film immer wieder zu erleben ist: Die Ablehnung. Es ist selten, daß Ablehnung gegenüber einem künstlerischen Werk so deutlich artikuliert wird. Man kennt die Situationen, in denen hilflose Gäste einer Party versuchen, zu erklären, daß sie – ganz wie Beuys – auch Butter in die Wanne schmieren können; ein Freund erklärt, warum ihm ein bestimmter Film nicht gefällt und es am Ende immer dieser eine Schauspieler ist, der ihm noch den schönsten Film, das größte Meisterwerk versauert; man in der Straßenbahn zuhört, wie zwei miteinander den neuen Bestseller diskutieren, man eigentlich aber nur Zeuge wird, wie rhetorische Machtausübung funktioniert, Meinungsbildung. Bei Pasolinis Film ist das anders. Die Ablehnung ist (fast) einhellig; selbst in der Literatur wird er selten irgendwie positiv gesehen – er ist nötig, er ist radikal, er nötigt Respekt ab. Aber meist wird er auch als gescheitert betrachtet, zu sehr mit den Obsessionen des Regisseurs durchwirkt, als daß man ihm wirkliche Seriosität zubilligt¹. Doch bleibt man im Zwiegespräch, ist es erstaunlich, mit welcher unterschiedlichen Argumenten Menschen den Film ablehnen. Und es fällt auf, daß er die, die ihn gesehen haben, aggressiv macht. Doch haben sie eine Beziehung zu dem Film. Er hat sie berührt. Sie lehnen ihn ab. Es wird solche Situationen in der Kunstgeschichte schon gegeben haben, doch ist zu bedenken, daß in der Kunst durch Tabubruch lange Zeit eher Prinzipien verletzt wurden. Es ist Pasolini aber gelungen, nicht nur Ordnungsprinzipien zu verletzen, sondern er hat es geschafft, die Zuschauer auf einer persönlichen Ebene zu berühren. Sie sind *involviert*. Schafft Pasolini das? Oder passiert es ihm?

¹ Vgl u.a.: Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. St. Andrä-Wörden, 1997; S. 257.

Der Film ist offenbar heute noch abstoßend, nachdem auf der Leinwand nahezu jeder seelische Zustand zur Schau gestellt, jede Spielart sexueller Betätigung exponiert, jeder Körperteil zerfetzt wurde. Selbst der Versuch, ihn sich als eine Art Mutprobe anzuschauen, was in den Kinos wohl schon in den Jahren nach Erscheinen des Films 1976 zu beobachten war, gelingt kaum. Erst das Gerücht, daß man wirklich „harte“ Sachen zu sehen bekäme, und dann das – kalt die Atmosphäre, wenig Handlung, kaum Spannung, keine Action.

Pasolini gelingt es, den Betrachter zu einem Teil des Gesehenen und Geschehenen zu machen. Und dabei werden er und sein Film abgelehnt, weil Pasolini abgelehnt werden will. Der Zeitpunkt der Produktion markiert auch den Moment, da Pasolini sich vom Film abwenden wollte, wieder dem Schreiben und vor allem der Malerei zu. Daß er so kurz nachdem die Produktion beendet war eines gewaltsamen Todes starb, verdichtete das Geschehen enorm. Ein Todeswunsch in Anbetracht der Umstände seines Todes – vom Strichjungen erschlagen, vielleicht eine Verschwörung! – wird unterstellt. Immer wieder ist vom „Vermächtnis“ Pasolinis zu lesen; manchmal mit dem Zusatz „ungewollt“. Seine Tagebuchaufzeichnungen und Äußerungen gegenüber Freunden aber lassen darauf schließen, daß er durchaus lebenswillig war, auch voller Pläne. Wahr ist wohl auch, daß er sich vom Film abwandte, resignierend, jedoch nicht in einem wesentlichen, sondern in einem künstlerischen Sinne.

„Salò“ stellt eine Abkehr dar, sicherlich in Bezug auf eine Utopie, eine ideologische Hoffnung, vielleicht auch im filmischen Sinne, beweist er doch, wie sehr gerade der Film sich dazu eignet, das, was er hier analysiert, auch zu erzeugen. Pasolini ist ein Filmmacher einer gewissen Epoche – der des europäischen Autorenfilms. Er ist im eigentlichen Sinne ein *auteur*, seine Filme sind wirklich Produkte seines Geistes, er schreibt, produziert ausführend und dreht natürlich. Manchmal spielt er auch.

Er ist ein Kommunist, er ist mit tief im Katholischen wurzelnden Schuldgefühlen hinsichtlich seiner Sexualität beschäftigt. Er ist eine immens öffentliche Figur, streitet er doch in mehreren Zeitungskolumnen mit einer Öffentlichkeit, die ihn in zunehmendem Maße angreift, eben nicht nur ob seiner linken Haltung, sondern auch wegen seines „obsessiven“ Lebens voller vermeintlicher „Ausschweifungen“. Italien zu Beginn der 70er Jahre ist eine gespaltene Gesellschaft. Die Links-Rechts-Schemata greifen hier mit ähnlicher Härte wie in der Bundesrepublik in der Auseinandersetzung mit der RAF. Pasolini wird wahrgenommen, man reagiert auf ihn, für die Rechte und die auflebende faschistische Szene ist er ein rotes Tuch. Doch er greift auch die gegenkulturelle Seite an, wirft den Studenten vor, selbst zu sehr Produkte einer konsumistischen Gesellschaft zu sein, als daß sie den Mut aufbrächten, das

System selbst zu unterminieren. Das Kapitalsystem, das es schafft, nach und nach alles zur Ware zu machen – den Körper, der Pasolinis utopische Projektionsfläche war, den er feierte in der „Trilogie des Lebens“, die Rebellion, die schon im Entstehen als Markt wahrgenommen wird, und eben und vor allem den Film, dessen Verflechtung mit ökonomischen Gesetzen ihn seit Beginn auch prägt – läßt Pasolini verzweifeln. Ob es, wie gern gemutmaßt wird, auch eine Resignation im oder vor dem Leben war, ist zumindest stark anzuzweifeln. Seinen eigenen Aussagen zufolge eben nicht. Eine Abkehr ist jedenfalls auch eine Hinwendung, zu anderen Perspektiven, anderen Medien, zu anderen Möglichkeiten.

Der seelische, geistige Ort, an dem Pasolini sich während der Dreharbeiten zu „Salò“ befand, war sicherlich von Bitternis geprägt. Doch ist sein Blick klar: Er nutzt den Film – vielleicht so virtuos wie bis dahin noch nicht – als Instrument einer kühlen, genauen Analyse (zunächst) von faschistischer Machtinstallation, -ausübung und -erhalt. Sein Konzept dabei ist ein ästhetisches. Er zeigt das Funktionssystem faschistischer Macht. Und er koppelt dies an eine Betrachtung des menschlichen Körpers in entmenschlichenden Räumen aus der Perspektive des Konsumenten. An dieser Stelle wird es heikel, denn da kommt der Zuschauer ins Spiel – er nämlich stellt den Konsumenten dar, repräsentiert ihn. Und Pasolini, hier nicht mehr an Taktik interessiert, scheut kein Mittel, das auch deutlich zu machen. Im Finale werden wir, ob wir wollen oder nicht, den Tätern gleich gesetzt, wir werden Täter. Und selbst der 18-jährige Pubertierende, der nur mal sehen wollte, ob er es aushält, begreift das, von den anderen ganz zu schweigen. Der Zuschauer spürt ein Unbehagen, mindestens intuitiv. Und er betrachtet sich schließlich selbst, er wird Subjekt und Objekt in einem, eine unerträgliche Situation, gemessen an den Bildern der Zerstörung von menschlichen Leibern, die Pasolini in dieses meisterliche Schnittwerk am Ende des Films flicht.

„Salò“ ist ein unerträglicher Film, der sich seiner Unerträglichkeit während der gesamten Laufzeit voll bewußt ist; mehr noch, „Salò“ ist ein Film, der die gesamte Laufzeit hindurch darum weiß, unerträglich sein zu müssen, denn nur ein Millimeter taktischen Zugeständnisses an den Betrachter würde das Gesamtgefüge zum Einsturz bringen. Wäre „Salò“ nicht unerträglich widerlich, wäre er wahrscheinlich ein „Machwerk“ – exploitativ, berechnend, reaktionär. So aber, die offene Ablehnung herausfordernd (vielleicht um den Zuschauer noch einmal an sein Mensch-Sein zu erinnern), wird „Salò“ zu einem Kunstwerk im besten Sinne des Wortes.

In der hier vorliegenden Arbeit soll unter dem Aspekt der Analyse faschistischer Macht/Machtausübung und dem des Utopieverlusts untersucht werden, ob die oben aufgestellten Thesen haltbar sind. Es soll in erster Linie dieses eine Werk im Zusammenhang

mit seiner literarischen Vorlage untersucht werden, also dem Text „*Les 120 journées de Sodome*“ des Marquis deSade. Inwiefern steht Pasolinis Film(text) im Bezug zu Ideen der Aufklärung, und wo bricht Pasolini mit Traditionen der Aufklärung? Oder erteilt er dem Bemühen aufklärerischen Denkens – der Vernunft, der Ratio zu folgen – eine Absage, indem er sich von dem utopischen Denken des Marxismus (der wiederum nicht denkbar wäre ohne die Aufklärung) selbst abkehrt? Es muß allerdings, wenn auch nicht detailliert, auf Pasolinis vorheriges Schaffen eingegangen werden, um seine ganz eigene, aus Ideen des Marxismus und eines dem Katholizismus` entfremdeten Christusbildes entstandene Utopie verstehen zu können. So soll zunächst das Leben des Dichters, Autors und Regisseurs Pier Paolo Pasolini untersucht werden, ab dem Moment, da er begann, Filme zu drehen, anhand seines Werkes, nicht seiner biographischen Lebensstationen. Die Verfilmung des Textes von DeSade bedeutet einen inhaltlichen und formalen Bruch in Pasolinis cineastischem Schaffen. Deshalb wird im zweiten Teil der Arbeit eine genaue Analyse und Untersuchung des Romanfragments von DeSade folgen, wobei vor allem jene Sekundärliteratur beachtet wird, die Pasolini nutzte, um sich dem Text anzunähern. Eine umfassende Besprechung DeSades und seiner Position in der Literatur und im Denken der europäischen Aufklärung kann hier nicht geleistet werden. Im abschließenden dritten Teil der Arbeit soll der Film erschöpfend besprochen werden. Dabei stellen sich die Fragen, wie Pasolini den Text bearbeitet, wie er ihn sich aneignet und schließlich, wie er ihn filmisch umsetzt.

„*Salò – Die 120 Tage von Sodom*“ war in Deutschland seit seiner Uraufführung 1976 umstritten. Er durfte zunächst nicht gezeigt werden, blieb auch nach seiner Veröffentlichung weiterhin im Fokus der staatlichen Instanzen und der Kritik. Mittlerweile als Filmkunst anerkannt, ist er im Verleih erhältlich. Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die Fassung, die bei *Legend* in der Reihe „*Kino Kontrovers*“ erstmals ungeschnitten erschienen ist. Trotz aller Kontroversen um den Film, trotz über dreißig Jahren Abstand zu seinem Erscheinen, können das Publikum und die Kritik keinen Frieden finden mit diesem radikalen Manifest filmischer Faschismus- und Gewaltanalyse. Wir werden sehen, worin dies begründet ist.

Teil I: Pier Paolo Pasolini – Biographische Notizen - Werk

1. Biographische Notizen

Will man das Werk Pasolinis untersuchen, muß man sich mit dem Leben des Autors, Dichters und Filmemachers beschäftigen. Entgegen allen modernen Ansätzen werkimmanenter Analysen, die die Person des Autors zumindest für minder wichtig, wenn nicht geradezu für überflüssig erklären, um sich seinem Werk – sei es ein Text, sei es ein Bild oder ein Film – zu nähern, muß man im Fall Pasolinis beachten, wie sehr er jede Form künstlerischen Ausdrucks, jedes Medium, dessen er sich bediente, als didaktisches Mittel betrachtete und nutzte. Pasolini war Didaktiker durch und durch. Er war ein Lehrer und beteuerte Zeit seines Lebens, darin seine Berufung gefunden zu haben. Aber Pasolini hatte auch eine Sendung, er war ein Kommunist und darin ein Utopist. Zugleich jedoch war er auch ein Katholik und ein Homosexueller mit einer Neigung zur Pädophilie. Dieser Mix aus politischer Überzeugung, mystischem Weltbild und persönlicher Neigung, die er allerdings auch als ein Politikum begriff, muß dringend beachtet und betrachtet werden, um sein Werk zu verstehen.

Pasolini wurde im März 1922 – dem Jahr der faschistischen Machtergreifung in Italien - als Sohn eines Offiziers und einer Volksschullehrerin in Bologna geboren². Der Beruf des Vaters macht häufige Umzüge der Familie nötig, die Sommer aber verbringt sie regelmäßig in Casarsa, dem Geburtsort seiner Mutter im Friaul. Dieser Ort, aber auch das Friaul generell, wird zu Pasolinis Heimat, vor allem zu seiner geistigen Heimat. Er favorisiert den friaulischen Dialekt und beginnt, ihn für seine ersten dichterischen Versuche zu nutzen. Für die letzten Jahre des Gymnasiums und das Studium kehrt Pasolini zurück nach Bologna und promoviert dort schließlich 1945 über den Dichter Pascoli. Pasolini veröffentlicht schon 1942 seinen ersten Gedichtband, der ganz im friaulischen Dialekt geschrieben ist.

Neben seinem Studium und der Arbeit an seinen Gedichten engagiert sich Pasolini auch in diversen Literaturzeitschriften und gründet schließlich eine eigene. Pasolini will aber auch etwas zum Erhalt und der Erforschung seines geliebten Heimatdialekts beitragen.

1943 gerät sein Vater in Afrika in Kriegsgefangenschaft. Da nun er – Pier Paolo – das Familienoberhaupt ist (sein Bruder Guido ist drei Jahre jünger), entscheidet er sich, mit

² Diese, wie alle anderen rein biographischen Notizen, entnehme ich der Zeittafel in Otto Schweitzers Pasolini-Monographie, erschienen bei Rowohlt: Schweitzer, Otto: *Pasolini*. Reinbek bei Hamburg, 1986; S.143ff. Die Aussagen über eigenes Werden und Wollen sind entnommen aus: Pasolini, Pier Paolo: *Wer ich bin. Mit einer Erinnerung von Alberto Moravia*. Berlin, 1995; S. 9-37 (*Who is me. Dichter der Asche.*) und 37-53 (*Eine verzweifelte Vitalität*).

der Familie ganz nach Casarsa überzusiedeln. Hier gründet er die „Akademie der friaulischen Sprache“ und deren Zentralorgan „*Stroligut*“. Er möchte eine eigenständige friaulische Literatur und Kultur fördern. Dabei will er die Ebene des rein Volkstümlichen verlassen.

Gemeinsam mit der Mutter gründet er auch eine Privatschule, um den Jungen der Umgebung einen kreativen Umgang mit ihrer Sprache näher zu bringen. Pasolini betonte immer, wie sehr seine Mutter die treibende Kraft seines dichterischen Schaffens war. Sie war es, die ihn mit dem Friaulischen vertraut machte, aber auch mit den bäuerlichen Sitten und Gebräuchen, schließlich auch mit einer gewissen, archaischen Moral. Dennoch – Pasolini entstammte dem Kleinbürgertum, ein wesentlicher Punkt seines späteren politisch-ideologischen Programms.

In dieser recht nüchternen Aufzählung der frühen Stationen in Pasolinis Leben fehlen bewußt drei wichtige Ereignisse, auf die es gesondert hinzuweisen gilt, wohl wissend, daß das Wesen eines Menschen nicht an einzelnen Punkten, Ereignissen erklärbar wird: Die Gefangenschaft des Vaters wurde erwähnt, nicht jedoch, daß das Verhältnis zwischen den Eltern Pasolini sehr belastet war. Die Ehe war unglücklich, und der junge Pasolini mußte sich entscheiden: Er bindet sich – nahezu schicksalhaft – an seine Mutter. Der Vater ist Faschist. Ein Schwenköder, der seine Frau öfter verläßt, nur um jedes Mal reumütig zu ihr zurückzukehren, und den sie mehr und mehr ablehnt und auch zu verachten beginnt³. Der junge Pasolini erlebt die häuslichen Streitereien oft mit, gelegentlich wirft er sich sogar dazwischen, wenn es zu Handgreiflichkeiten kommt. Handgreiflich war die Beziehung von Anfang an: Der Vater Carlo Alberto „nahm“ sich Mutter Susanna praktisch: Enzo Siciliano schreibt: „*per rapina*“⁴, wobei dies nicht näher erläutert wird, es kann sich hier um Raub wie auch um Vergewaltigung handeln. Sicher ist, daß Pasolini sich als das Produkt eines Gewaltaktes sah. Auch dies trug zu seiner engen Bindung an die Mutter und seiner Ablehnung des Vaters bei. Doch war es wohl auch ein von ihm selbst als schmerzhaft erlebter Prozeß, sich vom Vater seelisch zu trennen. Er wußte sich durch den Vater geliebt und entgegen der Annahme, ein faschistischer Offizier könne einen Sohn, der erklärtermaßen schon früh Dichter werden wollte, nur ablehnen, unterstützte der Vater dieses Vorhaben. Er tat dies schließlich auch finanziell, indem er die Privatschule, die Mutter und Sohn betrieben, mit Geldmitteln unterstützte.

Der Faschismus des Vaters, ja, das faschistische System als solches, waren in den frühen Jahren kein Gegenstand Pasolinischen Denkens. Er wurde in die Diktatur hineingeboren, und

³ Vgl: Siciliano, Enzo: *Pasolini. Leben und Werk*. München, 2000; S.43ff.

⁴ ebenda; S.44.

sie war ihm zu vertraut, als daß er zunächst etwas Empörendes oder gar Unerhörtes darin gesehen hätte.

Diese Auseinandersetzung kam später und war schmerzlich (nicht zuletzt dadurch, daß in diesem Prozeß auch die Auseinandersetzung mit dem Vater stattfand). Der Vater – in reichem Hause geboren – hatte mit zunehmender Verarmung den Reichtum durch eine nahezu fanatische Ordnungsliebe ersetzt, die im Faschismus ihre adäquate politische Entsprechung fand⁵.

Pasolinis Bruder Guido hatte sich in den letzten Kriegsjahren den italienischen Partisanen angeschlossen und in Norditalien sowohl gegen einheimische Truppen als auch die deutschen Besatzer, in zunehmendem Maße aber auch gegen die kommunistischen Partisanen gekämpft, die unter Titos Führung nicht nur auf dem Balkan, sondern eben auch in Norditalien operierten. Zwischen den Kommunisten und den eher anarchistisch ausgeprägten italienischen Partisanen war es – ähnlich den Begebenheiten während des spanischen Bürgerkriegs – zunehmend zu Differenzen gekommen, die gerade in den letzten Wochen und Monaten des Krieges oftmals auch gewaltsam ausgetragen wurden. Guido fiel einer dieser Auseinandersetzungen 1945 zum Opfer. Dennoch trat Pasolini 1947 in die Kommunistische Partei ein und machte dort auch eine bescheidene Funktionärskarriere. Hier zeigt sich einer der Widersprüche, die für Pasolini und sein Werk so prägend werden sollten. Allerdings ist hinzuzufügen: Pasolinis Weg zum Kommunismus war kein geradliniger. Er war sogar als Vertreter einer faschistischen Studentenorganisation zu einem Kongreß gereist⁶. Die Auseinandersetzungen um eine Boden-/Landreform während der unmittelbaren Nachkriegsjahre im Friaul ließen ihn nicht nur mehr Marx lesen (was er ohnehin seit einigen Jahren tat), sondern sich aktiv politisch engagieren. Die KPI (Kommunistische Partei Italiens) war ihm dabei so etwas wie eine „natürliche Heimat“ nach seiner Analyse der Welt (wohl gemerkt: Vom Friaul aus) als ein von Mächten bedrohtes Gebilde; Mächten, die jenen gar nicht unähnlich schienen, die gerade erst mit enormem Blutzoll niedergedrungen worden waren.

In den ersten Nachkriegsjahren hatte sich für Pasolini ein Leben ergeben, daß er diese später als seine glücklichsten bezeichnete. Er war Lehrer geworden, arbeitete nun nicht mehr nur an der Privatschule, sondern im staatlichen Dienst. Er hatte sich eingerichtet in seiner politischen Arbeit, der Dichtung und der Liebe. Er hatte früh erkannt, daß er sich zu Männern hingezogen

⁵ Schweitzer; S.9.

⁶ ebenda; S.67.

fühlte und in dem jungen Tonuti sogar eine Liebe gefunden, die es ihm ermöglichte, ohne großes Aufsehen zu erregen seine Neigung auszuleben⁷.

In diese „Idylle“ hinein traf das dritte extra zu erwähnende Ereignis Pasolini hart. Es sollte sein gesamtes weiteres Leben verändern und in gewissem Sinne auch prägen. Eine Anzeige wegen „obszöner Handlungen“ an einem ihm anvertrauten Schüler wurde zu seinem Verhängnis. Er mußte den Schuldienst verlassen und floh mit seiner Mutter das Friaul. Sie zogen nach Rom.

Dieses dritte Ereignis scheint in Pasolinis Leben letztlich mehr Spuren hinterlassen zu haben, als das Zerwürfnis mit dem Vater oder der Tod des Bruders. Die Ausgrenzung, das Stigma, das er nun fortwährend mit sich trug, empfand er intensiv. Er war ein Ausgestoßener⁸.

In Rom erkundete er nicht nur die Sehenswürdigkeiten der Stadt, nicht nur die Szene der Intellektuellen und der Künstler, in welcher er u.a. Freundschaft mit Alberto Moravia, Laura Betti oder den Brüdern Bertolucci schloß, sondern zunehmend auch die Bereiche der Stadt, die für den Durchschnittsbürger Sperrgebiete sind: Die Borgate, die Vorstädte, oft Slums ähnlich, in denen Prostituierte weiblichen wie männlichen Geschlechts anstandslos ihren Geschäften nachgehen. In diesen brodelnden Vierteln entdeckt er eine Vitalität, die seine politischen und auch ästhetischen Konzepte in Zukunft massiv prägen sollten. Hier fand er das Material für seinen ersten Roman „*Ragazzi di vita*“⁹, dessen Veröffentlichung es ihm 1955 ermöglicht, seine bescheiden bezahlte Stellung als Privatlehrer aufzugeben und freier Schriftsteller zu werden. In Zukunft wird er hier und in ähnlichen Gegenden anderer Städte auch die Darsteller vieler seiner Filme finden. Die Kraft, die er von den Jungen der Vorstädte ausgehen fühlte, empfand er als Symbol des Lebens selbst: Echt, unverfälscht und unverstellt durch Intellektualismus, standen sie in Verbindung zur animalischen Kraft des Eros, zum reinen Leben.

Einen seiner engsten Freunde, Sergio Citti, lernte er hier kennen. Citti wurde ein Vertrauter, der an allen Filmen Pasolinis beteiligt war, ebenso seine Familie. Er wurde aber auch eine Art „Lexikon“ für Pasolini, der der Sprache der Borgate nachforschte, sie sich zu eigen machen suchte und sie in „*Ragazzi di vita*“ zur Kunstform erhob. Dies war u.a. einer der Gründe für

⁷ Es ist nicht möglich, Pasolinis Homosexualität oder sein (gespaltenes) Verhältnis zu Frauen hier auf wenigen Seiten umfassend psychologisch darzustellen. Enzo Siciliano gibt – als Freund – tiefe Einblicke in die Gründe der Veranlagung bei Pasolini, ohne dabei vulgär oder spekulativ zu werden: Siciliano, S.170ff.

⁸ Es ist nie geklärt worden, ob der „Skandal“ wirklich passiert ist oder eine Inszenierung war. Fakt ist, daß er zu Pasolinis Ausschluß aus der Kommunistischen Partei beitrug, ein Heimatverlust unter vielen. Vgl: Siciliano, S.178ff.

⁹ Pasolini, Pier Paolo: *Ragazzi di vita*. München, 1995.

den Skandal, den das Buch hervorrief. Das Erscheinen des Buches wurde von höchster politischer Stelle kritisiert und löste einen Prozeß aus, der exemplarisch steht für eine ganze Reihe von Klagen und Verhandlungen, die Pasolini von nun an für den Rest seines Lebens ertragen mußte. Es kann hier nicht Pasolinis Gesamtwerk dieser Jahre erwähnt und behandelt werden; ebenso soll hier weder ein Psychogramm erstellt, noch der intellektuelle Werdegang im Einzelnen verfolgt werden, den Pasolini in den Jahren 1950 bis 1960 beschritt. Zu gegebener Zeit werde ich im Text darauf zurückkommen und zu erläutern versuchen, inwiefern diese Jahre in welcher Weise für sein Werk wichtig waren. Als biographischer Abriß soll dieses Kapitel dienen, weshalb sehr wichtig ist, herauszuarbeiten, daß schon die 50er Jahre eine populäre Figur namens „Pasolini“ kannten. Er wurde spätestens mit seinem Debutroman eine nationale Berühmtheit. Doch auch durch sein journalistisches Schaffen wurde er in Intellektuellenkreisen schnell bekannt. Pasolini war also in Italien durchaus schon eine öffentliche Person, als er sich zu Beginn der 60er Jahre entschloß, selbstverantwortlich das Medium Film zu nutzen, nachdem er in der zweiten Hälfte der 50er in verschiedenen Funktionen beim Film gearbeitet hatte (u.a. als Kleindarsteller, aber auch als Drehbuchautor). Pasolini hatte sich in den vergangenen 15 Jahren vor allem der Sprache gewidmet. Sie diente ihm, dem „Mythos der Wirklichkeit“ nahezurücken, die Realität als etwas Rohes zu erfassen, etwas „Barbarisches“ und Unverstelltes. Zunächst war es die Sprache des Friaul, sein Dialekt gewesen, der es Pasolini ermöglichte, sich den Mythos einer unberührten, ländlichen Natur anzueignen. Das Friaul hatte dafür gestanden – mystische Naturbeobachtung, unberührte Naturerfahrung. In Rom war es dann die rohe, auch brutale Sprache der Borgate, die ihm einen erneuten Zugriff auf eine Welt ermöglichte, die in ihrer Weise ähnlich „unberührt“ erschien, wie die Natur seiner idyllischen friaulischen Kindheit und Jugend. Die Bewohner der römischen Slumvororte sah er in einer ähnlichen Position, ähnlich naturverbunden, wie die Bauern des Friaul. Und dennoch erlebte er eine Art Sprachverlust. Hervorgerufen wird dieser durch Pasolinis zunehmend ideologische Wahrnehmung der Welt. War er zunächst ein Beobachter, dann ein Dichter gewesen, der sich der Welt sprachlich annäherte und versuchte, ihr durch Sprache auch dialektisch und didaktisch nahezukommen, registrierte er nun eine Wirklichkeit, die zum einen im Nachkriegskapitalismus immer kälter und grausamer wurde, den Menschen zusehends sich selbst entfremdete (dies durchaus im Marx'schen Sinne), zum anderen aber auch ganz konkret ihn, Pasolini, angriff und – so muß er es gesehen haben – versuchte zu vernichten. Die gleiche Sprache, die er so liebte und zu verstehen und zu nutzen

trachtete, war ein kalter Feind in Redaktionsstuben, in Gerichtsurteilen und öffentlichen Angriffen und Verurteilungen. Pasolini gestand sich ein: „*deine Zeit als Dichter ist vorbei.*“¹⁰ Pasolini braucht eine neue Sprache. Durch Reisen mit Moravia und Elsa Morante nach Indien (wo er einen neuen „Mythos“ findet, den er seinem ideologisch-didaktischen Weltbild einverleibt: Die dritte Welt), wird ihm bewußt, daß eine Annäherung an die Wirklichkeit, die radikale Realitätssuche und –beschreibung, die ihm vorschwebt, mit den Mitteln der gesprochenen Sprache nicht mehr möglich ist. Zu fragmentiert und auch zu groß erscheint ihm die Realität nun. Seine Mitarbeit an Filmen u.a. von Federico Fellini, Francesco Rosi und sogar Luis Trenker hatte ihm die Möglichkeiten filmischen Schaffens vor Augen geführt. Nun begann für ihn ein Suchen nach den Möglichkeiten der Filmtechnik. Mit dem Drehbuch für „*Accatone*“ versuchte er einen Produzenten und Geldgeber aufzutreiben. Zunächst sollte es Fellini sein, der aber mit den ersten Szenen, die er Pasolini zu drehen ermöglicht hatte, überhaupt nicht zufrieden war. Schließlich traf Pasolini Alfredo Bini. Dieser sollte sein Produzent werden, aber auch sein Freund und Schutzengel. Bini begleitete Pasolini die folgenden achtzehn Jahre bei all seinen Filmen, aber auch bei den den Filmen meist folgenden Skandalen, Beschlagnahmungen und Prozessen.

Soweit die biographischen Notizen zu Pasolinis Leben. Für die Anliegen dieser Arbeit sollen sie genügen, da die restlichen Jahre in seinem und durch sein Werk erklärt werden können, zumal Pasolinis Privatleben zunehmend Teil seiner intellektuellen Auseinandersetzungen mit der italienischen Öffentlichkeit wurde. Es war wichtig, zu sehen, woher Pier Paolo Pasolini stammt. Da es aber vor allem um sein filmisches Schaffen und darin vor allem um die Analyse eines Werkes geht, sollen nun seine Filme im Mittelpunkt stehen. Darin spiegelt sich auch seine persönliche Entwicklung.

2. Das filmische Werk I – von den neorealistischen Anfängen bis an den Mythos

Es wurde schon erwähnt, daß Pasolini durchaus als ein typischer Vertreter des europäischen Autorenkinos betrachtet werden kann. Dieses Kino entstand vor allem in Italien, wo Roberto Rossellini schon in den letzten Kriegstagen begann, Material zu drehen, und mit den Filmen „*Roma città aperta*“ („*Rom – offene Stadt*“; Italien, 1944/45) und „*Paisà*“ („*Paisa*“, Italien, 1946) den Neorealismus begründete¹¹. Aus Frankreich kam zu Beginn der 1950er Jahre die *Nouvelle Vague*. Unter diesem Sammelbegriff läßt sich eine ganze Reihe sehr

¹⁰ Zitiert nach: Schweitzer; S.65.

¹¹ Vgl: Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg, 1995; S.310ff.

unterschiedlicher Filmemacher zusammenfassen, die aus dem Umfeld der Zeitschrift „*Cahiers du Cinéma*“ kamen und nach eingehenden theoretischen Studien damit begannen, eigene Filme zu drehen, eigene filmische Konzepte auszuprobieren. In Schweden drehte Ingmar Bergman ganz eigene, symbolbeladene Filme, die fast singulär zu nennen sind. Das Nachkriegsklima unter Intellektuellen in Europa machte auch solche Filmemacher erfolgreich¹².

Pasolini muß man vielleicht als ähnlich singuläre Figur betrachten wie Bergman. Er hatte bereits ein intellektuelles Profil, als er sich dem Film zuwandte. Er hatte seine Themen gefunden und hoffte, mit filmischen Mitteln seinen künstlerischen Zielen näherzukommen. Er nutzte den Film auf eine sehr bewußte Weise. Pasolini hatte eine Sendung und nutzte das Medium in didaktischer Art und Weise, ordnete es seiner Sendung unter. Dennoch legte er einige Thesen und Schriften zu formalen Problemen filmischer Arbeit vor. Anders jedoch als z.B. Jean-Luc Godard, den er bewunderte, ließ Pasolini seine Filme nicht über das Filmische selbst reflektieren. Ihn interessierte die „Linguistik“, die grammatische Struktur, die Semiotik der Filmsprache, jedoch in einem Referenzsystem, das es ihm ermöglichte, neue Ausdrucksweisen für die Themen zu finden, um die es ihm ging¹³. Sein Schreiben war zum Ende der 1950er Jahre in eine Krise geraten, die Sprache schien ihm nicht mehr das adäquate Ausdrucksmittel, seine Anliegen vorzutragen. Der Film (und Pasolini war immer ein Filmfan gewesen) schien ihm geeignetere sprachliche/semiotische Mittel zu bieten. Da er im Laufe der 50er Jahre einige Drehbücher für andere Produzenten und Regisseure geschrieben und dabei erlebt hatte, wie „sein“ Text in einen vollkommen anderen überführt und dort bis zur Unkenntlichkeit verändert wurde (und er dadurch die Arbeit des Autors am Film enorm herabgewürdigt sah), entschloß er sich, seine Ideen selbst umzusetzen. Er wurde so zu einem Prototypen des „Autorenkinos“.

Mit einem - wie er es nennt - „mythischen“ Bild des einfachen, bäuerlichen Lebens ausgestattet, das ein der Welt, der Natur verbundenes Leben repräsentiert, sucht er in seinen frühen Filmen sozialkritische Beobachtungen von den Rändern der Gesellschaft mit christlich geprägter Symbolik anzustellen. „*Accattone*“ („*Accattone – wer nie sein Brot mit Tränen aß*“; Italien, 1961) und „*Mamma Roma*“ („*Mamma Roma*“; Italien, 1962) sind kritische Betrachtungen einer sozialen Schicht („Subproletariat“), die in einer entfremdeten Umwelt kaum die Möglichkeit hat, nicht kriminell zu sein. Rigoros zeigt Pasolini das Milieu von Prostituierten, Zuhältern und Kleinkriminellen. Die Verstrickungen, in denen sie sich

¹² Vgl: Grafe, Frieda (Hrsg.): *Nouvelle Vague*. Wien, 1996; S.7ff.

¹³ Vgl: Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino I*. Frankfurt a.M., 1989; S. 105ff.

verfangen, sind fast schicksalhaft; darin sind diese Figuren denen der griechischen Tragödie nicht unähnlich. Doch zeigt Pasolini schon hier moderne – kapitalistische – Systeme der Warenbildung (Sexualität/Körper) und Ausbeutung bei der Arbeit. Er hat – anders als der ihm zumindest verwandte Regisseur Francesco Rosi – jedoch auch ein transzendentes Bild von Geschichte. Exemplarisch zeigt er an seinen Figuren ein Verfangensein in Geschichte, hier: Der eigenen Geschichte. Die sozialen Bedingungen und die ökonomischen Verhältnisse sind in Pasolinis Analyse sicherlich die Hauptgründe der Situation dieser Subproletarier, doch zeigt er auch deren eigenes Verschulden in entscheidenden Situationen. Mamma Roma erstrebt den in ihrem Sohn verwirklichten sozialen Aufstieg. Dieses Streben drückt den kleinbürgerlichen Bezug des Halbweltmilieus aus. In diesem Streben liegt aber, Pasolini zufolge, auch ein grundsätzlicher Denkfehler: Ohne das Bewußtsein der eigenen Herkunft, des Movens des eigenen Strebens, ohne ein historisches Bewußtsein also, bleibt das Streben zu einer anderen sozialen Schicht hin falsches Handeln, da das Subjekt eben den Verlockungen erliegt, die es in der Situation der Entfremdung festhalten. Es ist im Grunde eine marxistische Analyse, doch in der Anlage der Filme als Tragödien, die Pasolini mit weiten Schwenks und Totalen unterstreicht, deutet sich an, was in seiner nächsten größeren Produktion zum Ausdruck kommen sollte – die Heilssuche im Mythischen, der Versuch, dem Mythos nahezu kommen, indem man ihn vor der Kamera passieren läßt, und im Mythos die Möglichkeiten einer modernen Utopie auszuloten. So ist die Figur des Accattone angelegt als eine Art Volksheld, in dem aber auch schon Anklänge späterer, direkt dem Mythos entstiegener Figuren Pasolinischer Filme zu finden sind¹⁴. „Accattone“ und „Mamma Roma“ sind noch in einem dem Neorealismus verpflichteten Stil gedreht. Fast dokumentarisch erfasst Pasolini die Borgate mit der Kamera, seine Darsteller rekrutiert er hier – bis auf die Hauptdarstellerin der Mamma Roma, Anna Magnani, sieht man nur Laien auf der Leinwand¹⁵. Pasolini ist ein Fetischist der Realität, er ist vernarrt in die äußere Realität der objektiven Seins-Welt. Diese versucht er abzubilden, zunächst sprachlich, dann mit den Mitteln des Films. Doch ist er nicht naiv. Es geht ihm durchaus um eine „Errettung der äußeren Wirklichkeit“, um es mit Siegfried Kracauer zu sagen¹⁶, doch ist Pasolini sich durchaus bewußt, daß ein Filmbild nicht dem realen Blick vor Ort gleicht. Wohl ist es ihm

¹⁴ Zur Analyse von „Accattone“ als Heilsgeschichte trägt auch die Wahl der Musik bei: Es sind Stücke von Bach, die die Leidensgeschichte des Vorstadthelden untermalen.

¹⁵ Die Wahl des Stars des italienischen Nachkriegsfilms hat er später bereut. Sie benahm sich am Drehort divenhaft und arrogant, störte damit massiv Pasolinis Arbeitsweise. Vgl.: Schweitzer; S. 77.

¹⁶ Vgl: Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M., 1985.

darum zu tun, die Gesichter der Arbeiter, der Bauern, die Bedingungen ihres Lebens abzubilden, festzuhalten, doch muß man bedenken, daß er sich der Inszenierung sehr bewußt war. Doch gerade die Inszenierung des Bildes, vor dem Hintergrund der Realität, der *location*, bringt ihm die größtmögliche Annäherung an eine Abbildung eben jener Realität. Pasolini arbeitete mit dem Material, das er vor Ort fand, den Räumen, der Geographie, den Wetterbedingungen. Er arbeitete mit den Menschen, die er dort traf und ließ sie einfach sie selbst sein, nicht eine Rolle spielen. Die Menschen, die die Bilder in „*Accattone*“ und „*Mamma Roma*“ bevölkern, sind die Menschen, die man trifft, wenn man sich in die Borgate wagt. Sie mögen bestimmte Figuren darstellen, repräsentieren, doch sie sind – vor der Kamera – sie selbst. Pasolini schaut. Dieses Hin-Schauen, das Beobachten und Erschaffen einer Bildrealität, die man – ihren eigenen Regeln gehorchend – ebenso klar be-denken und beobachten kann wie die objektive Wirklichkeit, wird in „*Il vangelo secondo Matteo*“ („*Das erste Evangelium – Matthäus*“; Italien/Frankreich, 1964) zu einer eigentümlichen Erzählung christlicher Mythologie beitragen. Pasolini beginnt, sich von den Sicherheiten der ihm gewohnten Umgebung zu lösen. Er verläßt die Borgate, verläßt auch die reine soziale Analyse und wendet sich Möglichkeiten zu, in den Mythologien des Abendlandes – der klassisch-antiken und der christlichen – Ausdrucksformen zu finden, die es ihm erlauben, die gegenwärtige Situation zu analysieren, aufzuzeigen, wie sehr diese schon kulturell in uns angelegt ist, und schließlich Wege einer Umkehr, einen Ausweg zu finden, bis hin zur Utopie. Auch ein persönliches Motiv spielt hier mit hinein: Den inneren Konflikt eines marxistischen Denkens einerseits und einer überbordenden Leidenschaft andererseits, dies gepaart mit den Schuldgefühlen eines tief verwurzelten katholischen Glaubens, hofft Pasolini im Mythischen auflösen, zumindest erträglich machen zu können.

Seinem eigenen Analysesystem fügte Pasolini in den frühen 1960er Jahren die Erfahrung der Dritten Welt hinzu. Er war nach Indien gereist und erlebte in Kalkutta ein tiefes Empfinden für die Bedingungen der Dritten Welt als ausbeuterisches System, das dem Westen seinen Wohlstand sichert. In der Heimat sah er dies gespiegelt in den Bedingungen der Arbeiterklasse und eben des Subproletariats. Dasselbe System – ein anderer Maßstab. Neben der hochgelobten Filmepisode „*La ricotta*“ („*Der Käse*“; Italien, 1962 aus: „*Rogopag/La via moci il cervello*“) drehte Pasolini in den Jahren 1962-1964 eine Reihe dokumentarischer Filme und viel Material, das dann unberücksichtigt blieb. Darunter auch Aufnahmen, die in Indien und Afrika erstellt worden waren. Afrika war in Pasolinis Betrachtung der geknechtete Kontinent, der sowohl symbolisch als auch wortwörtlich die Masse des unterdrückten Volkes

darstellte. Darin sah er die Hoffnung auf eine revolutionäre Situation, aus der heraus auch in Europa ein neues revolutionäres Bewußtsein entstehen könnte¹⁷.

Exkurs: Der Mythos bei Pasolini

Es soll an dieser Stelle versucht werden, einige Anmerkungen zu Pasolinis Gebrauch des Begriffs „Mythos“ zu machen. Sein persönliches System der Realitätsanalyse bestand, wie wir gesehen haben, aus der Verbindung marxistischer Lehre und eines Christusbildes, das dem Messianischen des Kommunismus als Ideologie durchaus entsprach¹⁸. In den Massen der Dritten Welt – für ihn v.a. Afrika und Teile Asiens – sah Pasolini durchaus die proletarischen Massen der Marx'schen Analyse, die alles fordern dürfen, da sie nichts haben. Das Potential der Entfremdung zwischen dem Luxus der ersten Welt und den fast archaischen Lebensbedingungen z.B. Afrikas setzte er dem des Marx'schen Proletariats gleich, dessen Produktionskraft unter den Bedingungen der Industrialisierung ebenfalls die größtmögliche Entfremdung erfuhr. Doch Pasolini scheint hier auch einem vielleicht sentimental Sozialromantizismus erlegen zu sein, denn seine Gleichsetzung dieser anonymen, gesichtslosen Massen mit dem Subproletariat der Borgate, denen er nun wiederum höchst persönlich und intim verbunden war, nimmt doch große logische Sprünge in Kauf, um zu funktionieren. Ihm war sicherlich bewußt, daß sein eigenes Verhältnis zu den Jugendlichen der Vorstädte ähnlich ausbeuterisch gesehen werden konnte wie das Verhältnis der westlichen Welt zur Dritten Welt. Andere, wesentliche Perspektiven läßt er vollkommen außer Acht: So wendet er sich kaum, eigentlich nie, der Frage der spezifischen Unterdrückung der Frau speziell in der Dritten Welt zu¹⁹. Und auch sein Blick auf Frauen unterliegt dem Mythischen: Die Frau in Pasolinis Weltsicht nimmt den Platz ein, den er ‚Mamma Roma‘ im gleichnamigen Film zuweist – sie ist die erdverbundene Kraft des Lebens, eine „Kraft der Vergangenheit“ (wie Pasolini sich selbst einmal bezeichnete)²⁰, die die Herkunft kennt, aber auch das Ziel eines ‚besseren‘ Lebens. Die Frau wird bei Pasolini oft zu einer Heiligen – auch hier ist das enge, fast inzestuöse Verhältnis zur Mutter sicher eine Hauptantriebskraft.

Es kommt bei Pasolini also ein Konglomerat mythischer Bilder zusammen: Die Frau, die Dritte Welt, das Bäuerliche als Möglichkeit des einfachen Lebens jenseits einer bourgeois-

¹⁷ Vgl: Schweitzer; S.68.

¹⁸ Vgl: Löwith, Karl: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*. Stuttgart, 1953; S. 48f.

¹⁹ Zu Pasolinis Frauenbild vgl: Lenssen, Claudia: *Kein Applaus für Mamma. Zu Frauenbildern in Pasolini-Filmen*. In: Klimke, Christoph: *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt a.M., 1988; S.34ff.

