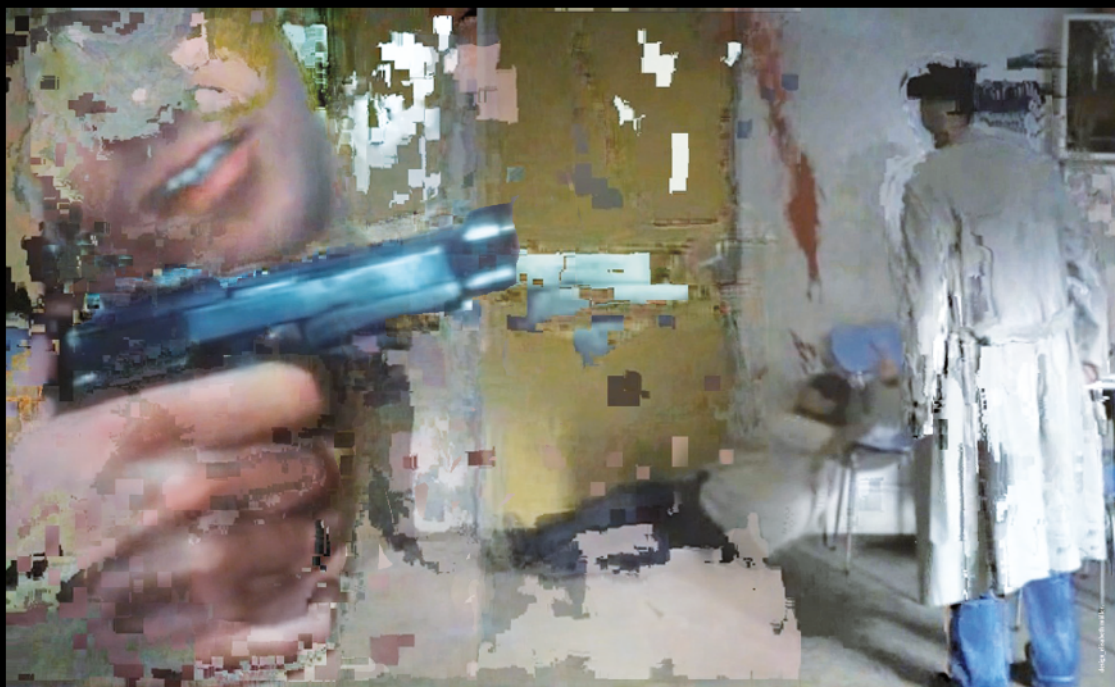


NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Marijana Erstić / Christina Natlacen (Hrsg.)

PASOLINI – HANEKE: FILMISCHE ORDNUNGEN VON GEWALT



Erstić/Natlacen: Vorwort ► Paul/Wulff: Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen? ► Jahraus: *Salò oder die 120 Tage von Sodom* ► Felten: Eros, Passion und Gewalt bei Pasolini ► Stiglegger: Von der Gewalt zum Heiligen ► Metelmann: »Eine verlorene Generation«? ► Chiancone-Schneider: Gut gemeint... ► Erstić: Der Schrei in *Teorema* und *Lemminge II* ► Natlacen: Im Angesicht der Wirklichkeit ► Vögle: »It was perfect«

Jg. 14, H. 1, 2014

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Marijana Erstić / Christina Natlacen (Hrsg.)

unter Mitwirkung von Elisabeth Müller und Daniel Seifried

Pasolini – Haneke: Filmische Ordnungen von Gewalt

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

IMPRESSUM

HERAUSGEBER:

Prof. Dr. Jens Schröter
Theorie und Praxis
multimedialer Systeme
Fakultät I, Seminar für
Medienwissenschaft

REDAKTIONSADRESSE:

Prof. Dr. Jens Schröter
Universität Siegen
Medienwissenschaft
57068 Siegen

REDAKTION:

Marijana Erstić, Christina Natlacen
unter Mitwirkung von Elisabeth Müller
und Daniel Seifried

universi – Universitätsverlag Siegen
Am Eichenhang 50
57076 Siegen

Erscheinungsweise zweimal jährlich

UMSCHLAGGESTALTUNG UND LAYOUT:

Christoph Meibom, Susanne Pütz

Preis des Einzelheftes: € 13,-
Preis des Doppelheftes: € 22,-
Jahresabonnement: € 20,-
Jahresabonnement
für Studierende: € 14,-

TITELBILD:

© Elisabeth Müller, digitale Collage
unter Verwendung von *Die 120 Tage
von Sodom* (IT/F 1975, Regie: Pier
Paolo Pasolini, DVD Universum Film)
und *Caché* (F/A/D/IT 2005, Regie:
Michael Haneke, DVD EuroVideo)

ISSN 1619-1641

DRUCK:

UniPrint, Universität Siegen

Marijana Erstić / Christina Natlacen (Hrsg.)

unter Mitwirkung von Elisabeth Müller und Daniel Seifried

PASOLINI – HANEKE: FILMISCHE ORDNUNGEN VON GEWALT



INHALT

Marijana Erstić/Christina Natlacen

Pier Paolo Pasolini und Michael Haneke.
Filmische Ordnungen von Gewalt7

Konrad Paul/Hans J. Wulff

Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen
oder multiple ästhetische Ordnungen?
Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in Pasolinis *Salò* 13

Oliver Jahraus

Salò oder Die 120 Tage von Sodom.
Zwischen Skandalfilm und Gesellschaftsdiagnose23

Uta Felten

Eros, Passion und Gewalt bei Pasolini35

Marcus Stiglegger

Von der Gewalt zum Heiligen.
René Girards Opfertheorie und der mythische Zyklus
von Pier Paolo Pasolini49

Jörg Metelmann

»Eine verlorene Generation«?
Bilder der Jugend bei Haneke und Pasolini.....65

Donatella Chiancone-Schneider

Gut gemeint...
Mamma Roma als Übermutter
und andere Formen psychischer Gewalt.....79

Marijana Erstić

Der Schrei in *Teorema* und *Lemminge II*.
Oder: Auf den Spuren Francis Bacons91

Christina Natlacen

Im Angesicht der Wirklichkeit.

Fotografische Verweise in Michael Hanekes *Code inconnu*..... 103

Theresa Vögle

»It was perfect«.

(Auto-)Destruktion, dysfunktionale Beziehungen,

Körperhorror in Hanekes *Die Klavierspielerin*

und Aronofskys *Black Swan*..... 115

Autorinnen und Autoren..... 127

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 kammerenspielartige 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 Adeligen 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 liebeleiche 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 ›Opfer‹ 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 *lucciole* – 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).

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 perverser 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).

SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM

Zwischen Skandalfilm und Gesellschaftsdiagnose

VON OLIVER JAHRAUS

Pasolinis letzter Spielfilm, *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*, den er im Jahr 1975 inszeniert hat und der kurz vor Pasolinis Ermordung fertiggestellt wurde, hat mittlerweile eine so vielsichtige Rezeptionsgeschichte nach sich gezogen, dass sich darin eine Reihe von Mythen bilden konnten, die den Zugang zu diesem Film und seinem (film-)geschichtlichen Kontext eher verstellen als eröffnen. Insbesondere die Kategorie des Skandalfilms hat zur filmhistorischen Positionierung des Films beigetragen. In den folgenden Überlegungen geht es erstens darum, die Reichweite einer Kategorie wie der des Skandalfilms¹ für ein Verständnis des Films zu klären, und es geht zweitens darum, einen Zugang zu diesem Film zu finden, der sein gesellschaftsdiagnostisches Potenzial im Kontext von Pasolinis Schaffen offenlegt.

Natürlich ist dieser Film ein Skandalfilm, unbestritten. Selbst Pasolini, wie er in seinem letzten Interview mit Philippe Bouvard bekannte, hat den Skandal bewusst einkalkuliert, ja ein Recht auf den Skandal in Anspruch genommen, aber gleichzeitig der Korrelation von Skandal und Vergnügen das Verhältnis von Sex und Politik gegenübergestellt.² Dass diese Begriffe zu jener Zeit zugleich Vokabeln einer ideologiekritischen Theoriebildung in vielfältigsten Facetten waren, sei hier nur am Rande erwähnt.³ Der Begriff Skandalfilm ist kein Genrebegriff, er ist ein Begriff der Rezeptionsgeschichte und bezeichnet eine bestimmte, publikumsorientierte Dimension der Filmgeschichte. Das Wort Skandal meint ursprünglich eine grundlegende Störung einer sozialen, insbesondere einer moralisch fundierten Ordnung. Nirgendwo tritt das Zusammenspiel von Publikum und Öffentlichkeit, von Moral und Macht so deutlich zutage wie im Skandal und insbesondere im Medienskandal.⁴ Eine solche Störung durch ein Medienereignis bewusst zu inszenieren begreift Pasolini in diesem Interview als Aufgabe und Funktion des Kinos. Es ging nicht darum, mit *Salò* einen Skandal zu provozieren, sondern den Skandal als funktionalen Kontext und mithin als Verlängerung und

1 Siehe Volk: Skandalfilme.

2 Das Interview ist mehrfach öffentlich gezeigt worden und mittlerweile auch auf YouTube veröffentlicht: »L'ultima intervista a Pier Paolo Pasolini, 31 Ottobre 1975«, http://www.youtube.com/watch?v=w9EfIy_OY-U, 25.06.2013. Für eine gedruckte Fassung in deutscher Sprache siehe Bouvard: »Philippe Bouvard im Gespräch mit Pasolini«.

3 Zum Kontext siehe Brisolin: Power and Subjectivity.

4 Vgl. Burkhardt: Medienskandale.

Verlagerung jener diagnostischen Elemente, die der Film vorführt, in die öffentliche Reaktion hinein, zu nutzen.

Der Begriff »Skandalfilm« hat also einen doppelten zeitlichen Horizont: einen aktuellen und einen historischen. Er benennt ein Rezeptionseignis ebenso wie ein historisches Ereignis der Rezeptionsgeschichte, er hebt ab auf Zuschauerreaktionen und Emotionen wie Verwirrung, Empörung, Wut, Aggression und auf die entsprechenden gesellschaftlichen Ausläufer im Feuilleton, aber auch in der Jurisprudenz, die den Skandalfilm verbietet,⁵ in den Untergrund drängt, die Verbreitung verhindern will, sie aber nur – und das ist ein Phänomen, das man aus einer jahrhundertelangen Zensurgeschichte kennt – in andere Distributionswege verbannt und die Verbreitung nicht behindert, sondern vielmehr noch – wie im vorliegenden Fall – fördert. Der Begriff des Skandalfilms bezeichnet zudem eine Rezeptionskategorie, die eine Perspektive auf den Film aus der Sicht (nicht nur) des zeitgenössischen Publikums eröffnet und damit kontextuelle Faktoren wie z.B. die Aktualisierung bestimmter Werte als Interpretanten für den Film begreift. Und in der Tat besitzt diese Verwendung einen großen heuristischen Wert, weil sie einiges über die Werte- und Sozialstruktur jener Kultur, die den Maßstab liefert, aussagt.

Pasolini kannte sich mit Skandalen aus. Skandale begleiteten sein Leben. 1922 geboren, zog er mit 27 Jahren aus der Provinz nach Rom, weil er mit einem minderjährigen Jungen sexuellen Kontakt hatte, der es wiederum dem Ortspfarrer beichtete und dieser den Skandal, unter Umgehung des Beichtgeheimnisses, publik machte. Es war nicht der einzige solche Fall in seinem Leben. Der letzte Skandal fand im Oktober 1975 statt, als Pasolini sich von dem Fotografen Dino Pedriali auch nackt ablichten ließ.⁶ Seine wichtigsten theoretischen Bezugspunkte waren der Marxismus und die Psychoanalyse, mit denen er Politik und Sexualität zusammendenken konnte. Von Anfang an entwickelte Pasolini ein Bewusstsein einer revolutionären Gesellschaftskritik, die gleichzeitig mit einer mythischen Vorstellung von Volkssouveränität und -solidarität einherging. Seine revolutionäre Diagnose war zunächst ebenso freudianisch wie auch marxistisch inspiriert und hatte sich in der Beschäftigung mit Antonio Gramsci, einem kommunistischen Autor und Journalisten, der 1937 im Gefängnis des faschistischen Italien starb, profiliert. Gleichmaßen setzte sich Pasolini intensiv mit (seiner) Homosexualität auseinander. Insbesondere zählte er auf das Subproletariat⁷ und nicht zuletzt auf die Strichjungen als die eigentliche revolutionäre Kraft – eine Hoffnung, die am Ende seines Lebens enttäuscht wurde. In der Nacht von Allerheiligen auf Allerseelen im Jahre 1975, kurz nach Fertigstellung und Edition von *Salò*, wurde Pasolini ermordet. Er hatte einen Strichjungen in seinem Auto mitgenommen, um Sex mit ihm zu haben. Pasolini wurde zusammenge-

5 Vgl. Kniep: »Keine Jugendfreigabe!«, S. 252.

6 Siciliano: Pasolini, S. 455.

7 Vgl. Moravia: »Der Dichter und das Subproletariat«.

schlagen und mehrmals mit dem eigenen Auto überfahren. Das Gericht hat den Strichjungen verurteilt, der nach Verbüßung seiner Haftstrafe sein damaliges Geständnis widerrief. Man kann zwei Gründe annehmen: Pasolini wurde auf tödliche Weise von einem Strichjungen enttäuscht, oder aber politische Kräfte wollten den missliebigen, den schwulen, den linken Pasolini aus dem Weg räumen. Der Fall ist bis heute nicht geklärt.

Die Filme, die Pasolini gedreht hat, waren mehr oder weniger skandalös, aber Skandalfilme, abgesehen vom letzten, von *Salò*, waren sie nicht. In all seinen Filmen hat Pasolini wohl nach den Bedingungen einer gerechten und sozialen, ja sozialistischen, wenn nicht sogar kommunistischen Gesellschaftsordnung gefragt. Für diesen Zweck war es für ihn immer unabdingbar, Grundwerte dieser Gesellschaft auf den Prüfstand und damit in Frage zu stellen. Pasolini war ein radikaler Gesellschaftskritiker mit einem geradezu hochsensiblen Sensorium für jene Momente der faschistischen Unterdrückung und kapitalistischen Ausbeutung, was für ihn zuletzt kaum einen Unterschied machte. Pasolini war damit Teil eines weiten Diskursfeldes, das die 1970er Jahre beherrschte. Es ging um die Frage, welche Unterdrückungsmechanismen eine Gesellschaft überhaupt erst ausmachen. Es ging um die Frage, woher diese Unterdrückung rührte, welche ökonomischen oder psychischen Prozesse Unterdrückung in Gang brachten. Es ging auch um die Frage, wo die Unterdrückung ansetzt, wo zum Beispiel der Körper oder der Sex überhaupt erst zu relevanten Kategorien werden, weil die Unterdrückung sie als Ziel und Objekt brauchen.⁸ Unterdrückung konnte mit Hilfe marxistisch oder psychoanalytisch inspirierter Theoreme als ökonomisch oder psychisch bedingte Repression verstanden und somit auch entlarvt werden. Der Begriff der Repression wurde zu einer Chiffre von Gesellschaftskritik, und Gesellschaftskritik zu einem Movens ästhetischer wie theoretischer Positionierung.

Die Art und Weise, wie Pasolini mit dem Mythos in *Edipo Re* (IT 1967) oder in *Medea* (IT/D/F 1969) umgegangen ist,⁹ die Art und Weise, wie er in *Il vangelo secondo Matteo* (IT/F 1964) selbst die Gestalt von Jesus Christus und sein insbesondere sozialrevolutionäres Potenzial interpretiert hat, aber auch die Art und Weise, wie er körperliche Liebe in aller Explizitheit dargestellt hat, zum Beispiel in seinen letzten drei Filmen vor *Salò*, der *Trilogia della vita: Il Decameron* (IT 1970), *I racconti di Canterbury* (IT/F 1972) und *Il fiore delle mille e una notte* (IT 1974), war durchaus provokant, aber kein Anlass zum Skandal. So interpretiert Pasolini Jesus als Exponenten einer neuen Gesellschaftsordnung. Jesus wird für ihn zu einer Verkörperung dessen, was Peter Kammerer Pasolinis mythischen Marxismus genannt hat.¹⁰ Damit greift er auf Interpretationen einer

8 Vgl. Passannanti: *Il corpo & il potere*.

9 Zum Thema des Mythos in den beiden genannten Filmen vergleiche den Beitrag von Marcus Stiglegger in diesem Band.

10 Vgl. Kammerer: »Der Traum vom Volk«.

protokommunistischen frühchristlichen Gemeinde zurück, die natürlich an theologischen Grundfesten rütteln muss. Die konzeptionelle Intention hinter den Filmen der *Trilogia*, die sich mit ihren zum Teil derben erotischen Inhalten nicht auf das Genrefeld softpornografischer Produktionen, wie sie in den 1970er Jahren im Zuge einer sogenannten sexuellen Revolution zuhauf hergestellt wurden, reduzieren lassen, erschließt sich am besten, wenn man sie mit ihrer späteren Negation zusammen betrachtet, nämlich mit dem letzten Film, *Salò*. Hier hat Pasolini noch einmal die Idee visualisiert und gleichzeitig widerrufen, derzufolge Sexualität – und zwar jede Form von Sexualität, also insbesondere auch die, die gesellschaftlich nicht positiv sanktioniert war, außereheliche und insbesondere homosexuelle – eine denormierende, befreiende Funktion haben könnte.

Gleichmaßen lässt sich eine Werkgenealogie des Filmschaffens Pasolinis nachzeichnen, in der schlagwortartig die leitenden Prinzipien deutlich werden können. Ging es ihm in den frühen Filmen um eine Exemplifikation marxistisch oder freudianisch inspirierter Kritik, so hat sich sein Filmschaffen davon später emanzipiert und sich zu einem ästhetischen Formalismus entwickelt, der mit der *Trilogia della vita* selbst wiederum aufgegeben wurde zugunsten einer unmittelbaren Sinnlichkeit, die in der Lage ist, die politische Indienstnahme des Sexes zu brechen und stattdessen seine subversive Kraft zu entfalten. *Salò* erscheint vor diesem Hintergrund tatsächlich als ein Endpunkt der Entwicklung, der alles widerrief und selbst nicht mehr überschritten werden konnte. Pasolini hatte nach der *Trilogia* noch andere laufende Projekte, doch sie wurden zugunsten von *Salò* zurückgestellt.¹¹ Dass diese Projekte durch den Mord an Pasolini nicht mehr verwirklicht werden konnten, macht den Tod nicht nur zu einem biografischen, sondern zu einem konzeptionellen Datum der Werkgeschichte¹² und verleiht dem Film den Status eines Vermächtnisses ebenso wie eines Fluchtpunktes, auf den alles zulaufen musste. Es bietet sich daher an, die Biografie von ihrem Ende, von der Ermordung Pasolinis her, zu erzählen, ebenso wie man die Werkgeschichte von ihrem Ende, von *Salò* her rekonstruiert. Es scheint, als ließen sich beide Geschichten, die Lebens- wie die Werkgeschichte, von diesem Ende her wechselseitig erhellen.¹³ Denn kaum stand jemals ein Tod in so enger Relation zu dem kurz zuvor beendeten Werk. Es ist schwer vorstellbar, wie Pasolini künstlerisch nach *Salò* weitergemacht hätte, und so hat sein Tod etwas von einer Beglaubigung von *Salò* als letztem Werk, als düsterstem, als deprimierendem Vermächtnis. Der Tod nimmt dabei die Aura einer letzten und endgültigen Enttäuschung an. Entweder wurde Pasolini von jenen umgebracht, auf die er einst seine sozialrevolutionären Hoffnungen setzte, von einem schwulen Jungen aus dem Subproletariat der römischen Vorstädte, oder aber jene Kräfte haben

11 Vgl. Siciliano: Pasolini, S. 453, 463.

12 Siehe hierzu Vinken: »Pier Paolo Pasolini – L'homme et l'œuvre«.

13 So z.B. bei der umfassenden Werk-Biografie von Siciliano: Pasolini, aber ebenso bei Acker: Mein Tod, mein Leben, oder bei Schwenk/Semff: Pier Paolo Pasolini und der Tod.

endgültig über ihn triumphiert, denen er den Kampf angesagt hatte, oder – die schlimmste Variante – beides gilt. Und hatte dies nicht sein Film schon präjudiziert?

So enttäuscht Pasolini von den politischen Entwicklungen ebenso wie von seiner persönlichen intellektuellen und ästhetischen Entwicklung, ja, so resigniert und regelrecht verzweifelt er war, so schrecklich ist auch die Geschichte, die *Salò* erzählt, so resignativ ist ihre politische Aussage, so negativ ist ihre gesellschaftliche Diagnose. Auch wenn eine solche Überblendung von Leben und Werk problematisch ist, so erlaubt sie doch zumindest heuristisch, bestimmte Strukturen des Films aus seiner Genealogie heraus besser zu verstehen. Mit *Salò* war – so steht in der Logik dieser Genealogie zu vermuten – das Äußerste erreicht, mehr konnte ein Film nicht mehr leisten, ein tiefergreifendes gesellschaftsdiagnostisches Potenzial, so ließe sich nachträglich unterstellen, war nicht mehr zu entfalten. Und vielleicht liegen darin die Gründe, die im zeitgenössischen Kontext, 1975, dazu geführt haben, dass aus *Salò* binnen weniger Stunden ein Modellfall für den Skandalfilm wurde. Die Schrecklichkeit seiner Bilder, seine Normverletzungen, seine Tabubrüche, die brutale Überschreitung von Ekelgrenzen, das Einschreiten von Polizei und Justiz, die einhellige Verurteilung des Films durch Staatsmacht und zeitgenössisches Feuilleton (die übrigens so einhellig nicht war), das alles zeigt, dass *Salò* offensichtlich alles hatte, was einen Skandalfilm ausmacht. In ganz Europa wurde der Film sofort von den Behörden inkriminiert und mit dem einen oder anderen Rechtsmittel verboten. Die Begründung war geradezu augenfällig. Kaum ein Film hat diese explosive Mischung aus Sexualität, Perversion, Gewalt und – das kam noch erschwerend dazu – ihrer faschistischen Instrumentalisierung so konsequent vorgeführt. Der Film verletzte ganz offensichtlich hochrangige Normen und er verletzte sie auf eine unglaublich aggressive Art und Weise. Was gezeigt wurde und wie es gezeigt wurde, hat sich wechselseitig verstärkt. Gerade die Poetik der Bilder, die Ästhetisierung der Gewalt hat nichts Milderndes, sondern eher einen katalysatorischen Effekt, sowohl was das Provokations-, als auch, was das diagnostische Potenzial angeht. Der Film in der Zeit seiner Veröffentlichung war ein Lackmustest jener gesellschaftlichen Verhältnisse, die er selbst unterstellte und mithin fast schon so etwas wie eine *self-fulfilling prophecy*.

Man könnte daneben andere Filme aus jener Zeit halten, die auch die wechselseitige Durchdringung von Faschismus und sexueller Perversion zum Gegenstand hatten, um die Unterschiede deutlich zu erkennen. Dabei wird ein Prinzip sichtbar, demzufolge der Faschismus vorrangig als eine sexuelle Perversion durchschaut werden könne. Wenn Sexualität den Menschen konstituiert, dann müsse die Menschenverachtung des Faschismus sexuell pervers sein, so die Logik des Arguments. Dabei wurde der Faschismus vielfach auf ein pseudo-historisches Ambiente reduziert und diente dabei nur als Vorwand, im

eigentlichen Sinn des Wortes als Kulisse, um sexuelle, sadistische Perversionen voyeuristisch zu inszenieren.¹⁴

Pasolinis Film ist im Grunde genommen das genaue Gegenteil davon, ein »Kontrapunkt«¹⁵, aber die Inkriminierungen, die er auf sich gezogen hatte, gründeten sich auf Normverletzungen, die dieser Film an seiner Oberfläche mit diesen Sexploitationen, wie man sie nannte, teilt. Und selbst dies trifft nur bedingt zu, weil Pasolinis Kamera alles andere als voyeuristisch ist, sondern eher distanziert. Zudem muss in Rechnung gestellt werden, dass dieser Film wie kaum ein anderer ein Studiofilm, genauer: ein Produkt der Montage und des Schnitts ist. Die Schauspieler – vor allem die Opfer, die Jungen und Mädchen – waren Laienschauspieler. Bei den Dreharbeiten ging es sehr lustig zu, kaum etwas ließ einen Rückschluss auf das schreckliche Endprodukt zu, das erst durch den Schnitt entstand. Gerade die tableauartigen Szenerien der Erzählungen, der Demütigungen und der Folterungen wurden zum Teil mit vier Kameras gleichzeitig gefilmt. Und erst im Studio wurde das Material zu dem Film, den der Zuschauer sieht, montiert. Pasolini hatte sich schon früher auch theoretisch mit der Montageästhetik auseinandergesetzt¹⁶, in diesem Film werden der Schnitt und der Zusammenschnitt geradezu extensiv als konstitutives Prinzip der Montagetechnik und Montageästhetik umgesetzt.

Aber gleichzeitig werden auch Prinzipien der *Mise en Scène* erkennbar, die deutlich machen, dass der Film seine eigene ästhetische Machart ausstellt. Das wird gerade an jenen Bildern deutlich, die sich aufgrund ihres drastischen Inhalts auf den ersten Blick am wenigsten durch ihre Gestaltung auszuzeichnen scheinen. Gerade der Blick auf die ästhetischen Strategien erlaubt es, den Film von der historischen Rezeptionskategorie des Skandalösen zu befreien, um zum eigentlichen Skandalon des Films vorzudringen. In dieser Blickrichtung wird sichtbar, dass es nicht in erster Linie die Gewaltsamkeit der Bilder ist, die den Film skandalös macht. Schließlich ist das Ausmaß an Gewalt, das der Film zeigt, mittlerweile von vielen anderen Filmen schon längst überholt worden. In Frankreich gilt heute eine Altersfreigabe ab 16 Jahren. Auch die Frage, worin denn der Unterschied zwischen Film und Fernsehshow besteht, wenn in einem Film Koprophagie gezeigt wird, in einer Fernsehshow hingegen der Verzehr von Insekten, verweist auf erhebliche Wandlungen und Verwerfungen in der sozialen Dynamik von Geschmacksurteilen. Abgesehen davon, dass in einer solchen Entwicklung der Unterhaltungsindustrie auch das Ekelhafte goutiert werden kann, es einen »Ekelgeschmack« analog zu einer Angstlust geben muss, spielt tatsächlich die fiktionale Geschlossenheit des Textuniversums eine Rolle, weil sie deutlich macht, worauf solche Szenen, anders als in der Fernsehunterhaltung, abheben.

14 Vgl. Stiglegger: *Sadiconazista*, zu *Salò* S. 151–157.

15 Schuhmann: »Pasolinis ›Die 120 Tage von Sodom‹«.

16 Z.B. in Pasolini: *Ketzererfahrungen*, S. 225.

Das ästhetische Potenzial muss demgegenüber vielmehr an der literarischen Vorlage bemessen werden, denn der Film ist eine geradezu klassische Literaturverfilmung mit den entsprechenden Modifikationen: Veränderung von Zeit, Ort und Kontext.¹⁷ Verfilmt wird ein berühmtes Buch jenes nicht minder berühmten Marquis de Sade, genauer: Alphonse Donatien François de Sade (1740-1814). Sein – philosophischer – Roman *Die 120 Tage von Sodom* ist ab 1784 entstanden, als de Sade sich schon in der Bastille in Haft befand. Das Buch ist prima facie ein Katalog von Perversitäten: Vier Herren ziehen sich auf ein Schloss in den Schwarzwald zurück; sie nehmen Frauen, Lustknaben, Mädchen, sog. Ficker u.a. und vor allem vier Erzählerinnen mit. Tag für Tag werden von den Erzählerinnen je 30 Tage lang Perversitäten einer bestimmten Kategorie in 150 Erzählungen pro Monat erzählt, die die Herren dann am vorhandenen Personal nachspielen. Jeder Monat behandelt eine andere Kategorie in immer drastischer werdender Folge; am Ende wird von Morden erzählt. (Pasolini lehnt sich mit seinem Gliederungsschema eher an Dantes drei Jenseitsreiche aus seiner *Divina Commedia* an.) Am Ende der *120 Tage* sind von den 46 Personen im Schloss 30 ermordet worden. De Sade selbst konnte nur die ersten 30 Tage ausführen, zu den anderen 90 Tagen gibt es nur Skizzen. Wenn Pornografie den Sinn hat, seine Leser zu erregen, dann ist dieser Roman das Gegenteil von Pornografie. Seine Anlage ist geradezu mathematisch abgezirkelt. Mittlerweile gilt dieser Roman als eines der interessantesten Dokumente eines radikalisierten Aufklärungsdenkens, das sich seiner eigenen Aporien bewusst geworden ist.¹⁸

Pasolini verlegt die Handlung nach Norditalien. Am Gardasee befindet sich der kleine Ort Salò, der von 1943 bis 1944 Sitz von Mussolinis Regierung in dem deutschen Marionettenstaat der *Repubblica sociale Italiana* war. Gerade angesichts des Zusammenbruchs und eines sich verschärfenden Partisanenkampfes kam es in diesem Staat zu immer drastischeren Repressionsmaßnahmen. Das ist die Hintergrundszenerie des Films: 1944 – und im Film hört man schon die Bomberstaffeln, die nach Deutschland fliegen, auch einmal eine Goebbels-Rede – treffen hier vier Herren, allesamt Repräsentanten des faschistischen Italiens, ein Gerichtspräsident, ein Adliger, ein Monsignore, ein Funktionär, zusammen, um sich auf ein Schloss zurückzuziehen und dort ihre Perversionen auszuleben und »ihren Traum zu verwirklichen«.

Pasolini verfilmt keinen Sadomasochismus¹⁹, sondern interpretiert mit *Salò* den Faschismus durch de Sade. Damit folgt er einem Gedanken, der den Faschismus als äußerste, radikalisierte und gegen sich selbst gewendete Spitze des Aufklärungsdenkens versteht, ein Denken, das alle moralische Fundierung aufgelöst hat und daher soziale Beziehungen nur noch nach dem materialistischen

17 Vgl. den Beitrag von Hans J. Wulff und Konrad Paul in diesem Band.

18 Klein: »Sade 1945«, zu den Sade-Lektüren vgl. insbesondere S. 187ff.

19 Zu den de Sade-Verfilmungen siehe Zimmer: Sade et le cinéma; zu Pasolini S. 170-180, 216-217.

Schema von Lust und Unlust denken kann. Der Mensch wird so zum Objekt, zum Ding, dessen Zweck es ist, demjenigen, der dies durchschaut, Lust zu verschaffen, selbst und gerade um den Preis seiner Zerstörung.²⁰

Aus der Perspektive Pasolinis kommt hinzu – und hierin stützt er sich auf kommunistisch inspirierte Faschismustheorien –, dass dieser aufklärerische Materialismus sich mit einem bürgerlichen Kapitalismus verschränkt. Dabei folgt er einer Idee, dass nicht nur die Bürgerlichkeit ein sozialer, gesellschaftlicher Effekt des Aufklärungsdenkens ist, sondern der Faschismus wiederum Produkt einer bürgerlichen Gesellschaft, die menschliche Beziehung schon verobjektiviert und somit den Menschen unter kapitalistischen Produktionsbedingungen sich selbst entfremdet hat. Im Film findet sich dies geradezu verdichtet ausgedrückt in der Übernahme und Pervertierung des bürgerlichen Rituals der Hochzeit.

Was Pasolini also inszeniert, ist ein Modell des Faschismus, das mit seiner Allegorese erklären soll, wie der Faschismus funktioniert, wie er es schafft, eine Sozialstruktur zu etablieren, die konstitutiv durch die Differenz von Tätern und Opfern, von Subjekten und Objekten der Macht geprägt ist. Insbesondere hebt dieses Modell auf den Umstand ab, dass der Faschismus nur funktionieren kann, weil die Opfer nie aus ihrer Opferrolle herauskommen und tatsächlich eher noch mithelfen, weitere Opfer zu produzieren als Widerstand zu leisten. Der Sex hat nichts Erregendes oder gar Befreiendes mehr, er ist lediglich ein Indikator der Machtverhältnisse.

Es war der französische Literaturtheoretiker Roland Barthes, der darauf aufmerksam gemacht hat, dass Pasolini den de Sadeschen Libertin mit dem faschistischen Repräsentanten und damit die Libertinage mit dem Faschismus selbst identifiziert und damit einen doppelten Irrtum begeht: Pasolini hätte sich ebenso in de Sade wie im Faschismus geirrt. De Sade sei in diesem Sinne nicht präfaschistisch, nicht die Aufklärung radikalisiert, sondern aufklärungskritisch, und der Faschismus sei eben nicht Libertinage.²¹ Man mag Barthes aus der Sicht seiner eigenen Deutung de Sades²² Recht geben, und muss doch gleichermaßen festhalten, dass genau darin die spezifische filmische Interpretation de Sades durch Pasolini besteht. Pasolini hebt auf den transgressiven und durchaus atopischen Charakter des Libertins ab²³, dessen Logik – so ließe sich daraus schließen – nicht mehr rassistisch, sondern ökonomisch fundiert ist. Nach wie vor sind die selbst auferlegten Regeln der Herren konstitutiv, und doch dienen sie nur dazu, das libertine Prinzip der Verausgabung auf eine imaginäre Dauer zu stellen. Historische Entwicklungen können den Faschismus nicht überwinden, weil er selbst zu einem gesellschaftlichen *Movens* geworden ist. Gesell-

20 Vgl. Schütte: »Kommentierte Filmografie«, S. 183.

21 Barthes: »Sade-Pasolini«; siehe hierzu auch Kuczok: Höllisches Kino, S. 11 ff.

22 Vgl. Barthes: Sade Fourier Loyola.

23 Wenn auch ohne Bezug zu *Salò*, siehe Oster: Ästhetik der Atopie; zum Verhältnis Barthes – Pasolini siehe S. 15f.

schaft ist schlechterdings faschistoid. Der Faschismus hat sich in diesem Modell von einem historischen zu einem immanenten Prinzip einer kapitalistischen Gesellschaft gewandelt. Das eigentliche Skandalon dieses Films besteht demnach in seiner Hoffnungslosigkeit und in seiner abgrundtiefen Resignation. Die ästhetische Funktion des Mediums beschränkt sich auf den Ausdruck dieser Resignation und verleiht dem Film den Charakter eines Abgesangs auf eine unrettbar faschistoide Kultur. Das soll abschließend an den zwei Szenen verdeutlicht werden, die hier – exemplarisch – als die eigentlichen skandalträchtigen vorgestellt werden.

Die erste Szene spielt am Ende des Films, als die Herren entdecken, dass sich die Disziplin aufzulösen beginnt und jedes Opfer sich auf Kosten anderer Opfer zu retten versucht. Im libertin-faschistischen Reich der vier Herren verliebt sich der Wachsoldat Enzo in das farbige Dienstmädchen. Er wird verraten, die Herren entdecken das Paar und wollen es erschießen. Eine Liebesbeziehung ist unter libertin-faschistischen Bedingungen nicht denkbar, es ist ein Verbrechen in den Augen der Herren. Als die Pistolen schon auf ihn gerichtet sind, hebt der völlig nackte Enzo die Faust zum kommunistischen Gruß. Einen Augenblick lang sind die Herren erschrocken, sie zögern und lassen ihre Waffen sinken, so als spürten sie noch den Zauber jener revolutionären Kraft, die – in den Augen Pasolinis – vom Kommunismus ausging. Aber es ist nur ein Moment, dann wird das Liebespaar erschossen. Der Kommunismus hat seine revolutionäre Kraft endgültig verloren. Was als eine historische Notwendigkeit erscheint, die innere Aporie eines historischen Materialismus, muss für Pasolini eine existenzielle Krise bedeutet haben. Der Bolschewik fällt nicht erst 1989 ins Wasser, und das einzige, was der Bolschewik macht, ist »plumps [plouf]«. (Der Präsident erzählt diesen Witz, der als politische Allegorie verstanden werden muss).

