

PIER PAOLO PASOLINI UND MICHAEL HANEKE

Filmische Ordnungen von Gewalt

VON MARIJANA ERSTIĆ UND CHRISTINA NATLACEN

Mit seinem elften Kinofilm *Amour* (F/D/A 2012) ist Michael Haneke nicht nur ein weiteres Meisterwerk gelungen, sondern er ist auch im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit angekommen. So wenig er selbst den Oscar® als adäquate Wertschätzung für seine Art des Kinos, das sich immer explizit gegen die Hollywood-Industrie gestellt hat, betrachtet, so sehr hat diese Auszeichnung sein Oeuvre doch einem internationalen und breiten Publikum bekannt gemacht. Das kammerpielartige Requiem auf den körperlichen und geistigen Verfall eines geliebten Menschen im Alter steht als sein wohl persönlichster Film jedoch etwas außerhalb seines vorherigen Werks, in dem die gesellschaftlichen und politischen Dimensionen von Gewalt vorherrschend sind. Seine Filme verstehen sich seit seinem Kinodebüt mit *Der siebente Kontinent* (A) im Jahr 1989 großteils als Kritik an den herrschenden Regeln der kapitalistischen Leistungsgesellschaft, deren Auswüchse er insbesondere in den Reihen des Bürgertums aufzuzeigen sucht.

Seit dem Beginn des neuen Jahrtausends rückt auch erneut das Werk des eine knappe Generation älteren Pier Paolo Pasolini in den Blickpunkt. Pasolinis Texte und Filme sind eher den (sub-)proletarischen Themen gewidmet, und doch erscheinen in seinem Film *Teorema* (IT 1969) die Ohnmacht und Fruchtlosigkeit der bourgeois Protagonisten für die Zustände in Italien und in Westeuropa Ende der 1960er Jahre symptomatisch. Vor allem aber steht Pasolinis letzter Film, *Salò oder Die 120 Tage von Sodom* (IT 1975), als solitärer Markstein für das Themenfeld der politischen Gewalt. Seit seiner Wiederaufführung im Kino und der Veröffentlichung auf DVD bzw. auf YouTube ist der Film zwar allgemein zugänglich, hat aber nach wie vor nichts von seiner schockierenden Unzumutbarkeit eingebüßt, so dass eine Konfrontation mit diesem Film und ein Sprechen darüber schwierig bleiben.

Salò hat auch in ganz besonderer Weise Haneke berührt. Er nennt ihn nach Filmen seines Lieblingsregisseurs Robert Bresson und *Der Spiegel* von Andrei Tarkowski (RU 1975) an vierter Stelle derjenigen Filme, die ihn am meisten geprägt haben.¹ In einem Interview mit Alexander Kluge geht Haneke ebenfalls auf seine Bedeutung für ihn persönlich ein: »Der einzige Film, der Gewalt adäquat darstellt, ist für mich immer noch *Salò* von Pasolini, und zwar darum, weil er zeigt, was Gewalt im Grunde ist: unerträglich.«² Pasolinis letzter Film diffundiert auf verschiedenen Ebenen in Hanekes eigenes Denken und seine Werke, sei es inhaltlich oder ästhetisch. Bei Haneke sind eine ähnliche Kälte und Rigidität in der

1 Vgl. Haneke: »Hanekes Lieblingsfilme«.

2 Haneke: »Ich geh nicht in den Keller lachen!«.

Konstruktion seiner Figuren vorherrschend, die statt einem empathischen Mitleben eine irritierende Distanz evozieren.³ Sogar die Jugendlichen werden weniger als Individuen, denn als kollektive austauschbare Typen gezeigt, deren Leiden jede persönliche und damit schicksalshafte Dimension abgesprochen wird. *Salò* ist aber auch eine Kritik an der zeitgenössischen italienischen Bourgeoisie, der die Hauptakteure nach der Übertragung der ursprünglichen französischen Adligen aus dem Roman von Marquis de Sade angehören. Als weiterer wesentlicher Punkt soll aber noch ein filmästhetischer Schnittpunkt im Werk der beiden Autorenfilmer angeführt werden, den Haneke wie kaum ein anderer Regisseur zur Meisterschaft gebracht hat, nämlich die Verlegung der Inszenierung von Gewalt in die Filmsprache selbst hinein. Eine Folge davon ist die Zurückgeworfenheit auf sich selbst und das Ausgeliefertsein des Betrachters im Angesicht des Grauens sowie in Folge die Notwendigkeit dazu Position zu beziehen.