²⁰ zitiert nach Siciliano; S.305.

kapitalistischen Welt, der Marxismus im messianischen Gewand und die Frage des Opfers, versinnbildlicht im Bild Christi, der das Opfer symbolisch bringt – und in dem Pasolini durchaus die eigene Opferrolle gespiegelt sieht. Allerdings wird im Bild des Opfers Christi auch ein utopisches Moment artikuliert: Im Leiden Christi sieht Pasolini die Verkörperlichung einer Erlösung. Das Opfer muß gebracht werden (und das Überbringen übernimmt in der modernen Welt Pasolini selbst – also der, der sich radikal mit seiner Persönlichkeit dem Leben stellt, allen Anfeindungen, allen Widerständen, kurz: der Künstler), doch besteht darin die Möglichkeit, die modernen Widersprüche der Welt zu lösen. Die kapitalistische Welt ordnet Pasolini dabei – ganz Katholik – einem vorapokalyptischen Zeitalter zu, welches in der proletarischen Revolution überwunden werden kann/muß. Siciliano schreibt, daß sich Pasolini darin unterscheidet von den Marxisten²¹, allerdings ist die Frage berechtigt, ob Pasolini den (italienischen) Marxisten seiner Zeit nicht voraus war: Das Moment des Apokalyptischen wird in modernen Marxismuskritiken durchaus auch dem Kommunismus zugeschrieben²². Die Auseinandersetzungen mit der KPI brachten Pasolini auch die Erfahrung, die so viele Künstler machen mußten, die, politisch sozialisiert in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ihr Herz, ihre Sympathien der kommunistischen Sache geschenkt hatten: Er verzweifelte an der Sprache und den Dogmen, derer sich eine sich im Wandel befindende Partei bediente, die sich an den Spätstalinismus klammerte, um über ihre Unsicherheiten hinwegzutäuschen. Eine Sprache, die in Parteirhetorik erstarrt, läßt einen Zugriff auf die äußere Wirklichkeit nicht mehr zu.

Es wurde schon erwähnt, daß Pasolini ein „Fanatiker“ der Wirklichkeit, der „Wahrheit“ gewesen ist. Diese Wahrheit, die er glaubte abbilden zu können, trug zu seiner Vorstellung von der Sprache als dem Bereich des Mythischen zugehörig bei. In ihr manifestiert sich Welt, in Welt Geschichte. Die Sprache ist die Überbringerin, die Botin der Geschichte, aber auch ihr Ausdruck, das Dokument der Geschichte. Als gegen Ende der 50er Jahre gerade die Sprache nicht mehr funktionierte, als Pasolini sich durch seine – trotz des Ausschlusses weiterhin stattfindenden – Auseinandersetzungen mit der Kommunistischen Partei einerseits, der bürgerlichen Öffentlichkeit andererseits gezwungen sah, die Fallstricke der Sprache zu akzeptieren, mußte er zwangsläufig zu anderen Ausdrucksmitteln finden, um dem Mythischen nahezukommen. Daß das Bild dazu dienen könnte, liegt als Überlegung nahe, wenn man sich die letzte große Einverleibung ins Pasolinische Mythensystem vor Augen führt: Den Körper.

²¹ ebenda: S.277.

²² Vgl u.a.: Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M., 1996.

Dieser wird für Pasolini im Sinne des fleischgewordenen Gottes als Erlösungsmoment zu einem zentralen Begriff seiner folgenden Werke. Der Körper als Projektionsfläche, als Ort, in und auf dem die Möglichkeiten einer ästhetischen Überwindung eingeschrieben sind, die Möglichkeiten einer Befreiung von den Grenzen, den Fesseln bürgerlicher Moral und Macht. Dieser Aspekt wird in der vorliegenden Arbeit noch gründlich zu betrachten sein. Doch ist es wesentlich, sich dieses Moment für das Verständnis des Weges von den ersten filmischen Werken Pasolinis hin zu „Salò“ vor Augen zu führen.

3. Das filmische Werk II – In den Mythos hinein: Analoge Bilder

Nach den neorealistischen Filmen und den dokumentarischen Erkundungen der Dritten Welt, der Episode „Der Käse“ und einigen Ausflügen ins eher Frivole in „Comizi d'amore“ („Hunger nach Liebe“; Italien 1964) erschloß sich Pier Paolo Pasolini ab 1964/65 mythische Welten, bzw. den Mythos der abendländischen Welt. Er drehte „Il vangelo secondo Matteo“ als Versuch, die Lebensgeschichte Jesu´ realistisch darzustellen. Der Film – wieder größtenteils mit Laiendarstellern in einem kargen und unterentwickelten Gebiet Süditaliens gedreht – wurde erneut zu einem Skandalon. Subtextuell erzählt Pasolini Christi Lebensgeschichte als die eines Volksrevolutionärs, der fast kämpferisch wirkt. Es ist ein Manifest sozialistischen Denkens, streng erzählt, jede Form romantischen Sentiments vermeidend. Die katholische Kirche bemühte sich um ein Verbot, konnte dies jedoch nicht durchsetzen, da Pasolini in der Lage war aufzuzeigen, daß er sich fast sklavisch an den Text der biblischen Vorlage gehalten hatte. Seine Akzentuierung liegt in der Inszenierung, der Wahl des Blickwinkels. Hier findet auch eine Auseinandersetzung Pasolinis mit dem Hollywoodkino seiner Zeit statt, was man kaum erwarten dürfte, was aber andererseits Sinn macht, wenn man seine Analyse des „Konsumismus“ amerikanischer Prägung bedenkt. Die 1960er Jahre hindurch entwickelte Pasolini, der sich mehr und mehr vom orthodoxen marxistischen Kommunismus der KPI löste und ihn durch einen sozialromantischen Anspruch ersetzte (was auch in seiner Beschäftigung mit der Dritten Welt und deren Vergleich mit dem Subproletariat seiner italienischen Heimat gelegen haben mag), eine Theorie des „Konsumismus“: Das Bewußtsein werde mehr und mehr getrübt durch die Verlockungen der modernen Konsum- und Warenwelt. Vollkommen ersetzt werde die Möglichkeit subjektiven Erlebens in einer objektiven Welt realer Dinglichkeit durch die Bilder des Fernsehens. Interessanterweise gab es zu diesem Zeitpunkt in Italien nur den Staatssender RAI. Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet wirkt sowohl die Analyse als auch die Kritik nahezu vorgestrig, doch sollte man bedenken, wie weitsichtig Pasolini Mitte der 60er Jahre schon

dachte in Anbetracht der Tatsache, wie sich die europäische Medienlandschaft ca. 15-20 Jahre später darstellte. Hinzu kommt, daß Italien in vielerlei Hinsicht sehr viel früher als Frankreich, Großbritannien oder Deutschland amerikanisch geprägte Kulturgüter einfuhrte – u.a. gab es hier lange vor den anderen europäischen Ländern Privatfernsehen²³. Wenn Pasolini also Mitte der 1960er Jahre einen „Jesus-Film“ vorlegt, reagiert er auch auf den amerikanischen Film: Die Krise der großen Studios in Hollywood, die in den 50er Jahren begonnen hatte, als die Kinoketten durch staatliche Intervention von den Studios gelöst wurden und die sich mit der Massenverbreitung des Fernsehens fortsetzte, zwang die Produktionsfirmen, nach neuen Möglichkeiten zu suchen, um die Menschen weiterhin in die Kinosäle zu locken. Die Produktionen wurden zunehmend pompöser und großspuriger, dementsprechend brauchte es Stoffe, die den Pomp rechtfertigten. Dabei wurde zusehends auf antike und religiöse Stoffe gesetzt. „*Cleopatra*“ („*Cleopatra*“; USA, 1963), das vielleicht teuerste Starvehikel und größte Finanzdesaster des klassischen Hollywoodfilms, bediente den Filmmarkt für Antikes, „*The ten commandments*“ („*Die zehn Gebote*“; USA, 1956), eine Neuverfilmung seines eigenen Originals von 1923 durch Cecil B. DeMille, oder „*Ben Hur*“ („*Ben Hur*“; USA, 1959) von William Wyler, zeigten explizit biblische Themen in einem sehr amerikanischen *setting*. Pasolini setzt diesen opulenten Ausstattungsfilmern seine strenge, karge Version entgegen und enthüllt das Hollywoodkino damit immanent als reaktionär. Sein Christus wirkt in einem öden, wüsten Land und trifft auf eine hungrige, vom Leben gezeichnete Bevölkerung, der er sich als ein Erlöser präsentiert, der zwar von Gottes Reich predigt, jedoch sehr diesseitige Wege aus dem Elend aufzeigt. Dies konnte der katholischen Kirche natürlich nicht gefallen. Eine damals noch weitaus konservativere und reaktionärere Kirche, die vor allem ruhige Schäfchen brauchte, die die hierarchischen Ordnungen nicht in Frage stellten, konnte sich einen sozialrevolutionären Christus nicht leisten. Dies war ein weiterer Konflikt, den Pasolini in der Öffentlichkeit und – per Gericht – mit der Öffentlichkeit führen mußte. Er beginnt, immer häufiger, nicht nur Artikel in Fachzeitschriften zu nutzen, um gehört zu werden, sondern in Kolumnen in den großen Tageszeitungen für seine Sicht der Dinge einzutreten und zu kämpfen.

Pasolini wurde immer wieder als Theoretiker filmsprachlicher Mittel bezeichnet, oft als Semiologe im Sinne Umberto Ecos oder – filmspezifisch – Christian Metz²⁴. Darüber ließe

²³ Vgl: Schütte, Wolfram: *Zwischen Abend- und Morgendämmerung. In: Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film. Von Lumière bis Spielberg.* Düsseldorf, 1995; S.346ff.

²⁴ Vgl: Monaco; S. 439.

sich streiten, da er sich selbst zwar als „Amateurtheoretiker“ sah²⁵, doch – wie oben bereits beschrieben – sicherlich eher Didaktiker sein wollte, als ein Zeichentheoretiker. Wie später zu zeigen sein wird, war ihm die Arbeit von Roland Barthes über DeSade ein wichtiger Teil der Vorarbeit zu „*Salò*“, doch liest man Barthes` Text und sieht den Film vor diesem konkreten Hintergrund, wird deutlich, wie Pasolini sich Barthes` Ausführungen zunutze macht, sich ihnen jedoch nie unterordnet²⁶. Dennoch begreift er – in seinen früheren Filmen vielleicht noch instinktiver und weniger intellektuell – die Bedeutung der Zeichenhaftigkeit von Oberflächen in einer objektiv-materiellen Wirklichkeit, die festzuhalten ihm so wichtig gewesen ist. Zugleich wird ihm jedoch auch bewußt, wie sehr die Oberflächenwahrnehmung den von ihm analysierten „Konsumismus“ bedingt und fördert.

In „*Accattone*“ setzt Pasolini sakrale Musik von Johann Sebastian Bach ein, um das Allegorische, Symbolische einer Erlöserfigur in diesem scheinbar (neo)realistischen Szenario zu unterstreichen. Spätestens mit „*Il vangelo...*“ wendet Pasolini sich vom Allegorischen ab und bemüht sich um eine Zeichenhaftigkeit des Analogen. Vielleicht wird er damit zu einem (Film-)Semiotiker, doch ist auch in diesem Fall die Strategie wiederum didaktisch. Es geht um Formen von Annäherung an die Geschichte, die, im Mythos verdichtet, ihre Kraft in die Gegenwart strahlen läßt. Der Exkurs auf die Bibelfilme Hollywoods fiel oben auch deshalb so deutlich aus, da es um eine Referenz geht, vor der das Bemühen Pasolinis deutlich werden kann: Im amerikanischen Film sehen wir – zeichenhaft – immer ein Hollywoodstudio. Jeder amerikanische Film könnte theoretisch als Dokumentarfilm über Hollywood gelesen werden. Egal, welche Epoche in Hollywood vor die Kamera gezerrt wurde, was wir sehen, ist immer zeitgenössisches Hollywood. Die Gesichter der Stars sind immer die Gesichter der Stars, und sie müssen in dieser Funktion auch erhalten bleiben und erkennbar sein. Sie sind Ikonen ihrer selbst. Dieses in Jahrzehnten festgeschriebene Studiogesetz führt letztlich zu der grundsätzlich reaktionären Ideologie, die selbst den liberalsten Hollywoodfilm durchsetzt: Den Marktgesetzen unterworfen, darf keine Zinne eines Ritterfilms, kein Gewand eines Bibelfilms zu sehr von der Vorstellung abweichen, die das Publikum von eben diesen Zinnen oder Gewändern hat, und die ihrerseits aus anderen, früheren Versionen des Mittelalters oder der Antike aus der Traumfabrik oder aus Disneyland gespeist wurden. In Italien und auch in Frankreich setzte sich Mitte der 1950er Jahre neben dem Autorenkino ebenfalls eine kommerzielle Filmproduktion durch. In Cinecittà, der Filmstadt vor den Toren Roms, drehten nicht nur Hollywoodregisseure, weil die Produktion hier billiger als in den USA war, sondern

²⁵ ebenda; S. 439.

²⁶ Barthes, Roland: *Sade – Fourier – Loyola*. Frankfurt a.M., 1986.

es entstand auch eine italienische Filmproduktion, die vor allem die sogenannten „Sandalenfilme“ hervorbrachte, ein populärmythologisches Potpourri aus fröhlich miteinander kombinierten Figuren der klassischen Antike. Pasolini sah sich also sehr real dem Risiko ausgesetzt, mit seinen mythologisch-antiken Themen an Bildern zu scheitern, die zu deutlich, zu leicht als „unecht“ zu identifizieren waren. Was er suchte, waren Bilder, die analog funktionierten: Wollte er die Lebensgeschichte Christi darstellen, mußte er sehr genau überlegen, wie er die Welt, in der dieser Christus wandelt, darstellen sollte. Er suchte also nicht nach Möglichkeiten des „Als-Ob“, was dem amerikanischen Film entspräche, nämlich der Schaffung größtmöglicher Illusion, sondern danach, Bilder in *settings* herzustellen, die die gefilmte Gegenwart in einen (überhöhten?) mythologischen Rahmen fassten²⁷. Er suchte Menschen als Darsteller, die in ihren Gesichtern zeichenhaft das gelebte Leben zur Schau trugen, welches in dem Gesicht eines Menschen zu lesen ist, der in einem kargen, öden Land lebte. Er suchte Einstellungen, also Landschaften, *settings*, Drehorte, die in ihrer Kargheit einem Land entsprächen, durch das ein biblischer Messias gewandelt wäre. Er dachte an Marokko als Drehort für „*Il vangelo...*“, doch entschloß er sich dann für Süditalien und die dort lebenden Menschen als Laiendarsteller²⁸. Dies ist dann eben nicht dem „Als-Ob“ geschuldet, sondern gerade seinem politischen Anliegen: Die Überhöhung der ausgemergelten, sozial vernachlässigten Landbevölkerung und ihrer gezeichneten Gesichter eines gelebten Lebens in eine Mythosebene, die dann dazu dient, sinnlich-ästhetisch ein im Grunde hochintellektuelles Anliegen greifbar zu machen. Pasolini erzählt also eine mythische Geschichte, die dazu dient, einen sozialrevolutionären Impetus der Gegenwart selbst in eine „Kraft der Vergangenheit“, bzw. in eine „Kraft der Geschichte“ zu verwandeln. Und so wie er durch das Sakrale der Bach'schen Musik in „*Accattone*“ seinen allegorischen Ansatz unterstrich, wird die Doppelbödigkeit in „*Il vangelo...*“ u.a. dadurch belegt, daß während der Kreuzigungsszene ein russisches Revolutionslied erklingt. Die Zeichenhaftigkeit setzt sich folglich über die visuelle Ebene hinweg fort in die der Tonspur.

Pasolinis Filme sind also auch immer Dokumentationen der von ihm am Drehort vorgefundenen Wirklichkeit. Sie entsprechen der Idee seines „Kinos der Poesie“ („*cinema di poesia*“), die es ermöglicht – anders als im Illusionskino – die Kamera spürbar zu machen²⁹.

²⁷ Vgl: Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M., 1991; S. 44/45.

²⁸ Vgl: Theweleit, Klaus: *Deutschlandfilme. Filmendenken & Gewalt. Godard-Hitchcock-Pasolini*. Frankfurt a.M./Basel, 2003; S. 157ff. Theweleit legt anhand der Drehbedingungen zu „*Edipo Re*“ („*Edipo Re – Bett der Gewalt*“; Italien, 1967), Pasolinis Bearbeitung der Ödipusgeschichte, diese Annäherung an den Mythos dar.

²⁹ Vgl: Denning, Regina: „*Io sono una forza del passato*“ *Stil und Ideologie in Pasolinis „Decamerone*“. In: Marsiske, Hans-Arthur (Hrsg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg, 1992; S. 38f.

So, und nur so, konnte ihm die politische Wirkung im Künstlerischen, der didaktische Ansatz im Ästhetischen gelingen, ohne sich zu korrumpieren oder aber seine Werke zu diskreditieren. Er gelangt damit zu einer ähnlichen Einstellung gegenüber dem Filmischen wie auf eine ganz andere Art Jean-Luc Godard, der in seiner Beschäftigung mit der metafilmischen Ebene wahrscheinlich weitaus mehr ‚Semiotiker‘ gewesen ist als Pasolini. Damit beginnen aber auch die Unterschiede, denn Godard untersucht doch eher eine Wirklichkeit, die medial geprägt, vielleicht schon medial erzeugt ist. Er ist sicherlich in seiner ganz eigenen Einzigartigkeit der wahre Cineast. Pasolini hatte ein gesellschaftspolitisches Konzept, das medial zu vermitteln war. Beide sind sich jedoch ästhetisch, theoretisch und philosophisch unbedingt treu geblieben, was nur von wenigen Filmern des europäischen Autorenkinos gesagt werden kann³⁰.

„*Uccellacci e uccellini*“ („*Große Vögel, kleine Vögel*“; Italien, 1966) und „*Edipo Re*“ („*Edipo Re – Bett der Gewalt*“; Italien 1967) vollziehen noch einmal die Bewegung, die oben schon anhand von „*Accattone*“ und „*Il vangelo...*“ beschrieben wurde: Allegorisch der erste, von dem Alberto Moravia sagte, der Film erfülle keine prosaischen Erwartungen, er diene als Gedicht, Filmsprache ersetze die Lyrik des geschriebenen Wortes³¹, analogisch der zweite, der erneut versucht, den Mythos (hier: Ödipus) in Bildern einzufangen, die dem Bild einer mythologischen Ur-Landschaft entsprechen. Vor allem „*Uccellacci...*“ ist dabei von einer humanistischen Weltsicht geprägt. Fast verspielt erzählt er eine fabelähnliche Geschichte, die sich über Zeit und Raum hinwegsetzt, die Tiere als Deuteboten nutzt und dabei doch ganz bei Pasolinis Anliegen bleibt, indem wiederum Ausbeutung und Unterdrückung angeprangert werden.

Die Jahre zwischen 1964 und 1968 waren in Italien wie im übrigen Europa geprägt von den beginnenden Unruhen in den studentischen Milieus. Pasolini, umstritten und streitbar, nahm regen Anteil an den Entwicklungen. In seinen Kolumnen und Artikeln begleitete er die politischen Bewegungen zunächst wohlwollend, doch setzte in diesen Jahren auch seine pessimistische Haltung ein. Seine Auseinandersetzung mit dem Konsumismus als einem Symptom des latenten Faschismus³², die Frage danach, wie sich Macht gestalten läßt ohne

³⁰ In diesem Zusammenhang sei auf Francois Truffaut verwiesen, dem es immer weniger gelang, seine Vorliebe für die amerikanischen Illusionsfilme zu verbergen und der sich auf Grund dieser Tendenz in seinen Filmen zu Beginn der 1970er Jahre endgültig mit Godard überwarf. Meister wie Jaques Rivette sind sich ähnlich treu geblieben wie Pasolini und Godard und drehten auch weiterhin verstörende und aufwühlende Werke wie z.B. „*La Belle Noiseuse*“ („*Die schöne Querulantin*“; Frankreich, 1991).

³¹ Vgl: Krusche, Dieter: *Reclams Filmführer*. Stuttgart, 1973, 1993; S. 580.

hierarchische Unterdrückung, die Selbstbefragung hinsichtlich der eigenen Leistung innerhalb solcher Befugnisse und die genaue Beobachtung der Entwicklungen in der italienischen Gesellschaft ließen in Pasolini wohl zunehmend die Erkenntnis reifen, daß eine Revolution mit den „*Kindern von Marx und Coca Cola*“, wie es der deutsche Titel eines Godard-Films so treffend umschreibt³², nicht zu machen sei. Die Normen und Werte der Bourgeoisie, die bürgerlich-bigotten Konventionen sind nach seiner Analyse schon zu weit eingedrungen in das Wesen derer, die diesen Milieus entstammen. Pasolini war kein psychoanalytisch denkender Autor. Ähnlich, wie er es sich verbat, seine eigenen Obsessionen analysieren zu lassen, war er nicht bereit, seine Figuren psychologischen Untersuchungen zu unterziehen. Er erklärt die Menschen aus den Verhältnissen, denen sie ausgesetzt sind, es sind die sozialen Bedingungen, die sie zu dem machen, was sie sind und die sie tun lassen, was sie tun. Damit ist er sicherlich näher an den klassischen Marxisten und dem historischen Materialismus als bei den modernen marxistisch gebildeten, den Lehren Freuds jedoch weitaus aufgeschlosseneren Theoretikern der 60er Jahre. Nur so konnte er die Subproletarier in „*Accattone*“ und „*Mamma Roma*“ als semi-bewußt darstellen, enthoben bürgerlicher Moralvorstellungen, die sie in die Fesseln eines legalistischen Systems schlagen würden. Diese semi-bewußten Menschen verortet Pasolini im Mythischen, wie wir gesehen haben, doch dort verortet er eben auch eine Zuwendung zum Leben, die in einer zivilisierten Gesellschaft, wie wir sie kennen, kaum mehr möglich wäre. Die rohe, vitale Kraft des Körperlichen, Halbzivilisatorischen speist sich aus der Mythos-Ebene, ist eben eine „Kraft der Vergangenheit“, aus der aber utopisches Potenzial erwächst. Dieses Potenzial ist dem Körper eingeschrieben. Der Körper selbst wird zum Ort der Revolution, der sozialen Befreiung von sogenannten zivilisatorischen Normen und Institutionen. Doch blieb auch Pasolini nicht verborgen, daß sich die politische Wirklichkeit vollkommen anders darstellte. Zunehmend drängte sich ihm der Eindruck auf, daß die Studenten, die die Revolution forderten, eigentlich eher an einem – ihrem – Stück vom politischen Kuchen der Macht interessiert waren. Nicht an einer wahren, wie auch immer gearteten Revolution

Diese Bedenken und Auseinandersetzungen spiegelten sich dann in seinem nächsten Film deutlich wieder.

³² „*Masculin féminin*“ („*Masculin – féminin oder: Die Kinder von Marx und Coca-Cola*“; Frankreich/Schweden, 1965)

Exkurs: *Teorema*

1968. Allein dieser Zahl wird mittlerweile etwas Mythisches zugeschrieben. Die Zahl verdichtet in einem symbolischen Begriff eine Entwicklung, die viel früher anfang und heute noch andauert. Ein ganzer Pool von Schlagwörtern gruppiert sich um 1968: SDS, APO, RAF, um mit den Kürzeln anzufangen, Vietnamkrieg, Sozialismus, antiautoritäre Erziehung, Feminismus, Ökobewegung, Abkehr von konservativen Werten und Normen. Man sollte meinen, Pier Paolo Pasolini habe nur auf diesen historischen Moment gewartet. Doch weit gefehlt. Wie oben beschrieben, steht er der studentischen Bewegung kritisch gegenüber, verdächtigt sie, nur selbst an die Schalthebel der Macht gelangen zu wollen, es gehe ihr nicht um wirklich andere Verhältnisse, sondern nur um die Umbesetzung der Posten. Und wie zur Begründung dieser Ansichten, legt er in diesem Jahr einen seiner wichtigsten, radikalsten Filme vor: „*Teorema*“ („*Teorema – Geometrie der Liebe*“; Italien, 1968). Zum Verständnis der späteren Analyse von „*Salò*“ müssen dieser Film und die drei der „Trilogie des Lebens“, die später entstanden, genauer betrachtet werden. Von hier zur Negation in „*Salò*“ führt der Weg.

In einer großbürgerlichen Villa erscheint ein Gast: Ein schöner Mann, der sich in der Familie – Vater: Fabrikant, Mutter: Lebedame, Tochter und Sohn – einrichtet. Ein Hausmädchen und der Postbote(dargestellt von Nino Davoli, seit 1966 Pasolinis große Liebe und Darsteller in vielen seiner noch folgenden Filme), sind die weiteren Protagonisten. Zunächst das Hausmädchen, dann nach und nach ein jeder Bewohner des Haushalts verlieben sich in den Fremden und schlafen mit ihm (wobei Pasolini den Akt nie zeigt; ob es einen sexuellen Akt zwischen dem Vater und dem Fremden gibt, bleibt ebenfalls offen, doch gibt es symbolisch eine Umkehrung: Wir sehen den Vater in Tolstois „*Der Tod des Iwan Iljitsch*“ lesen und die Handlung wird durch ihn und den Fremden symbolisch nachgespielt). Der sexuelle Akt ist ein Zeichen, das Zeichen einer Umkehr oder Befreiung oder aber auch eines Scheiterns. Das Hausmädchen verläßt, nachdem der Fremde gegangen ist, die bourgeoise Villa, kehrt in ihr bäuerliches Dorf zurück, setzt sich dort an eine Mauer, versinkt in Kontemplation und erlebt schließlich wortwörtlich den Aufstieg zur Heiligen: sie schwebt. Die Familienmitglieder erleben ein mehr oder weniger eindringliches Scheitern: Die vaterfixierte Tochter verfällt in eine katatone Starre, der Sohn beginnt zu malen, wissend, daß er kein Künstler ist, die Mutter verliert sich in flüchtigen sexuellen Begegnungen. Der Vater schließlich entledigt sich seiner – ebenfalls als Zeichen zu verstehenden - Kleidung: Anzug, Hose, teure Schuhe, verschenkt die Fabrik an die Arbeiter und rennt schreiend in die Wüste.

Pasolini stellt im Jahr des Sieges des Theoretischen eine theoretische Gleichung auf. Die bürgerlich-zivilisierte Welt, gottlos geworden in ihrem oberflächlichen Konsumismus, wird heimgesucht von einem Boten des Göttlichen, der göttlichen Befreiung, Erlösung. Der Moment der Wirklichkeit, der Erlösungsmoment, der Augenblick, in der die Maske der konsumistischen Entfremdung fällt, ist der Moment der sexuellen Vereinigung. Pasolini gibt ihr etwas Sakrales, indem er sie nicht zeigt in einem Film des reinen Zeigens: „*Teorema*“ ist nahezu ein Stummfilm. Kaum gesprochene Sprache, selten Dialoge, alles wird Zeichen, selbst die Beziehungen zwischen den Protagonisten sind zeichenhaft markiert in Blicken, Gesten, Haltungen. Die Äußerlichkeiten der bürgerlichen Welt – ihre Labels – sind ihre Selbstversicherung. Unscheinbar, fast undefiniert dagegen das Hausmädchen Emilia: Sie ist laut Pasolini alterslos³³. Sie ist die unverbildete, reine Kraft des ursprünglichen Menschen. Ihre Befreiung ist denn auch die wirkliche: Obwohl Pasolini die Szene ihrer Heiligwerdung durchaus auch mit Humor gestaltet (zuvor tut er dies schon bei ihrer Annäherung an den schönen Fremden – im Zeitraffer montiert er die Szene, in der Emilia den Fremden beobachtet, hysterisch ins Gebet flüchtet, nur um dann ebenso flink zurück in den Garten zu laufen, ihre Beobachtungen fortzusetzen), läßt er keinen Zweifel daran aufkommen, daß der Akt der sexuellen Befreiung bei ihr eine echte Umkehr auslöst. Sie kann sich der Oberflächlichkeit einer Konsumwelt noch entziehen, kann noch in Beziehung treten zur „Kraft der Vergangenheit“, kann aus ihr schöpfen und so in den Mythos eintauchen, selbst zur mythischen, heiligen Figur werden. Der Bote, clownesk gestaltet, wirkt in den beiden Auftritten, die er im Film hat, selbst wie eine Sendung. Der Fremde, das Schöne, die Ästhetik, die er verkörpert, spiegelt sich – wieder ganz Zeichen – in Davolis offenem Lächeln, seinem krausen Haar, der Hässlichkeit seiner Akne. Der Bote braucht nicht die Errettung in der Schönheit, er steht in seiner Fröhlichkeit, die er verbreitet, schon *a priori* außerhalb des semiologischen Systems einer modernen Welt. Sein Hüpfen, wenn er den Gartenweg entlang kommt, zeichnet ihn als eine Figur, die nicht in der Strenge der Konsumwelt und der damit einhergehenden bürgerlichen Normalität zu Hause sein *kann*. Der Bote verkörpert Unruhe: Unruhig sein Gehüpfe, unruhig seine Mimik, unruhig die Gesten. Er ist ein Störfaktor, der nur deshalb unbeachtet und damit unvernichtet bleibt, weil er eben clownesk, narrenhaft gestaltet ist, eben nicht ernst genommen werden muß. Er ist ein Zeichen des Außen, der Möglichkeit des Anderen.

Die Befreiung, Erlösung funktioniert jedoch nicht mehr bei den Mitgliedern der Familie. Sie sind schon zu korrumpiert, zu verflochten in den Neurosen, Zwängen und Fesseln der

³³ Vgl: Pasolini, Pier Paolo: *Teorema*. München, 1980; S. 20f.

Warenzeichen. Ihre Freiheit führt sie in Bereiche, die sie nicht verstehen, bzw. mit denen sie nicht umgehen können. Sie können mit der Freiheit selbst nicht umgehen, da ihnen nichts bleibt, worauf sie sich beziehen können. Am deutlichsten wird dies in der Katatonie von Tochter Odetta. In einem stummen Schrei erstarrt sie im Wahn, der durch die Freiheit der Wahl eines selbstbestimmten Lebens ausgelöst wird. Sie hat kein Leben, kein Konzept, kein Ziel und auch nicht die nötige Phantasie, jenseits der Ordnung, der Geometrie ihres Lebens, ein Ziel zu definieren. In Abstufungen erleben auch der Sohn, die Mutter und der Vater diese Leere – sinnbildlich der Vater in seinem Lauf in die Leere der Wüste. Vielleicht gibt es in der Wüste noch die Möglichkeit einer Findung, denn Pasolini ordnet ihr, wie wir in der Betrachtung der „mythologischen“ Filme gesehen haben, die Kraft der Verdichtung zu. Ihre Leere ist auch ein Leerzeichen für Fülle. Hier, wo in der Kargheit kaum etwas existieren kann, wird die Realität sehr dünn und gerät in Berührung mit den Möglichkeiten dessen, was hier abwesend ist, eben auch den Möglichkeiten des Mythos als Verdichtung (im doppelten Sinne des Wortes) von Geschichte. Die Rezension zeigt, daß mit „*Teorema*“ ein anderer Pasolini wahrgenommen wird, ein ‚schwieriger‘ Pasolini, der sich nun an Eliten wendet³⁴. Sein Werk ist immer persönlich, doch nun – vielleicht seit seiner (vokalen) Verkörperung des sprechenden Raben in „*Uccellacci...*“, der schließlich aus ganz profanen Gründen, nämlich weil er nervt und die beiden Protagonisten des Films, die er begleitet, Hunger haben, „geopfert“ wird – wird es auf eine Art persönlich, die der breiten Masse des Publikums nicht mehr vermittelbar war. In der Vaterfigur in „*Teorema*“ ist Pasolini, der hier in allen Figuren vorhanden ist, sehr nah bei sich selbst. Carlo Alberto Pasolini starb im Jahr 1958 als kranker, gebrochener Mann. In den vergangenen Jahren hatte sich Pasolinis Vaterbild, das fest zementiert schien als Gegenbild zur ikonenhaften Verehrung der Mutter, aufgeweicht. Pasolini war eher in der Lage, die Schwierigkeiten des mittellosen Sohnes aus verarmtem Adel zu begreifen, die jenen schließlich zum faschistischen Soldaten gemacht hatten. Die Vaterfigur in „*Teorema*“ ist in dieser Perspektive eine der interessantesten im Oeuvre Pasolinis. Er ist Patriarch, groß, grau meliert, schick gekleidet, braun gebrannt, ein Bourgeois, wie er im Buche steht. Und doch ist er derjenige, der in der Gleichung von „*Teorema*“ die differenzierteste Wandlung durchlebt. Er wird schwach und kann doch auch Stärke aus seiner Schwäche ziehen. Er reagiert eben nicht ‚typisch‘ – aufbrausend, wütend –, wenn er den Fremden friedlich, nackt, bei seinem Sohn schlafend findet, sondern nutzt dieses Bild, sich seiner Frau zu nähern. Er wird krank und gebrechlich und läßt sich kritiklos vom Fremden

³⁴ Vgl: Schweitzer; S. 101.

pflegen. In dieser Szene der Fürsorge zwischen dem schönen, androgynen Fremden und dem so männlichen älteren Herrn, spiegelt sich Pasolinis gewandeltes Vaterbild.

Bleibt der schöne Jüngling, der als Erlöser, vielleicht Himmelsbote im Sinne eines Engels auftritt: Sein Körper ist makellos, dieser Körper selbst wird ein Zeichen der Erlösung. Ihm anzusehen ist natürlich Pasolinis Verehrung der Jugend, der reinen Vitalität. Zugleich projiziert er auf den Körper und in die Zeichenhaftigkeit dessen, wofür der Körper steht – eben das Verlangen, die Sehnsucht einer körperlichen Nähe, die transzendent werden kann – eine utopische Möglichkeit. Die Utopie wird vom Körper bedeutet, sie manifestiert sich in ihm. Die Nacktheit, die in „*Teorema*“ oftmals ausgespielt wird, ist die Utopie einer transzendentalen Freiheit, die von äußeren Warenzeichen unberührt bleibt. Das Äußerliche löst das Äußere auf. Das Äußerliche sind jedoch auch die Bilder, die Pasolini produziert. Die Bildkomposition ist streng, der deutsche Titel „*Geometrie der Liebe*“ greift diese Strenge auf. In den Totalen und Halbtotale finden sich immer wieder genau berechnete Bildkadrungen, die einerseits die Hermetik der großbürgerlichen Lebenswelt symbolisieren und betonen, die aber auch – so z.B. im Lauf des Vaters in die Wüste – die Möglichkeiten des Offenen andeuten. Die Offenheit, vielleicht auch die Leere, die in diesen Bildern mit der Offenheit einhergeht, muß natürlich vom Einzelnen auch ausgehalten und ertragen werden.

„*Teorema*“ bleibt offen, die Gleichung geht nicht auf. Alle „Enden“ des Films sind lose Enden. Pasolini deutet also auch die Offenheit seiner Analyse an. Er war (noch) nicht sicher, wohin dieses Jahr 1968 ihn und die Gesellschaft führen würde. Ein pessimistisches Weltbild deutet sich an, hat aber die Möglichkeiten der utopischen Überwindung noch nicht verdrängt. Mit „*Medea*“ („*Medea*“; Italien/Frankreich/BRD, 1969) kehrt Pasolini noch einmal zurück zum Mythos. Noch einmal wagt er den Versuch, hier, ohne Bezug zu geschichtlichem Raum und der historischen Zeit, Antworten, Möglichkeiten einer Überwindung zu finden.

4. Das filmische Werk III – noch einmal der Mythos, dann das Leben, bis an „*Salò*“

Otto Schweitzer spricht von zwei Trilogien, die Pasolinis Spätwerk definieren³⁵: Die später entstandene ‚Trilogie des Lebens‘ zum einen, zum anderen die ‚mythische‘ Trilogie, die mit „*Edipo Re*“ begann, in „*Il porcile*“ („*Der Schweinestall*“; Italien/Frankreich, 1969) fortgeführt wurde und mit „*Medea*“ einen blutigen, triumphalen Abschluß fand. „*Il porcile*“ ist ein verwirrender Film, der zwei scheinbar nicht miteinander in Zusammenhang stehende Episoden ineinander verschränkt. In der „mythischen“ Episode erzählt der Film von einer

³⁵ Vgl: ebenda; S. 103.

„Entartung“ in einem kargen, wüsten Land. Ein Mann ernährt sich von Insekten, bis er einen toten Soldaten findet. Dann wird er zum Kannibalen. Ein zweiter Mann gesellt sich zu ihm, dann mehrere andere. Die Gruppe ißt kannibalistisch, bis sie von einem Trupp Soldaten aufgestöbert und gefesselt in der Wüste ausgesetzt wird. In der „zeitgenössischen“ Episode versucht ein Unternehmer einen anderen als Konkurrenten auszuschalten, indem er dessen geheimgehaltene Nazivergangenheit publik macht. Dies gelingt jedoch nicht, da zuvor das Geheimnis seines Sohnes in die Hände des Konkurrenten gerät: der Sohn ist „entartet“, er liebt Schweine, nicht Frauen. Das Andere, das Ausgestoßensein in einer moralisch verkommenen Welt spiegelt sich in den beiden Episoden: was die Gesellschaft des Wüstenlandes empört und einfach von ihr gelöst wird, wird in der real existierenden Welt historischer Ereignisse zum Skandalon, denn hier sind die eigenen Bedürfnisse immer Sieger über moralische Standards. Die Gesellschaft verdrängt die Ungeheuerlichkeiten und stürzt sich auf individuelle Verfehlungen – hier Sodomie –, die ihr die Möglichkeit gibt, die empörende eigene Schuld schlichtweg zu verdrängen.

In „*Edipo Re*“ bettete Pasolini die Handlung, die dem Ödipusstoff folgt, in eine „reale“ Rahmenhandlung. So stellt er einen Bezug her zwischen dem Mythischen und dem, was es uns zu erzählen hat. In „*Il porcile*“ wird dieses Verfahren gebrochen: Pasolini flicht die beiden Episoden durch Montage übergangslos ineinander. Die sprachlose Kannibalggeschichte und die Realhandlung um den Schweine liebenden Jüngling verschränken sich mit harten, oft den Blick des Zuschauers fordernden, verwirrenden Schnitten. Wir müssen schauen und denken; was uns zunächst ohne Sinn erscheint, macht Sinn in den gegenseitigen Spiegelungen der einzelnen Szenen zueinander.

Im gleichen Jahr – 1969 – dann wendet sich Pasolini ins Hermetische. „*Medea*“ bezieht sich nicht mehr auf eine Rahmenhandlung und stellt auch keinen realen Gegenwartsbezug mehr her. Hier ist Pasolini ganz im Mythos. Alle Zutaten der vorhergehenden Filme sind auch hier vorhanden: Das karge Land, die Laiendarsteller, die analogen Bilder, die uns ein scheinbar längst Vergangenes als Gegenwart zeigen, die uns über uns selbst aufklärt. Rigoros ist Pasolini in seiner Haltung zur Handlung: Er nimmt eindeutig Partei. Er steht auf Medeas Seite, die ihm das Prinzip des Archaischen verkörpert. Seine Haltung nimmt ihn ein gegen Jason, der hier ein rationalistisches, modernes Prinzip vertritt. Schweitzer macht deutlich, daß man hier den Mythos der Dritten Welt, genauer: den Mythos Afrika, der Erzählung eingeschrieben finden kann³⁶.

³⁶ ebenda; S. 105f.

Pasolini war es gelungen, für die Rolle der Medea die große, verstummte Maria Callas zu gewinnen, die ihre Karriere beendet hatte. Sie hatte Filmangebote stets abgewiesen, ihre persönlich sehr enge Beziehung zu Pasolini ermöglichte die Zusammenarbeit. Für Pasolini begann hier noch einmal ein Zyklus, den er in seinen persönlichen Beziehungen schon öfter durchlebt hatte. Die rasende Arbeitswut, die ihn trieb, war ja auch ein Versuch, den persönlichen Obsessionen und Dämonen zu entkommen. Immer waren es auch Begegnungen mit Menschen gewesen, die ihm die Kraft gaben, dieses Pensum durchzuhalten. Meist waren dies Beziehungen zu Männern, manchmal zu Freunden, wobei dann das Geschlecht keine Rolle spielte. Die Begegnung mit der Callas war eine neue Erfahrung für Pasolini. Er fühlte sich zu ihr hingezogen, wohl auch körperlich, doch ist nicht belegt, daß es zwischen den beiden auch zu sexuellen Kontakten kam. Sicher ist, daß sie für ihn eigentlich die erste Frau war, die er weder als „Heilige“, der Mutter gleichgesetzt, noch geschlechtslos, sondern als eine intellektuelle Partnerin, und sehr wohl als Frau wahrnahm. Was für Pasolini wesentlich war, war ihr souveräner Umgang mit ihrer ureigenen Kunst: Die Callas hatte aufgehört, öffentlich aufzutreten. In diesem Verstummen sah Pasolini die Möglichkeit zur größtmöglichen Freiheit. Eben diese Freiheit schien ihm, dessen Kunst unabhängig von körperlicher Konstitution war, sehr verführerisch, frei von Vergänglichkeit, denn Buchstaben kann auch ein alter, kranker Mann aufs Papier bannen. Die verstummte Sängerin konnte frei, quasi neugeboren die Welt erneut entdecken. Er selbst mußte weitermachen, mußte mit seinen Filmen und Schriften weiterhin streiten gegen ein bigottes Bürgertum, für einen offenen Dialog in der Gesellschaft. Er veröffentlichte weiterhin Gedichte, feierte das bäuerliche Leben. Zu diesem Zeitpunkt stellte er sich – wie schon mehrfach erwähnt – gegen die Studenten, bei einer Straßenschlacht identifizierte er sich mit der Seite der Polizisten – diese seien die Söhne des Proletariats, die studentische Seite aber repräsentiere eine Jugend, die Revolution „spiele“, bis sie selbst an die Pforten der Macht gelänge³⁷. In den „*Freibeiterschriften*“³⁸, lose Artikel, die im „*Corriere della Sera*“ zwischen 1973 und 1975 erschienen, führte er diesen bitteren Dialog weiter. Bitter war für Pasolini auch, daß er nun das Poetische zugunsten des Journalismus aufgab, dem er den direkten Zugang zur Sprache nicht zugestand. Die Poesie war in seiner Betrachtungsweise direkte Tat der Sprache, ein Sprachakt, Artikelsprache bedeutete für ihn verstümmelte Sprache, kraftlos.

³⁷ ebenda, S. 115ff.

³⁸ Pasolini, Pier Paolo: *Freibeiterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Berlin, 1998/2006.

Die Begegnung mit der Callas gab Pasolini noch einmal die Kraft zu einem optimistischen Aufbegehren. Neben anderen Projekten begann er 1969 an der Arbeit zu seiner „Trilogie des Lebens“. Er wollte, diesmal ohne die Schwere und Sperrigkeit der ‚mythischen‘ Filme und ohne die Strenge, die „*Teorema*“ auszeichnete, das Leben feiern, was auch bedeutete: den Körper. In den drei Filmen der Trilogie des Lebens – „*Decamerone*“ („*Decamerone*“; Italien/Frankreich/BRD, 1970), „*I racconti di Canterbury*“ („*Pasolinis tolldreiste Geschichten*“; Italien/Frankreich/BRD, 1971), „*Il fiore delle mille e una notte*“ („*Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*“; Italien/Frankreich, 1974) – versucht Pasolini, die hochtheoretischen Konzepte des Körpers als eines utopischen Ortes, als Projektionsfläche revolutionärer Bewegung so umzusetzen, daß fast spielerisch-sinnlich erfahrbar wird, was sonst trockene Theorie bliebe. Er bedient sich dreier Vorlagen, die (auch) als Klassiker erotischer Literatur gelten: Boccaccios „*Decameron*“, Chaucers „*Canterbury Tales*“ und der orientalischen „*Geschichten aus 1001 Nacht*“.