Eine zweite Szene stammt aus der Schlussequenz der Folterungen. Im oberen Stock sitzt abwechselnd einer der Herren und beobachtet die Hölle mit einem – *horribile dictu* – Opernglas. Der Logenplatz zeigt nicht mehr das bürgerliche Schauspiel, sondern das Inferno der Folterungen. Dass aber diese Bilder ihrerseits als hochgradig artifiziell inszeniert »durchschaut« werden sollen, macht der Film durch eine autoreflexiv gewendete Filmmetapher selbst deutlich, nämlich durch dieses Opernglas und seine Bilder. Diese Szenerie der Folterungen ist damit doppelt gerahmt: einmal durch die Beobachtersposition der Herren, zum zweiten durch das Opernglas. Es ist der erste der Herren, der das Glas umdreht und das furchtbare Geschehen, wie der Zuschauer es gleichermaßen aus subjektiver Kameraperspektive sieht, aus scheinbar großer Entfernung beobachtet. Es ist auch eine Metapher eben jenes Films, in dem sie vorkommt, indem sie auf die mögliche distanzierende Wirkung des audiovisuellen Mediums aufmerksam macht. In seinem Blick, den die subjektive Kamera wiedergibt, sind Ort und Geschehen der Folterungen selbst in die Ferne ge- und entrückt.

Aber damit ist eine weitreichende Implikation verbunden. Das Skandalon ist nicht die absolute Macht der Herren, die hier beobachtet wird, sondern die

Hilfslosigkeit der Beobachtung selbst. Neben den auf einem eigenartigen Thron sitzenden, beobachtenden und sich amüsierenden Herren stehen immer wieder Knaben mit Gewehren. Nachdem sich die Klavierbegleiterin selbst umgebracht hat, ertönen aus dem Radio Carl Orffs *Carmina Burana*, typisch faschistische Musik, wie Pasolini sagt. Einer der Knaben dreht am Radio und stellt stattdessen leichte Tanzmusik ein. Er beginnt mit seinem Kameraden zu tanzen. Dieser fragt ihn nach dem Namen seiner Freundin. Und dann endet der Film. Zwischen Faschismus und Postfaschismus ändert sich das Radioprogramm, man legt die Gewehre beiseite und beginnt, sich zu amüsieren. So wird man den Film unumwunden als ein grandioses Meisterwerk betrachten können, ohne jedoch die furchtbaren, schrecklichen, quälenden, im eigentlichen Wortsinne ekelerregenden Aspekte seiner Bilder, seiner Geschichte und seiner Rezeption ausblenden zu müssen. Beide normativen Urteile, die Anerkennung von Meisterschaft und die Diagnose des Schwer-Erträglichen, widersprechen sich nicht, sondern haben zugleich im vollen Umfang Geltung. Sie heben auf ein Skandalon ab, das nicht im Genre des Skandalfilms gesucht werden kann. Vor allem aber mag man den Film als Meisterwerk anerkennen, weil er das Äußerste erreicht, was ein Film erreichen kann. Er ist ein grandioser Abgesang auf die europäische Kultur. Was diese Kultur einst begründet hat, ist zugleich dasjenige, was sie in die völlige Entmenschlichung des Faschismus treibt – so schildert es dieser Film. Es ist ein ästhetisch ins Extrem getriebenes Dokument der Aussichtslosigkeit und Hoffnungslosigkeit. »Die Hölle ist bar jeder Hoffnung«²⁴, und der Film in seiner ästhetischen Stringenz geradezu atemberaubend – in mehr als einer Hinsicht.

LITERATURVERZEICHNIS

- Acker, Kathy: Mein Tod, mein Leben. Die Geschichte des Pier Paolo Pasolini, München 1987.
- Barthes, Roland: Sade Fourier Loyola, Frankfurt a.M. 1986.
- Barthes, Roland: »Sade-Pasolini«, in Le Monde, 15 juin 1976, dt. Fsg. in: Der Pfahl. Jahrbuch für das Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft, Band V, München 1991, S. 134-136.
- Bouvard, Philippe: »Philippe Bouvard im Gespräch mit Pasolini. Das letzte Interview«, in: Schwenk, Bernhart/Sempff, Wolfgang (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini und der Tod, München 2005, S. 183-186.
- Brisolin, Viola: Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini, Frankfurt a.M. u.a. 2011.
- Burkhardt, Steffen: Medienskandale. Zur moralischen Sprengkraft öffentlicher Diskurse, Köln 2006.

24 Kuczok: Höllisches Kino, S. 9.

- Kammerer, Peter: »Der Traum vom Volk/Pasolinis mythischer Marxismus«, in: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini, München 1977, S. 13-34.
- Klein, Wolfgang: »Sade 1945«, in: ders./Naumann-Beyer, Waltraud (Hrsg.): Nach der Aufklärung? Beiträge zum Diskurs der Kulturwissenschaften, Berlin 1995, S. 181-194.
- Kniep, Jürgen: »Keine Jugendfreigabe!«. Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990, Göttingen 2010.
- Kuczok, Wojciech: Höllisches Kino. Über Pasolini und andere, Frankfurt a.M. 2008.
- Moravia, Alberto: »Der Dichter und das Subproletariat«, in: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini, München 1977, S. 7-12.
- Oster, Angela: Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini, Heidelberg 2006.
- Passannanti, Erminia: Il corpo & il potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini, Neuaufl. d. 2. Aufl., Oxford 2011.
- Pasolini, Pier Paolo: Ketzererfahrungen. »Empirismo eretico«. Schriften zu Sprache, Literatur und Film. München, Wien 1979.
- Schütte, Wolfram: »Kommentierte Filmografie«, in: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini, München 1977, S. 103-196.
- Schwenk, Bernhart/Semff, Wolfgang (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini und der Tod, München 2005.
- Siciliano, Enzo: Pasolini. Leben und Werk, Weinheim 1980.
- Stiglegger, Marcus: Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film, St. Augustin 1999.
- Vinken, Barbara: »Pier Paolo Pasolini – L'homme et l'œuvre. Ein unnatürlicher Tod«, in: Behrens, Rudolf/Galle, Roland (Hrsg.): Menschengestalten – Zur Codierung des Kreatürlichen im modernen Roman, Würzburg 1995, S. 195-215.
- Volk, Stefan: Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute, Marburg 2011.
- Zimmer, Jacques: Sade et le cinéma, Paris 2010.

INTERNETQUELLEN

- Schuhmann, Maurice: »Pasolinis »Die 120 Tage von Sodom« und die Kritik der Tel Quel-Gruppe«, in: Film & Literatur. Eine Sonderausgabe von cine-fils.com, <http://www.cine-fils.com/special/pasolinis-die-120-tage-von-sodom.html>, 25.06.2013.

OLIVER JAHRAUS

FILME

Edipo Re/Edipo Re – Bett der Gewalt (IT 1967, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Il Decameron/Decameron (IT 1970, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Il fiore delle mille e una notte/Erotische Geschichten aus 1001 Nacht (IT 1974, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Il Vangelo secondo Matteo/Das 1. Evangelium – Matthäus (IT/F 1964, Regie: Pier Paolo Pasolini).

I racconti di Canterbury/Pasolinis tolldreiste Geschichten (IT/F 1972, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Medea (IT/D/F 1969, Regie: Pier Paolo Pasolini).

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

EROS, PASSION UND GEWALT BEI PASOLINI

VON UTA FELTEN

Der Lyriker, Dramatiker, Romancier und Filmemacher Pier Paolo Pasolini gilt gemeinhin als Poet des Subproletariats, der die römische Peripherie und ihre Bewohner zum zentralen Sujet seiner Filme und Romane gemacht hat. Als filmische Antwort auf seine Fiktionalisierung des Subproletariats in den beiden Romanen *Ragazzi di vita* (1955) und *Una vita violenta* (1959) können seine ersten Filme *Accattone* (IT 1961) und *Mamma Roma* (IT 1962) verstanden werden.

Pasolini kommt ohne Zweifel die Rolle eines Vorreiters zu, der lange vor den aktuellen Filmemachern des so genannten ›Banlieue-Films‹, der vor allem in Frankreich und England eine große Rolle spielt – man denke zum Beispiel an den aktuellen Film *Fish Tank* (GB 2009) – die »Nicht-Orte« der Vorstadt zum primären Handlungsort erklärt hat und damit von Anfang an mit traditionellen Stadtinszenierungen gebrochen hat. Die römische Peripherie, die so genannte *Borgata* Pasolinis, ist gekennzeichnet durch öde Brachlandschaften, Beton-siedlungen in *Mamma Roma*, ärmliche Baracken in *Accattone*. Die Protagonisten der Vorstädte sind Nomaden auf der Suche nach einer Identität in identitätslosen Räumen, Kleinkriminelle, Gauner, Prostituierte, Zuhälter der unteren Kategorie oder Menschen in prekären Arbeitsverhältnissen wie Stella in *Accattone*, die Glasmüll sortiert.

Pasolini arbeitet fast ausschließlich mit Laienschauspielern, jungen Männern aus den römischen Vorstädten, die jenem Milieu entstammen und sich selbst spielen. Franco Citti, der die Rolle des römischen Zuhälters Accattone spielt, gehört zu den prominentesten Laienschauspielern im Werk Pasolinis. Eine zu oberflächlichen Etikettierungen neigende Kritik hat die frühen Filme Pasolinis dementsprechend auf einen filmischen Realismus verengt und in ihnen primär eine dokumentarische Valenz erkennen wollen. Diese ist zweifelsohne gegeben, sie ist – wie wir in diesem Beitrag zeigen wollen – aber nicht die einzige Valenz der Filme. Betrachtet man Pasolinis Filme genauer, so stellt man fest, dass die Transparenz der *couleur locale*, das detailtreue Lokalkolorit, gleichzeitig als Maske für eine andere Realität fungiert, nämlich eine Realität der christlichen und heidnischen Mythen, die ihrerseits wiederum auf den Mythos Rom zurück verweisen. Mit anderen Worten: Die subproletarische Realität der Vorstädte wird mythologisch überformt, mit christlichen und heidnischen Versatzstücken aus dem Repertoire der abendländischen Literatur-, Kunst- und Mediengeschichte angereichert. Die scheinbare Transparenz des Realen wäre also nur die Maske ihrer Medialisierung. Für die Filmlektüre bedeutet dies, dass Pasolinis Filme sich auf zumindest zwei Ebenen lesen lassen: einer realistisch-archäologischen Ebene und einer mythologischen Ebene.

Bevor wir nun einige Ansatzpunkte für eine christlich-mythologische Lektüre von *Accattone* skizzieren werden, zunächst einige Bemerkungen zur Handlung. Accattone, ein arbeitsloser Minizuhälter, dessen Mädchen von anderen Zuhältern verprügelt wurde und im Gefängnis sitzt, irrt ziellos und ohne Einnahmen durch die Barackensiedlung der Vorstadt auf der Suche nach Geld, Essen und einem neuen Mädchen, findet schließlich Stella, die Glasmüll sortiert, versucht sie in die Prostitution einzuführen, scheitert aber, weil Stella nicht geeignet und er selbst nicht wirklich überzeugt ist, arbeitet vorübergehend auf dem Bau, hört wieder auf, kehrt zurück zur Kriminalität, bestiehlt einen Lebensmitteltransporter und stirbt schließlich bei diesem seinem letzten Coup auf der Flucht vor der Polizei bei einem Motorradunfall.

Seine letzten Worte im Angesicht des Todes auf die Frage seines Freundes Cartagine: »A Accatò, a Accatò... Che cà... che te senti?« – »Accattone, wie geht es Dir?« sind: »Aaaah... Mo sto bene« – »Jetzt geht es mir gut.«¹ Der Tod wird damit als Erfüllung der allgegenwärtigen Todessehnsucht seines Protagonisten codiert und wirft rückblickend die Frage auf, ob sich Accattone mit seinem Tod nicht nur selbst erlöst, sondern darüber hinaus auch eine Aktualisierung des christlichen Erlösermythos konstituiert. Durchzieht doch das Verfahren der Überhöhung des Subproletariers Accattone zur Christus-Ikone – wie Bernhard Groß bemerkt hat – den gesamten Film von Anfang an.²

Als zentrale intermediale Strategien einer christlich-mythologischen Überformung der Figur Accattones zur christlichen Ikone können wir drei Verfahren benennen:

- die akustische Überhöhung der Figur durch die sakrale Musik Johann Sebastian Bachs,
- die literarische Überformung der Figur durch Rekurse auf Dantes *Divina Commedia*,
- die pikturale Rahmung der Figur durch Rekurse auf die Inszenierungstechniken der christlichen Ikonografie des Trecento.

Wie die Verfahren im Einzelnen funktionieren, möchten wir an einzelnen Beispielen illustrieren.

I. ZUR MUSIKALISCHEN ERHÖHUNG DER FIGUR

Das Drama der Passionsgeschichte ist, so bemerkt Karsten Witte, »ehe es beginnt, beschlossene Sache. Schon zum Vorspann dieser elenden Leidensgeschichte ertönt der Schlusschor aus Bachs Matthäus Passion«.³ Mit dieser akusmatischen Rahmung des Films durch die orchestrale Einleitung des

1 Pasolini: Per il cinema I, S. 3.

2 Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 17-190.

3 Witte: Die Körper des Ketzers, S. 39.

Schlusschors der Matthäus-Passion wird dem Film von Anfang an das Pathos der Trauer eingeschrieben, dem Zuschauer wird die Rolle des Trauernden zugewiesen, der Teil ist der Bach'schen Trauergemeinde, die durch den Klagegesang des Chores »Wir setzten uns mit Tränen nieder« repräsentiert wird. Der Klagegesang selbst wird bei Pasolini ausgespart. Wir hören nur die orchestrale Einleitung der Klage. Damit entwickelt der Film eine raffinierte Emotionalisierungsstrategie, die unsere affektive Reaktion auf das zu Zeigende bereits antizipieren soll.

Das Verfahren der Überhöhung der Figur durch die genannte akustische Rahmung wird darüber hinaus noch gesteigert durch einen literarischen Rekurs auf ein berühmtes Zitat aus der *Divina Commedia*, das dem Film als Motto in Form einer Schrifftafel vorausgeschickt wird:

[...] l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno/ gridava: O tu del Ciel,
perchè mi privi?/ Tu te ne porti di costui l'eterno/ per una lacrimetta
che'l mi toglie.// Mich fasste Gottes Engel und der Höllische rief:/ Was
beraubst Du mich. Du dort vom Himmel./ Du trägst mir seinen
ewigen Teil von dannen/ ob eines Tränleins, das ihn mir genommen.

Die Verse aus dem fünften Gesang des Purgatorio, des Fegefeuers, erzählen von einem Disput zwischen dem Engel Gottes und dem Teufel. Hierbei geht es um die Frage der Zugehörigkeit der verstorbenen Seele zum Purgatorio, das nach getaner Buße noch Hoffnung auf Erlösung, also Aufstieg zum Paradiso verspricht, oder zum Inferno, zur Hölle, die für ewige Verdammnis steht. Schließlich gesteht der Teufel die verstorbene Seele Gott zu, da sie eine Träne vergossen, folglich bereut habe und damit Zutritt zum Purgatorio und eine Chance auf Rettung hat. Spielt doch bekanntlich die Träne als Ausdruck der Reue in der Todesstunde bei der Seelenrettung eine besondere Rolle.

Warum wählt Pasolini als Motto für seine Geschichte vom Scheitern des kleinen Zuhälters Accattone dieses Dante-Zitat? Die literarische Rahmung durch Dante dient zweifelsohne der Erhöhung der Figur des Accattone und der Bestimmung ihres Daseins als Kreatur zwischen Fegefeuer und Hölle, Purgatorio und Inferno, zwischen einem Ort der Buße und einem Ort ewiger Verdammnis. Damit wird gleichzeitig der gesamte Film als geistiges Kino, als »cinema spirituale«, als Kino der Existenzweisen ausgewiesen und der Zuschauer implizit aufgefordert, die folgende Geschichte als theologisches Problem, als offene Frage zu betrachten. Das danteske Motiv der Seelenrettung wird im späteren Dialog der Freunde Accattones über den ertrunkenen Freund Barbarone wieder aufgenommen: »Tu che dici, chi se l'e preso, er Barbarone, Gesu Cristo o il Diavolo?«⁴ – »Hey, was meinstest, wer hat sich den toten Barbarone geschnappt, Jesus oder Teufel?«. Die Frage, ob den »Ragazzi di vita« aus *Accattone* eine Seelenrettung zusteht oder nicht, bleibt unbeantwortet.

4 Pasolini: Per il cinema I, S. 13.

Doch kommen wir nun zum dritten Verfahren der Überhöhung der Figur des Accattone durch den Rekurs auf pikturale Inszenierungsstrategien der christlichen Ikonografie. Der Film beginnt mit einem Streitgespräch zwischen Accattone und seinen Freunden, das im Abschluss einer Wette gipfelt: Schafft es Accattone mit vollem Magen von der Engelsbrücke zu springen, ohne zu verrecken? Accattone geht die Wette ein, spielt lustvoll mit der Grenze von Leben und Tod. Bevor wir den Sprung Accattones erleben dürfen, inszeniert Pasolini ein opulentes Gelage am Ufer des Tiber. Wir sehen Accattones Gesicht in Großaufnahme, schmatzend, kreatürlich, große Mengen von Nahrung aufnehmend, gerahmt durch die Brückenpfeiler der Engelsbrücke (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: Pier Paolo Pasolini: *Accattone*

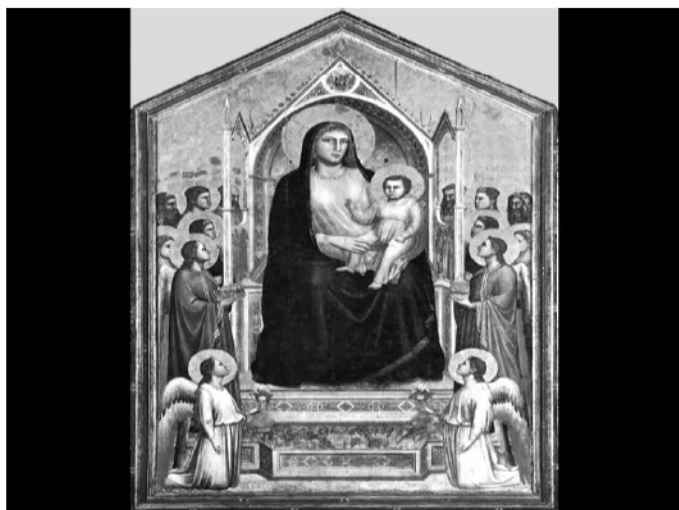


Abb. 2: Giotto di Bondone: *Madonna di Ognissanti*

Die Szene zeigt in eindrucksvoller Weise Pasolinis Technik der Superposition realistisch-kreatürlicher und christlicher Diskurse und konstituiert ein Beispiel für

die Überformung des Realistisch-Kreatürlichen durch die christliche Ikonografie. Pikturale Verweise auf das letzte Abendmahl Leonardo da Vincis und Rekurse auf die Bildtechnik christlicher Ikonografie bei Giotto kann man hier unschwer erkennen. Verweist doch die Gestaltung des Verhältnisses von Vordergrund und Hintergrund bei der Großaufnahme des Gesichts Accattones mit seiner Rahmung durch die Engelsbrücke auf die visuellen Standards der Bildtechnik in der christlichen Ikonografie des Trecento, wie wir sie bei Giotto finden (vgl. Abb. 2).

Accattone überlebt den Sprung in den Tiber und darf zur Belohnung dem Verlierer der Wette ins Gesicht speien. Hier erleben wir, so bemerkt Bernhard Groß, die Rückverwandlung der Christus-Ikone in den ordinären Zuhälter. Wer ist nun Accattone: ein ordinär schmatzender und speiender Zuhälter oder eine Christusfigur? Wie im eingangs zitierten Dante-Vers ist die Zuordnung nicht eindeutig, die Beantwortung der Frage wird bewusst in der Schwebe gehalten, Accattone ist eben eine Figur zwischen Purgatorio und Inferno. Hölle oder Fegefeuer? Christus-Ikone oder ordinärer Zuhälter? Der Zuschauer darf selbst entscheiden, welchen Platz er Accattone zuweisen möchte.

Ein wesentliches Merkmal des so genannten »cinema spirituale«, des geistigen Kinos der Existenzweisen, zu dem *Accattone* zweifelsohne zählt, ist die Verweigerung eindeutiger Sinnzuweisungen. So bleibt natürlich auch die Frage, ob nun Accattone nur ein ordinärer Zuhälter oder eine Christusfigur sei, unbeantwortet. Entscheidend ist der Impuls, den Pasolini uns gibt, das Verhältnis von Religiosität und Säkularität neu zu denken. Neue Impulse für eine Reflexion über die Simultaneität christlicher und profaner Erlösermythen setzt zweifelsohne der als Kult- und Skandalfilm rezipierte Film *Teorema* aus dem Jahre 1968, zu dem wir abschließend noch einige Überlegungen anstellen möchten.

Bevor wir in eine Kurzanalyse von Pasolinis Film *Teorema* einsteigen, möchten wir noch einmal einige Bausteine unseres Theoriedesigns resümieren, die uns für eine Analyse des so genannten geistigen Kinos bei Pasolini adäquat erscheinen. Der von Gilles Deleuze geprägte Begriff eines »cinéma spirituel« geht von der Prämisse aus, dass im 20. Jahrhundert das Kino einen privilegierten Ort der Philosophie konstituiert. Nach Gilles Deleuze kann das Kino zum »Medium des Erkennens« werden. Jene Erkenntnis, die das moderne Kino evoziert, sei, so Deleuze, eine subversive Erkenntnis, da das moderne Kino eben nicht im Zeichen einer affirmatorischen, beruhigenden Epistemologie des Wiedererkennens des schon Bekannten stünde, sondern »zur Wissenschaft der visuellen Eindrücke« werde, die »uns zwingt, unsere Logik und unsere Sehgewohnheiten zu vergessen«.⁵

Das moderne Kino konfrontiert seine Protagonisten und seine Zuschauer mit optischen Situationen, mit optischen Dramen, deren Funktion darin besteht, »etwas begreifbar zu machen«, das »unsere sensomotorischen Vermögen

5 Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 33.

übersteigt«. ⁶ Das heißt: Es konfrontiert uns mit einem »Denken des Außen«, einer »pensée du dehors«, einem Denken, das sich jenseits der herkömmlichen Klassifizierungen, jenseits der herkömmlichen Differenzierungen zwischen dem Realen und dem Imaginären, der objektiven und der subjektiven Wahrnehmung ansiedelt und damit eine offene Frage formuliert, die unbeantwortet bleibt. Auf unsere konkreten Beispiele aus der italienischen Kinogeschichte bezogen, bedeutet dies: Erfährt die Protagonistin Karin in Rossellinis *Stromboli, terra di dio* (IT 1950) beim Anblick der Vulkanlandschaft die göttliche Gnade, d.h. die Anwesenheit Gottes (vgl. Abb. 3), oder erfährt sie gerade dessen Abwesenheit, erfährt Zampanò am Ende von Fellinis Film *La strada* (IT 1954) die heilende Zuwendung Gottes, oder erlebt er einen symbolischen Suizid (vgl. Abb. 4)?



Abb. 3: Roberto Rossellini: *Stromboli, terra di dio*



Abb. 4: Federico Fellini: *La strada*

Erfährt Mamma Roma am Ende des gleichnamigen Films beim Blick aus dem Fenster die Anwesenheit Gottes oder gerade dessen Abwesenheit (vgl. Abb. 5)? Die vorausgegangene piktorale Stilisierung ihres Sohnes Ettore zur Christusikone

6 Ebd., S. 32.

scheint ein Heilsversprechen zu offerieren (vgl. Abb. 6).⁷ Ob dieses eingelöst wird, bleibt indes in der Schwebe. Ist Ettore eine Christusikone oder nur ein kleiner Gauner? Bringt sein Tod die versprochene Erlösung? Erfährt Mamma Roma die göttliche Gnade?



Abb. 5-6: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Roma*

Diese Fragen formuliert das Kino, hält sie in der Schwebe, ohne sie zu beantworten, und lässt damit die Dichotomien unserer habitualisierten Sehgewohnheiten kollabieren. Es handelt sich, so Deleuze weiter, um ein »Kino der Existenzweisen, des Aufeinanderstoßens dieser Weisen und ihres Bezugs zu

⁷ Eine überzeugende Analyse des Films *Mamma Roma* findet sich bei Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 191-209.

einem Außen«.⁸ Mit einem sogenannten »Außen« konfrontiert uns auch der Film *Teorema* von Pasolini. Hier tritt das »Außen« in Gestalt eines mysteriösen *visitatore divino*, eines geheimnisvollen Gastes auf, der die Ordnung einer bürgerlichen Familie durcheinander wirbelt und schließlich zum Einstürzen bringt. Die Handlung des Films lässt sich im Anschluss an Piero Spila wie folgt resümieren:

Mailand, 1968. Ein Postbote läutet an der Tür einer großen Villa und gibt ein Telegramm ab, in dem die Ankunft eines Gastes angekündigt wird, der auch wirklich am nächsten Tag ankommt. [...] Eines nach dem anderen werden die Familienmitglieder der Faszination seiner Gegenwart unterliegen: Der Sohn Pietro, ein Student mit unbestimmten künstlerischen Begabungen; die vierzehnjährige Tochter Odetta [...]; Die Ehefrau Lucia [...] der Hausherr Paolo, [...] Industrieboss, und [...] die Dienerin Emilia [...].

Der Gast provoziert eine entscheidende Wende im Leben der Familienmitglieder, vor allem, als er, durch ein neuerliches Telegramm zurückgerufen, wieder verschwindet, so wie er gekommen war. [...] Emilia, die Bäuerin, schlägt den Weg des Mystizismus ein [...]. Die junge Odetta flüchtet sich in den Wahnsinn und endet im Irrenhaus. Pietro wird sich seines Andersseins bewusst und versucht, mit der abstrakten Malerei seiner Verzweiflung eine Physiognomie zu geben. Lucia [...] erlebt eine Reihe von leeren erotischen Abenteuern mit unbekannten Männern; und der Vater überlässt den Arbeitern seine Fabrik und entkleidet sich wie ein neuer Heiliger Franziskus am Hauptbahnhof von Mailand. Das Finale des Films findet ihn nackt in der Wüste wieder.⁹

Pasolini selbst hat in seinen zahlreichen Selbstkommentaren und Interviews die »lettura religiosa« des schon einige Tage nach dem Kinostart von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmten Films nahe gelegt:

Ich bin daran interessiert, diese Art von Erfahrung weiter zu verfolgen. In der Tat setzt *Teorema* diesen Diskurs fort. *Teorema* erzählt noch einmal von einer religiösen Erfahrung. Es geht um die Ankunft eines göttlichen Besuchers in einer großbürgerlichen Familie. Diese Heimsuchung bringt all das durcheinander, was die Bürgerlichen über sich wussten; der Besucher ist gekommen, um zu zerstören. Das Echte zerstört das Unechte, um eine alte Redewendung zu benutzen. Deshalb bleibt nach dem Weggang des Besuchers jede einzelne Figur

8 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 231.

9 Spila: *Pier Paolo Pasolini*, S. 80.

mit dem Bewusstsein der eigenen Unechtheit allein, mehr noch, mit dem Unvermögen, authentisch zu sein.¹⁰

Pasolini betont die Ambivalenz der Figur des mysteriösen Gastes, der mit gleichermaßen dämonischen und engelhaften Zügen ausgestattet ist:

Diese Figur ist zweideutig geworden, auf halbem Wege zwischen engelsgleich und dämonisch. Der Besucher ist schön, süß, aber er hat auch etwas Vulgäres (Volkstümliches, Gemeines, Anm. d. Üb.) [...]. Es gibt keinen Bildungsbürger, der nicht vulgär wäre. Und er [der Besucher] hat genau soviel *volgarità*, wie er annehmen musste, um zu diesen Bürgerlichen hinabzusteigen; das ist der Grund seiner Zweideutigkeit. Das Authentische hingegen ist die Liebe, die aufkommt, weil es eine Liebe jenseits der Kompromisse ist, jenseits der Pakte mit dem Leben, eine skandalöse Liebe, die zerstört, die das Selbstverständnis des Bürgers infrage stellt: Das Authentische ist also die Liebe, und der Grund für diese Liebe ist jene zweideutige Figur. [...] Diese Figur lässt sich nicht mit Christus gleichsetzen, und wenn überhaupt Gott, dann Gottvater [...]. Es ist, kurz gesagt, der biblische Besucher des Alten Testaments und nicht der des Neuen Testaments.¹¹

Der *visitatore divino* ist, so Pasolini, nicht mit Christus gleichzusetzen, aber eventuell mit dem Göttlichen an sich. Der Film inszeniert und aktualisiert damit sowohl christliche als auch antike Erlösermythen. Wovon die Familienmitglieder erlöst werden und ob die Figuren eine religiöse oder eine erotische Ekstase erleben, bleibt unbeantwortet. Auf der Ebene einer *lettura intermediale* lässt sich auf die Theateranalogie des Films verweisen, der als *tragedia* angelegt ist:

10 Pasolini: Per il cinema II, S. 2933, im Original heißt es: »Mi sento interessato a proseguire questo tipo di esperienza. Infatti *Teorema* continua questo discorso. *Teorema* parla ancora di un'esperienza religiosa. Si tratta dell'arrivo di un visitatore divino dentro una famiglia borghese. Tale visita butta all'aria tutto quello che i borghesi sapevano di se stessi; quell'ospite è venuto per distruggere. L'autenticità, per usare una vecchia parola, distrugge l'inautenticità. Però quando egli se ne va, ognuno si ritrova con la coscienza della propria inautenticità e, in più, l'incapacità di essere autentico [...].«

11 Ebd. Im Original: »Questo personaggio ha finito col diventare ambiguo, cioè a metà strada tra l'angelico e il demoniaco. Il visitatore è bello, dolce, ma ha anche qualcosa di volgare [...]. Non c'è borghese non colto [...] che non sia volgare. E lui ha quel tanto di volgarità che ha accettato di avere per scendere tra questi borghesi; è perciò che è ambiguo. Ciò che è autentico invece, è l'amore che suscita, perché è un amore fuori dei compromessi, fuori dei patti con la vita, un amore scandaloso, un amore che distrugge, che modifica l'idea che il borghese ha di sé: ora l'autentico è l'amore, e la causa di questo amore è questo personaggio ambiguo. [...] Questo personaggio non è identificabile con Cristo; è se mai Dio, il Dio Padre [...]. È insomma il visitatore biblico dell'Antico testamento non il visitatore del Nuovo Testamento.«

Teorema sollte zunächst eine Tragödie in Versform werden, die siebte. Ich hatte bereits begonnen, den Stoff zu einer Tragödie auszuarbeiten, zu einem Drama in Versform; dann habe ich gespürt, dass die Liebe zwischen diesem göttlichen Besucher und jenen bürgerlichen Figuren umso schöner war, je stiller sie ausfiel.¹²

Pasolini überformt seine Figuren zudem stark mit dem pikturalen Repertoire der abendländischen Bildkunst und schafft damit einen breiten intermedialen Rahmen. So verweist beispielsweise das filmische Bild der Odetta, aufgebahrt auf dem Bett, stark auf Berninis Santa Teresa. Im Zentrum unseres Interesses soll primär eine *lettura filosofica* auf der Basis der eingangs zitierten Theoreme von Gilles Deleuze stehen. Der Film konfrontiert Zuschauer und Protagonisten mit einem »Denken des Außen«. Ob sich jenes Außen als *grazia di Dio* oder als Verweigerung der *grazia* lesen lässt, bleibt offen. Ein genauerer Blick auf die Reaktion der Figuren auf den Abschied des mysteriösen *visitatore divino* legt die befreiende und zerstörerische Kraft des Gastes und damit seine dionysische Funktion frei:

Pietro: Ich erkenne mich selbst nicht wieder, weil das, was mich den anderen gleich machte, zerstört ist. Ich war wie all die anderen, mit vielen Fehlern vielleicht, meinen eigenen und denen meiner Welt. Du hast mich anders werden lassen [...]. Was wird von nun an aus mir werden? [...] Soll ich etwa jener Andersartigkeit auf den Grund gehen, die du mir enthüllt hast und die mein intimes und ängstliches Wesen ist?

Lucia: Du hast mein Leben mit einem vollkommenen, realen Sinn erfüllt. Wenn du fort gehst, zerstörst du also nichts von dem, was vorher in mir war, es sei denn einen Ruf als keusche Bürgerliche... was soll's! Das aber, was du selbst mir gegeben hast, die Liebe in der Leere meines Lebens, zerstörst du völlig, wenn du mich verlässt...

Odetta: Indem du mich erkannt hast, hast du mich zu einer normalen jungen Frau werden lassen, hast mich die richtige Lösung für mein Leben finden lassen. [...] Jetzt wird der Schmerz über deinen Verlust bei mir einen Rückfall verursachen, noch viel gefährlicher als das Böse, das früher in mir war [...].

Paolo: Gewiss bist du hierher gekommen, um zu zerstören. Die Zerstörung, die du in mir ausgelöst hast, konnte gründlicher nicht sein: Du hast einfach die Vorstellung zerstört, die ich immer von mir gehabt habe. [...] Was schlägst du mir vor? Einen Skandal, einem sozialen Tod ähnlich, einen vollkommenen Verlust meiner selbst? Nur,

12 Ebd., S. 2934: »*Teorema* era, come prima idea, una tragedia in versi, la settima. Avevo già cominciato a elaborarla come tragedia, come dramma in versi; poi ho sentito che l'amore tra questo visitatore divino e questi personaggi borghesi era molto più bello se silenzioso.«

wie kann ein Mann das schaffen, der an die Idee der Ordnung, der Zukunft und vor allem des Besitzes gewöhnt ist?¹³

Es ist eben jene Verweigerung der Antwort auf die gestellten Fragen der Protagonisten, die den Film ganz im Sinne von Deleuze zu einem Medium der Erkenntnis macht, einer Erkenntnis, die unsere Seh- und Denkgewohnheiten beunruhigt und das traditionelle Denken in Dichotomien – wie zum Beispiel religiös versus erotisch – hinterfragt. Damit schreibt sich Pasolini auch ein in die philosophische Tradition eines Georges Bataille, der in seinen Schriften zum Eros die binären Oppositionen zwischen dem Heiligen und dem Eros bereits erfolgreich hat kollabieren lassen:

Hier will ich mich über den religiösen Sinn der Erotik erklären. Wer den religiösen Sinn der Erotik nicht sieht, dem entgeht ihr ganzes Wesen. Wer umgekehrt das Band nicht sieht, das die Religion mit der Erotik verknüpft, dem wird auch das Wesen der Religion nicht entgehen.¹⁴

Eine zentrale Erkenntnis, die uns der Film liefert, wäre also die Auflösung der Dichotomie von Religion und Eros. Dass der Film die Unsicherheit hinsichtlich der religiösen oder erotischen Erlöserfunktion des mysteriösen Gastes nicht aufhebt, wäre eine zweite Erkenntnis. Die Schlusszene, die den Vater der Familie nackt in einer Asche-Wüste zeigt (vgl. Abb. 7), wirft die gleiche Frage auf, wie es ähnliche Szenen in Rossellinis *Stromboli*, Fellinis *La strada* und Pasolinis *Mamma Roma* bereits taten: Die Konfrontation mit einem Außen, das der Protagonist erfährt, ist möglicherweise so gewaltig, dass es seine sensomotorischen Fähigkeiten übersteigt. Was er sieht und ob er die göttliche Gnade oder die Abwesenheit Gottes erlebt, bleibt offen. Wir sehen nur die Augen des Schauenden, nicht aber, was er

13 Ebd., S. 1086: »Pietro: Io non riesco più a riconoscere me stesso, perché quello che mi faceva uguale agli altri è distrutto. Ero come tutti gli altri, con molti difetti forse, miei e del mio mondo. Tu mi hai reso diverso [...]. Che cosa sarà di me d'ora in poi? [...] Devo forse arrivare al fondo di questa diversità che tu mi hai rivelato e che è la mia intima e angosciata natura?

