

MEHRFACHKODIERUNGEN, FRAGMENTIERUNGEN ODER MULTIPLE ÄSTHETISCHE ORDNUNGEN?

Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in
Pasolinis *Salò*

VON KONRAD PAUL UND HANS J. WULFF

Die Geschichte ist schnell erzählt: Eine Gruppe entführter Jugendlicher beiderlei Geschlechts muss in einer abgeschlossenen Villa die bis zum Lustmord reichenden sexuellen Phantasien des Fürsten von Blangis und seiner drei adeligen Kollegen erdulden. Die Handlung mag an die Armseligkeit der Handlungsführung in vielen Pornofilmen oder auch in manchen Splatterfilmen erinnern – doch sie erschöpft sich nicht im Spektakulären, holt immer wieder weiter aus, zerstört die sado-masochistisch anmutende Illusion, macht sie zur Allegorie. Das hängt mit einer dreifachen inhaltlich-intertextuellen Verwebung des Films mit Texten der Geistesgeschichte zusammen.

- 1 Die Geschehnisse, die der Film chronologisch erzählt, sind 1944-45 in der kleinen italienischen Stadt Salò lokalisiert, die von 1943 bis 1945 die Hauptstadt des faschistischen, von der deutschen Besatzung Italiens protektionierten Rumpfstaates *Repubblica Sociale Italiana* von Mussolini war. Uniformen und Fahrzeuge, Nachrichten und eine Goebbels-Rede aus dem Radio, das Geräusch von Bombergeschwadern, aber auch das eingangs des Films gesehene Ortsschild ›Marzabotto‹ – es ruft ein Massaker in Erinnerung, bei dem eine SS-Division mindestens 770 Menschen ermordete – halten das Wissen um die historische Zeit der Handlung wach.
- 2 Als literarische Vorlage nutzte Pasolini den nur skizzenhaft ausgeführten Episodenroman *Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage* von Marquis de Sade, den dieser in der Pariser Bastille als Gefangener im Oktober 1785 niederschrieb, der aber Fragment geblieben ist; der Roman galt als zynischer Entwurf einer streng rationalistischen Weltordnung, der modellhaft eine totalitäre Gesellschaft darstellt. Dieser ist das unterworfenen Individuum wehrlos und unentrinnbar bis zu seinem gewaltsamen Tod ausgeliefert. *Les 120 Journées* ist formal ähnlich gebaut wie das *Decamerone* von Giovanni Boccaccio oder *Heptaméron* von Margarete von Angoulême – eine geschlossene Gesellschaft unterhält sich in einem geschlossenen Raum eine Zeit lang mit dem Erzählen von Geschichten.
- 3 Außerdem griff Pasolini auf Dantes *Inferno* aus dessen *La divina commedia* (1307-20) zurück – der Film ist in vier Segmente geteilt: Dem *Antinferno*, in dem die Jugendlichen von SS-Leuten gefangen werden und in dem sich die

Rede des Fürsten findet, die direkt auf Dante (*Inferno* II, 1-9) zurückgeht, folgen die drei Höllenkreise der Leidenschaft, der Scheiße und des Blutes (*girone delle manie, della merda, del sangue*), die alle auf die Vorhölle in Dantes *Göttlicher Komödie* verweisen. Während diese bei Dante aber noch als offener Raum konzipiert war, ist sie in *Salò* zum Gefängnis geworden.

Der Hinweis auf die mehrfache Rückbindung der Geschichte *Salòs* ist deshalb von Bedeutung, weil es Pasolini angelegen war, den Film als eine Allegorie auszuführen, die in vielerlei Hinsicht auf die europäische Geistesgeschichte zurückweist. Allerdings ist die parabolisch-allegorische Bedeutung des Films mehrfach auszulesen, ohne sich aber je vereindeutigen zu lassen:

- 1 Pasolini selbst wollte den Film verstanden wissen als Parabel über den Übergang des traditionellen Italien in die neokapitalistische Konsumgesellschaft der Gegenwart, in dem auch der Körper der Jugendlichen, das letzte Refugium von Unschuld und Freiheit, von den Herrschenden angeeignet und unterworfen wird, in eine Waren- und Genussform umgewandelt.¹ »Die Jugend ist Ware«², heißt es in Dietrich Kuhlbrodts Kritik in der *taz*. Ja, es ist sogar die Rede von einem »neuen Faschismus« im Gewand des Neokapitalismus.³
- 2 Gleichwohl die Geschichte im faschistischen Rumpfstaat Mussolinis angesiedelt und historisch recht genau lokalisiert ist, ging es dem Film nicht darum, das faschistische Denken im Bild sadomasochistischer Phantasien zu analysieren und damit zu psychologisieren.⁴ Die Gewalt ist Metapher oder Allegorie eines allgemeineren unbegrenzten Anspruchs der Mächtigen auf die Körper der Unterdrückten.⁵
- 3 Auch wenn der Film seinerzeit als »Skandalfilm« eingestuft und von zahlreichen Zensurauflagen begleitet wurde, lässt er sich keinesfalls als Sexploitation-Film verstehen, obwohl er zahlreiche Ingredienzen des Sadiconazista-Films aufnimmt, der in der italienischen Filmproduktion der 1960er und 1970er hohe Popularität hatte.⁶ Er bricht die sadomasochistische

1 Vgl. Pasolini: »Abiura dalla Trilogia della Vita«, S. 75f.

2 Kuhlbrodt: »Große Schnitte, kleine Schnitte«.

3 Vgl. Lauer: »A Revaluation of Pasolini's *Salò*«, S. 2 sowie die dort referierten Quellen.

4 So heißt es lakonisch in Amos Vogels *Film als subversive Kunst*: »Obwohl Sex angeblich nur als ein Ausdruck von Macht angesehen wird, bleibt doch die Gleichsetzung von Faschismus mit »perversem Sex« letztlich fragwürdig und politisch erfolglos« (S. 257). Zur Koppelung von Faschismus und pervertierter Sexualität in der neueren Faschismus-Darstellung vgl. neben Stiglegger: *Sadiconazista* auch Hake: »Art and Exploitation«. Pasolini selbst hatte durchaus für sich reklamiert, den späten Mussolini-Faschismus darzustellen; vgl. dazu Lauer: »A Revaluation of Pasolini's *Salò*«, S. 2.

5 So etwa Kuon: *Lo mio Maestro e' l mio Autore*, S. 333-335; vgl. Stiglegger: *Sadiconazista*, S. 152.

6 Vgl. Stiglegger: *Sadiconazista* als Überblick.

Illusion der Erzählung immer wieder auf, setzt Verfremdungselemente ein, skandiert das visuelle Dargebotene um die nur mündlich beigetragenen Erzählungen der Prostituierten.

Uneindeutigkeit regiert die Inszenierung bis in das Szenische hinein, bricht immer wieder die innere Konsistenz des Geschehens auf. Ein Beispiel: Einer der jungen Gefangenen schleicht sich in den Trakt der Hausangestellten, schläft mit einem jungen schwarzen Stubenmädchen. Die beiden werden verraten und beim Geschlechtsverkehr ertappt. Der junge Mann stellt sich den anderen, die das Paar von der Tür aus mit der Waffe bedrohen, in den Weg, hebt die Faust zum sozialistischen Gruß. Für einen Moment hält das Geschehen inne, als wolle Pasolini Zeit zum Nachdenken geben, dass die so unvermittelt aussehende Ausbeutung der Gefangenen und die so eigenständig wirkenden Regeln, denen sie in der Villa unterworfen sind (wie etwa die Pflicht der männlichen Gefangenen zur Homosexualität), in Kontrast mit jener anderen, politischen Symbolik geraten kann; erst dann fallen die tödlichen Schüsse. Der Präsident persönlich bringt danach auch noch die Hausangestellte um. Das Geschehen schichtet sich in mehreren verschiedenen symbolischen Bezügen auf, inner- und außertextuellen, gewinnt daraus Bedeutungsimpulse, die schwer integrierbar sind (und nach plakativen *Implikationen* durch den Zuschauer rufen – dass etwa der Kommunismus zur bloßen Geste geworden und angesichts der realen Machtverhältnisse, die sich auch aus dem Primat der Arbeit gelöst haben, zu einer nichtssagenden rhetorischen Floskel in einer auch nur noch symbolischen Auflehnung wurde).