Alle drei Texte bieten eine Frivolität, die es erlaubt, eine Auswahl zu treffen, ein Destillat herzustellen, in dem die von Pasolini gewollten Gemälde sexueller Befreiung filmisch darstellbar waren. Dabei verfolgt er in allen drei Filmen eine Doppelstrategie: Zum einen ist da die Darstellung, die erstmals im nicht-pornographischen Kino nicht nur Nacktheit oft und explizit darstellt, sondern soweit geht, erigierte Penisse und geöffnete Schamlippen zu zeigen. Der Skandal war natürlich vorprogrammiert. Der zweite Teil der Strategie war die Art, wie die dargestellte Sexualität institutionelle Autorität und Hierarchien untergräbt. Exemplarisch ist dies in „*Decamerone*“, wo Pasolini bewußt die Geschichten auswählt, die direkten Bezug auf die Kirche nehmen. Gerade in „*Decamerone*“ wird dies zu einer subversiven, antiklerikalen Strategie. Sexualität unterläuft hier ununterbrochen die Macht der Kirche, indem sie die Macht der Stellung, den Ort, an dem sich ein jeder hier befindet, unterläuft, aufhebt. Die Episode, in der ein junger Mann unter Vortäuschung diverser Gebrechen Unterschlupf in einem Kloster findet und zunächst heimlich, dann immer offener die Nonnen freien darf, verdeutlicht diese Strategie. Der Macht der Sexualität, ihrer befreienden Kraft, kann sich keiner der Gezeigten entziehen. Nino Davoli spielt in dieser Episode den jungen Mann, einen Toren, einen Narren, mit seiner ganzen Naivität und seiner ganzen Offenheit. Es sollte eine mittelalterliche Gesellschaft dargestellt werden – direkt, roh, frivol. Pasolini nutzt den teils derben Humor der Vorlage und setzt ihn direkt um, d.h., er macht sichtbar, was bei Boccaccio nur angedeutet wird. Der Blick der Kamera auf die Geschlechtsteile ist direkt und fordernd – er fordert das Recht, ein Zeitalter, das seiner Meinung nach einen direkteren Zugang zur Sexualität zuließ, direkt abzubilden, darzustellen. Er fordert aber auch unsere

Blicke als Zuschauer heraus; wir sollen uns diesen Blick auf die Geschlechter leisten, ihn genießen (so wie er – Pasolini – ihn zweifellos genießt), uns ihm öffnen. „Genuß“ wird dabei fast politisches Programm, denn statt verschämt wegzuschauen, wenn das Fleisch selbst inszeniert wird, sollen wir uns über die Fessel der Macht religiöser oder gesellschaftlicher Konvention hinwegsetzen und uns dem Gezeigten unvoreingenommen zuwenden. Noch einmal das „*cinema di poesia*“: Da der Film – anders als die Wortsprache – über kein ausgefeiltes, historisch gewachsenes System verfüge, sei er geeignet, unmittelbar darzustellen, dem Dargestellten physisch nahezurücken. Die Filmsprache sei keiner Linguistik unterworfen, eher einer Stilistik, da sie vorgrammatikalisch sei³⁹. Deshalb eigne sie sich so ungemein zur Darstellung expressiver Körperlichkeit – und Gewalt. Doch müsse es möglich sein, der dargestellten Gewalt auch ein Prinzip des Lebens gegenüberzustellen. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Welt bereits Arthur Penns „*Bonnie&Clyde*“ („*Bonnie und Clyde*“; USA, 1967) und Sam Peckinpahs „*The Wild Bunch*“ („*The Wild Bunch – Sie kannten kein Gesetz*“; USA, 1969) gesehen; Filme, die eine bis dato unvorstellbare Gewalt auf die Leinwand gebracht hatten. Pasolini wollte also, daß der Blick des Zuschauers nicht nur zeitlupenhafte Tode sieht (genießt), sondern ebenso daran gewöhnt wird, frontale Nacktheit zu studieren. Und auch ein weiteres Motiv war diesen Blicken eingeschrieben, denn Pasolini verwendet in den Filmen der „Trilogie“ oft und gern die subjektive Kamera, so daß der Zuschauer die Perspektive der Protagonisten einnimmt, und dies ist häufig der Blick der Frauen, wodurch wir außerhalb des gewollt pornographischen Films erstmals männliche Genitalien zu sehen bekommen. Und da sich die Darsteller einmal mehr aus den Laien der Borgate rekrutierten, sehen wir den Körpern die Merkmale der subproletarischen Klasse an und eben nicht die der bürgerlich sanktionierten Schauspielerinnen. Doch Pasolini treibt es noch einen Schritt weiter: Er entmystifiziert die bürgerlich-bougeoise Darstellungsweise, mehr noch, er schließt den bürgerlich-bourgeois Blick einfach aus. Seine Filmsprache „spricht“ die Sprache der Borgate – direkt, unverstellt, unverbildet. Nacktheit, das Sich-Erfreuen an der Nacktheit des andern und der eigenen, wird so zu einem ideologischen Programm, denn anders als es die subjektive Kamera bis dahin propagiert, ist diesem Blick nicht die Psyche des Sehenden eingeschrieben, sondern eine Form von Klassenbewußtsein⁴⁰. Dieser Aspekt wird noch genauer zu untersuchen sein in der Besprechung von „*Salò*“, wo die Bedeutung des subjektiven Blicks noch einmal – und definitiv – verkehrt wird.

³⁹ Vgl.: Denning; a.a.O.; S. 40.

⁴⁰ Vgl.: Fuchs, Gerhild: *Die Unschuld der Körper als Utopie: Pasolinis Trilogia della vita*. In: Kuon, Peter (Hrsg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a.M. 2001; S.96ff.

In den Blicken auf diese Körper feiert Pasolini auch die Jugend als Kraft und Vitalität. Er verherrlicht die Jugend, stellt eine Sehnsucht nach jugendlichen Körpern zur Schau, die Jungsein zu einem Wert an sich macht. Das Prinzip der Jugend wird in „*Decamerone*“ auch im Historischen gespiegelt: der Film ist angesiedelt an der Grenze der alten und der jungen Zeit, also des Mittelalters und der Neuzeit. Erzählt wird von Menschen (und gerade unter den Klerikalen spielt dies die entscheidende Rolle), die ihre eigenen Entscheidungen treffen, wobei moralisch nicht geurteilt wird. Pasolini zeigt durchaus auch die Grausamkeit des ausgehenden Mittelalters und eines verrohten Menschentypus. Wird gemordet, so ist auch hier die Entscheidung eine subjektive des freien Willens. Der Mensch an der Grenze zwischen dem Mythos der ‚dunklen Jahrhunderte‘ und dem frühen Humanismus und der dämmernden Aufklärung. Dies zeigt Pasolini in „*Decamerone*“ auch in zwei ineinander verkreuzten Rahmenhandlungen: Zu Beginn des Films sehen wir einen Mann auf einen Sack einschlagen, aus dem Stöhnen dringt; der Mann stößt den Sack eine Schlucht hinunter. Die zweite Rahmenhandlung ist die um den Maler Giotto, den Pasolini selbst darstellt. Der Mord kann als die Entfremdung des Menschen in einer Welt gelesen werden, die beginnt, sich von Gott abzuwenden. Gesichtslos die Opfer, doch auch blind der Mörder, denn er kann das Opfer nicht mehr identifizieren, wenn es im Sack steckt. Die Kritik wollte einen autobiographischen Bezug herstellen und Pasolini sich selbst als dieses anonyme Opfer zeigen lassen, doch kann diese Szene auch als Mord an Gott gelesen werden, ein vorweggenommenes Nietzschezitat. In dem Maler Giotto zeigt sich ein Mensch, der beginnt, sich ein Bild zu machen⁴¹. Dabei verwendet Pasolini die Malerei in zweierlei Weise: Er zeigt die Malerei Giottos, doch zugleich zitiert er in der Inszenierung seiner Filmbilder große Meister der Renaissance, ohne diese zu kopieren. Im Gegenteil, er verfremdet sie, bricht sie ironisch und macht sie dadurch für uns in ihrem zeitlichen Kontext erfahrbar⁴².

Die „Trilogie des Lebens“ stellt ein Aufbäumen Pasolinis dar. Er ließ noch einmal seine wichtigsten Anliegen aufscheinen, stellte ein utopisches Potential aus, das er inhaltlich und formal versuchte wirksam werden zu lassen. Dies trug ihm bei der Kritik kaum Wohlwollen ein. Alle drei Filme wurden als schwach angesehen, das Bild des Mittelalters, das hier gezeichnet würde sei oberflächlich, plakativ. Zugleich bescherten die drei Filme Pasolini den größten kommerziellen Erfolg seiner Karriere. Doch innerlich hatte die Abkehr begonnen. Liest man die Artikel der „*Freibeuterschriften*“, die in den Jahren der Arbeit an der

⁴¹ Vgl: Minas, Günter: „*Ein Fresko auf einer großen Wand...*“ *Die Bedeutung der Malerei für die Filmarbeit Pasolinis*. In: Klimke; S.51ff.

⁴² ebenda; S. 60f.

„Trilogie“ entstanden, kann man seiner Gesellschaftsanalyse eine Radikalisierung entnehmen⁴³. Das Prinzip des „Konsumismus“ stellte eine umgreifende gesellschaftliche Klammer dar, der Kapitalismus mündet demnach immer in einen offenen oder aber – gefährlicher noch! – in einen verdeckten Faschismus. Dieser entmenschlicht und läßt alles zur Ware werden, eben auch den Menschen und seine Beziehungen zur Welt, zu anderen Menschen. Italien hatte seine faschistische Geschichte, ebenso wie es seine Geschichte einer Kollaboration hatte, die sich in der Unterstützung der Deutschen im zweiten Weltkrieg zeigte, u.a. bei der (späten) Deportation der Juden in die KZ. Nun schickt sich dieses Italien an, in seiner Totaltechnologisierung, seiner Ent-Mystifizierung und De-Sakralisierung, einem Universalfaschismus (den „ersten wahren Faschismus“, wie Pasolini es nennt) Vorschub zu leisten. Pasolini steht dem ohnmächtig gegenüber. Er sieht die Sprache, damit die Ideen, die sie ausdrücken kann, und auch die Gefühle korrumpiert. Er selbst, im Dialog mit der Gesellschaft, stellt sich dagegen und weiß dennoch um die Unmöglichkeit einer Veränderung. Sein Körper wird ihm ein Schlachtfeld: Immer häufiger spricht/schreibt er nun über seine Homosexualität, stellt sie aus, wird auch dafür wieder angegriffen, weist darauf hin, daß er mit dieser sexuellen Präferenz „unwertes“ Leben darstellt in den Augen der Faschisten. Die Heiligkeit des Lebens nimmt für ihn zentralen Raum ein, was ihn wiederum in die Nähe der „Reaktion“ rückt aus Sicht anderer, sich links einordnender Intellektueller, denn er plädiert u.a. für ein rigides Verbot von Abtreibungen. Ohne die geschlechtsspezifischen Bedingungen näher zu untersuchen, sieht er in der erlaubten Möglichkeit der Abtreibung ein erstes, entscheidendes Merkmal einer De-Sakralisierung des Lebens⁴⁴. Einmal mehr sitzt er zwischen allen Stühlen und kommt zu der Annahme, alles falsch gemacht zu haben⁴⁵. Und noch einmal, wie Ende der 50er Jahre, schwört er ab. Damals war es die Sprache, die seiner Meinung nach nicht mehr taugte, der Realität gerecht zu werden (weswegen er in den frühen 70er Jahren auch davon sprach, daß man die „Sprache der Realität“ selbst – Gesten, Mimik, Blicke – studieren müsse), nun schwor er der Idee ab, die die „Trilogie des Lebens“ ausmachte. Daß der Körper, die Sexualität, die Liebe als zwischenmenschliche Universalerfahrung die Kraft habe, Ideologien ebenso wie Institutionen zu unterwandern und damit die Möglichkeit besitze, uns von den Mächten zu befreien, die uns – im Laufe der Jahrhunderte immer subtiler – gefangen halten und unterdrücken. Diese Hoffnung gab Pasolini auf. Er wandte sich ab,

⁴³ Vgl. die Artikel „Die erste, wahre Revolution von rechts“ oder „Der Faschismus der Antifaschisten“ in den *Freibeuterschriften*; S.34-40/62-70.

⁴⁴ Vgl.: ebenda: *Der Koitus, die Abtreibung, die Schein-Toleranz der Herrschenden, der Konformismus der Progressiven*. S. 89-97.

⁴⁵ Vgl. Schweitzer; S.122ff.

widerrief die „Trilogie“. Bitter waren die Einsichten, daß die, die für ihn eine große Hoffnung darstellten – die Jungen der Borgate, die Massen der Dritten Welt – letztlich genau das wollten, was er so ablehnte: Farbfernsehen, schöne Autos, große Wohnungen. Was sich in „*Mamma Roma*“ schon ankündigte, nämlich die Sehnsucht des Kleinbürgers nach der Konsumwelt, nach der Ruhe des bourgeois Lebens, sah Pasolini nun vollkommen bestätigt⁴⁶.

In den „*Freibeuterschriften*“ und seinen „*Lutherbriefen*“⁴⁷ griff er weiter die Gesellschaft an, schrieb seine Einwürfe und focht für seine Überzeugungen. Doch an neuen Projekten arbeitete er (zunächst) nicht. Er beteiligte sich daran, ein Drehbuch zu schreiben für seinen Freund Sergio Citti, der ein Projekt über den Marquis DeSade plante⁴⁸. Citti selbst verlor zusehends das Interesse, doch Pasolini begriff mehr und mehr, was für ein unglaubliches Potential sich auftat, wenn man die Vorlage DeSades nur richtig zu deuten und zu inszenieren verstand. Er hatte die Idee für ein neues Projekt...

⁴⁶ ebenda; S.123/124.

⁴⁷ Pasolini, Pier Paolo: *Lutherbriefe. Aufsätze, Kritiken, Polemiken*. Wien/Bozen, 1996.

⁴⁸ Schweitzer; S. 125.

Teil II: Die Hölle der Freiheit:

DeSades „Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung“

1909 erscheint in deutscher Sprache das Fragment eines ungeheuerlichen lexikalischen Versuchs, „*Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*“ des Donatien-Alphonse-Francois de Sade (1740-1814)⁴⁹. Der Marquis hatte diesen Versuch, die 600 Perversionen, die es gäbe, niederzulegen und zu erfassen, während seiner Haft in der Bastille unternommen. Bei der Erstürmung der Festung zu Beginn der Französischen Revolution war die 12 Meter lange Rolle, auf die er geschrieben hatte, verloren gegangen und bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts verschollen geblieben. Wie viele andere der meist anonym erschienenen Texte des Marquis stellte auch dieser einen Skandal dar. Die Imagination sexueller Ausschweifungen, Martern, Qualen und Tötungen, die DeSade lieferte, war eine Ungeheuerlichkeit. Sein Schreiben galt zu seinen Lebzeiten, aber auch über einhundert Jahre nach seinem Tod als ein Angriff auf moralische und sittliche Werte, es wurde außerhalb jeden menschlich-humanistischen Denkens eingeordnet und meist verboten. Noch in den 1950er Jahren fragte Simone de Beauvoir rhetorisch: *Soll man de Sade verbrennen?*⁵⁰

Betrachtet man das Werk DeSades oberflächlich, scheint es wahrlich nur eine monotone Aneinanderreihung sexueller Ausschweifungen, obsessiver Perversionen und – seinem Namen entsprechend, aus dem der Begriff später abgeleitet wurde – sadistischer Foltern und Martern an Unschuldigen, Wehrlosen, Schwachen zu sein. Doch gerade das 20. Jahrhundert brachte auch eine tiefere Beschäftigung mit diesen Schriften. Von Pierre Klossowski bis Roland Barthes reicht das Spektrum Intellektueller, die versuchten, sich mit dem Marquis auseinanderzusetzen⁵¹. Dabei kommt eine erstaunlich moderne Sichtweise DeSades zum Ausdruck, v.a. dort, wo er als Klassifikator, fast als Semiologe gesehen wird.

1. Ein Leben in den Kerkern der Ausschweifung

Der Marquis de Sade verbrachte 27 Jahre seines Lebens in den Kerkern des Ancien Régime, der Revolutionstribunale und schließlich in denen Napoleons. Sein Werk, aber auch sein Sein an sich waren Zeit seines Lebens ein Skandalon, welches wegzuschließen und dem Vergessen

⁴⁹ Marquis de Sade: *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*. Köln, 1995. Zur Namensnennung: Bei Zitaten [s.u. Beauvoir] und Titelnennung *de Sade*, in meinem Fließtext *DeSade*.

⁵⁰ Beauvoir, Simone de: *Soll man de Sade verbrennen?* Reinbek bei Hamburg, 1983.

⁵¹ Die Einzeltitel sollen später bei Erwähnung im Fließtext belegt werden. Es muß aber schon hier darauf hingewiesen werden, dass eine erschöpfende Aufzählung nicht geleistet werden kann und soll; ebensowenig, wie es in der vorliegenden Arbeit darum gehen kann, das Werk des Marquis erschöpfend zu behandeln. Hier soll ein Überblick gegeben werden auf die wichtigsten Auseinandersetzungen, v.a. bei Klossowski, Blanchot, Beauvoir und Barthes, wobei ich mich auch dabei soweit einschränke, vor allem die für die Bearbeitung durch Pasolini bedeutsamen Sichtweisen auf das DeSade'sche Werk zu berücksichtigen.

anheim zu geben einfach und praktikabel erschien. DeSade wurde 1740 in Paris geboren, wurde dadurch zum Zeitzeugen der großen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts. Er trat früh in die Armee ein, nahm an einem Feldzug in Deutschland während des Siebenjährigen Krieges teil, brachte es dabei bis zum Hauptmann⁵². Schon mit zwanzig Jahren überträgt ihm der Vater die Verwaltung der Familienprovinzen. 1763 übersiedelt der Marquis nach Paris und beginnt das Leben, das ihn später so berühmt-berüchtigt werden ließ (wobei schon hier darauf verwiesen sei, daß von den berühmten Ausschweifungen viele nicht belegt sind, v.a. jene, die seinen obsessiven Hang zur Gewalt bedeuten sollen). Die Verschuldung der eigenen Familie treibt ihn in die Heirat mit der reichen Renée-Pélagie de Montreuil, die dem Pariser Beamtenadel entstammt. Zugleich beginnt hier eine Dauerfehde mit seiner Schwiegermutter, die mehrfach gegen ihn intrigierte und ihn ins Gefängnis brachte. Die Ehe hält ihn nicht von seinem ausschweifenden Leben ab. Noch im gleichen Jahr wird er wegen ‚ungesetzlicher Exzesse‘ verurteilt und in Haft genommen. In den Jahren bis 1770 unterhält er verschiedene Affären mit Kurtisanen und Schauspielerinnen, reist viel, was zu neuerlichen Verschuldungen führt, ein Skandal bringt ihn 1768 erneut in Haft, aus der er durch Begnadigung des Königs entlassen wird. Der Haß der Schwiegermutter wird nicht zuletzt durch ein leidenschaftliches Verhältnis mit seiner Schwägerin entfacht. 1772 führt er in seinem Stammschloß La Coste sein erstes Theaterstück auf, im gleichen Jahr kommt es zur Anklage wegen Sodomie und Giftmord in Marseille, DeSade flieht mit seiner Schwägerin nach Italien. Er wird in Abwesenheit in Aix zum Tode verurteilt. Dank der Bemühungen seiner Schwiegermutter wird er verhaftet und kommt erneut in Gefangenschaft. Er flieht, wird wieder verhaftet, flieht erneut. 1777 sterben in kurzer Folge seine Mutter und sein Onkel, der Abbé de Sade, ein Kleriker, der vor allem als Schürzenjäger und Petrarcaforscher von sich reden machte. Er hatte in den Jahren 1744-50 die Erziehung des jungen DeSade übernommen; sein eigenes ausschweifendes Leben war immer wieder Anlaß zu Mutmaßungen, er sei für die Veranlagung seines Neffen verantwortlich.

1778 schließlich wird der Marquis gefasst und in Vincennes eingekerkert. Zwar wurde das Todesurteil gegen ihn annulliert, doch begann nun die elfjährige Haft, während der er einige seiner wichtigsten Werke schrieb, darunter auch die „120 Tage von Sodom“ (1782-85). 1784 wird er in die Bastille verlegt, wo ihn seine Frau besuchen durfte und dies auch häufig tat. 1790 schließlich wird DeSade infolge der Aufhebung aller Haftbefehle freigelassen. Er bleibt in Paris, wo er zunächst am Theater arbeitet. Seine Frau lässt sich von ihm scheiden. 1792

⁵² Bei den biographischen Notizen stütze ich mich hauptsächlich auf die Lebensdaten am Ende der deutschen Ausgabe bei Könnemann, a.a.O.; S. 478/79. Zusätzlich auf die *Lebensläufe* bei Barthes, a.a.O.; S. 197ff.

wird DeSade, der sich den Sansculotten anschließt, Revolutionssekretär, engagiert sich für die Verbesserung der Bedingungen in den Krankenhäusern. 1793 wird er zum Richter, später zum Gerichtsvollzieher ernannt, doch im gleichen Jahr noch verhaftet man ihn wegen ‚revolutionsfeindlicher Haltung‘ und inhaftiert ihn einmal mehr. Am 26. Juli 1794 wird er (erneut) zum Tode verurteilt, wegen eines schon länger andauernden Augenleidens in eine Privatklinik verlegt, was ihn vor dem Schafott rettet, nach dem Sturz der extremistischen Jakobinerregierung schließlich freigelassen. Finanzielle Sorgen zwingen ihn, das Schloß La Coste zu verkaufen. Die anonyme Veröffentlichung des Doppelromans *„La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu, suivie de l’histoire de Juliette, sa sœur“*, zwingt ihn 1799, öffentlich zu leugnen, dessen Verfasser zu sein. Die folgenden Jahre sind – wie so oft – durch Geldmangel geprägt. 1801, nun schon unter Napoleonischer Herrschaft, wird er wieder verhaftet, Manuskripte werden beschlagnahmt, ohne Urteil inhaftiert man ihn in dem Gefängnis Sainte-Pélagie. Von dort wird er 1803 in das Irrenhaus Charenton in Paris überführt. In den folgenden zehn Jahren sitzt er in der Irrenanstalt, die es jedoch zulässt, daß er für Besucher der Pariser Prominenz Theatervorstellungen inszenieren darf. Die Schauspieler rekrutiert er aus den Insassen der Anstalt. Die Aufführungen werden legendär. 1814 schließlich stirbt DeSade am 2. Dezember, nachdem er lange bettlägrig war.

DeSade war ein Kind der Aufklärung, ohne wirklich ein Aufklärer zu sein. Sicherlich war er vertraut mit den zentralen Texten seiner Epoche. Er setzte sich intensiv mit den zentralen Fragen der Epoche auseinander. Und er treibt einige aufklärerische Tendenzen bis ins Extrem. Atheismus wird ihm nachgesagt, doch ist es weniger eine atheistische Haltung im herkömmlichen Sinne, als ein Hadern mit Gott, besser: ein Hadern mit dem Menschen, der eines Gottes bedarf. Freiheit heißt die Maxime; die Freiheit, die sich der Einzelne nimmt, über sich selbst zu entscheiden, ein souveränes Subjekt zu sein. Dabei symbolisieren die Wollust, der Trieb und die Möglichkeiten seiner Befriedigung diese Freiheit; besser: Sie sind mit dieser Freiheit gleichzusetzen⁵³.

DeSade war kein Revolutionär, rückte zunächst aber weit nach ‚links‘, an den extremen Rand des revolutionären Spektrums; er scheute sich jedoch nicht, seine politischen Positionen innerhalb eines halben Jahres stark zu revidieren, als dies opportun erschien. Er laviert. Er ist Angehöriger des angegriffenen Standes und begreift dennoch die Notwendigkeit des historischen Wandels. Auch darin zeigt er sich als aufgeklärter Mensch seiner Zeit.

⁵³ Vgl. : Klossowski, Pierre : *Sade – mein Nächster*. Wien, 1996; S. 149ff.

DeSade ist ein Libertin. Er gibt sich der Ausschweifung hin, zeigt weder Reue noch Bedauern, bricht – wenn nötig; auch hier oft dem reinen Opportunismus folgend – gesellschaftliche (also auch ständische) Regeln und Konventionen und erarbeitet schließlich noch ein theoretisches Gebilde, das die Libertinage rechtfertigt. Es hat die Ausschweifungen gegeben, die ihm nachgesagt wurden, doch in welchem Umfang und Ausmaß? Immerhin war es ihm darum zu tun, sie geheimzuhalten, was seine Briefe an den Gefängnisdirektor beweisen⁵⁴.

Simone de Beauvoir weist in ihrem Text nach, daß es in jener Zeit, die den Niedergang des Adelsstandes mit sich brachte, weitaus schlimmere Libertins mit weitaus schlimmeren Exzessen gab. Folgerichtig weist sie DeSade auch eher eine Besonderheit darin zu, daß er es nicht schaffte, seine Ausschweifungen wirklich geheimzuhalten⁵⁵. Vielleicht wollte er dies gar nicht. Dem Libertin ist die Regel auch heilig, da er sie nur so brechen kann. Es bedarf also auch eines Publikums, daß auf die Ausschweifung reagiert, den Regelbruch wahrnimmt. Und das perfekte Publikum ist der Leser. So ist sein Schreiben der eigentliche Exzess, seine Schriften stellen die Ungeheuerlichkeit dar. Die Fiktion seiner Romane, Romanfragmente und Theaterstücke haben weitaus mehr Anstoß erregt, als es sein Leben je konnte.

2. „Die 120 Tage von Sodom“ – Von der Grammatik des libertinen Denkens

2.1. Inhaltsübersicht

Vier Libertins, ein Herzog, ein Bischof, ein Präsident und ein Finanzier, alle vorgestellt als reiche, perverse Lüstlinge, heiraten reihum eine Tochter eines der jeweils anderen Herren. Sie alle sind in DeSades Einführung bereits Mörder und Schänder. Sie beschließen auf dem Schloß eines der Herren eine „Schule der Ausschweifung“ zu begründen. Dazu wählen sie sich acht Mädchen, keine älter als fünfzehn Jahre, acht Jungen, im gleichen Alter (ausgesucht nach ihrer Schönheit), acht ‚Ficker‘⁵⁶ (ausgesucht nach Länge und Umfang ihrer Sexualorgane), vier Erzählerinnen, die zugleich als Kupplerinnen fungieren, und vier Bedienstete, die nach dem Grad ihrer Hässlichkeit erwählt wurden. Hinzu kommen Köche und einige Küchenhilfen. Diese Gesellschaft zieht sich auf das Schloß Silliny zurück, Besitz des Finanziers Ducet, in einem Gebirgswald der Schweiz gelegen. Das Schloß ist so abgelegen, daß, nachdem man Brücken hinter sich zerstört und die Köhler der Umgebung mit Waffen ausgestattet und angewiesen hat, jeden, der sich dem Schloß nähert zu meucheln, man

⁵⁴ Vgl: Beauvoir; S. 15f.

⁵⁵ ebenda; S. 13.

⁵⁶ Der Begriff ist der deutschen Übersetzung entnommen.

sich sicher sein kann, in den Schloßmauern ungestört seinen Exzessen nachgehen zu können. DeSades Beschreibung des Schlosses und der Anfahrt dorthin gleicht denen in klassischen Märchen: steile Berg- und Felshänge, 1000 Fuß tiefe Abgründe, Nebelschwaden und Höhenzüge sind zu meistern. Einmal im labyrinthisch angelegten Schloß angekommen, logistisch mit allem versorgt, dessen es bedarf, um den festgesetzten Zeitraum von 120 Tagen in größtmöglicher Völlerei zu überstehen, lassen die Libertins schließlich auch noch sämtliche Tore und Fenster vermauern, damit die Eingekerkerten nicht einmal ansatzweise der Idee verfallen, sie könnten entkommen. Es werden Gemächer für die Herren, Schlafsäle für ihre Gefangenen eingerichtet. Mittelpunkt der Örtlichkeiten bildet ein Theater, in welchem in vier Nischen mit angehängten Separees die Herren thronen. Die Mitte dieses Raums bildet ein Thron, auf welchem die Erzählerin des Monats sitzt und ihre Passionen vorträgt. Zu ihren Füßen sitzen die sechzehn Jungen und Mädchen, nackt (bzw. so gekleidet, daß sie immer leicht zu entkleiden sind; Verkleidung spielt in den Anordnungen der Herren, den Figuren, die sie stellen lassen, eine wichtige Rolle), stets verfügbar, damit die Libertins, angestachelt durch die Ausführungen der Erzählenden entweder direkt vor Ort oder aber zurückgezogen in ihren Kammern Unzucht treiben können mit den von ihnen ausgewählten Opfern. In diesem Theater stehen auch zwei Marterpfähle, die dazu dienen, einmal wöchentlich die aufgelaufenen Strafen zu exekutieren. Immer samstags müssen hier die unter der Woche Verurteilten schreckliche Qualen über sich ergehen lassen. Die vier Herren haben einen Katalog erstellt, der nicht nur die Vergehen und ihr Strafmaß festlegt, sondern auch unmißverständlich die Verlorenheit derer ausdrückt, die hier gefangen sind. Bei Ankunft im Schloß wird den Ankömmlingen in einer Ansprache verdeutlicht, daß sie nichts mehr zu erwarten haben: „*Ihr seid getrennt von euren Freunden und Angehörigen, ihr seid bereits tot für die Welt und atmet nur noch zu unserer Lust.*“⁵⁷.

Wie bereits erwähnt, sollen die Ausschweifungen 120 Tage dauern, vier Monate. Jeden Monat ist eine der vier Erzählerinnen damit beauftragt, 150 Passionen zu erzählen, angefangen von den einfachen bis hin zu den schrecklichsten, denen des Mordes. Zum Ende einer jeden Woche sollen eines der Mädchen und ein Junge miteinander verheiratet werden, dann mit einem der Herren. Die Frauen der Herren, zugleich ihre Töchter, werden in die Ausschweifungen voll eingebunden, nach und nach immer schlechter behandelt, was die Verachtung der Libertins für die Frau als solche aber auch vor den Tabus der Institution ‚Ehe‘ und des Inzests zum Ausdruck bringt.

Die ersten 150 Passionen sind die einfachen – Kindesschändung, Onanie, Kuppelei. Diese

⁵⁷ DeSade; S. 70.

werden von der Duclos erzählt. Die Protagonisten der Geschichten sind größtenteils Kleriker. Der zweite Teil sollte von der Chanville erzählt werden. Sie berichtet hauptsächlich von den sogenannten „symbolischen“ Passionen: Ein Mann verkehrt zugleich mit mehreren Frauen, prostituiert seine Familienangehörigen oder sodomisiert, womit auch die Homosexualität dieser Kategorie zugeordnet wird.

Teil drei, erzählt von Martaine, führt die Passionen der Blutschande – Entjungferung der Töchter durch den Vater, etc. –, aber auch Päderastie vor. Auch erste deutlich gewalttätige Handlungen (Peitschen, Brennen von Wunden, etc.) werden beschrieben.

Teil vier schließlich, vorgetragen von der Desgranges, besteht aus den „Passionen des Mordes“, die immer von erschreckenden Torturen erzählen und stets mit dem Tod des Opfers enden. Hier wird deutlich, wie sich der Begriff des „Sadismus“ entwickelt und geprägt hat. Genauestens wird aufgezählt, welche ‚Abgänge‘ an welchen Daten stattfanden. Schließlich erzählt DeSade stichwortartig, wer die 120 Tage im Schloß überlebt hat und nach Paris zurückgekehrt ist.

2. 2. Wider die Tugend, wider Gott, wider die Natur: Eine Semantik des Bösen

Die „120 Tage...“ sind ein Frühwerk des Marquis DeSade. Sie nehmen jedoch Vieles vorweg, was seine späteren Werke auszeichnet. Das Fragment besteht aus einer umfangreichen Einleitung, den Bestimmungen und dem im Werk als ersten Teil gedachten Abschnitt. Sowohl die Einführung als auch die Bestimmungen sind bei DeSade sorgfältig und detailliert ausgearbeitet, auch der erste Teil, die ersten 150 Passionen, sind genauestens erzählt. Allein hierfür braucht er an die 380 Seiten im gedruckten Format. Die Teile zwei, drei und vier sind nur noch fragmentarisch, skizzenhaft angelegt. Materialmangel zwang DeSade dazu, hier zwar genauere, jedoch nicht ausgearbeitete Anmerkungen zu hinterlassen. So umreißt er die jeweilig erzählte Episode aus den „Passionen“, hängt aber nur noch vereinzelt Bemerkungen an über das, was im Schloß passiert. Der Leser kann sich also in etwa ein Bild davon machen, wie umfangreich das Werk geworden wäre, hätte DeSade Zeit und Material genug gehabt, es auszuarbeiten. Lesbarer wäre es wahrscheinlich nicht geworden.

2.2.1. Befreiung durch Fiktion: Stellungen, Klassifizierungen und (An)Ordnungen

Es soll hier kein *close-reading* all der Foltern, Qualen und Morde, die im Buch aufgeführt werden, folgen. Wichtig ist die Funktionsweise, die diese Aufzählungen haben. DeSade ist ein Klassifikator und Ordnungsfanatiker. Er unterteilt und listet auf, wobei seine Klassifikationsmerkmale körperliche/äußere/materielle Eigenschaften sind. Die Libertins

werden gezeichnet als hässliche, alte, verbrauchte Körper, deren Äußeres praktisch ein Abbild ihrer inneren Verkommenheit ist. Die Opfer ihrer Libertinage sind gesichtslose Körper, vor deren Schönheit die DeSade'sche Detailwut Halt macht; sie zu beschreiben verbiete die Monotonie der Ausführung, wie er sagt⁵⁸. Die Merkmale, die er dem Leser nicht vorenthält, sind die Hintern der Jungen und Mädchen. Wie die Vorzüge einer bestimmten Ware werden sie aufgezählt und beschrieben. Bei der Auswahl der Dienerinnen ist es ihre Hässlichkeit: Genauestens aufgezählt wird die Anzahl der verbliebenen Zähne, werden die Mißbildungen, die sie aufweisen, beschrieben wird auch die Festigkeit oder Nichtfestigkeit ihrer Haut. Bei den ‚Fickern‘ sind es Umfang und Länge der Genitalien, die den Maßstab der Auswahl bilden, und es sind auch diese Maße, die DeSade dem Leser genau beschreibt (*„...sein Schwanz hat 8 Zoll, 2 Linien Umfang und 13 Zoll Länge; Entladung reichlich.“*⁵⁹). Diese Klassifizierungswut setzt sich später in der Beschreibung der Passionen fort. DeSade geht außerordentlich genau bei der Aufzählung vor. Die einzelnen Passionen sind durchnummeriert, und da es gewisse Ausschweifungen gibt, die erst mit späteren Anekdoten (und das sind die erzählten Passionen) zu belegen sind, verweist er bei den frühen, genau ausgeführten Orgien des ersten Teils oftmals darauf, daß er bestimmte Stellungen, die eingenommen werden, noch nicht schildern dürfe. Die formale Ordnungsliebe setzt sich auf der Inhaltsebene fort: Stellungen und Figuren, die während der Erzählsituationen und der Orgien eingenommen werden, unterliegen genauesten Ordnungsprinzipien, zu denen sich die Protagonisten auch immer wieder bekennen, die einzuhalten sie sich gegenseitig auffordern. In den Beschreibungen eben dieser Stellungen und Figuren kommt ein zweites, wesentliches Merkmal des DeSade'schen Schreibens zum Ausdruck: Die Fiktionalität.

Roland Barthes, auf dessen DeSade-Lektüre später noch öfter eingegangen werden soll, sieht den Marquis als Semiologen, als einen Zeichentheoretiker⁶⁰. DeSades Stellungen, Operationen, Figuren und Episoden sind laut Barthes dem grammatischen Sprachsystem gleichgestellt, sie ergeben eine Grammatik der Erotik, besser: Der Pornographie⁶¹. Im DeSade'schen Schreiben wird alles zum Zeichen: Das Essen, die Kleidung, der Körper, die Stellung beim Sexualakt. Die Unermesslichkeit der körperlichen Verfügungen – ewige Lust, ewige Erektion, ewiger Samenfluß; aber auch ewiges Ertragen körperlicher Qualen und Martern – bedeutet die Fiktionalität des DeSade'schen Systems. Die Ungeheuerlichkeit liegt im Schreiben, nicht in einem ihm vorausgehenden oder nachgeordneten Sein. Was DeSade

⁵⁸ ebenda; S. 46.

⁵⁹ ebenda; S. 80.

⁶⁰ Barthes; S. 38ff.

⁶¹ ebenda; S. 36.

beschreibt, ist dem nichtgeschriebenen, realen Körper nicht möglich, nicht ein Quäntchen dessen könnte er leisten oder ertragen. Was aber will DeSade dann erreichen mit diesem Schreiben? Er ist dem Diskurs verpflichtet, will an Diskursen teilnehmen und sie, wo möglich, sprengen. Das gesamte DeSade'sche Schreiben, sein gesamtes Denksystem, die Ungeheuerlichkeit der Beschreibungen, die es ausmacht, geschieht im Diskurs⁶². Die Fiktion erlaubt es ihm, seine Stellungen und Anordnungen aus Körpern zu einer Systematik auszubauen. Die Systematik legt das Fundament seiner Pornogrammatik⁶³. Sie erlaubt ihm einerseits im Schreiben seine eigene Erotik auszuleben; zugleich ist aber das Schreiben auch der einzige Ort, wo diese Erotik funktioniert. Dies wiederum erlaubt ihm, aus der Grammatik ein Programm zu formulieren, eine These aufzustellen. So ist er direkt im Diskurs: im Erotikdiskurs, im philosophischen Diskurs, im Zeichendiskurs, im Freiheitsdiskurs. In den „120 Tagen...“ noch nicht so ausgeprägt, werden vor allem Werke wie „*Die Philosophie im Boudoir*“⁶⁴ in der erzählenden Handlung von langen Passagen philosophischer Überlegungen unterbrochen. Diese stehen der Erzählhandlung, den Dialogpassagen gleichberechtigt gegenüber, ergänzen, überlagern sie. Es entstehen also sich durchkreuzende Textsysteme, die einmal mehr den fiktionalen Charakter unterstreichen. Der Leser hat es nicht mit Romanen oder Theaterstücken zu tun, sondern mit Textkörpern, die keine Illusionen vorspiegeln, inklusive Handlungen, die uns mitreißen könnten. Diese Texte erfordern philosophisches Mitdenken, ein Sich-Einlassen auf das gebotene Denken. Sie sind theoretisch in dem Sinne, daß sie nur innertextlich funktionieren. In den „120 Tagen...“ beschränkt sich dies noch auf die Einleitung, die allerdings sehr ausführlich die Libertins und ihre Ideen vorstellt.

2.2.2. Ein Akt des Bösen: Das Schreiben

So soll der Akt des Schreibens selbst ein Akt des Bösen werden. Im Schreiben besteht für den Marquis die Möglichkeit, permanent die Grenzüberschreitung zu begehen, die dem Libertin seine Außergewöhnlichkeit bestätigt. DeSade hofft und glaubt, den Leser mit seinem Schreiben gefangen nehmen zu können, ihn zu fesseln – aus steigendem Lustgefühl (das er annehmen muß, da seiner Philosophie zur Folge die Lust des Menschen einziges Vergnügen in seiner absoluten Vereinzelung und der damit einhergehenden Einsamkeit ist) oder aus Ekel, den der Mensch aber dann mit heimlichen Lustgefühlen, schauernd, erträgt. Die Ansteckung mit dem Bösen durch das Schreiben ist dem Sade'schen Traum vom bösen Akt des

⁶² Vgl. ebenda; S. 39.

⁶³ ebenda; S. 180f./188ff.

⁶⁴ Marquis De Sade: *Die Philosophie im Boudoir oder die lasterhaften Lehrmeister. Dialoge, zur Erziehung junger Damen bestimmt*. Hamburg, 1970.

Schreibens immanent⁶⁵. Und dieses Böse besteht nicht zuletzt im Übersprung der Lust vom Text auf den Leser, ebenso, wie im Text die Lust beim Erzählen der Passionen auf den Libertin überspringt. Ein Orgasmustraum: Der Orgasmus wird zum Zeichen der gelungenen Übernahme des Lesers durch den Text⁶⁶. DeSade will die Befreiung aus vorgestanzten, normierten Regeln und Konventionen. Er bäumt sich auf gegen einen Gott, der als sinnstiftende Zentralinstanz für all die Regeln steht, die das DeSade'sche Freiheitbestreben einschränken: Die Tugend, das (vermeintlich) Gute, Sitten und Normen, gesellschaftliche Tabus. Den Freiheitsdiskurs führt DeSade auf radikale Weise. Der Libertin will das souveräne Subjekt sein, er will die Lust um ihrer selbst Willen, doch ist die Lust hier ein Codesystem freiheitlicher Bestrebung. Keine Schranke soll dem Denken, dem menschlichen Vorstellungsvermögen gesetzt sein.

2.3. Aufklärungsdiskurse

2.3.1. Der theologische Diskurs: Die Natur gegen Gott

In der Auseinandersetzung mit Gott, bzw. dem Gottesbegriff, kommt DeSade einem ‚aufklärerischen‘ Programm am nächsten. Dies, so schreibt DeSade, sei es, was er dem Menschen nicht verzeihe: Der Gottesgedanke! Denn hier unterwirft sich der Mensch mit all seinen Möglichkeiten einer Instanz – noch dazu einer letztlich selbst geschaffenen Instanz – die ihn für nichtig erklärt⁶⁷. Der Libertin aber ist kein Atheist. Er ist Materialist. Er ist dem Hiesigen verpflichtet. Gott kann und soll da keine Rolle spielen, wo aus seiner Lehre Regeln und Normen abgeleitet werden, die gesellschaftlich bindend sind. Diese Regeln können rational, vernunftbegründet erstellt werden, nicht aber nach transzendenten Geboten. Der Libertin will Gott negieren, ihn ausschließen aus einem System von Freiheit, das es ermöglicht, ohne Rücksicht den eigenen Trieben nachzugehen. Diese Triebe ordnet der Libertin der Natur zu. Die Tugend, die unaufhörlich zu verhöhnen der Libertin trachtet, da sie ein System der Triebunterdrückung und der Unfreiheit darstellt, wird der göttlichen Ordnung zugeschrieben, zumindest in dem Maße, wie der Mensch meint, sie sich aneignen zu können. So bringt also DeSade die Natur gegen Gott in Stellung. Er braucht Gott, bzw. den Gottesgedanken als eine Art Referenzsystem, an dem er sich unaufhörlich reiben kann⁶⁸. Der Libertin neigt zur Transzendenz, denn der zugefügte Schmerz – ob erlitten oder bereitet – ist schon ein Schritt in die transzendente Befreiung. Und dort muß er auf Gott, ein göttliches,

⁶⁵ Vgl.: Safranski, Rüdiger: *Das Böse oder das Drama der Freiheit*. Frankfurt a.M., 1999; S. 211/212.

⁶⁶ Vgl.: Kleine, Sabine: *Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini*. Stuttgart/Weimar, 1998; S. 13.

⁶⁷ Blanchot, Maurice: *Sade*. Berlin, 1963 ; S. 44.

⁶⁸ Vgl: ebenda; S.43f.

sinnstiftendes System treffen. Und diesen Gott negiert der Libertin, ersetzt ihn durch sich selbst, wird selbst gottgleich und leitet daraus seinen Anspruch auf das Recht ab, über den Körper seines Opfers total zu verfügen. Durch die Negation dieses (göttlichen) Systems enthüllt er jedoch auch das wahre Gesicht dieses Gottes: Ein grausamer Gott ist da am Werke, einer, der die Tugenden der religiösen Instanzen weit von sich zu weisen hätte, ist es doch gerade seine Schöpfung, die ununterbrochen den bösen Trieb hervorbringt und diesem und den Folgen, die er mit sich bringt, scheinbar gleichgültig gegenüber steht. Damit nähert sich DeSade einer Problematik, die vor allem die Frühaufklärung beschäftigte und der mit der Idee des Deismus begegnet wurde: Der Theodizee⁶⁹. Warum läßt Gott Böses zu, wenn es seine Schöpfung ist und er in ihr ist? Die Deisten versuchten dieses Problem zu lösen, indem sie einen Gottesbegriff entwarfen, in dem Gott der Schöpfer ist, sich aber nach Vollendung der Schöpfung aus dieser zurückgezogen hat. In dieser Welt ist der Mensch sehr wohl selbst zuständig für das Funktionieren derselben, zumindest in den sozialen und kulturellen Belangen. Die Natur funktioniert nach dem Willen ihres Schöpfers, doch das Funktionieren menschlichen Miteinanders muß dieser – der Mensch – selbst reglementieren. Der DeSade'sche Libertin scheint diesen Gedanken mehr als ernst zu nehmen, er exekutiert ihn unaufhörlich auf grausame Weise.