Lucia: Tu hai riempito la mia vita di un totale, reale interesse. Dunque partendo non distruggi niente di ciò che c'era in me prima, se non una reputazione di borghese casta...che importa! Ma ciò che invece tu stesso mi hai dato, l'amore nel vuoto della mia vita, lasciandomi lo distruggi tutto...

Odetta: Tu conoscendomi mi hai fatto diventare una ragazza normale, mi hai fatto trovare la soluzione giusta della mia vita. [...] Adesso il dolore di perderti causerà in me una ricaduta, molti più pericolosa ancora del male che era dentro di me [...].

Paolo: Tu sei certamente venuto qui per distruggere. In me la distruzione che hai causato non poteva essere più totale: hai distrutto semplicemente l'idea che io ho sempre avuto di me. [...] Che cosa mi proponi? Uno scandalo simile a una morte civile, una perdita completa di me stesso? Ma come può far questo un uomo abituato all'idea dell'ordine, del domani, e soprattutto del possesso?»

14 Bataille: Die Tränen des Eros, S. 74.

sieht. Dies liegt außerhalb der Leinwand, in jenem so genannten *champ aveugle*, wie Pascal Bonitzer es benannt hat. Wir können dieses blinde Feld mit unserer eigenen Imagination füllen und somit in einem unabschließbaren Prozess Erlösungsfiktionen konstruieren und dekonstruieren.



Abb. 7: Pier Paolo Pasolini: *Teorema*

Nicht zufällig verweist der Schluss mit seiner Präferenz für eine apokalyptische Topografie auch noch einmal zurück auf Pasolinis frühen Roman *Una vita violenta*, auf eine Szene, in der die gesamte Vorstadt im Schlamm ertränkt wird und der Erzähler in dantesker Manier bemerkt: »li no c'erano né cristi né madonne«¹⁵ – »Hier gab es keine Christusfiguren und keine Madonnen«. *Teorema* gipfelt in einem akustischen Drama, einem einzigen Schrei, der auf die Erfahrung der Anwesenheit oder der Abwesenheit des Göttlichen verweisen kann.

LITERATURVERZEICHNIS

Bataille, Georges: Die Tränen des Eros, München 1981.

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M. 1997.

Groß, Bernhard: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin 2008.

Pasolini, Pier Paolo: *Una vita violenta*, Milano 2010.

Pasolini, Pier Paolo: *Per il cinema I*, Milano 2001a.

¹⁵ Pasolini: *Una vita violenta*, S. 357.

Pasolini, Pier Paolo: *Per il cinema II*, Milano 2001b.

Spila, Piero: *Pier Paolo Pasolini*, Roma 2002.

Witte, Karsten: *Die Körper des Ketzers. Pier Paolo Pasolini*, Berlin 1998.

FILME

Accattone/Accattone, wer nie sein Brot mit Tränen aß (IT 1961, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Fish Tank (GB 2009, Regie: Andrea Arnold).

La strada/La Strada. Das Lied der Straße (IT 1954, Regie: Federico Fellini).

Mamma Roma (IT 1962, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Stromboli, terra di dio/Stromboli (IT 1950, Regie: Roberto Rossellini).

Teorema/Teorema. Geometrie der Liebe (IT 1968, Regie: Pier Paolo Pasolini).

VON DER GEWALT ZUM HEILIGEN.

René Girards Opfertheorie und der mythische Zyklus von Pier Paolo Pasolini

VON MARCUS STIGLEGGER

Wie wir früher schon betonten, wendet sich das mythische Denken stets an das erstmalige Geschehen, an den Schöpfungsakt, in der richtigen Erkenntnis, dass sich in ihm das lebendige Zeugnis eines Geschehens offenbaren muss. Wer sagen will, wie es um die Wirklichkeit im tiefsten Grunde bestellt ist, der muss berichten können, wie es dazu kam, dass dieser oder jener Bereich der Wirklichkeit gerade so und nicht anders in Erscheinung trat, wie er sich uns heute darbietet.¹

Adolf Ellegard Jensen

I. KINO ALS MODERNES MYTHENRESERVOIR

Sucht man nach dem Zusammenhang von Mythos und den populären Medien, bieten sich zwei Zugänge: Mit Roland Barthes' *Mythen des Alltags* (1957) kann man davon ausgehen, dass die Medien permanent neue Mythen generieren, populäre Mythen des Alltags eben. Oder man kann mit dem strukturalistischen Ansatz von Claude Lévi-Strauss auch gegenwärtige mediale Narrative auf ihren mythologischen Gehalt hin untersuchen. Was oberflächlich sehr ähnlich anmutet, beschreibt tatsächlich zwei unterschiedliche Phänomene, wobei beide Ansätze davon ausgehen, dass der Mensch *per se* dazu neigt, in seinen identitätsstiftenden Narrativen Mythen zu produzieren. Während sich Barthes damit begnügt, den jeweils zeitgenössisch virulenten Ausdruck dieser Mythen zu beschreiben, geht der anthropologische Strukturalismus ganz grundsätzlich davon aus, dass auch neu erscheinende Mythen lediglich Transformationen vertrauter oder momentan vergessener Urerzählungen sind. Ich möchte letzterer Annahme folgen und davon ausgehen, dass die populären Mediennarrative vor allem Transformationen der von Sir James Frazer und anderen Mythologen gesammelten und vorgestellten Urerzählungen sind. In seinem Buch *Medienkultur und Mythen* (1994) kritisiert Hartmut Heuermann diesen Umstand. Nach ihm bestätigt die Phänomenologie der westlichen Medienkultur, was Horkheimer und Adorno Jahrzehnte zuvor in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1944/1988) vermuteten: Die progressive Dynamik der Medienentwicklung bringt einen regressiven Gegenstrom mit sich. Vermeintlich überkommene mythische Themenkomplexe werden neu besetzt und tauchen

¹ Jensen: Mythos und Kult, S. 251.

als Mythen transformationen erneut auf. Heuermann bedient sich in seiner Kritik der Medienmythologie psychoanalytischer Ansätze, was angesichts des seinerseits mythologischen Hintergrundes der psychoanalytischen Terminologie plausibel erscheint. Doch Heuermanns Ansatz übersieht, was Horkheimer und Adorno ganz selbstverständlich einbeziehen: Ihre Idee der Moderne besteht nicht als Gegenentwurf zum Mythos oder gar als Negation des Mythischen, sie ist der Urerzählung selbst entwachsen, und es ist nicht von ungefähr, dass die Autoren als abendländische Urerzählung Homers Epos *Die Odyssee* (7. Jh. v. Chr.), eine heroische Quest des suchenden Individuums, auswählen und kommentieren. »Es gibt keinen geraden Weg vom Mythos zum Logos.«² Die Kulturindustrie freilich nutzt die Ursprungsmythen durchaus im Sinne der Ausbeutung, doch zugleich hält sie diese Mythen verfügbar und passt sie den Bedürfnissen des modernen Publikums an. Noch immer geht es dabei um den »unbewussten Charakter kollektiver Phänomene«, wie es Claude Lévi-Strauss ausdrückt.³ Der strukturalistische Anthropologe sah in den wiederkehrenden Strukturen und Motiven des Mythos eine Art kollektiven Traum, der wiederum mit anderen kommunikativen Traumsystemen korrespondiert (vgl. Abb. 1). Die Erkenntnis, dass gerade die Traummaschine des Kinos zu einem Mythenreservoir der Moderne wurde, ist nicht neu⁴ und taucht implizit auch in frühen Schriften zur Filmgeschichte auf.⁵ Welche Definition von Mythos dabei genau zugrunde liegt – denn es gibt deren bekanntlich zahlreiche – ist damit noch nicht geklärt. Auch die folgenden Ausführungen können die Fragen nach dem Zusammenhang von Mythos und Film nicht erschöpfend klären, es scheint aber angebracht, zumindest einige Überlegungen zu umreißen.

Einer grundsätzlichen, der Ethnologie entstammenden Annahme nach ist unter Mythos eine mündlich, schriftlich oder auf andere Weise überlieferte Erzählung mit sakralem Gehalt zu verstehen. Mircea Eliade hat in *Die Religionen und das Heilige* (1954) verschiedene Elemente aufgezählt, die der Mythos enthält:

1. Der Mythos erzählt in letzter Instanz eine »wahre« Geschichte.
2. Die mythische Fabel ist heilig, d.h. ihr Gehalt ist dem alltäglichen Bereich entzogen.
3. Der Mythos ist stets der Zeit des Ursprungs oder der Schöpfung zugeordnet; dieser Ursprung muss nicht einer früheren Zeit angehören, sondern kann jede Form des Neubeginns bezeichnen. Folglich ist der gelebte Mythos eine Zeit, in der »alle Zeiten in eine fallen«.

2 Münkler: *Die Deutschen und ihre Mythen*, S. 10.

3 Lévi-Strauss: *Strukturale Anthropologie*, S. 17.

4 Siehe Hülk-Althoff u.a.: *Alte Mythen*; Stiglegger: *Ritual & Verführung*, S. 26-28, S. 128-153.

5 Vgl. Arnheim: *Kritiken und Aufsätze*, S. 142-144.



Abb. 1: *Il vangelo secondo Matteo – ein kollektiver Traum* (DVD Arthaus)

4. Der Mythos enthält die Begründung und Basis der Rituale; der Mythos hat daher eine bindende, normative Kraft.
5. Die Protagonisten der mythischen Fabel sind ›übermenschliche‹ Wesen.

Der Mythos bezeichnet insofern den Einbruch des Heiligen ins Alltägliche. Mythos und Leben sind eng verknüpft und eignen sich im Besonderen für eine strukturalistische Analyse im Kontext regionaler und sozialer Eigenheiten, wie Claude Lévi-Strauss in *Strukturelle Anthropologie I* (1967) nachgewiesen hat. Zugleich wird im Mythos eine ›Aussage‹ formuliert und verdichtet – das entspricht wiederum Roland Barthes' Mythendefinition aus *Mythen des Alltags*. Im Mittelpunkt des Mythos kann die Entstehung der Welt, des Menschen oder auch der Kultur stehen, immer geht es um elementare Wahrheiten, die im Mythos verdichtet und erfahrbar werden, selbst wenn es sich um moderne Mythen handelt, die kulturelle (Selbst-)Bilder entwerfen.

Wenn also mit Eliade der Mythos als eine Schlüsselsituation des Menschen und der Kultur begriffen wird, ist auch verständlich, wie und warum er sich von einem Werk ins andere transportieren und transformieren lässt. Nicht zuletzt bieten die bekannten Mythensammlungen, wie etwa Sir James Frazers *The Golden Bough/Der goldene Zweig* (1890), ihrerseits eine bedeutende Inspirationsquelle für den Künstler: Filme wie *Apocalypse Now* (USA 1979) von Francis Ford Coppola, *Gladiator* (USA 2000) von Ridley Scott oder *Conan the Barbarian/Conan der Barbar* (USA 1982) von John Milius wären ohne diese Vorlage kaum denkbar – hier speziell bezogen auf den latenten Subtext des elementaren Königsmordes. Eine weitere Ebene der Mythentheorie erscheint

zudem wichtig: Ernst Cassirer und Claude Lévi-Strauss begreifen in *Mythisches Denken* (1925) bzw. *Das wilde Denken* (1962) den Mythos als Denkfigur, als eine Möglichkeit, die Welt zu begreifen. Dabei kommt wieder jene ›Allgegenwart‹ und Zeitlosigkeit des mythischen Geschehens zum Tragen. Das mythische Denken ist zyklisch angelegt und arbeitet mittels ritueller Strukturen auf eine Wiederholung des behandelten Schlüsselereignisses hin – die repetitive Natur des medialen Narrativs kommt diesem Umstand entgegen. Auch das Medium Film eignet sich diese zyklische Form an: Im westlichen Kino – und mehr noch im asiatischen – werden gezielt immer dieselben Fabeln variiert und reproduziert, als gelte es, dem heiligen Mythos permanente Gegenwart zu gewähren. Das führt so weit, dass das Publikum auf die zyklische Wiederkehr des Vertrauten – aber stets neu Bewegenden – zu hoffen scheint.

Das Medium Film arbeitet entweder mit Variationen klassischer Mythen (Orpheus, Ödipus, Sündenfall usw.) oder erschafft – im Sinne von Barthes – seine eigenen, medienspezifischen Mythen – oft verkörpert durch charismatische Protagonisten wie James Dean, Bruce Lee, Marilyn Monroe oder Romy Schneider. Gerade jene Stars, die früh oder unter mysteriösen Umständen sterben, eignen sich zur Mythenbildung, da von ihnen nur mehr das Bild, das filmische Phantom bleibt und wie ein Fetisch verehrt werden kann. Die Protagonisten des Mythos werden oft als übernatürliche Wesen beschrieben, nimmt man aber die soziale Verflochtenheit des Mythos als gegeben an, kann man in diesen mythischen Wesen nur die Projektionen des Menschlichen in eine sakrale Form erkennen. Und wiederum qualifiziert sich die ›überlebensgroße‹ Qualität des Hollywoodkinos als mythentauglich.

Das Medium Film generiert also seinen eigenen Mythos und bietet seine eigenen ›übermenschlichen‹ Protagonisten auf. Es ist bereits von daher als Mythenträger geeignet, da es stets in einer relativen Gegenwart erlebt werden kann: Indem der Film immer neu gesehen wird, wird er für das Publikum zur genuinen, gegenwärtigen Erfahrung. Zugleich kreist der filmische Mythos um elementare und existenzielle Motive: Geburt, Leben, Tod, Sexualität, Gewalt, Angst, Freude, Hass, Glück usw. Es erweist sich als eher kontraproduktiv, den mythischen Gehalt des Films schlicht als »Regression« zu werten, wie es Heuermann unternimmt, oder gar den Mythos ganz allgemein als Angst- oder Feindbild des Denkens zu betrachten, wie man es gelegentlich in der linken Theorie beobachten kann. Im Gegenteil: Film und Mythos sind eng verwoben, letztlich kann man davon ausgehen, dass Film zunächst über den Mythos funktioniert bzw. im Herzen des Mediums der Mythos zu finden ist. Und wie die klassische Tragödie ihre Stoffe zu großen Teilen aus mythischen Urerzählungen und Gründungsmythen bezog, verweist die epische Kinoerzählung noch heute auf Elemente wie die Odyssee des Helden, das Martyrium, den Königsmord, die messianische Qualität eines Kulturgründers und das Pathos des individuellen Untergangs, der dennoch im Sieg der Gemeinschaft gipfeln kann.

II. OPFERMYTHEN

Das Blutopfer gilt als die zentrale mythische Urgewalt, die viele Kulturen verbindet. In der Ethnologie finden sich zahlreiche Definitionen für Opferhandlungen und ihre rituellen Inszenierungen, doch für die Betrachtung von Pasolinis Werk ist die Opfertheorie von René Girard von besonderem Interesse. Im Opferritual findet grundsätzliche Vermittlung zwischen der Welt der Menschen und jener der Götter statt; das Opfer kann daher als ein »symbolischer Tausch« (Jean Baudrillard) begriffen werden, der durch Verschwendung von Speisen, Jagdbeute, gar Menschen, die Welt der sakralen Wesen positiv stimmen soll.

Opferrituale sind somit (wie Mircea Eliade es formuliert) Vermittlungen zwischen den Sphären des Profanen und des Sakralen (Heiligen).⁶ Von diesem rituellen Begriff ist die heutige Verwendung des Wortes »Opfer« im Sinne einer Metapher (z.B. Opfer einer Gewalttat) strikt zu trennen. Das rituelle Opfer als ein freiwilliger (oder ggf. erzwungener) Akt der völligen Hingabe ist längst in die Sphäre des Religiösen verbannt. Gerade im mythosaffinen Medium Film allerdings tauchen Opferhandlungen wieder auf, so auch in dem mythischen Zyklus von Pasolini.

In seiner bahnbrechenden Studie *La Violence et le Sacré* hat der französische Kulturanthropologe René Girard 1972 eine überzeugende Theorie des religiösen Opfers entwickelt, die sich grundsätzlich auch auf Pasolinis Werk anwenden lässt. Girard geht wie Sigmund Freud davon aus, dass es eine gesellschaftliche Disposition zur Gewalt gibt (analog zum Todestrieb), die auf dem latenten Zwang zur Konkurrenz basiert. Den Ausweg aus diesem sozialen Druck fand man durch die Etablierung des Sündenbocks, der verstoßen und rituell getötet (geopfert) wird, um die Gemeinschaft in diesem Moment zu rekonstituieren. Dieser konsensuelle Gewaltakt steht stellvertretend für die chaotische, gemeinschaftsschädigende Gewalt, die es zu bannen gilt. Girard unterstellt also einen essenziellen Zusammenhang von Opfer, Gewalt, Gemeinschaft und Kultur. Menschliche Gemeinschaften sind für ihn letztlich ohne Gewalt nicht denkbar und ähnlich wie Freud in *Totem und Tabu* vermutet er einen kollektiven Lynchmord am Ursprung aller Kultur. Das »sacrificium« ist zugleich ein Mittel der Solidarisierung wie es auch ein Akt der Hervorbringung eines heiligen Objekts ist. Opfern heißt im Lateinischen »sacrificare«, was man mit »heilig machen« übersetzen könnte. Das rituelle Opfer wiederholt den initiierenden Lynchakt mimetisch und zyklisch und begründet dessen Wirkungskraft durch einen Ursprungsmythos. Und gerade diese Aspekte schaffen die Basis für eine Reflexion von Opferakten und Ursprungsmythen bis in gegenwärtige Mediennarrative. Insofern sich Girards Analysen sehr stark auf die dichte Beschreibung bildlicher

6 Einige Theorien sehen das Konzept des Opfers auch in der klassischen Tragödie, die unmittelbar aus dem Opferritual erwuchs, im Bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts bis hin zum Melodram und der Prosa des *Fin de Siècle*; z.B. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels.

Dokumente beziehen, lassen sich seine Thesen oft mühelos auf fiktionale Inszenierungen übertragen.

In der Moderne wurden Theorie und Rituale des Opfers als Atavismus archaischer Gesellschaften meist abgelehnt und kehren allenfalls als dialektische Kehrseite des humanen Rationalismus wieder. Mit László F. Földényi möchte ich noch einmal Jürgen Habermas' Idee einer philosophischen Moderne in Erinnerung rufen, die sich konkret im Gegensatz zu einer mythischen Tradition lesen lässt:

Die Moderne ist ein historisches Gebilde, dessen Anfänge für das ausgehende 18. Jahrhundert anzusetzen sind; ihr bestimmendes Kriterium ist die Ablehnung fremder Maßstäbe, weswegen die Zeit genötigt ist, die Grundlagen ihrer Normativität in sich selbst zu finden; dies ist die Grundlage: überwuchernde Subjektivität im Vergleich zu den vorangegangenen Zeiten; Vorherrschaft der Selbstreflexion: das Verhältnis des Subjekts zu sich selbst wird zur letzten Gewissheit; dieses Verhältnis verdoppelt sich zu einem transzendentalen und einem empirischen sowie zu einem bewussten und einem unbewussten; eine beschränkte, endliche Erkenntnisfähigkeit wird zur transzendentalen Voraussetzung der ins Unendliche gerichteten Erkenntnis (Kant): das Ich erlebt sich gleichzeitig als Subjekt innerhalb einer Welt (als ein Objekt unter anderen Objekten) und als der Welt gegenüberstehendes transzendentes Subjekt; Verdoppelung des Subjekts zu einem von Grund auf schöpferischen und zugleich zu seinem Ursprung entfernten Wesen; Trennung von Staat und Gesellschaft in einen bürokratischen Staat und in politikfreies Wirtschaften; radikale Geschichtsbetrachtung (Marx, Nietzsche, Walter Benjamin); neue Schlüsselwörter: Revolution, Fortschritt, Emanzipation, Entwicklung, Krise, Zeitgeist.⁷

Und doch: Indem Habermas die Moderne nicht als Epoche, sondern als Mentalität begreift, die ausnahmslos jeden betrifft, indem er also die Dialektik der Aufklärung als grundsätzliches Kennzeichen der Moderne begreift, hat er den Mythos, die Tradition, den Irrationalismus latent und hintergründig in seiner Definition bewahrt.

Pier Paolo Pasolini erkannte ebenso wie zahlreiche vom Surrealismus beeinflusste Künstler und Denker (u.a. Antonin Artaud, Georges Bataille und Alejandro Jodorowsky) die kontinuierliche Kraft von Mythen und Opferakten, wenn auch und vor allem im symbolischen Akt der künstlerischen Inszenierung (wiederum selbst eine Mimesis). Und wie Girard entdeckt auch Pasolini in seinen Reinszenierungen jenes humanistische Skandalon: dass für archaische Gesellschaften das Opferritual eine befriedende Integrationsfunktion besitzt oder mit Girards Worten: »Auf die Opposition jedes gegen jeden folgt brüsk die

7 Földényi: »Aufklärung«, S. 65.

Opposition aller gegen einen«⁸. Die Gemeinschaft attackiert demnach in einem nach modernen Werten völlig inakzeptablen und inhumanen Akt ein individuelles Opfer, das im Blutopfer Ziel einer kollektiven Tötung wird. Zum Opfer wird meist ein Individuum aufgrund seiner Zugehörigkeit zu ethnischen oder religiösen Minderheiten (auch Kriegsgefangene), aufgrund körperlicher Eigenheiten wie Missbildungen oder Krankheiten, das sich nicht völlig in die Gemeinschaft integrieren lässt. Der sterbende Sündenbock rekonstituiert nicht nur die Gesellschaft, sondern wird in diesem Moment selbst heilig (*sacrificium*) – ein Aspekt, der den Transgressionsphilosophen Georges Bataille besonders beschäftigte.

III. DAS BLUTOPFER IN DER KUNST

Eine besondere Bedeutung kommt dem Blutopfer in Form des Martyriums in der Kunst zu. Das Martyrium verbindet also die profane Realität der Tortur und der langsamen Hinrichtung eines Menschen mit dem sakralen Bereich von Taufe und gar Heiligsprechung. Durch das Martyrium wird der Blutzeuge selbst heilig, er ist in diesem Sinne ein *sacrificium*, ein religiöses Opfer. Die rituelle Opferung ist hierbei der Prozess der Produktion eines heiligen Subjekts. Dabei erscheint wesentlich, dass die Methode und der Prozess dieser Opferung mit einem Höchstmaß an Qual und Leid verknüpft sind und diese nicht unmittelbar im Tod endet. Der Kreuzestod galt als die grausamste aller Hinrichtungsmethoden. Er wurde von den Römern zwar ausgiebig genutzt, doch niemals an den eigenen Bürgern ausgeführt, denen diese Qual erspart werden sollte. Aus religiöser Perspektive erleidet der Märtyrer im Prozess seiner körperlichen Zerstörung ein mit dem Kreuzestod vergleichbares Leid, das ihn an einem gewissen Punkt – unmittelbar an der Schwelle zum physischen Tod – mit dem Unnennbaren konfrontiert. Diese Transzendenzerfahrung erhebt ihn für Momente in die Sphäre des *Heiligen*. Der Märtyrer wird des Unnennbaren für wenige Augenblick ansichtig.⁹

Der französische Philosoph Georges Bataille konstruierte um diesen einen Moment der Grenzüberschreitung zum *Heiligen* sein ganzes Denken, die Philosophie der Transgression. In *Die Tränen des Eros* (1961) schreibt er: »Seit jeher öffnete das Blutopfer dem Menschen die Augen für jene überragende Wirklichkeit, die mit der alltäglichen Wirklichkeit nichts gemein hat und die in der Religion den denkwürdigen Namen des *Heiligen* bekommt. Dieses Wort lässt sich nicht einwandfrei definieren.«¹⁰ Bataille bezieht seine Ausführungen auf zwei Bilderserien, die er kommentiert: ein Tieropfer des Wodu-Kultes und die chinesische Leng T'sche, den öffentlichen Tod durch Zerstückelung, die »Folter der hundert Teile«. »Doch können einige von uns«, fährt er fort, »sich noch,

8 Girard: Das Ende der Gewalt, S. 35.

9 Vgl. Stiglegger: Terrorkino, S. 83-94.

10 Bataille: Die Tränen des Eros, S. 239.

versuchsweise, vorstellen, was das *Heilige* bedeutet. Und sicher werden solche Leser sich bemühen, diese Photographien auf das Bild zu beziehen, das sie sich von der blutigen Wirklichkeit des Opfers [...] machen. Auf das Bild, und vielleicht auf das verwirrende Gefühl, dass abgründiges Grauen und Rausch zusammengehören – dass die Wirklichkeit des Todes [...] gewaltiger ist als das Leben, gewaltiger und entsetzlicher.«¹¹

Die Religion gründet sich durchweg auf das Opfer, das als Gründungsgewalt(akt) der Religion betrachtet werden kann. Dieses elementare Opfer des Christentums ist der Kreuzestod von Jesus Christus, der in kirchlichen Ritualen vom Abendmahlsritus bis zu Darstellungen des Kreuzweges für den Gläubigen immer neu nachvollziehbar gemacht werden soll. Der elementare Kult um den ersten Blutzeugen, den *homo sacer* des Christentums, rückt die Sphäre des *Heiligen* näher an den Gläubigen heran. In genau diesem Kontext ist der überwältigende internationale Erfolg von Mel Gibsons ekstatischer Martyriumsdarstellung *The Passion of the Christ* (USA/IT 2004) verständlich.

Peter Wiechens verweist in seinen Ausführungen zu Bataille darauf: »Bereits der Anblick von Folterungen oder qualvollen Hinrichtungen, ja bereits ihre bloße Vorstellung in der Phantasie genügt oftmals, um solche schockhaften Erfahrungen der Entgrenzung herbeizuführen. Die dabei entstehenden Gefühle des Aus-der-Fassung-Geratens, des Entsetzens und Ekels lösen ebenfalls für kurze Zeit die eigene, bis dahin fraglos gültige, »natürliche« Einstellung auf; sie sprengen bis zu einem gewissen Grad die Grenzen der eigenen Identität und führen dazu, dass der Tod annäherungsweise erfahrbar wird. Die Beobachter solcher Schauspiele werden also selbst gleichsam in das Ereignis der Entgrenzung hineingezogen, es gelingt ihnen nicht mehr, vollständig die Fassung zu bewahren und eine Distanz, eine eindeutige Grenze zu diesem Ereignis herzustellen.«¹² Was Bataille beim Anblick des Fotos der chinesischen Folter erfahren hat, könnte also auch dem Rezipienten eines Films mit ekstatischer Reinszenierung eines Blutopfers widerfahren.

IV. GIRARDS AKTUALISIERTE OPFERDEFINITION UND PASOLINIS FILME

In seiner späteren Abhandlung *Gewalt und Religion. Ursache oder Wirkung?* (2010) bringt Girard seine Perspektive auf die anthropologische Genese des Blutopfers in einer vierteiligen Darstellung auf den Punkt:

1. In vielen Mythen »scheinen die Menschen von ihrem zukünftigen Opfer in Schrecken versetzt zu sein und ausschließlich bemüht, sich vor diesem entsetzlichen Monster zu schützen«¹³. Die mythische Erzählung verdichtet diesen Akt der gründenden Urgewalt in einer metaphorischen Geschichte.

¹¹ Ebd.

¹² Wiechens: Bataille, S. 72.

¹³ Girard: Gewalt und Religion, S. 10.

2. »Viele der Verbrechen, die dem einzelnen Opfer zugeschrieben werden, sind offensichtliche Stereotype und tauchen in den Mythen immer wieder auf.«¹⁴ Girard nennt Vergewaltigung, Kindsmord, Sodomie, Vaternord und Inzest. Der Mob eignet sich immer wieder diese Argumente an, um seine Opfergewalt zu rechtfertigen.
3. Oft ist den Opfern eine physische Beeinträchtigung eigen, Ödipus etwa hinkte. Das »beeinträchtigte« Individuum erscheint als Opfer prädestiniert.
4. Oft sind auch kulturell Fremde solche prädestinierten Opfer, da kulturelle Unterschiede die Gemeinschaft verstören.

Um ihre eigene latente Gewalt (bei Georges Bataille ist dies der »verfemte Teil« der überschüssigen Energie) zu kompensieren, agiert die Gemeinschaft diese an einem Opfer aus: »Die einmütige mimetische Infektion verwandelt die verheerende Gewalt *aller gegen alle* in die heilende Gewalt *aller gegen einen*. Die Gemeinschaft ist geeint auf Kosten nur eines einzelnen Opfers.«¹⁵ Die archaischen Religionen und Kulte verpflichtete Gemeinschaft glaube allerdings, sie müssten damit die Götter gnädig stimmen – statt sich selbst.¹⁶

Girards Grundgedanke ist also – wie bereits festgestellt –, dass das Blutopfer in archaischen Gemeinschaften eine befriedende und sogar identitätsstiftende Rolle hat (was man letztlich für den gesamten Mythenkomplex annehmen kann). Allerdings wird in diesem Kontext dem Opfer eine imaginäre »Schuld« zugeschoben (»Sündenbock«), während der Mob die reinigende Gewalt ausübt. In jüdischen und christlichen Schriften dagegen erkennt Girard – und hier liegt die Aktualisierung seiner Gedanken – eine Veränderung: Hier wird der Mob verantwortlich gemacht, *unschuldige* Opfer zu verfolgen.¹⁷ Darin sieht er einen konsequenten Fortschritt: »Während sich die Mythen der mimetischen Ansteckung gegen das einzelne Opfer unterwerfen, widerstehen die biblischen Interpreten dieser Infektion und rehabilitieren das Opfer, das in der Tat unschuldig ist. Der biblische Widerstand gegenüber der mimetischen Ansteckung deckt die grundsätzliche Täuschung der archaischen Religionen auf.«¹⁸

Ausgerechnet den Mythos von Ödipus, auf den sich Girard oft bezieht, wählt Pasolini als Sujet für seinen Film *Edipo Re* (IT 1967), der auf ungewöhnliche Weise italienische Realität des 20. Jahrhunderts mit der griechischen Antike (oder besser deren mythische Vorzeit) verbindet. Von Ödipus (Franco Citti), der gemäß der Weissagung der Sphinx seinen Vater tötete und seine Mutter (Silvana Mangano) zur Geliebten nahm, leitete auch Freud seinen Begriff des Ödipus-Komplex' her.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 13.

16 Vgl. ebd., S. 17.

17 Vgl. ebd., S. 18.

18 Ebd., S. 20.



Abb. 2: *Edipo Re – Selbstopfer* (DVD Filmgalerie 451)

Dabei betont auch Pasolinis Inszenierung, dass dieser Vatermord unwissend geschieht, dass Ödipus seinen Vater nicht vorsätzlich tötet, um seine Mutter Iokaste zu erringen. Andererseits nennt er Iokaste im Liebesakt »Mutter«, was dieses Wissen unbewusst andeutet. Ödipus wird also letztlich ein Opfer seiner eigenen Blindheit, seines Unwillens, die Realität zu sehen, der im einzig möglichen Schluss mündet: dem Selbstopfer (vgl. Abb. 2). Iokaste begeht Selbstmord und Ödipus blendet sich selbst und bekennt sich somit zu seiner Verweigerung des Sehens. So wird er bei Pasolini zur vielschichtigen Metapher. Pasolini betonte mehrfach, er habe seine eigene Geschichte hier reflektiert, das problematische Verhältnis zu seinen Eltern, die zu Beginn des Films in den 1930er Jahren zu sehen sind. Also wird die Blendung auch zu Pasolinis eigener Einsicht in die Blindheit und Verweigerung.

Ähnlich wie zuvor in seiner Verfilmung des Matthäus-Evangeliums kultiviert der Filmemacher in der audiovisuellen Inszenierung den Synkretismus: Ausstattung, Bauten und Musik entstammen sowohl unterschiedlichsten Kulturen wie auch der Phantasie. Seine Welt des Mythos ist nicht mehr gebunden an seine eigentliche griechische Quelle, sondern lässt Zeiten und Ort in eins fallen. *Edipo Re* konfrontiert uns mit einer Welt, in der der Mythos nicht nur lebendig, sondern Gesetz ist. In der betont anachronistischen Schlusszene wird der blinde und gealterte Ödipus schließlich durch das Bologna der 1960er Jahre geführt. Wie in der mythischen Zeit spielt er die Flöte, nun aber passiert er ein modernes Arbeiterviertel, eine Fabrik der Peripherie, eine Kirche, bis er zu jener Wiese kommt, auf der das Pärchen zu Beginn mit ihrem Kind spielten – dem jungen Pasolini und zugleich Ödipus selbst. Er kehrt zu dieser Urszene zurück und

scheint nun Versöhnung und Frieden zu finden, einen Frieden, der ihm aufgrund seiner selbstverschuldeten Blindheit zuvor verwehrt war und sich in destruktiver Wut und Gewalt Bahn brach.

Konzeptionell ist *Edipo Re* als eine erste Stufe des mythischen Kinos zu sehen, das den Mythos als Reflexion einer immerwährenden Aktualität inszeniert und im Anachronismus an die künstlerische Gegenwart ankoppelt. Pasolini inszeniert diesen Mythos nicht als Gegenmodell einer Aufklärung, sondern als metaphorische Verweigerung der Aufklärung bis hin zur Blendung im Moment der ›Erleuchtung‹ oder ›Lichtung‹ (›Enlightenment‹, der englische Begriff für ›Aufklärung‹ erscheint hier passend). Der Opferakt ist bei Iokaste und Ödipus selbst gewählt und durchgeführt. Der Aspekt des Sündenbocks bleibt hier noch aus.

Pasolinis nächstes Großwerk *Medea* (IT 1969) geht den entscheidenden Schritt weiter – die zweite Stufe einer filmischen Mythos/Opfertrilogie – und kündigt gleich zu Beginn von der »Zerreißung unter dem Lärmgott«¹⁹. Tatsächlich kann man diesen Film als einzigen betrachten, der den anschwellenden Bocksgesang, den Opferhymnus des Dionysos zu rekonstruieren versucht (wenn auch mit dem Schreigesang der Beduinen untermalt).²⁰

In *Medea* inszeniert Pasolini in tranceartiger Ruhe und Ausführlichkeit ein archaisches Blutopfer, das die naturheidnische Kultur von Medea vermittelt: im Namen der Fruchtbarkeit wird ein menschliches Opfer, ein junger Mann, mit Getreideähren geschmückt und zum Opferplatz geführt. Dabei erscheint interessant, dass »Bocksgesang« eigentlich die deutsche Übersetzung des griechischen Begriffs für die Tragödie (gr. »tragodia«) ist. In der griechisch-römischen Antike wurde der Bock mit der Welt der Götter in Zusammenhang gebracht. Wie bei den anderen dem Dionysos heiligen Haustieren verband sich in seiner Erscheinung große Zeugungslust und üppigste Fruchtbarkeit mit einem dunklen und unheimlichen Charakter. Der Gott selbst erschien im Mythos zuweilen in Bocksgestalt; gleichzeitig gehörten Böcke zu den bevorzugten Opfertieren für den im Kult Verehrten. Der eigentlich zum rituellen Opfer gehörige »Gesang um den Bock« verweist also auf etymologischer Ebene ebenso auf die religiös-mythischen Ursprünge der Tragödie wie der von den dramatischen Chören in Bocksmasken vorgetragene »Gesang der Böcke«. Der Archäologe Michael Rind führt Beispiele an: »Die Bewohner von Massilia pflegten sich vor Seuchen zu schützen, indem sie einen armen Menschen opferten. Dieser wurde zunächst ein Jahr lang auf Kosten der Öffentlichkeit gepflegt und ernährt. Zum Opfergang hüllte man ihn in geweihte Gewänder, führte ihn unter Flügen um die Stadt herum und stürzte ihn dann von einem Felsen.«²¹ In *Medea* wird das von der Gemeinschaft separierte Opfer zunächst isoliert, dann geschmückt und

19 Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, S. 76.

20 Das Dionysos-Opfer ist tatsächlich ein Stieropfer – ähnlich, wie es Francis Ford Coppola am Ende von *Apocalypse Now* (USA 1979) inszeniert.