I. INSZENIERTHEIT UND REFLEXIVITÄT

So skandalös und provokativ der Umgang mit den Regeln des menschlichen Verkehrs und seiner religiösen (Be-)Deutungen auch ist, steht dem eine rigide ästhetische und soziale Ordnung entgegen. All dieses basiert auf einem Apparat von Regeln, der zu Beginn der 120 Tage explizit festgelegt wird und deren Einhaltung peinlich kontrolliert wird. Wie schon erwähnt: Regelverletzungen werden in einem »Buch der Strafen« festgehalten. Das Moralische wird durch das Sexuelle abgelöst, das Subjekt zum Körper transformiert, Spiritualität geht in Leibeslust über. Dass sich darin auch eine These über das faschistische Gesellschaftsbild verbirgt, kann erst Reflexion herstellen: Geht es doch um die totale oder totalitäre Verfügung der Herrschenden über die Körper der Beherrschten, die ersatzlose Eliminierung jeden Respekts vor dem oder den Anderen (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: *Salò*: Die Gefangenen werden an Hundeleinen geführt

Die Rigorosität der ästhetischen Gestaltung wirkt wie ein Kontrapunkt gegen die schon erwähnte Kälte, die der Film ausstrahlt. Diese wird massiv durch die filmischen Mittel unterstützt – die Farbtemperatur des Lichts (deutlich im Tageslicht, blaudominiert oder reinweiß), die Kälte der Räume, die nur karg ausgestattet sind und in aller Regel steinerne Fußböden haben, die Abwesenheit einer Musik, die die Emotivität des Geschehens unterstützen könnte, tragen zum Eindruck einer formalen Reduktion bei.⁷ Die Kamera ist statisch, meist auf weite oder Halbdistanzen festgelegt. Insbesondere die Aufnahmen im ›Saal der Orgien‹ erfolgen von einem kanonischen Ort im Gegenüber des Eingangs (von der Treppe schreitet die Erzählerin zu ihrem Publikum), so dass der Raum streng symmetrisch geteilt erscheint. Wie in einem Ritual sitzt die Hauptakteurin in der Tiefe des Raums, das Publikum – dessen Perspektive die Kamera unter der Hand teilt – drapiert sich vor ihr. Es ist auch der Blick in eine Guckkastenbühne hinein⁸, als sei die Sichtbarkeit des Geschehens eine der Qualitäten, die es erfüllen soll. So wird denn auch ein verdeckter Bezug zu den Mysterien- und Passionsspielen aus der Religionsgeschichte spürbar (ohne dass er jemals explizit verhandelt würde), der sich jedoch mit der allegorischen Tendenz des Dramas verschmelzen lässt. Die Großaufnahmen stechen aus der so dominanten großen Kameradistanz heraus, fallen noch mehr auf, weil die Gesichter nahezu ausdruckslos sind (also die emotionale Reaktion der Beteiligten auf das Geschehen gerade nicht herausarbeiten).

Das Moment des *Demonstrativen* tritt besonders in den Folterungsszenen im letzten Teil des Films in den Vordergrund. Man mag einwenden, dass die Folter

7 Vgl. Stiglegger: *Sadiconazista*, S. 156.

8 Vgl. ebd.

zweckrational eingesetzt werde, um geheimes oder verschwiegenes Wissen zu Tage zu fördern, um Geständnisse zu erzwingen und dergleichen mehr. Man könnte dem aber entgegenhalten, dass Folter immer eine narzisstische Komponente enthalte und dem Folterer (wie auch den Zuschauern) die Tatsache der Verfügungsmacht über den Körper der Gefolterten in einer *demonstratio ad oculos* vorführe.⁹ Folterungen gehören dem Spektakulären zu, würde das heißen, auch wenn sie gerade auf Grund ihrer latenten Öffentlichkeit in die Wirklichkeit selbst zurückwirken (indem sie z.B. Machtregime durch die Angst möglicher Gefolterter stabilisieren).