Erkennend, daß der Mensch eben nur seiner Lust verpflichtet sein kann, muß er sich gegen Gott stellen, ein Verbrecher werden. Denn die Lust selbst ist tendenziell verbrecherisch in einem immer strenger werdenden Korsett gesellschaftlicher Sittsamkeit; verbrecherisch in dem Sinne, daß sie den Menschen ununterbrochen dazu anregt, die gesetzten Schranken der Konvention zu durchbrechen, was ihn dann jedoch gesellschaftlich/sozial töten könnte⁷⁰. In der Natur jedoch finden wir diese Schranken nicht. Dort – und in der Vereinzelung, in der DeSade den Menschen sieht – ist unser eigentliches Wesen auszumachen. DeSade war überzeugt von einer Grundtatsache der absoluten Einsamkeit, der ein jeder unterläge⁷¹. Die eigene Lust – das, was mich glücklich macht in einer bindungslosen Welt – ist das einzige Gesetz, das gilt. Dieses Gesetz kann sich nur ableiten aus der Natur, wie der Herzog es zum Ende des ersten Tages in den „120 Tagen...“ beschreibt⁷². Wir sind unseren egoistischen Trieben verpflichtet. Für DeSades Programm des absoluten Egoismus steht der Libertin. Nur seine Lust zu befriedigen treibt ihn um. Grausam erhebt er sich über jede Form menschlichen Miteinanders, das über die Lust hinausgeht. Er trennt die Lust radikal von der Liebe. Deshalb

⁶⁹ Vgl.: Cassirer, Ernst: *Die Philosophie der Aufklärung*. Hamburg, 1998; S. 183ff.

⁷⁰ Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München, 1963; S.82ff.

⁷¹ Vgl: Blanchot; S.13ff.

⁷² DeSade; S. 104.

sind die Libertins bei DeSade auch völlig apathisch bei der Erfüllung ihrer Lust. Sie erregt sich durch das Hören erotischer Erzählungen, stachelt sich weiter an durch die Betrachtung von Körperfiguren und entlädt sich dann in plötzlichen und eruptiven sexuellen Akten. Die Erregung ist indirekt. Direkte menschliche Zuneigung, die Lust entfachen kann, kennt der Libertin nicht. Seine Lust ist eine materielle, er will konsumieren: Geschichten, Aufführungen, Schmerzen, Körper (mehr noch: Körperteile – das detaillierte Betrachten und Beschreiben von Hintern, Brüsten, Gliedern etc. zerlegt mit seinen Blicken und den genutzten Worten die Körper mehr und mehr in einzelne Teile; das Ganze, der Mensch, den dieser Körper repräsentiert, wird praktisch inexistent)

2.3.2. Der Gesellschaftsdiskurs: Von der Freiheit

Der Libertin ist den Gesetzen der Gesellschaft enthoben, er enthebt sich ihnen durch zwei Merkmale: Zum einen ist er reich und entstammt einer gesellschaftlichen Schicht, die es ihm erlaubt, die Gesetze als soziales Bindemittel zu mißachten. Die vier Herren in den „120 Tagen...“ sind zunächst durch ihre soziale Stellung gekennzeichnet: Herzog, Bischof, Finanzier, Präsident; doch sind sie auch alle reich, teils durch Herkunft, meist jedoch durch Raub, Mord, Erpressung oder Hinterlist. Wichtig ist, daß DeSade seiner Zeit und seinem Stand entsprechend denkt. Die Standesgesellschaft akzeptiert er vordergründig, doch entblößt er natürlich ihre Verkommenheit. Sicher ist, daß der Libertin reich sein muß, was zugleich eine gesellschaftlich gehobene Stellung meint. Ohne ökonomische Unabhängigkeit kann der Libertin seiner Lust nicht gerecht werden. Dies ist eine Voraussetzung libertinen Handelns in der Welt DeSades. Doch besitzt das Geld, über welches der Libertin verfügt, für ihn keinen Wert an sich, es ist ein weiteres bedeutendes Klassifizierungsmerkmal. Die Bedeutung liegt in der Möglichkeit der Trennung; der Libertin muß reich sein, um die Armut der anderen inszenieren zu können, die ihn ein weiteres Mal seiner Einzigartigkeit versichert⁷³, und damit seinem Egoismus entspricht. Das Spiel der Inszenierung setzt sich also weiter fort. Wie die libertine Lust durch Erzählung und Charade entfacht wird, spielt er auch gesellschaftlich und ökonomisch Doppelspiele: Ein gesellschaftlicher Repräsentant einerseits, führt er das Leben eines Verbrechers und Mörders im Geheimen; materiell reich, verhöhnt er die Armut zusätzlich, indem ihm das Geld nur dazu dient, sie sichtbar zu machen.

Das zweite Merkmal der Libertinage ist die Freiheit des eigenen Schmerzes. Blanchot führt dies sehr anschaulich aus: Der Libertin kann nicht erleiden, was er anderen antut, da er das

⁷³ Vgl. Barthes; S. 29/30.

eigene Leiden umgehend in Lust verwandelt⁷⁴. Es findet also ein Austausch des Schmerzes statt, indem der Genuß durchaus *ex negativo* erlebt werden kann; mehr noch: Er muß *ex negativo* erlebt werden, will der Leidende ein wahrer Libertin sein. So lassen sich die vier Libertins der „120 Tage...“ selbst sodomieren, sobald ihnen der Sinn danach steht – nicht zuletzt zu diesem Zwecke sind die ‚Ficker‘ da. Der eigene Schmerz ist immanenter Bestandteil der Libertinage, ebenso wie der eigene Dreck und Schmutz Bestandteil des libertinen Geistes und Genusses sind. Der Präsident von Curval wird deshalb hygienisch verwahrlost geschildert, ebenso wie eine der vier Dienerinnen: Sie sind unglaublich verdreckt, stinken und weisen die aus dieser Unhygiene entstehenden körperlichen Verfallsmerkmale auf. Abgesehen von den dadurch selbst zu erleidenden Folgen (Juckreiz, etc...) stellt die Unreinheit natürlich auch eine zusätzliche Qual für die Opfer von Curval dar. Und er selbst lästert Gott mit seinem Dreck. Er ist frei, er kann sich über alle Schranken gesellschaftlicher Konvention erheben und dies allen Sinnen mitteilen. Sein Gestank wird Zeichen der Libertinage. Aber er wird auch ein Zeichen seiner Anmaßung. Und es bleibt festzuhalten, daß diesen Merkmalen auch eine sozialutopistische Grundhaltung zugrunde liegt. Der Libertin will Lust empfinden, wobei die Lust des andern nur stören würde, er will Schmerz zufügen und im Genuß des Leiden der anderen erfahren, daß er sich gottgleich machen kann. Doch die Bereitschaft, sich Schmerz zufügen zu lassen, löst eindeutig zugewiesene Rollenmodelle auf. Einem ökonomischen Austauschmodell entsprechend wird der Schmerz reihum zugefügt und ertragen, was keinen der Teilhaber einem anderen überordnet. So verweist Blanchot auch darauf, daß das DeSade'sche Werk durchzogen ist von Libertins, die selbst Opfer der Libertinage werden⁷⁵. Die Anhänger der Libertinage fügen Schmerz zu, doch verlangen sie unverzüglich, selbst diese Schmerzen zugefügt zu bekommen. Ohne das Empfinden, diese Schmerzen nicht nur ertragen, sondern auch genießen zu können, ist ihnen die Anerkennung des wahren Libertin nicht sicher. In diesem befreiten Körper, in den sich befreienden Körpern, liegt die egalitäre Sozialutopie begründet; wenn ein jeder seiner eigenen Lust verpflichtet ist und zugleich Objekt der Lust anderer werden kann (und muß!), deutet sich eine totale Gleichheit zumindest an. In den „120 Tagen...“ ist dieses Moment sicher noch nicht so ausgeprägt wie in „Justine“ oder der „Philosophie im Boudoir“. Aber auch in den „120 Tagen...“ ist das utopische Moment deutlich erkennbar, im Original sogar eindeutig, denn dort wird das Schloß „u-topos“, nirgendwo, verortet. In der schlechten Behandlung der Gattinnen, der Voraussetzung, daß alle Opfer aus dem Bürgertum stammen müssen und nicht

⁷⁴ Blanchot; S. 30ff.

⁷⁵ ebenda; S. 28.

von der Straße weg den Ärmsten geraubt werden oder der Idee, daß die ‚Ficker‘ durchaus im sozialen Ansehen der Libertins aufsteigen können (letztlich die Natur darüber bestimmt, wer welches Ansehen genießt, da das Ansehen von der Ausprägung der primären Geschlechtsteile abgeleitet wird), deutet an, daß DeSade später den sozialutopistischen Weg gehen wird. In den „120 Tagen...“ ist der Gleichheitsdiskurs noch zurückgestellt zugunsten des Freiheitsdiskurses; und doch ist in der oben erwähnten Gleichstellung aller Bewohner des Schlosses (ausgenommen die Libertins, die ohnehin jeder sozialen Bindung enthoben und somit der totale Souverän sind) das Moment schon eingeschrieben. Es ist keine Klassengesellschaft, die sich dort etabliert. Es ist eine Sprachgesellschaft. Wer sprechen darf, ist Machthaber. Der Mächtige spricht oder zieht sich aus dem Sprechen zurück, dann delegiert er das Sprechen (z.B. an die vier Erzählerinnen)⁷⁶. Ein Großteil der erzählten Handlung besteht seinerseits aus erzählten Anekdoten. Die Erzählung ist dem erotischen Spiel eingeschrieben, an ihr geilen sich die Herren auf. DeSade überträgt diese Stimulation auf die Leser. Er erhofft sich genau dieses Ergeilen bei seinem Leser, zu dem er spricht und der somit in die Kette der pornographischen Syntax eingegliedert wird. In der Sprache kreuzen sich inhaltliche und formale Ebenen, wird noch einmal die Diskursivität dieses Schreibens betont. Die ganze Erzählung DeSades kann nur innersprachlich, innertextuell funktionieren, zugleich wird auf der Handlungsebene die Sprache als Trennungsmerkmal, als Machtinstrument eingeführt: Sprechen dürfen nur die vier Herren, sowohl die Kinder als auch die Gattinnen und die ‚Ficker‘ müssen schweigen, dürfen (und müssen) nur auf Befragung hin von der Sprache Gebrauch machen. Sprache wird also ebenfalls zu einem Klassifikationsmerkmal, zu einem Signifikanten der Macht, denn wichtig ist nicht, was im einzelnen gesprochen wird, wichtig ist, *daß* gesprochen wird und *wer* spricht. Der, der sprechen darf, der die Verfügungsgewalt darüber hat, wer wann sprechen darf, besitzt die Macht. Der Machtlose verfällt dem Schweigen. Sprache ist also die Möglichkeit, den Diskurs im DeSade’schen Sinne überhaupt zu führen, zugleich wird sie aber auch formalisiert, indem sie in ihrer Gesamtheit zu einem Machtsymbol verdichtet wird.

2.3.3. Zusammenfassung: Wohin führt der Weg des radikalen Denkens?

Es stellt sich die Frage, wie DeSade zu diesen Männern steht. Sind sie ihm sympathisch? Identifiziert er sich mit ihnen? Sind sie ‚Helden‘ einer Erzählung im herkömmlichen Sinne? Sicherlich repräsentiert jeder der vier Libertins auch persönliche Charaktereigenschaften DeSades. Ihre Erlebnisse, die in der Einführung genutzt werden, um sie zu charakterisieren,

⁷⁶ Vgl. Barthes; S. 38ff.

erinnern an Lebensstationen des Marquis. Er entstammt der sozialen Schicht, die die Libertins repräsentieren, einem Adelsstand, der im Laufe des 18. Jahrhunderts an Einfluß verliert und in den Wirren der Revolution schließlich unterzugehen drohte. Doch sind die „120 Tage...“ ein Frühwerk, entstanden 1782-85, während der Kerkerhaft. Die Revolution lag wohl in der Luft, ausbrechen sollte sie erst später. Es ist wohl so, daß DeSade sich mit den Libertins identifiziert, doch ‚Helden‘ sind diese nicht. Das DeSade’sche Schreiben (zumindest, wenn man der Übersetzung folgt) wendet ein durchaus ambivalentes Vokabular an, um sie zu charakterisieren. Häufig werden Begriffe wie ‚Wüstling‘, ‚Lustmolch‘ etc. auf sie angewendet, die Art, wie sie eingeführt werden, zeigt sie ausnahmslos von ihrer schlechtesten Seite. Dabei ist (zumindest in der Übersetzung) ein durchaus ironischer Unterton festzustellen, den DeSade in den Beschreibungen anklingen läßt. An den Schilderungen des Äußeren – hier am deutlichsten, wie erwähnt, beim Präsidenten von Curval – ist die Hässlichkeit der Charaktere abzulesen. Der äußerliche Dreck und Schmutz, der Geruch, den er Curval zuschreibt, sind eben auch Merkmale eines verdorbenen Menschen. Alles, was der Leser über die Herren erfährt, macht diese abstoßend. Doch um seinen Diskurs zu führen, muß DeSade sie so zeichnen. Sie sind Subjekte einer grammatikalischen Anordnung, somit keine Antihelden, keine Identifikationsfiguren. Sie funktionieren nur in ihrer Zeichenhaftigkeit. In der Identifikation DeSades mit seinen Libertins freilich findet sich auch die Pervertierung des gesamten utopischen Textes, denn sie erstarrt in Rhetorik: Die Befreiung ist letztlich die Befreiung des Einzelnen, doch für diese Befreiung müssen viele andere unfrei sein, *realiter* ist die Befreiung in und durch DeSades Text nicht möglich⁷⁷.

DeSade stellt also am Ende des 18. Jahrhunderts eine Art Radikalaufklärer dar. Zur Zeitenwende der Revolution, in einem Klima zunehmender Verrohung und erodierender sozialer Verhältnisse, zeigt die Aufklärung erste Deformationen. 150 Jahre vor Sigmund Freud konfrontiert DeSade die aufgeklärte Gesellschaft mit der Macht einer triebgesteuerten Natur, die sich radikal der aufklärerischen Programmatik einer Tugend, einer Moral entgegenstellt, die als hohes Gut eines freien Subjekts im Kantschen Sinne betrachtet wird. DeSade behandelt diese Frage nach souveräner Trieblust und -steuerung als Matrix für eine Gesellschaft, die sich ihrer Widersprüche bewußt zu werden hat. Zugleich verweist er in der ausgelebten Lust auf ein utopisches Potenzial, das des befreiten Körpers⁷⁸. Der Körper wird zum Fetisch, da er als gesellschaftlich losgelöst erfahren werden kann, der Blick ist nicht

⁷⁷ Vgl.: Kleine, a.a.O.; S. 27.

⁷⁸ Vgl: Hoffmann, Dieter: *Die Figur des Libertin. Überlegungen zu einer politischen Lektüre de Sades*. Frankfurt a.M./New York, 1984; S. 55ff.

mehr zwangsläufig auf die Funktionsweise gerichtet, da DeSade ihn bewußt und provokant ständig auf andere Körperöffnungen lenkt, in die einzudringen keinen ‚Zweck‘ erfüllt außer dem der reinen Befriedigung der eigenen Lust. Der sexuell ‚abartige‘ Akt kann sich zur sakralen Feier des eigentlich Körperlichen verklären. Schließlich ist der DeSade’sche Körper sogar befreit vom Schmerz: Seine ‚Helden‘ und vor allem ‚Heldinnen‘ (hierbei sei v.a. auf „*Justine*“⁷⁹ verwiesen) empfinden zwar Schmerz, unterwerfen ihre Körper jedoch immer wieder den schrecklichsten Martern, ohne dadurch weder seelisch noch körperlich wirklich gebrochen, zerstört zu werden; und im Moment der möglichen eigenen Zerstörung erblicken sie faktisch den höchsten Genuß⁸⁰. Wieder ist es Negation, die sie nahezu unangreifbar macht in ihrem Freiheitsdrang. Es mag ein antiutopistisches Argument sein, folgt man jedoch der Logik, dem Diskurs des Libertins, hebt sich das Antiutopische im Utopischen auf, denn der Libertin macht den Ekel zur Lust, den eigenen Schmerz zum Ausgangspunkt neuer Ausschweifungen und Abenteuer⁸¹. Und dennoch: Der Leser muß all diese Ausschweifungen immer in den Textkörper zurückführen, denn nur dort funktioniert die Libertinage, nur dort findet der Diskurs, den sie auslöst, den sie vorantreibt, statt. Die Körper der Libertins sind ebenso Zeichen wie die Körper der Opfer; die erotischen Stellungen und Figuren entsprechen einer Syntax des Diskurses, der wieder und wieder die Auseinandersetzung mit Grundfragen seiner Zeit fordert: Wie geht das Subjekt, will es wirklich souverän sein, frei sein, seiner eigenen Natur gerecht werden, mit einem Gottesbegriff um, der scheinbar zur Tugend anhält, dessen Zeichen aber ununterbrochen Unheil und Zerstörung deuten? Diese Frage stellt sich in Anbetracht eines sich fragmentierenden Gesellschaftssystems, welches keine Deutung seiner Zukunft zuläßt. Wie will der sich selbst erkennende und doch negierende Mensch seiner Natur gerecht werden, wenn er sich vor Gott erniedrigt? Welchen Zugriff auf Freiheit und freiheitliches Denken erlaubt eine Gesellschaft auf dem Weg der Säkularisierung, eigenen Vorstellungen folgend, die einer Ratio, einer Vernunftidee entsprungen sind? DeSade konfrontiert die Gesellschaft im Umbruch mit den dunklen Auswüchsen ihrer eigenen Ideen. Eine freiheitliche, aufgeklärte Gesellschaft muß seine Denkart, seine Befragung aushalten und auch die darin enthaltenen sie bedrohenden Gedanken und Argumente ertragen können. Die Strenge seiner Aufzählungen, aber auch die Genauigkeit der Figuren, die seine Protagonisten einzunehmen haben, scheinen der Strenge rationalen Denkens zu entsprechen. So ist aufklärerisches Denken ordnendes, logisches Denken, es stellt Zusammenhänge her und leitet

⁷⁹ Marquis De Sade: *Justine oder das Unglück der Tugend*. Gifkendorf, 1990.

⁸⁰ Vgl. Blanchot; S. 31.

⁸¹ Vgl. ebenda; S. 30f.

daraus Prinzipien und Hierarchien ab. Die Figuren, die mit äußerster Genauigkeit angeordnet und eingenommen werden, die vorbestimmte Bewegungen ausführen, angeleitet werden von außen und sich dann wieder auflösen, wirken fast wie materiell gewordene Gedankengebilde. Vielleicht versieht DeSade sie sogar mit einer gewissen Ironie. So treibt er das aufgeklärte Denken an seine Grenzen, in seine eigene Schattenwelt⁸². Dort versucht er zwei zentrale Begriffe anzugreifen, die die Aufklärung beschäftigte: ‚Gott‘ und ‚Natur‘. Beides zieht als regelgebende Instanz der Wirklichkeit seinen Haß auf sich. Und da DeSade über einen zu philosophischen Intellekt verfügt, als daß er die Widersprüchlichkeit seiner Argumentation nicht erkennt, die sich gegen Gott als transzendentes Signifikat einerseits und die Natur als gleichgültiges Regelwerk des materiellen Funktionierens richtet, negiert er schließlich das Sein selbst. Er verhöhnt dabei jedoch nicht aufklärerisches Denken, wie z.B. Rüdiger Safranski meint⁸³, er bedient sich dieses Denkens auf radikale Weise, indem er es an seinen eigenen Methoden, seinen eigenen Argumenten prüft. Er führt eine negative Dialektik ein, die ausgehend von seinem Freiheitsbegriff Gott und die Natur gegeneinander ausspielt und schließlich das Sein selbst – da immer Reglementierung unterworfen – hassend angreift. Ein nicht mehr zu lösender, letzter, verstörender Widerspruch.

Daß bei DeSade – ähnlich wie zweihundert Jahre später bei Pasolini – politische, kulturelle, soziale und höchst persönliche Motive zusammenfließen, lassen sein Werk vielleicht so ungeheuerlich wirken, daß es selbst heute noch als gefährlich betrachtet wird⁸⁴.

⁸² „Enlightment“ ist das englische Wort für Aufklärung. Dieser Begriff führt die Debatte noch einen Schritt weiter, da der Begriff „Licht“ hier enthalten ist – doch Licht wirft immer Schatten, wo Licht ist, gibt es auch immer die verdeckte Seite, die das Licht nicht zuläßt. In diesem Bereich denkt, agiert DeSade.

⁸³ Vgl: Safranski; S. 205.

⁸⁴ Interessanterweise muß man in der Literaturgeschichte lange suchen, bis man auf ein Werk stößt, das die Diskursivität und damit die Zeichenhaftigkeit des Sade´schen Schreibens aufgreift und – postmodern – in einen Diskurs überführt, der bei DeSade immanent eine Rolle spielt, den der Warenwelt, des Konsums. Dies ist der Fall bei Bret Easton Ellis. In *American Psycho* werden nach Dutzenden ermüdender Labelauflistungen mit denselben Begrifflichkeiten menschliche Körper zerstört, die ähnlich den DeSade´schen Körpern nur fiktional angreifbar sind. Sie stellen ebensolche Zeichen der Warenwelt dar wie teure Wohnungseinrichtungen, Anzüge oder Schuhe. [Ellis, Bret Easton: *American Psycho*. Köln, 1991/1993.]

Exkurs: Faschismus und Totalitarismus:

Der Referenzrahmen für „Salò o le 120 giornate di Sodoma“

An dieser Stelle sollen einige Anmerkungen zum italienischen Faschismus gemacht werden. Die jüngere Geschichtswissenschaft streitet über die Frage, ob der italienische Faschismus – in Europa das erste faschistische Regime, damit auch Namensgeber der ‚Bewegung‘ – dem deutschen Nationalsozialismus verwandt war, oder ob dieser eher dem stalinistischen System, dem Personenkult sowjetischer Prägung ähnelt. Die Unterscheidung findet im Begriff des ‚Totalitarismus‘ ihre Definition. Totalitäre Regime sind daran interessiert, den Menschen in ihrem Machtbereich nach ihren Vorstellungen zu prägen. Es soll ein „Neuer Mensch“ entstehen, der nach der ideologischen Vorstellung des Regimes denkt und handelt. Dazu gehört der Ausschlußcharakter des totalitären Systems: Wer dem geltenden Menschenbild (äußerlich oder innerlich) nicht entspricht, ist der Vernichtung ausgeliefert. Sowohl Hitler als auch Stalin sind diesem Prinzip (möglicherweise aus vollkommen verschiedenen Gründen) gefolgt, was sich im Lagersystem der deutschen KZ und der Gulags stalinistischer Prägung⁸⁵ schließlich endgültig manifestiert hat⁸⁶. Dagegen – ohne in irgendeiner Weise Apologetik betreiben zu wollen! – sind dem italienischen Faschismus bestimmte Merkmale fremd, die totalitäre Systeme zwangsläufig hervorbringen, so u.a. der Rassismus und in diesem bestimmten historischen Fall auch der Antisemitismus, zumindest vor 1938⁸⁷. Danach führte der Einfluß der mittlerweile weitaus stärkeren deutschen Nazi-Partei zu einem Wandel bei den italienischen Faschisten. Sie übernahmen nun das antisemitische Potenzial der Nazis und führten – wenn auch mit eher mäßigem Erfolg – deren Verfolgungs- und Vernichtungsprogramm jüdischer Mitmenschen ebenfalls durch. Dem italienischen Faschismus wird häufig ein absolutistischer Charakter zugesprochen. Georges Bataille untersucht die *psychologische Struktur des Faschismus* eben auch genau von diesem Punkt aus, indem er zunächst die Heterogenität des Souveränen in einer absolutistischen Gesellschaft der Homogenität des gesellschaftlichen Körpers gegenüberstellt⁸⁸. Der Unterschied zu einem totalitären System wäre dann darin zu sehen, daß im Absolutismus unterhalb der Machtebene

⁸⁵ Zur Verwandtschaft des deutschen und sowjetischen Systems vergleiche auch: Semprún, Jorge: *Was für ein schöner Sonntag!* Frankfurt a.M. 1981.

⁸⁶ Diese Analyse folgt den (mittlerweile umstrittenen) Thesen Hannah Arendts. Es ist sicherlich davon auszugehen, daß Pasolini ihre Schriften kannte. Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*. München, 1986; S. 541ff.

⁸⁷ Vgl.: Hobsbawm, Eric: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München, 2000; S. 151/153.

⁸⁸ Bataille, Georges: *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*. München, 1997; S. 14ff.

das Leben seinen „gewohnten“ Gang nehmen könnte, solange es nicht zu aufrührerischen oder umstürzlerischen Bewegungen käme. Das faschistische Regime ließ dies auch in bestimmtem Maße zu; es vernichtete nicht unbedingt seine Feinde, viele Intellektuelle hatten sich still zu verhalten, waren oft unter Arrest gestellt oder in die Verbannung – dann meist Süditalien – geschickt worden, doch brachte man sie nicht systematisch um. Noch einmal: Hier soll keine Apologetik betrieben werden, die Schrecken der faschistischen Gewaltherrschaft in Italien brachten ihr Maß an Grauen, an Gewalt und Vernichtung mit sich, auch Mussolini scheute weder vor Folter noch Mord zurück, sobald dies opportun erschien⁸⁹. Gerade in den frühen Tagen nach der Machtergreifung 1922 wurden jene politischen Köpfe und politisch denkenden Intellektuellen und Funktionäre gnadenlos aus dem Weg geräumt, die der faschistischen Bewegung/Partei gefährlich schienen. Doch mit zunehmender Machtkonsolidierung nahm die Gewalt ab. Die faschistischen Schwarzhemden, Mussolinis ureigene Sturmtruppen, waren dennoch jederzeit bereit, Gewalt anzuwenden und taten dies häufig genug. Es gibt jedoch landesspezifische Unterschiede, die das Programm der italienischen Faschisten prägten, die für die Nazipartei eher nebensächlich oder gar unerheblich waren: So hatte Mussolini, der einen interessanten Werdegang vom Sozialisten zum Faschisten hinter sich hatte und in weitaus höherem Maße als Hitler als Intellektueller eingeschätzt werden kann⁹⁰, ein deutlich antiklerikales Programm. Dies zum einen – zum andern trat er mit dem klaren Ziel an, der Mafia sizilianischer Prägung und der neapolitanischen Camorra den Krieg zu erklären und sie zu vernichten. Er war und blieb im 20. Jahrhundert der einzige italienische Machthaber, dem es wirklich gelang, die mafiösen Strukturen zu bekämpfen und während seiner Herrschaftszeit auch nicht wieder zur Entfaltung kommen zu lassen⁹¹. Die kirchenfeindliche Haltung konnte Mussolini im katholischen Italien nicht durchhalten. Mit der Zeit der Konsolidierung fand sich auch ein Übereinkommen mit der katholischen Kirche, die ihrerseits keineswegs demokratisch geprägt war und sich mit einer Partei arrangieren konnte, die lediglich eine klare Trennung von Staat und Kirche vollzog, also eine Maßnahme abschloß, die in allen europäischen Ländern, die nicht den deutlich katholischen Zug Italiens, Spaniens oder Portugals aufwiesen⁹², längst vollzogen war. In den letztgenannten Ländern kam es sogar zu regelrechten Bündnissen der

⁸⁹Hobsbawm; S.164.

⁹⁰ Arendt; S. 371.

⁹¹ Mussolinis Kampf gegen die Mafia stellt ein interessantes Kapitel auch in der Geschichte des 2. Weltkriegs dar, denn über den Mittelsmann ‚Lucky‘ Luciano, seines Zeichens einer der Bosse der New Yorker Unterwelt, stellte die amerikanische Armee Verbindung zur sizilianischen Mafia her, was bei der Landung auf Sizilien eine entscheidende Rolle spielte.

⁹² Arendt; S. 544.

Regime mit der Kirche. Allerdings nicht in Italien. Es ist hier wichtig zu verdeutlichen, daß die italienische faschistische Partei den herrschenden Mächten des Landes nicht grundsätzlich feindlich gegenüber stand. So entzieht ihr Hannah Arendt auch den Begriff der ‚Bewegung‘ und beharrt auf ihrem Status als Partei⁹³. Wohl will diese den Staat übernehmen, den Staat der Partei gleichstellen, ihn ihr einverleiben, doch kommt sie als ‚Bewegung‘ damit an ihr Ende. Sie krempelt den Staat nicht grundsätzlich um, wie es die Nazis später getan haben. Mussolini beschränkte sich darauf, dafür zu sorgen, daß die zu vergebenden Ämter und die entscheidenden Positionen des Beamtenapparats mit Faschisten besetzt wurden. Das staatliche Gebilde selbst blieb erhalten. Damit führte er in gewissem Sinne die Vereinheitlichung des italienischen Staates fort, die seit dem 19. Jahrhundert dauerte. Unterstützung fand er bei der nationalistischen, erzkonservativen Rechten, die nach 1917 einerseits enorme Angst hatte, das sowjetische Beispiel könne Schule machen und sozialistische/kommunistische Revolutionen fördern, andererseits eine Chance sah, den verhassten Liberalismus der Nachkriegsjahre zu bekämpfen⁹⁴. Die konservativen Kräfte fanden sich natürlich u.a. in den Chefetagen der Industrie, aber auch in klerikalischen Kreisen. Wenn Pasolini in seinem Film die Herren vor allem in ihrer gesellschaftlichen Funktion markiert, nicht so sehr in ihrer politischen, parteiinternen, dann verdeutlicht er diese Durchmischung des Faschismus mit eben jenen Kräften der Gesellschaft, die unter allen Umständen Macht angehäuft und ausgeübt hätten. Der Faschismus kommt diesen Kräften natürlich entgegen und stützt sie, vor allem ermöglicht er durch seine Funktionsweisen das Inferno, das in „Saló“ entfacht wird. Pasolinis Analyse folgt dem Modell, das den Faschismus als „politischen“ Zwilling des Kapitalismus ansieht. Die Diskussion darüber, in wie weit man diesem Modell folgen mag, ist an dieser Stelle müßig. Für Pasolini galt es, auch wenn es mittlerweile als überholt und zu einfach angesehen wird⁹⁵. Der Referenzrahmen jedoch wird deutlich: Pasolini analysiert eine (Modell-)Gesellschaft in einem geschlossenen Raum, in dem eine bestimmte Klasse allein die Macht hält und ausübt. Es ist ein als faschistisch/totalitär gekennzeichnetes Gemeinwesen, das in seiner Beispielhaftigkeit allerdings die Funktionsweise der Macht an sich untersuchen läßt. Die Frage, die sich stellt, lautet: Ist Machtgewinn, Machtausübung *a priori* faschistisch bzw. faschistoid?⁹⁶

⁹³ Ebenda; S. 545f.

⁹⁴ Hobsbawm; S. 166/67.

⁹⁵ Ebenda; S. 168f.

⁹⁶ Vgl. zu diesem Komplex: Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Exkurs II: Juliette oder Aufklärung und Moral*. In: ders.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M. 1987; S. 104-144.

Exkurs: Zur Bebilderung des nicht Bebilderbaren: Das KZ verfilmen

Adorno hatte behauptet, daß nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben nicht mehr möglich sei. Dieses Diktum widerlegt Paul Celan mit der „*Todesfuge*“, die verdeutlicht, wie ein Gedicht den Schrecken einzufangen und mittels Sprache wiederzugeben versuchen kann⁹⁷. Und daß es auch gelingt. Doch standen sowohl Künstler als auch Intellektuelle nach 1945 vor der Ungeheuerlichkeit des Geschehenen ohne einen Zugang, ohne Möglichkeit einer Bearbeitung, die dem Unermeßlichen des Holocaust, der Shoah gerecht werden könnte. Einfach Bilder oder Beschreibungen zu liefern, die versuchten, abzubilden, zu beschreiben, was geschehen war, schien (und war/ist) der Situation, dem Grauen, nicht angemessen. Ohne daß es ein klares Bildverbot o.ä. gegeben hätte, wurden keine Filme gedreht, die versuchten, das Innere eines KZ darzustellen. Nur wenige Bücher mühten sich, erzählend in die Manifestation des Kultur/Zivilisationsbruchs einzudringen. Es gab natürlich die Berichte jener, die die KZ überlebt hatten, stellvertretend sei hier Primo Levi genannt, der rhetorisch fragte: *Ist das ein Mensch?*⁹⁸ Dies war die Literatur, die in aller Offenheit und erlittener Demütigung berichtete. Das Kino hielt sich zurück. So wird es auch Pasolini beschäftigt haben, ob und wie er einen Raum zeigen kann, der dem eines KZ nahe kommt, ihm (symbolisch zumindest) gleicht und dennoch nicht Gefahr läuft, ketzerisch zu wirken. Dazu kam ihm der DeSade'sche Text sicher ein weiteres Mal gelegen, denn hier hat der Leser im Prinzip eine KZ-Situation, verdichtet auf die ureigenen Merkmale und dennoch keine Abbildung oder Nachstellung im eigentlichen Sinne. Etwa fünfzehn Jahre nach der Veröffentlichung von „*Salò*“ ergab sich genau dieser Streit, als Steven Spielberg „*Schindler's list*“ („*Schindlers Liste*“; USA, 1994) verfilmte und (erstmalig) das Grauen von Deportation, Selektion und Massenvernichtung auf die Leinwand brachte. Claude Lanzmann, der mit seinem Groß- und Langzeitprojekt „*Shoah*“ („*Shoah*“; Frankreich, 1985) den vielleicht beeindruckendsten und wichtigsten Film zum Thema vorgelegt hatte, griff Spielberg ob seiner Bebilderung des Holocaust scharf an. In diesem Streit wurde noch einmal die ganze Bandbreite an Argumenten, aber auch an Verletzungen, deutlich, die in diesem Thema nach wie vor liegen. Mittlerweile hat es einige Filme gegeben, die sich über das moralische Verbot hinweggesetzt haben, die Ergebnisse sind recht unterschiedlich.

Pasolini entgeht diesem Streit und auch der Auseinandersetzung im Rückgriff auf den Text DeSades. Es war ihm auch nicht um eine realistische Abbildung des KZ-Alltags und seiner

⁹⁷ Celan, Paul: *Todesfuge*. In: Conrady, Karl Otto (Hrsg.): *Das große deutsche Gedichtbuch*. Frankfurt a.M. 1987.

⁹⁸ Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?* München, 1992.

Schrecken zu tun, ihn interessierte ja das Funktionieren der Macht in einem Raum, in dem der Ausnahmezustand zum *status quo* erhoben ist⁹⁹. Dem Text DeSades und der Bearbeitung und Analyse Roland Barthes´ folgend, soll ihm alles zum Zeichen werden, bedeuten, was in einem so definierten Raum geschehen kann und geschehen wird.

Teil III: Die Kreise schließen sich – „Salò o le 120 giornate di Sodoma“

1. Vom Text zum Film – Literaturverfilmungen

Den meisten Zuschauern eines Filmes ist nicht bewußt, daß der Großteil der Produktionen, die jährlich in den Kinos zu sehen sind, auf literarischen Vorlagen beruht. Selbst die brutalsten oder oberflächlichsten Actionepen weisen literarische Vorbilder auf, wenn oftmals auch nur solche aus den Schmutzecken ominöser Bahnhofsbuchhandlungen. Darüberhinaus gibt es natürlich das weite Feld der so genannten und bezeichneten ‚Literaturverfilmung‘. Die Gattung (wenn man es denn so nennen will) ist seit Beginn der theoretischen Beschäftigung mit dem Medium Film umstritten¹⁰⁰. Ein ‚unreines Kino‘ nennt André Bazin sie¹⁰¹. Ein Film als komprimierendes System, zeitlich gebunden und einer eigenen Syntax unterworfen, kann nicht leisten, was geschriebene Sprache vermag. Ein Filmbild zeigt immer alles, es schließt ein gewisses Abstraktionsvermögen aus, überlässt der Phantasie des Zuschauers wenig. Ist der Held/die Heroine erst eingeführt, hat er/sie ein Gesicht, damit eine Persönlichkeit und Zeichenhaftigkeit. Dies kann u.U. dazu führen, daß eine Figur über den Filmtext hinaus eine kulturelle Ikonographie erhält, aus der sich zu lösen schwer fallen dürfte. Ein Beispiel dafür ist Frankensteins Ungeheuer, das seit den frühen Universalverfilmungen des Textes von Mary Shelley unweigerlich mit der Ikonographie durch Boris Karloff verbunden ist. Doch kann man auch Beispiele finden, wo es sich nicht um ein Monster, also eine an sich schon zeichenhafte Figur handelt. Die Figur des Rhett Butler, des Helden aus Margaret Mitchells ‚*Gone with the Wind*‘, ist wohl auf ewig mit Clark Gable, der ihn in der Verfilmung spielte, verbunden. Dies sind nur zwei von unendlich vielen möglichen Beispielen. Film schneidet also in einem gewissen Sinne von den Möglichkeiten der eigenen Phantasie, die das Lesen unbedingt fordert, ab. Ein weiteres Problem stellt die Raffung und Kürzung eines literarischen Textes dar, denn, wie eben erwähnt, ist ein Film immer zeitlich gebunden. Will man also ein

⁹⁹ Zum Begriff ‚Ausnahmezustand‘ vgl.: Agamben, Giorgio: *Ausnahmezustand (Homo sacer II.1.)*. Frankfurt a.M., 2004; S. 7-42. Die Genese des Begriffs nach Carl Schmitt wird hier deutlich aufgezeigt. Doch auch die daraus abgeleitete Diskussion um den Souverän, der über den Ausnahmezustand verfügt, schließt sich an: ebenda; S. 45.

¹⁰⁰ Vgl. Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart, 2005; S. 9-39.

¹⁰¹ Vgl: Bazin, André: *Was ist Film? Herausgegeben von Robert Fischer. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einführung von Francois Truffaut*. Berlin, 2004; S. 110ff.

Buch ganz bewußt verfilmen und also eine wahre ‚Literaturverfilmung‘ produzieren, hat man entweder das Problem, einen potentiell unendlich langen Film zu drehen, oder aber man beschränkt sich auf gewisse Aspekte der literarischen Vorlage. Meist wird auf letztere Möglichkeit zurückgegriffen, was dann zur Folge hat, daß aus einem möglicherweise tiefgründigen Text plötzlich ein schnulziger Liebesfilm wird. So bleibt nicht viel von Pasternaks Versuch, neben einer Liebesgeschichte auch ein Revolutionsepos zu erzählen mit durchaus zeitkritischen Betrachtungen; für David Leans Verfilmung von „*Doktor Schiwago*“ („*Doktor Schiwago*“; USA, 1965) wird die russische Revolution nur noch Kulisse einer herzerreißenden Liebesgeschichte. Das vielleicht beste Beispiel für die Problematik einer Literaturverfilmung bieten die diversen Versuche, Tolstois „*Krieg und Frieden*“ gerecht zu werden. In der amerikanischen Verfilmung durch King Vidor steht – einmal mehr – die Liebesgeschichte im Vordergrund, die Handlung wird auf drei Stunden komprimiert. Es entstand ein zwar schön anzuschauender, zu der Tiefgründigkeit Tolstois aber in keinem Bezug mehr stehender Film. Anders der Russe Sergej Bondartschuk: Sein achtstündiger Versuch, der Textvorlage zu folgen und dabei den historischen und auch philosophischen Kontext genauestens zu beachten, führt zu einer Bebilderung der Geschichte/Handlung, läßt aber ein filmisches Erleben im herkömmlichen Sinne nicht mehr zu. Der Text der Vorlage unterliegt also bei der Bearbeitung für die Leinwand immer Kürzungen und Streichungen. Im Fall des DeSade’schen Textes, den Pasolini zu bearbeiten gedachte, sind die Probleme natürlich noch weitaus gravierender. Nach den Erfahrungen, die er mit den Verfilmungen der „Trilogie des Lebens“ gemacht hatte – ein jeder der drei Filme führte zu gerichtlichen Auseinandersetzungen, bei denen u.a. über Kamerawinkel und Bildkadrierungen gestritten wurde, um ihm nachzuweisen, daß einzelne Einstellungen bewußt pornographisch seien¹⁰² – war sich Pasolini natürlich nur zu bewußt, daß eine Verfilmung der „*120 Tage...*“ erneut zu großen Problemen mit der italienischen Zensur führen mußte.

2. Zur Unterschiedlichkeit des Textes von DeSade und des Films von Pasolini

Schwerwiegender als mögliche Zensurprobleme war die textimmanente Problematik. Wie zuvor schon erwähnt, war es eigentlich ein Projekt seines Freundes Sergio Citti, der aber zusehends das Interesse verlor. Pasolini hatte sich die – ebenfalls schon erwähnten – Auseinandersetzungen mit den revoltierenden Studenten geliefert und mußte sich zu dieser Zeit, in den Jahren 1972-1975, mit der Wirklichkeit auseinandersetzen, daß seine Hoffnungen auf eine proletarische Erhebung in und aus den Borgarten nicht mehr erfüllt würden. Seine

¹⁰² Vgl. Denning; a.a.O.; S. 40.

utopischen Hoffnungen auf den Körper zu projizieren, wie er es in den Filmen der „Trilogie“ versucht hatte, funktionierte ebenfalls nicht in einer Realität, die der Pornographie zusehends mehr Raum im Mainstream erlaubte. Wo Autos und Fernseher mit den Körpern nackter Frauen beworben werden, ist das Sakrale des Körpers, die Möglichkeit einer Transzendenz, einer Befreiung als Zeichen seiner selbst, nicht mehr möglich. Wie viele Intellektuelle seiner Zeit mußte auch Pasolini die Erfahrung machen, daß das Klima sich wandelte. Waren die 1960er Jahre geprägt von politischen, künstlerischen und sozialen Diskursen, an denen auch ein großer Teil der Bevölkerung teilnehmen wollte, führten die 1970er Jahre in einen Hedonismus, der intellektuelle Auseinandersetzungen nur noch in Seminaren und politischen Kleinstzirkeln zuließ. Die breite Masse interessierte sich nun für Discomusik, und im Kino begann der (bis heute anhaltende) Siegeszug der sogenannten *blockbuster*; Filme, die von vornherein auf kommerziellen Erfolg ausgerichtet waren, Filme von Steven Spielberg oder George Lucas. Das Kunstkino war zwar nicht tot, befand sich aber auf dem Rückzug in die Programmkinos und Filmarchive, wo Cineasten Godard oder Tarkowski bewunderten und besprachen, gesellschaftliche Relevanz aber hatten diese Filme nicht mehr in dem Maße, wie es in den 50er und 60er Jahren der Fall gewesen war. Pasolini bearbeitet also den fragmentarischen Textkörper DeSades für ein Drehbuch und stellt zunehmend fest, daß er hier auf ein Referenzsystem gestoßen ist, in welchem sich die Elemente seiner diskursiven Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Macht‘ wiederfinden.. Mehr noch: Der Text DeSades läßt es zu, ihm noch zusätzliche Referenzen einzufügen. Das faschistische Moment, die Frage nach totaler Macht und Machtausübung, auch wenn es in den DeSade’schen Diskursen keine Rolle im politischen Bezug hat, ist textimmanent. Und er beschäftigt sich mit Körpern, der Zeichenhaftigkeit der Körper und dem Begehren der Körperware. Pasolini muß also überlegen, wie sich der Handlung DeSades sein eigener politisch-historisch-philosophischer Ansatz angliedern läßt. Pasolini hatte schon zu den Zeiten im Friaul den Traum einer Neubearbeitung der „*Göttlichen Komödie*“¹⁰³ des Dante Aligheri. Nun nutzt er Dantes Text, um einen der zwei großen Brüche am DeSade’schen Textkörper vorzunehmen. DeSades Textgeometrie ist das Karree: Vier Teile sollte der abgeschlossene Text enthalten, den vier Arten von Passionen zugeordnet. Dante beschreitet bei seinem Abstieg in das Inferno der Hölle neun Kreise. Pasolini übernimmt die Dante’sche Einteilung in Kreise, beschränkt sich jedoch auf drei und benennt sie anders: Den *Höllenkreis der Manie (Leidenschaft)*, den *Höllenkreis der Scheiße* und den *Höllenkreis des Blutes*. Allerdings stellt er ihnen ein *Ante Inferno*, eine Vorhölle voran. Damit beschreitet er die dreieckige Geometrie der Dialektik im

¹⁰³ Dante Aligheri: *Die Göttliche Komödie*. München, 2001.