Ab den 1970er Jahren ist in der Forschung insbesondere die Ebene der strukturellen Gewalt in den Fokus geraten, welche die körperliche und psychische ergänzt.⁴ Auch wenn ein unausgewogenes politisches Machtgefüge als Ursache für soziale Ungleichheit sowohl den Filmen Pasolinis als auch Hanekes in hohem Maße eingeschrieben ist, so bleibt Film dennoch primär ein visuelles Medium, in dem die Darstellung vordergründig ist. Daher sind es vor allem die sichtbaren Gesten, in denen sich Gewalt zeigt, die unauslöschlich in Erinnerung bleiben. Man denke etwa an das brutale Verprügeln der Prostituierten in Pasolinis *Accattone* (IT 1961) während die Musik von Johann Sebastian Bach zu hören ist, oder an den plötzlichen Schnitt durch die Kehle im Moment der Selbsthinrichtung Majids in Hanekes *Caché* (F/A/D/I 2005). Aber auch in weitaus weniger drastischen Momenten durchdringt Gewalt die zwischenmenschlichen Beziehungen und offenbart sich in den Gesten: Das liebele Bürsten des Haares der wehrlosen Anne durch die Pflegerin aus Hanekes *Amour* ist ein Beispiel für eine Dominanz der gewalttätigen Geste im Film. Bei Pasolini wird dies insbesondere in seinen ›Passionsfilmen‹ deutlich, in *La ricotta* (IT 1963) und allen voran in *Il Vangelo secondo il Matteo* (IT 1964), jenem Film, in dem das ›Opfern‹ vor der Folie einer ›Erlösung‹ hinterfragt wird. So wird zu Beginn dieses Films der Körper des neugeborenen Christus von Maria wie eine Monstranz den drei Königen entgegengebracht, während die Klänge des Gospels *Sometimes I feel like a Motherless Child* ertönen. Ihren Gegenpol findet diese Szene im ›Opfer‹ des letzten Abendmahls, Christus' Überreichen des ungesäuerten Brotes, also seines eigenen ›Leibes‹, an die Jünger. Die Körper im pasolinischen Evangeliumfilm werden häufig als intermediale Zitate von Renaissancegemälden inszeniert, wie es die ikono-

3 Wir folgen hier im Großen und Ganzen der exzellenten Analyse des Films *Salò* von Klaus Theweleit in seinem Buch *Deutschlandfilme*.

4 Der Begriff der strukturellen Gewalt wurde erstmals 1969 von Johan Galtung eingeführt, vgl. Nunner-Winkler: »Überlegungen zum Gewaltbegriff«.

grafischen Verweise auf Piero della Francesca beweisen.⁵ Man darf in diesem Zusammenhang durchaus von Pathosformeln sprechen. In seinen *Noten zur Geste* nennt Giorgio Agamben Warburgs *Mnemosyne Atlas* als ein Beispiel für seine These, dass unsere Gesellschaft bereits ihre Gesten verloren hat und situiert sie mit seinem Vergleich als Fotogramme im Bereich des Filmischen.⁶ Bei Pasolini werden die Gesten durch den »unverfälschten« Körperausdruck der Laiendarsteller erhöht, der in Nachfolge des Italienischen Neorealismus steht. Agamben, der in *Il Vangelo secondo il Matteo* als Laiendarsteller in der Figur des Apostel Philippus auftritt und später als Filmtheoretiker nicht im Bild, sondern in der Geste das wesentliche Element des Kinos sieht, verortet diese folgerichtig nicht innerhalb einer ästhetischen, sondern vielmehr innerhalb einer ethischen und politischen Ordnung.⁷ Denn in der Geste ist der Akt des ethischen Handelns als reine Mittelbarkeit ohne Zweck angelegt. Agamben:

Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit [medialità], das Sichtbarmachen eines Mittels [mezzo] als solchem. Sie lässt das In-einem-Medium-Sein [l'essere-in-un-medio] des Menschen erscheinen und öffnet ihm auf diese Weise eine ethische Dimension.⁸

Diese in der Darstellung von Gewalt, die immer über die Geste geschieht, enthaltene ethische Dimension soll in diesem Band im Zentrum stehen und über den Titel der »Filmischen Ordnungen von Gewalt« vermittelt werden.

Auch Didi-Huberman hat, wenn auch mit anderer Zielrichtung als Agamben, in seinem kürzlich erschienenen Buch *Überleben der Glühwürmchen* auf die Bedeutung der Verkörperung der Politik im Körper aufmerksam gemacht. Die erstmals bei Dante in der *Divina Commedia* auftretenden Glühwürmchen stehen für eine bessere Welt und sind utopischen Lichtern, von denen die Verdammten im Inferno umgeben sind, gleichzusetzen. Pasolini greift diese Metapher auf und überträgt sie auf das zeitgenössische Italien, in welchem deren Verschwinden zu beklagen ist. Die *luciole* – man beachte die Analogie der leuchtenden Tiere zum Lichtmedium Film – sind nicht nur flüchtige und fragile Wesen, sondern ihnen ist auch ein Moment der Widerständigkeit eingeschrieben. Didi-Huberman interpretiert die Frage der Glühwürmchen demnach vor allem als politische und historische Frage, die sich in den Filmen Pasolinis dahingehend äußert, dass dieser »zu jenem entscheidenden Ort vorzudringen [suche], an dem die Politik sich im Körper, in den Gesten und im Begehren jedes Einzelnen verkörpert.«⁹

5 Vgl. zum Begriff der Pathosformel in seiner erstmaligen Verwendung von 1905 Warburg: »Dürer und die italienische Antike«, S. 177, sowie ders.: »Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in New-Mexico und Arizona«, S. 508ff.

6 Vgl. Agamben: »Noten zur Geste«, S. 51.

7 Vgl. ebd., hier insbesondere S. 53.

8 Ebd., S. 54.

9 Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*, S. 23.

Die in diesem Heft veröffentlichten Texte, die auf eine Tagung an der Universität Siegen im Oktober 2012 zurückgehen, machen es sich zur Aufgabe, diesen sozio-politischen Ordnungen von Gewalt und deren Visualisierung im Körper und den Gesten der Protagonisten in den Filmen von Pier Paolo Pasolini und Michael Haneke nachzugehen. Gerade in der Zusammenschau der Werke dieser beiden so kontrovers aufgenommenen Regisseure fungiert Gewalt als Scharnier und Leitmotiv, um auf die dahinter liegenden Disbalancen im Machtgefüge hinzuweisen, sei es im kleinen familiären oder im großen internationalen Kontext.

Pasolinis Film *Salò* als sein letztes Werk kann als eine Warnung vor dem Scheitern der Utopien angesichts der Gesellschaftsordnungen des 20. Jahrhunderts interpretiert werden. Auch Hanekes Thematisieren der Gewalt lässt sich in die gleiche alarmierende Linie einordnen, von der Didi-Huberman in *Überleben der Glühwürmchen* schreibt:

Pasolinis politische Verzweiflung im Jahre 1975 hatte folgenden Grund: Die menschlichen Geschöpfe unserer heutigen Gesellschaften sind wie die Glühwürmchen besiegt und vernichtet worden, sie wurden aufgespießt und ausgetrocknet unter dem künstlichen Licht der Scheinwerfer, dem panoptischen Auge der Überwachungskameras oder der todbringenden Agitation der Fernsehbildschirme.¹⁰

Diese Sätze schließen den Kreis zu Michael Haneke und lassen sich wie eine Anmerkung zu seinen Filmen lesen, deren Ordnung der Gewalt durchaus mit einzelnen Filmen Pier Paolo Pasolinis korrespondiert.