Rituale wie Folterungen sind soziale Inszenierungen, die die symbolische Ordnung in performativer Form in Kraft setzen, die den einzelnen im sozialen Gesamt lokalisieren, Identitätsübergänge manifest machen und ähnliches. Die mehrfach erkennbaren Bezüge zu den kirchlichen Ritualen in *Sa/ò* machen auch deutlich, welche Ordnungsfunktionen ursprünglich mit ihnen verbunden sind. Verwiesen sei auf die U-Sitzordnung, die bei den gemeinsamen Mahlzeiten eingenommen wird und die an die Konventionen größerer Familienfeiern gemahnt. Besonders auffallend ist eine Travestie der Hochzeit, vom Bischof durchgeführt (der sich schließlich auch selbst traut): Die drei Herrschenden treten hintereinander in Frauenkleidern vor den Priester, lassen sich mit jungen Männern zum Bund der Ehe trauen. *Sa/ò* transformiert die angestammten Rituale in Parodien ihrer selbst, setzt sie damit außer Kraft. Aber der Film setzt neue Ordnungen und rituelle Vollzüge in Gang, ersetzt am Ende nur den einen Apparat symbolischer Kontrolle und Initiation durch einen anderen.

Rituale bedürfen der gesellschaftlichen Institutionalisierung, die eine Bedingung des Machtanspruchs ist, der ihnen zukommt, die den einzelnen vor einem größeren symbolischen Apparat lokalisiert und ihn zugleich im Horizont von Norm und Normalität bestimmt. Rituale sind dabei immer auch Inszenierungen, Aufführungen der sozialen Ordnung und ihrer tieferen (religiösen, moralischen, politischen) Bestimmungen. Auch das Geschehen in *Sa/ò* ist fast immer durch einen Zeremonienmeister kontrolliert – gerade dieser unterstreicht die theatrale Qualität, die Inszeniertheit und Künstlichkeit dessen, dem wir zusehen, auch wenn die angestammten Rituale zu Travestien ihrer selbst werden. Auch in dieser pervertierten Form sind Rituale Aufführungen vor Publikum, bedürfen der Öffentlichkeit; in *Sa/ò* sind es die anderen des Zirkels, wobei die Sklaven nur noch Objekte der Vollzüge sind, deren inneren Sinn sie nicht erfassen (können), weil sie nur äußerlich über das exzesshaft-ästhetische Unterfangen informiert sind, das vollzogen werden soll.¹⁰

9 So z.B. Britt-Arredondo: »Totalitarian Lust«.

10 Gerade diesen Aspekt stellt Baudrillard ins Zentrum seiner Interpretation des Films. Seiner These folgend ist *Sa/ò* eine Darstellung ubiquitär verfügbarer Sexualität, die zeigt, dass das gewaltsame Ausagieren von Sex gebunden ist an groteske Maskerade, die die sexuelle Interaktion mit einem ästhetischen Moment des Verkleidens und Inszenierens überlagere – weil die sexuelle Lust in einer solchen Konstellation nur mehr als

Man mag die Theatralität des Rituellen auch in Verbindung bringen mit Bestimmungen des Ästhetischen und der Rolle des Künstlers in der Hervorbringung und Stabilisierung von Ordnungen, die allzu oft ihren repressiven Charakter erweisen. Reflexive Verweise dieser Art finden sich an vielfacher Stelle:

etwa in der Erzählerin, die ihr Erzählen deutlich inszeniert, spannungserzeugende Pausen einlegt, immer wieder darauf achtet, wie ihre Zuhörer reagieren;

in ihrem Auftritt, der der Auftritt des Showmasters ist, einschließlich des Betretens des Bühnenraums über die Auftrittstreppe, die hinter der der Kamera gegenüberliegenden doppelflügeligen Tür sichtbar ist;