Hegelianischen historischen Sinne von These, Antithese und Synthese. Allerdings glaubt er nicht mehr an das positive Geschichtsbild, das Hegels Philosophie zugrunde liegt; ganz bei DeSade beschreitet Pasolini den Weg einer negativen Dialektik, die keinen positiven Ausgang aus historischen Prozessen mehr zuläßt. Die geometrische Figur des Kreises kann ihm hier symbolisch dienen. Der zweite entscheidende Bruch mit DeSades Textkörper ist die Verlegung des Ortes. Pasolini historisiert, indem er das Märchenhafte, Zeitlose des Schlosses Silliny eintauscht gegen den sehr realen Ort *Salò*, gelegen am Gardasee, Heimat von Mussolinis kurzlebiger Alpenrepublik (1943-45) nach der Vertreibung aus Rom. Dadurch eignet er sich den Text endgültig an. Es wird unmißverständlich deutlich, daß hier nicht einfach eine Literaturverfilmung vorliegt, sondern eine Auseinandersetzung mit der jüngsten italienischen Geschichte unter Zuhilfenahme des DeSade'schen Textes, den er als Blaupause für eine umfassende Machtanalyse nutzt. Daß darüber hinaus der DeSade'sche Text auch eine Abrechnung mit Pasolinis höchst eigenen utopischen Idealen zuläßt, macht ihn nur um so verführerischer. Verdeutlicht wird diese Historisierung noch durch das Namensschild zu Beginn des Films, am Ortseingang, bevor die Jugendlichen zusammengetrieben werden: Marzabotto. Der Ort war Schauplatz eines Massakers der Wehrmacht an Zivilisten. Pasolini nimmt weitere Änderungen am Text vor, die sich weniger aus der eigenen Analyse ergeben, sondern aus der herkömmlichen Art, in der literarische Vorlagen für filmische Umsetzungen bearbeitet werden. Aus vier Erzählerinnen werden drei, seiner Einteilung in drei Kreise entsprechend, die vierte wird zur Klavierspielerin, die die Erzählungen der Damen musikalisch unterlegt. Nicht der reinen Filmbearbeitung geschuldet ist deren Ikonographie, denn sie wirken wie etwas abgehalfterte Wagner-Walküren. Alle blond (bis auf die Pianistin), vollbusig und leicht überschminkt, wirken sie wie böse Schwestern der antifaschistischen Hollywoodikone Marlene Dietrich. Und obwohl sie sich geradezu mütterlich gegenüber den Opfern ihrer Herren gebären, ist vor allem der letzten, finalen Erzählerin der Sadismus in ihren Blicken und plötzlichen, hasserfüllten Ausbrüchen anzumerken. Die ‚Ficker‘ ersetzt Pasolini – dies wiederum mit Rücksicht auf sein eigenes Anliegen, aber auch zur Begrenzung der Zahl der auftretenden Personen – durch Soldaten des faschistischen Regimes, die aber im Film eher die Aufgabe der Kontrolle haben, als die, an Orgien und Ausschweifungen teilzunehmen. Zwar sind sie immer anwesend, doch ist ihre Rolle beschränkt. Sie agieren im Hintergrund und repräsentieren im Kontext des Films eher die Ausübung und den Erhalt des faschistischen Machtsystems. Die Armee, das Militär als unterstützende Bedingung jedweder Machterhaltung wird so symbolisiert. Zuweilen allerdings bedienen auch sie sich eines der Opfer der Orgien. Die Ehefrauen werden zwar eingeführt (und zugleich die vier Freunde),

auch entspricht die Heirat der Herren reihum mit einer der Töchter der anderen der Vorlage, doch spielen sie keine weitere Rolle mehr in dieser Funktion, sie dienen, soll heißen: sie werden zu Dienerinnen degradiert. Die Ikonographie der Libertins folgt in zwei Aspekten der DeSade'schen Vorlage: Der Herzog entspricht in seiner Leibesfülle seinem literarischen Pendant Blangis, der Finanzier wird Curval ähnlich gezeichnet, obwohl er nicht dessen Amt innehat. Doch nutzt Pasolini die Physiognomie seines Darstellers, dessen Schielen, seine Schwächigkeit, um ein Bild zu zeigen, das dem schwachsinnig wirkenden Curval ähnelt. Selbstverständlich kann Pasolini nicht 600 Passionen zeigen. Dies wäre einerseits filmisch kaum in einem angemessenen zeitlichen Rahmen möglich, andererseits würde sein Film wahrscheinlich nirgendwo gezeigt werden, konfrontierte er den Zuschauern mit all den morbiden Ausgeburten der DeSade'schen Marterphantasien. Es geht ihm auch nicht darum. Pasolini ist nicht an der Grausamkeit um ihrer selbst Willen interessiert. Auch ist es nicht der Freiheitsdiskurs, den DeSade so radikal und kompromißlos führt, denn an die Art der Freiheit, die DeSade vorschwebte, kann ein Mensch am Ende des 20. Jahrhunderts schlechterdings nicht mehr glauben. Es ist die Frage der Macht und des Konsumismus, die Frage wie faschistische Systeme sich bilden und wie deren Eigendynamik funktioniert, die Frage nach Resten utopischer Hoffnungen und deren Verrat, die für Pasolini im Vordergrund stehen. Die strenge Taxonomie der Vorlage, die genaue Unterteilung in Passionen, Tage, Monate fällt denn auch für Pasolini weg. Sein Klassifizierungssystem legt wert auf andere Merkmale. Pasolinis Bearbeitung der „120 Tage...“ ist deshalb keine herkömmliche Literaturverfilmung. Ähnlich wie Stanley Kubrick in „*A Clockwork Orange*“ („*Uhrwerk Orange*“; England, 1970) oder Francis Ford Coppola in seiner Bearbeitung von Joseph Conrads „*Heart of Darkness*“¹⁰⁴, das ähnlich verfremdet und umgedeutet wurde, um den Wahnsinn des Vietnamkrieges in „*Apocalypse Now*“ („*Apocalypse Now*“; USA 1976-79) zu erzählen, eignet Pasolini sich den Text an, formt ihn zu seinen Bedingungen um und verfilmt ihn so kongenial. „*Salò*“ ist also u.a. *auch* eine Literaturverfilmung. Doch scheint dies nicht der wesentliche Aspekt des Films zu sein. In der Rezeption von „*Salò*“ ist es vor allem der historische Bezugsrahmen, der Anlaß zur Kritik gab. Kaum jemand konnte dieser Art der Historisierung etwas abgewinnen¹⁰⁵. Es ließe sich darüber streiten, ob Pasolini nicht einen Originalstoff hätte wählen sollen, doch bedenkt man seinen Werdegang, die Verflechtung politischer (Marxismus), spiritueller (Katholizismus) und persönlicher sexueller (Homosexualität) Motive, wird verständlich, worin die Anziehung des DeSade'schen Textes lag. Vom Standpunkt des späten 20.

¹⁰⁴ Conrad, Joseph: *Herz der Finsternis*. Frankfurt a.M., 1977.

¹⁰⁵ Vgl.: Schweitzer; S. 125.

Jahrhunderts aus betrachtet, haben die „120 Tage...“ einen Bezug zum Faschismus, mehr noch, zum Totalitarismus. Dieser Bezug wurde oben in der Besprechung des DeSade'schen Textes bewußt ausgespart. Hier, in der Auseinandersetzung mit Pasolinis Bearbeitung, ist er weitaus angebrachter und deutlicher. Ähnlich, wie man Kleist, Fichte oder vom Stein schwerlich vorwerfen kann, für den deutschen Nationalsozialismus verantwortlich zu sein (obwohl ihre Schriften sicherlich die *road map* waren, auf der eben das nationalistische Denken entstehen konnte, das dann 130 Jahre nach ihrer Zeit wirksam wurde), kann man DeSade einen Faschismusvorwurf machen. Die Ungeheuerlichkeiten, die er beschreibt, entstammen einem völlig anderen historischen Bezugsrahmen. Wenn er also einem Despotismus frönt, so ist dieser nur in der historischen Situation zu verstehen, in der DeSade sich befand. Seine Klasse – der mittlere Adelsstand – verlor an Ansehen, schon während des Ancien Régime. Seine Generation innerhalb dieses Standes war sozusagen eine „verlorene Generation“, die sich mit völlig neuen politischen und gesellschaftlichen Anforderungen – Aufklärung, aufstrebendes Bürgertum, Revolution – konfrontiert sah. Wie bereits angemerkt, erfüllt sich das DeSade'sche Verbrechen im Schreiben. Dort soll es auch belassen werden. Sicherlich huldigt DeSade dem Verbrechen, doch immer innerhalb des Diskurses der Freiheit des Subjekts. Man könnte also von einer historischen Unschuld sprechen. DeSade denkt und (be-)schreibt die Ungeheuerlichkeit von Massentötung und maschineller Folter/Tötung. Doch sind es Phantasien, die er erträumt, keine Anleitungen oder gar Berichte wirklicher Massenvernichtung. So ist ihm nicht der Vorwurf zu machen, er wäre der Mörder, den er beschreibt. Betrachtet man die Begriffe ‚1945‘ oder ‚Auschwitz‘ als Ausdrücke eines Kulturbruchs, verdeutlicht sich natürlich, daß man dem DeSade'schen Text nicht mehr ‚unschuldig‘ folgen kann. Nach 1945 weiß die Menschheit, daß das, was ein DeSade erträumt, mit den Mitteln moderner Technik möglich geworden ist. Der Libertin genießt den Moment der Tötung durch seine Hand, da sie das Moment denkbar größter Lusterfüllung in Machtausübung darstellt. Doch ist der Moment der Tötung selbst kurz, nicht endlos ausdehnbar. Deshalb müssen die Martern der zu Tötenden auch so lange wie möglich hinausgezögert werden, damit der Libertin zumindest in diesem Akt der Tötung seine sich steigernde Lust erfüllen kann. Doch geht er weiter: Es müssen mehr und mehr getötet werden, denn alles, was maßlos ist, ist gut. Die Massentötung also wird dem Libertin zur höchsten Lust¹⁰⁶. Von diesen Massentötungen wird sowohl in „*Justine*“ als auch in „*Juliette*“ berichtet, wobei gerade in diesen Fällen einmal mehr die Fiktionalität, das Imaginäre des DeSade'schen Schreibens deutlich wird: Da werden an einem Abend hunderte Jungfrauen hingeschlachtet

¹⁰⁶ Vgl.: Blanchot; S. 36/37.

usw. Zahlenkolonnen, die an buddhistische Mantras erinnern, die in ihrer Unermeßlichkeit absurd werden, sich selbst aufheben, ihren Sinn verlieren. Die Maßlosigkeit muß verdeutlicht werden. Die Erfüllung dieses Traums ist einem DeSade, einem Bürger des 18. Jahrhunderts, nur imaginativ möglich. Doch den Bürgern des 20. Jahrhunderts sind sie praktisch möglich, denn sie haben nicht nur im Ersten Weltkrieg das Massensterben durch Granaten und Gas erlebt, sie verfügen nun auch über technologische Fähigkeiten, die Massentötungen effizient durchführbar machen; und dies haben sie das gesamte 20. Jahrhundert hindurch getan. Der Kulturbruch ist „Auschwitz“ als Symbol der maschinellen Massenvernichtung von Menschen. Der Libertin ist kein Mörder im herkömmlichen Sinne. Der Mörder hat einen persönlichen Bezug zum Opfer, er tötet aus Haß, Eifersucht, Gier – die klassischen Motive der *crime story*. Der Libertin tötet zur Befriedigung seiner Lust. Seinen Opfern gegenüber ist er gleichgültig, was sie weiter negiert. Sie müssen sterben, damit er seiner Lust frönen kann. Er ist mit sich beschäftigt, der Verwirklichung seiner Phantasie, nicht mit dem Schmerz des Opfers. Der Schmerz definiert das Opfer. Nur durch den Schmerz hat es Bedeutung. Persönlich hassen oder gar kennen muß der Libertin es nicht. Das Opfer ist nicht als Persönlichkeit interessant, sondern in seiner Materialität, als Körper. Es muß zeichenhaft sein, denn der Libertin tötet gerne alles, was seiner Verachtung der Tugend Ausdruck verleiht: Jungfrauen, Schönheiten (egal welchen Geschlechts), Söhne und Töchter aus dem gehobenen Bürgertum etc. Er hasst nicht die Opfer selbst, sondern – wie gesehen – was sie ausdrücken; dahinter das Sein. Die Zerstörung der Opfer, die Vernichtung der Körper durch Verstümmelung, aber auch ihre unermeßliche Zahl, die selbst negiert, stellt eben auch eine ungeheure Absage an das Sein selbst dar¹⁰⁷.

Der Libertin mordet nicht aus ideologischen Gründen (so man bereit ist, den Freiheitsdiskurs nicht als ideologisch zu betrachten), sondern aus Lust. Er will das Böse, er will den Lustgewinn durch die böse Tat. Es ist also das Böse um seiner selbst Willen, daß den Libertin töten läßt. Dies ist der entscheidende Unterschied zum Faschisten: Der Faschist tötet aus ideologischer Überzeugung, er glaubt (oder will glauben), berechtigt zu handeln. Die Gruppe, die er zur Vernichtung vorsieht (Juden, Homosexuelle, Zigeuner etc.) wird ideologisch oder rassistisch ausgegrenzt und als Übel dargestellt. Dem Faschisten wird sein Handeln zu einem Akt der Verteidigung. Er glaubt, sich schützen zu müssen gegen einen Feind, der in seiner Vorstellung übermächtig sein könnte (z.B. „Weltjudentum“ und ähnliche verschwörungstheoretische Ansätze im Denken der Nationalsozialisten). Allerdings werden wir noch sehen, daß die vier Herren in Pasolinis Film durchaus auch Merkmale des Libertins

¹⁰⁷ ebenda; S. 36ff.

aufweisen. Doch verändert Pasolini seine vier Protagonisten dahingehend, daß sie seinen Anforderungen einer Macht/Faschismusanalyse gerecht werden. Dies beginnt mit der Auswahl der Opfer: DeSades Libertins verlangt es nach Jungfrauen und jungfräulichen Jungen; sie alle sollen einer gehobenen Klasse entstammen, was die Verruchtheit der an ihnen begangenen Verbrechen noch erhöht. In ihrer Vernichtung kommt die Lust zum Ausdruck, sich gottgleich zu gerieren. Denn wer einem Gott anhängt, der den Menschen nichtig macht, hat es nicht anders verdient, als von einem Wesen vernichtet zu werden, das sich diesem Gott gegenüber anmaßt, ihn zu negieren, womit der Libertin gleichsam über Gott steht. Nicht so die Herren bei Pasolini. Ihre Opfer werden teils aus den armen Schichten ausgewählt, es sind nicht zwangsläufig Töchter und Söhne höheren Beamtenadels, obwohl bei zweien der Gefangenen darauf hingewiesen wird, daß sie Söhne von Kollegen der Freunde sind. Dies übernimmt Pasolini dann wieder direkt von DeSade; die Verruchtheit der Herren wird deutlich. Die Verachtung dieser Herren gilt, auch hierin den DeSade'schen Libertins ähnlich, dem Leben selbst, doch ist ihre Motivation dekadent. Sie langweilen sich maßlos. Sie sind Faschisten, doch ist ihnen anzumerken, daß sie Faschisten aus Opposition sind, denn wichtiger (und hier ist wieder eine Ähnlichkeit zu DeSades Helden festzustellen) als ihre Parteizugehörigkeit sind ihre Titel, die dem DeSade'schen Text entnommen sind: Präsident, Finanzier (Bankdirektor, also Symbol des Großkapitals), Herzog und ein Kleriker. Diese Figuren stehen zeichenhaft für gesellschaftliche Positionen, die sich mit autoritären Regimen grundsätzlich arrangieren können. Ein politisches System faschistischer Prägung gibt ihnen die Legitimation, sich – darin ganz absolutistisch – über Regeln und Normen hinwegzusetzen. Doch erfahren wir nie, welche Parteifunktionen sie ausführen. Pasolini geht es also auch darum aufzuzeigen, wie sich Macht historisch immer schon manifestiert hat und welcher gesellschaftlicher Strukturen es bedarf, damit sie sich entfalten kann. Und nicht zuletzt zeigt Pasolini, welcher Typus Mensch sich dieser Machtstrukturen zu bedienen weiß. So zeigt er zwar das Funktionieren faschistischer Macht, verdeutlicht jedoch auch, daß historisch gesehen immer schon ähnliche Kräfte wirksam waren.

3. Zur ästhetischen Konzeption

Pasolini nähert sich dem Text DeSades sowie der Analyse eines (faschistischen) Machtsystems auf ästhetische Weise. Der ästhetische Bezugsrahmen wird seine Waffe, sein Analyseinstrument. Ähnlich wie DeSade ein inhaltliches und ein textuelles Konzept hat, das, folgt man Roland Barthes, nur in der Durchkreuzung eine sinnfällige Lektüre zuläßt¹⁰⁸,

¹⁰⁸ Barthes; S.44/45.

bedient sich Pasolini eines strengen filmtextuellen Konzepts. Die Darstellung der Erniedrigungen und Folterungen allein würde noch keine Aussage machen über das Dargestellte. Erst in Pasolinis Art der Darstellung tritt der Film in den Diskurs ein, wird Teil des Diskurses. Der Diskurs, den Pasolini führt, ist ein Machtdiskurs. Wir haben gesehen, wie sehr das Filmschaffen Pasolinis von der Authentizität des Gezeigten abhängig war, wie sehr Spontanität, die Gegebenheiten vor Ort, die Laiendarsteller zur ureigenen Filmsprache Pasolinis beitrugen. In „*Salò*“ ändert sich dies radikal: Die Bilder sind streng komponiert, kalt, distanziert. Der Blick auf das Geschehen ist ein kalter Blick, der weder Mitleid noch Identifikation zuläßt. Jede Einstellung ist streng konzipiert und inszeniert, jeder Bildanschluß genau durchdacht. Nichts wird mehr dem Zufall überlassen, spontane Einfälle am Drehort fließen nicht mehr in den Film ein. Auch die Atmosphäre beim Dreh hatte sich verändert. Pasolinis Drehorte galten als fröhliche Schauplätze, jeder im Team wurde geachtet und nahm voll am künstlerischen Geschehen teil. Nun aber wich diese fröhliche Art des Drehens einer Hatz. Schnell sollte der Film entstehen (und dauerte in seiner Produktion auch nur etwa ein halbes Jahr), am Drehort herrschte Geschäftsmäßigkeit, wenig zwischenmenschliche Wärme¹⁰⁹. Eherne Regeln Pasolinischen Filmdenkens wurden gebrochen: Er ließ einen alten Freund aus den Borgate einen der vier Herren spielen, womit er die Grundregel aufgab, die physische Identität der Klassen mit den sie Darstellenden einzuhalten¹¹⁰. Obwohl weiterhin meist Laiendarsteller eingesetzt wurden, sollten sie nicht mehr Repräsentationen ihrer selbst sein, sondern vor der Kamera Charaktere spielen. Sie mußten Rollen ausfüllen, ihnen Leben einhauchen. Ein ungewöhnliches Verfahren für Pasolini, der gerade auf das authentische Verhalten Wert legte. „*Salò*“ wird also auf jeder Ebene zu einer Absage Pasolinis an sich selbst.

Die Strategie der ästhetischen Analyse setzt sich innerhalb der Bilder fort: Die kargen Wände der Villa sind geschmückt mit Werken jener Maler, die zumindest der deutsche Faschismus ablehnte: Expressionisten, Kubisten, also „Entartete“. Der italienische Faschismus war anfangs nicht von dieser Ablehnung alles Modernen geprägt, im Gegenteil, in den Futuristen fand die Partei sogar Unterstützer bei der künstlerischen Avantgarde¹¹¹. Dennoch bleibt festzuhalten, daß die moderne Kunst größtenteils antifaschistisch eingestellt war (oft geprägt durch die Erfahrungen des 1. Weltkrieges und daher radikalpazifistisch, so u.a. Otto Dix) und von rechten Regimen – ob in Deutschland, Spanien und schließlich auch Italien – abgelehnt

¹⁰⁹ Vgl.: Schweitzer; S. 124f.

¹¹⁰ ebenda; S. 125.

¹¹¹ Vgl.: Hobsbawm; S. 239.

wurde. Der Semiotiker Pasolini setzt also Zeichen im Film, die ihrerseits auf ästhetischer Ebene entlarvend wirken können. Das Prinzip setzt sich fort in den Sätzen, die er seine Herren sprechen läßt, denn außer den Originalzeilen ergehen sie sich gern in Zitaten erlesener Vertreter der europäischen Literatur. Zu welchem Zweck, soll im folgenden Abschnitt erläutert werden. Hier muß nur Pasolinis Methodik verdeutlicht werden. Indem er DeSades Text als Matrix zu einer Studie über Macht heranzieht, dieser den historischen Kontext überstreift und sie durchzieht mit Markierungen europäischer Ästhetikrezeption und dies alles filmisch streng durchkonzeptioniert und -inszeniert, greift er sinnlich in einen hochkomplexen und auch abstrakten Diskurs ein. Diesen Anspruch unterstreicht er durch die Verweise auf die genutzte Sekundärliteratur zu Beginn des Films. Damit bemüht er sich, der europäischen, abendländischen Diskurstradition treu zu bleiben und zugleich, ihre Grenzen der Beweisführung ästhetisch zu überschreiten. „Salò“ wird so zu einem gefilmten, fast wissenschaftlichen, Kunst- und Analysebeitrag zu einer der zentralen Diskussionen des späten 20. Jahrhunderts.

4. Die *Einverleibung*: Das System des Inne(re)n

„Salò“ ist ein Film des Innen. Bis auf die Eingangsszenen (*Ante Inferno*), die dem Zuschauer zeigen, wie in einem Bergdorf der italienischen Voralpen aus den Jugendlichen die Opfer der Ausschweifungen zusammengetrieben und ausgewählt werden, geschieht alles im Innern der Villa, die die Herren gewählt haben. Hier gibt es einen Eßraum, Schlafsäle, eine Art Bibliothek, in die die vier Libertins sich zurückziehen und gotteslästerliche Reden führen. Und – an DeSade angelehnt – gibt es das Theater, den zentralen Raum, der als Bühne und Orgienzimmer dient. Die Villa ist ein symmetrisch angelegtes Haus, die Böden kalt, marmorn. Die verschiedenen Räume – manchmal Säle, oft kleinere Zimmer, Kabinetten ähnlich – sind sehr unterschiedlich dekoriert. Von Fresken und Stuck bis *Art Deco* reicht die Spanne kunsthistorischer Ornamentik. Doch können wir als Zuschauer nicht ermessen, in welchem Verhältnis die Räume zueinander stehen, was dem Innern des Hauses etwas unübersichtliches, labyrinthisches gibt, das es noch hermetischer erscheinen läßt. Pasolini nutzt dieses Interieur und setzt es adäquat in Szene: Die Bilder, meist Totalen und Halbtotale greifen die Symmetrie von Räumen, Türen und Ornamentik auf.

Die Verlegung in das Innen, die erst wieder am Ende des Films durchbrochen wird, wenn wir Zeugen der Tötungen im Innenhof werden (wobei wir uns als Zuschauer auch dann innen befinden und von dort hinausschauen), bedeutet auf der formalen Ebene, was im Romanfragment des Marquis gesagt und von Pasolini übernommen wird, wenn einer der vier

Herren auf den Stufen der Villa den Katalog aus Bestimmungen und Strafen erläutert: Wer hier angekommen ist, ist schon tot, der reinen Willkür der Herrschenden ausgeliefert. Das Innen markiert den total beherrschten Raum, ein rettendes Außen erscheint unerreichbar. Damit wird das System, nach dem sich dieses Innen richtet, universell, umgreifend. Alles ist innen¹¹².

Subtextuell werden zwei Aspekte thematisiert, die den Film durchziehen: Einmal verdeutlicht Pasolini hier seine Annäherung, um der Thematik der Ästhetisierung gerecht zu werden, zum anderen wird deutlich, wo Pasolinis Analyse ansetzt, nämlich an der Kultur. Indem die gesamte Handlung im Innern, in geschlossenen Räumen stattfindet, wird die Natur, alles Natürliche – bis auf die menschlichen Exkreme, die gegessen werden; ebenfalls aus dem Inneren kommend – aus der Erzählung ausgeschlossen. So sehr DeSade in seinem Text die Natur gegen Gott als Ausdruck kulturellen Seins in Stellung bringt, Pasolini verortet den Kulturbruch, die Orgie der Vernichtung und ihre Rechtfertigung im Innern der Kultur. Die spezifischen Errungenschaften unserer Kultur entfalten eine Machtstruktur, die tendenziell tödlich ist. Die westlich-abendländischen Gesellschaften haben eine Fülle technologischer, industrieller und kultureller Instrumente hervorgebracht, die über die Macht verfügen (lassen), die rechtliche Ordnung, die Diskursstrukturen, die Lebensgewohnheiten und –standards global zu steuern. Schließlich sind einige dieser Gesellschaften befähigt, die gesamte Menschheit zu vernichten. Eine solche Machtfülle bringt auch ein neues, erweitertes Machtbewußtsein hervor. So entwickelt sich parallel zur säkularisierten, marktwirtschaftlichen, technologisch-fortschrittlichen Gesellschaft eine ökonomische und militärische Machtstruktur, die sich jeder rechtlichen Eingrenzung entzieht. Eine solche Kultur, die zugleich auf Utopien, Ideale, Transzendenz verzichtet, riskiert den Verlust der Menschlichkeit zugunsten der Technokratie. Dieser Verlust ist ein innerkulturelles Phänomen. Wir geben der Versuchung ständigen technischen Fortschritts ständig intellektuelle Legitimation. Wir diskutieren in *ultima ratio* zur technischen Möglichkeit unserer Vernichtung die dem innewohnende Dialektik. Pasolini zeigt eine Gesellschaft, die nur noch von innerkulturellen Bezügen umgeben ist. Nichts Natürliches findet sich noch darin. Er entlarvt die Faschisten durch dieses strenge Prinzip: Er zeigt sie als retro, nichts eigenes haben sie hervorgebracht. Alle faschistischen Bewegungen speisten sich aus teils recht wilden Mythenmixturen, auf die man sich berief – in Deutschland ein eher diffuses „Germanentum“, in Italien die antike römische Tradition – und verleibte sie sich ein, deformierte sie zum

¹¹² Dies korrespondiert mit Mussolinis Idee des absoluten Staates, der kein „Außen“ mehr kennt. Vgl.: Bataille; S.36.

eigenen Gebrauch. Ihre Titel gehören in eine andere, historisch vergangene Zeit; sie legitimieren sich *ex negativo*, indem sie Kunst, Ästhetik, Intellekt verachten, aber auch, indem sie Gefühle, Menschlichkeit, Sexualität pervertieren. Was in der Villa passiert, ist auch Ausdruck der Dekadenz. Eine Gesellschaft ohne Sinnstiftung, fängt an, sich selbst zu verzehren. So hat der Film auch ein apokalyptisches Moment. Es gibt ein audielles Außen, markiert durch Geräusche – doch sind auch sie wiederum Ausdruck menschlichen/kulturellen Schaffens, denn nicht Wind, Regen oder Sturm sind zu hören, sondern die Motoren der Bombergeschwader, die über die Alpen gen Deutschland ziehen. Die Geräusche künden vom baldigen Ende der Schreckensherrschaft und dem Anbrechen einer neuen Zeit, denn diese Herren feiern das Ende in einer Orgie der Gewalt, wissend, daß dies ihre letzten Handlungen sein könnten; doch da diese Herren vor allem durch ihre gesellschaftlichen Positionen gekennzeichnet sind, gehen sie davon aus – und hier kommt Pasolinis ureigene Analyse zum Ausdruck –, daß ihresgleichen auch nach dem Untergang wieder zur gesellschaftlichen Spitze gehören wird. Diese Analyse korrespondiert mit der von „*Il porcile*“, wo der intime Verkehr mit einem Schwein letztlich schwerer wiegt als die Nazivergangenheit des Industriellen. Und die Geschichte zeigt, wie recht Pasolini (und alle, die ihm in dieser Analyse folgen oder vorangegangen waren) hatte. Ohne an dieser Stelle auf den Metabezug des Films schon tiefer eingehen zu wollen, sei doch angemerkt, daß hier ein Moment zum Ausdruck kommt, das den Film markiert: Der Film verweist auf seine eigene Geschichtlichkeit. Die von Pasolini genutzte Sekundärliteratur zu DeSade ist größtenteils nach 1945 erschienen. Im filmischen Kontext setzt er also historische Epochen zueinander in Beziehung, sie korrespondieren miteinander. Den handelnden Figuren legt Pasolini Textstellen von DeSade, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud und Nietzsche in den Mund; größtenteils Vertreter der *ecole du mal*, Ästhetisierer des Bösen in der europäischen Literatur seit der Romantik¹¹³. Die Herren der Pasolinischen Erzählung wissen also gut um ihre Tradition Bescheid, bzw. sie wissen, welcher Tradition sie sich bedienen können/müssen, um ihre Handlungsweise zu rechtfertigen. Dies kann verstanden werden als eine Anspielung spezifisch auf den italienischen Faschismus. Anders als die deutschen Nationalsozialisten, die bewußt eine anti-intellektuelle Haltung annahmen, wies der italienische Faschismus eine Affinität zum Intellektualismus auf. Nicht zuletzt Mussolini selbst hatte das Image eines Intellektuellen¹¹⁴.

¹¹³ Zur *ecole du mal* vgl. Einleitung zu : Friedrich, Sabine: *Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*. Tübingen, 1998; S. 7-50.

¹¹⁴ Vgl.: Arendt; S. 370/71.

Einverleibt werden also die Kunst, in Form der Bilder an den Wänden; die Literatur, in den Dialogen; das Recht, in der Ankündigung der Bestimmungen, entsprechend dem DeSade'schen Text und schließlich die Menschen, materiell in Form ihrer Exkremente und ihrer Körper; psychisch in Form des ihnen auf oktroyierten Systems, das schließlich in den gegenseitigen Denunziationen der Opfer sein Korruptionspotenzial offenbart. Das Symbol der Einverleibung ist der Raum. Dem Raum kommt in „Salò“ eine ganz besondere Funktion zu, denn er umschließt den Film und drückt ihn zugleich symbolisch aus. Er bedeutet den Herrschaftsbereich, er bedeutet das Recht und die Ordnung, die Anwendung finden. Er bedeutet Macht. Er findet dreifach Darstellung: Der inszenierte Raum symbolisiert einen objektiven Raum, der total erscheint, und der seinerseits die Ordnung in diesem Raum als Bewegung definiert. Die Kadrierung des Bildes ist oft auf einen Abschluß angelegt, mal sind es Deckenornamente, mal Säulen an Portalen, die das Bild einrahmen. Theaterbühnen gleich werden Szenen in diesen totalen Räumen aus- und aufgelöst. Dabei hält die Kamera oft eine Position, Schnitte werden spärlich eingesetzt. Die Inszenierung unterstützt also die Totalität des Raumes; sie verleibt uns dem System „Salò“ ein.

4.1. Das System „Salò“ – Faschismus im modernen Gewand

Das System „Salò“ seinerseits wird universell, wenn die Einverleibung so umgreifend, das Innen so ausschließlich wird. Pasolini inszeniert die faschistische Gesellschaft *en miniature* als abendländisches Konzentrationslager. Die Nutzung nackter, also auch sexualisierter Körper bedeutet den auf das nackte Leben reduzierten Kapitalismus, dem alles zur Ware wird; weniger eine Reduzierung auf ein sexualpathologisches Moment im psychoanalytischen Sinne –obgleich dieser Bezug natürlich ebenfalls vorhanden ist. Aber auch im Obsessiven, rein Sexuellen wird der Warencharakter und die Werthaftigkeit der sexuellen Handlung deutlich: die verschiedenen Akte des Mißbrauchs, der Folter etc. werden unter den Herren des öfteren als Gewinne in diversen Wettbewerben bestimmt. Pasolini kommt zu der Analyse, daß mit dem Konsumismus zugleich ein neuer Faschismus auftaucht. Anders als der historische Faschismus würde dieser auf eine weitaus subtilere Form von Gewalt zurückgreifen: Konsumterror. Durch ein Konglomerat aus politischer Rechter, Großindustrie und medialer Meinungsmacht war es relativ einfach, die Masse in einen Zustand permanenten Konsums zu versetzen, was sie leicht manipulierbar macht¹¹⁵. Der einzelne Mensch erlebt dadurch

¹¹⁵ In Italien kommt noch das spezifische Problem des organisierten Verbrechens in seinen verschiedenen, regionalen Spielarten hinzu. Tatsächlich wurden in Italien mehrmals politische Verschwörungen aufgedeckt, u.a. die der P-2-Loge (*Propaganda Due*), in welche sowohl Politiker als auch Großindustrielle und Gangsterbosse

natürlich eine ähnliche Entfremdung, wie es der Marx'sche Arbeiter durch die maschinelle Produktionsweise erfahren mußte. Die Realität selbst entfremdet sich. In der Masse der produzierten Bilder, die sich durch das Fernsehen unermeßlich potenzieren, gehen wir mit einer klaren Ich-Konzeption verloren. Die medial erschaffene Realität schiebt sich vor die durch uns wahrgenommene Realität. Wir erleben Dauerenttäuschungen, müßte die ‚wahre‘ Realität doch ganz anders sein. Da wir kaum mehr unbelasteten Zugang zu unseren eigenen, objektiven Erfahrungen haben, suchen wir im Konsum – von Waren, Bildern, Speisen, Körpern – Befriedigung der medial erzeugten Bedürfnisse, die zu unserer Ersatzerfahrung wird. Diese Erfahrung hatte Pasolini doppelt gemacht: Das Subproletariat der Borgate hatte kein klassisches revolutionäres Potenzial hervorgebracht, und in Afrika und Asien hatte sich noch jede unter marxistischem Banner marschierende ‚Volksfront‘ als Leibgarde des nächsten Diktators entpuppt. Hier wie dort waren es die Verlockungen des Kapitalismus, die schließlich Movers sozialen Handelns wurden. Die Befriedigung materieller Bedürfnisse war wichtiger – und leichter zu realisieren – als eine echte soziale Veränderung herbeizuführen. Und so verleibt sich schließlich der Konsumismus als ein Faschismus im neuen Gewand, den gesamten gesellschaftlichen Körper ein; diesmal nicht mit Gewalt und Drohgebärde, sondern mit süßen Verlockungen. Der Körper als nacktes Objekt, beurteilt nach dem Zustand von Haut, Zähnen, Muskelfestigkeit, ist als Symbol der Reduktion auf den reinen Warencharakter – Effizienz, Nützlichkeit, bzw. Verwertbarkeit – nicht zu überbieten. Die Totalität des herrschenden Systems überträgt sich auf das Opfer, den Beherrschten: Er ist in seiner Nacktheit ebenfalls total, nicht mehr reduzierbar, außer in seiner Zerstörung. Daß das nackte Leben verhandelbar war, mehr noch: vernichtbar, seriell ausgelöscht werden konnte, wenn sich die herrschende Macht die Legitimation geben und die nötige Gewalt zur Durchsetzung der Legitimation aufbringen konnte, hatte das 20. Jahrhundert bewiesen. Was bei Alfred Döblin in den ‚Schlachthofszenen‘ in *„Berlin Alexanderplatz“*¹¹⁶ noch einen hysterischen Ton hat im verzweifelten Versuch, ein sinnfälliges Bild für die Schlachtereien des 1. Weltkrieges zu finden, ist nach 1945 einem kalten Grauen gewichen, nun, da man gesehen hatte, daß es genau so vor sich gehen kann – dem Schlachten auf einem Schlachthof gleich. Pasolini nähert sich hier in seiner Analyse Michel Foucault an, dessen Konzept von ‚Biopolitik‘ ebenfalls in den 1970er Jahren entstand. Der Körper wird zum Gegenstand politischer Verhandlung und politischen Handelns. Wo nicht mehr der Körper des Souveräns Objekt militärischer

verwickelt waren. Vgl.: Wilson, Robert Anton: *Das Lexikon der Verschwörungstheorien. Verschwörungen, Intrigen, Geheimbünde*. München, 1998; S. 295.

¹¹⁶ Döblin; Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. München, 2001; S. 136-143.

Auseinandersetzung ist¹¹⁷, da die Technologie in einem Entwicklungsrausch die Möglichkeiten mehrfacher Massenvernichtung geschaffen hat, wird die bloße Existenz einer Bevölkerung Verhandlungsmasse politischer Auseinandersetzung. Die rein biologische Existenz steht auf dem Spiel – das nackte Leben¹¹⁸. Foucault entwickelt daraus die Theorie, daß – den moralischen Standards der jeweiligen Epoche entsprechend – die Hinwendung zum Leben, fort von der Massenvernichtung, fort vom Tod, die moderne Biopolitik prägt. Die Verfügung über das Leben, die Planung und Organisation des Lebens, seines Entstehens, Werdens, seiner Entwicklung bis hin zur Prägung seines Wissens, seiner Fähigkeiten, prägt den modernen Machtdiskurs¹¹⁹. Soweit will Pasolini in einem filmisch geführten Diskurs nicht gehen, sicher aber ist dies die Zielrichtung seiner Analyse. Er kommt aber, durch seine Auseinandersetzung mit dem Körper in einem sakral-transzendentalen Zusammenhang, auf ganz anderem Wege zu seiner Erkenntnis. Es ist die Sinnlichkeit dessen, was ein Theoretiker wie Foucault im geschriebenen Text ausbreiten kann, die Pasolini erfahrbar macht. Beide treffen sich in der historischen Ableitung: Das Zusammenwirken der Erkenntnisprozesse in den biologischen und technischen Wissenschaften und der Ökonomisierung im 19. Jahrhundert fördern die herrschenden Diskurse, die ihrerseits gesellschaftliche Bewegung kontrollieren, führen, manipulieren können¹²⁰. Es entsteht ein sich gegenseitig potenzierendes System. Pasolini macht den Innenraum dieses Systems erfahrbar. Die Art, wie er den Raum stilisiert als totale Einverleibung des Lebens in einen kontrollierten Machtbereich, greift über das rein Gezeigte hinaus auf den Zuschauer über. Der Zuschauer kann nie einen Blick des Mitleids auf dieses Geschehen richten; selbst Momente in denen die Opfer Gefühle zeigen, ihrem Schmerz, der Demütigung Ausdruck verleihen, müssen mit einem kühl-distanzierten Blick betrachtet werden. Durch jeden Verzicht auf Mittel herkömmlicher Dramaturgie – Spannungsaufbau, Identifikationsfigur, keine/spärliche musikalische Untermalung – sind wir als Zuschauer gezwungen, einer Versuchsanordnung zuzuschauen, einer exemplarischen Aufstellung. In dem Rückgriff auf DeSades Text umgeht Pasolini einerseits das Problem, ein KZ *realiter* abbilden zu müssen, andererseits eröffnet sich ihm die Möglichkeit, eine geschlossene Gesellschaft als erweitertes KZ zu zeigen; der Begriff ‚KZ‘ selbst wird so zu einem weiteren Signifikanten, der in die Gesellschaft/Kultur zurück verweist. Wohlgermerkt:

¹¹⁷ In dem Sinne, daß der Körper des Souverän symbolisch für Sieg oder Niederlage steht: Er fällt in der Schlacht oder wird vom siegreichen Gegner gefangengesetzt. Die Niederlage auf dem Schlachtfeld wird somit seine Niederlage im konkreten Sinne. Vgl.: Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M., 2002; S. 101ff.

¹¹⁸ Vgl.: Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a.M., 1983; S.164ff.

¹¹⁹ ebenda; S. 169ff.

¹²⁰ ebenda; S. 168/69.

Pasolini entfremdet den Begriff ‚Konzentrationslager [KZ]‘ nicht sich selbst und führt ihn somit auch nicht in den Bereich der Metapher. Dort würde er seinen Stellenwert einbüßen, würde die Einmaligkeit, die Einzigartigkeit dessen, wofür ‚Auschwitz‘ steht, nivelliert und aufgehoben. Doch darum ist es Pasolini nicht zu tun. Dennoch nimmt er die imaginierte Lagergesellschaft DeSades, die die Geschichte auf so unglaubliche Weise hat wahr werden lassen, und läßt sie über ihre eigenen Grenzen ausgreifen, indem er das ‚Außen‘, ‚außerhalb‘ dieser Grenzen negiert. In der Destruktion eines möglichen Außen wird die Lagergesellschaft nicht nur total im Sinne des Inneren dieser Gesellschaft, sondern total im Hinblick auf *jeden Bereich* der Gesellschaft. Pasolini verfilmt so die Theorie der ‚Lagergesellschaft‘ eines Giorgio Agamben, die mit Foucaults ‚Biopolitik‘ korreliert, selbst aber erst ca. zwanzig Jahre später entwickelt wurde¹²¹.

In der Fortführung des Foucault’schen Gedankens der Biopolitik, die den menschlichen Körper in den Raum des Politischen (der politischen Entscheidung) einbringt, führt Agamben die Diskussion in die Bereiche der Genetik, in denen die Verfügbarkeit des Lebens noch ganz andere Aspekte mit sich bringt als Foucault auch nur ahnen konnte. In diesem Bereich definiert Agamben für den Mediziner oder den medizinischen Forscher (der selbst aus den ‚Forschern‘ der KZ hervorgeht) eine Macht, die ursprünglich dem Souverän gehörte¹²². Anhand der äußerst modernen Diskussion, wann ein Körper als tot zu gelten hat, zeigt er den Diskurs um das ‚nackte Leben‘ als genau den Ort politischen Redens und Handelns, an dem wir uns heute befinden. Das Prinzip des *homo sacer* – das Leben, das nicht geopfert werden kann (im Sinne des Sakralen) und dennoch getötet werden darf – drückt Pasolini in „*Saló*“ vollkommen aus. Der *Homo sacer* ist eine Figur des Rechts, die diesen aus ihrem Geltungsbereich ausschließt: er ist weder der göttlichen noch der menschlichen Rechtsordnung unterworfen. Er kann jederzeit und überall getötet werden¹²³. Darin liegt – im metaphorischen Sinne des Wortes – schon die Topographie des Lagers, das über die eigene Grenze hinausgreift. Das Leben, das überall opferbar ist, befindet sich nach der Erfahrung und Definition des Lagers im 20. Jahrhundert prinzipiell *immer* innerhalb der Lagergrenzen, auch wenn diese dann *praktisch* nur noch *virtuell* existieren, da sie sich mit der Bewegung des Opfers ununterbrochen verschieben. Nach Auschwitz gibt es kein Außen mehr, die historische Referenz ist immer das KZ, oder, anders: das Innen des KZ hat längst über sich selbst hinausgegriffen und die Gesellschaft eingefangen. Pasolini sah in den Jahren 1965-

¹²¹Vgl.: Agamben: *Homo sacer*; hier: *Dritter Teil: Das Lager als biopolitisches Paradigma der Moderne*. S. 127-190.