21 Rind: Menschenopfer, S. 38f.

feierlich zum Ritualplatz geführt. Die Festgemeinschaft erscheint in festlichem Ornat (vgl. Abb. 3), bekleidet mit den aus *Edipo Re* bereits bekannten synkretistisch zusammengestellten Kostümen, in ausladenden Gewändern, hölzernen Rüstungen, Kopfputz, geschmückt mit Metallobjekten und sogar Tierkadavern. Am Ritualplatz wird der Junge angebunden und mit einem Baumstamm erdrosselt.²² Dann läuft unter schrillum Geschrei ein Scharfrichter mit einem Hackmesser ein und zerteilt den Körper schnell und routiniert. Teile des Opferkörpers werden verstreut, das Blut in Schüsseln aufgefangen und das Herz in eine Schüssel gelegt. Es folgen sowohl Körperwaschungen in Blut wie auch kannibalische Andeutungen. Zudem werden die Feldpflanzen mit Blut getränkt. Das Opfer stirbt, um neues Leben zu garantieren. Neben ekstatischen Tänzen und perkussiver Musik deutet Pasolini an, dass die Hierarchie kurzzeitig umgekehrt und die Herrscherin selbst zum Ziel der Aggressionen wird (sie wird z.B. bespuckt). Diese Umkehrung dient jedoch ihrerseits zur Rekonstituierung der Gemeinschaft und der Hierarchie (im Sinne einer anschließenden Neubestätigung der Herrschaft).

Trotz dieser akribischen Rekonstruktion eines Fruchtbarkeitsopfers, die sich nah an Batailles Idee einer miterlebten Reinszenierung des Opfers in der Kunst bewegt, sollte Pasolinis Inszenierung nicht affirmativ verstanden werden. Vielmehr signifiziert er Medeas Reich als eine archaische, voraufgeklärte Welt, deren System Mythos und Gewalt fest institutionalisiert hat. Pasolini motiviert auf diese Weise auch Medeas späteren Kindsmord, der einer dieser Welt inhärenten Logik entspricht. All diese Gewaltakte repräsentieren einen Moment der Reinigung – exakt jenes Motiv, das in der Aufklärung als skandalös empfunden wurde.

In Girards Logik steht am Ende des mythischen Zyklus' die Überwindung des Opfers. Es verwundert kaum, dass bei Pasolini diese Überwindung chronologisch früher steht: In *Il vangelo secondo Matteo* (IT 1964) wird die Hinrichtung auf Golgatha zu einem als ›falsch‹ und anmaßend signifizierten Opfer, das inszenatorisch folglich weniger archaisch als vielmehr westlich-modern kontextualisiert wird. Bleibt die stark bewegte Handkamera des Schwarzweißfilms noch roh und nah am Geschehen, schafft klassische Musik hier eine deutliche anachronistische Distanz zum Geschehen.

Der Film vermittelt zweifellos die Erkenntnis, dass nicht das Opfer selbst ›böse‹ ist, obwohl es in seinem anarchischen und revolutionären Gestus von den Besatzern vermutlich so betrachtet wird. Jesus' Kreuzestod ist hier ein notwendig finales Opfer, auch wenn bereits in diesem frühen Werk Pasolinis Faszination für archaische Kulturen durchscheint – seine politische Weltsicht erkennt darin nur metaphorisch eine utopische Alternative zur postfaschistischen (italienischen) Gegenwart der 1960er Jahre. Zugleich hat Pasolini *Il vangelo secondo Matteo* inszeniert, als sei er selbst ein gläubiger Christ – ein Zugang, der ihn noch näher an eine dritte Stufe bringt, die René Girards Idee der Überwindung des Opfers in

22 Vgl. Keutzer: Eine(r) für Alle, S. 43, interpretiert diesen Moment als Genickbruch.



Abb. 3: *Medea – Die Opfergemeinschaft im Festornat* (DVD Arthaus)

der Kreuzigung entspricht: »Die Wahrheit des Opfers, die sich durch die Kreuzigung enthüllt, wird ein für alle Mal und auf lange Sicht gesehen jedes andere und weitere Opfer nichtig machen. Da es unmöglich geworden ist, der Gewalt durch das Ritual zu entgehen, wird die persönliche Versöhnung zum einzigen Mittel, um die zerstörerische Entfesselung der mimetischen Gewalt zu vermeiden.«²³

IV. FAZIT

Zusammenfassend lässt sich feststellen:

- 1 Das Kino ist in großen Teilen ein Reservoir transformierter archaischer Mythen. Im Medium Film selbst ist der zyklische Aspekt des Mythos angelegt.
- 2 Pier Paolo Pasolinis mythische Filme von *Mamma Roma* bis *Medea* orientieren sich in Dramaturgie, Aufbau und Wahl des Sujets an den Mechanismen der mythisch strukturierten klassischen Tragödie (»Bocksgesang«), die wiederum an die archaische Opfererzählung anknüpft.
- 3 Elemente der klassischen Tragödienhandlung wie die Odyssee, das Martyrium, der Königsmord, insbesondere der ödipale Vatemord und die

23 Girard: Gewalt und Religion, S. 23.

Feier des individuellen Untergangs (die Opferung), der im Sieg der Gemeinschaft gipfelt, finden sich in Pasolinis filmischer Mythopoesie wieder.

- 4 Speziell die archaische Opfertheorie, wie sie René Girard vertritt, spiegelt sich in Pasolinis mythopoetischen Filmen und weist einen eigenen Weg vom gemeinschaftsstiftenden Blutopfer zur christlichen Überwindung des Blutopfers im Kreuzestod von Jesus in *Il vangelo secondo Matteo*.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arnheim, Rudolf: Kritiken und Aufsätze zum Film, Frankfurt a.M. 1979.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M. 1957.
- Bataille, Georges: Die Tränen der Eros, München 1993.
- Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a.M. 1978.
- Cassirer, Ernst: Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12: Philosophie der symbolischen Formen, 2. Teil: Das mythische Denken [1925], Hamburg 2002.
- Eliade, Mircea: Die Religionen und das Heilige, Zürich 1954.
- Földényi, László F.: »Aufklärung – um jeden Preis«, in: Der Pfahl. Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft IV, München 1990, S. 64-77.
- Frazer, Sir James G.: The Golden Bough. A Study in Magic and Religion [1890], New York 1922.
- Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker [1912/13], Frankfurt a.M. 1956.
- Girard, René: Gewalt und Religion. Ursache oder Wirkung?, Berlin 2010.
- Ders.: Das Heilige und die Gewalt [Orig.: La Violence et le Sacré, Paris 1972], Frankfurt a.M. 1992.
- Ders.: Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses, Freiburg u.a. 1983.
- Heuermann, Hartmut: Medienkultur und Mythen. Regressive Tendenzen im Fortschritt der Moderne, Reinbek bei Hamburg 1994.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944/47], Frankfurt a.M. 1988.
- Hülk-Althoff, Walburga u.a. (Hrsg.): Alte Mythen – neue Medien, Heidelberg 2006.
- Jensen, Adolf Ellegard: Mythos und Kult bei Naturvölkern, München 1992.
- Keutzer, Oliver: Eine(r) für Alle. Selbstopfer und Sündenböcke im Film, Remscheid 2006.
- Lévy-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie I, Frankfurt a.M. 1967.

Ders.: Das wilde Denken [1962], Frankfurt a.M. 1968.

Münkler, Herfried: Die Deutschen und ihre Mythen, Berlin 2009.

Rind, Michael M.: Menschenopfer. Vom Kult der Grausamkeit, Regensburg 1996.

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

Ders.: Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film, Berlin 2006.

Strauß, Botho: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, München 1999.

Wiechens, Peter: Bataille zur Einführung, Hamburg 1995.

INTERNETQUELLEN

Stiglegger, Marcus: »Mythos/Moderne. Souveränität, Transgression und Transzendenz als Fluchtpunkte einer anderen Moderne«, <http://www.getidan.de/kolumne/marcus-stiglegger/44913/souveranitat-transgression-und-transzendenz-als-fluchtpunkte-einer-anderen-moderne>, 30.07.2013.

FILME

Apocalypse Now (USA 1979, Regie: Francis Ford Coppola).

Conan the Barbarian/Conan der Barbar (USA 1982, Regie: John Milius).

Edipo Re/Ödipus Rex – Bett der Gewalt (IT 1967, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Gladiator (USA 2000, Regie: Ridley Scott).

Mamma Roma (IT 1962, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Medea (IT 1969, Regie: Pier Paolo Pasolini).

The Passion of the Christ/Die Passion Christi (USA/IT 2004, Regie: Mel Gibson).

Il vangelo secondo Matteo/Das erste Evangelium – Matthäus (IT 1964, Regie: Pier Paolo Pasolini).

»EINE VERLORENE GENERATION«?

Bilder der Jugend bei Haneke und Pasolini

VON JÖRG METELMANN

Michael Haneke bezog sich mit seinem Statement, Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (IT 1975) sei der einzige Film über Gewalt, der bis heute bestehen könne, auf die Radikalität, mit der Gewalt als ein politisches Problem, eine moralische Provokation und eine ästhetische Herausforderung bearbeitet wurde. Die Radikalität von *Salò* rückte und rückt ihn in den Bannkreis dessen, was Wojciech Kuczok unlängst *Höllisches Kino* genannt hat – und sich dabei natürlich von Pasolini die Inspiration und die Stichworte geben ließ:

Um einen Film über die Hölle zu machen – mehr noch, einen *höllischen Film* –, muss man sich an die Worte Pasolinis kurz vor seinem Tode halten und sie so konsequent in die Tat umsetzen, wie er selbst es in *Salò* getan hat: »Was die Künstler machen müssen – und die Kritiker verteidigen und alle Demokraten in einem entschlossenen Kampf von unten unterstützen müssen –, sind Werke, die so extremistisch sind, dass sie selbst noch für die aufgeschlossenen Ansichten der neuen Macht(-haber) inakzeptabel sind.«¹

Im besagten Film sieht der junge polnische Autor diesen Extremismus auf zweierlei Art umgesetzt: zum einen durch die thematische Verknüpfung von de Sades abgründigem Libertinismus mit der Ordnung des Terrors des Faschismus, zum anderen durch die Ästhetik des *Mise en Scène*, »die präzise Komposition der Bilder, in langen Einstellungen der unbewegten Kamera aufgenommen«. Sie erzeuge eine »höllische Dichte«, die eine zusätzliche »Form der Nötigung« zu jener schaffe, »die das Quartett der Naziwürdenträger seinen Opfern angedeihen lässt.«²

Den Extremismus eines höllischen Kinos findet Kuczok aber auch in Ulrich Seidls *Hundstage* (A 2001), in Gaspar Noés *Irréversible* (F 2002) oder auch in Michael Hanekes *La Pianiste* (A/D/F/PL 2001), nun zum Themenkreis der Sexualität als hoch riskanter Form von Sozialität – riskant, weil sich das Begehren oft mit Abhängigkeit, mit Unterwerfung, mit Machtphantasien paart, die den »guten Sex« vom »bösen Sex« nicht leicht unterscheidbar machen.

Im Folgenden möchte ich diese Kategorie des Extremistischen als höllisches Kino aufnehmen und auf ein soziales Feld beziehen, das sowohl bei Haneke als auch bei Pasolini eine wichtige Rolle spielt – allerdings eher im Hintergrund,

1 Kuczok: *Höllisches Kino*, S. 10.

2 Ebd., S. 13.

weniger laut und unmittelbar provokativ als der physische Gewalt-Exzess oder die perverse Sexualität. Gemeint ist das Feld der *Jugend*, das von politischen und moralischen Vorstellungen über das Heranwachsen gerahmt wird, das von sehr unterschiedlichen Typen und Kulturen bevölkert wird und das je nach historischer Zeit unterschiedliche Techniken der Herstellung von Subjekten umfasst und archiviert – Subjekte, die dann später unter der Erwartung stehen, als Erwachsene die Geschehnisse der Welt voranzutreiben, wohin auch immer.

Medien – und so auch der Film bzw. unsere hier verhandelten Regisseure – tragen durch ihre Darstellungen von Jugend zu dieser Subjektivierung bei, denn sie können Norm und Abweichung verschiedentlich definieren: Die Figuren auf Leinwand und Bildschirm, aber natürlich auch Fotografien und Kunstobjekte machen die allgemeinen Muster der Wahrnehmung und die besonderen Abweichungen sichtbar. Sie bilden also zugleich die kollektive soziale Typisierung wie auch die individuelle Abweichungen ab, arbeiten an der Grenze zwischen Subjekt und Individuum: »Subjektformen sind kulturelle Typisierungen, Anforderungskataloge und Muster des Erstrebenswerten – der Einzelne subjektiviert sich in ihnen und wird subjektiviert.«³ Solche Repräsentationen als Bilder einer Möglichkeit zu sein bilden damit nicht nur ab, reproduzieren nicht nur, sondern produzieren die soziale Welt als kollektiven Wahrnehmungsraum auch erst mit, in der die Menschen leben und kommunizieren.

In diesem Sinne diskutiere ich im Folgenden nicht den empirisch untersuchten ›realen‹ Einzelfall (also: das Individuum), sondern den medienkulturwissenschaftlich analysierten Typus von Jugendlichen (also: das Subjekt, die Typisierung als das Produkt eines sozialen Arrangements bzw. einer Technik der Subjektivierung). Dass eine solche Analyse dann auch Rückschlüsse auf den Alltag und die Realitäten seiner multiplen Wahrnehmung zulässt, ist natürlich – zumal in einer zunehmend bildmedial geprägten Welt – der Anspruch des Verfahrens.

I. MICHAEL HANEKE

Beginnen wir mit Michael Haneke, naheliegender Weise, denn er hat ja bekanntlich mit einer »Kindergeschichte« 2009 die Goldene Palme in Cannes gewonnen. *Das Weiße Band* (D/A/F/IT 2009) ist eine historische Bildrecherche der Subjektivierungsformen des Wilhelminismus, den Haneke als repressives Gemisch aus politischem Obrigkeitsdenken und moralischem Rigorismus zeigt. Was von einem solchen kollektiven Mindset dann bei der nächsten Generation ankommt, ist das Unvermögen, sich jenseits von absoluter Regelmäßigkeit die Welt vorzustellen. Der Totalitarismus, so die unausgesprochene These des Films, resultiere aus einem für die Heranwachsenden unlösbaren Doublebind von *Rechtfertigungsglauben* – also bedingungsloser Liebe und vollständigem Angenommen-sein – und *Normbewusstsein* – also ausnahmsloser Regeldurchsetzung und

3 Reckwitz: Subjekt, S. 140.

bedingungsgesteuerter Pflichterfüllung. Verbinden sich beide, so deutet der Film am Beispiel der Misshandlung von Karli an, wird die Einhaltung der Norm libidinös besetzt, wird Brutalität mit großer Hingabe verbunden – um 30 Jahre später, so auch eine der unausgesprochenen Fluchtlinien des Films, in die Perversion des SS-Mannes zu führen, der sich noch im Schlachten anständig fühlt, weil er all seine Energie und Hingabe pflichtbewusst an ein solches objektiv mörderisches Geschehen hängt. Die Kinder in *Das Weiße Band* sind Opfer-Täter: Opfer, weil sie schuldlos in eine Zeit und ihr Denken und Fühlen hineingeboren wurden; Täter, weil sie an den von ihnen – mutmaßlich – vollzogenen Taten nicht schuldlos sind.

Es ist nun bemerkenswert – und wenig bemerkt worden, wenn ich das richtig sehe –, dass mit *Das Weiße Band* eine »deutsche Kindergeschichte« auf eine »französische Kindergeschichte« folgt, die Haneke 2005 mit *Caché* (F/A/D/IT 2005) erzählt. Schon hier findet sich die Konstellation einer schuldlosen Schuld, nur in einer anderen soziohistorischen Konstellation: Georges ist nicht schuldig, weil er als Kind seinen Pflege-Bruder Majid beschuldigte, Blut zu spucken, sondern er ist schuldig, weil er auch 40 Jahre später für diese Tat keine Verantwortung übernehmen will. Vielmehr hält er an der kolonialen Logik fest, mittels derer er einen Eindringling zu konstruieren versucht, der den Familienraum der Laurents zu zerstören versucht – natürlich mit der Pointe, dass er selbst der Eindringling ist, also sowohl das Opfer als auch Täter der Invasion in die Unschuld der Kleinfamilie, die Haneke immer so gerne unter die Lupe genommen und kritisch seziert hat.⁴ Neben dieser sehr manifesten Kinder-Schuld-Geschichte findet sich natürlich in *Caché* auch noch die latente, die nur angedeutete: Sind Pierrot und Majids Sohn die Absender der anonymen Botschaften? Ist der unschuldig lächelnde Mustersohn aus gutem Hause nicht ziemlich durchtrieben? Und ist der anständig-ehrlich wirkende Sohn des Einwanderers vielleicht doch auch ein wenig perfide in seinen Methoden? Andeutungen, ungesicherte Vermutungen – nicht ganz so unsicher wie die Erzählerstimme in *Das Weiße Band*, aber eben bloß Vermutung.

Halten wir fest: In den jüngeren Produktionen von Haneke findet sich eine jugendliche Subjektform »Opfer-Täter« – vor allem die Kinder aus Eichwald, aber auch Georges aus *Caché*, in denen sich spiegeln lässt, wie die Gesellschaft mit ihrem Nachwuchs umgeht bzw. wie ambivalent sich die Sozialisationseffekte darstellen und entwickeln können. Das ist ein zentrales Motiv in Hanekes Schaffen, wie er selbst immer wieder bekundet hat, und man könnte sogar so weit gehen, dass man den Autorenfilmer zumindest im Hinblick auf seine selbst verfassten Kino-Produktionen zu einem »Kinder-Regisseur« umtituliert, der soziale Analyse als Untersuchung der zirkulierenden Bilder der Jugend betreibt.

Das lässt sich gut mit den vier Kino-Filmen aus seiner österreichischen Schaffenszeit belegen, also mit *Der siebente Kontinent* (A 1989), *Benny's Video*

4 Vgl. hierzu ausführlich Loren/Metelmann: Irritation of Life.

(A/CH 1992), *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (A/D 1994) und dem Höhe- und Wendepunkt *Funny Games* (A 1997). Aus ihnen kann man drei weitere Subjektformen extrahieren, die den Typus »Opfer-Täter« einerseits sowohl in Richtung »Tätersein« als auch im Hinblick auf das Opfer ausdifferenzieren, andererseits eine Alternative zu diesem binären Modus der Subjektivierung aufscheinen lassen.

Der erste Typus wäre, etwas pointiert, das »Monster«. Die Bezeichnung klingt zunächst stigmatisierend, bringt aber sehr präzise das Unverständnis auf den Begriff, das die Erwachsenenwelt dem Kind entgegenbringt. Dieses Unverständnis klingt in *Caché* an, wenn Georges und Anne in der Not der Suche nach ihrem Kind merken, wie fremd ihnen die Lebenswelt des »Filius« eigentlich ist. Pierrots medialer Vorläufer ist dabei natürlich Benny aus *Benny's Video*, zu dem Haneke mit *Caché* eine Art Remake geschaffen, nicht als Eins-zu-Eins-Szenenneudreh wie mit *Funny Games U.S.* (USA/GB/F/A 2007), aber in der Aufnahme des Motivs der Videobotschaften. In *Benny's Video* besteht die zentrale Opposition zwischen dem Kind Benny und den Eltern in der Inkompatibilität der Realitätskonzepte. Benny operiert nach dem Imperativ »Lass das Video handeln und agiere stets so, dass es wieder ein Video gibt«. ⁵ Aus seiner Sonde Kinderzimmer sendet er Botschaften nach draußen, beobachtet die Effekte und handelt wiederum medial. Er lebt im medialen Doppel eines »Systems Benny Video«, wohingegen seine Eltern mediale Produkte für klar unterscheidbare und interpretierbare Objekte halten – wie perfekt in der Arbeit der Mutter dargestellt, die Reproduktionen von Meisterwerken vertreibt. Aus dieser Konstellation ergibt sich die medienkritische Perspektive, mit der nicht zuletzt Haneke selbst oftmals die eigentlich visionäre Kraft dieses frühen Meisterwerks verstellt hat: »Dem Kind fehlt es doch an nichts, wie kann es da bloß sein, dass aus all den technischen Segnungen ein so abgestumpftes und sprachunfähiges Wesen hervorgehen konnte?« In dieser Perspektive sind die Bild-Medien böse, aus Bennys Sicht sind sie einfach nur da, er gebraucht sie, um Realität wahrzunehmen und zu gestalten.

Das Monströse dieser Wahrnehmungsdifferenz hat Haneke dann mit dem Skandalfilm *Funny Games* durch die Reflexivität der Handlungsposition verstärkt. Peter und Paul alias Tom und Jerry alias Beavis and Butthead reden wie Sozialarbeiter, die prekarierte Umweltbedingungen für ihr Werden verantwortlich machen, obwohl sehr deutlich wird, dass dies Sprachspiele sind, mit denen sie sich einen Spaß – »Funny Games« – mit der Erwachsenenwelt erlauben. Durch die erneute Besetzung von Arno Frisch, »wo Benny war soll Peter werden«, wird diese mediengenealogische Sicht überdeutlich: Es kommt zu einer Trennung der Wahrnehmungsweisen, die sich an der Leitunterscheidung »Wirklichkeit/Fiktion« brechen. Es gibt die einen, für die beides eins zu sein scheint, und die anderen, die

5 Vgl. hierzu sowie zu Hanekes Filmen bis zu *Die Klavierspielerin*. Metelmann: Zur Kritik der Kino-Gewalt.

auf der Differenz bestehen. Indikator für die Zugehörigkeit ist dabei der Körper, radikalisiert im Schmerz und im Leid des Opfers, generalisiert im populär gewordenen Sammelbegriff der »emotionalen Vergletscherung«, den Haneke selbst für seine »Bürgerkriegstrilogie« gewählt hat.⁶

Eine zweite Subjektform ist das stumme Opfer, das sich dem Druck der Verhältnisse nicht entziehen kann, diesen auf sich nimmt und daran stirbt oder sich zumindest hingeben will. Diesen Typus verkörpert zum einen Evi aus *Der Siebente Kontinent* und zum anderen der Junge aus *Le Temps du loup* (F/A/D 2003). Evi stirbt den Freitod ihrer Eltern, scheinbar im Einvernehmen, um dann angesichts des Todes ihrer Fische doch noch eine verzweifelte Reaktion des Lebens gegen die Last eines sinnlos scheinenden Lebens zu artikulieren. Der Junge aus *Wolfzeit* fühlt die Apokalypse und will mit dem Feuer-Opfer etwas versöhnen, dessen Dimensionen er überhaupt nicht verstehen kann. Dass das Opfer keine Erlösung mehr bringt, ist eine der Kränkungen der filmischen Apokalypse, die Haneke bei seinem Rückgang in den Naturzustand inszeniert – das Opfer sühnt nichts, es signalisiert allein die zivilisatorische Unzulänglichkeit einer sich human nennenden Gesellschaftsformation, zumal in der Gestalt des jugendlichen Opfers.⁷

»Wo bitte bleibt das Positive?«, ist Haneke mit Kästner sehr früh schon gefragt worden, und er hat darauf mit dem Hinweis auf die Kinder geantwortet, die aus der »Dritten Welt« in den lebensmüden Westen kommen. Prototyp dieses migrantischen Subjekts ist Marian aus *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, der im Prozess seiner Aufnahme in die hilfsbereit-spendenfreudige Wohltandswelt zu Protokoll gibt, dass »die Leute hier auf ihre Sachen überhaupt keine Acht geben« – sie sind den Überflussgewöhnten einfach nichts mehr wert. Diese Figur entwickelt Haneke weiter in Amadou aus *Code inconnu* (F/D/RO 2000), der zwischen afrikanischer Herkunft, französischer Kultur und der taubstummen Lebenswelt übersetzt.

Er ist ein besonnener junger Mann, der gleichwohl im Namen der Würde bedingungslos hartnäckig und engagiert wird – so, wenn er Georges kleinerem Bruder klarzumachen versucht, dass er die Bettlerin nicht derart abfällig und diskriminierend behandeln kann (vgl. Abb. 1). Dieser kleinere Bruder zeigt daneben auch ein weiteres Problem des Jungseins: Was machst du, wenn an dem für dich vorgesehenen Ort nicht der richtige Platz ist? Wenn du einfach nicht auf dem Bauernhof leben willst? Der Junge verschwindet aus unserem filmimmanenten Blick, hinterlässt eine offene Frage.

6 Vgl. Haneke: »Der Name der Erbsünde ist Verdrängung«, sowie Grundmann: »Introduction: Haneke's Anachronism«.

7 Vgl. hierzu Metelmann: »Die Autonomie, das Tragische«.



Abb. 1: *Code Inconnu: Respect!*

Die schillerndste Figur dieser Subjektivierungsform »Hoffnungsträger« ist zweifelsohne Majid, der sich der entwürdigenden Logik des kolonialen Anderen nur durch eine Leerung dieser ihm zugeschriebenen Rolle zu entziehen vermag – er bringt sich um, in Anwesenheit von Georges, des bezeugenden Aggressors. Majids Sohn nun unterläuft genau diese Logik von Einheimischen und Fremden, guten Bürgern des vermeintlich zivilisierten Mutterlandes und vaterlandslosen migrantischen Schurken, die nur aufmischen wollen. Auf Georges' Frage, was er denn nun wolle, etwa dass er, Georges, sich entschuldigen solle, antwortet Majids Sohn nur: »Bei wem?«. Als junger Mann in einer postkolonialen Welt verweigert er die erneute koloniale Subjektivierung als Opfer, nachdem sein Vater bereits zum Täter gestempelt wurde. Seine Haltung negiert die Diskriminierung: Es geht immer um Respekt, egal, wo du herkommst. Du kannst dich bilden, im Verstand und im Herzen, auch wenn dir deine Eltern keinen Internatsplatz oder noch nicht einmal Schulbücher bezahlen können. Dieser Subjekttypus »Hoffnungsträger« hat zumal in der Gestalt von Majid viel von dem eigenverantwortlichen und selbst-unternehmerischen Subjekt, dessen neoliberal ausgebeutete Extremform in Verruf und zurecht in die Kritik gekommen ist. Nicht als *Bourgeois*, sondern als *Citoyen* betrachtet steht es für eine mögliche und wünschenswerte Zukunft der westlichen Gesellschaft.

»Opfer-Täter«, »Monster«, »Opfer« und »Hoffnungsträger«: das sind die subjektphänomenologischen Bilder der Jugend, die sich aus Hanekes Filmen heraus skizzieren lassen. Sein Fokus liegt dabei einerseits auf der Medialität der Subjektivierung – die explizit selbstreferenziell-modernistische Machart seiner Filme –, andererseits auf den zivilgesellschaftlichen Konsequenzen der geschilderten Erziehungseffekte: Gewalt scheint hier kein Übel, das aus dem Sozialen verbannt werden soll, sondern vielmehr ein integraler Bestandteil einer Ordnung, die in der flächendeckenden Durchsetzung des westlichen Wohlstandsmodells das

politische Ziel einer wirklich demokratisch-rechtsstaatlichen Gesellschaft aus den Augen verloren hat.

II. PIER PAOLO PASOLINI

Pier Paolo Pasolini, das liegt sicherlich an der Zeit seines Schaffens, aber auch an der Radikalität seiner intellektuellen Persönlichkeit, liest das Phänomen Jugend sehr viel expliziter politökonomisch und transformiert diese Deutung ästhetisch. Die jungen Menschen – eigentlich Männer – seiner frühen Werke sind »Berufs-jugendliche«, die nach der Devise »Erwachsen – nie!« leben. In den Büchern *Ragazzi di vita* (1955) und *Vita violenta* (1959), die Pasolini dann in den Filmen *Accattone* (IT 1961) und *Mamma Roma* (IT 1962) reflektiert, zeigt der Autor und Regisseur die Jugend in der Peripherie Roms als einen geschichtslosen Raum der ewigen Wiederkehr von Kleinkriminalität und Anmache, von Zuhälterei, Wetten und Kämpfen. Der Grund für diesen entwicklungslos-»unzeitgemäßen« Habitus liegt in der sozialen Bewusstlosigkeit der Protagonisten, wie Bernhard Groß mit Pasolini argumentiert:

Sie erscheinen, als hätte ihr Leben nie angefangen oder sei immer schon zu Ende. So sind sie ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, ohne Identität und ohne Bewusstsein. Da sie nicht handeln können, besetzen sie einen Spielraum, der nicht mehr gesellschaftlich bestimmt ist. Pasolini bezeichnet sie als Sub-Proletarier und inszeniert dies im ganz wörtlichen Sinn: Sie sind, aufgrund der »Bewusstlosigkeit« gegenüber ihrer sozialen Lage, nicht Subjekte ihrer Geschichte, stattdessen werden sie bei Pasolini zu Verkörperungen der christlichen Mythologie. Diese, christlich aufgefasste Unschuld des Subproletariats erzeugt das »heilige« Moment ihrer Armut.⁸

Es ist also die häufig beschriebene unmögliche Kombination von immanenter Geschichtlichkeit und transzendenter Geschichtslosigkeit, von Marxismus und Katholizismus, die auch Pasolinis Bild von der Jugend prägt. Das Dazwischen dieses Lebensabschnitts – nicht mehr Kind, noch nicht erwachsen – birgt in seiner Liminalität ein Potenzial für Veränderung, das Pasolini ästhetisch zu präparieren versucht: Es geht darum, in der Loslösung der Figur aus dem sozialen Raum ein Heterotop zu schaffen, in dem das Neue entstehen kann.

Dabei verwendet er zwei zentrale Stilmittel, und ich folge hier den Analysen von Groß: Erstens, wie in *Mamma Roma*, die *Einverleibung des Raums*. Indem die Figur durch Lichtgestaltung und Kameraperspektive wie in einem Tableau und nicht auf einer Vorortstraße gezeigt wird, wird ihre Rede – die Sprache, die Gestik – zum einzigen Referenzpunkt des Zuschauers. *Mamma Roma* gibt es nur für die Dauer ihrer Erzählung, in der sie von der Welt der Prostitution in die

8 Groß: »Berufs-jugendliche«, S. 120.

kleinbürgerliche Welt geht und berichtend wieder zurück. Dies ist ein Klage-, kein Handlungsraum. Die Verkommenheit der Welt ist so subjektiv authentisch wie objektiv kontingent. Ihre Figur, und das funktioniert wohl nur vor dem Hintergrund der *città eterna*, ist kein Ansatzpunkt für Klassenkritik, sondern ein Mythos.

Neben dieser »indirekten freien subjektiven Perspektive«⁹, die sich auch in *Accattone* findet, verwendet Pasolini das Mittel der Überblendungen, um die zeitlose Metamorphose von Gegenständen und Menschen zu zeigen. In der Eröffnungsszene von *Accattone* scheint durch die passive Haltung des Helden angesichts des Spotts seines Umfelds ein Moment des Duldens in der Nachfolge Jesu durch, die bereits der Schlusschor aus Bachs *Matthäus-Passion* »Wir setzen uns mit Tränen nieder« akustisch angelegt hat. Accattones weitere Geschichte ist damit bereits determiniert, bevor die Filmnarration richtig begonnen hat. Dabei ist es nicht seine ganz persönliche Passionsgeschichte, sondern die Zuschreibung eines mythologischen Moments kennzeichnet die gesamte subproletarische Klasse samt allen Figuren, die wir in der Eröffnungsszene sehen (vgl. Abb. 2).



Abb. 2: Pasolini: *Accattone*, *Berufsjugendliche*

9 Pasolini: »Das Kino der Poesie«, zitiert nach Groß: »Berufsjugendliche«, S. 124.

»Die soziale Bestimmung des Subproletariats«, ich zitiere noch einmal Groß, »wird auf ihr ästhetisches Potenzial hin befragt.«¹⁰ Damit verändert sich auch der Subjekt-Begriff. Gebraucht ihn Pasolini im ersten Schritt noch im Sinne einer linken Kritik als klassenbezogene Kategorie sozialer Emanzipation, so wird er durch die ästhetische Intervention zu einer medialen Subjektivierungsform, die für ein Veränderungspotenzial ohne Teleologie steht. Gerade weil sie nichts sind, könnten die Figuren zu allem werden – gerade weil sie alles schon sind, Mythen, müssen sie zu nichts werden. Die Figuren denken nicht politisch, deshalb können sie nicht gesellschaftlich handeln – können deshalb aber auch nicht politisch vereinnahmt werden für ein ihnen zugeschriebenes Ziel oder eine an sie gerichtete Erwartung. Diese ästhetisch konstruierte Subjektform ließe sich als »Shifter« bezeichnen: biografisch positioniert zwischen Kindheit und Erwachsenenalter, sozial positioniert zwischen Perspektivlosigkeit und Saturiertheit, temporal positioniert zwischen Entwicklung und *nunc stans*, lokalisiert in einem Heterotop.

Kommen wir noch einmal auf den Extremismus des Anfangs zurück, von dem Pasolini spricht. Im Gegensatz zu Hanekes sozial und soziohistorisch anschlussfähigen Subjektformen könnte man Pasolinis filmische Analysen verstehen als ein Verfahren, das »selbst noch für die aufgeschlossenen Ansichten der neuen Macht(-haber) inakzeptabel« ist: Auch diese Figuren, behauptet Pasolini, sind »Hoffnungsträger«, allerdings ganz ohne Akklamationspotenzial für Sonntagsreden. Für den linken Mainstream seiner Zeit ist die Mythisierung restaurativ, für die konservative Mehrheit der *italietta* ist die Mythisierung von Zuhältern ein Sakrileg. Genau in diesem Dazwischen liegt jedoch das Potenzial für Veränderung, »lungert die Revolution«, wenn man so will. Sie wäre die Verschmelzung von Zeit und Raum in Figuren, die anders-als-bekannt sein könnten. Sie ist eben keine Utopie als einem Nicht-Ort oder nie erreichbarem Ort, sondern mit Foucault eine Heterotopie als realisierte Utopie, ein hier medial konkreter Ort des Nicht-Normativen und Unerwarteten.

Nehmen wir die hier natürlich nur kurz angerissenen Bilder der Jugend zusammen, dann zeigt sich eine Breite an Formen, die letztlich durch die Klammer der Gewalt zusammengehalten wird. Denn was wir überhaupt nicht finden, ist die Vorstellung einer schönen, behüteten Kindheit und Jugend, die wahrscheinlich die meisten Eltern irgendwie in ihrem Handeln motiviert. Kindheit, eine Erfindung des Industriezeitalters und bis heute maßgeblich das Produkt einer bürgerlichen Codierung, ist in den gesehenen Filmwelten kein geschützter Raum des Lernens für das Leben, sondern Lernen des Lebens jenseits des Schutzraums – die Welten sind zusammengerückt, sozial und natürlich medial in einer durchvisualisierten 24/7-Welt, was wahrscheinlich niemand besser kennt als die *digital natives*.

10 Ebd., S. 129.

III. WUT

Ich möchte nun abschließend einen Transfer versuchen, der Haneke und Pasolini mit einer deutschen Fernsehproduktion verbindet, die viel Aufsehen erregt hat, weil sie das Thema Jugend »auch für die aufgeschlossensten Ansichten der neuen Macht(-haber) inakzeptabel macht.« Im Hinblick auf Bildproduktion in Deutschland, die es ohne die mächtigen Sendeanstalten schlechterdings nicht gibt, sitzen diese aufgeschlossensten Ansichten wahrscheinlich in Köln, beim WDR, aber *Wut* von Züli Aladağ war ihnen im September 2006 dann doch zu heiß. Die Sendung wurde verlegt, vom Prime-Time-Platz am Mittwoch auf die Spätabend-Schiene, dazu eine Talkshow, die das Ganze sozial-demokratisch begleitete.