in der Klavierspielerin, die so oft das Geschehen kommentarlos mit Musikstücken begleitete, die dem Kanon bürgerlicher Hausmusik angehören (u.a. Stücke von Chopin), tritt eine Figur auf in den Rollenschemata des Begleitmusikers; nie hatte sie interveniert, und doch begeht sie am Ende, als die Folterungen einsetzen, Selbstmord; auch ihr Sprung über die Brüstung erfolgt übrigens ohne Ankündigung, ohne emotionale Aufgeregtheit, sachlich, plötzlich, entschlossen;

in plötzlichen und unangekündigten Tanzeinlagen, die die Gespanntheit von Situationen lösen, die dabei inszeniert sind wie Einlagen im Musical oder in der Burlesk-Show (etwa durch die Klavierspielerin oder vor allem durch drei der Folterer-Herren, die in Frauenkostümen kurz vor dem Schluss eine gemeinsame Tanzeinlage absolvieren).

Gerade der Schluss zentriert das Moment des Theatralischen noch einmal in extremer Form: Im Hof der Villa finden die Folterungen der jugendlichen Sklaven statt. Durch ein Fenster betrachten zwei der Herren das Geschehen mit dem Opernglas (vgl. Abb. 2): Die Blickordnung des Theaters wird bis in die Hilfsmittel des Zuschauens installiert.

technisches Produkt eines Maschine-Werdens des Körpers möglich sei (Baudrillard: *Seduction*, S. 27). Das Pornografische finde nur noch in einer Arena (also auf einer Bühne) statt, und man möchte fortfahren: sie sei darum an den Zuschauer (oder das Betrachtet-Werden) gebunden.



Abb. 2: Salò: Blick durch das Opernglas auf die Folterungen

II. MODALITÄT DES TEXTES, FELDER DER ALLUSIVITÄT UND POSTMODERNISMUS

Es bedarf genaueren Hinsehens, um den eigenen ästhetischen Diskurs aufzuspüren, den der Film auch entfaltet. Da ist zum einen die Doppelung der Szenenfolge in die Erzählung der Frau Vaccari, die dem Zuschauer ebenso wie den Figuren der Handlung den Modus des Zuhörens und der imaginierenden Vergegenwärtigung des Erzählten abverlangt, und der ihr folgenden Realisierung der erzählten Praxis der sozial-sexuellen Begegnung am Ort des Geschehens. Erzählung und reale Szene hängen thematisch miteinander zusammen; modal und semiotisch-referenziell aber stehen sie einander manchmal strikt entgegen. Die Differenz betrifft den Zuschauer, seine Position gegenüber dem, was er sieht oder hört, und seinen Befangenheiten, die ihn darin bestimmen, wie er mit dem Gesehenen umgehen kann und darf. Das, was in der literarisch-frivolen Erzählung lustvoll rezipiert werden konnte, weckt vielleicht in der Realisierung Reaktionen der Abwehr, als stoße man an ein tiefes und weitgehend unbewusstes Bilder- oder Darstellungsverbot hinein. Das Erzählte wird gerade durch die Selbstinszenierung der Erzählerin, ihr Heischen nach Aufmerksamkeit als Fingiertes ausgewiesen, auf referentielle Distanz gesetzt; die Tatsächlichkeit des realen Geschehens steht dem entgegen.

Das mehrfach wiederholte Doppel von mündlicher Erzählung und szenischem Handeln verweist natürlich auf das in beiden Formen nötige Element des Inszenierens (als Strategie des mündlichen Erzählens und der szenischen Darstellung). Die aus Wiederholung und Reproduktion gewonnene Struktur verleiht dem Film zugleich eine Zeitordnung und eine – ermüdende – Vorstellung der Wiederkehr des Gleichen, eine zyklische Rhythmik, die nur durch die

Extremifizierung der Eroberung des Körpers der Unterworfenen zu einem Ende geführt werden kann. Die Bewegung ähnelt der ›Bewegung in Kreisen‹, in denen Dante in seiner *Divina commedia* das Inferno durchwandert, die sich scharf von der Einkerkerung unterscheidet, in der sich die de Sadesche Erzählung entfaltet, und die auch nicht kompatibel ist mit einem progressiven Durchgang zu einem Zustand außerhalb der Zeit (sei es der Tod oder das Paradies). Auch für den Zuschauer ähnelt der Durchgang durch die Phasen der Rezeption einer Kreisbewegung, die den Widerspruch zwischen literarischer Erzählung und der Realistik der filmischen Darstellung (sowie die schwankende Bewegung zwischen den Modalitäten der Rezeption) immer weiter vorantreibt.