Die Herausgeberinnen möchten allen Beitragenden ganz herzlich für ihre Bereitschaft danken, ihre Vorträge in schriftlicher Form für die vorliegende Publikation zur Verfügung gestellt zu haben. Ebenso gilt unser Dank Peter Gendolla und Jens Schröter als Herausgeber der Reihe *Navigationen* für ihr Vertrauen. Nicht zuletzt haben Elisabeth Müller und Daniel Seifried zum gelungenen äußeren und inhaltlichen Erscheinungsbild dieses Bandes entscheidend beigetragen. Die Tagung *Ästhetik der Gewalt. Pier Paolo Pasolini und Michael Haneke*, die diesem Heft zugrunde liegt, kam primär dank der finanziellen Unterstützung durch das figs (Forschungsinstitut für Geistes- und Sozialwissenschaften) sowie die Fakultät I (Philosophische Fakultät) der Universität Siegen zustande. Unser herzlicher Dank geht hier noch einmal an Angela Schwarz und Petra Vogel. Ein großes Dankeschön gilt auch Britta Künkel und Oliver Seiler für die tatkräftige Unterstützung während dieser Tagung. Und *last but not least* bedanken wir uns noch einmal bei allen TagungsteilnehmerInnen.

¹⁰ Ebd., S. 54.

LITERATURVERZEICHNIS

- Agamben, Giorgio: »Noten zur Geste«, in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin 2006, S. 47-56.
- Didi-Huberman, Georges: *Überleben der Glühwürmchen*, München 2012.
- Haneke, Michael: »Hanekes Lieblingsfilme«, nach einer Umfrage der Zeitschrift *Sight & Sound* aus dem Jahr 2002, wiederabgedruckt in: *Du*, Heft 836, Mai 2013, S. 49.
- Nunner-Winkler, Gertrud: »Überlegungen zum Gewaltbegriff«, in: Heitmeyer, Wilhelm/Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.): *Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme*, Frankfurt a.M. 2004, S. 21-61.
- Theweleit, Klaus: *Deutschlandfilme. Godard, Hitchcock, Pasolini. Filmendenken und Gewalt*, Frankfurt a.M. et al. 2003.
- Warburg, Aby: »Dürer und die italienische Antike«, in: ders.: *Werke in einem Band*, hrsg. v. Treml, Martin et al., Berlin 2010, S. 176-183.
- Warburg, Aby: »Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in New-Mexico und Arizona«, in: ders.: *Werke in einem Band*, hrsg. v. Treml, Martin et al., Berlin 2010, S. 508-523.

INTERNETQUELLEN

- Haneke, Michael: »Ich geh nicht in den Keller lachen!« (2008), Interview von Alexander Kluge im Auftrag von SAT 1 (http://www.dailymotion.com/video/xy8lj5_alexander-kluge-im-gesprach-mit-michael-haneke_shortfilms, 25.10.2013).

FILME

- Accattone/Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (IT 1961, Regie: Pier Paolo Pasolini).
- Amour/Liebe* (F/D/A 2012, Regie: Michael Haneke).
- Caché* (F/A/D/IT 2005, Regie: Michael Haneke).
- Der siebente Kontinent* (A 1989, Regie: Michael Haneke).
- Il Vangelo secondo il Matteo/Das I. Evangelium – Matthäus* (IT 1964, Regie: Pier Paolo Pasolini).
- La ricotta/Der Weichkäse* (IT/F 1963, Regie: Pier Paolo Pasolini).
- Lemminge, Teil II: Verletzungen* (A 1979, TV, Regie: Michael Haneke).
- Salò o le 120 giornate di Sodoma/Salò oder Die 120 Tage von Sodom* (IT 1975, Regie: Pier Paolo Pasolini).
- Serkalo/Der Spiegel* (RU 1975, Regie: Andrei Tarkowski).
- Teorema/Teorema. Geometrie der Liebe* (IT 1968, Regie: Pier Paolo Pasolini).