Kurz zum Inhalt: Felix Laub, behüteter Sohn in einer bildungsbürgerlichen Familie, wird abgezogen. Can, der Übeltäter, ist Chef der lokalen Migrantengang und verdient sein Geld zusätzlich mit Drogenhandel. Vater Simon Laub versucht es zuerst im Gespräch mit Can, ohne Erfolg. Der Besuch bei Cans Vater bringt den Sohn zwar dazu, die Schuhe zurückzugeben, eskaliert aber den Streit, weil aus dem Rechtsproblem ein Ehrproblem wird – wie man unter Rückgriff auf *Michael Kohlhaas* sagen könnte, nicht ohne dramaturgische Hintergedanken das Thema von Professor Laubs Antrittsvorlesung, die wiederum Can effektiv stört und damit Simons Karriere symbolisch ruiniert. Dieser greift zum Mittel der Anzeige Cans wegen Drogenhandels, was dazu führt, dass Can von seinem Vater unter Schlägen verstoßen wird. Auf weitere Provokation reagiert Simon mit Selbstjustiz, die sein Studienfreund vollzieht und Can zusammenschlägt. Can, verstoßen und zu Gefängnis verurteilt, kommt zum Showdown in das Haus der Laubs, fesselt sie und spielt ein Funny Game, in dem sich die Familienmitglieder vermeintlich wechselseitig exekutieren müssen. Vater Laub will sich opfern, doch die Pistole ist gar nicht geladen, er macht sich aber in die Hose. Derart provoziert ermordet er Can im Swimming-Pool. Am Schluss beweint er den jungen Deutschtürken als toten Christus (vgl. Abb. 3).

Wut ist ein gut gemachtes TV-Melodram, in dem es um Gefühle, nicht um Argumente geht. In schneller Folge wechseln »Pathos und Action«¹¹, also eine Moralisierung und daraufhin die vergeltende Handlung. Die Räume sind keine realen Orte – obwohl man sehr deutlich Berlin erkennt –, sondern kondensierte Emotionen. Der junge Mann mit Migrationshintergrund wird, und das war »zu heiß«, nicht als Opfer der Mehrheitsgesellschaft, sondern als Täter gezeigt. Als Opfer fühlen sich »die Deutschen«, die ihr Land an eine Horde von jugendlichen Gewalttätern zu verlieren glauben. Diese Deutschen im Zentrum des kollektiven Imaginären sind geprägt von 1968 und stolz darauf, statt Faschismus Liebe, Toleranz, Gleichberechtigung von Mann und Frau und Gewaltfreiheit gelebt zu haben: all das wird nun zurückgedreht auf Ehrenmord, Zwangsheirat, Bandengewalt und Kanak Sprak. Ästhetisch hat der Film *Wut* damit um einige Jahre die

11 Williams: »Melodrama Revised«, S. 69ff.



Abb. 3: *Wut: Migrant als toter Christus*

Debatte vorweggenommen, die Thilo Sarrazin ab 2009 mit seinen Statistik-Interpretationen in Deutschland ausgelöst hat. Und er hat einen Trend aufgenommen, vor dem immer häufiger gewarnt wird: So spricht etwa der IWF von einer »verlorenen Generation« von Unterschichten- und Migrantenkindern, die sehr viele kommende Probleme für den Wirtschaftsraum Europa bedeuten werden, wenn nicht bald Reformen des Jobmarktes einsetzen, die »Ketten der Wachstumsschwäche gesprengt und so viele Arbeitslose integriert würden«.¹²

Can und seine Gang sind sicherlich Kandidaten für die Teilhabe an dieser »verlorenen Generation«. Dabei ist letztlich offen, ob sie sich überhaupt in den Arbeitsmarkt integrieren könnten und wollten – von der Formalbildung her dürfte das vertraute Wehklagen der Ausbildungsbetriebe erklingen, dass man halt mit einem Jungen, der in der einfachsten Berechnung von Flächen scheitert, auch kein Dach decken kann. Und für den Willen bräuchte es Perspektive – eine Perspektive, die über Drogendealen, Frauen-Anmachen, Schlägern und Abziehen hinausginge, z.B. vernetzungsoffene Kommunikation statt kommunikativer Ver-
eindeutigung durch physische und psychische Gewalt. All das scheinen die Jungs vom Kotti nicht zu haben und werden damit zum medialen Albtraum des gewaltlosen Normalbürgers und der Hartz IV-ausbezahlenden Kommunen.

Ich frage mich nun, warum wir – und das heißt die Meinungsmacher und Interpreten der diversen damit betrauten Institutionen – diese Jungen nicht stärker mit Pasolini sehen: Sind nicht auch sie Sub-Proletarier, die viel zu ungebildet sind, um überhaupt ausgebeutet werden zu können? Und besetzen nicht auch sie Orte, die gesellschaftlich schon lange nicht mehr wichtig sind – die

¹² So der Chef des IWF, Dominique Strauss-Kahn, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20./21.11.2010, S. 1 und 25.

Straßen? Steckt nicht in der Liminalität dieser zweiten Migrantengeneration auch ein Potenzial für etwas ganz anderes? Öffnet die überraschende bildästhetische Überblendung von Can mit Christus und Simon als Mutter Gottes – die klassische Pietà – nicht einen Raum, den Konflikt neu zu denken? Ihn also nicht immer stereotyp als Ehren-Rückständigkeit gegen Zivilisationsfortschritt, Familienrecht gegen Rechtsstaat und Macho-Kult gegen Frauenverstehen zu reproduzieren? Könnte man in Can und seinen Freunden auf der Leinwand und in den Straßen nicht auch mehr sehen als Arbeitskräftereserven vor dem Hintergrund des Fachkräftemangels? Ist die rhetorisch gekonnte Kritik von Can an der Scheinheiligkeit des pseudo-liberalen Multi-Kulti-Gedröhnes nicht ein Spiegel, in dem sich das tiefere Problem des interkulturellen Zusammenlebens spiegelt, nämlich Indifferenz? Ist Can als »Shifter-Subjekt« also nicht ein migrantischer Kulturhooligan, sondern vielmehr Christus, der die Pharisäer mit ihren wohlfeilen Parolen aus dem Tempel des Wissens schmeißt, symbolisiert als Universität?

Ja, warum tun wir's nicht? Die Antwort könnte sein: aus Angst vor der Gewalt. Die Infragestellung des wohlmeinenden Konsenses, den *Wut* inszeniert, geht nicht ohne Tritte, Schläge, Blut über die Bühne, deshalb wurde er ja auch ins Spätabendprogramm verschoben. Dabei geht es nur zum einen um die offensichtliche Gewalt, diejenige auf der Straße, die für schnelle Empörung sorgt. Viel gravierender ist der Punkt, dass hier eine Gewalt thematisiert wird, die die Machtfrage neu stellt: Wem gebührt der Wohlstand, wer soll das Heft in der Hand halten, welche Männer braucht das Land? Can hat das kollektive Bewusstsein der schuldbeladenen Deutschen so unglaublich gut verstanden, dass es nicht schwerfällt sich auszudenken, dass ihm auch noch ganz andere Sachen einfallen würden. Natürlich, man muss Ehrenkodex, Gewaltaffinität, Straßen-Slang vergessen, um sich das vorstellen zu können – aber ist das nicht genau das Gleiche mit Pasolinis subproletarischer Straßen-Gang?

Die Ästhetik der Gewalt bei Haneke und Pasolini lässt sich durch den Blick auf ihre Bilder der Jugend inhaltlich schärfen. Über das »höllische Kino« in seiner offensichtlich-provokativen Form als Leid, Schmerz, Blut, Körper-Horror – kurz: die psycho-physisch konkrete Gewalt – hinaus thematisieren sie auch die abstrakte Seite des Phänomens, die strukturelle Gewalt als multiple Exklusion. Nur auf den ersten Blick paradoxerweise sind bei ihnen gerade die Marginalisierten die Hoffnungsträger: das Subproletariat Pasolinis und die Migranten und Menschen in der Diaspora bei Haneke.

Im Kino gab und gibt sich die vermeintlich »verlorene Generation« noch lange nicht geschlagen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Groß, Bernhard: »Erwachsen? Nie! – Pasolinis Berufsjugendliche«, in: Birkenhauer, Theresia/Storr, Annette (Hrsg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste*, Berlin 1997, S. 120–133.
- Grundmann, Roy: »Introduction. Haneke's Anachronism, in: ders. (Hrsg.): *A Companion to Michael Haneke*, Malden, MA/Oxford 2010, S. 1–50.
- Haneke, Michael: »Der Name der Erbsünde ist Verdrängung« – Michael Haneke im Gespräch mit Franz Grabner«, in: Grabner, Franz u.a. (Hrsg.): *Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk*, Thaur 1996, S. 9–18.
- Kuczok, Wojciech: *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*, Frankfurt a.M. 2008.
- Loren, Scott/Metelmann, Jörg: *Irritation of Life. The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier*, Marburg 2013.
- Metelmann, Jörg: »Die Autonomie, das Tragische. Über die Kehre im Kinowerk von Michael Haneke«, in: Wessely, Christian u.a. (Hrsg.): *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Marburg 2005, S. 283–299.
- Metelmann, Jörg: *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke*, München 2003.
- Pasolini, Pier Paolo: *Una vita violenta*, Mailand 1959.
- Ders.: *Ragazzi di vita*, Mailand 1955.
- Reckwitz, Andreas: *Subjekt*, Bielefeld 2008.
- Williams, Linda: »Melodrama Revised«, in: Browne, Nick (Hrsg.): *Refiguring American Filmgenres. History and Theory*, Berkeley u.a. 1998, S. 42–88.

FILME

- Accattone/Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (IT 1961, Regie: Pier Paolo Pasolini).
- Benny's Video* (A/CH 1992, Regie: Michael Haneke).
- Caché* (F/A/D/IT 2005, Regie: Michael Haneke).
- Code inconnu/Code: unbekannt* (F/D/RO 2000, Regie: Michael Haneke).
- Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (D/A/F/IT 2009, Regie: Michael Haneke).
- Der siebente Kontinent* (A 1989, Regie: Michael Haneke).
- Funny Games* (A 1997, Regie: Michael Haneke).
- Funny Games U.S.* (USA/GB/F/A 2007, Regie: Michael Haneke).
- Hundstage* (A 2001, Regie: Ulrich Seidl).
- Irréversible/Irreversibel* (F 2002, Regie: Gaspar Noé).

JÖRG METELMANN

La Pianiste/Die Klavierspielerin (A/D/F/PL 2001, Regie: Michael Haneke).

Le Temps du loup/Wolfzeit (F/A/D 2003, Regie: Michael Haneke).

Mamma Roma (IT 1962, Regie: Pier Paolo Pasolini).

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

Wut (D 2006, TV, Regie: Züli Aladağ).

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (A/D 1994, Regie: Michael Haneke).

GUT GEMEINT...

Mamma Roma als Übermutter und andere Formen psychischer Gewalt

VON DONATELLA CHIANCONE-SCHNEIDER

I. EINFÜHRUNG

I.1. MAMMA ROMA ZWISCHEN LIEBE UND GEWALT

Eine Prostituierte mittleren Alters (von Anna Magnani gespielt) plant einen Neuanfang und reißt den halbkriminellen Sohn Ettore (von Ettore Garofolo interpretiert) mit im verzweifelten Versuch, eine anständige Familie darzustellen. Viele unerwartete Hindernisse stellen sich zwischen sie und ihr Ziel: die Rückkehr ihres früheren Zuhälters Carmine, das Aufblühen einer Liebesbeziehung zwischen Ettore und dem Flittchen Bruna sowie die mangelnde Bereitschaft des Jungen, seinen Lebensstil zu ändern. Ob erfolgreiche Schmiede des eigenen Glücks oder unfreiwillige Selbstzerstörer, die Figuren bemühen sich in *Mamma Roma* (IT 1962) stets um ein selbstbestimmtes Leben und scheuen dabei kein Mittel: Sie nutzen Mitmenschen aus und versuchen sogar deren Existenz zu steuern. Selbst die ihren Sohn blind liebende Protagonistin kann sich dieser tragischen Dynamik nicht entziehen und trägt in fataler Weise zum Verderben des Jungen bei. Mehr als gelegentliche Szenen physischer Konfrontation fällt bei *Mamma Roma* besonders das wiederholte Vorkommen subtilerer, psychischer Gewalt in Form von Rücksichtslosigkeit, Erpressung und Manipulation auf. Damit gehen die Themen von Schuld und Buße einher; bei den Fragen von Verantwortung der Einzelnen und der Gesellschaft wird die These aufgestellt, dass das Schicksal der subproletarischen Figuren soziale Ursachen haben könnte. Im vorliegenden Beitrag werden deshalb exemplarische Aspekte der bisher wenig beachteten psychischen Gewalt im Film *Mamma Roma* und der raffinierten Ästhetisierung der Unschuld analysiert.

I.2. MAMMA ROMA: ZUSAMMENFASSUNG

Als Carmine, ihr früherer Zuhälter, heiratet und auf das Land zieht, freut sich Mamma Roma auf ein neues, glückliches Leben. Sie holt ihren auf dem Land während ihrer Strichjahre halb wild aufgewachsenen Sohn Ettore ab, der aber ungerne nach Rom zieht. Die Mutter beharrt auf diesem Plan: Er wird zur Schule gehen, eine ehrliche Arbeit aufnehmen, sich mit braven Altersgenossen anfreunden und auch eine Freundin aus einer vornehmen Familie finden. Sie selbst verkauft Obst und Gemüse am Markt, geht regelmäßig in die Kirche und hütet das

Geheimnis ihrer Vergangenheit. Das frische Zusammensein von Mutter und Sohn hat noch nicht angefangen, da taucht Carmine plötzlich auf, der von der ehemaligen Prostituierten zum letzten Mal, wie er schwört, Geld verlangt.¹ Mamma Roma geht wider Willen noch einmal auf den Strich, bevor sie in ein kleinbürgerliches Viertel umzieht. In der in ihren Augen sauberen Umgebung will aber Ettore glänzende Zukunft noch nicht starten: Es ist schwierig, dem so gut wie analphabetischen Jungen die Schule schmackhaft zu machen und eine würdevolle Beschäftigung zu vermitteln, außerdem eignet sich die Jugend des Ortes (kleine Diebe und Sex-Abenteurer) wenig für den vorgesehenen gesellschaftlich-moralischen Aufstieg. Zu allem Überflus wird ausgerechnet Bruna, die keinem nein sagen kann, die erste Liebe von Ettore. Nach der Entdeckung, dass ihr Sohn einige ihrer Schallplatten entwendet hat (um daraus ein Schmuckgeschenk für das Mädchen zu finanzieren), bittet Mamma Roma den Pfarrer, den Jungen für einen guten Job zu empfehlen. Sie erhält von ihm den Rat, ihr Kind vorher ausbilden zu lassen, will aber nicht warten und zieht es vor, das Problem mit der Unterstützung ihres vertrauten Milieus zu lösen. Durch eine zusammen mit ihrer früheren Kollegin Biancofiore und deren Zuhälter inszenierte Erpressung zwingt sie den Besitzer einer angesehenen Trattoria den Jungen als Kellner einzustellen. Zur Feier des ersten Arbeitstages von Ettore und als Motivationshilfe für seine kommenden Anstrengungen schenkt ihm seine Mutter ein Motorrad. Auch der zweite Teil ihres Plans ist ein Erfolg: Ihre Freundin Biancofiore verführt in ihrem Auftrag Ettore, der wunschgemäß von Bruna Abstand nimmt (und in absehbarer Zeit mit der Tochter des Trattoria-Besitzers ausgehen sollte). Nochmals steht Carmine vor Mamma Romas Tür: Wenn sie nicht erneut für ihn anschaffen geht, will er Ettore über ihre Vergangenheit aufklären.² Mamma Roma gibt wieder ungern nach, dennoch erfährt ihr Sohn anderweitig die Wahrheit über sie. Der Junge verkehrt wieder mit Bruna und der kleinen lokalen Bande von Gleichaltrigen, Schule und Arbeit kehrt er den Rücken. Auf einem seiner Streifzüge in einem Krankenhaus wird er beim Stehlen ertappt und vom Personal prompt festgehalten. Nachdem er wegen seines Widerstands an ein Bett gefesselt wird und dort, bereits vorher erkrankt, eine unbestimmte Zeit sich selbst überlassen ist, stirbt Ettore. Mamma Roma will sich daraufhin umbringen; von ihren Marktkollegen aufgehalten sieht sie dann aus dem Fenster hinaus, aus dem sie sich eben stürzen wollte, und schaut das vertraute Vorstadt-Panorama mit einem leeren Blick an: Brachland, große Wohnhäuser und die Kirche, die Schauplatz ihrer Intrigen zum Wohl des Sohnes gewesen war.

1 Siehe erste Beispielsequenz unter 3.1.

2 Siehe zweite Beispielsequenz unter 3.2.

2. FORMEN PSYCHISCHER GEWALT

Trotz aller guten Vorsätze, sämtliche Bindungen zu ihrer früheren Welt zu brechen und eine vorbildliche Mutter zu werden, verstrickt sich Mamma Roma vom Anfang an in ein Doppelleben, in dem Täuschung und Gewalt wichtige Komponenten sind. Ihr Sohn, den sie über sechzehn Jahre vernachlässigt hat, soll nun sein gewohntes Leben gegen eine neue, fremdbestimmte Existenz tauschen, und zwar in einer Umgebung und mit Freunden, bei deren Auswahl seine Mutter eine maßgebliche Rolle spielen will. Von einem abwesenden Elternteil wird Mamma Roma über Nacht zu einer aufdringlichen Übermutter, die zur Umsetzung ihres Lebensplans auch vor Druckmitteln nicht zurückschreckt: Mit Geld und teuren Geschenken versucht sie Ettore an sich zu binden, nicht zuletzt soll er mit schmutzigen Intrigen umerzogen werden. Es ist eine mittelfristig gedachte Zuckerbrot-und-Peitsche-Strategie, die sie laut Carmine³ bereits mit ihm selbst, allerdings mit fraglichem Erfolg, angewendet hatte. Für sie hat alles einen Preis und alles lässt sich entsprechend kaufen. Wenn Ettore ihrer Meinung nach in einer schicken römischen Trattoria eingestellt werden soll, liegt eine geschickte Erpressung deren Besitzers nahe. Besonders befremdlich erscheint ihre Einflussnahme in das Liebesleben des Sohnes, den sie in die Arme einer Prostituierten gibt. Das bedeutet jedoch nicht, dass Mamma Roma psychische Gewalt nur gegen andere anwendet: Sie ist immer bereit, sich für das, was sie für Ettore Wohl hält, selbst zu opfern und ihr strapaziöses Doppelleben ist der Beweis dafür. Wann immer Carmine wieder auftaucht und Geld auf die alte Art verlangt, wird sie selbstverständlich lieber auf ihren mühsam erreichten Stand verzichten als Ettore mit einer unpassenden Situation zu konfrontieren.⁴

Carmine seinerseits kennt Mamma Roma sehr gut und kann sie mit seiner autoritären und charmanten Ausstrahlung wie gewünscht beeinflussen. Mit geschickter Rhetorik und Körpersprache schafft er es immer, sich als die dominante Bezugsperson darzustellen und damit die Frau in ihr altes Abhängigkeitsverhältnis zu drängen. Wenn alles nicht genügt, weiß er ihre bedingungslose Liebe für Ettore für seine eigenen Zwecke auszunutzen. Die Wahrnehmung von Carmine als Bösewicht (zumindest bis er die Beziehung mit Mamma Roma radikal relativiert als die mit jemandem, der ihn ruiniert hat)⁵ kann von Ettore als undankbarem Kind nicht ablenken, das ohne Rücksicht auf seine Mutter seine Pläne umzusetzen weiß. Er entzieht sich ihrem gut gemeinten Lebensentwurf betreffend Schule, Arbeit und Freundschaften, außerdem verkauft er bewusst ihre Lieblingsplatten, um Bruna Schmuck kaufen zu können. Ettore kennt schließlich

3 Vgl. ebd.

4 Möglicherweise ist ihr Verhalten auch von der Liebe zu dem Mann gesteuert, dem sie trotz ihrer persönlichen Pläne helfen will oder, wie er rasoniert, den sie mit Geld an sich binden will, vgl. 3.2.

5 Vgl. ebd.

die Welt nicht anders als seine Mutter und greift gezielt zu Geschenken, um die Liebe des Mädchens zu gewinnen.

3. PSYCHISCHE GEWALT IN DER KOMMUNIKATION: ZWEI BEISPIELHAFTE SEQUENZEN

3.1. ERSTES WIEDERSEHEN VON MAMMA ROMA UND CARMINE

Als Mamma Roma die Tür öffnet und Carmine sieht, zeigt sie sich betrübt und schließt sie reflexartig hinter sich, so dass sie mit dem Mann außerhalb der Wohnung bleibt. Er ergreift das Wort, ruhig und bestimmend:⁶

Carmine: Reg' dich nicht auf, ich will bloß mit dir sprechen. Spiel' nicht verrückt und bild' dir nichts ein.

Mamma Roma [etwas entspannter]: Du willst mit mir sprechen? Na gut: dann los, beeil' dich.

C: Warum gehen wir nicht rein?

MR: [versteift] Weil da drin mein Sohn ist.

C: Ah ja, bist Du dann zufrieden? Denk' mal: Als ich so jung war wie er, haben wir uns zusammen geschmissen.

MR [empört]: Aber mein Sohn ist ein Engel!

C: [mit Tränen in den Augen, vgl. Abb. 1] Ich war ein Goldjunge, das war ich! Noch nicht ein Tüpfelchen Bosheit hatte ich in mir. Meine Mutter sagte immer, ich wäre das Beste im ganzen Haus. [Er wischt sich die Tränen ab.] Und was habe ich in all den Jahren für einen Kummer gemacht! Alles durch deine Schuld!⁷

Die auf der Treppe Karten spielenden Jugendlichen lachen und einer singt »Eine heimliche Träne...«⁸, wird aber von Mamma Roma sofort unterbrochen, die bei weiterem Gesang ihn umzubringen droht und ihn gleich mit einem Schuh bewirft. Der Junge wird daraufhin die Melodie noch pfeifen.⁹ Die Frau fordert Carmine zum zweiten Mal dazu auf, schnell zum Punkt zu kommen. Er erklärt ruhig, er brauche Geld für seine neue Aktivität als Metzger (Abb. 2). Sie schaut ihn mitleidig an, entgegnet aber, dass sie durch die neue Wohnung und die Marktlizenz nicht

6 Die Beschreibung der Sequenzen wurde von der Autorin dieses Beitrags verfasst.

7 Alle zitierten Dialoge beider Beispielsequenzen sind der deutschen Fassung des Films nach der von Arthaus Collection/KULTURSpiegel herausgegebenen DVD *Mamma Roma* entnommen. Die Beschreibungen in eckigen Klammern sind von der Verfasserin.

8 »Una furtiva lagrima«, Arie aus der Oper *Elisir d'amore* (Musik von Gaetano Donizetti, Libretto von Felice Romani: Vgl.: Donizetti: *Elisir d'amore*).

9 In der deutsch synchronisierten Fassung ist bei dieser gepfiffenen Wiederholung leider aus »Una furtiva lagrima« ein hybrides Motiv zwischen der ursprünglichen Arie von Donizetti und dem vorausgegangenem Thema von Vivaldi geworden. Vgl. offensichtlich zur deutschen Fassung Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 200.

über viel Geld verfüge. Carmine greift dann zu einer härteren Tonlage (Abb. 3): »Ah, glaubst Du, ich mache Spaß? [...] Du weißt, wie man die Kasse aufbessert, oder muss ich Dir das sagen? Hast Du etwa vergessen, wie man das macht?«. Sie sagt ihm durch die Zähne: »Bist Du denn noch nicht zufrieden, eh?«. Er lächelt verführerisch, geht die Treppe schwingvoll hinunter und spricht gelassen zu ihr: »Mit ein bisschen Phantasie hast Du in zehn Tagen das Geld herangeschafft, hast Du nicht, Ro'?«. Carmine hebt den Schuh auf und bringt ihn langsam herauf, dabei hält er ihn behutsam zwischen beiden Händen und schaut ihn an, reicht ihn schließlich Mamma Roma mit einem Komplizenhaften Blick (vgl. Abb. 4). Sie sieht entkräftet aus, als sie den Schuh entgegen nimmt (vgl. Abb. 5). Er sagt ihr trocken: »Ich zähle darauf, ja? In ungefähr zehn Tagen komme ich wieder, dann siehst Du mich nicht mehr, ich schwör's bei meiner Mutter«. Wie er den Satz gesprochen hat, schlägt sie die Tür zu.

Der Konfliktcharakter dieses Dialogs wird sofort klar: Anstatt Mamma Roma zu grüßen, spricht Carmine am Anfang drei Befehle aus, die einer negativen Reaktion vorbeugen sollten, und stimmt damit natürlich die Frau misstrauisch. Sie will so schnell wie möglich die Konversation beenden, der Mann rechnet mit ihrem Widerstand und nimmt sich Zeit, um sein Ziel zu erreichen. Mamma Roma will ihren Sohn unbedingt vor Carmines Präsenz bewahren und dieser greift das Argument prompt auf, um sich selbst als unschuldiges, ihr gegenüber schutzloses Kind darzustellen.¹⁰ Der Junge auf der Treppe spielt musikalisch auf die Melodramatik des Mannes an, der diese offensichtlich strategisch einsetzt, um Mamma Roma über die Gefühle zu beeinflussen.¹¹

Die Frau reagiert heftigst auf die Unterbrechung, zeigt sich aber von Carmines Theatralik unbeeindruckt: Sie fordert ihn wiederholt auf, sich kurz zu fassen und argumentiert daraufhin sachlich, warum sie ihm kein Geld leihen kann. Da Carmine sich mit der larmoyanten Szene als armes Kind nicht durchsetzen konnte, versucht er es mit einem härteren Ton und Gesichtsausdruck: Mit seinen schonungslosen Worten und seinem autoritären Verhalten ist er wieder Mamma Romas Zuhälter. Tatsächlich klingt ihre rhetorische Frage schon als eine resignierte Antwort: Das Kraftverhältnis ist endgültig gekippt, die alten Rollen sind wieder hergestellt und das alte Leben hat sie damit eingeholt. Zum Schluss will Carmine die Frau motivieren und wechselt noch einmal sein Register: Er schaltet auf charmanten und romantischen Stil um, indem er ihr mit einem als Kompliment klingendem Satz schmeichelt und sich in einer von subtiler Erotik durchsetzten Szene als Märchenprinz von Aschenputtel produziert: Damit ist das Herz der Frau endgültig geknackt.

10 Vgl. 3.2.: im zweiten Dialog gibt er an, damals 23 Jahre alt gewesen zu sein. Da Ettore erst 16 ist, stellt sich Carmines erste Aussage als Übertreibung heraus.

11 Dies widerspricht Bernhard Groß' Interpretation einer Charakterisierung ausschließlich weiblicher Figuren durch Melodrama in diesem Film, vgl. Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 192ff.

Den abwechslungsreichen Austausch zwischen Melodram, Dominanzspiel, Verführung und Märchenstimmung wird schließlich mit einem für beide Parteien verbindlich klingenden Argument besiegelt: mit einem Eid. Auf geschickte Weise hat der Mann Mamma Roma mit ihren Gefühlen für ihn (Mitleid, Gehorsam) konfrontiert und ist damit in direkte Konkurrenz mit Ettore, ihrer eigentlichen Priorität, getreten. Auf perfide Weise hat der Ex-Zuhälter mit Andeutungen an die Berufserfahrung der Ex-Prostituierten sogar ihre Eitelkeit gekitzelt. Damit hat er sämtliche sachlichen Argumente aus dem Weg geräumt und Mamma Romas irrationelle Seite, die ihr Leben wirklich bestimmt, angesprochen. Auch wenn sie sich mündlich nicht festgelegt hat, ist es klar, dass sie Carmine gehorchen wird.



Abb. 1-4: Carmines Ausdrucksvielfalt (vgl. 3.1.).



Abb. 5: Beim ersten Wiedersehen mit Carmine gibt Mamma Roma schneller auf (vgl. 3.1.). Abb. 6: Bei der zweiten Begegnung zeigt sie sich kämpferischer (vgl. 3.2.).

3.2. ZWEITES WIEDERSEHEN VON MAMMA ROMA UND CARMINE

Als Carmine wieder auf der Matte steht, versucht Mamma Roma ihm die Tür ins Gesicht zu schlagen, er drückt aber dagegen und tritt ein. »Hast Du etwa den Teufel gesehen?«, fragt der Mann mit einem Grinsen. Von der Frau gefolgt, schaut er sich gemütlich in der Wohnung um, bis sie ihn aufgeregt fragt: »Was willst Du? Was suchst Du hier?«, woraufhin er entspannt antwortet: »Meine Ruhe.«. Sie bedeckt sich das Gesicht mit den Händen, schüttelt den Kopf und sagt verzweifelt: »Oh, mein Gott! Weißt Du nicht, dass ich einen Sohn habe?« (vgl. Abb. 6). Sie setzt sich auf ein Sofa, ohne Carmine anzuschauen, und vergräbt ihr Gesicht in der Armbeuge.

Der Mann setzt sich vor sie hin und erklärt, ihren Sohn schon zu kennen und mit ihm verabredet zu sein; er ermutigt sie dazu, sich auszuweinen und zündet sich eine Zigarette an. Er habe nicht länger unter den Bauern leben können, was sie eigentlich von ihm hätte wissen sollen: Sie habe schließlich auch nicht mehr dort mit ihrer Familie leben wollen. »Ich kenne Dich besser als Du denkst. Ich weiß doch genau, wie Du bist.«. Sie dreht sich plötzlich zu ihm um und schaut ihn mit trockenen Augen herausfordernd und wütend an. Sie fragt ihn, warum er stattdessen nicht zu jüngeren Frauen gehe, worauf er sie dazu einlädt, ihm eine zu besorgen. Die Frau beschimpft ihm und er fährt fort: Man müsse sehr vorsichtig sein, weil eine junge Frau einen schnell ruinieren könne. Sie entgegnet müde, dass sie einen Obststand habe; er antwortet gleichgültig, dass sie sich das so einrichten möge, wie sie wolle. Sie bietet ihm bei Bedarf etwas zum Essen und einen Schlafplatz an; anschaffen werde sie aber für ihn nie wieder gehen. Carmine reagiert hier prompt:

Auf den Strich bist Du nie für mich gegangen, doch nur immer, weil es Dir Spaß gemacht hat. [...] Hör mal zu, Du Fußabtreter: Erwinnere Dich, wie habe ich Dich aufgelesen? Du warst voller Läuse, ich hab' Dich sauber gemacht. Nicht mal was Unterwäsche war, wusstest Du, ich musste es Dir erst beibringen, ich habe Dich erst zivilisiert! 23 war ich, und Du beinahe 40, und Du hast es fertig gebracht, das schwächliche Bürschchen zu vernaschen, den unschuldigen Carmine. Du hast mich aufs Geld gebracht, habe ich Dich je um Geld gebeten? Du wolltest mich unbedingt haben, unbedingt. Ich kam von einem Dorf, was wusste ich schon? Nicht mal, dass es solche Frauen wie Dich gibt, wusste ich. Wer hat mich zum Zuhälter gemacht, wer hat mir dieses Hundeleben eingebrockt? Du warst's, stimmt das etwa nicht?

Er geht zu ihr und schüttelt sie; sie befreit sich von seinem Griff und fordert ihn auf, sie in Ruhe zu lassen und das Haus zu verlassen. Carmine bleibt stehen und sagt: »Ich weiß, Du willst wegen deinem Sohn nicht wieder auf den Strich gehen. Du hast bloß Angst, er könnte es erfahren. Aber ich will Dir was sagen: Ich

erzähl's ihm, wenn Du es nicht wieder tust«. Sie schreit noch einmal, dass er verschwinden sollte und er droht wieder, zu ihrem Sohn zu gehen. Sie rennt in die Küche, holt ein langes Messer und geht damit auf Carmine zu, der sie aber blockiert; das Messer fällt, der Mann schiebt Mamma Roma von sich weg, die auf den Boden fällt und ihn ohnmächtig anschaut. Seine letzten Worte spricht er souverän: »Komm, steh' auf, was soll das Verrücktspielen? Du weiß es schon längst: Einer von uns beiden muss böse enden«.

Dieses Wiedersehen ist vom Anfang an von einem neuen Element gekennzeichnet: die physische Konfrontation: Carmine bahnt sich gewaltsam einen Weg ins Haus, schüttelt später Mamma Roma kräftig und, als sie ihn mit dem Messer angreifen will, kann er sie überwinden. Dennoch entscheidet sich der Konflikt wieder auf psychologischer Ebene durch seine Worte. Während der Mann auf Rhetorik setzt, schaltet die Frau mit theatralischer Gestik, demonstrativem Weinen und einem bühnenreifen Auftritt mit dem Küchenmesser auf Melodram um. Mit ihrem Pathos kann sie ihn aber nicht beeindrucken: Er macht ihr klar, dass sie sich gegenseitig nichts vormachen können, da sie sich zu gut kennen: Sie seien Verlierer und gehören zusammen. Erneut und mit Nachdruck stellt Carmine sich als Opfer und Mamma Roma als die eigentliche Schuldige dar. Es ist nicht klar, ob seine Version stimmt, jedenfalls widerspricht ihm die Frau nicht. Das Argument ihres neuen, ehrlichen Lebens führt sie nun schwach an und schwächt es durch das darauf folgende Angebot materieller Hilfe weiter ab.

Als er feststellt, dass Mamma Roma auch durch körperliche Gewalt nicht in die gewünschte Richtung zu bewegen ist, zieht der Mann seinen Trumpf aus dem Ärmel: Er weiß, dass ihr Ettore das Allerheiligste ist, und nutzt eben diese Schwäche von ihr aus. Mit einem gemeinen Einfall zwingt Carmine die Frau, wieder auf den Strich zu gehen: damit ihr Sohn von eben diesem Doppelleben nichts erfährt. Er rechnet damit, dass sie sich in diese paradoxe Situation begeben wird, da die Unwissenheit von Ettore höchste Priorität hat. Mamma Roma stellt ihrerseits fest, dass der Mann ihrer wiederholten Aufforderung nicht entspricht, ihre Wohnung zu verlassen, stattdessen droht er nochmals damit, Ettore zu informieren. Sie entscheidet spontan, die Blockade mit einem bewaffneten Angriff zu lösen. Ihre Entwaffnung und Unterwerfung stellen aber noch einmal das Machtverhältnis klar, fassen gewissermaßen den gesamten Schlagaustausch symbolisch zusammen und lassen die weitere Entwicklung der Geschichte ahnen.

Auch wenn es wieder eine rege Abwechslung von Registern gibt, ist diese Sequenz von einem Leitmotiv charakterisiert und besiegelt: das Thema der Aussichtslosigkeit der Situation beider Figuren, das Carmine mit Variationen obsessiv wiederholt. Er trägt die These vor, dass ihre Existenzen ohnehin zum Scheitern verurteilt seien, und bestärkt das Konzept, indem er behauptet, dass dies beiden wohl bewusst sei. Er kann so Mamma Roma davon überzeugen, dass ihr altes Leben ihrer Bestimmung und sogar ihrem eigenen Willen entspricht. Das ist ein subtileres, womöglich noch effektiveres Druckmittel als die wiederholte

Drohung, Ettore die Wahrheit zu erzählen, denn es führt die Frau endgültig zur Einsicht, dass jeglicher Widerstand zwecklos ist.

3.3. CARMINES STRATEGIE

In beiden Sequenzen konzentriert sich die Kamera fast ausschließlich mit Großaufnahmen auf die Gesichter von Carmine und Mamma Roma (Vgl. Abb. 1-6). Damit wird ihre innige Beziehung unterstrichen und der Zuschauer unmittelbar mit ihren Auseinandersetzungen konfrontiert. Beim ersten Wiedersehen nach Carmines Hochzeit bedient sich dieser verschiedener Mittel, um Mamma Roma unter Druck zu setzen: Er vergleicht sich mit Ettore, weint, droht, wird zart und schwört feierlich für immer zu verschwinden. Bei jedem weiteren Zeichen des sachlichen Widerstands der Frau, wird eine neue Karte gespielt, wie nach einem gut vorbereiteten Plan – oder einem bewährten Drehbuch –, bis sie nichts mehr entgegnen kann.