¹²² Ebenda; S. 168.

¹²³ Ebenda; S. 83f.

1975 einen ‚wahren‘ Faschismus aufziehen, auch einen Warenfaschismus. Das Eindringen der Möglichkeiten zur Vernichtung der Ware ‚Körper‘ in die Welt, in die Erfahrungsebene der Welt und des Menschen, läßt sie/ihn nicht mehr frei. Das KZ wird zum allgemeinen gesellschaftlichen Rahmen. Agamben selbst weist auf den Bezug zu DeSade hin – er definiert das Traktat *„Franzosen, noch eine Anstrengung, wenn ihr Republikaner sein wollt“*¹²⁴ als klares biopolitisches Konzept. Und ebenso verweist er darauf, daß die Ordnung im Schloß Silliny in den *„120 Tagen...“* eine rein auf dem nackten Leben gegründete ist¹²⁵.

5. Von Macht und libertinem Verhalten in „Salò“

Die folgenden Kapitel werden einiges wiederholen, was zuvor angemerkt wurde. Doch musste eingehend das Überzeugungssystem des Films analysiert werden, um ihn interpretieren zu können. Folgen wir dem eingeschlagenen Analyseweg des Films, sehen wir eine Lagergesellschaft, deren Wesen total geworden ist, da es ein ‚Außen‘ dieses Lagers nicht mehr gibt. So wird in diesem spezifischen Fall – *Salò* – das Lager zum gesellschaftlichen Normalfall. Im Innern des Lagers existiert eine Gesellschaft, die durch festgelegte Regeln und Strafen, durch einen strengen Verhaltens- und Normenkatalog definiert ist. Die totale Kontrolle und Überwachung der festgeschriebenen Regeln bedeutet die Macht einiger Weniger über viele, wobei die Macht durch Gewaltandrohung und -ausübung gesichert wird. Die einzige Nutzung des gesellschaftlichen Körpers ist die Ausnutzung der individuell nicht mehr unterscheidbaren Körper der Einzelnen. Diese Gesellschaft existiert in einem kalten, doch ästhetisch/kulturell erlesenen Raum. Sie ernährt sich geistig durch Erzählungen, deren einziger Sinn darin besteht, die Lust der Machthaber zu entfachen. Diese Lust wird sofort in Handlung verwandelt: Das Gehörte spornt an, Ähnliches oder beim Hören Imaginiertes unmittelbar umzusetzen. Zur Verwirklichung steht den Herren ein Sortiment an (Körper)Waren zur Verfügung, aus dem sie auswählen können. Physisch ernährt sich diese Gesellschaft von sich selbst: Sie ißt ihren eigenen Kot. Sie verleibt sich sich selbst ein. Das errichtete System entwickelt Eigendynamik insofern, daß im Moment der Möglichkeit die Opfer selbst zu Tätern werden. So tritt ein zu Beginn des Films Gefangener einige Szenen später in der Uniform der Bewacher auf. Sobald die Regelverletzungen zunehmen und entdeckt werden, denunziert das eine Opfer das nächste, in der Hoffnung, für sich selbst Schonung zu erlangen. Des weiteren sehen wir im Laufe des Films einzelne Opfer in die Täterebene überwechseln, bis sich in den Schlußszenen die ursprünglichen Bewacher

¹²⁴ DeSade: *Die Philosophie im Boudoir*; S. 195-274.

¹²⁵ Agamben: *Homo sacer*; S. 143/144.

verabschieden und zwei der vorherigen Opfer ihre Position übernehmen. Das System korrumpiert also und läßt somit auch niemanden mehr einfach Opfer (im Sinne von: unschuldig) sein. Pasolini unterstreicht diesen Aspekt dadurch, daß er die Opfer nicht unbedingt sympathisch darstellt. Sie gerieren sich hysterisch, die Jungs sind teilweise sehr machohaft gegenüber den Mädchen u.ä.

5.1. Das große Fressen – der Kreislauf der Macht

Roland Barthes verweist auf die Detailgenauigkeit, mit der DeSade das Essen in seinen Texten beschreibt¹²⁶. Essen wird bei ihm zu einer zweiten Lustebene, es ist fast immer Völlerei. Und es stärkt, um weitere Orgien feiern zu können. Pasolini übernimmt letzteren Aspekt, doch spielt bei ihm nicht so sehr die Völlerei eine Rolle, obwohl der Präsident bei einer Gelegenheit sagt, sein Opfer solle essen, um sich für die Liebesnacht zu stärken. Doch spielt in den Eßszenen wieder die Machtausübung die entscheidende Rolle. Zwei große Eßszenen gibt es in „*Salò*“: In der ersten werden die Opfer nackt, auf allen Vieren, an Leinen in einen kahlen Raum geführt, wo die Herren sie mit Polenta füttern. Die Opfer müssen wie Hunde winseln und jaulen. Wer sich weigert, wird ausgepeitscht. Schließlich stopft der ‚Präsident‘ Nägel in ein Stück Polenta und läßt dies eine junge Frau essen. Sie schreit und Blut quillt aus ihrem Mund. Dann schneidet Pasolini weg. In der zweiten Eßszene werden wir Zeuge, wie alle Einwohner der Villa während des ketzerischen Hochzeitsbanketts zwischen dem ‚Finanzier‘ und einem der Opfer ihre tagelang gesammelten Exkreme essen. In beiden Szenen geht es auf der inhaltlichen Ebene um den Akt der Unterdrückung und den der Unterwerfung. In der ersten – angelegt am Ende des *Höllenkreis der Manie (Leidenschaft)* findet der Akt der Unterdrückung über eine deutliche Grenze hinweg statt: Die Herren stehen und füttern, die Opfer kriechen und winseln. Diese Gesellschaft ist deutlich auf dem Weg der Entmenschlichung. Die Körper beginnen, sich zu transformieren – hin zur Ware. Der Geist, die Seele wird ausgetrieben. Ein Opfer wird gepeitscht, ohne daß Pasolini in einem Schnitt/Gegenschnitt-Verfahren deutlich zeigen würde, worin dessen Verfehlung besteht (wir hören den ‚Präsidenten‘ nur brüllen: „*Fressen! Du sollst fressen!*“), jemand muß gepeitscht werden, damit die Unbedingtheit der Herrschaftsverhältnisse sich verdeutlicht. Zugleich sehen wir aber, daß die Opfer ihre Rollen als Hunde annehmen, fast klingt es so, als käme wirklich eine hungrige Meute herein. Der Status des Opfers wird also angenommen. Das System „*Salò*“ ist somit auf dem Weg. In der zweiten Szene ist dieser Weg bereits

¹²⁶ Barthes ; S. 142f.

beschritten. Angelegt im zweiten Kreis, dem *Höllenkreis der Scheiße*, sehen wir hier alle Bewohner gemeinsam essen, auch die Herren. Die Gesellschaft hat sich re-homogenisiert. Selbstverständlich findet weiterhin alles unter Zwang und Aufsicht statt, doch gibt es ein Einvernehmen in sofern, als nun alle an einem Tisch essen, auch wenn das Essen eklig ist. Die Grenze, die Schwelle zwischen Herrschern und Beherrschten ist flacher geworden. Leichter zu übertreten ist sie nicht. Der Libertin bleibt als der Souverän dieser Situation der Homogenität der Gesellschaft enthoben, er hat die alleinige Macht und Kontrolle über die Regel, was ihn natürlich nie mit der Gruppe der Beherrschten verschmelzen läßt. Er bleibt das heterogene Element¹²⁷. Doch gibt es eine zweite, subtextuelle Ebene, die verdeutlicht, wie diese Gesellschaft sich selbst nährt, bzw. verschlingt. Das Essen von Exkrementen stellt in vielerlei Hinsicht einen Tabubruch dar. Doch hat es symbolisch auch den deutlichen Charakter des Sich-selbst-Einverleibens. Wenn also eine homogene Gesellschaft nur zur Selbst-Negierung neigen kann¹²⁸, da ihr das Ziel, das Objekt ihrer negierenden Kräfte fehlt, wird dieser Aspekt hier deutlich. Dies ist auch ein Zeichen der Dekadenz. Gesellschaften, die beginnen, sich selbst zu zerfleischen, ihren eigenen gesellschaftlichen Körper zu zerstören, haben ihren Zenit überschritten. Sie sind nicht mehr produktiv, weder ökonomisch-materiell noch kulturell. Sie erstarren. Diese Szene, die im Kino meistens der Moment ist, da sich der Saal zu leeren beginnt, enthält auch eine grimmige Komik: Roland Barthes sieht den Tabubruch bei DeSade vor allem in der Sprache, also im Moment der Repräsentation, z.B. stellt erst die Benennung der Verwandtschaftsverhältnisse beim Inzest den Skandal dar¹²⁹. Der Film funktioniert anders, roher, direkter: Wir sehen Materielles (die Ausstatter haben sich allerdings große Mühe gegeben, das, was im Film zu sehen ist, möglichst real, also auch möglichst eklig erscheinen zu lassen). Wir sind visuell überzeugt worden, daß hier wirklich Exkremente verspeist werden. Da das Essen im Rahmen einer (blasphemischen) Hochzeit stattfindet, wirkt das Ganze wie eine Pervertierung. Doch dadurch, daß die Herren selbst mitspeisen, hebt sich dieses Moment wieder auf. Es geht nicht einfach nur um Unterdrückung anderer, es geht darum, den Moment der Unterdrückung als gesellschaftliche Norm, als Regelfall zu konstituieren. Also wird hier nicht nur eine Hochzeit zur Verhöhnung Gottes gefeiert, sondern eine Gesellschaft, die beginnt, das Unerträgliche als Normalfall zu begreifen. Kaum jemand der Speisenden wehrt sich, einige albern herum, einige Wenige spucken aus, nur ein Opfer äußert, daß es nicht mehr weiter kann. Ein bitterer und eben auch

¹²⁷ Vgl. Bataille; S. 21ff.

¹²⁸ ebenda; S. 24f.

¹²⁹ Vgl.: Barthes; S.157/58.

komischer Kommentar: Macht verleiht die Möglichkeit, nicht nur zu unterdrücken, sondern Werte, Verhaltensweisen eigens zu definieren. Und der Konsum, der Konsumismus kann schier alles zur Ware machen. Selbst unsere eigenen Ausscheidungen können zum Warenkörper umfunktioniert, umgedeutet werden. Dies ist einerseits eine beißende Kritik an der modernen, unreflektierten Konsumgesellschaft, die sich alles einverleibt, solange die Werbung es nur schön genug verkauft, andererseits ist es der Beleg für die These der Libertins, sie seien die eigentlichen Anarchisten. Während die vier Freunde zuschauen, wie ein männliches und ein weibliches Opfer von einer der Erzählerinnen und einem der Soldaten befriedigt werden, diskutieren sie die Möglichkeiten ihrer Position. Dabei fällt der bemerkenswerte Satz, sie, die Faschisten, seien die eigentlichen Anarchisten. Den Anarchismus auszuleben sei nur möglich, wenn man sich in der absoluten Machtposition befinde, denn von dort aus sei jede Regel, jede Norm, jedes Gesetz zu durchbrechen und jederzeit austauschbar. In der Maßlosigkeit ihrer Macht sind sie eben auch in der Lage, Scheiße zu Nahrungsmitteln zu machen. Im Übrigen greift Pasolini hier einige der DeSade'schen Passionen direkt auf, denn v.a. in den zweiten 150 Erzählungen spielt das Essen von Kot immer wieder eine entscheidende Rolle. Die Libertins setzen sich also nicht nur über jede Regel hinweg, sondern sie setzen sich auch über die Definition ihrer eigenen Partei/Bewegung hinweg. Ein weiterer Beweis, daß diese Herren Faschisten sind, mehr noch aber Zeichen gesellschaftlicher Macht in jeder (politischen) Beziehung. Wobei sich die Frage stellt, ob Macht, in welcher Art von Ausübung auch immer, nicht grundsätzlich zu faschistischem Verhalten führt – eine Frage, die vor allem für Pasolinis höchst eigenen Diskurs im Bezug auf die zeitgenössische Gesellschaft relevant ist.

5.2. Von sakralen Höhen in die Niederungen der Hölle: Die Austauschbarkeit aller Regeln

Wir haben beobachtet, daß die Insassen der Lagergesellschaft von „*Salò*“ dem *homo sacer* des Giorgio Agamben entsprechen könnten. Der Begriff ‚*sacer*‘ muß an dieser Stelle noch einmal bemüht werden. Das Sakrale kann zwei Dimensionen haben: Die hohe und die niedrige Form. Die niedrige Form entspricht sozialanthropologischen Erkenntnissen des ‚Unberührbaren‘. Die Kaste der Unberührbaren in Indien z.B. gilt ihrerseits – obwohl sie gesellschaftlich die unterste Klasse darstellt – als sakral. Diese Dimensionen des Sakralen sind ‚unrein‘. Andere Beispiele wären z.B. das Menstruationsblut der Frauen, das sie in der Zeit ihrer Menstruation ebenfalls in den Zustand der ‚Unberührbaren‘ eintreten läßt¹³⁰. In der modernen Gesellschaft gehören auch menschliche Exkreme zu den Dingen, die als ‚unberührbar‘ gelten. Das

macht sie nicht zwangsläufig zu Sakralem, dennoch muß die Ebene der ‚Unreinheit‘ hier bedacht werden, denn sie korrespondiert mit dem Moment der Machtentfaltung der vier Herren in „Salò“. Sie entscheiden darüber, was sakral ist und was nicht. Ein weiterer Faktor, mit Gott zu brechen und ihm und der ihn vertretenden Institution die Deutungshoheit zu entreißen. Das Sakrale ist diesen Libertins – darin ganz ihren Vorbildern bei DeSade verwandt – zutiefst verhaßt. Wie in der literarischen Vorlage steht auch in „Salò“ auf alles die Todesstrafe, was auch nur annähernd aussieht wie eine Zuflucht zu Gott. Der Hass auf den Gottesgedanken ist tief in ihnen verankert. Fast selbstverständlich, daß es der Monsignore ist, der diesen Hass am intensivsten erlebt, predigt und auslebt, wenn er schließlich eine heidnisch-rituelle Hochzeit feiern läßt. Während der Zeremonie ist er seinen Freunden Brautführer und Hohepriester. Die anderen drei Herren treten als Frauen verkleidet auf und lassen sich freien. Und auch der Monsignore selbst vermählt sich mit einem der männlichen Gefangenen. Hochzeiten – wie bei DeSade – werden in „Salò“ mehrere gefeiert. Dies entspricht der Vorlage DeSades. Doch jedesmal symbolisiert die Hochzeit auch eine andere Ebene: Werden Mädchen und Junge miteinander verheiratet, dann nur, damit die Herren anschließend das „Recht der ersten Nacht“ selbst ausüben können, worin sie dem absolutistischen Souverän entsprechen; die Hochzeit des Finanziers ist Anlaß, das große Scheiße-Essen zu inszenieren; die Hochzeit des Monsignore ist reine Blasphemie. Die Hochzeitsfeier, die eigentlich auch eine Feier der Norm darstellt, ein Einverständnis mit den Regeln und Konventionen der Gesellschaft, wird hier insofern pervertiert, als daß sie zwar die Regeln der Lagergesellschaft Salòs feiert, dabei jedoch radikal jede Regel unserer Gesellschaft bricht¹³¹. Die Brautpaare sind gleichgeschlechtlich, dabei aber verkleidet, wodurch die Festgesellschaft einer Parade von *drag-queens* gleicht. In der Verkleidung kommt allerdings *ex negativo* eine sehr alte gesellschaftliche Norm zum Ausdruck: Das Patriarchat. Die Verachtung der Frau zeigen sowohl DeSades Libertins, als auch Pasolinis Faschisten. Die herrschende Klasse stellen Männer dar. Und diese Männer eignen sich durch die Kleidung das andere Geschlecht an.

Gott und die Kirche verhöhnen, den institutionellen Rahmen sprengen, Gott ausschließen: Es sind immer wieder dieselben Motive, die diese faschistischen Stützen der Gesellschaft antreiben. Der massive Unterschied zu ihren literarischen Vorbildern ist gerade die Dekadenz, die sie umgibt, der sie frönen. Ihre Aktivitäten stehen in Bezug zur historischen Realität (mit zunehmender Film-Zeit werden die Geräusche der Bombergeschwader länger und

¹³⁰ Bataille; S. 20f.

¹³¹ Vgl.: Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München, 1998; S. 27.

bedrohlicher), damit auch zur Endlichkeit. Es wurde schon gesagt, daß ein Moment des Apokalyptischen enthalten ist. Dieser korrespondiert mit Pasolinis Analyse, in der er seine Zeit als vorapokalyptisch einstuft. Die Apokalypse bricht am Jüngsten Tag über eine Menschengemeinschaft herein, die dekadent und selbstgefällig geworden ist, die sich von ihren sakralen Wurzeln entfernt hat. Das apokalyptische Moment wird unterstützt durch ein Bild der Hölle, das in der Villa Ausdruck findet. Es ist eine Hölle, die hier entfacht wird. Dies betont Pasolini dadurch, daß die Szenen im Innenhof der Villa, wo schließlich die (tödlichen) Foltern vollzogen werden, an Bildern von Hieronymus Bosch („*Die Hölle*“ aus „*Die sieben Todsünden*“) angelehnt sind¹³². Daraus ergeben sich vielfältige Interpretationsmöglichkeiten: Die Hölle definiert sich u.a. durch die Abwesenheit Gottes. In diesem Haus ist Gott vollkommen abwesend¹³³. Dies verdeutlicht u.a. das Christuszitat eines Mädchens: „*Mein Gott! Warum hast Du mich verlassen?*“. Weitere Zeichen für die Abwesenheit Gottes sind die hilflosen Versuche einiger (stärker charakterisierter) Opfer, andere, die es nicht mehr ertragen können, mit der Empfehlung, ein Gelübde abzulegen, zu beruhigen. In Anbetracht dessen, was man zu diesem Zeitpunkt im Film schon gesehen hat, scheint der Rat höhnisch. Es wird nicht helfen, das Schicksal abzuwenden, welches ihnen in diesem Haus droht. Diese Menschen werden sterben. Die Herren lassen daran keinen Zweifel. Mehr noch: ganz den DeSade'schen Libertins verwandt, sinnieren sie *coram publico* darüber, daß das Sodomieren den Vorteil habe, tausendfach wiederholbar zu sein und daß dies auf das Töten übertragbar sein müsse. Nachdem sie einen Wettbewerb darüber veranstalten, wer den hübschesten Hintern hat – bei diesem Spiel wollen sie aber nicht wissen, ob es ein männlicher oder weiblicher Hintern ist, den sie betrachten; der rein ästhetische Wert der Sache an sich soll ausschlaggebend sein – loben sie als Preis für den Gewinner dessen Tod aus. Allerdings töten sie ihn eben nicht, sondern vollziehen eine Scheinhinrichtung, die das Opfer noch zusätzlich martert. Dann weisen sie es darauf hin, daß sein Tod sehr viel grausamer sein werde als ein Kopfschuß. Diese Handlungen und Haltungen entsprechen dekadentem Lebensstil: Wenn man (und dieses Moment findet sich denn auch bei DeSade) den Körper vollkommen seiner Bestimmung entfremden kann, indem man sodomiert, anstatt zu befruchten, ihn zerstört,

¹³² Vgl.: Minas: *Ein Fresko...*; a.a.O.; S. 65.

¹³³ Ohne diese Diskussion hier erschöpfend führen zu können, da es im Laufe christlicher Höllenbetrachtung und -literatur oft unterschiedliche Auffassungen gab, sei verwiesen auf: Vorgrimler, Herbert: *Geschichte der Hölle*. München, 1993; S. 26f. Von der Abwesenheit Gottes in der Hölle sprach v.a. Luther, der damit den gewalttätigen Bildern von Martern einen theologischen Ansatz entgegen hielt: Die eigentliche Strafe besteht eben nicht aus Folter und Qual, sondern darin, daß Gott sich abgewendet hat.

anstatt ihn zu liebkosen (und zu feiern), ihn nicht mehr als Zeichen eines individuellen Wesens sieht, sondern nur noch als Gebrauchsgegenstand, sind dies klare Zeichen einer sich auflösenden Gesellschaft. Es bleibt also festzuhalten: Diese faschistischen Libertins verleiben sich ein, was immer ihnen zur Umsetzung ihre grausamen Ideen dient. Sie nutzen alles und jedes, um ihre Taten zu erklären. Rechtfertigen müssen sie sie nicht, denn als Anarchisten (als die sie sich ja begreifen) können sie tun und lassen, was sie wollen. Sie sind die Herren des Verfahrens. Wenn sie also alles schänden, was zu schänden sich zu lohnen scheint, dann enthält diese Schändung auch ein Moment der reinen Verachtung des Zivilisatorischen an sich. Die Herren sind kultiviert, sie zitieren mühelos Nietzsche, Baudelaire, Lautréamont (erstaunlicherweise auch Klossowski, dessen Schreiben eigentlich in die Zeit *nach* dem Faschismus fällt – zu dieser Volte Pasolinis später mehr), sie umgeben sich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts, sei sie noch so entartet, sie haben Manieren, sind gut gekleidet, verfügen über Bildung. Doch sprechen sie all dem Hohn, indem sie es ununterbrochen verächtlich machen. Während der Sitzungen mit den Erzählerinnen geht immer wieder einer der Herren mit einem der Opfer aus dem Saal in einen Nebenraum. Pasolini gestaltet die Bildkadrierung dabei jeweils so, daß immer eine Madonnenstatue den Bildrand markiert, gleich, welche Perversion gerade vollzogen wird (u.a. läßt sich hier einer der Herren ins Gesicht pinkeln; ein anderer masturbiert vor einem großen Wandspiegel, wobei die Madonna so ins Bild gesetzt ist, daß sie ihm über die Schulter und – im Spiegel – zugleich in sein Antlitz schaut¹³⁴). Die Mutter Gottes ist also ebenfalls ausgesperrt, zugleich aber auch gefangen, ins Exil der Abstellkammer verbannt. Dort betrachtet sie, die selbst schließlich jungfräulich empfangen hat, teinahmslos, wie alle möglichen Körpersekrete vergossen und verspritzt werden. DeSade läßt seine Libertins den Freiheitsgedanken in radikalster Form ausleben, in der Freiheit nämlich, Gott gleich zu werden, mehr noch: Sich über Gott zu stellen. Pasolinis Libertins haben sich längst von diesem Gott abgewandt. Will DeSade den Menschen befreien, indem er ihn erkennen läßt, daß es im Diesseits auf ihn und seinen Willen ankommt, ist der Hass auf Gott bei Pasolinis Faschisten total, denn er steht ihrem totalen Machtanspruch im Weg. Die Opfer beziehen sich in ihrer Not immer wieder auf Gott, was den Hass der Herren nur anfachen kann, denn sie – und nur sie! – sollen die Position haben, über Leben und Tod, Schmerz und Leid zu entscheiden. Sie können neben sich niemanden gelten lassen, schon gar kein transzendentes, höheres Wesen. Diese Haltung korrespondiert mit der antiklerikalen, vielleicht atheistischen der italienischen Faschisten. Also greifen sie zum Mittel der

¹³⁴ Ein Bezug zu DeSade und Barthes: Vgl.: Barthes; S.158f: Der Spiegel dient als narzißtisches Medium einerseits, andererseits zur Füllung des Raums mit den Aktionen der Orgie.

Profanierung. Sie entweihen nicht nur das als theologisch wertvoll erachtete (Gott, Liebe, Mutter Gottes), sondern auch das Schreckliche (Hölle, Purgatorium), indem sie das Strafgericht Gottes ins Diesseitige verlegen und selbst die Rolle des Richters und Exekutors übernehmen. Sie lassen keinen Bereich außerhalb ihrer Machtentfaltung gelten. So gibt es kein Davor, vor allem kein Danach mehr, das den Opfern dieser Machtentfaltung einen Funken Hoffnung ließe, wenigstens im Tod Frieden zu finden.

5.3. Das Blut: Vom Treibstoff des Machtdiskurses

Michel Foucault weist auf den letzten Seiten von „*Der Wille zum Wissen*“ auf die Stellung des Blutes im Machtdiskurs hin¹³⁵. Das Blut steht auf der Seite der alten, aristokratischen Ordnung, es definiert die soziale Stellung. Er verweist darauf, daß im späten 18. und das gesamte 19. Jahrhundert hindurch die Symbolik des Blutes durch eine Analytik der Sexualität zu ersetzen versucht wird. Diese Verschiebung führte dann zu den Ideen von Rasse und Artvervollkommnung. Dies markiert den Beginn der Eugenik. DeSade, so Foucault, führt den Sexualdiskurs jedoch noch einmal – exzessiv – in die Bereiche der Souveränität und der Blutsymbolik zurück. Pasolini schließt hier an. Ein weiterer Beleg dafür, daß die faschistische Bewegung/Partei einen absolutistischen Herrschaftsanspruch stellt. In „*Salò*“ wird Blut vergossen, interessanterweise kaum in den Folterszenen am Ende. Zumindest wird in diesen Szenen wenig Blut gezeigt. Blut fließt in den ersten Szenen des Films, wenn während der Aktion, bei der die späteren Opfer gefangen werden, Widerstand geleistet wird. Blut fließt, wenn das Mädchen die Polenta mit den Nägeln essen muß. Blut fließt in zwei weiteren Szenen, die wesentlich sind: In der Nacht, bevor das Strafgericht gehalten wird und die Folterungen im Innenhof beginnen, denunzieren sich, während des Rundganges des Monsignore, die potentiellen Opfer gegenseitig. Dabei wird auch ein Junge namens Enzio beschuldigt, der ursprünglich zu den Gefangenen gehörte, mittlerweile aber in die Bewacherriege aufgestiegen ist: Er schlafe jede Nacht mit dem schwarzen Hausmädchen. Es ist aber jede Form körperlicher Liebe verboten, die nicht durch die Herren legitimiert wurde. Die Herren treten in die Schlafkammer, in der Enzio und das Mädchen sich lieben. Sie springt auf und sucht Schutz hinter einem Stuhl. Enzio jedoch erhebt sich und reckt die Faust zum Sozialistengruß. Die Herren stutzen, ihre Gesichter zeigen Ekel, dann heben sie ihre Waffen und erschießen den Jungen. Anschließend geht der ‚Herzog‘ zur Dienstmagd und erschießt

¹³⁵ Foucault; S.176ff.

auch sie. Pasolini zeigt den Akt des Tötens selbst nicht. Im ersten Fall – Enzo – müssen wir die Herren betrachten, die wild feuern. Im zweiten Fall sehen wir den ‚Herzog‘ von hinten, seine massige Gestalt den Körper des Mädchens verdeckend. In beiden Fällen schneidet Pasolini auf den toten Körper, in beiden Fällen sehen wir das Blut, das aus den Wunden austritt. Hier findet eine interessante Korrespondenz statt: Dies sind die einzigen Menschen im Film, die eines schnellen Todes, ohne Qual sterben. Beide Körper werden nicht im Moment des Sterbens gezeigt, sondern nur tot, dafür aber blutend. In den Schlußszenen im Innenhof müssen wir jede einzelne Folter erschreckend genau ertragen, sehen jedoch (kaum) Blut fließen.

Die zweite Szene, in der Blut vergossen wird, ist die des Selbstmordes der Klavierspielerin. Schon während der Folderszenen angelegt, sehen wir sie allein im großen Saal vor sich hinklimpern. Schließlich hält sie inne, erhebt sich und schreitet durch das Haus, bis sie an einem offenen Fenster steht. Sie blickt hinaus, wir sehen ihr Gesicht in einer Seitenansicht in einer Nahaufnahme, sie erschrickt, klettert auf das Fenstersims und springt hinab. Pasolini zeigt keinen Gegenschuß, der verrät, wodurch sie so erschrickt, wir vermuten, daß sie der Martern im Innenhof ansichtig wird, bestätigt wird uns dies nicht. Nachdem sie gesprungen ist, schneidet Pasolini vom offenen Fenster in einen Aufblick von oben, wir sehen sie unten auf einem Gartenweg liegen, ihr Schädel zerschmettert. Um ihn herum breitet sich eine Blutlache aus. In beiden Szenen hat das Blut etwas seltsam Schönes. Die Körper von Enzo und dem schwarzen Dienstmädchen nehmen im Tod engelhaftige Haltungen ein, das Blut fließt über ihre Körper und gibt ihnen etwas Ornamentales. Dem Körper der Klavierspielerin, grotesk verrenkt im Tode, wird mit der Blutlache um den Kopf eine Art Glorienschein verliehen. Noch einmal der Moment des Sakralen: Das Blut als Zeichen einer Befreiung. Diese drei Tode entziehen sich den Regeln der Herren. Enzo und die Klavierspielerin entziehen sich sogar der Macht der Herren, indem sie beide den Freitod wählen. Enzo weiß, daß spätestens mit dem sozialistischen Gruß sein Schicksal besiegelt ist. Und den Herren bleibt nichts mehr übrig, als sofort zu handeln. Enzo zwingt also dieses eine Mal ihnen den Willen eines anderen auf. Warum? Es soll später näher auf den Utopieverlust eingegangen werden, den Pasolini in „Salò“ thematisiert, dennoch muß an dieser Stelle vorgegriffen werden. In Enzos Geste symbolisiert sich eine Haltung, die sich aus ähnlichen Quellen speist, wie die der faschistischen Herren. Es ist eine ideologische Haltung, eine Haltung, die ebensolchen Absolutheitsanspruch formuliert wie der Faschismus, es ist eine atheistische Haltung. Es ist die Haltung eines weltanschaulichen Zwillinges, der aber eben zu einer grundverschiedenen *conclusio* kommt. Denn es ist eine marxistisch-kommunistische Haltung,

internationalistisch, die keine Unterschiede zwischen den Menschen, den Rassen, den Glaubensgemeinschaften anerkennt, sondern die Utopie einer Menschengemeinschaft träumt, die diese Unterschiede aufhebt. Es ist eine dem Leben zugeneigte Haltung. Beim Betreten des Schlafgemachs sehen und hören die Faschisten und wir die beiden miteinander schlafen. Das einzige Mal im gesamten Film wird Sexualität mit einem Gefühl gekoppelt, denn hier lieben sich zwei Menschen. Sie stöhnen und liebkoosen sich, sie empfinden Lust, liegen aufeinander, einander zugewandt. Die Szenen der Denunziationen beginnen mit einer Einstellung, in der wir sehen, wie der Monsignore sich sodomieren läßt. Dabei liegt er auf dem Bauch, sein Gespiel auf ihm. Sie sind einander nicht zugeneigt. In einem Zwischenschnitt auf das Gesicht des Monsignore sehen wir die Leere, die Abwesenheit allen Gefühls. Er wird penetriert, doch seine Haltung ist stoisch, in seinem Gesicht drückt sich kein Empfinden aus. Dagegen sticht der Liebesakt zwischen Enzio und der Dienstmagd gerade durch die Geräusche der Lust, durch das Bild zweier sich ansehender Menschen, hervor. Die Faschisten müssen diese beiden Menschen, die sich anmaßen eben mehr zu sein als reine Körper, reine Materie der Lust, sofort auslöschen. Zu gefährlich wäre es, diesen Akt zunächst unbestraft zu lassen und nur zu vermerken, daß er später zu bestrafen sei. Die Ungeheuerlichkeit einer Lebensbejahung und Autonomie können sich diese Herren, kann sich das System, das sie repräsentieren, nicht leisten. Pasolini läßt seine vier Libertins ihren Ekel auch deutlich ausdrücken: Sie betreten den Raum, heben ihre Waffen, ihre Gesichter die gleichen Leerstellen, die wir den gesamten Film hindurch gesehen haben. Gegenschuß: Enzio erhebt sich, ballt die Faust. Umschnitt: Die Herren lassen die Waffen sinken, ihre Gesichter verzerren sich zu Fratzen des Ekels, in denen sich auch Erstaunen spiegelt; sie heben die Waffen und feuern. Es ist der eine Moment des Films, da sich das herrschende System entblößt zeigt, angreifbar, verletzlich. Hier kann es keinen Aufschub geben, kein „Später“ der Bestrafung, hier muß sofort gehandelt werden. Anders verhält es sich mit der Klavierspielerin. Ihre Rolle im Film bleibt eh sehr unbestimmt. Sie hat keine einzige Dialogzeile und ist kaum frontal zu sehen. Ihr größter Auftritt erfolgt, als in einer der Hochzeitsszenen von den Herren verlangt wird, es solle gelacht werden, schließlich sei dies ein freudiger Anlaß – doch niemand lacht. Daraufhin beginnen die erste Erzählerin und die Klavierspielerin ein improvisiertes Varieté aufzuführen. Puppenhaft wirken die beiden Protagonistinnen, Figuren der *Commedia dell'Arte* verwandt. Eine groteske Szene. Danach tritt die Pianistin wieder zurück, nimmt ein Akkordeon und fährt fort, zu spielen. Sie ist stumme Zeugin all der Greuel, die sich den Film hindurch steigern; ohne jemals eine emotionale Reaktion zu zeigen. Scheinbar unberührt geht sie ihrer Profession nach. Wenn sie

sich dann– etwas erblickend, das wir in diesem Moment nicht sehen können – aus dem Fenster stürzt, um im Tod mit einem Heiligenschein aus Blut versehen zu werden, wird dies zu einem bitteren Kommentar Pasolinis zur Abwesenheit Gottes, des Göttlichen, des Sakralen. So wie die Mutter Gottes in der Nebenkammer des Orgiensaales mitleidlos auf die Szenen von Schändung und Persionen hinabblickt, wird die Klavierspielerin zu einer engelsgleichen Figur, die das Geschehen mit ihrem Spiel kommentiert. Im Tod wird sie selbst, geheiligt durch ihr selbst vergossenes Blut. Wenn in der Welt von „*Salò*“ noch Transzendenz, Erlösung möglich sein sollte, dann nur noch im selbstgewählten Tod.

6. Sehen als Täterschaft: Zur formal-ästhetischen Vereinnahmung des Zuschauers

6.1. Das Serielle als Wesen des Films

Es soll im Folgenden vertieft dargestellt werden, wie Pasolini das filmische Medium einsetzt, um auch formalästhetisch seinem Anspruch einer Analyse gerecht zu werden. Vorweg eine Anmerkung zum Medium Film: Es läßt sich behaupten, daß der Film die Kunstform des 20. Jahrhunderts ist. Interessanterweise deckt sich die Filmgeschichte fast komplett mit der des 20. Jahrhunderts. In den 1890er Jahren tauchten die ersten Filme in den sogenannten *Nickelodeons* auf: Kleine, oft nicht mal eine Minute lange Sequenzeinstellungen, die einfache Bewegungsabläufe wiedergaben. Es soll hier keine philosophische Betrachtung zum Thema Film angestellt werden, doch sollte diese Überlegung gestattet sein: Die Photographie, die seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Menschen ihr Selbstbild über das Medium der Malerei (genauer: der Portraitmalerei) hinaus nähergebracht hatte, ist ihrem Wesen nach eher dem gemalten Bild als dem Film verwandt. Sie stellt zwar ‚Wirkliches‘ dar, sie bildet die ‚Realität‘ ab und zeigt einen Ausschnitt eines realen Momentes. Doch ist ihr innerstes Wesen dabei ‚irreal‘ insofern, als der Mensch diese Fähigkeit, einen Moment einzufrieren, selbst nicht besitzt. Der Film kommt also dem menschlichen Sehen näher, denn es gelingt ihm in vierundzwanzig Einzelbildern in der Sekunde (zumindest im klassischen Film, mittlerweile kommt man durch Hochauflösung u.ä. durchaus auf achtundzwanzig Bilder, bzw. werden Bilder digital in einem wieder neuen Medium vollkommen anders hergestellt¹³⁶) Bewegung festzuhalten. Wie bereits angedeutet, sollte man nicht der Illusion verfallen, das Filmbild gäbe Realität wieder. Es ist immer ein Auswahlverfahren damit verbunden hinsichtlich des Gezeigten, der Kadrierung, der Tiefenschärfe. Ein Filmbild ist immer ein manipuliertes Bild¹³⁷. Doch hier ist das Serielle von Interesse. Es wurde mit der Industrialisierung als

¹³⁶ Vgl.: Monaco; a.a.O.; S. 86ff und S. 498ff.

¹³⁷ Vgl. zu diesem Komplex: Bazin; a.a.O.; S. 43-48.

Modus der Produktion immer wichtiger. Der einzelne Arbeiter wurde mehr und mehr auf einen Handgriff, eine bestimmte, sehr spezielle Tätigkeit reduziert, diese jedoch hatte er dann seriell immer wieder durchzuführen, mindestens acht Stunden am Tag. Der Film entspricht diesem Verfahren. Einzelne Filmbilder, isoliert betrachtet, würden die Veränderung/Bewegung des Gezeigten nicht wiedergeben. Erst die Aneinanderreihung der Einzelbilder ergibt einen Sinn. Filmbilder *sind* serielle Bilder. Der Film ist *a priori* auf das Serielle angewiesen, ohne dieses gäbe es keinen Film. In gewissem Sinne ließe sich sagen, daß der Film, der sich fast parallel zur Psychoanalyse (als Wissenschaft) entwickelt, einen Quantensprung im menschlichen Wahrnehmen des Selbst darstellt. Die Verwandtschaft zwischen dem Filmbild und dem Traumbild wurde in den vergangenen 100 Jahren häufig genug hervorgehoben und bedacht. Die menschliche Selbstwahrnehmung erlebt mit der filmischen Wahrnehmung eine neue Qualität. Bewegung, Bewegungsabläufe studieren zu können in Schleife, also Wiederholung, führte sicherlich zu ganz anderen, neuen Erkenntnisprozessen menschlicher Selbsterfahrung. Der Film korrespondiert also mit den technischen Errungenschaften der seriellen Massenproduktion. Er wird damit zu dem zeitgenössischen Ausdrucksmittel des 20. Jahrhunderts. Die Schattenseite dieser Errungenschaften ist das serielle Töten im 20. Jahrhundert. Was mit dem Maschinengewehr möglicherweise begann, wurde mit Massenvernichtungswaffen total. Sie heben das Serielle schon wieder auf, indem sie das Töten auf einen Punkt zusammendrängen, den Moment, in dem die Kernspaltung stattfindet, sich die Detonation entlädt und auf einen Schlag massenweise Menschen ausgelöscht werden –folglich korrespondiert dieses Töten, das fast Gleichzeitigkeit herstellt, auch wieder mit dem modernsten Medium, dem Computer und seinen Möglichkeiten von Datenübermittlung in Echtzeit u.ä.. Doch wurde Töten seit der Französischen Revolution und der Einführung der Guillotine immer weiter perfektioniert und vereinfacht, so daß es möglich wurde, viele Menschen in kurzen Zeiträumen zu vernichten. Die Methoden der SS in Auschwitz und den anderen Vernichtungslagern des Dritten Reichs führten schließlich die ganze Perversion des seriellen Tötens als perfekt organisierten Ablauf industriellen Handelns vor. „*Salò*“ bringt dies in gewisser Weise zur Deckungsgleichheit¹³⁸. Pasolini war es wichtig, daß die Tötungsmethoden am Ende des Films moderne waren. Während die Foltermethoden selbst mittelalterlichen Bildern eines Hieronymus Bosch entsprechen, z.T. direkt von DeSade übernommen wurden (hierbei handelt es sich um die

¹³⁸ Vgl.: Kleine-Roßbach, Sabine: *Literaturkörper – Filmkörper: Sades 120 journées de Sodome und Pasolinis Salò o Le 120 giornate di Sodoma*. In: Kuon, Peter (Hrsg.): *Corpi/Körper...*; a.a.O.; S. 130ff.

letzten beschriebenen Passionen im Text, die DeSade selbst als ‚Hölle‘ bezeichnet¹³⁹), entstammen die Tötungsmethoden ganz dem 20. Jahrhundert: der elektrische Stuhl, die Garrote, der Galgen (wobei die Konstruktion desselben an Abbildungen derer erinnert, die die Wehrmacht in den besetzten Gebieten Polens und der Sowjetunion einsetzte, um Partisanen zu erhängen). Wenn Pasolini also den Film als serielle Reproduktion von Bildern der Wirklichkeit mit dem seriellen Töten verbindet, ist dies sicherlich auch eine Aussage über den Film als solchen. Der Film ist nicht unschuldig, ist nicht als Kunstwerk der Wirklichkeit äußerlich, sondern vereinnahmt sie, verleibt sie sich ein (sic!) und verändert mit seiner Darstellung unsere Wahrnehmung. Der Film ist hochgradig manipulativ. Walter Benjamin macht in seinem bahnbrechenden Aufsatz über das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹⁴⁰ auf den Verlust der Aura des Kunstwerks aufmerksam. Damit meint er die Abbildbarkeit vorhandener Kunstwerke. Der Film als Kunstwerk macht sich exakt diese Reproduzierbarkeit zunutze, indem er seinem Wesen nach seriell funktioniert. Wenn man dem Film also zugesteht, daß er die eigentliche Kunstform des 20. Jahrhunderts ist, dann wird er mit seinem Produktionsverfahren genau den Anforderungen dieses Jahrhunderts gerecht, und zwar auch in ökonomischer Hinsicht. Der Film ist sicherlich die einzige Kunstform (wenn man von der Auftragsmalerei der Renaissance absieht), die wesentlich mit ihrer ökonomischen Vermarktung verbunden ist. Es bleibt an dieser Stelle noch auf eine Kritik einzugehen, die oft und gern gegen Pasolini und seinen Film erhoben wurde, nämlich die, er bilde doch nicht das serielle Töten der Erschießungsanlagen, der Gaskammern und Massenerhängungen ab. Hier gäbe es eben doch ein persönliches Verhältnis von Mörder und Opfer, was die Herren dann in den Rang von Lustmolchen und -mördern erhebe. Abgesehen davon, daß die Tötungen selbst durchaus Seriencharakter haben (elektrischer Stuhl etc.), geht es Pasolini natürlich nicht um eine eins-zu-eins-Abbildung des Tötens in den KZ. Doch sollte bedacht werden, daß in den Todeslagern der Nazis jede Form sadistischen Verhaltens ihren Ausdruck fand. Die Entmenschlichung der Opfer, die auch durch die Vorführung von Filmen wie *„Jud Süß“* (*„Jud Süß“*; Deutschland, 1940) oder *„Der ewige Jude“* (*„Der ewige Jude“*; Deutschland, 1940) erreicht wurde, hinderte einzelne SS-Männer nicht daran, an den Insassen der Lager die seltsamsten Gelüste auszuleben. Raul Hilberg schildert einige solcher rein sadistischer Übergriffe¹⁴¹. Interessanterweise berichtet er auch von Scheinhochzeiten und Scheinhinrichtungen – beides Akte, die in *„Salò“* vorkommen. Wichtiger erscheint jedoch,

¹³⁹ DeSade: *Die 120 Tage...*; S. 467ff.

¹⁴⁰ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M., 1977; S. 7-45.

¹⁴¹ Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. Frankfurt a.M., 1990. Hier: *Band 2*; S. 961f.

wozu die distanzierte Darstellung gewalttätiger Akte dienen kann: Sie werden der Statistik enthoben. Das Grauen des Folterns kann das Gefühl der Sicherheit in einer sicheren Welt nur unterwandern, wenn seine Einzelheit klar und deutlich wird. Es darf nicht kaschiert werden. An diesem Punkt muß Pasolini eisern bleiben, will er keine vorausseilenden Konzessionen an das Publikum machen¹⁴².