Doch es geht auch um eine zweite Strategie, die die Bedeutung der Erzählung eng mit dem Wissen von Zuschauern verbündet. Vor allem die Musik verdient eigene Aufmerksamkeit. Ennio Morricone, der nur wenige eigene Phrasen beisteuerte, kompilierte Musiken ganz unterschiedlicher Herkunft, jeweils aber mit eigenen Bedeutungsimpulsen aufgeladen: Anfang und Ende sind durch den Foxtrott *Son tanto triste* aus den 1940er Jahren gerahmt; die bourgeois anmutende Salonmusik stammt meist von Chopin; Puccinis *Inno a Roma*, das er ausgehend von einem Gedicht Horaz' 1919 komponierte, wurde in den 1930er Jahren zu einer der beliebtesten Hymnen der italienischen Faschisten. In dieser semantischen Affinität zu historischen Bedeutungen ähneln die Musiken den gelegentlich hingeworfenen Dichter- und Philosophennamen (wie Ezra Pound, der zahlreiche faschistische Fans hatte). Und auch die zahlreichen Bilder zeitgenössischer Kunst, die an den Wänden der Villa hängen, deuten auf die komplizierten Beziehungen hin, die vor allem den Futurismus und den italienischen Kubismus mit dem Faschismus verbunden haben. Auf mehreren Ebenen schichtet der Film so ein ›Feld der Anspielungen‹ auf, das die Einheit der Erzählung zwar zertrümmert, sie dafür aber in einen Rahmen ästhetischer Auseinandersetzungen und Vorlieben stellt, die immer auch mit Politischem verbunden sind. Gerade darin reiht sich *Salò* in die poetologischen Überlegungen der Postmoderne ein – ohne jemals selbst ein postmodernes Kunstwerk zu sein oder es auch nur zu wollen: Dafür fehlt ihm jede Ironie, und dafür ist das Anliegen, eine Allegorie auf die Unterdrückung des Subjekts im späten Kapitalismus zu formulieren, in allen einzelnen Schritten allzu dominierend.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baudrillard, Jean: *Seduction*, New York 1990.
- Britt-Arredondo, Christopher: »Totalitarian Lust. From *Salò* to Abu Ghraib«, in: *South Central Review*, Jg. 24, Nr. 1, 2007, S. 174-182.
- Hake, Sabine: »Art and Exploitation: On the Fascist Imaginary in 1970s Italian Cinema«, in: *Studies in European Cinema*, Jg. 7, Nr. 1, 2010, S. 11-19.
- Kuon, Peter: *Lo mio Maestro e'l mio Autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt a.M. 1993.
- Pasolini, Pier Paolo: »Abiura dalla Trilogia della Vita«, in: *Lettere luterane*, Turin 1981. Zuerst 1976, S. 75f. Dt.: *Lutherbriefe*, Wien/Berlin 1983. Neuausg.: Wien/Bozen 1996.
- Stiglegger, Marcus: *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*, St. Augustin 1999.
- Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst, Andrä-Wörden* 1997.
- Volk, Stefan: »*Salò* oder *Die 120 Tage von Sodom* (1975)«, in: ders.: *Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute. Unter Mitarbeit von Barbara Scherschlicht*, Marburg 2011, S. 190-198.

INTERNETQUELLEN

- Kuhlbrodt, Dietrich, »Große Schnitte, kleine Schnitte«, in: *taz*, 07.05.2003 <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/05/07/a0164>, 17.07.2013.
- Lauer, A. Robert: »A Revaluation of Pasolini's *Salò*«, in: *CLCWeb*, Jg. 4, Nr. 1, 2002, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol4/iss1/2/>, 17.07.2013.

FILME

- Salò o le 120 giornate di Sodoma/Salò oder Die 120 Tage von Sodom* (IT 1975, Regie: Pier Paolo Pasolini).