In der zweiten Sequenz greift Carmine auf ganz andere Mittel zurück, um Mamma Roma zu erpressen: Vorwürfe, Drohungen und orakelhafte Vorhersagen. Ihrerseits versucht sie diesmal erst gar nicht bodenständig zu argumentieren, sondern wird selbst gleich theatralisch. Der Mann setzt sich vom Anfang an körperlich durch, aber auch psychisch ist er immer noch überlegen: Er manipuliert einmal mehr den Willen der Frau zu seiner Gunst.

In beiden Begegnungen hat eine Strategie, die auf Mitleid setzt, keine Aussicht auf Erfolg: Es kann sich nur derjenige durchsetzen, der sich als Autoritätsperson darstellen kann, und dies gelingt in beiden Fällen nur Carmine, der Mamma Roma eben nicht als unschuldiger Junge, sondern erst als Vaterfigur imponieren kann. Die Frau, auf deren Selbstwahrnehmung er einen großen, unterschwelligen Einfluss hat, revidiert lieber ihr eigenes Verhalten als in dem Mann konsequent ein Feindbild zu sehen, und passt sich seinem Willen an, der ihr wie ihr eigener präsentiert wird. Ihr Zwang wächst, als Carmine die Lage als hoffnungslos beschreibt: Der einzige Ausweg aus dem Dilemma erscheint ihr, seiner Forderung zu entsprechen, was aber wiederum eine absurde Situation verursacht, die sie nicht mehr kontrollieren kann.

4. ÄSTHETISIERUNG DER UNSCHULD

Als Ausdruck der sozialen Herkunft und der individuellen Selbstbestimmung der Protagonisten ist Gewalt in diesem Film mit den Themen der Verantwortung, der Schuld und der Unschuld der Figuren verbunden. Der Selbstkritik und den Gewissensbissen von Mamma Roma im zweiten Teil des Films¹² steht die

12 »An dem, was einer ist, ist er immer schuld [...]. Aber das Böse, was geschieht durch deine Schuld, ist wie eine Straße, auf der gehen dann die vielen anderen mit: die, die im Grunde nichts dafür können. [...] Aber ich wollte nicht mehr am Nullpunkt anfangen.« aus der deutschen Fassung von Mamma Roma in der angegebenen DVD.

Selbstabsolution der anderen Figuren und deren visuell-musikalische Erhöhung¹³ zu exemplarischen Verkörperungen des menschlichen Schicksals mit unterstelltem Opfer-Charakter gegenüber.¹⁴ Die Prostituierte wird gleichzeitig wie ein tragisches Aschenputtel, das den Aufstieg nicht schafft (vgl. 3.1.), und wie eine Märtyrerin¹⁵ abgebildet.

Über die plakative Gleichsetzung von Ettore mit dem gekreuzigten und dem toten Christus nach malerischen Vorbildern ist in der betreffenden Literatur zu Genüge geschrieben worden.¹⁶ Der Verfasserin dieses Beitrags erscheint darüber hinaus die Unschuldsvermutung des Jungen relevant zu sein, die durch den von einem Mitgefangenen rezitierten Passus aus Dantes Inferno suggeriert wird. Das Zitat betrifft die Vorhölle (den Limbus), in der u.a. die unschuldigen Seelen aller ungetauften Kinder¹⁷ – sowohl von Strafen als auch von der Erlösung ausgeschlossen – weilen:

Es brach den tiefen Schlaf in meinem Haupte
ein Donnerschlag, von dem ich jäh emporfuhr,
gleich einem, den gewaltsam man erwecket.
Das ausgeruhte Auge ließ ich schweifen,
grad aufgerichtet schaut ich in die Runde,
den Ort, wo ich verweilte, zu erforschen.
In Wahrheit fand ich mich am jähen Absturz

-
- 13 Antonio Vivaldis idyllische Largos (aus *Concerto in do maggiore* und *Concerto RV 540*), die jeweils Carmines und Ettore's Leitmotive werden, kontrastieren mit den vertonten – angespannten bis tragischen – Situationen, die dadurch eine feierliche bis Unheil vorankündigende Note gewinnen.
- 14 Wie in *Accattone* (IT 1961) der Protagonist u.a. durch die begleitenden Noten von Bachs *Matthäus-Passion* als leidende Christus-Figur musikalisch stilisiert wird (vgl. Magrelli: Quaderni di filmcritica, zit. in: http://www.pasolini.net/cinema_mammaroma.htm) und in *La ricotta* (IT 1963) der Komparse Stracci, der in der Fiktion den guten Dieb darstellen soll, tatsächlich auf dem Kreuz stirbt (vgl. Valente: »Mamma Roma – I commenti«, ebd.), wird Mamma Romas und Ettore's Leidensgeschichte wie ein Kreuzweg dargestellt (betr. die Protagonistin vgl. Sitney: *Accattone and Mamma Roma*, S. 171, betr. ihren Sohn vgl. Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 192 und 204).
- 15 Sitney: *Accattone and Mamma Roma*, S. 171ff, wobei die festgestellten Parallelen mit den Großaufnahmen in Carl Theodor Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc* (F 1928) sowohl für *Accattone* als auch für *Mamma Roma* gelten können.
- 16 In erster Linie nach der Beweinung Christi von Andrea Mantegna, vgl. u.a. Di Carlo: Diario di lavorazione del film Mamma Roma, zit. in http://www.pasolini.net/cinema_mammaroma_b.htm; N.N.: »Über den Film«, in: Mamma Roma, Booklet zur gleichnamigen DVD, S. 4f; Tomicek: »Mamma Roma« in: Filmclub 813 Köln und Filmmuseum Düsseldorf: P.P.P. Retrospektive Pier Paolo Pasolini, S. 15; Reck: Pier Paolo Pasolini, S. 46 und Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 208 (im letzteren Beitrag wird zu Recht auch das Vorbild der Kreuzigung Christi angesprochen, s. S. 207).
- 17 Das passt mit Mamma Romas wiederholten Gleichsetzung ihres Sohnes mit unschuldigen Wesen: einem Engel, einer armen Kreatur (nach der Originalfassung; auf Deutsch sagt sie: »armes Kind«), einem kleinen Spatz.

des tränenreichen Tals der Unterwelt,
 aus dem unnenbarn Schmerzes Wehruf aufstieg.
 So qualmerfüllt, so dunkel und so tief war's,
 daß ich, wie sehr ich auch das Auge schärfte,
 in seinem Grunde nicht erkennen konnte.
 »Laß denn zur blinden Welt uns niedersteigen!«¹⁸

Keine Figur wird als vollkommen gut oder gemein dargestellt, wenn selbst der Bösewicht Carmine eine Chance bekommt, sich zu rechtfertigen,¹⁹ und seiner Selbstdarstellung als unschuldige Kreatur entsprechend anfangs sogar mit weißen Lilien abgebildet wird.²⁰ »Weiße Blumen« als mögliches Symbol der Reinheit kommen übrigens auch in Biancofiore (Spitz-)Namen vor, wobei der Kontrast zwischen dieser Bezeichnung und dem Beruf der Freundin von Mamma Roma, die ihr bei nicht weniger als zwei Intrigen hilft, anfangs vor allem ironisch wirkt.²¹

Die kritische Anteilnahme Pasolinis am Schicksal seiner subproletarischen Antihelden macht aus jedem eine vielschichtige Figur, die sowohl positive als auch negative Charakterzüge in sich trägt und deren Entscheidungen in eine Grauzone zwischen Selbstverantwortung und gesellschaftlicher Bestimmung fallen. Einerseits verdrängen alle Figuren Selbstkritik und Fragen des Gewissens konsequent, andererseits »[...] entwickelt sich langsam, stufenweise eine moralische Problematik auf genau die primitive und direkte Art, die Mamma Roma selbst zu eigen ist.«²² Gerade der Widerspruch zwischen offensichtlicher Gewalt gegen Mitmenschen und demonstrativer Selbstdarstellung als Opfer scheint zur zentralen Botschaft des komplexen Films zu gehören.

18 Dante: Die Göttliche Komödie, Hölle, 4. Gesang, S. 18. Die ausgewählten Eröffnungsverse dieses Gesangs passen auch zum Versuch des kranken Ettore, sich in der neuen Umgebung zu orientieren, sehr gut.

19 S. 3.1. und 3.2.

20 S. Hochzeitssequenz; die Lilien sind vorher und nachher kaum zu sehen, so dass sie zu spezifischem Attribut von Carmine werden.

21 Ähnlich betont Biancofiore zwischen selbstmitleidig und halbernst ihre eigene Rolle als Helferin: »Ich bin doch dafür hier, um Gefälligkeiten zu erweisen.«

22 Pasolini, zit. nach Filmclub 813 Köln und Filmmuseum Düsseldorf: P.P.P. Retrospektive Pier Paolo Pasolini, S. 15.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adams Sitney, P.: »Accattone and Mamma Roma«, in: Rumble, Patrick Allen/Testa, Bart (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives, Toronto 1994, S. 171-179.
- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, deutsche Übersetzung von Karl Witte, Leipzig 1990.
- Donizetti, Gaetano: Elisir d'amore. Melodramma in due atti di Felice Romani (1832), Milano 2006.
- Filmclub 813 e.V., Köln und Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hrsg.): P.P.P. Retrospektive Pier Paolo Pasolini, Köln/Düsseldorf 2011 (deutsche Übersetzung von Marisa und Joachim Manzin).
- Groß, Bernhard: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin 2008.
- Reck, Hans Ulrich: Pier Paolo Pasolini, München 2010.

INTERNETQUELLEN

- Di Carlo, Carlo: Diario di lavorazione del film Mamma Roma, 1962, in: Bertini, Antonio (Hrsg.): Teoria e tecnica del film di Pasolini, zit. nach http://www.pasolini.net/cinema_mammaroma_b.htm, o.D., 09.07.2013.
- Magrelli, Enrico (Hrsg.): Quaderni di Filmcritica. Con Pier Paolo Pasolini, Rom 1977, zit. in: http://www.pasolini.net/cinema_mammaroma.htm und http://www.pasolini.net/cinema_musicaneifilm.htm, jeweils o.D., 09.07.2013.
- Valente, Massimiliano: »I commenti«, in La ricotta, http://www.pasolini.net/cinema_ricotta.htm, o.D., 09.07.2013.

FILME

- Accattone/Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (IT 1961, Regie: Pier Paolo Pasolini).
- La Passion de Jeanne d'Arc/Die Passion der Jungfrau von Orléans* (F 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer).
- La ricotta/Der Weichkäse* (IT/F 1963, Regie: Pier Paolo Pasolini).
- Mamma Roma* (IT 1962, Regie: Pier Paolo Pasolini).

DER SCHREI IN *TEOREMA* UND *LEMMINGE II*

Oder: Auf den Spuren Francis Bacons

VON MARIJANA ERSTIĆ

Tage sargen / Welten gräbern / Nächte ragen / Blute bäumen / Wehe
raumen alle Räume / Würgen / Schwingen / Und / Zerschwingen /
Schwingen / Würgen / Und / Zerwürgen / Stürmen / Strömen /
Wirbeln / Ballen / Knäueln / Wehe Wehe / Wehe / Wehen / Nichtall.

August Stramm: »Schrei«¹

Das Thema des nachfolgenden Aufsatzes ist der Schrei in den Filmen Pier Paolo Pasolinis und Michael Hanekes, und es mag auf den ersten Blick verwundern, dass dem Aufsatz ein Gedicht vorangeht, das von einem expressionistischen Dichter – August Stramm – stammt. Denn die Schreie, die bei Pasolini (*Teorema*, IT 1968) und Haneke (*Lemminge II*, A 1979) filmisch inszeniert sind und beide Male auf Francis Bacons Papstporträts verweisen, scheinen kaum etwas mit dem Ersten Weltkrieg gemeinsam zu haben, erheben sie sich doch aus dem Schoße des gehobenen Bürgertums der 1960er und 1970er Jahre, inmitten einer Generation, die sich kaum noch an den Zweiten Weltkrieg erinnert. Den Ersten hat sie womöglich gar nicht bewusst erlebt. Gleichwohl: Die Schreie verweisen auf eine grundlegende anthropologische Verunsicherung, die die Kulturgeschichte des europäischen Raumes im 20. Jahrhundert durchlebt, und die die historischen Avantgarden, namentlich der Expressionismus, bereits im Umkreis des Ersten Weltkrieges zu ihrem Thema machen. Zu diesen Überlegungen wird am Schluss des Aufsatzes Bezug genommen.

Die Ausführung beginnt mit einem Hinweis auf *Lemminge II*, den zweiten Teil einer Fernsehproduktion Michael Hanekes. Der Film erzählt die Geschichte mehrerer Personen der österreichischen oberen Mittelschicht aus Wiener Neustadt gegen Ende der 1970er Jahre. Die Szene ist für Hanekes filmische Ästhetik symptomatisch (vgl. Abb. 1-3). In der Szene sehen wir einen Mann und eine Frau in einer sehr weitläufigen, sehr eleganten und kühlen Wohnung (vgl. Abb. 1). Sie steht vom Sofa auf, die Kamera folgt ihr, sie geht zu einer Tür, sagt: »Oh mein Gott, was (ist das) für ein Bild«, dann bleibt sie vor der Türe stehen, die in das Zimmer mit dem besagten Gemälde führt. Die Kamera verharret. Dann erfolgt ein Schnitt, eines der Papstbilder von Francis Bacon erfüllt das Filmbild (vgl. Abb. 2), die Kamera fährt dann nach rückwärts bis auch die beiden

¹ Stramm: »Schrei«, S. 89f.

Protagonisten erfasst sind (vgl. Abb. 3). Es erfolgt das Gespräch über den Schrei, über Liebe und über deren Gegenpol – die gleichgültige Freundlichkeit:



Er: »Findest du nicht, dass es [das Bild, Anm. d. Verf.] so ziemlich genau unsere Situation beschreibt?«

Sie: »Von wem?«

Er: »Von uns allen. Er schreit. Aber wie hinter Glas.«

Pause

Sie: »Warum tun wir uns weh?«

Er: »Wer?«

Sie: »Wir alle. Warum können wir nicht miteinander auskommen, ohne uns dauernd zu verletzen? Warum können wir uns nicht gegenseitig schonen?«

Er: »Ich weiß es nicht. Ich glaube, es gibt nur zwei Möglichkeiten: Gleichgültigkeit oder Verletzen. Und verletzt werden. Bettina behauptet, ich wäre unfähig zu lieben. Ich wäre aber sehr gefällig. Aus Gleichgültigkeit. Ich weiß nicht, ob sie Recht hat. Ich finde, man sollte versuchen, trotz allem freundlich zu sein.«

Sie: »Lass' uns miteinander schlafen.«



Abb. 1-3: Michael Haneke: Lemminge II (Fernsehaufzeichnung)

Was folgt ist ein Ehebruch, der wenig an der inneren Leere der Protagonisten ändern kann. Im Mittelpunkt des Films stehen somit zwei Paare der österreichischen Mittel- und Oberschicht. Ein Arzt – Fritz Naprawnik – und seine Frau – Bettina – sowie ein Oberleutnant – Christian Beranek – und seine Frau Eva – und dann noch die schwangere und ledige Sigrid Leuven. Der Arzt und die Frau des Oberleutnants sind die Protagonisten der soeben erwähnten Szene. Die Adoleszenz dieser Protagonisten erzählt der erste Teil des Fernsehromans. In der ausgelassenen Zeitspanne zwischen der Jugend und den 1970er Jahren gehen sich die Paare aus dem Wege und verlieren sich schließlich aus den Augen. Nun treffen sie sich in der Villa des verstorbenen Vaters der schwangeren Sigrid. Es wird diniert, geflirtet, danach miteinander geschlafen, Gespräche über Kälte, Liebe, Gefühle werden geführt. Es kommt zum Ehebruch. Die Frauen erscheinen im Laufe des Films äußerst hysterisch (Bettina), oder beherrscht, zurückgenommen und traurig (Eva), introvertiert, sich versteckend (Sigrid) – die zuletzt Genannte ist

optisch eine dreyersche Jeanne D'Arc, in die 1970er Jahre übersetzt. Alle Frauenfiguren werden im Verlauf der Handlung hospitalisiert. Die Männer sind höflich, kalt, mörderisch. Nach der Liebe fragt man nicht, so einer der Protagonisten – Fritz – kurz nach dem Ehebruch.

Gleichwohl: In Hanekes *Lemmings II* bleibt es nicht beim stummen Schrei, der in der gezeigten Szene intermedial angedeutet und verbal erläutert wird. Während Sigrid gegen Ende des Films im Zuge der Geburtswehen Schreie ausstößt, die mitnichten eine Freude auf die Geburt zum Ausdruck bringen (vgl. Abb. 4), schmettert der Oberleutnant seinen Soldaten Existenzfragen entgegen, womit der Film endet (vgl. Abb. 5). Die schwangere Sigrid schreit während der Wehen, wobei der Eindruck erweckt wird, als seien die Schmerzen nicht die wirklichen Qualen, die die Schreie auslösen. Und Christian, der Oberleutnant, tötet in der Sequenz davor seine untreue Frau Eva durch einen absichtlich herbeiführten Autounfall. Er selbst taucht am Ende des Films mit einem Gips-Arm vor »seinen« Soldaten auf und schreit ihnen ins Gesicht, wenn es keine Ordnung und Höflichkeit mehr gäbe, was bliebe dann? Der Film endet mit dem *freeze frame* auf sein Gesicht, das Bild färbt sich rot.



Abb. 4-5: Michael Haneke: *Lemmings, Teil II*

Während der unartikulierte Schrei Sigrids hier – aus der Distanz der perspektivischen Halbtotale und unterkühlt durch die grau-weiße Farbigkeit – geradezu anonym erscheint und sich tatsächlich wie hinter Glas abspielt – um die Formulierung aufzugreifen, die in der eingangs beschriebenen Filmszene benutzt wurde, so ist der Ausbruch des Oberst ein ganz anderer. Er fragt (in Nahaufnahme aufgenommen) nach jenen Normen, die ihm verloren scheinen und die er wohl auch selbst nie besaß oder die er längst verloren hat, ist er doch der Mörder der eigenen Frau.

Doch die Szene zeigt auch etwas anderes: Die Nahaufnahme, die Gilles Deleuze als das Affektbild bezeichnet hat,² gekoppelt an den Schrei, entpuppt sich hier als jene starke filmische Organisation, die den Zuschauer immer schon dem

2 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 102.

Roland Barthes'schen *punctum* gleich am meisten durchbohrte und verletzte.³ Der Film schließt dann auch mit dem Bild des schreienden Gesichts und des weit geöffneten Mundes – mit dem optischen Schrei, der eingefroren bleibt, auch wenn er verstummt ist. Doch wie unterschiedlich sind die beiden Schrei-Szenen vom Ende des Films *Lemminge II*: Halbtotale (vgl. Abb. 4) vs. Nahaufnahme (vgl. Abb. 5), bei Deleuze hieße dies ›Wahrnehmungsbild‹ vs. ›Affektbild‹.⁴ Unartikulierte Schreie (vgl. Abb. 4) vs. artikulierte Worte (vgl. Abb. 5). Und doch wird eher dem Unartikulierten womöglich ein Neubeginn zugesprochen, die artikulierte Sinnsuche des Obersts findet offenbar ihr Ziel nicht: Der aufgerissene Mund erscheint als ein Ausdruck der Vergeblichkeit.

Die Filme Michael Hanekes korrespondieren – wie das vorliegende Heft aufzeigt – vor allem mit denjenigen des späten Pasolini, allen voran mit *Salò* (IT 1975).⁵ Von besonderer Bedeutung ist jedoch auch *Teorema*, jener Film Pier Paolo Pasolinis, der sich zum ersten Mal in seinem Schaffen dem (italienischen) Großbürgertum der ausgehenden 1960er Jahre widmet. Erzählt wird in *Teorema* die Geschichte einer zu Beginn des Films anscheinend intakten Familie aus dem Industriellenmilieu.

Die Protagonisten sind: ein Fabrikbesitzer als Familienoberhaupt, die Mutter, zwei Kinder – ein Sohn und eine Tochter – sowie eine Haushälterin. Der Film beginnt in der Manier des *cinema vérité* und zeigt in Schwarz-Weiß ein symptomatisches Interview mit einem Arbeiter: »Was halten Sie davon, wenn der Kapitalist den Arbeitern die Fabrik schenkt?«, daraufhin der Arbeiter: »Die Arbeiter werden zu Kapitalisten«. Der Industrielle fährt zu Beginn – das Bild ist immer noch schwarz-weiß – mit seinem Mercedes nach Hause. Dann kommt es durch einen regelrechten Cherub zur Ankündigung und zur Ankunft eines unbekannten Gastes. Mit ihm wechselt der Film zur Farbe. Der Gast »stürzt die Anwesenden nacheinander in Verwirrung: allen gibt er sich hin, alle werden durch ihn erschüttert, verändert: die Magd Emilia. Lucia, die Ehefrau, Odetta, die Tochter, Pietro, der Sohn, Paolo, der Vater.«⁶ Durch die Begegnung mit dem Unbekannten wird jedes der Familienmitglieder der eigenen Leere bewusst. Sie beginnen diese zu kompensieren und ihr Leben zu ändern. Wie wenig hoffnungsvoll dies in einer großbürgerlichen Umgebung diesem Film zufolge sein kann, zeigt beispielhaft die Wesensveränderung Pietros – des Sohnes. Insbesondere eine Szene ist bezeichnend (vgl. Abb. 6-7). Sie bringt dasjenige zum Vorschein, was Gilles Deleuze als das pasolinische »Denken im Bild« bezeichnet

3 Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 35f. sowie zum Thema des Gesichts im Film und in der Photographie u.a. Blümlinger/Sierek: Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes und Kemp/Witzgall: Das zweite Gesicht/The Other Face.

4 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 102f.

5 Siehe die Aufsätze von Paul/Wulff und von Jahraus im vorliegenden Heft sowie die Einleitung der Herausgeberinnen.

6 Schütte: »Teorema«, S. 145.

hat, bzw. als »eine Folge von Geisteszuständen die sich voneinander ableiten, so wie sich ein Gedanke vom anderen ableitet.«⁷ Ein Zustand, der auf der Ebene der filmischen Narration wie auf der der filmischen Rezeption vorzufinden ist.



Abb. 6-7: Pier Paolo Pasolini: *Teorema*

Anscheinend passiert nicht viel – zwei junge Männer blättern in einem Bildband, das offensichtlich Gemälde Francis Bacons enthält. Eines der Gemälde ähnelt dem Bild des Papstes Innozenz X, das im zweiten Teil der *Lemminge* zu sehen ist (vgl. Abb. 2-3). Ist also auch hier wie in den *Lemmings II* filmisch ein Schrei hinter einem Glas inszeniert? Einiges spricht dafür, denn in *Pietro* wird danach der Wunsch nach einer Künstlerkarriere wach. Doch das titanische Wollen prallt auf künstlerisches Unvermögen, so dass *action-painting*-Zitate nicht über das Bekannte hinausragen. Pietro zerstört schließlich seine eigenen Bilder, indem er auf sie uriniert; die Intensität, die die Bilder Bacons beinhalten und auch auslösen, scheint in die Destruktion geführt zu haben.

Denkt man die Bacon-Auseinandersetzungen vieler Kulturwissenschaftler und Philosophen weiter – so z.B. die Gilles Deleuzes⁸ und auch Karl-Heinz Bohrs⁹ –

7 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 227. Vgl. zum Verschränken von Objekt und Wahrnehmung und zum daraus resultierenden Denken einer politischen Ästhetik: Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 19f.

so ist die Intensität, die im Film *Teorema* den Gemälden Francis Bacons zugesprochen wird, durchaus nachvollziehbar. Offenbar hat sich vor allem der Filmphilosoph Deleuze von *Teorema* inspirieren lassen, als er Ende der 1970er Jahre seine Baconstudie schrieb. Zunächst geht es dabei um die dargestellten Gegenstände:



Abb. 8: Francis Bacon: *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953

Deleuze weist in seiner Studie darauf hin, dass die Gemälde Bacons weniger etwas abbilden, als dass sie jene unsichtbaren Kräfte erahnen lassen, die sich der Person bemächtigen und sie in einer Art Rohzustand, als Fleisch, präsentieren.¹⁰ »Diese Kraftwirkung bezeichnet Deleuze ›Sensation‹, ihren Kulminationspunkt ›den Schrei‹.¹¹ Die Gemälde Bacons – beispielsweise das bekannteste der Papst-Bilder (vgl. Abb. 8) – zeigen ein Spiel mit der Entkleidung der Personen von ihren repräsentativen Merkmalen, ihre Exposition als Kraftquantum und auch als Fleisch. »Es ist allein der Schrei, der zählt«, soll auch Bacon selbst in einem Gespräch gesagt haben, ein ›Urschrei‹.¹² Aus diesem Urschrei – also der wohl elementarsten menschlichen Äußerung – sprechen der unerträgliche Schmerz und das Verlangen nach Erlösung. Doch seine Darstellung, die in der deutschen

8 Vgl. Deleuze: Francis Bacon. Bde. I und II.

9 Vgl. Bohrer: *Imaginationen des Bösen*, S. 177-187.

10 Vgl. Deleuze: Francis Bacon. Bd. I, S. 27ff.

11 Ott: Gilles Deleuze, S. 125.

12 Schmied: Francis Bacon, S. 25.

Aufklärung noch als ›hässlich‹ verworfen wurde¹³, führt bei Bacon zu einer Reduktion auf die bildnerischen Mittel, wie anhand des Gemäldes *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* deutlich wird. Das Schreimotiv ist hier intermedial begründet, weil es auf Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (RU 1925) gleichermaßen hindeuten soll, wie auch auf das berühmte Gemälde von Edvard Munch.¹⁴ Diese Kraft und Intensität, die aus dem Motiv wie auch aus den formalen Mitteln entsteht (Hell-Dunkel, Linienführung, leerer Raum), transportieren die Gemälde – zumindest dem Film *Teorema* zufolge – offensiv in Richtung des Betrachters.

Gilles Deleuze zufolge werde in den Papstdarstellungen Bacons der Mensch auf den Schrei reduziert, wobei der Sensation das Sensationelle entzogen werde, d.h. der spektakuläre Charakter.¹⁵ Es scheint, als habe Deleuze mit seiner Äußerung auf jene Bacons anspielen wollen: »Man könnte sagen, daß [sic!] der Schrei wirklich ein Bild des Entsetzens ist. Tatsächlich aber wollte ich mehr den Schrei machen als das Entsetzen.«¹⁶ Der Signifikant – das Bezeichnende – löst sich also von dem Signifikat ab, von der Bedeutung.

Diese Überlegungen führt auch Karl-Heinz Bohrer weiter, der in seinen *Imaginationen des Bösen* folgendes schreibt und dabei die formalen Aspekte der Gewaltdarstellung anspricht: »Was heißt das? Zunächst nichts anderes als die formale Herausforderung eines berühmten Motivs in der Kunstgeschichte.«¹⁷ Bohrer beginnt mit dieser Feststellung seine Überlegungen über die formalen Elemente der Bacon'schen Schrei-Darstellungen. Er spricht vom ›Glitzern der Farben‹, die auch Bacon beschäftigen und mit denen Bacon im geöffneten Mund eine Stimmung habe auslösen wollen, wie in Monets *Sonnenuntergang*. Dadurch werde eine Dekonnotation des Ursprungsthemas – Schrei aus Schmerz – erreicht, und der geöffnete Mund könne auch als ein Lächeln interpretiert werden. Die Beliebigkeit der Zuschreibungen lässt Bohrer auf einen grundlegenden Nihilismus schließen, der eine Suche nach dem Sinn des Lebens verneint, da doch das Leben den gesamten Sinn bereits darstellt. Doch das buchstäblich Überwältigende der Bacon'schen Gewaltikonografie¹⁸ ist Bohrer zufolge das In-Erscheinung-Treten von etwas Wirkungsmächtigem:

Wenn für Schrecken Schönheit einsetzbar wird [...], für die scheinbar schreiende Mundöffnung ein Sonnenuntergang, dann wird unab-
weisbar, dass es sich nicht um eine inhaltliche Affirmation an das
Thema Gewalt handelt, gleichzeitig aber wird erkennbar, inwiefern

13 Lessing: Laokoon, S. 20ff.

14 Vgl. Schmied: Francis Bacon, S. 25.

15 Vgl. Deleuze: Francis Bacon, Bd. I, S. 29f.

16 Zit. nach Bohrer: Imaginationen des Bösen, S. 181f.

17 Ebd., S. 182.

18 Ebd., S. 183.

ein Stil, der auf Intensität und Stimmung konzentriert ist, notwendigerweise das, was man konventionell als Gewalt denkt, sich ästhetisch aneignet.¹⁹

Das heißt durchaus im Sinne Deleuzes, dass die Darstellung sich vom Dargestellten löst, um die größtmögliche Kraft, Erschütterung, Intensität zu erschaffen und auf den Betrachter zu überführen. Eine ästhetische Aneignung solcher Erschütterungen kann sich als eine Überlebensgrundlage erweisen, wie in Edgar Allan Poes *A descent into the Maelstrom* (1841) beschrieben, spalte doch hier »das Trauma [...] des Überlebenskampfes in einem Wirbel, Anm. d. Verf.] die Affekte von der Wahrnehmung ab.«²⁰ Es scheint, als habe Pasolini mit seiner Pietro-Episode etwas Vergleichbares thematisieren wollen, wenn auch als rein ästhetische Bestürzung, da es allein die Bilder sind, die Pietro zunächst zu einem elanvollen Neubeginn inspirieren. Doch im Film wird auch die Kritik an diesem Impuls deutlich, der ohne Botschaft, ohne eine wirkliche Bedrohung, inmitten der inneren Leere des großbürgerlichen Wohlstands stattfindet: Wohin führt die Ästhetik ohne Inhalt? möchte der Film *Teorema* nicht nur im Hinblick auf die Figur Pietros fragen.

Der unbekannte Besucher – ein Dämon und Gott in einem – hat das Leben der Familie verändert. Doch so verhalten optimistisch, wie im berühmten Gedicht Rilkes, scheint die Forderung »Du musst Dein Leben ändern«²¹ hier nicht zu enden. Die Mutter wird zur Nymphomanin, die Haushälterin zur Heiligen, die Tochter psychisch krank, der Sohn ein gescheiterter, fruchtloser Künstler – und der Vater vermacht seine Fabrik den Arbeitern, zu welcher Konsequenz dies führt, haben wir zu Beginn des Films erfahren (d.h. die Arbeiter werden zu Kapitalisten). Der Vater selbst geht schließlich buchstäblich »in die Wüste«, befindet er sich doch zum Schluss entkleidet auf dem Ätna.²² Die musikalische Untermalung der Szene – das Requiem von Mozart – lässt Paolo wohl kaum als einen Moses erscheinen. Der nackte, auf die bloße Körperlichkeit zurückgeworfene Ex-industrielle irrt vielmehr durch die Wüste. Wir sehen ihn winzig in einer Totalen, danach in einer Halbtotale, dann amerikanisch, schließlich nah. Auf dem Crescendo des Themas ertönt sein Schrei, der die Bilder überdauert und im Abspann fortgesetzt wird. Das Gesicht ist im Affektbild, in der Nahaufnahme zu sehen (vgl. Abb. 7 im Aufsatz von Uta Felten). Der Schrei potenziert die mimische

19 Ebd.

20 Bohrer beweist bereits in seiner Jüngerstudie, dass Ernst Jünger nach einem ähnlichen Prinzip der Erschütterung verfährt. Vgl. Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens*, S. 22-52, vgl. auch Ruschky: »Die Ästhetik des Schreckens«, S. 462. In der Novelle von Poe berichtet der Held, wie er und sein Bruder in einen Strudel geraten sind. Der Bruder kämpft gegen den Strudel und unterliegt. Der Held dagegen verfällt in einen Zustand reiner Wahrnehmung, und dieser angstfreie Zustand ermöglicht es ihm, zu entkommen.

21 Pöppel: »Bewegte Oberfläche«, S. 239ff.

22 Vgl. den Aufsatz von Uta Felten im vorliegenden Band.

Entladung. Die Wüste und das Requiem deuten darauf hin, dass es nicht der Schrei einer Neugeburt ist, sondern die Agonie eines Weges, der (wahrscheinlich) in den Tod führt. Und dennoch ist das Ende nicht wirklich ein Affektbild, die Kamera umkreist den Kopf Paolos, sein als Rückenfigur aufgenommener Körper dringt regelrecht in die Wüste ein: Das Ende der Bourgeoisie, »[d]er Nullpunkt des Bürgertums«²³ also doch ein Beginn?²⁴

Selbst wenn beide Konnotationen – Anfang und Ende, Neugeburt und Tod – denkbar wären, so ist dennoch zu hinterfragen, ob sich der Ausdruck des Schreis hier tatsächlich von den beiden Konnotationen löst und zum Element einer Wahrheit wird, die über die Vernunft, die Norm, die Empathie hinausragt. Paolo schreit nicht hinter Glas, er ist nicht wie der Papst eingekerkert in einer Kathedrale. »Die Wüste« ist hier ein leerer Raum, der mit Bedeutungen jeglicher Art gefüllt werden kann. Bemerkenswert erscheint mir an dieser Stelle, wie gewaltig die Wirkung der Gemälde in *Teorema* inszeniert wird, wenngleich es nur Buchreproduktionen sind. In *Lemminge II* hilft noch nicht einmal das scheinbare Original, das das Zimmer repräsentativ schmückt. Hinter der Maske der Freundlichkeit sind nur noch Nihilismus und Gleichgültigkeit zu erahnen.

In beiden Filmen (*Lemminge II* und *Teorema*) spielt das Werk Francis Bacons eine explizite Rolle. Während bei Bacon die Intensität des Ausdrucks letztlich über das Motiv zu siegen vorgibt, so bemüht sich Pasolini um eine Vielschichtigkeit seines letzten Filmbildes, das zum Schluss auf das Filmische zurückgeworfen wird, denn was steht stärker für das Filmische, wenn nicht eine Totale auf eine Landschaft, die (Kamera-)Bewegung und die Nahaufnahme? Auch werden die Gemälde Bacons als Reproduktionen und durch das Blättern des Buches präsentiert und verweisen somit als eine Art Daumenkino ebenfalls auf das Filmische. Inhaltlich ist der Schrei in *Teorema* durchaus eine Reaktion auf die repressiven und normativen Mechanismen der Gesellschaft, denen sich der am Ende schreiende Protagonist – der Industrielle Paolo – sein Leben lang unterworfen hat. Aber es ist auch ein Urschrei, der auf das Elementar-Menschliche jenseits der Ratio hindeutet.

In *Lemminge II* haben wir es beim Schrei mit einer offensichtlichen Venus-Mars-Anlehnung zu tun – die Schreie der gebärenden Mutter und die Schreie des das Leben vernichtenden Soldaten werden gegeneinander gesetzt. Der Schrei entpuppt sich vor diesem geradezu mythischen Hintergrund (Venus und Mars) als nichts anderes als der essenzielle Moment einer Wahrheit, die bei jedem Menschen anders ausfällt und doch bei jedem auf die *condizione umana* hinausläuft. Es scheint, als habe Haneke die Formulierung vom Schrei hinter dem Glas beide Male filmisch inszenieren wollen – die Schreie Sigrids hört anscheinend niemand und auf die Schreie Christians reagieren die Soldaten uniform- wie

23 Stiglegger: »Ach, meine nackten Füße...«, S. 65.

24 Vgl. zu den (Un-)Möglichkeiten des »Überlebens« bei Pasolini: Didi-Huberman: Überleben der Glühwürmchen, S. 54.

normgerecht: sie salutieren. Der Film schließt mit dem Bild seines verzweiferten Schreis ab. Mit einem Sonnenuntergang – die Idee Bacons, die Bohrer aufgreift – ist sein geöffneter Mund aber wohl kaum zu vergleichen, genausowenig impliziert er eine ästhetische Komponente, die sich von der Bedeutung löst, um das Überleben zu sichern. Der Schrei hinter einem Glas impliziert vielmehr – wie Fatima Naqvi angedeutet hat – eine Metaebene, denn in der Tat ist der Schrei Fritz' ein Schrei hinter dem Glas des Fernsehbildschirms,²⁵ ein Durchbrechen ist unmöglich. Auf beiden Seiten (der des Protagonisten und der des Zuschauers) bleibt der Filmhandlung zufolge die Ohnmacht, oder wie es Sigrid in Nahaufnahme ausdrückt:

Ich habe mir einen Fernseher gekauft, weil in dem Haus sonst kein Mensch ist. Aber ich kann ihn nicht mehr aufdrehen, ohne zu weinen. Ich verstehe nicht, wie ein Nachrichtensprecher seinen Beruf ausüben kann, ohne zu schreien.