6.2. Totalitäre Bilder – zur Ausschließlichkeit filmischen Abbildens

Filmbilder sind totalitär. Ein Filmbild schließt alle anderen Bilder aus. Es sind gerade Künstler wie Pasolini, Godard und Rivette, die sich um offene Bilder bemüht haben, die das Ausschlußverfahren des filmischen Bildes (vor allem in Hollywood) zu unterwandern suchten. Pasolini bezieht diese Ebene in „Salò“ durchaus in den Diskurs mit ein; er beschäftigt sich mit dem Totalitarismus in einem totalitären Medium. Daran schließt sich die Frage an, ob Kunst nicht immer zum Totalitären neigt. Totalitär in dem Sinne, daß das fertige Kunstwerk immer den Absolutheitsanspruch erhebt. Es ist total in seiner Rahmung, seiner Aussage etc. Moderne Kunst, die diese Diskurse in ihrem Entstehen mitbedenkt, stellt sich dieser Frage selbstverständlich. Doch im Bezug auf „Salò“ ist auffällig, wie Pasolini u.a. die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts einbezieht. Die größeren Räume der Villa sind meist kahl, in den Salons und kleineren Räumen schmücken hingegen Werke von Severini, Léger und Feininger die Wände. Dabei hängen Kubisten, Expressionisten u.a. wild durcheinander. In einigen Räumen sind die Bilder fast Postkarten ähnlich angeordnet, Rahmen an Rahmen, jeden Flecken Wand nutzend. Das einzelne Bild kann keine Wirkung mehr erzielen, kann seine Aura nicht mehr entfalten. So, wie die Anordnungen getroffen wurden, wirken diese Gemälde eher wie Trophäen, ausgestellt, um sich mit ihnen zu brüsten. Und dem Großwildjäger gleich, der das Wild, das Objekt seiner Begierde töten muß, um es sich anzueignen, so ist diese Kunst „erlegt“. Sie ziert die Wand, gefährlich in einem gesellschaftlichen oder kulturellen Rahmen ist sie nicht mehr. Sie ist tot. Die Kunstebene ist der sichtbar gemachte Subtext des Films, denn Pasolini führt hier einen sehr persönlichen Diskurs über die Position des Künstlers als Schaffenden und auch als Didaktiker. Sollte Kunst nicht – und Pasolini würde diese Frage zweifellos bejahen – immer einem bildenden Auftrag gerecht werden? Ist Kunst in einem Jahrhundert, das die im Film gezeigten Schrecken in einem unglaublichen Maßstab produzierte, nicht schlichtweg überflüssig, weil sie dem Realen nichts mehr entgegen zu setzen hat? Und wie kann sie dem Realen noch gerecht werden, wenn sie nicht mehr über Möglichkeiten verfügt, es abzubilden, bzw. abzuhandeln? Ist sie

¹⁴² Vgl. dazu: Horkheimer/Adorno; a.a.O.; S. 142.

dann nicht zwangsläufig unmittelbar in den Warenaustausch und -konsum eingebunden, ihr Wert nur noch an den Maßstäben des Marktes zu messen? Auch hier wird Pasolini einmal mehr zum Propheten, berücksichtigt man, wie sehr der Kunstmarkt in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem Wirtschaftsfaktor geworden ist, der dem Aktienhandel gleicht. Ein tiefes Unbehagen an der Entwicklung künstlerischen Schaffens kommt hier zum Ausdruck. Mehr noch, es wird einmal mehr die Einverleibungsstrategie des Faschismus verdeutlicht, wenn man diesen als einen politisch/ideologischen Ableger des Kapitalismus denkt. Ganz gleich, ob diese Kunst ‚entartet‘ ist, ob sie vom vermeintlichen Gegner stammt oder nicht, ihr Marktwert wird bedacht und genutzt. Damit reduziert der faschistisch-konsumistische Impuls sie ohnehin auf ihren reinen Warencharakter. Das Ausstellen dieser Bilder im Film drückt die totale Vereinnahmung aus, die den ‚modernen‘ Faschismus ausmacht. Pasolinis künstlerisches Sehnen bezog sich nicht auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, er bewunderte die Künstler der Renaissance und des Barock. So wird also auch ein Unbehagen an der Rolle des Künstlers generell in einem Jahrhundert der Schrecken klar, damit, immanent, das Unbehagen an der eigenen Kunst, sei sie geschrieben, gemalt oder gefilmt.

Der Film erfüllt Pasolinis Ansprüche an die Kunst eher, als es die bildende Kunst vermag. Andererseits fördert er genau die Entwicklungen, die Pasolini befürchtet und überall um sich greifen sieht. Das Medium ‚Film‘ wird zu einer sehr ambivalenten Ausdrucksform, deren Potential immer mit den einhergehenden Gefahren bedacht werden muß. Wie verfährt Pasolini, um diesem Widerspruch gerecht zu werden? Er initiiert ein ästhetisches Überzeugungssystem, daß einerseits die Erwartung des Zuschauers permanent unterläuft, zugleich aber das Totalitäre, das die Handlung bestimmt, filmisch aufgreift, spürbar macht, dem Zuschauer in seiner Hilflosigkeit aber keine Möglichkeiten der Ausflucht mehr läßt. Pasolini verzichtet fast gänzlich auf Kamerafahrten. Während der Erzählungen im *Höllenkreis der Scheiße* tanzt der Monsignore mit der Erzählerin einmal um den die Raummitte beherrschenden Tisch. Diese Szene ist mit der Handkamera aufgenommen, so daß gleichzeitig eine gewisse Intimität entsteht, eine Nähe zu den beiden Protagonisten, das Bild aber so anders, so beweglich ist, daß der Zuschauer mit dieser plötzlichen Nähe nichts anzufangen weiß, sie eher als unangenehm erlebt. Diesen Effekt erzielt Pasolini häufiger während der ca. 101 Filmminuten. Die Kamerabewegungen sind spärlich eingesetzt, es gibt langsame, meist nicht sehr ausgreifende Schwenks. Dadurch wird der Film als Ganzes verhältnismäßig langsam. Pasolini unterläuft dadurch jede Form von Dramaturgie. Spannungsaufbau findet schlichtweg nicht statt. Die meisten Aufnahmen zeigen Totalen, die

einen Raum gänzlich erfassen und durch die zur Begrenzung genutzte Ornamentik der Decken und Türen abschließen. Zusätzlich nutzt Pasolini die Achsensymmetrie, so daß die Kamera Räume meist mittig zeigt. Suggestiv erleben wir jeden gezeigten Raum im Film als abgeschlossen. Es gibt kein Entrinnen aus diesen Räumen. Die Bewegung geschieht innerhalb dieser Räume. Außer den Herren, die bei fast jeder Erzählung im Film, die sie hören, den Raum verlassen, um sich mit einem ihrer Opfer im Nebenzimmer (wo die schon erwähnte Madonnenfigur steht) zu amüsieren, verläßt niemand diese Räume. Sie werden höchstens betreten; sei es von einer der Erzählerinnen über eine Freitreppe, die durch eine symmetrisch zu den Wänden gelegene Flügeltür in den Saal führt; sei es durch die ‚Meute‘ der zu Hunden degradierten Jungen und Mädchen. Die Auftritte der Erzählerinnen auf der Freitreppe sind Showauftritten ähnlich inszeniert. Dabei sieht der Zuschauer das Auditorium aus Jungen und Mädchen, den Libertins und den Soldaten, wird selbst aber ebenfalls zu einem Bestandteil des entstehenden Freskos; ein durch die Bildtiefe erzielter Effekt. In der Distanz kommt eine der Damen die Treppe herunter, in der Halbdistanz sitzen und liegen die nackten Jungen und Mädchen und ihre Herren und Bewacher, die dritte Tiefenebene stellen in diesem Tableau wir, die Zuschauer, dar. Die Totalität des Bildes verdeutlicht Pasolini auch in den Großaufnahmen. Er verzichtet auf Bildhintergründe, setzt dafür harte Schuß-Gegenschuß-Aufnahmen von Gesichtern, die dann das gesamte Bild ausfüllen. So bleiben die einzelnen Protagonisten isoliert, eingesperrt in den Rahmen der Bilder. Dadurch, daß in den Hintergründen meist keine Bewegung stattfindet, also niemand durchs Bild läuft, sind die Einzelbilder hermetisch. Auch hier unterstützt die Bildkadrage das Thema.

6.3. Das Schauen der Täter – der voyeuristische Blick

Einer genaueren Analyse muß die Einstellungs- und Schnittfolge am Ende des Films unterzogen werden, denn hier kulminieren die inhaltliche, formale, sub- und metatextuelle Ebene des Films in einem Finale des Schreckens. Der *Höllenkreis des Blutes*, der den Film abschließt, endet mit der Ermordung derjenigen Jungen und Mädchen, die zuvor durch Bänder als zu Bestrafende markiert wurden. Einmal mehr eine Parallele zu DeSade, denn auch er läßt seine Libertins ihre Opfer mit farbigen Bändern markieren, allerdings geht es dort um die Frage, wer wen wo penetrieren darf. Im Film geht es um die Zerstörung der Körper. Im Innenhof der Villa ist eine Art Freiluft-Folterstätte errichtet worden. Das Prinzip des Innen bleibt auch hier gewahrt, denn Pasolini zeigt uns nie die Krone der Mauer, die den Hof eingrenzt. Es bleibt auch hier der Eindruck eines geschlossenen Raums. Die Perfidie Pasolinis liegt darin, daß er uns die Martern nur aus der Perspektive der Herren sehen läßt. Die Szene

wird eröffnet durch das Eintreten eines der Herren in einen Salon – einmal mehr bebildert mit ‚entarteter‘ Kunst (ein Feiningerbild) – in dem ein thronartiger Sessel vor einem hohen Fenster steht. Dem Herren wird ein Fernglas, einem Opernglas gleich, gereicht, durch das nun er und, mittels der subjektiven Kamera, auch wir zuschauen, wie im Hof die Opfer gefoltert werden. Reihum sind die Herren Zuschauer, Henkersknecht und Henkersassistent. So kann ein jeder die Lust des sadistischen Spiels durchleben und steigern. Der Zuschauer bekommt nie ein ‚objektives‘ Bild des Geschehens im Hof. Pasolini läßt die Kamera durch die Rundungen des Fernglases schauen, bzw. läßt er das Fernglas in zwei Umschnitten auf uns, die Zuschauer blicken. So sind wir dazu verdammt, den Täterblick einzunehmen. Wir schauen, was die Herren schauen. Da sie selbst aber auch im Hof anwesend sind, können wir uns nicht einmal in die Gewissheit flüchten, daß der Moment, da das Objektiv auf uns gerichtet ist, uns die Opferperspektive angeboten wird. Im Gegenteil: drei der Herren führen im Hof die Pervertierung eines *Can-Can* auf, während der vierte zuschaut. Auch im Hof, im Fokus des Objektivs, bleibt uns nur die Täterrolle. Schließlich dreht der Herzog das Fernglas in jenem Moment um, da eines der Opfer gehängt wird. Nur dies eine Mal wird der Hof (fast) in seiner Gesamtheit gezeigt. Wir sehen das ganze Panorama des Schrecklichen: Die an Pflöcke Gebundenen, die gepeitscht, gebrannt und vergewaltigt werden, den elektrischen Stuhl, der auf seine Opfer wartet, die Brenneisen in ihren glühenden Pfannen, den Galgen, die Gewehre, die abschußbereit an der Wand lehnen. Durch diese Entrückung entsteht jedoch keine Distanz, wie man nach der Beschreibung meinen könnte, sondern es geschieht das Gegenteil: Die Perspektive erweitert sich und wird damit zur Schlüssellochperspektive. Dies ist der Moment im Film, da alle Ebenen, die Pasolini anspricht, ineinander fließen: Die Macht in ihrem Grauen, die Körper, die nahezu ununterscheidbar und somit zur reinen Oberfläche geworden sind, die kalte, distanzierte Perspektive der herrschenden Klasse und schließlich der Blick des Voyeurs, der immer Komplize des Films ist. Spätestens jetzt treten wir als Zuschauer aktiv in den Film ein. Nun sind wir Teil des Films geworden, haben die Perspektive restlos akzeptiert, sind die Täter. Und Film ist immer Komplizenschaft des Täters. Film ist immer Voyeurismus, ist immer „der Blick durch das Schlüsselloch“. Was uns in diesem spezifischen filmischen Moment jedoch begreiflich gemacht wird, ist unsere Haltung als Konsument. Wir, die Zuschauer, konsumieren das Filmbild als Gewaltbild, als gnadenlosen Blick auf Körper, Dinge, Vorgänge, die wir meinen, uns vom Leib halten zu können, da wir ja im dunklen, schützenden Raum des Kinosaaals sitzen. Doch funktioniert dies nicht mehr, wenn der Film, den wir sehen, genau diesen Konsumentenblick, thematisiert. Wir dürfen nicht vergessen, daß in „*Salò*“ alles Inszenierung ist: Die Villa, die selbst eine Kulisse

darstellt, die Erzählungen, die Theateraufführungen gleich stattfinden, die Hochzeit der Herren mit jeweils einem männlichen Opfer, die Verkleidung der Libertins, schließlich und endlich die Folterungen und Tötungen, die von einem erhöhten Fenster aus – einer Theaterloge ähnlich – betrachtet werden. Das Schauen selbst, die Inszenierung des Blicks, das Zeigen der Gräulichkeiten sind immanenter Bestandteil der Handlung¹⁴³. Deshalb ist es auch wichtig, noch einmal darauf hinzuweisen, daß es hier keineswegs um Sexualität um ihrer selbst willen geht, weder inhaltlich, noch formal. Es geht um Macht. Die Libertins bei Pasolini wollen nicht ihren heimlichen Gelüsten frönen (die gar nicht so heimlich sind), sondern sie wollen sexualisierte Akte *sehen*. Erst durch das Erblicken dessen, wozu man befähigt ist, durch die Macht, die man besitzt, wird man seiner selbst und seiner Position versichert¹⁴⁴. DeSade trennt die Lust vom Gefühl, seine Libertins genießen das Leiden der anderen als indirekte Zuführung von emotionalen Ausdrücken. Sie sind kalt und distanziert. Pasolini hält sich daran. Die faschistischen Herren in „*Salò*“ werden bei ihren sexuellen Akten, sei es, daß sie sie an Opfern, sei es, daß sie sie untereinander ausführen, nie als Lustempfänger oder -erzeuger gezeigt. Sie bleiben stoisch ruhig, betrachten kühl, was ihre Handlungen bei anderen auslösen. Ihre einzigen Gefühlsregungen sind wütende. Wann immer ihre Regeln verletzt oder Anweisungen nicht schnell genug ausgeführt werden, geraten sie in Wut. So sind sie denn eben auch keine sexualisierten Wesen (wobei es festzuhalten gilt: sie sind überhaupt keine ‚Wesen‘, sie sind Zeichen), denen es um die Befriedigung ihrer Lust geht. Es geht ihnen immer um die Ausübung von Macht und den Wunsch, daß diese Macht von den Beherrschten anerkannt wird. Darin besteht letztendlich die Totalität der Macht: Sie soll akzeptiert und anerkannt werden von eben denen, die sie beherrscht, gleich, was man diesen zufügt. Der Herzog greift einem der Bewacher, während er den Martern zuschaut, in die Hose. Einen Moment verzieht sich sein Gesicht zu einem süffisanten Lächeln, er sagt: „*Ja, Du bist soweit.*“ Diese Einstellung verdeutlicht noch einmal die Dynamik des Machtprozesses, indem gezeigt wird, daß die Opfer selbst so korrumpierbar sind, daß sie in die Täterrolle überwechseln können. Im System *Salò* bedeutet dies, daß sie selbst erregt werden, wenn sie die Bilder der Gewalt sehen. Der gesamte *Höllenkreis des Blutes* wird radikal aus dem Blickwinkel des Täters beschrieben. Dies wird in der betreffenden Szene am Ende des Films noch zusätzlich unterstrichen durch die Sprachlosigkeit der Opfer. Barthes hat darauf hingewiesen, daß bei DeSade das Sprechen, das Sprechen-dürfen einen großen Anteil

¹⁴³ Vgl.: Theweleit, a.a.O.; S.234ff.

¹⁴⁴ Es kommt hinzu, daß die Kamera uns auf eine seltsame Art des Geschehens zu entheben meint, was uns dann eine ambivalente Haltung einnehmen läßt. Vgl.: Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien, 2003; S. 87ff.

an der Ausübung von Macht hat. Wer sprechen darf, ist Herrscher. Daß dies bei DeSade z.T. spielerisch eingelöst wird, liegt an der Beschaffenheit libertiner Gesellschaft, v.a. in der „*Philosophie im Boudoir*“, wo ein jeder der Libertins (zumindest einmal) diese Position einnimmt. In „*Salò*“ liegen die Dinge anders: Sprechen können und dürfen die Opfer selbstständig im Prinzip nur einmal, nämlich dann, wenn sie beginnen, sich gegenseitig zu denunzieren. In der Schlußszene wendet Pasolini das Moment des Verstummens in grauenerregender Weise nochmals an: Einem der Opfer wird die Zunge herausgeschnitten. Sein Verstummen ist also total; symbolisches Schweigen wird zum konkreten Akt.. Da wir uns nie im Innenhof befinden, immer nur im Salon, auf dem Thron, hören wir die Schreie der Opfer nicht. Wir sehen, daß sie schreien, doch müssen wir es nicht ertragen. Einmal mehr genießen wir das Privileg des Täters. Statt dessen wird im Hintergrund Radiomusik eingespielt, mal Swingmusik, dann Teile aus „*Carmina Burana*“ von Carl Orff, Musik, die Pasolini für typisch faschistisch hielt¹⁴⁵. Es kann nicht genug betont werden, wie diese Szene die Quintessenz des gesamten Films darstellt. Auf uns selbst als Konsumenten zurückgeworfen, werden wir konfrontiert damit, wie es uns nicht mehr gelingt, uns zu verstecken hinter dem Kamerablick. Das Leiden der Opfer betrachtend sind wir mitten im Film und Mittelpunkt der von Pasolini geübten Kritik. Zum Teil des Geschehens geworden nicht durch Aneignung oder Analogie, sondern durch den Einsatz der Kamera, müssen wir einmal den Moment des Sehens als Konsum des Schreckens begreifen, einmal uns selbst als Teil des Movens, denn nur dadurch *daß* wir schauen, wird das Schauen inszeniert. Pasolinis übergreifende Kritik am Konsumismus als faschistischer Bewegung/Geste entläßt sich in diesen Einstellungen. In der vielleicht erschreckendsten Einstellung dieser Szenen gelingt Pasolini einmal mehr der Zirkelschlag zwischen der inhaltlichen und der formalen Ebene filmischen Schaffens: Einem der Jungen wird ein Auge ausgestochen und auf seiner Wange verschmiert. Eine der berühmtesten Filmszenen der Geschichte ist das Zerschneiden eines Auges: In Luis Buñuels „*Un chien andalou*“ („*Ein andalusische Hund*“; Frankreich, 1928) steht das Zerschneiden eines Auges noch ganz in der Tradition des avantgardistischen Angriffs auf bürgerliche Moralvorstellungen und die Wahrnehmung der Realität. Der Schock, den das Bild 1928 auslöste (obwohl es sehr geschickt montierte Aufnahmen eines menschlichen Auges und denen eines Esels sind), wird bei Pasolini zu einem Kommentar zum Sehverhalten und Zeigen im Film ca. 50 Jahre später. Was Buñuel noch als *enfant terrible* der Surrealisten zeigen konnte, um referentiellen Schrecken auszulösen, selbst also in der Tradition DeSades und der „schwarzen“ Romantiker steht, ist nun zum korrumpierten Blick

¹⁴⁵ Vgl.: Kleine; S.243f.

einer gleichgültig-amorphen Publikumsmasse geworden. Was bei Buñuel zur surrealen Geste wird, erstarrt bei Pasolini zum unbeteiligten Blick auf die profane Wirklichkeit des Schmerzes. Wir sind bereit, uns in den Medien, in Filmen, den Nachrichten und der Werbung alle möglichen schrecklichen Dinge anzuschauen. Unser Blick ist längst erkaltet, distanziert und unterkühlt geworden. Diese Blicke kennen kein Mitleid mehr. Alles wird von uns als Unterhaltung konsumiert, ununterscheidbar sind uns Berichte aus einer scheinbar realen Welt und einer Kunstwelt geworden. Entfremdet blicken wir auf Grausamkeiten, ohne noch erkennen zu können, daß es Grausamkeiten sind. Doch ist damit auch der Film als großer Manipulator entlarvt und diskreditiert. Jede Kritik, die aus den Bildern in „*Salò*“ erwächst, trifft haargenau auch auf den Film „*Salò*“ selbst zu: Er ist deshalb so unerträglich, weil er ununterbrochen davon erzählt, was er selbst mit dem Zuschauer macht und was der Zuschauer mit sich machen läßt. Die letzten Bilder des Films zeigen uns zwei der zu Bewachern aufgestiegenen Jungen, die zuvor zu den Opfern gehörten, wie sie zu den Swingmelodien des Radios tanzen. Einer fragt den andern, wie seine Freundin heiße. Der andere nennt den Namen, sie vollführen noch zwei Pirouetten, dann blendet der Film aus und das *Inlet* „*Fine*“ erscheint. Gemeinhin wird diese Szene als allerletzter Hoffnungsschimmer gesehen, den Pasolini noch gelten lassen wollte. Doch dies scheint gerade nicht der Fall zu sein. Diese beiden stehen stellvertretend für jeden, der in den universellen faschistischen Machtapparat gerät. Längst sind wir alle korrumpiert durch die Verlockungen des Konsumierbaren. Wir warten nur auf den Moment, in dem wir selbst in den hierarchischen Strukturen aufsteigen und zu „Herrschern“ werden können. Irgendetwas (und seien es auch nur verführerische Melodien aus dem Radio) versüßt uns immer den Augenblick des vermeintlich Unerträglichen. Wir halten es aus, mehr noch: Es wird uns bald gar nicht mehr auffallen, daß Unerträgliches, Ungeheuerliches geschieht, weil wir selbst lange schon Teil des Geschehens geworden sind. Die Beiläufigkeit, mit der diese beiden gelangweilten Jungs trotz des Grauens, das sich praktisch direkt *vor ihren* Augen abspielt, zur Banalität des Alltäglichen übergehen können, wirkt bei Pasolini wie ein finales Abwinken: Mit dieser Jugend, längst abgestumpft durch den Konsum, die Macht, längst korrumpiert durch die Spielzeuge der schönen, neuen Warenwelt, ist kein Staat zu machen, geschweige denn eine Revolution¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Auch hier noch einmal ein Vergleich zu Pasolinis Analyse der Jugend seiner Zeit, bzw. der 68er-Jugend: Der Essay „*Die Sprache der Haare*“, in: Pasolini: *Freibeuterschriften*; S.27.

7. Metatexte – Utopieverlust: „Salò“ als Diskursbeitrag am Ende aufklärerischen Denkens

7.1. Quadrate, Dreiecke, Kreise: Von der Hermetik zum Immergleichen

Daß Pier Paolo Pasolini schon seit seiner Friauler Zeit eine Nachdichtung von Dantes „*Göttlicher Komödie*“ im Sinn hatte, überrascht nicht. Der Spätscholastiker Dante Alighieri bot einem jungen Mann mit Pasolinis Themenkomplexen eine passende Projektionsfläche. Dante beschreibt einerseits das geschlossene Modell eines christlichen Weltbildes, andererseits war er Zeit seines Erwachsenenlebens ein politisch denkender und handelnder Mensch¹⁴⁷. Dante steht an einem frühen historischen Schnittpunkt. Das moderne Denken (Subjekt/Säkularisierung/Staatslehre) beginnt sich in seiner Zeit zu entfalten, dennoch ist sein Empfinden noch einem religiös geprägten Weltbild verhaftet. Sein Glaube an Gott und dessen Lehre ist ungebrochen. Kreisen folgend durchwandert Dante das Inferno und erreicht schließlich das Paradies. Diese Bewegung ermöglicht ihm auch eine historische Perspektive und deren Erklärung. Das christliche Weltbild folgt in seiner Apokalypsevorstellung einer linearen Glaubenslehre von Überwindung, Erlösung und anschließendem zeitlos-paradiesischen Zustand. Die geometrische Bewegung in diesem Weltbild ist eine diagonal aufsteigende Linie. Es ist ein positives und ein positivistisches Weltbild. Was bei Dante noch den christlichen Mythen verhaftet ist, wird durch die veränderte Wahrnehmung der Renaissance, die Umwälzungen der Reformation und das humanistische Denken spätestens mit Säkularisierung und Aufklärung in philosophische Diskurse übertragen. Diese sind ihrerseits weitestgehend teleologisch geprägt. Hegel sieht den Weltgeist als transzendentes Außen, Marx denkt zumindest bis an die Revolution als Moment der Überwindung; der Marxismus macht daraus eine ideologische Heilslehre. Der Glaube an ein anschließendes Paradies, Symbol eines gerechten Zustandes, ist immer ein prägender Teil des Denkens von abendländischer Geschichte. Mit DeSade, später Rimbaud und den Autoren der *ecole du mal*, in Großbritannien dem ‚schwarzen‘ Romantiker Lord Byron¹⁴⁸, bringt dieses Denken auch immer die intellektuelle Herausforderung mit, sich seinen Widersprüchen stellen zu müssen, sie auszuhalten. Die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts stellen jedoch eine neue Dimension dar, die daran zweifeln läßt, ob man sich dieses Denken und Empfinden noch leisten kann. Die Vernichtung menschlichen Lebens und ihre Dokumentierbarkeit in Film- und Tonaufzeichnungen stellt aufgeklärtes Denken vor ein schwer lösbares Dilemma. Wie soll diese Welt, diese Kultur noch einem positiven Geschichtsbild gerecht werden? Das Mißtrauen gegenüber rationalem Denken in der Moderne wächst, wenn dieses Denken Wege einschlägt,

¹⁴⁷ Vgl.: Vorgrimler, a.a.O.; S. 190.

¹⁴⁸ Vgl.: Praz; a.a.O.; S. 59-75.

die in eine vollkommen irrationale Form von Barbarei führen. Der Zivilisationsbruch, den ein Lager wie Auschwitz durch seine bloße Anwesenheit in der Welt darstellt, scheint so total zu sein, daß der ganzen Kultur, die ihn hervorbrachte, zu mißtrauen ist. Im Jahr 1975 las Pasolini Dante wahrscheinlich mit anderen Augen als 25 Jahre zuvor als junger Dichter. Seine eigenen Erfahrungen ließen ihn wohl zweifeln am aufsteigenden Weg einer durch das Christentum transzendental-religiös geprägten Welt. Es bleibt bei einem Kreis: Noch so aufgeklärtrationales Denken kann uns nicht davor schützen, in vorzivilisatorische Zustände zurückzufallen. Darin verbirgt sich jedoch wieder mythisches Denken, welches den Kreislauf, die Wiederholung zuläßt. Die Wiederholung ist durch das einmal Getane möglich geworden. Das ‚Böse‘ scheint sich in den Schrecken des Faschismus materialisiert zu haben. Da das Ausmaß totaler Machtausübung begrifflich kaum mehr fassbar wirkt, scheint nur im Rekurs auf ein vor- oder frühzivilisatorisches Erbe ein Neuanfang möglich. Diesem Weltbild entspräche die geometrische Figur des Kreises¹⁴⁹. Dante nutzt die Kreisstruktur zur Ordnung seiner visionären Reise. Man kann die Dante´sche Struktur als Schemen auch im Text des Marquis erkennen. Die Genauigkeit, mit der die Erzählungen in die vier Erzählblöcke eingebunden sind, die Steigerung, die jeder einzelne dieser Passionsblöcke enthält, bis schließlich die des Mordes erreicht ist, die DeSade selbst als ‚Hölle‘ bezeichnet, deutet eine Dante verwandte Struktur an. Bemerkenswert ist auch, daß einige der Dante´schen Strafen bei DeSade zum Lustgewinn aufgegriffen werden, so u.a. das Essen von Fäkalien. Doch bevorzugt DeSade die hermetische Figur des Quadrats. Ist der Kreis potentiell unendlich, spiralförmig, allerdings auch eine Öffnung zulassend, die bei Dante zurück oder hinauf in eine paradiesische Welt führt, ist bei DeSade alles hermetisch. Das Karree kennt – anders als der Kreis – Anfang und Ende einzelner Linien, Ecken und Geraden. Einem Gefängnis- oder Kasernenhof gleich gibt es aus dieser Figur kein Entrinnen, solange nicht von Außen ein Durchlaß geöffnet wird. Diese geschlossene geometrische Figur entspricht der Hermetik des Schlosses Silliny. Alle Brücken abgebrochen, die Türen und Fenster vermauert, kann auch hier niemand entkommen.

Da Pasolini keine Hoffnung mehr hegt, auf dem einmal eingeschlagenen Weg noch zu einer historisch gerechten Gesellschaft zu gelangen, nutzt er die Figur des Kreises aus der Dante´schen Dichtung zur formalen Einteilung seines Films. Er läßt auch keinen interpretatorischen Zweifel aufkommen, indem er als erstes Bild nach dem Vorspann ein *Inlet* setzt, das „*Ante Inferno*“ lautet. Allerdings wird es kein Durchgang durch die Hölle, es wird

¹⁴⁹ Vgl.: Mühlmann, Wilhelm E.: *Chiliasmus und Nativismus. Studien zur Psychologie, Soziologie und historischen Kasuistik der Umsturzbewegungen*. Berlin, 1961. S. 364ff.

ein sich weiter und weiter ineinander schraubender Kreislauf des Schreckens, aus dem es keinen Ausweg gibt. Dante selbst traf auf seiner Wanderung durch die Höllenkreise Zeitgenossen, denen unterschiedliche Strafen für Mißbrauch von Finanzen, Ämtern u.ä. auferlegt waren. Er zeigte sich auch in seiner theologischen Schrift als ein politisch denkender Mensch. So läßt er schon deutliche Züge eines früh aufgeklärten Bewußtseins erkennen. Macht und Herrschaftsausübung müssen in einem zum untergebenen Volk vernünftigen Verhältnis stehen, sonst kann es Gott nicht gefällig sein, daß einzelne Menschen solche Potenz erlangen. Dies greift Pasolini auf, kehrt es jedoch in einer Volte quasi um: Seine Herren müssen nicht in der Hölle schmoren und dort ihre Strafen ertragen, nein, sie sind selbst Herren der Hölle, sie richten die Hölle erst ein und es sind die vermeintlich Gerechten, die hier zu leiden haben. Die, die in einer christlichen Hölle wegen ihres Machtmißbrauchs zu leiden hätten, beweisen, daß der Herrschende – solange er ein übermenschliches, äußerliches Strafgericht nicht gelten läßt – nichts zu befürchten hat. Macht läßt sich nicht „miß“-brauchen. Sie entfaltet sich. Sie nutzt die vorliegenden Instrumentarien gesellschaftlicher Normen. Totale Macht herrscht letztlich über das Denken. So kann sie ununterbrochen Regeln aufstellen und jederzeit unterlaufen, um sie schließlich neu zu definieren. Totale Macht erzeugt totale Politik in dem Sinne, daß alles politisch wird, was in diesem System aus- und verhandelt wird. Eine Trennung von Politischem und Privatem findet dann nicht mehr statt. Pasolini verdeutlicht dies nicht zuletzt dadurch, daß in „*Salò*“ das Privateste, Intimste zum Schauplatz des Politischen wird: Die Sexualität. Die Verschränkung des Machtdiskurses mit einem Sexualitätsdiskurs hebt die Grenze von Privatem und Politischem auf, macht das Private zum Politikum, das Politische hingegen eignet sich die Intimsphäre an und beherrscht (auch) diese¹⁵⁰. So ist die Vorliebe der Herren für männlicher Sexualpartner zwar einerseits eine Absage an die natürliche Funktion des Körpers, eine pervertierte kulturelle Einverleibung; andererseits ist sie auch ein (weiterer) faschistischer Rekurs auf die Antike, in dem sich der Anspruch patriarchalischer Herrschaft ausdrückt. Die „freien Männer“ der antiken Welt duldeten, nahezu gottgegeben, nur andere Männer in gesellschaftlichen Funktionen. So wurden auch männliche Kinder in „Herden“ erzogen, wo sie auf ihre gesellschaftlichen Rollen vorbereitet wurden¹⁵¹. Bedenkt man, daß in Pasolinis Film nur männliche Opfer in den Status der ‚Bewacher‘ aufsteigen, drängt sich der Vergleich auf. Die Verachtung alles Weiblichen wurde zuvor schon erwähnt und findet hier noch einmal Ausdruck. Denn die Trennung von Männern und Frauen findet ebenfalls antike Vorbilder,

¹⁵⁰ Vgl.: Foucault; S.64/65.

¹⁵¹ Vgl.: Meier, Christian: *Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte*. Berlin, 1995; S. 60.

sowohl in der römischen, als auch der griechischen Antike. Dabei wird dann die Knabenliebe zu einem Ritus männlichen Heranwachsens¹⁵². Männerbünde werden so gebildet und im Bewußtsein verankert. Diese Bewegung vollziehen eben auch die Herren in „Salò“. Es ist ja einer der Jungs, der in den Schlußstellungen „soweit ist“, wenn der ‚Herzog‘ beim Betrachten der Martern im Innenhof ihm die Hand in die Hose schiebt. Persönliche Gelüste werden plötzlich zum Ort politischen Handelns, Machtzuwachs zum Instrument, ihnen zu frönen.

Pasolini nutzt also die Dante´sche Kreisstruktur als Bruch zum DeSade´schen Karree, nicht jedoch, um uns einen Ausweg aus dem Grauen zu weisen oder Hoffnung zu lassen, sondern um uns zeichenhaft in einer Kreisbewegung in eine voraufklärerische Zeit zurückzuführen. All unser Streben und Bemühen, eine bessere, gottgefälligere Welt zu schaffen, Ratio und Glauben sowohl zu trennen als auch miteinander zu versöhnen, all unsere kulturellen und wissenschaftlichen Errungenschaften führen uns nicht in einen himmlischen Ort, in eine bessere Gesellschaft, sondern immer in eine selbstentfachte Hölle, die wir nicht nur vornehm einzurichten wissen, sondern auch noch kultiviert rechtfertigen können. So sind wir denn gefangen in uns selbst, verlustig all unseres Glaubens an das Sakrale, das Transzendente und verurteilt, uns selbst wieder und wieder ein Strafgericht zu bereiten. Geistesgeschichtlich führt Pasolini den Diskurs damit natürlich auch in die Moderne. Es hat keinen Zweck mehr, sich auf eine äußerliche Instanz zu berufen, sie anzuflehen, oder – wie Hiob – ihr zu zürnen. Die Verantwortung dafür, wo wir uns in welchem Zustand befinden, liegt immer bei uns selbst¹⁵³. Den Kreis nutzt Pasolini auch formal-bildlich: Dadurch, daß wir die Bilder der finalen Schrecknisse durch das Objektiv des Fernglases betrachten, korrespondiert das Bild nicht mehr mit dem Quadrat, sondern es wird (doppel)kreisförmig. Ein Bruch zum herkömmlichen Filmbild. Mit den Folterungen im Hof ist alle Zivilisation an ihr Ende gelangt, den Barbaren gleich beginnen wir von vorn, haben wir die Kreisbewegung einmal vollzogen: Vom voraufgeklärten mythischen Status über die säkularen Entwürfe rationaler Weltbilder hinein in die Moderne, nur um dort erneut in der Irrationalität der Barbarei anzukommen.

¹⁵² ebenda; S. 149.

¹⁵³ Vgl.: Sartre, Jean-Paul: *Geschlossene Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg, 1986.

7.2. Geschichtlichkeit und Metatexte: Wenn alles zur Rechtfertigung wird.

Wie gehen Pasolinis Libertins mit ihrem abendländischen Erbe um? Wie nutzen sie ihre Bildung und Kultiviertheit im System *Salò*? Eine Lesart wäre, daß sie sie nutzen, um sich zu rechtfertigen, doch muß dies genauer untersucht werden. Rechtfertigen sie sich? Oder sprechen sie uns und unseren moralisch-ethischen Vorstellungen Hohn, indem sie gerne auf ihre Bildung rekurrieren? Und was veranlaßt Pasolini dazu, ihnen nicht nur Texte in den Mund zu legen, die sie historisch durchaus kennen können, sondern auch solche, die über ihre eigenen historischen Stand hinausgehen?

Die vier faschistischen Herren ergehen sich in Zitaten von Nietzsche, Baudelaire und Lautréamont. Sie kennen sich aus in der europäischen Geschichte dunklen Denkens, sind vertraut mit der Faszination am Bösen, daß spätestens seit der Romantik zum Kanon der Kultur gehört. Sie entstammen einer Tradition, bzw. wissen sich einer Tradition zu bedienen, die sie erhebt über den alltäglichen Rüpel, welcher sich an ein wenig Macht klammert. Ihre Macht scheint eine zu sein, die ihnen, gleichsam aus geschichtlichen Prozessen erwachsen, zusteht. Sie nutzen sie, um ihre Handlungen zu kommentieren und sich selbst zu erklären. Dabei sticht ein Zitat hervor, bei dem die Herren darüber in Streit geraten, von wem es letztlich stammt, Nietzsche oder Baudelaire. In diesem Streit kommt ihre intellektuelle Unsicherheit zum Ausdruck. Wichtig ist ihnen jedoch nicht, wer hier zitiert wird, sondern, was es ausdrückt. Denn es ist vom Blut die Rede, davon, daß wahre Größe und Vergebung nur durch das Blut, das Vergießen von Blut möglich sind. Im Streit darüber, wem dieses Zitat zuzuordnen ist, einigen sich die Herren darauf, es sei Dada. Pasolini bringt einmal mehr verschiedene Ebenen zum Ausdruck: Er zeigt zum einen, daß die Herren über eine gewisse Bildung verfügen, die sie sich allerdings so zurecht biegen, daß sie ihren Belangen nutzt. Dadurch kommt jedoch auch eine Bildungsfeindlichkeit zum Ausdruck. Bildung ist hier immer nur Mittel zum Zweck. Zugleich verdeutlicht Pasolini, daß es eine bestimmte Schule europäischen, nachaufklärerischen Denkens ist, derer sie sich bedienen. Des weiteren wird deutlich, daß Pasolini nicht ohne weiteres bereit ist, die Vernunft, die Kultur kampflos preiszugeben. Denn in der Unsicherheit der Herren, wem das Zitat nun zuzuordnen sei und dem abschließenden „Es ist Dada!“ kommt eine Verachtung zum Ausdruck, die Pasolini noch an anderer Stelle unterstreicht. Diese augenscheinlich so Gebildeten können nicht verhehlen, daß ihre Bildung nur oberflächlich ist. Sie verachten den Intellektualismus, sie verachten eine Tradition, die in den vergangenen 200 Jahren den Versuch unternommen hat, die gesellschaftlichen, kulturellen und sozialen Aspekte menschlichen Miteinanders zunehmend als demokratischen, säkularisierten und zu einem sozialen Ausgleich neigenden Prozeß zu

denken. Bei zwei Gelegenheiten, zu Beginn und am Ende des Films, läßt Pasolini den Finanzier vollkommen humorlose und unsinnige Witze erzählen. Damit wird diese Art der Oberflächlichkeit unterstrichen. Die Geistlosigkeit dieses Humors kontrastiert schillernd mit der Abgehobenheit des zitierenden Redens. Die Sinnlosigkeit der Witze („Was macht ein Bolschewik, der ins rote Meer fällt?“ – „Plumps!“) zeigt weitaus mehr Nähe zum Dadaismus als das Blutzitat. Allerdings kommt in diesem Humor noch etwas anderes zum Ausdruck: Die Nähe von Humor und Gewalt. Meist speist sich Witz aus Spott und Schadenfreude. Humor kann als Katalysator wirken und Schrecken nehmen, wenn wir uns fürchten. Doch kann er auch verbergen, wozu der Humorist fähig ist. Im Gewand eines Witzes lassen sich die unvorstellbarsten Greuel verstecken. Dieser Humor kommt scheinbar so harmlos und unsinnig daher, doch verdeutlicht sich in ihm eine gerade bei deutschen KZ-Wärtern beobachtete Alltäglichkeit. Bei aller Grausamkeit und Obszönität, die sich vor unseren Augen ausbreitet, sind dafür eben die Menschen verantwortlich, denen wir morgens beim Bäcker zuhören, wie sie Allerweltswitze erzählen. Gerade in der Schlußszene des Films geschieht dies: Während unter dem Fenster die Greuelthaten verübt werden, erzählt Der Finanzier den zitierten Bolschewistenwitz einem der Bewacher, die mit ihm im Raum sind. Beide brechen in hysterisches Gelächter aus. Pasolini zeigt auch hier das Funktionieren von Macht: In der richtigen Position kann man erzählen, was man will, die Lacher hat man auf seiner Seite. Das Lachen wird zu einem Beweis der eigenen Machtfülle, es ist kein Beweis für einen gelungenen Witz oder einen charmanten Humor. Und unter der Oberfläche des Erzählten schlummert die stete Bereitschaft zur Gewalt, das Umschlagen vom Lachen zum Brüllen, zum Vernichten.

Typen wie diese finden sich immer, zu aller Zeit, in allen Gesellschaften. Es ist eben diese Erkenntnis, die Pasolini über das historisch richtige Zitat hinweggreifen läßt. Bei der Beobachtung der von ihnen soeben frisch Vermählten zitiert der Herzog Pierre Klossowskis Anmerkung über die obszöne Geste, die eine Geste des Taubstummen sei; der Perverse habe sich einer einzigen Geste unterzuordnen¹⁵⁴. Er bringt dies in direkten Zusammenhang mit seiner Aussage, sie, die Faschisten, seien die wirklichen Anarchisten. Das Zitat stammt aus Klossowskis DeSade-Text von 1947. So greifen die Libertins in „Salò“ über sich selbst hinaus und rekurren auf einen Diskurs, den sie in der im Film gezeigten Situation erst selbst mit auslösen. Nach 1945 kann über DeSade und das Böse, das er darzustellen sucht, nicht mehr

¹⁵⁴ siehe: Klossowski; a.a.O.; S. 40. Doch sei hier angemerkt, daß das Zitat nicht wörtlich übernommen wird. Mehr noch, Pasolini verändert es wesentlich, da Klossowski die Taubstummensprache deutlich gegen die Geste des Perversen abgrenzt, Pasolini läßt den Herzog beides aber gleichsetzen!

nachgedacht werden, ohne daß die Erfahrungen des Dritten Reichs und des 2. Weltkriegs mit be-dacht sein müssen. Pasolini läßt die Metaebene des Films direkt im Bild auf der Handlungs- und Dialogebene sichtbar werden. Damit macht er seine Figuren auf ähnliche Art zu Zeichen, wie DeSade seine Protagonisten. Sie werden zu Markierungen in einem Diskurs über Macht und Machtausübung. Dadurch jedoch, daß der Film dem Zuschauer nichts erspart, wird die konkrete Auswirkung theoretischer Überlegung spürbar und sinnlich erfahrbar. Dadurch, daß Pasolini die formale und inhaltliche Diskursebene miteinander kreuzt (und somit auch die Rezeption seines Films schließlich mit anklingen läßt), gelingt es ihm, den Film selbst zu einem Baustein im Kreislauf werden zu lassen. Die abendländische Geschichte aus Christentum, Renaissance, Humanismus und Aufklärung, teleologischer Wissenschaftsgläubigkeit und (auch) daraus resultierender Massenverarmung und Massenvernichtung verdichtet Pasolini zu einer gefilmten Abhandlung. Seine Thesen legt er kühl dar, er argumentiert mit dem Blick der Kamera. Er betrachtet die Ergebnisse einer schließlich aus der Aufklärung resultierenden Moderne und hinterfragt sachlich-distanziert deren kulturelle Möglichkeiten und Resultate. Und hält der Moderne den Spiegel der nackten Barbarei vor. Zwangsläufig verdeutlicht er dem Zuschauer die Zusammenhänge und Verzweigungen des einen mit dem andern. Das Bild unserer Gesellschaft, welches dabei entsteht, ist hässlich, eine Fratze. Diese Fratze ist der Film „*Salò*“ in seiner erlesen-schönen Kälte und Grausamkeit. Bleibt die Frage, ob daraus noch Hoffnung erwachsen kann?