Die Szene, in der Sigrid gegen Ende des Films nah und mit unbewegter Kamera aufgenommen ist, zeigt sehr deutlich die Meta-Position, von der aus dieser Film Hanekes argumentiert: Die Grenze des Fernsehbildschirms wird zumeist nicht überwunden.²⁶ Gleichzeitig wird hier auch einer der Gründe für die Verunsicherung des Menschen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts deutlich. Die Schreckensmeldungen der Medien, aber auch der Kapitalismus, der Konsum, der Neoliberalismus haben längst zu einer abgekühlten Neo-Maniertheit im Verhalten geführt, die in den *Lemmings* II als kalte Höflichkeit und Distanz inszeniert wird. Ein Austausch zwischen Bild und seinem Betrachter oder auch zwischen den Protagonisten ist Hanekes *Lemmings* II zufolge vergeblich und führt allenfalls zu einem ohnmächtigen Schrei. Bei Pasolini wird zwar die Auf-rüttelung als Neubeginn hinterfragt, sie wird jedoch vor dem bürgerlichen Hintergrund der Filmprotagonisten mit einem großen Fragezeichen versehen.

Der Schrei entpuppt sich als ein Grund-Topos der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Alleine die in diesem Aufsatz genannten Beispiele reichen von Munch, Stramm und Eisenstein über Bacon und Pasolini bis Haneke. Zwar kann im begrenzten Rahmen dieses Aufsatzes keine eingehendere Analyse der Wandlungen des Motivs stattfinden. Und dennoch lässt bereits die Häufung dieses Motivs in der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts den Verdacht eines neuen Jahrhunderts der Verunsicherung zwingend erscheinen, die sich mit dem Blick auf die beiden Weltkriege noch erhärten lässt. Karl-Heinz Bohrer hat bewiesen, dass nicht nur der Schrei, sondern vor allem der Krieg eine enorme Kraftwirkung auf die Künste

25 Naqvi: Trügerische Vertrautheit, S. 74.

26 Über diese Metaposition sprach Elisabeth Büttner in ihrem Vortrag, v.a. im Hinblick auf den Fernsehfilm *Drei Wege zum See* (A 1976). Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Christina Natlacen im vorliegenden Band.

ausübt.²⁷ Doch die im Aufsatz angesprochenen Werke zeigen, dass diese Intensität – als Schrei verdichtet – immer auch ambivalent ist, Erschaffen *und* Ohnmacht bedeutet, gerade dann, wenn die Form über das Motiv siegt.

So führt zwar auch die Erwartung vom und die Erschütterung durch den Ersten Weltkrieg, die in dem eingangs zitierten Gedicht von August Stramm zur Sprache kommt, zu einem Neudenken der formalen Aspekte der Lyrik, der Syntax und der Sprachgewalt im Zeitalter der historischen Avantgarden. In dem Gedicht selbst wird jedoch auch aus den Wehen ein Nichtall, ein Nichts, »Wehe Wehe / Wehe / Wehen / Nichtall«, das die Nichtigkeit des Daseins bestätigt.²⁸

Auch Haneke und Pasolini zeigen die Ambivalenzen und Grenzen der (formalen) Kraft und Intensität auf. Die geradezu manieristische Kälte und Distanz beider Filme wird zwar durch die Bacon-Zitate gebrochen, schreien diese doch eine Kritik bildnerisch aus, wie auch die Protagonisten auf der Ton- und auf der Bildebene. Doch der Ausgang aus der Verunsicherung ist in beiden Filmen allenfalls dem Film-Rezipienten gegeben: Die Zuschauer könnten jeweils für sich Konsequenzen ziehen, das Leben überdenken, anders handeln als die Filmprotagonisten. Die Intensität dieses Aufrufs ist freilich ohne die avantgardistischen Formdestruktionen und Schockpraktiken, sowie ohne ihre Verwurzelung im Ersten Weltkrieg nicht denkbar. Die Dialektik der ästhetisch vermittelten Kraft und Intensität, die zur Produktion, aber auch zur Destruktion führen kann, erweist wiederum die beiden Filme aus den 1960er bzw. 1970er Jahren als äußerst reflexiv und politisch.

LITERATURVERZEICHNIS

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a.M. 1989.

Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hrsg.): Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes, Wien 2002.

Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, München 1978.

Ders.: Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie, München 2004.

Büttner, Elisabeth: »Geschichte, fremd und bodenlos. Zeugnisse der Gewalt in Michael Hanekes frühen Fernseharbeiten«. Vortrag im Rahmen der Tagung: »Pasolini-Haneke. Ästhetik der Gewalt«, Siegen 11.-12.10.2012.

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

Ders.: Das Zeit-Bild. Kino II, Frankfurt a.M. 1991.

Ders.: Francis Bacon. Logik der Sensation, 2 Bde, München 1995.

Didi-Huberman, Georges: Überleben der Glühwürmchen, München 2012.

27 Bohrers: Imaginationen des Bösen, S. 214-216.

28 Siehe Anm. 1.

- Groß, Bernhard: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin 2008.
- Kemp, Cornelia/Witzgall, Susanne (Hrsg.): Das zweite Gesicht/The Other Face, München u.a. 2002.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1964.
- Naqvi, Fatima: Trügerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke, Wien 2010.
- Ott, Micaela: Gilles Deleuze zur Einführung, Hamburg 2005.
- Pöppel, Nicole: »Bewegte Oberfläche: Spuren einer intermedialen Ästhetik in Rilkes Sonett ›Archaischer Torso Apollos‹«, in: Walburga Hülk u.a. (Hrsg.): Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde, Bielefeld 2009, S. 239-254.
- Reck, Hans Ulrich: Pier Paolo Pasolini, München 2010.
- Ruschky, Michael: »Die Ästhetik des Schreckens. Zu Karl Heinz Bohrsers Untersuchung«, in: Neue Rundschau, Jg. 89 (1978), S. 457-464.
- Schmied, Wieland: Francis Bacon. Das Bewußtsein der Gewalt, München 1996.
- Schütte, Wolfram: »Teorema«, in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini, München/Wien 1977, S. 145-151.
- Stiglegger, Marcus: »»Ach, meine nackten Füße...« Pasolinis Teorema als Nullpunkt des Bürgertums.«, in: Gerhard Schneider/Peter Bär (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini, Gießen 2012, S. 65-72.
- Stramm, August: »Schrei«, in: ders.: Das Werk, Wiesbaden 1963, S. 89-90.

FILME

- Bronenossez Potjomkin/Panzerkreuzer Potemkin* (RU 1925, Regie: Sergei Eisenstein).
- La Passion de Jeanne d'Arc/Jeanne d'Arc* (F 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer).
- Lemminge, Teil II, Verletzungen* (A 1979, TV, Regie: Michael Haneke).
- Teorema/Teorema – Geometrie der Liebe* (IT 1969, Regie: Pier Paolo Pasolini).

IM ANGESICHT DER WIRKLICHKEIT

Fotografische Verweise in Michael Hanekes *Code inconnu*

VON CHRISTINA NATLACEN

Code inconnu (F/D/RO 2000), mit dem Michael Haneke seinen Schritt in die französische Filmlandschaft vollzog, ist der einzige Film des Regisseurs, in dem Fotografien als intermediale Zitate das filmische Bild komplett ersetzen.¹ In zwei kurzen Sequenzen wird der Betrachter mit Reportage-Fotos aus dem Jugoslawien-Krieg und mit versteckt aufgenommenen Porträts aus der Pariser Metro konfrontiert. Beide Male handelt es sich um Gewaltbilder, wenn auch aus jeweils sehr unterschiedlichen Kontexten. Die Montage von Fotografien im Spielfilm stellt immer einen Bruch mit der filmischen Syntax dar, da diese einen Verweis auf ein anderes mediales Register darstellt. Im (scheinbaren) Stillstand der 24 Bilder pro Sekunde wird die innerfilmische Erzählung für einen Moment angehalten und ein längeres Verweilen auf einem Motiv ermöglicht. Die Entscheidung eines Regisseurs mit realen Fotografien zu arbeiten sagt dabei insbesondere Wesentliches über die medialen Vorstellungen und Diskurse der Fotografie zu einer bestimmten Zeit aus. »Denn«, so Torsten Scheid, »von vornherein siedeln filmisch imaginierte Fotografien nicht in der als Wirklichkeit apostrophierten Welt äußerer Erscheinungen, sondern in der Welt medialer Imagination.«² Im Folgenden sollen die von Haneke verwendeten Fotografien dahingehend untersucht werden, welcher Anschauung über dieses Medium und welchem Konzept sie entspringen. Was möchte der Filmemacher mit diesen Bildzitaten dem Betrachter zeigen und mit welchen fotografischen Metaphern, um nochmals mit Torsten Scheid zu sprechen, gehen sie konform? Die hier vorgenommene Analyse zielt vorrangig auf eine inhaltliche und semiotische Untersuchung der Fotografien im Gesamtgefüge des Films *Code inconnu* ab. Die Fotografien können folglich nicht mehr lediglich als das, was sie vorher waren, gelesen werden, sondern müssen unter Berücksichtigung der filmischen Narration als intermediale Hybride ernst genommen werden. Dennoch sind sie im Film – anders etwa als eingefrorene Filmbilder wie beispielsweise Freeze Frames – als Fotografien gekennzeichnet und tragen deren Sinngehalt in sich. Daher ist das

Für die konstruktive und umfassende Kritik sowie weiterleitende Hinweise im Rahmen der Genese dieses Aufsatzes möchte ich mich ganz herzlich bei Walter Moser bedanken.

- 1 Fatima Naqvi hat bereits diese beiden aus Fotografien zusammenmontierten Szenen einer erhellenden Analyse unterzogen, mit der ich in großen Teilen konform gehe (vgl. dies.: Trügerische Vertrautheit, S. 9f.).
- 2 Scheid: Fotografie als Metapher, S. 14.

Diskursfeld der Fotografie der Rahmen, innerhalb dessen sich die folgende Analyse bewegt.

I. IM ANGESICHT DES KRIEGES

Zunächst ist in *Code inconnu* in den beiden Protagonisten die Ambivalenz zwischen Film und Fotografie explizit angelegt.³ Anne, gespielt von Juliette Binoche, ist Schauspielerin. Ihr Metier ist die Inszenierung, ihr Medium der Film, ihre Absicht die Verführung des Betrachters. In zwei Szenen führt Haneke die ihr vertraute Bildsprache vor, indem er seine eigene Position mit der des diegetischen Kameramannes vertauscht.⁴ Während Annes Leben aus Proben und (Schau-)Spiel besteht, verschreibt sich das ihres Partners der Konfrontation mit der Wirklichkeit. Georges (Thierry Neuvic) ist Reportage-Fotograf und verkörpert damit den Pol des bildlichen Dokumentierens. Als Figur wird er im Film nur vage konturiert, er ist wortkarg, introvertiert und hält sich im Hintergrund. Er entspricht genau jenem Typus, den Torsten Scheid auch für die Darstellung von Kriegsphotografen im Film definiert hat, nämlich dem von der Welt entfremdeten Einzelgänger.⁵ Umso greifbarer wird er durch zwei seiner Fotoserien, die Haneke in den Film hineinschneidet und mit Georges' O-Ton aus Briefen an seine Partnerin Anne unterlegt.

Die erste Sequenz mit Fotografien positioniert sich nach der dem eingeblendeten Filmtitel unmittelbar folgenden zehnminütigen Plansequenz, von der ausgehend sich alle zentralen Handlungsstränge entfalten. Es findet ein mehrfacher Bruch statt: nicht nur durch Hanekes durchgängig in *Code inconnu* zur Montage eingesetztes Stilmittel der Schwarzblende, sondern ebenso durch den Wechsel des Schauplatzes in den Kosovo, durch die Fortführung der Geschichte allein auf der Tonebene (ohne den Protagonisten zu zeigen) und durch das Einblenden von fotografischen Aufnahmen, die alle den Alltag des Krieges (vgl. Abb. 1) zeigen.

Diese werden jeweils knappe fünf Sekunden dem Betrachter präsentiert. Ein Foto wechselt regelmäßig das nächste ab und ein direkter Bezug zu dem gesprochenen Text findet nur insofern statt, als damit der Kontext des Kosovo-Krieges deutlich wird.⁶ Mit dieser kurzen Sequenz führt sich der bislang abwesende Protagonist Georges selbst in das Geschehen ein.

3 Vgl. Durham: »Codes Unknown«, S. 256.

4 Vgl. Wheatley: Michael Haneke's Cinema, S. 122.

5 Vgl. Scheid: Fotografie als Metapher, S. 81.

6 »[...] Unsere Gruppe besteht aus Marc Henderson, einem Korrespondenten von Newsweek, mir und einem Dutzend Leuten der UÇK. Vorgestern schien es, als sollten wir gegen Drenica vorrücken um dort mit einer anderen, kleineren Gruppe zusammenzutreffen. Dann wurde alles abgeblasen.«



Abb. 1: Reportage-Foto von Georges aus dem Jugoslawienkrieg (DVD absolut Medien)

Diese Fotografien stammen von dem französischen Fotografen Luc Delahaye, mit dem Haneke persönlich bekannt ist. Seit 1989 als Kriegsphotograf tätig, war er in dieser Funktion ab 1992 auch als Magnum-Fotograf im Jugoslawien-Krieg im Einsatz. Die hier gezeigten Fotografien entstanden während des Bosnienkonflikts. Haneke verwendet diese Bilder in seinem Film in einem neuen Kontext, nämlich in Zusammenhang mit dem Kosovokrieg 1998/99. Sie dienen ihm damit als prototypische Bilder des Krieges, die auch ohne detaillierte Bildlegenden Krieg veranschaulichen. Sichtbar werden vor allem die Auswirkungen des Krieges: brennende Häuser, verstümmelte Leichen, verletzte Zivilisten, Kollateralopfer, zerrissene Familien. Seine Bildsprache umfasst das breite Spektrum zwischen Statik und Bewegtheit, Ruhe und Dramatik, neutraler Dokumentation und direkter Adressierung des Betrachters.

Mindestens genauso wesentlich für die Analyse dieser filmischen Foto-Sequenz ist deren formale Eingliederung. 16 Aufnahmen werden nacheinander abgefilmt und reihen sich so als seriell wiedergegebene Einzelbilder während einer Minute bruchlos aneinander. Der Betrachter kann sich nicht in einzelne Fotografien vertiefen, sondern bekommt vielmehr den Eindruck einer Vielzahl an Kriegsbildern vermittelt. Die Vermutung liegt nahe, dass Haneke mit dieser Form eine möglichst objektive Präsentation anstrebte, die dem Zuschauer keine Vorgaben in der Interpretation macht. Mit der Eingliederung dieses Bildmaterials aus fremder Hand gibt Haneke auch ein klares Statement für eine Politik des Zeigens ab und positioniert sich so beispielsweise konträr zu Susan Sontag, die sich in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* dafür entscheidet, keine einzige der besprochenen Fotografien als Abbildung beizufügen.⁷ Statt des

⁷ Susan Sontag entscheidet sich gegen eine Abbildung der Bilder, weil diese in einer von medialer Berichterstattung gesättigten Welt als allseits bekannt vorausgesetzt werden

Setzens einer Leerstelle führt Haneke den von ihm oftmals kritisierten Fluss an medialer Bildberichterstattung erneut vor: Die Fotografien wechseln sich vor dem Auge des Betrachters so rasch ab, wie es auch im Alltag beim Medienkonsum der Fall ist. Durch den Anschnitt in der Tonspur (die Sequenz startet und endet mitten in einem gesprochenen Satz) wird außerdem suggeriert, dass die gezeigten Fotografien nur eine Auswahl aus einem noch viel größeren Bestand darstellen.

Diese direkte Verwendung von Fotografien dient nicht nur der Charakterisierung seines Protagonisten Georges, sondern ist auch ein beredtes Zeugnis für Michael Hanekes Konzeption des fotografischen Mediums. Im Grunde beinhalten die Fotografien keine Information für den Betrachter, die darüber hinausgeht sie als Kriegsfotos zu kennzeichnen. Kriegsfotos sind in unserer medial durchsetzten Alltagswelt jedoch bereits in so hohem Maß ein Allgemeingut, dass allein der Gedanke daran eine ganze Reihe an Vorstellungen und Bildern evoziert. Zudem gehen, wie wir bereits gesehen haben, Bild- und Textinformation nicht konform und das Agieren Georges' im Krieg wird bereits durch seine Erzählungen evoziert. Wenn Haneke nun jedoch vorhandene Fotografien abfilmt und in den Spielfilm montiert, dann muss es ihm um die Vermittlung von Vorstellungen, die mit dem Medium Fotografie transportiert werden, gehen. Einer der frühesten und bis heute geläufigsten Diskurse der Fotografie betrifft deren untrennbare Allianz mit der Wirklichkeit. Die Fotografie trage unausweichlich jene Realität in sich, die einmal »*dagewesen ist*«⁸. Die Metapher des Fensters zur Welt begründete den Objektivitätsmythos der Fotografie, den Torsten Scheid auch gerade in Bezug auf das Genre der Kriegsfotografie geltend macht.⁹ Haneke kennzeichnet mit dem Einschub von Fotografien aus dem Jugoslawienkrieg Georges' Erlebnisse als etwas tatsächlich Erlebtes, als Ereignisse, die durch die Fotografie bezeugt werden. Dafür nützt er den Authentizitätsbonus des fotografischen Mediums, der gegenüber anderen Medien wie etwa der mündlichen oder schriftlichen Erzählung ungleich größer ist,¹⁰ wenn nicht sogar bis zum Ende des analogen Zeitalters unangetastet war.

Für diesen Verweis auf die Wirklichkeit nimmt Haneke auch das Risiko einer Manipulation des Betrachters auf sich. Delahayes Kriegsfotos sind – wie generell in diesem Genre üblich – artifizielle Bildkonstrukte, die hochgradig inszeniert sind. Oberstes Ziel ist eine unmittelbare Adressierung des Betrachters, um in der Flut der Medienbilder überhaupt bestehen zu können. Haneke grenzt sich gegen den Vorwurf der Unangemessenheit von Gewaltbildern dahingehend ab, dass er die von ihm verwendeten Fotografien »alles andere als voyeuristisch«¹¹ nennt. In der

können und weil sie diese als »pornographisch« beschreibt (vgl. Sontag: Das Leiden anderer betrachten, S. 111 und S. 126ff.).

8 Barthes: Die helle Kammer, S. 86 [Herv.i.O.].

9 Vgl. Scheid: Fotografie als Metapher, S. 85ff.

10 Sontag: Über Fotografie, S. 76.

11 Haneke: »Kunst muß eine Art Übersetzung leisten«, S. 226.

Bild- und Medienwissenschaft werden Gewaltbilder wie diese jedoch viel differenzierter diskutiert und halten der Interpretation einer ausschließlich humanistisch ausgerichteten Wirkungsweise nicht unbedingt stand. Zunächst bewegt sich der Diskurs generell um die Frage nach dem Zeigen oder Nicht-Zeigen von Gewaltbildern. Man denke etwa an die Debatten, die Georges Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem* hervorgerufen hat oder an die 2004 in der *Süddeutschen Zeitung* ausgetragene Kontroverse zwischen Klaus Theweleit und Horst Bredekamp. Theweleit spricht sich anlässlich der Veröffentlichung des Enthauptungsvideos von Nicholas Berg in einem Interview dezidiert für die Konfrontation der Öffentlichkeit mit diesen Bildern aus, denn nur das Eingestehen einer Gesellschaft, dass ihr dieses Gewaltpotenzial inhärent ist, könne eine politische Diskussion in Gang setzen.¹² In seiner Entgegnung kritisiert Horst Bredekamp ein Zeigen von diesem Enthauptungsvideo, da sich für ihn in einem entscheidenden Punkt eine Komplizenschaft mit dem Betrachter ergibt: Dort, wo der Tötungsakt mit einem Bildakt identisch ist, wo mit dem Zeigen einer Gewalttat gleichzeitig ihr Vollzug besiegelt wird, gebe es als einzige Lösung nur das mediale Schweigen.¹³

Dieser Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit und der Verurteilung von Kriegsfotos wird auch in einem Dialog zwischen Georges und seiner Bekannten Francine im Film selbst thematisiert. Francine bezeichnet es während eines Abendessens unter Freunden als »dumme Anmaßung«, Fotos von Leichen und ausgezehrt indischen Kindern vorgeführt zu bekommen, um zu verstehen, was Krieg und Hunger eigentlich bedeuten. Bei dieser Aussage handelt es sich nicht nur um ein Selbstzitat von Haneke aus seiner Fernsehproduktion *Drei Wege zum See*¹⁴ (A 1976), sondern um ein fast wörtliches Zitat des zugrunde liegenden Originaltextes von Ingeborg Bachmann.¹⁵ In der zweiten Foto-Sequenz nimmt er dazu rückblickend Stellung. Er sagt: »Es ist einfach sich rauszuhalten und von Bilderökologie und vom Wert der nichtgemachten Mitteilung zu reden. Die Frage ist nur, was ist die Konsequenz? Ich fürchte, in Wahrheit will sie einfach nur nicht belästigt werden.«¹⁶ Dieses Statement stimmt auffallend mit Aussagen von Susan Sontag überein. Schon in *Über Fotografie* spricht sie von einer »Ökologie der

12 Vgl. Theweleit: »Wir müssen diese Bilder zeigen«.

13 Vgl. Bredekamp: »Wir sind befremdete Komplizen«.

14 Elisabeth Büttner hat in ihrem Vortrag »Geschichte, fremd und bodenlos. Zeugnisse der Gewalt in Michael Hanekes frühen Fernseharbeiten« *Drei Wege zum See* als Ausgangspunkt genommen, um den Aspekt der nachträglich wirkenden Gewalt am Beispiel der exilierten Elisabeth herauszuarbeiten.

15 Dort heißt es in der Auseinandersetzung von Trotta mit Elisabeth: »Glaubst du, daß du mir die zerstörten Dörfer und Leichen abfotografieren mußt, damit ich mir den Krieg vorstelle, oder diese indischen Kinder, damit ich weiß, was Hunger ist? Was ist denn das für eine dumme Anmaßung?« (Bachmann: »Drei Wege zum See«, S. 142).

16 Vgl. auch den Dialog in Michael Hanekes Bachmann-Verfilmung *Drei Wege zum See*.

Bilder«¹⁷, deren Existenz sie in ihrem 2003 erschienenen Buch *Das Leiden anderer betrachten* aber definitiv in Abrede stellt.¹⁸ Der Fotohistoriker Peter Geimer bringt schließlich noch ein weiteres Argument ein, nämlich die Frage nach einer genauen medialen Bestimmung des jeweiligen Gewaltbildes, über das man spricht. Der Fall eines weiteren Geiselsvideos, das die im Irak entführten Deutschen Bräunlich und Nitzschke zeigt, verleitet Geimer zu einer Differenzierung zwischen dem bewegten und dem statischen Bild. Im *Heute-Journal* des ZDF wurde mit dem Verweis auf die Unzumutbarkeit des Videos lediglich ein Standbild gesendet. Geimer: »Gemessen am bewegten Filmbild wurde dem Standbild eine geringere Unmittelbarkeit zugetraut. Diese Entscheidung folgt der gängigen Vorstellung, derzufolge ein bewegtes Bild eine größere Nähe zum Gezeigten herstellt.«¹⁹ Die Entscheidung der Redaktion, das Video dem Fernsehpublikum vorzuenthalten, ist ein klares Statement gegen eine Allianz zwischen Betrachter und Geiselnnehmer. Das Standbild rückt das nachfolgende Geschehen in den Bereich des Imaginären, es setzt nicht auf visuelle Überwältigung, sondern auf Distanz und das Evozieren von Bildern im Kopf. Die Diskussion um Zeigen und Verbergen findet so ihren Angelpunkt in der Frage, welche mediale Darstellung der Wirklichkeit am nächsten kommt und welche Bereiche der Realität dem Betrachter zumutbar sind.

»Kann Realität dargestellt werden? Was macht für den Betrachter das dargestellte Objekt real, glaubhaft oder, noch exakter, wert geglaubt zu werden?«: Diese und noch weitere Fragen stellt Michael Haneke anlässlich der Pressekonferenz zu *Code inconnu* und rückt diesen Film damit weg vom Genre eines Episodenfilms und hin zu einem Thesenfilm. Insbesondere den beiden Sequenzen mit Fotografien kommt dabei eine entscheidende Rolle zu. Die zweite Szene mit Fotos, die sich von der ersten grundlegend unterscheidet, führt den Betrachter mitten in die Diskussion um Wirklichkeit, Authentizität und deren mediale Vermittlung.

II. DEM ANDEREN DEN SCHLEIER VOM GESICHT REIßEN

Wie in der ersten werden auch in der zweiten Sequenz Fotografien nacheinander präsentiert, während Georges' Stimme aus dem Off zu hören ist. Diesmal handelt es sich um einen vergleichsweise ausführlichen mündlichen Bericht über seine durch Taliban-Rebellen erfolgte Gefangennahme und Dunkelhaft in Afghanistan. Wieder stammen die abgefilmten Fotografien von Luc Delahaye, allerdings tritt

17 »[...] dann wird es nicht nur einer Ökologie der realen Dinge bedürfen, sondern auch einer Ökologie der Bilder.« (Sontag: *Über Fotografie*, S. 172.)

18 Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S. 125.

19 Geimer: »Wir müssen diese Bilder zeigen«, S. 123.

nun ein markanter Bruch zwischen Gezeigtem und Gehörtem auf: Konträr entgegengesetzt zur Tonebene, die seine berufliche Identität fokussiert, wird auf der Bildebene Paris als Ort von Georges' privater Existenz vorgeführt. Es handelt sich in diesem zweiten Fall um Porträtfotos in Schwarz-Weiß, die teilnahmslose Gesichter von anonymen Personen zeigen und deren Entstehung im Film selbst offengelegt wird (vgl. Abb. 2).



Abb. 2: *In der Metro versteckt aufgenommenes Porträt (DVD absolut Medien)*

Der aufmerksame Betrachter verknüpft Georges' Vorbereitungen zum heimlichen Auslösen der Kamera vor dem Spiegel in seiner Wohnung und die Szene des unbemerkten Aufnehmens der ihm in der Metro gegenüber sitzenden Personen mit dem nachträglich gezeigten Resultat. Jetzt handelt es sich statt um von einer Zeitung in Auftrag gegebene Reportage-Fotos um Zeugnisse privaten Bildhandelns. Dieses private Bildhandeln findet jedoch im öffentlichen Raum statt und stellt keinen einvernehmlichen Bild-Akt dar. Diese zweite Sequenz wiederholt die Rolle des Menschen als Opfer des fotografischen Blicks, die bereits implizit und ungewollt in Delahayes Kriegsphotografien angelegt ist.²⁰ Der Fotograf gibt sich seinem Gegenüber nicht als solcher zu erkennen und eignet sich so Porträts ohne Einwilligung der Abgebildeten an. Luc Delahaye stellt diesen Aspekt eines einseitigen Übergriffs als zentrales Moment seiner Serie heraus: »I stole these photographs between '95 and '97 in the Paris metro. ›Stole‹ because it is against the law to take them, it's forbidden. The law states that everyone owns

20 Fatima Naqvi geht in ihrem Buch *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood* auf diese Szene in ihrem Kapitel zu Michael Haneke unter der Fragestellung nach der Opferrolle ein (vgl. insbesondere S. 66-70).

their own image.«²¹ Delahayes Konzept ist nicht neu; bereits in den Jahren 1938 bis 1941 fotografiert Walker Evans in seiner Serie der *Subway Photographs* Passanten und Mitreisende in der New Yorker U-Bahn. Beide Fotoserien werden als Versuch, das wahre Gesicht eines Menschen im Augenblick kompletter Selbstversunkenheit darzustellen, interpretiert. »Zeigen Sie mir Ihr wahres Gesicht!« fordert an einer anderen, essenziellen Stelle in *Code inconnu* eine Stimme aus dem Off Anne in ihrer Rolle als Schauspielerin während eines Krimi-Drehs auf, als sie erkennen muss, dass sie wie eine Maus in die Falle getappt ist und in einem geschlossenen Raum, in den Gas ausströmt, gefangen ist. Während Evans jedoch mehr den Menschen im räumlichen Kontext der U-Bahn zu erfassen sucht, rückt Delahaye dem Gegenüber unangenehm nahe: Als Betrachter der Fotografien, die in engem Anschnitt das Gesicht der Passanten zeigen, vollzieht man den sozial geachteten Akt des Anstarrens fremder Personen ein zweites Mal. *L'autre* – der Andere – wird hier zum Opfer des Blicks. Durch das unbemerkte Fotografiert-Werden in einem Zustand der Abwesenheit, bei dem die Porträtierten ihre Aufmerksamkeit nach innen richten, haben sie keine Möglichkeit, dem Kameraobjektiv etwas entgegen zu setzen.

Haneke verwendet diese Fotografien primär dazu, um seine Figur Georges zu konturieren. *Fremde* – so sollte ursprünglich der Titel des Films lauten – bleiben diese Personen auf den gestohlenen Bildern dennoch für Georges, und Fremde sind auch all seine Nächsten, denn es gelingt ihm nicht seine eigene Entfremdung von der alltäglichen Lebenswelt in den Griff zu bekommen. Aus Überdruß und Hilflosigkeit gegenüber der Wirklichkeit in den westlichen Industrieländern versucht er sich dieser durch sein geheimes Agieren ein Stück erneut anzunähern. Haneke hat hier sehr starke Analogien zwischen der Filmfigur Georges und dem realen Fotografen Delahaye aufgebaut. In einem Interview für die Dokumentation *Magnum – The Changing Myth* sagt dieser zu seiner Serie: »I get bored from life easily. I go to such places because reality is different. You feel yourself, you feel that you exist. You feel better. It makes you feel your body, too.«²² Impetus für das Handeln ist also ein egoistischer Versuch, sich selbst der Wirklichkeit näher zu bringen. »Ich glaube, ich bin für das Leben in Frieden nicht zu gebrauchen.« sagt Georges. Bezeichnend ist dabei, vor welchem Hintergrund dies geschieht: Denn es handelt sich um einen Fotografen, dessen Leben permanent von medialen Bildern bestimmt ist. Hier hat Haneke eine Figur zur Überhöhung des *normalen* Medienrezipienten gefunden, der Nachrichten-Bilder nicht nur passiv konsumiert, sondern für deren Entstehung verantwortlich ist. Ein Leben mit und in dieser Bilderwelt ist dabei von Schwierigkeiten und Ambivalenzen geprägt

21 Delahaye: *L'autre*, o.S.

22 Luc Delahaye in einem Interview für *Magnum – The Changing Myth*.

III. FOTOTHEORETISCHE IMPLIKATIONEN

Das Verhältnis zwischen Individuum und Wirklichkeit im Spannungsfeld der medialen Bilderwelt wird nicht allein durch den Kriegsreporter Georges und seine Fotografien thematisiert, sondern zieht sich – wie in anderen Werken Hanekes auch – durch den ganzen Film. Neben der narrativen Ebene kommt aber noch eine andere wesentliche dazu, die einen Hinweis zu einer Bildtheorie liefert. Es wurde bereits in der Literatur darauf hingewiesen, dass dem Titel des Films eine zeichentheoretische Bedeutung eingeschrieben ist. Auch hier spielt Haneke mit einer buchstäblichen und einer metaphorischen Ebene: Zunächst erklärt sich der Titel aus jener Szene am Ende des Films heraus, in der Georges mit der Änderung des Tür-Codes seiner Wohnung durch Anne konfrontiert wird. Scott Durham unterstreicht jedoch, dass der Film als Ganzes, der aus »unvollständigen Erzählungen mehrerer Reisen« (so der Untertitel) besteht, eines entschlüsselbaren Codes entbehrt.²³ Auch Tom Conley betont diesen Aspekt und verweist auf die Eröffnungssequenz des Films, die vergebliche Versuche von taubstummen Kindern sich mittels Zeichensprache verständlich zu machen zeigt.²⁴ Er bezieht sich insbesondere auf Roland Barthes, der die Fotografie als Botschaft ohne Code definiert hat.²⁵ In seinem Aufsatz *Die Fotografie als Botschaft* von 1961 bezeichnet Barthes die Fotografie als perfektes Analogon des Wirklichen, als eine Botschaft ohne Code, als reines Denotat.²⁶ Barthes unterscheidet dabei aber sehr präzise zwischen zwei verschiedenen Ebenen, nämlich der Entstehung und der Rezeption, für welche diese Feststellung nicht uneingeschränkt gilt. Als Botschaft ohne Code darf die Fotografie genaugenommen nur im Moment ihrer mechanischen Aufzeichnung, der absolut objektiven Reproduktion der Wirklichkeit, bezeichnet werden. Diese Ebene wird im Film von der Porträtserie *der Anderen* in der Metro verkörpert. Hier versucht Georges alles Subjektive so gut es geht auszuschalten und sich selbst zum objektiven Aufnahmedispositiv umzufunktionieren, das authentische Bilder des Gegenübers anfertigt. Angesichts der analogen Fülle ist das Beschreiben einer solchen Fotografie genaugenommen unmöglich, sagt Roland Barthes. Denn dadurch würde der Fotografie eine zweite Botschaft hinzugefügt werden, die dem Code der Sprache entnommen wird.²⁷ Die Metro-Porträts werden tatsächlich in dem Film kein einziges Mal sprachlich aufgelöst. Der gleichzeitige Text von Georges auf der Tonspur geht auf

23 Vgl. Durham, »Codes Unknown«, S. 253.

24 Ein weiteres Beispiel für das Vorführen der Komplexität des Sprachcodes auf narrativer Ebene ist in den Szenen der afrikanischen Familie gegeben, deren Mitglieder großteils asynchron miteinander kommunizieren, also eine Seite auf Französisch, eine auf Senegalesisch oder eine Seite auf Französisch, die andere mit Zeichensprache etc. Ich danke Karl Zillinger für diesen Hinweis.

25 Vgl. Conley: »Tracking Code Unknown«, S. 114f.

26 Vgl. Barthes: »Die Fotografie als Botschaft«.

27 Vgl. ebd., S. 14.

die Bilder mit keinem Wort ein, ja steht vielmehr mit seinem Abenteuerbericht aus Afghanistan konträr zu den ahnungslosen Gesichtern.