7.3. Utopieverlust in und durch „*Salò*“

In der Welt von „*Salò*“ ist im Grunde von vorn herein keine Utopie denkbar. Die ersten Einstellungen zeigen uns das Ortsschild „Marzabotto“; dies als Symbol der Barbarei ist zumindest in Italien sofort verständlich. Das Grauen, die Vernichtung kann willkürlich überall passieren. Sogenannte „Vergeltungsmaßnahmen“, wie sie die deutsche Wehrmacht gerade in Ländern wie Italien, Frankreich und den Balkanstaaten – Ländern mit starken Widerstands- und Partisanenbewegungen – oft durchführte, konnten wahllos jeden treffen, auch Frauen, Kinder, Alte. Sie stellten eine Ausweitung der Kampfhandlungen auf die Zivilbevölkerung dar, die einer totalen Entgrenzung gleichkam. An der Ostfront wurde von Beginn an ein totaler, kaum mehr kaschierter Vernichtungskrieg geführt, doch an der Westfront wurde lange das Bild des ‚zivilisierten‘ Deutschen aufrecht erhalten. So steht ein Name wie „Marzabotto“ für eben diese Entgrenzung. Pasolini tritt also praktisch mit den ersten Bildern des Films in eine grausame und brutalisierte Welt ein. Aus den ersten Dialogen erfahren wir, daß man nach *Salò* aufbreche, der Krieg also in Italien bald vorbei ist. Wir wissen also, daß die Herrschaft

dieser Herren und ihrer Partei/Bewegung einige Monate nach Beginn der Filmhandlung endete. Während des Films erinnert uns das zunehmende Dröhnen der Flugzeugmotoren daran; diejenigen, die am Ende des Films keine Strafen zu erwarten haben, dürfen mit nach *Salò* hinein, es wird also angedeutet, daß sich die Lage verschärft, man aus dem Umland in die Stadt selbst wolle. Auf der Ebene des Zeitlichen könnte man im historischen Ablauf also eine utopische Möglichkeit, eine Hoffnung im Danach sehen. Doch diese unterläuft Pasolini mit den historisch übergreifigen Zitaten. Er verdeutlicht das historische Fortwirken dieser Macht. Macht scheint immer zu faschistischem Verhalten zu führen, denn einmal errungene Macht muß mit allen Mitteln verteidigt werden. Die Geschichte *nach* 1945 zeigt, daß die Macht, wo immer sie sich ballt, die Mächtigen Mittel und Möglichkeiten sanktionieren läßt, die allen demokratischen Grundsätzen spotten. Dabei schreckt sie keineswegs vor Demütigung, Folter und Mord zurück. In Italien wurde diese Seite der Machtausübung sicherlich früher und intensiver deutlich als in anderen Ländern Europas: Im Süden die verschiedenen Abarten mafiöser Strukturen, im Norden sich neu formierende Faschisten, die auch vor Gewalt nicht zurückschreckten. Der Maßstab ist größer, globaler geworden. Während sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie in all denen zuvor, die europäischen Nationen gegenseitig bekriegten und abschlachteten, führten sie (bzw. ließen sie führen) stellvertretende Kriege in der Dritten Welt. Frankreich und Belgien mühten sich, in blutigen spätkolonialistischen Konflikten ihre Semi-Weltreiche zu verteidigen, Britannien ließ nach den Erfahrungen in Indien davon ab und versuchte die Reste seines einstigen Weltreiches zu konsolidieren. Die USA und die Sowjetunion ließen in Afrika sich nie erholende Pseudorepubliken aufeinander los, was ihnen billige Rohstoffe und ideologische Aufmerksamkeit sicherte¹⁵⁵. Und die USA schließlich führten in Südostasien einen rein ideologisch begründeten Krieg, der seinerseits zunehmend entgrenzt und brutalisiert wurde. Die Macht ballte sich nun in den politischen und wirtschaftlichen Zentren der westlichen Welt. Unterdrückt, ausgebeutet, gedemütigt und umgebracht wurden die Menschen in der sogenannten Dritten Welt, in Afrika, Asien, später Lateinamerika. Verändert hatte sich also nichts – nur verschoben. Und die Macht verzichtete auf das allzu deutliche Mittel der Massenvernichtung serieller Art. Die Gewalt wurde eingebettet in Kampfhandlungen, die dann eben chemische und biologische Waffen erforderlich machten. So kam Gift und Gas in die Wälder, das Wasser und den Boden Vietnams. Pasolini sieht dieselben Kräfte walten, die eine Lagergesellschaft wie die im Film ermöglichte. Nur ist die Ausweitung des Lagers nun global. Mitte der 1970er Jahre konnte man sehen, wie sich der Primat des Politischen

¹⁵⁵ Vgl.: Hobsbawm; a.a.O.; S. 538-572.

verschob, hin zum Primat des Ökonomischen. Das Zeitalter der Ideologien ging zuende. Es schien möglich, Massengesellschaften freiheitlich-demokratisch zu ordnen und mit Wohlstand, Beschäftigung und zunehmend auch mit Luxusgütern in großem Maßstab zu versorgen. Das unausgesprochene Versprechen lautete Freiheit in Frieden. Die einzige, allerdings finale Bedrohung, waren Massenvernichtungswaffen. Doch hatte sich mit der Ölkrise anfangs der 70er Jahre erstmals auch das Gespenst wirtschaftlichen Rückgangs gezeigt. Wer wollte, konnte ahnen, daß die gegebenen Versprechen auf tönernen Füßen standen. Doch Pasolini wollte nicht nur dies sehen, sondern auch, daß die ökonomischen Strukturen zunehmend mächtiger wurden. Die Katastrophe bestand also dreißig Jahre nach dem 2. Weltkrieg weniger in der körperlichen Vernichtung als solcher, sondern darin, daß der Mensch sowohl körperlich als auch seelisch und spirituell sich selbst vollkommen entfremdet wurde. Das also ist die eigentliche Katastrophe: Daß die Menschen der westlichen Welt einem System unterliegen, in der technologische Möglichkeiten einem politischen System zur Verfügung stehen, in dem sie sowohl machtschaffend, als auch machterhaltend wirken. Nicht jedoch, indem sie den zu Beherrschenden direkt bedrohen, sondern indem sie in einer zur Vereinheitlichung neigenden, seriellen Konsumgüterwelt Bedürfnisse schafft, die der Bedürftige für seine eigenen hält¹⁵⁶. Ist dieser Zustand erreicht, hat die industriell-ökonomische Struktur schließlich die Macht über die Sprache, die Gedanken- und Gefühlswelt des Konsumenten gewonnen¹⁵⁷. So kann der Mensch schließlich auf sein Dasein als Konsument reduziert werden. Er wird zur Zahlenkolonne in den Statistiken der Buchhaltungsabteilungen in den globalen Konzernen. Perfide ist natürlich, daß der Konsument sich einer enormen Selbstreflexion unterziehen müsste, um sich dieses Zustands bewußt zu werden. Aber selbst dann wäre nicht gewährleistet, daß er sich auflehnen würde. Es könnte ja durchaus sein, daß er sich im Zustand fremdgesteuerter Umnachtung wohl fühlt? Dies ist der Moment, an dem „Salò“ ansetzt. Wir haben gesehen, daß durch den Film hindurch zunehmend gezeigt wird, wie die Opfer selbst in die Täterrolle überwechseln. Es geht in der Villa nicht nur um Vernichtung des untergebenen Körpers, sondern durchaus auch um die Korruption des Untergebenen. Was in der Villa geschieht, ist (auch) eine Verführung. Ein historisch sehr bewußtes Individuum wäre nötig, sich dieser Verführung zu entziehen und den Kreislauf der Macht, in dem er selbst zum Mächtigen aufsteigen kann, zu durchbrechen. Ein historisch bewußte Subjekt ist aber nicht mehr denkbar in einer Welt, die strukturell jeden Zustand verwandeln kann in einen Warendiskurs, also selbst ihr widerstrebende Theorien wie

¹⁵⁶ Vgl.: Adorno/Horkheimer; a.a.O.; S. 145ff.

¹⁵⁷ ebenda; S. 194ff.

die von Marx und Engels (oder Che Guevara) zu Produkten machen kann. Jedes Konterfei, reduziert auf einen symbolischen Gehalt, der durchaus ersetzbar und veränderlich ist, wird dann zu einer Leerstelle, ähnlich den Gesichtern der faschistischen Herren in „*Salò*“. Pasolini thematisiert immanent einen doppelten Utopieverlust: Einmal ist da der gesellschaftliche Verlust von Utopie, zum anderen sein höchstpersönlicher als Intellektueller und (politischer) Filmemacher/Künstler. Beides wird manchmal deckungsgleich, manchmal läuft es auseinander. Die Verführung, von der oben die Rede war, ist eine Umkehrung von Pasolinis eigenen Hoffnungen auf eine Verführung durch den befreiten, den freien Körper: In „*Teorema*“ ist der Körper des schönen Fremden die Verführung, sich aus den Fesseln der bourgeoisen Welt des Konsums, den materiellen Fesseln zu befreien. Dies sollte zumindest denen noch möglich sein, die den unteren Gesellschaftsschichten entstammen. Nun sehen wir, daß diese Verführung offenbar keinen Nutzen hatte. Der Körper ist nicht befreit worden, sondern er ist besetzt worden. Die Besetzung findet durch das Sehen statt. Der ökonomisierte Blick erfasst den nackten Körper als Zeichen der Verfügbarkeit. Er taxiert und klassifiziert ihn. Es ist ein kleiner Schritt vom ökonomischen Blick zum männlich-pornographischen Blick, der wiederum ein Herrschaftsblick ist¹⁵⁸. Der männliche Blick ist ein Herrschafts- und Distanzierungsmittel, genutzt, um Räume zu kontrollieren. Der Versuch Pasolinis, den Blick auf Körper zu nutzen, um den Zuschauer an seine Utopievorstellung heranzuführen, muß also als gescheitert aufgefasst werden. In den Jahren der ‚Trilogie‘ wurde der pornographische Film zunehmend gesellschaftsfähig, was die bis dato abstrakte Diskussion um die Verschränkung des Macht- und des Sexualitätsdiskurses konkret in ein ökonomisches Konzept brachte¹⁵⁹. Die Ironie, die den Konflikt begleitet, den Pasolini immer wieder mit der Zensur hatte, verdeutlicht er in einer Szene in „*Salò*“, in der eine Schaufensterpuppe, ausgestattet mit einem enormen Glied, als Anschauungs- und Testobjekt genutzt wird, damit die Jungen und Mädchen das „Wichsen“ üben können. Pasolini sollte vor Gericht jeden Kamerawinkel erklären und rechtfertigen; der Pornofilm durfte zeigen, was er wollte, dadurch, daß seine Bilder männliche Blicke repräsentieren, wird er erträglich, sozial akzeptiert, ohne wirklich gesellschaftsfähig zu sein. Der pornographische Film ist die Oberflächen- und Leistungsschau des auf sich selbst reduzierten Körpers. Er erzählt nicht mehr von Versprechungen, die der nackte Körper versteckt bereit hält, sondern nur noch vom

¹⁵⁸ Gisela Schneider/Klaus Laermann, zitiert nach: Gramann, Karola/Koch, Gertrud/Pfletschinger, Bernhard/Schlüpman, Heide/Winter, Mona/Witte, Karsten: *Lust und Elend: Das erotische Kino*. München und Luzern, 1981; S.42.

¹⁵⁹ Vgl.: Seesslen, Georg: *Der pornographische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M./Berlin, 1994; S. 374f.

nackten Körper. Man bekommt exakt, was man sieht. Damit ist er erstaunlich ehrlich auf der Bildebene. Doch führt er exemplarisch vor, wie all das, was Pasolini für eine Besinnung auf Spiritualität, Glauben und (revolutionäre) Befreiung zurückgewinnen wollte, in einen profanen Warenaustausch eingebunden werden konnte. Wohl gemerkt: Pasolini sah in der sich ausbreitenden Pornographie nicht (wie andere in den 1970er Jahren) einen Ausdruck sexueller Befreiung oder Revolution. Er sah darin ein Einbinden des Körpers in den ökonomischen Kreislauf als rein sexuelles Warenzeichen. Der Körper wurde ein auswechselbares Stück Fleisch. Die Ökonomisierung des alltäglichen Lebens wurde zunehmend totaler. In dieser Totalität spiegelt sich ein entgrenzter Faschismus, da sie sich ähnlicher Machtstrukturen bedient wie dieser. Nur hat dieser ‚wahre‘ Faschismus längst begriffen, daß es nicht um politische Macht geht, sondern um eine psychische. Wenn die Hoheit über die Bedürfnisse und Wünsche des Einzelnen gewonnen ist, ist die Bezeichnung des politischen Systems, in dem er sich bewegt, völlig gleichgültig. Der Einzelne mag sich in einem demokratischen System wähnen, seine Handlungsweise ist längst von strukturellen Kräften bestimmt, die nicht mehr politischen oder ethischen Maßstäben folgen, sondern denen des Kapitals.

So werden die Bilder in Pasolinis Film insgesamt eine Absage an utopische Vorstellungen. Das Lager ist global, die Gewaltausübung total. Jeder in diesem globalen Lager ist korrumpierbar, nötigenfalls um den Preis seines nackten Lebens. Alles Materielle in diesem Lager ist deformierbar und kann so an die Bedürfnisse der herrschenden Kräfte angepasst werden.

Doch da Pasolini diesen Diskurs – den Machtdiskurs – mit den Mitteln filmischen Abbildens führt, in dem Medium, in dem er seine utopischen Vorstellungen ebenfalls formuliert hatte, muß er dieses genauso radikal befragen. Wenn man ihm vorgeworfen hatte, daß die Filme der ‚Trilogie‘ pornographisch seien, dann hätte man ihm nun vorwerfen müssen, die Bilder in „Salò“ seien Gewaltpornographie. Es ist nicht auszuschließen, daß er genau dies plante. Die Bilder von Nacktheit und Sexualität eigneten sich nicht für diesen Vorwurf. Was in „Decamerone“ ein Genuß war – der moralisch befreite Blick auf reine Körperlichkeit – wurde in „Salò“ eine Qual. In den Filmen der Trilogie sind es lustvolle Blicke, die subjektive Kamera wird zum subversiven Element des Filmemachens, da Pasolini sie nutzt, den Zuschauer zu verführen. In der Art, wie Pasolini nun junge, nackte Körper zeigte, drückte sich sein ganz persönlicher Utopieverlust aus. Die Jugend, die Vitalität, die Kraft – all die Merkmale eines revolutionären Körpers, eines messianischen Körpers, der, einem Christus gleich in seiner Fleischwerdung, Überwindung und Erlösung verspricht – weicht nun dem

profan Fleischlichen. Pasolini kann nicht mehr mit Genuß auf diese Körper blicken (und somit auch uns keinen Genuß mehr bieten), sondern nur noch kalt und distanziert. Keines der Versprechen, die er in ihnen erblickt hatte, konnten sie halten, keine seiner Projektionen hatte sich in der Wirklichkeit gespiegelt. Nun wird die subjektive Kamera ein Mittel der Analyse, aber auch ein Mittel des frontalen Angriffs auf den Zuschauer, auf dessen Sehgewohnheiten und die Sicherheit, die er empfindet durch das Distanzierungsmittel der Leinwand. Der Übergriff von der Leinwand auf den Zuschauer läßt die Distanzierung nicht mehr zu. In dem Maß, in dem Pasolini die Kraft der Jugend aus seinem eigenen Körper entweichen spürte, wuchs sein Haß auf eine Jugend(lichkeit), die ihren historischen Auftrag, das Erbe, die Sendung, die (mindestens) das 20. Jahrhundert an sie gerichtet hatte, nicht annahm. Sein Blick erkaltet und wird distanziert. Nun läßt er vor der Kamera die Zerstörung der Körper zu. Bisher wurde Gewalt in Pasolini-Filmen als etwas Archaisches abgehandelt. Sie war eruptiv, plötzlich, schockierend und kurz. Nun war Gewalt das stilbildende Mittel eines ganzen Films. Doch begnügt sich Pasolini nicht damit, Gewalt in einem Rahmen zu zeigen, den Kinogänger Mitte der 70er Jahre gewohnt waren, sondern er konfrontiert sie mit einer Darstellung von Gewalt, die überwältigend ist in ihrer Eindeutigkeit und Absolutheit. Da sie weder der Spannung noch der Aktion, sondern schlicht als Movens der gesamten Handlung dient, wird sie selbst zu einem antiutopistischen Moment. Konkret und drastisch dargestellt, erscheint sie als Ausdruck und Wesen eines Systems, das sich aller Menschlichkeit entledigt hat.

Vielleicht sollte an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen werden, daß Pasolini in dem Text des Marquis deSade verschiedene Möglichkeiten der Aneignung sah. Natürlich ist der Text in Pasolinis Bearbeitung ein Machtdiskurs, doch muß man klar erkennen, daß in den Figuren DeSades auch ein Potential steckt, in dem der Regisseur eigene, ambivalente Neigungen gespiegelt sah. Pasolini war ein Päderast, suchte sexuelle Befriedigung mit zunehmendem Alter fast nur noch in käuflicher Liebe, sowohl in Italien als auch auf seinen Reisen nach Indien und Afrika. Er empfand in hohem Maße Verantwortung für seine Gespielen, doch ließ sich nicht leugnen, daß sich hier ein mächtiges hierarchisches Gefälle bildete. Er, Pasolini, war in all diesen Verhältnissen immer der Machtvollere. Seine Position entsprach immer der des (sozial, politisch, historisch) Überlegenen. Er mußte also ein Scheitern akzeptieren, das seine gesamte politisch-historische Analyse in Frage stellte. Darin besteht das Scheitern/der Verlust der persönlichen Utopie. Die eigene Position als eine erkennen, die man selbst eigentlich angreift und verurteilt, muß als Scheitern begriffen werden. Doch muß auch bedacht werden, daß das utopistische Moment, das DeSades Text enthält, selbst schon fragwürdig und brüchig wird, durchdenkt man die Positionen seiner

Libertins. Wohl soll das erfüllte Lustprinzip auf jeden übertragbar sein, jeder sollte die Freiheit, die das Lustprinzip verhielt, ausleben können, doch ist diese Freiheit in exakt dem Moment des Lustmordes überholt. Solange der Schmerz als Kreisbewegung jedem von jedem zugefügt wird, mag die Idee des Freiheitsdiskurses vielleicht noch vorhanden sein, spätestens im Moment des Tötens überdeckt das Lustprinzip das Freiheitsprinzip, und zwar total¹⁶⁰. So wird auch der untergründige utopische Diskurs in DeSades Text durch DeSades Text selbst *ad absurdum* geführt. Da aber – wir haben es oben gesehen – DeSades Text sowieso nur innertextlich funktioniert, könnte man darauf verweisen, daß die Massentötung des DeSade'schen Textes ebenfalls nur diskursiv erfassbar wird¹⁶¹. Doch ebenso haben wir gesehen, daß dieser Diskurs nach 1945 so nicht mehr funktioniert. Also besteht der Verlust der Utopie auch in ihrer negativen Umkehrung: Nicht einmal einen antiutopistischen Diskurs kann man noch führen in einer Welt, die jeden DeSade'sche Schrecken längst und vielmals wahrgemacht und übertroffen hat. Das „schwarze Denken“ europäischer Aufklärung, europäischen Bürgertums, das laut Habermas in DeSade und Nietzsche ihre Großmeister fand¹⁶², konnte nicht mehr mit derselben Kraft gegen dieselben institutionellen Bedingungen und Mächte anrennen, ohne dabei ununterbrochen den Zivilisationsbruch mitzudenken, der sich mitten im aufgeklärten Europa aufgetan hatte. Aus dem Abgrund, der hier nun klaffte, drängte all das Unterdrückte und Tabuisierte in die Bewußtseinsebene, das durch die Diskurse von Ethik und Moral, Norm und Konvention in den vergangenen 150 Jahren verdrängt worden war. Die Sexualität – in enge Korsetts eingeschnürt, in ihren „abartigen“, „perversen“ Spielarten pathologisiert – konnte also symbolisch die Stelle einnehmen, durch die der Riß des Zivilisationsbruches verlief. Sie symbolisiert also in „Salò“ mehrere Diskursebenen: Den ökonomischen Diskurs (der nackte Körper als Repräsentant der Ware), den Gewaltdiskurs (indem die „richtige“ Sexualität des Films immer an Gewalt gekoppelt ist, die „falsche“ – gekennzeichnet durch Liebkosung und Zärtlichkeit – im Film sofort bestraft wird: Durch Gewalt) und subtextuell den psychologischen Diskurs (indem eine unterdrückte und pathologisierte Sexualität eine Gesellschaft symbolisiert, die durch ihre Geschichte gänzlich deformiert und entwurzelt ist). So stellt Pasolini das gesamte utopische Potential in Frage, das seit dem 18. Jahrhundert in Europa entwickelt und geprägt wurde.

¹⁶⁰ Vgl.: Kleine; S. 27f.

¹⁶¹ Das utopische Moment deutet Klossowski allenfalls als rhetorische Geste. Vgl.: Kleine; S. 27.

¹⁶² Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a.M. 1988; S.130.

Schlussbetrachtungen

Wenn man die heutigen Kinoprogramme betrachtet, fällt auf, daß die großen Kinocenter überschwemmt sind mit amerikanischer Dutzendware. Doch selbst der Blick auf die Programme der Filmkunstkinos verdeutlicht einen erschreckenden Trend: Kaum noch sind Filme zu sehen, die nicht (mindestens) unterhaltsam sind. Die jüngeren Werke der einstmal gefeierten Filmautoren finden selten noch den Weg auf die Leinwand. Wirkliche Nachfolger, die Kino ähnlich künstlerisch und politisch auffassen, gibt es nur vereinzelt, doch in einer Kinoszene wie der heutigen setzen sie sich nur schwer durch. Der Zuschauer muß suchen, um ihre Filme sehen zu können. Ein Film wie „*Salò – Die 120 Tage von Sodom*“, ein Film der kontrovers ist und schwer verdaulich, ein Film, der nachdenklich macht und erschüttert, ein solcher Film wird selten produziert, ungern gezeigt. Die heutige, durch neue mediale Möglichkeiten und das Internet potentiell ins Unendliche erweiterte Film- und Kinolandschaft gehorcht anderen ökonomischen und deshalb auch anderen ästhetischen Gesetzen. Pasolini war sich nur allzu bewußt, daß der Film ein ökonomisches Produkt ist, eine Ware, die sich refinanzieren muß. Wenn er also beschlossen hatte, mit „*Salò*“ zumindest ein filmisches Fanal zu setzen, war diese Entscheidung auch auf Veränderungen am Kinomarkt zurückzuführen. Mitte der 1970er Jahre begann die Entwicklung, die das heutige Kinoprogramm so seicht und überschaubar hat werden lassen. Es ließe sich also im Rückblick sagen, daß Pasolini mehr als recht behalten hat mit seinen gesellschaftlichen und künstlerischen Analysen. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts haben sich die großen Filmstudios ein Publikum herangezogen, das exakt nach dem Muster funktioniert, das Adorno und Horkheimer beschrieben haben: Ein Publikum, das sich mit dem immergleichen abfüttern läßt und jede Abweichung von einmal vorgeführten formalen Systemen mit Ignoranz straft. Es ist ein Publikum, das kein Interesse daran hat, als Diskussionspartner ernst genommen zu werden. Es ist aber zugleich ein Publikum, das es auch nicht ertragen kann, nicht als diskursfähig eingeschätzt zu werden. Deshalb erhebt es Filme in den Status von intellektuellem Kino, die vor 25 oder 30 Jahren als nette, wenn auch oberflächliche Unterhaltung betrachtet worden wären. Dieser Trend setzte sich v.a. in den 1990er Jahren und dem Siegeszug des sogenannten „postmodernen“ Kinos eines Quentin Tarantino oder David Lynch durch. Die Diskurse, die diese Regisseure führen, sind fast ausschließlich selbstreferenziell. Tarantino plündert die Asservatenkammer der Videotheken und behauptet eine Originalität im wilden Zitieren von Hollywood- und Hongkongklassikern. Lynch kreist seit geraumer Zeit nur noch um die eigenen Obsessionen und deren filmbildliche Umsetzung. Dabei entsteht ein manchmal interessantes, meist brutales, selten gefährliches Kino. Gefährlich daran ist am ehesten eine reaktionäre Haltung,

die jedoch nicht verhandelt wird, sondern suggestiv wirkt. So braucht sich niemand in einem Film der (exemplarisch) genannten Filmemacher überfordert zu fühlen, schlimmstenfalls – wie in Lynchs Alptraumthriller „*Lost Highway*“ („*Lost Highway*“; USA, 1996) – kann man unterstellen, der Regisseur habe sich wohl etwas vergaloppiert. Erst in der Dekonstruktion dieser Filme (denen oft gern selbst dekonstruktives Potential bescheinigt wird) wird deutlich, was für ein zynisches und menschenverachtendes Weltbild dort zum Ausdruck kommt. Diese Haltung kulminiert in den Folter- und Marterexzessen solcher Machwerke wie „*Saw*“ („*Saw*“; USA, 2004) oder „*Hostel*“ („*Hostel*“; USA, 2005), die das Anliegen Pasolinis praktisch umdrehen: Sie zeigen ähnlich unverblümt Qual und physische Vernichtung, bedienen sich dabei aller modernen Möglichkeiten der Tricktechnik, verdrehen aber u.a. den Blickwinkel, indem sie dem Zuschauer die Perspektive des Täters anbieten, ohne diese zu thematisieren. Ganz unverblümt bieten sie die Möglichkeit, sich am Leiden anderer zu ergötzen und zu genießen, mit dem Täter identisch zu sein, also in der Machtposition. Damit korrespondieren sie mit einer Realität, die seit den 1990er Jahren roher und brutaler wird. So werden Filme wie diese auch Propagandamaterial für angeblich zu schlagende Schlachten gegen diffuse Feinde, die unsere westlichen Demokratien bedrohen sollen. Der angeblich erforderliche Kulturkampf verlangt von uns sogar, daß wir wieder das Töten lernen, was wir uns zumindest in Europa nach den Erfahrungen des 2. Weltkriegs gerade abgewöhnt hatten. Es scheinen sich kulturelle Diskurse durchzusetzen, die konservativen, manchmal reaktionären Charakter haben. Filme wie die genannten stellen sich jedoch nicht quer zu diesen Diskursen. Sie unterstützen sie. Allenfalls nehmen sie eine populär-kritische Haltung ein, doch erscheint diese oft genug zur Befriedigung eines vermeintlichen Selbstanspruchs seitens des Publikums. Pasolini steht exemplarisch für den Künstler, der mit jedem einzelnen Werk, das er schuf, ein Risiko einging; sowohl ein künstlerisch-intellektuelles als auch ein gesellschaftliches, und wie die Geschichte gezeigt hat, auch ein physisches. Sein Kino war einer Poesie verpflichtet, die ihrerseits einen Auftrag zu erfüllen hatte. Sie mußte historisch bewußt, ideologisch, kritisch sein, nicht aber unterhaltsam. Pasolinis Kunst war unbedingt, bedingungslos, genauso wie seine Analyse abendländischen Denkens und abendländischer Geschichte. Der Exkurs über die politische Entwicklung und die des Films in den vergangenen 30 Jahren muß deshalb so deutlich sein, da er vieles bestätigt, was Pasolini angenommen hatte. Und auch seine Kreislaufanalyse des Zurückfallens in voraufklärerisches Denken und Handeln scheint sich darin zu bestätigen. Das Lager als entgrenzter Raum hat sich spätestens seit der Entwicklung nach den Angriffen auf das *World Trade Center* am 11. September 2001 mehr als bestätigt. Die USA haben praktisch eine ganze Region zum Lager werden lassen, indem sie den

Konflikt massiv in den Nahen Osten, genauer: auf das Staatsgebiet des Irak, getragen haben. Ganz zu schweigen von dem Gefangenenlager Guantanamo auf Kuba, wo seit Jahren Menschen auf Verdacht, ohne rechtlichen Beistand, nicht einmal mit rechtlichem Status festgehalten werden. Und daß die Lagergesellschaft entmenschlicht, brutalisiert, beweisen die Photos von Folterungen im Gefängnis Abu Ghraib. Gerade diese Bilder korrespondieren zu jenen in Pasolinis Film. Denn auch dort interessiert der Dargestellte nur als Zeichen. Die Bilder zeigen Menschen, doch wichtig ist lediglich, was ihnen angetan wird, nicht, wer sie sind. Wichtig ist der Beweis der Verfügbarkeit. Diese Körper sind verfügbar und man kann – die nötige Machtfülle vorausgesetzt – mit ihnen, aus ihnen machen, was man will – sogar Hunde.

Man muß feststellen, daß Pasolinis Werk, seine ideologisch-utopische Hoffnung, in vielerlei Hinsicht gescheitert, daß vieles daran möglicherweise zu naiv, zu sozialromantisch gewesen ist. Es hat auch keinen Sinn, Pasolini nachträglich zum Propheten zu machen. Aber dennoch bleibt festzuhalten, daß er sowohl politisch als auch künstlerisch in manchem recht behalten hat. Ob man seiner (weitestgehenden) Gleichsetzung konsumistischer Verbreitung eines kapitalistischen Systems mit dem Faschismus folgen mag oder nicht, mit seiner Analyse einer sich durch und durch ökonomisierenden Welt war er seiner Zeit weit voraus. Daß ein entfesselter Kapitalismus zu einem Machtverlust des Politischen führt, ist heute allenthalben in den Diskussionen zu vernehmen. Zumindest entsteht zunehmend der Eindruck, daß Entscheidungen, die über die Schicksale tausender Menschen bestimmen, oft undemokratisch in den Büroetagen globaler Konzerne getroffen werden. Macht manifestiert sich heute leiser, weniger aufdringlich, doch weitaus effektiver, als es sich die Herren in den letzten Tagen von *Salò* vielleicht je haben träumen lassen. Und der Marquis deSade hätte sich vielleicht nicht träumen lassen, – wenn er es sicherlich auch erhofft hatte – daß sein Werk auch nahezu 200 Jahre nach seinem Tod noch Aufmerksamkeit erregt und zu Diskussionen Anlaß gibt. Pasolini ist viel und gern für seine Adaption des DeSade'schen Textes kritisiert worden, auch von ihm Wohlgesonnenen wie Roland Barthes. Der warf ihm in einem Artikel vor, das Zeichenhafte aus DeSades Text praktisch entfernt zu haben und durch das Sichtbare des Körpers zu eindeutig geworden zu sein¹⁶³. Diese und andere Einwände sind sicher bedenkenswert, aber es bleibt der Eindruck, daß vor allem eine Verstörung durch das, was Pasolini gnadenlos präsentiert Grund der Abwehr und Abneigung gegen den Film ist. Man kann Pasolini keinen

¹⁶³ Vgl.: Kleine-Roßbach; a.a.O.; S. 127.

Vorwurf daraus machen, daß er einen Text wie diesen nutzt, denn seiner Analyse folgend, ist die Auseinandersetzung mit Vertretern einer Ästhetik des Schreckens dringend geboten in dieser Zeit. Löst man sich von Pasolinis Intention und denkt den Film über sein Erscheinungsdatum hinaus, sollte er eine Art Pflichtprogramm werden zur Auseinandersetzung mit faschistischem (Macht)Denken. Und bedenkt man die Diskussionen um den Jahreswechsel 1999/2000 herum, die eine neue *fin-de-siècle*-Stimmung heraufbeschworen, drängt sich der Eindruck auf, daß eine kritische Auseinandersetzung mit den „dunklen“ Denkern europäischer Aufklärung Not tut. Allzu unkritisch scheinen heute Autoren wie Oswald Spengler oder Ernst Jünger mit einem neuen Renommee versehen zu werden. Ein neuer Konservatismus scheint heraufzudämmern. Zumindest sollte die Gefahr, die darin liegt, nicht ganz außer Acht gelassen werden. Pasolinis Bearbeitung des Werkes von DeSade fordert diese kritische Auseinandersetzung mit aller Radikalität. Es kann uns nichts erspart bleiben, wenn wir uns in diesen Diskursen ehrlich bewegen wollen.

Vielleicht wäre es am Schluß einer Arbeit wie dieser angebracht, darüber nachzudenken, inwiefern das Medium einer schriftlich geführten Diskussion selbst totalitären Strukturen ausgeliefert ist. Jeder Standpunkt, die der vorliegende Text einnimmt, um einen Film wie „*Salò*“ zu analysieren und zu interpretieren, wäre zu hinterfragen. Jeder Interpretation müßte vielleicht mindestens eine andere Perspektive gegenübergestellt werden. Es wäre angebracht, in einer Arbeit über Pasolini mit ähnlicher Strenge das eigene Medium und das eigene Schaffen darin zu befragen, wie er es sicher getan hätte. Dabei hätte man das eigene Scheitern ebenso in Kauf zu nehmen, wie er es getan hat. So bleibt abschließend festzustellen, daß „*Salò – Die 120 Tage von Sodom*“ sicher nicht der „beste“ Film aller Zeiten ist o.ä. Er ist aber als filmisches Manifest ein Kunstwerk. Es ist einer der sehr seltenen Filme, die den Zuschauer direkt mit seiner Beteiligung am Geschehen konfrontieren. „Geschehen“ ist hier im doppelten Sinn zu verstehen: Der Zuschauer ist beteiligt am Geschehen einer Filmvorführung und beteiligt am Geschehen auf der Leinwand. Pasolini gelingt es, die Beteiligung am Leinwandgeschehen mit der am Betrachteten direkt aneinander zu koppeln. Das macht „*Salò*“ so unerträglich und die Ablehnung so einhellig. Vielleicht ist Pasolinis Film ein Schlußstrich unter die Möglichkeiten filmischen Schaffens. Er führt eine Reihe prägender kultureller Diskurse im prägenden Medium des 20. Jahrhunderts zusammen. Danach scheint nur noch Re-Produktion möglich.

Literatur

A. Primärliteratur

- Conrad, Joseph: *Herz der Finsternis*. Frankfurt a.M., 1977.
- Dante Aligheri: *Die Göttliche Komödie*. München, 2001.
- Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. München, 2001.
- Ellis, Bret Easton: *American Psycho*. Köln, 1991/1993.
- Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?* München, 1992.
- Marquis DeSade: *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*. Köln, 1995.
- Marquis De Sade: *Justine oder das Unglück der Tugend*. Gifkendorf, 1990.
- Marquis De Sade: *Die Philosophie im Boudoir oder die lasterhaften Lehrmeister. Dialoge, zur Erziehung junger Damen bestimmt*. Hamburg, 1970.
- Sartre, Jean-Paul: *Geschlossene Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg, 1986.
- Pasolini, Pier Paolo: *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Berlin, 1998/2006.
- Pasolini, Pier Paolo: *Lutherbriefe. Aufsätze, Kritiken, Polemiken*. Wien/Bozen, 1996.
- Pasolini, Pier Paolo: *Ragazzi di vita*. München, 1995.
- Pasolini, Pier Paolo: *Teorema*. München, 1980.
- Pasolini, Pier Paolo: *Wer ich bin. Mit einer Erinnerung von Alberto Moravia*. Berlin, 1995.
- Semprún, Jorge: *Was für ein schöner Sonntag!* Frankfurt a.M. 1981.

D. Sekundärliteratur allgemein

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M. 1987
- Agamben, Giorgio: *Ausnahmezustand (Homo sacer II.1.)*. Frankfurt a.M., 2004.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M., 2002.

Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*. München, 1986.

Bataille, Georges: *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*. München, 1997.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M., 1977.

Cassirer, Ernst: *Die Philosophie der Aufklärung*. Hamburg, 1998.

Derrida, Jaques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M., 1996.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a.M., 1983.

Friedrich, Sabine: *Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*. Tübingen, 1998.

Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a.M. 1988.

Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. Frankfurt a.M., 1990.

Hobsbawm, Eric: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München, 2000.

Kleine, Sabine: *Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini*. Stuttgart/Weimar, 1998.

Löwith, Karl: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*. Stuttgart, 1953.

Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München, 1998.

Meier, Christian: *Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte*. Berlin, 1995.

Mühlmann, Wilhelm E.: *Chiliasmus und Nativismus. Studien zur Psychologie, Soziologie und historischen Kasuistik der Umstürzbewegungen*. Berlin, 1961.

Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München, 1963.

Safranski, Rüdiger: *Das Böse oder das Drama der Freiheit*. Frankfurt a.M., 1999

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien, 2003.

Vorgrimler, Herbert: *Geschichte der Hölle*. München, 1993.

B. Sekundärliteratur – Marquis DeSade

Barthes, Roland: *Sade – Fourier – Loyola*. Frankfurt a.M., 1986.

Beauvoir, Simone de: *Soll man de Sade verbrennen?* Reinbek bei Hamburg, 1983.

Blanchot, Maurice: *Sade*. Berlin, 1963.

Hoffmann, Dieter: *Die Figur des Libertin. Überlegungen zu einer politischen Lektüre de Sades*. Frankfurt a.M./New York, 1984.

Klossowski, Pierre: *Sade – mein Nächster*. Wien, 1996.

C. Sekundärliteratur – Pier Paolo Pasolini (Leben und Werk)

Denning, Regina: „*Io sono una forza del passato*“ *Stil und Ideologie in Pasolinis „Decamerone“*. In: Marsiske, Hans-Arthur(Hrsg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg, 1992

Fuchs, Gerhild: *Die Unschuld der Körper als Utopie: Pasolinis ‚Trilogia della vita‘*. In: Kuon, Peter (Hrsg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a.M. 2001.

Kleine-Roßbach, Sabine: *Literaturkörper – Filmkörper: Sades 120 journées de Sodome und Pasolinis Salò o Le 120 giornate di Sodoma*. In: Kuon, Peter (Hrsg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a.M. 2001.

Lenssen, Claudia: *Kein Applaus für Mamma. Zu Frauenbildern in Pasolini-Filmen*. In: Klimke, Christoph: *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt a.M., 1988.

Minas, Günter: „*Ein Fresko auf einer großen Wand...*“ *Die Bedeutung der Malerei für die Filmarbeit Pasolinis*. In: Klimke, Christoph: *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt a.M., 1988.

Schweitzer, Otto: *Pasolini*. Reinbek bei Hamburg, 1986.

Siciliano, Enzo: *Pasolini. Leben und Werk*. München, 2000.

Theweleit, Klaus: *Deutschlandfilme. Filmendenken&Gewalt. Godard-Hitchcock-Pasolini*. Frankfurt a.M./Basel,2003.

E. Sekundärliteratur – Film (allgemein)

Bazin, André: *Was ist Film? Herausgegeben von Robert Fischer. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einführung von Francois Truffaut*. Berlin, 2004.

Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart, 2005

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1.* Frankfurt a.M., 1989.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Frankfurt a.M., 1991.

Grafe, Frieda (Hrsg.): *Nouvelle Vague.* Wien, 1996.

Gramann, Karola/Koch, Gertrud/Pfletschinger, Bernhard/Schlüpmann, Heide/Winter, Mona/Witte, Karsten: *Lust und Elend: Das erotische Kino.* München und Luzern, 1981.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Frankfurt a.M., 1985.

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia.* Reinbek bei Hamburg, 1995.

Schütte, Wolfram: *Zwischen Abend- und Morgendämmerung.* In: Hoffmann, Hilmar: *100 Jahre Film. Von Lumière bis Spielberg.* Düsseldorf, 1995.

Seesslen, Georg: *Der pornographische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Frankfurt a.M./Berlin, 1994

Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick.* St. Andrä-Wörden, 1997.

F. Nachschlagewerke und Lexika

Conrady, Karl Otto (Hrsg.): *Das große deutsche Gedichtbuch.* Frankfurt a.M. 1987.

Kinder, Hermann/ Hilgemann, Werner: *dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abriß.* 2 Bde; München, 1996.

Koch, Klaus/Otto, Eckart/
Roloff, Jürgen/Schmoldt, Hans(Hrsg.): *Reclams Bibellexikon.* Stuttgart, 2000.

Krusche, Dieter: *Reclams Filmführer.* Stuttgart, 1973.

Kunzmann, Peter/Burkard, Franz-Peter/
Wiedmann, Franz: *dtv-Atlas zur Philosophie. Tafeln und Texte.* München, 1991.

Wilson, Robert Anton: *Das Lexikon der Verschwörungstheorien
Verschwörungen, Intrigen, Geheimbünde.* München, 1998.

Filmographie erwähnter Filme

A. Filme von Pier Paolo Pasolini

- „Accattone“ (,Accattone – wer nie sein Brot mit Tränen aß“; Italien, 1961)
 „Comizi d’amore“ (,Hunger nach Liebe“; Italien 1964)
 „Decamerone“ (,Decamerone“; Italien/Frankreich/BRD, 1970)
 „Edipo Re“ (,Edipo Re – Bett der Gewalt“; Italien, 1967)
 „Il fiore delle mille e una notte“ (,Erotische Geschichten aus 1001 Nacht“;
 Italien/Frankreich, 1974)
 „Il porcile“ (,Der Schweinestall“; Italien/Frankreich, 1969)
 „Il vangelo secondo Matteo“ (,Das erste Evangelium – Matthäus“; Italien/Frankreich, 1964)
 „I racconti di Canterbury“ (,Pasolinis tolldreiste Geschichten“;
 Italien/Frankreich/BRD, 1971)
 „La ricotta“ (,Der Käse“; Pier Paolo Pasolini, Italien, 1962 aus:
 „Rogopag/La via moci il cervello“)
 „Mamma Roma“ (,Mamma Roma“; Italien, 1962)
 „Medea“ (,Medea“; Italien/Frankreich/BRD, 1969)
 „Saló o le 120 giornate di Sodoma“ (,Saló – Die 120 Tage von Sodom“;
 Italien/Frankreich, 1975)
 „Teorema“ (,Teorema – Geometrie der Liebe“; Italien, 1968)
 „Uccellacci e uccellini“ (,Große Vögel, kleine Vögel“; Italien, 1966)

B. Andere Filme

- „A Clockwork Orange“ (,Uhrwerk Orange“; Stanley Kubrick, England, 1970)
 „Apocalypse Now“ (,Apocalypse Now“; Francis Ford Coppola, USA 1976-79)
 „Ben Hur“ (,Ben Hur“; William Wyler, USA, 1959)
 „Bonnie & Clyde“ (,Bonnie und Clyde“; Arthur Penn, USA, 1967)
 „Cleopatra“ (,Cleopatra“; Joseph L. Mankiewicz, USA, 1963)
 „Der ewige Jude“ (,Der ewige Jude“; Fritz Hippler, Deutschland, 1940)
 „Doctor Zhivago“ (,Doktor Schiwago“; David Lean, USA, 1965)
 „Hostel“ (,Hostel“; Eli Roth, USA, 2005)
 „Jud Süß“ (,Jud Süß“; Veit Harlan, Deutschland, 1940)
 „La Belle Noiseuse“ (,Die schöne Querulantin“; Jaques Rivette, Frankreich, 1991)
 „Lost Highway“ (,Lost Highway“; David Lynch, USA, 1996)
 „Masculin féminin“ (,Masculin – feminin oder: Die Kinder von Marx und Coca-Cola“; Jean-Luc Godard, Frankreich/Schweden, 1965)
 „Paisà“ (,Paisa“; Roberto Rossellini, Italien, 1946)
 „Roma città aperta“ (,Rom – offene Stadt“; Roberto Rossellini, Italien, 1944/45)
 „Saw“ (,Saw“; James Wan, USA, 2004)
 „Schindler´s list“ (,Schindlers Liste“; Steven Spielberg, USA, 1994)
 „Shoah“ (,Shoah“; Claude Lanzmann, Frankreich, 1985[Veröffentlichung])
 „The ten commandments“ (,Die zehn Gebote“; Cecil B. deMille, USA, 1956)
 „War and peace“ (,Krieg und Frieden“; King Vidor; USA/Italien, 1956)
 „The Wild Bunch“ (,The Wild Bunch – Sie kannten kein Gesetz“; Sam Peckinpah, USA, 1969)
 „Un chien andalou“ (,Ein andalusischer Hund“; Luis Buñuel, Frankreich, 1928)
 „Woina i mir“ (,Krieg und Frieden“; Sergej Bondartschuk, UdSSR, 1965-67)