Anders hingegen die erste Serie der Fotografien aus dem Jugoslawien-Krieg. Diese Bilder werden in *Code inconnu* insbesondere im Status ihrer Rezeption zur Disposition gestellt: Sie werden als entwickelte Reportage-Fotos gezeigt, die fertig sind um in die mediale Bildverwertungsmaschine eingespeist zu werden. Zu deren Einordnung gibt es lose damit in Zusammenhang stehende Texthinweise, zunächst in Georges' Briefzitate, später während eines Telefonats mit seiner Bildagentur. Insbesondere aber das Streitgespräch während des Abendessens mit Freunden betrifft die Kernfrage der Rezeption, indem Francine ihr Unbehagen als Betrachterin, die sich manipuliert fühlt, ausdrückt. Während der Rezeption kommt jedoch der rein denotative Status ins Wanken. Denn indem eine Fotografie gelesen wird, wird ein zusätzlicher Sinn eingebracht; eine konnotierte Botschaft ist die Folge. Als Beispiel dient Barthes hier ausgerechnet die Pressefotografie, die »ein ausgefeiltes, ausgewähltes, strukturiertes und konstruiertes Objekt [ist], das nach professionellen, ästhetischen oder ideologischen Normen behandelt wird, die allesamt Konnotationsfaktoren sind«. Diese Bilder erfordern es, während der Rezeption nicht nur wahrgenommen, sondern richtiggehend »gelesen«, also vom Publikum mit einem überlieferten Zeichenvorrat in Zusammenhang gebracht zu werden. Barthes leitet daraus »das fotografische Paradox« ab, das sich über die Koexistenz von zwei Botschaften definiert: »die konnotierte (oder codierte) Botschaft [entfaltet sich] hier ausgehend von einer Botschaft ohne Code«. ²⁸

Dieses Ineinandergreifen von Denotat und Konnotat bestimmt nicht nur die beiden Sequenzen mit Fotografien in *Code inconnu*, sondern ist allgemein den Film-Bildern von Michael Haneke inhärent. Der Filmemacher verlangt es den Rezipienten ab, seine Film-Bilder genau zu lesen. Seine Bildsprache, bei der Rahmungen und Anschnitte eine bestimmte Art des Sehens vorgeben, ist artifizuell und konstruiert. Seine Ästhetik setzt beim Betrachter die Kenntnis bestimmter Blicknormen voraus, die er permanent zu brechen sucht. Dabei – und das wäre jetzt die Ebene einer Botschaft ohne Code – versucht er aber gleichzeitig, so neutral und objektiv als möglich zu sein, um »das Wirkliche peinlich genau zu kopieren« ²⁹. Analog zum Authentizitätsanspruch der Fotografie verschreibt sich der Filmemacher Haneke dem Ziel, einen möglichst objektiven Blick auf die Realität zu praktizieren und diese so wenig als möglich zu interpretieren. Seine Bildsprache orientiert sich somit maßgeblich an den Prinzipien der Fotografie. ³⁰ In den beiden Sequenzen aus *Code inconnu*, die aus realen Fotografien bestehen, werden diese beiden Pole thematisiert, visualisiert und vorgeführt. Die Fotografie,

28 Ebd., S. 15 [Herv.i.O.].

29 Ebd.

30 Georg Seeßlen hat als Erster vom »enormen fotografischen Wert« der Kamerasprache in Hanekes Filmen gesprochen (»Strukturen der Vereisung«, S. 52). Vgl. auch Barion: »Deleuze und Haneke«.

präziser: die dokumentarische Fotografie, stellt für ihn dasjenige Medium dar, das einer objektiven Darstellung der Wirklichkeit am nächsten kommt. Als Schnitt durch den Raum und die Zeit³¹ repräsentiert es eine fragmentierte Sicht auf das Leben, die auch Haneke seiner Filmsprache einschreibt. Neutrales Zu-Sehen-Geben und komplexes Dechiffrieren greifen so ineinander, wie eine Zusammenschau dieser beiden – scheinbar beiläufig in den Film integrierten – Fotoserien darlegt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bachmann, Ingeborg: »Drei Wege zum See« [1972], in: dies., *Simultan*, München/Zürich 2000, S. 119-211.
- Barthes, Roland: »Die Fotografie als Botschaft« [1961], in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Kritische Essays III, Frankfurt a.M. 1990, S. 11-27.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980], Frankfurt a.M. 1989.
- Bredenkamp, Horst: »Wir sind befremdete Komplizen«, Interview mit Ulrich Raulff, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28. Mai 2004, S. 17.
- Conley, Tom: »Tracking Code Unknown«, in: Grundmann, Roy (Hrsg.): *A Companion to Michael Haneke*, Chichester 2010, S. 113-123.
- Delahaye, Luc: *L'autre*, London 1999.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem* [2003], München 2007.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* [1990], hrsg. v. Herta Wolf (*Geschichte und Theorie der Fotografie I*), Amsterdam/Dresden 1998.
- Durham, Scott: »Codes Unknown: Haneke's Serial Realism«, in: Price, Brian/Rhodes, John David (Hrsg.): *On Michael Haneke*, Detroit, Michigan 2010, S. 245-265.
- Geimer, Peter: »Wir müssen diese Bilder zeigen« – Ikonographie des Äußersten«, in: Harrasser, Karin u.a. (Hrsg.): *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, München 2007, S. 119-132.
- Haneke, Michael: »Kunst muß eine Art Übersetzung leisten. Michael Haneke im Gespräch mit Alexander Horwath«, in: Wessely, Christian u.a. (Hrsg.): *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Marburg 2005, S. 223-230.
- Naqvi, Fatima: *Trügerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke*, Wien 2010.
- Naqvi, Fatima: *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood. Western Europe, 1970-2005*, New York 2007.

31 Vgl. Dubois: *Der fotografische Akt*, S. 155-213.

CHRISTINA NATLACEN

Scheid, Torsten: Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film, Hildesheim u.a. 2005.

Seeßlen, Georg: »Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen Michael Hanekes«, in: Wessely, Christian u.a. (Hrsg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, Marburg 2005, S. 47-65.

Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten [2003]. Frankfurt a.M. ³2010.

Sontag, Susan: Über Fotografie [1977], Frankfurt a.M. 1996.

Wheatley, Catherine: Michael Haneke's Cinema. The Ethic of Image, New York u.a. 2009.

INTERNETQUELLEN

Barion, Marcel: »Deleuze und Haneke. Gewalt im Zeitbild«, <http://www.bildaufzeit.de/?eintrag=26>, 26.08.2013.

Interview mit Luc Delahaye für *Magnum – The Changing Myth* [1999], <http://www.youtube.com/watch?v=iewUTPwxyi0>, 15.09.2012.

Theweleit, Klaus: »Wir müssen diese Bilder zeigen«, Interview mit Ulrich Raulff, in: Süddeutsche Zeitung, 13. Mai 2004, <http://www.sueddeutsche.de/politik/philosoph-theweleit-im-interview-wir-muessen-diese-bilder-zeigen-1.636012>, 13.09.2012.

FILME

Code inconnu/Code: unbekannt (F/D/RO 2000, Regie: Michael Haneke).

Drei Wege zum See (A 1976, TV, Regie: Michael Haneke).

»IT WAS PERFECT«.

(Auto-)Destruktion, dysfunktionale
Beziehungen, Körperhorror in Hanekes *Die
Klavierspielerin* und Aronofskys *Black Swan*

VON THERESA VÖGLE

Sie verletzen sich selbst, vollziehen neurotisch autodestruktive Zwangshandlungen, ihre sozialen Kontakte konzentrieren sich auf ihr berufliches Umfeld. Sie haben keinen normalen Bezug zur Sexualität, ihr Körper erscheint ihnen fremd und mehr ein Arbeitskörper, den sie schinden, als ein Lustkörper, der ihnen eine normale Paarbeziehung und eine Abkoppelung von ihren drakonischen Müttern ermöglicht. Sowohl Michael Hanekes Melodram *La pianiste* (A/D/F/PL 2001) als auch Darren Aronofskys Ballett-Thriller *Black Swan* (USA 2010) sind verstörende Geschichten über Selbstdisziplin, Leistungsdruck, familiäre Gewalt, Selbsthass und schließlich Selbstzerstörung. Anmut, Grazie und Schönheit sowie Perfektion verkörpert durch Tanz und Musik in Eintracht mit Gewalt, Horror, Verworfenheit. In Hanekes filmischen Gesellschaftskritiken, in ausgeloteten Darstellungen von Gewalt und typisch langen Einstellungen, die oft die Schmerzgrenze der Zuschauer bewusst überschreiten, sind die meist bourgeoisen Figuren Produkte der Konsumgesellschaft. Auffallend ist die Kälte und Oberflächlichkeit der Welten, in denen die Protagonistinnen leben, die in beiden Filmen erzeugt wird durch lange Einstellungen auf grausame Szenen, Groß- und Nahaufnahmen, sowie durch kahle Durchgangsräume, Flure – um eine Metapher des französischen Anthropologen Marc Augé zu bemühen, unpersönliche Un-Orte, »Nicht-Orte« (*Non-Lieux*).¹

Bei der emotional vereisten Erika Kohut (Isabelle Huppert), die am Wiener Konservatorium unterrichtet und deren Domäne Schubert ist, handelt es sich um den Wunsch, etwas zu fühlen, was ihr krankhafterweise nur in Selbstverletzungen, Voyeurismus, sadomasochistischen Szenarien und paraphilen Phantasien gelingt. Sie hat eine gesplante Persönlichkeit: ist zum einen Trägerin der hohen Kunst des Klavierspiels, die sie mit einem Höchstmaß an Perfektion vertritt, und erscheint als ein anerkanntes, verehrtes Mitglied der bildungsbürgerlichen Welt. Hinter geschlossenen Türen jedoch vollzieht sich im krassen Gegensatz dazu an ihrem Körper und in der Beziehung zu ihrer Mutter, die sie – obwohl sie bereits jenseits der 30 ist – wie ein kleines Kind überwacht und behandelt, brutale Gewalt. Sie empfindet Lust, indem sie andere Leute beim Geschlechtsverkehr beobachtet, sei es in der Kabine im Sexshop oder im Autokino. Ob sie als Kind

I Vgl. Augé: *Non-Lieux*.

misshandelt wurde, bleibt spekulativ, zumindest scheint Gewalt allgegenwärtig. Die Unterdrückung und strenge Überwachung ihrer Mutter haben bei Erika zu Frustration geführt, zu einer Abstumpfung und einer fehlenden sexuellen Identität, die männliche und weibliche Attribute vereint: »If it is a female attribute to become an idealizing narcissist, and a male tendency to develop into a grandiose narcissist, Erika is undoubtedly standing between the two sexes [...].«² Während die Zuschauer in ihrem Gesicht, oft in Groß- und Nahaufnahmen eingefangen, vergeblich nach Affekten suchen, und sie in ihrer undurchdringlichen Emotionalität nicht lesbar erscheint, wird Erika selbst zur Voyeurin. Sie pflegt kaum soziale Kontakte. Das Gefühl des Alleinseins betäubt sie durch Automutilation. Statt Respekt und Liebe kennt Erika nur Unterwerfung und Sanktionen, sie begreift Beziehung als etwas Hierarchisches. Ihr Schüler Walter Klemmer glaubt, ihren Panzer, ihre emotionale Vergletscherung, aufbrechen zu können. Doch sie erwidert auf sein Liebesgeständnis kühl und emotionslos: »Ich kenne keine Gefühle [...]. Und sollte ich Gefühle haben, dann werden sie nicht über meine Intelligenz siegen.«³

Obgleich bei dem leichtlebig und lebenslustig erscheinenden Klemmer (Benoît Magimel) wohl mehr der Eroberungsaspekt und der Wunsch, die mächtige und überlegen agierende Lehrerin einmal schwach zu sehen, im Vordergrund stehen, so ist er von der kühlen Zurückweisung Erikas und ihrem phallischen Spiel um Macht zwar zunächst fasziniert, zusehends jedoch schockiert und angewidert. Erika möchte einerseits von Walter begehrt und geliebt werden, andererseits versucht sie krampfhaft, Walter Klemmer zu beherrschen und ihm ihre Regeln aufzuzwingen. Doch in ihrem sadistischen Bestreben, andere zu quälen und zu unterdrücken, taucht ihr masochistischer Wunsch nach Erniedrigung auf, was letztlich zur Katastrophe führt. Klemmer befolgt ihre sadomasochistischen Phantasien, Anweisungen, die sie nicht aussprechen, sondern nur in einem Brief formulieren kann. Erika ist nicht länger das Objekt seiner Lust. Zwischen Ekel und Faszination gelingt die Befreiung nur durch Gewalt. Letztlich schlägt und vergewaltigt er sie, weil er in seinem männlichen Stolz verletzt ist. Sie hat bis zu diesem Zeitpunkt über Walter geherrscht, bis dieser die Macht an sich reißt im Bewusstsein, dass er mit ihr nie eine normale Beziehung führen kann. Für die Sadomasochistin Erika gehören Lust und Schmerz, Liebe und Gewalt zusammen, so hat sie es von der Mutter gelernt, die sie mit Schlägen bestraft, wenn sie sich verspätet oder neu einkleidet: »Der Schmerz ist selbst nur die Folge des Willens zur Lust, zum Zerstören, zum Zugrunderichten, und in seiner höchsten Form, eine Art von Lust.«⁴

Michael Gratzke führt in *Liebeschmerz und Textlust* aus, dass die Wahrnehmung des Masochismus »noch immer weitgehend geprägt von einer

2 Knoop: »Sexuality and Masculinity of Erika Kohut«, S. 122.

3 Grisseemann: Haneke/Jelinek, S. 84.

4 Jelinek: Die Klavierspielerin, S. 110.

sinnhaften Verbindung von sexueller Unterwerfung und selbstzerstörerischen Tendenzen der Seele«⁵ sei, während die klassische Bedeutung rekurrierend auf den österreichischen Schriftsteller Leopold von Sacher-Masoch und sein Werk *Venus im Pelz* [1870] das Verlangen nach sexueller Unterwerfung und Misshandlung in den Vordergrund stellt, was wiederum zur Wollust führe.⁶ Der Begriff geht auf den Psychiater Richard von Krafft-Ebing, ein Zeitgenosse Sacher-Masochs, und sein Werk *Psychopathia sexualis* von 1897 zurück, wo Sadismus als »[d]as vollkommene Gegenstück des Masochismus«⁷, beide jedoch als »originäre Psychopathien seelisch abnormer, insbesondere mit psychischer Hyperaesthesia sexualis [...] behafteter Individuen«⁸ definiert werden. Erika weist den paradoxen Wunsch nach einerseits Dominanz bzw. Gewaltausübung (männliche Seite)⁹ und andererseits sexueller Unterwerfung (weiblich konnotiert) auf, sie ist »zwitterartig« zwischen männlichen und weiblichen Attributen gefangen: »Während der Sadismus als eine pathologische Steigerung des männlichen Geschlechtscharakters [...] angesehen werden kann, stellt der Masochismus eher eine krankhafte Ausartung spezifisch weiblicher psychischer Eigentümlichkeit dar.«¹⁰ Auch selbstzerstörerische Tendenzen als Folge einer kranken Seele bzw. Identitätsstörung und einer gewaltbetonten Erziehung zeigen sich, wenn sie sich ritzt und mit dem Messer selbst verletzt. Bereits Krafft-Ebing verweist darauf, dass außerhalb der sexualen Perversion und dem Gefühl der Wollust bereits die Abhängigkeit eines Individuums mit einem abnormen, jedoch noch nicht perversen Seelenleben von einem anderen ebenso als masochistisch zu bezeichnen sind wie Selbstpeinigungen, die den »in der masochistischen Ekstase« Befindlichen keinen Schmerz fühlen lassen.¹¹

5 Gratzke: Liebeschmerz und Textlust, S. 14.

6 Vgl. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Hier geht es um den jungen Mann Severin von Kusiemski und seine Angebetete Wanda von Dunajew, die er vergöttert, sich daraufhin zu ihrem Sklaven Gregor macht und deshalb masochistisch größte Lust empfindet, wenn diese ihn als dominante Venus im Pelz misshandelt, auspeitscht und vor Anderen herabwürdigend behandelt, um ihm seine Grenzen aufzuzeigen, jedoch zwischenzeitlich immer wieder in die Rolle der zärtlichen Liebhaberin zurückfällt. Erst als sie ihn schließlich verrät, von ihrem griechischen Geliebten auspeitschen lässt und dem Spektakel lachend beiwohnt, scheint Severin geheilt und fortan ist er es, der die Frauen unterwirft und dominiert.

7 Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 163.

8 Ebd.

9 Allerdings treffen Masochismus und Sadismus, der auf den Marquis de Sade und insbesondere sein Werk *Die 120 Tage von Sodom* zurückgeht, insoweit zusammen, dass Sades Personen in mancher Hinsicht auch Masochisten sind und auch Sacher-Masochs Protagonist Severin in *Venus im Pelz* hat genug vom Masochismus und wird am Ende ein Sadist, wenn er Frauen peitscht und peinigt, S. 191f.

10 Ebd., S. 155.

11 Ebd., S. 155 und S. 161.

Bei der fragilen, unsicheren Nina Sayers sind es entsprechend mehr ihre Selbstverletzungen, ihr devotes Verhalten, das sie in ausweglose Abhängigkeiten führt, und ihr Ehrgeiz, die sie in gewisser Weise masochistisch erscheinen lassen: Auch um den Preis blutender Füße, ständiger Schmerzen und einem seelischen Zustand der Erschöpfung übt sie nach Trainingsende wie eine Besessene zu Hause, gönnt sich keine Auszeiten oder privaten Vergnügungen. Alle Gespräche mit ihrer Mutter kreisen nur um das Ballett und ihre Karriere.

Dass es aber zum Erlangen der so sehr gewünschten künstlerischen Perfektion auch darum geht, sinnlich zu sein, sich weniger auf die richtigen Schritte als vielmehr auf den tänzerischen Ausdruck zu fokussieren und sich mit der Rolle des bösen Zwillings des weißen Schwanen auseinanderzusetzen – wie es ihr der Choreograf Thomas Leroy (Vincent Cassel) einimpft – ist für die entgegen ihrer eigenen Behauptung wahrscheinlich noch jungfräuliche Nina ein unüberwindbares Hindernis. Nina verkörpert jungfräuliche Reinheit und somit den »weißen Schwan«, sie erscheint als fragiles, innerlich zerrissenes Wesen, was sich auch durch die hellen Farben ihrer Kleidung ausdrückt. So sehr wurde sie seit jungen Jahren in die Rolle des braven Mädchens – grausam untermauert durch das ständig von der Mutter wiederholte »sweet girl« – gepresst. Sie wird von ihrer Mutter zwischen liebevoller Überfürsorge gepaart mit Neid, Kontrollzwang, dem Verwehren einer Privatsphäre und dem stetigen Antreiben zu höchster Disziplin und Strenge erzogen. Auch bei der Beziehung zwischen Nina und ihrem Choreografen handelt es sich um eine dysfunktionale, die auf der Macht des letzteren und der Unterwürfigkeit der verletzlichen Tänzerin, die stets Tränen in den Augen hat und sich masochistisch die auferlegten Qualen (physisch und psychisch) gefallen lässt, beruht. Durch ein Vortanzen der Solistinnen schürt Leroy den Konkurrenzkampf. Der fordernde, sadistisch anmutende Thomas¹² will Ninas auf Perfektion getrimmte Einstellung ändern und dafür soll sich das Verhältnis zu ihrem Körper ändern. Ihr frigider, auf Arbeit gedrillter Körper soll mit einem lasziven Lustkörper verschmolzen werden, der ihren Tanzpartner ebenso verführen soll wie das gesamte Publikum. Die Einschränkung ihrer Privatsphäre kulminiert schließlich in der Szene, in der sich Nina in ihrem absoluten Privatbereich, ihrem Bett, unbeobachtet fühlt und versucht, sich dort, gemäß den Anweisungen Leroy, selbst zu befriedigen: Der Vollzug dieser Tätigkeit bereitet Nina zwar Lustgefühle, diese werden jedoch abrupt zerstört, als sie plötzlich neben ihrem Bett die schlafende Erica entdeckt. Eine ähnliche Szene gibt es in *Die Klavierspielerin*: Als Erika im Bad ihre Intimsphäre auslebt, paradoxerweise, indem sie sich mit einer Rasierklinge die Schamlippen verletzt, wird sie von ihrer Mutter zum Abendessen gerufen, eine Szene, die komisch-

12 Vielleicht lässt sich hier mit Krafft-Ebing von »symbolischem Sadismus« sprechen, d.h. einer Befriedigung des perversen Triebes durch einen symbolischen Akt, z.B. indem er Nina gegen ihren Willen küsst oder ihr zwischen die Beine greift, um seine Machtposition zu zeigen, sie unter Druck zu setzen und ihre Abhängigkeit zu demonstrieren, vgl. *Psychopathia sexualis*, S. 95.

grotesk anmutet. Selbstverletzendes Verhalten ist eine Form der Autoaggression und bezeichnet den krankhaften Zwang, sich selbst zu verletzen.¹³ Zudem beschreibt es kein neuzeitliches Phänomen, sondern wurde bereits von Sigmund und Anna Freud als Abwehrmechanismus zur Bewältigung psychischer Überbelastung beschrieben. Drastischer als bei Haneke, der diese Selbstverletzung nur in einer Szene zeigt (vom Ende des Films abgesehen), erscheinen diese in der literarischen Vorlage als habituelle Automutilationen: »Erfahrungen hat sie mittlerweile darin, daß so ein Schnitt mittels Klinge nicht schmerzt, denn ihre Arme, Hände, Beine mußten oft als Versuchsobjekte herhalten. Ihr Hobby ist das Schneiden am eigenen Körper.«¹⁴

Nina befürchtet, nachdem sie die Doppelrolle in Tschaikowskis *Schwanensee* erhalten hat, neben der reinen Schwanenkönigin Odette nicht mit derselben Intensität ihren dämonischen, verführerischen Zwillings Odile, den »schwarzen Schwan«, verkörpern zu können. Ausgerechnet die neue Tänzerin Lily (Mila Kunis), die durch ihr plötzliches Erscheinen Nina während ihrer Darbietung aus dem Tritt bringt und stolpern lässt, stellt den sinnlichen Gegenpart Ninas dar. Während den Proben für die Premiere kommen die Probleme der Protagonistin immer mehr zum Tragen und aus Selbstdisziplin wird schließlich Selbstzerstörung: ihr krankhafter Ehrgeiz und Perfektionismus, das Leiden unter dem Kontrollwahn ihrer Mutter, das mangelnde Selbstbewusstsein, ihre anorektische Essstörung sowie Selbstverletzungen. Das Kratzen und Nagelbettreiben verschafft ihr eine Erleichterung vom beruflichen Stress und ist bedingt durch ihre Nervosität, dem Druck nicht gerecht zu werden und letztlich – verkörpert durch das Schicksal der ehemaligen Schwanenkönigin Beth Macintyre (Winona Ryder), die ihren Platz für Nina räumen musste – austauschbar zu sein.

Dass es sich bei den hier inszenierten Beziehungen zwischen Müttern und Töchtern um nicht funktionierende nach dem üblichen Rollenverständnis handelt bzw. diese nachgerade pathologisiert werden, erscheint dem Betrachter schon von Beginn an als sehr offenkundig. Die missratene, leidvolle Erziehung der dominanten Mütter, die ihre Töchter zu unmündigen, isolierten Menschen, zu leblosen Puppen erziehen, spiegelt sich im Verhalten der Protagonistinnen wider. In *La pianiste* nimmt diese sogar phallische bzw. ödipale Züge an, wenn Erika beispielsweise mit ihrer Mutter das Ehebett teilt (als Ehemann der Mutter und Ersatz für den toten Vater) und eines Nachts nach einem Streit küssend über diese herfällt und ihr Schamhaar betrachtet. Bei diesem Mutter-Über-Ich als Vertreterin einer Männerordnung, des Patriarchats, bleibt für Männer kein Platz. Bereits die Eingangsszene, der Prolog, erscheint sehr beklemmend, musikalisch untermalt nur vom lauten Dröhnen des Fernsehapparats. Das Gefühl des Eingesperrtseins wird forciert durch das Abschließen der Wohnungstür sowie die Dunkelheit und Enge der Wohnung: Erika kommt von der Arbeit nach Hause, mit

13 Pschyrembel: Pschyrembel Klinisches Wörterbuch, S. 1758.

14 Jelinek: Die Klavierspielerin, S. 90.

dreistündiger Verspätung, wie ihre Mutter (Annie Girardot) bemerkt. Schließlich durchwühlt sie ihre Tasche und findet darin ein neues Kleid. Als Erika es ihrer Mutter aus der Hand reißen möchte, geht das Kleid kaputt und es kommt zu Handgreiflichkeiten und Beschimpfungen zwischen den Frauen, beide weinen am Ende und es folgt die Versöhnung. Überhaupt zeigen beide Filme Abhängigkeitsbeziehungen bei denen sich der Zuschauer fragt, wieso die Protagonistinnen diese krankhaften Übermütter und anormalen Beziehungen nicht zu Gunsten eines selbstbestimmten Lebens verlassen, sind sie doch finanziell unabhängig. Eine logische Erklärung hierfür wäre das Verlangen nach Anerkennung und Zuwendung, die beide in ihrem sozialen Umfeld suchen, bei gleichzeitiger völliger Abhängigkeit von der Mutter. Die Mütter werden idealisiert als Kompensation für eine verlorene narzisstische Vollkommenheit bzw. eine Kränkung in der Kindheit durch den Mangel an Zuwendung bzw. Gewalt, was zumindest auf Erika zutrifft, und die Abwesenheit der Väter, es folgen die Entwertung und die krankhafte Überidealisierung der Mutter-Imago, was der Psychoanalytiker Heinz Kohut (man vgl. die bewusste Namensgebung) »idealisierende Übertragung« nennt.¹⁵

Erika ist als Frau und Künstlerin gleichermaßen frustriert, wurde sie doch von ihrer Mutter im Hinblick auf ihre Karriere als Pianistin, die ihr trotz Drill nicht geglückt ist, von Männern ferngehalten. Die von der Mutter ausgeübte Strenge und die familiäre Gewalt (auch Erika schlägt ihre Mutter, reißt ihr Haarbüschel aus) vollzieht Erika mit eiserner Härte auch an ihren Schülern, die ihren Ansprüchen nicht genügen können: Sie demütigt diese beim Klavierunterricht, vollführt empathielos ein Glasscherbenattentat an ihrer Schülerin aus Eifersucht, weil Klemmer die in Tränen aufgelöste Pianistin beruhigt hatte. Dann fügt sie Klemmer Schmerz zu, der ihr bis in die Toilette folgt.

Ähnlich geartet die Beziehung in *Black Swan*: Was die strenge, verbittert wirkende Erica Sayers (Barbara Hershey) selbst als Balletttänzerin nicht vollbracht hat, da sie sich mit dem Choreografen einließ und schwanger wurde, soll nun ihre Tochter schaffen: die Rolle der Primaballerina. Ihr ganzes Leben ist von Drill und vom Ballett geprägt, die musikalische Untermalung bildet Tschaikowskis *Schwanensee*. Erica, die auf der einen Seite stolz auf die Rolle ihrer Tochter ist, sich auf der anderen Seite jedoch an den Qualen ihrer Tochter weidet, trägt sadistische Züge. Sie ist eifersüchtig, dass Nina etwas erreicht hat, was ihr verwehrt geblieben ist (wofür sie ihr indirekt die Schuld gibt). Zudem scheint auch sie psychisch labil, so malt sie verzerrte Porträts ihrer Tochter. Obwohl Erica weiß, dass Nina auf ihr Gewicht achten muss und an einer Essstörung leidet, kauft sie ihr für die Rolle der Primaballerina eine mit rosafarbener Creme verzierte Torte, eine perfide Geste der Anerkennung.

In beiden Filmen wird das »psychische Gefängnis« durch meist dunkle, enge Räume indiziert (vgl. Abb. 1-4). Die Wohnungen der Protagonistinnen sind eng, verwinkelt, ohne viel Tageslicht und werden selten in der Totalen gezeigt.

¹⁵ Vgl. auch Lücke: Elfriede Jelinek, 2008.

Oftmals sind es leere Flure und Probenräume, karge U-Bahn-Gänge, fensterlose, unpersönliche und lieblose Empfangs- und Übungssäle, durch die sich die Figuren bewegen.



Abb. 1-4: Screenshots aus *Black Swan* und *La pianiste*

In *La pianiste* erfolgen die Schnitte oft durch das Schließen von Türen, auch Erika ist eine Getriebene, die an keinem Ort lange verweilen kann, gefangen in sich selbst. Außerhalb geschlossener Räume erleben die Protagonistinnen zwar kurzzeitig Freiheit, doch Männerbekanntschaften scheint es bei beiden nicht zu geben und ihr Weg führt vom Ballett-Training bzw. dem Konservatorium direkt in den mütterlichen Schoß zurück. Doch in *Black Swan*, den man auch als Coming-of-Age-Film bezeichnen kann, geht es vor allem um die Entwicklung des Kindes zu einer Frau, verkörpert durch die Verwandlung Ninas in den »schwarzen Schwan«. Nina entsorgt alle Kuscheltiere, später demoliert sie auch ihre Spieluhr. Eines Abends steht Lily, die stets schwarz gekleidet die Sinnlichkeit und Verführungskunst des »schwarzen Schwans« symbolisiert, vor Ninas Tür und sie geht gegen den Willen ihrer Mutter mit in eine Bar. Lily gibt Nina Drogen und bewegt sich lasziv auf der Tanzfläche. Plötzlich erblickt Nina im flirrenden Licht des Clubs ihr Gesicht als schwarzen Schwan geschminkt. Die Verschmelzung mit ihrem Alter Ego scheitert schließlich in einer sexuellen Phantasie mit der lasziven Lily, die sich mehr und mehr in ihr dunkles Ebenbild verwandelt: Ihr düsteres Ich droht sie immer mehr zu ersticken, metaphorisch durch das Pressen des Kissens auf ihr Gesicht dargestellt. Je näher die Premiere kommt, desto stärker werden Ninas Halluzinationen. Ihre Spiegelbilder zeigen ihr »anderes Ich«, das die Ablösung des unschuldigen Mädchens anstrebt, und verletzen sich selbst. Als sie eines Abends nach Hause kommt, imaginiert Nina die Porträts mit grotesk aufgerissenen

Mündern, die ständig »sweet girl« flüstern, was sie schreien lässt und an das Bild *Der Schrei* des bekanntermaßen unter einer bipolaren Störung leidenden Malers Edvard Munch erinnert.¹⁶ Sie rennt verängstigt durch den Flur, versperrt die Tür zu ihrem Zimmer und verletzt ihrer Mutter die Hand bei deren Versuch, das Zimmer zu stürmen. Zwar weiß der Betrachter aufgrund des unzuverlässigen Erzählens auch in dieser Sequenz nicht, ob Nina ihre Mutter nur in der Phantasie verletzt, doch spricht der nächste Tag und der Verband um Ericas Hand dafür, dass der Streit und die Verletzung stattgefunden haben. Während des gesamten Filmes wird durch die unzuverlässige Erzählweise¹⁷ der Protagonistin, durch deren Augen der Zuschauer alles sieht, dieser über viele Dinge im Unklaren gelassen. Für den Zuschauer eindeutiger ist hingegen ihre Wahnvorstellung, sich immer mehr in ihr Alter Ego zu verwandeln, das ihr im Spiegel entgegenblickt. Ihre Verwandlung scheint sich langsam zu vollziehen. Ihre Augen verfärben sich schließlich rot und ihre Beine ändern sich in die eines Schwans. Sie stolpert und stößt mit dem Kopf gegen die Bettkante. Schließlich verlässt sie gegen den Willen ihrer Mutter, die sie im Theater krank gemeldet hat, das Haus. Während Lily, die Leroy bereits als Ersatz benannt hat, sich auf ihren Auftritt vorbereitet, erscheint Nina und stellt klar, dass sie tanzen wird. Auch hier deutet sich ihre Metamorphose in eine selbstbestimmte Frau an. Bei der Premiere auf der Bühne werden mächtige schwarze Schwanenflügel aus ihren Armen und man sieht Selbstbewusstsein in ihrem Blick.

Der Körperhorror (*body horror*)¹⁸ manifestiert sich bei Nina überwiegend im Bereich der Finger und Füße auch im Hinblick auf ihre Verwandlung zum »schwarzen Schwan«. Wahrnehmung und Halluzination, Körperhorror und Körperphantasien verschmelzen miteinander. Ihre Identifikation mit der Rolle und ihr Wunsch, ihr Zuhause zu Gunsten eines selbstbestimmten Lebens zu verlassen, gehen soweit, dass sie spürt, wie ihr schwarze Federn aus dem Rücken sprießen und ihre Haut immer mehr der wulstigen Haut von Schwänen ähnelt. *Body horror* gilt als typisches Stilmittel der Filme David Cronenbergs, so u.a. in *The Fly* (CA/USA 1986). In ihren Visionen verwandelt Nina sich in ein schwanengleiches Wesen, *Body Modification*. Eine im wahrsten Sinne des Wortes einschneidende Szene vollzieht sich bei der öffentlichen Bekanntmachung der neuen Prima-ballerina: Nina kann dem Druck und ihrer Nervosität nicht länger standhalten und zieht sich auf die Toilette zurück. Aus einem kleinen eingerissenen Stück wird durch das Abreißen einiger Zentimeter Haut eine klaffende, blutende Wunde, das Horrorbild einer (Zwangs-)Handlung, von der Protagonistin mit verzerrem Gesicht vollzogen, um dann panisch die blutende Hand unter fließendes Wasser

16 Zum Motiv des Schreis vergleiche den Beitrag von Marijana Erstić in diesem Band.

17 Geprägt wurde der Begriff des »unreliable narrator« durch Wayne C. Booth in *The Rhetoric of Fiction* aus dem Jahre 1961.

18 Vgl. zu den Themen Sadismus/Masochismus auch Stiglegger: Terrorkino.

zu halten, ihr weißes Kleid und reines Image nicht zu beflecken. Im nächsten Moment ist die Wunde nicht mehr sichtbar.¹⁹

Ob Ninas Konkurrentin Lily wirklich davon besessen ist, sie als Primaballerina zu ersetzen und ihr entsprechend widerfährt, was man gemeinhin als »Mobbing« bezeichnet, oder ob es sich um einen normalen Konkurrenzkampf handelt, bleibt offen. Deutlich wird, dass die ästhetisch ansprechende Kunst des Balletttanzes in einem krassen Widerspruch zur menschlichen Kälte in diesem Milieu steht: Die physische Gewalt ist gekoppelt mit psychischer Gewalt, ausgedrückt durch Tuscheleien, böse Blicke und Missgunst, beispielweise das auf den Spiegel mit rotem Lippenstift gemalte »Whore«, was Nina entdeckt, nachdem sie zur Schwanenkönigin gewählt wurde. Ninas Symptomatik lässt sich am ehesten als schizophrene Psychose bezeichnen, die sich im Wechsel zwischen perfekter Selbstkontrolle und dem plötzlichen Ausbruch von Wahnvorstellungen manifestiert. Sie hört kommentierende Stimmen, kann nicht mehr zwischen Realität und Wahn unterscheiden. Der Aspekt der Dualität, einerseits der Rolle, andererseits Ninas Psyche, wird durch das Verwenden von Spiegeln und das Spiel mit Schwarz und Weiß, gleichbedeutend mit Böse und Gut, dionysisch und apollinisch, erreicht und absichtlich sehr plakativ von Aronofsky dargestellt. Bereits bei ihrer ersten Fahrt zum Training mit der U-Bahn erkennt sie ihre »dunkle« Seite als Doppelgängerin bzw. Lily beim Blick durch das Fenster. Später sieht sie ihr dunkles Ebenbild auch auf dem Heimweg im U-Bahnhof, im Krankenhaus und zuhause, ob in der Küche, in der Badewanne oder im Bett. Sie fühlt sich ständig von Lily bedroht und ihre wahnhaftige Angst, verfolgt zu werden, wird ästhetisch unterstrichen durch schnelle Schnitte, Nah- und Großaufnahmen sowie reißen Kameranähen.

Ein anderes Beispiel für den *body horror* sind die im Film mehrfach gezeigten, zerschundenen Füße der Protagonistin, die neben dem Zusammenwachsen der Zehen, fachsprachlich Syndaktylie, auch noch durch das tägliche Training eingewachsene und blutige Zehennägel und Ballenzehen offenbaren. Im Zuge ihrer Verwandlung in ihr reales als auch phantasiertes Alter Ego, verkörpert im Bild des »schwarzen Schwans«, lassen sich die Zehen nicht mehr trennen, ihr wachsen sog. »Schwimmhäute«. Neben den anmutig wirkenden Tänzerinnen durchbricht gerade die Szene der Vorbereitung der Ballettschuhe abrupt diese Ästhetik des Schönen und zeigt die Qualen der Tänzerinnen. Aronofsky spitzt seine Ästhetik der Gewalt noch zu und stattet Nina mit einem Tick aus, der masochistische Züge trägt, weil er der Protagonistin Entspannung zu bringen scheint und doch gleichzeitig schmerzende Wunden hervorruft: Sie kratzt sich den Rücken blutig. In der medizinischen Fachliteratur werden Selbstverletzungen, wie Ritzen, Schneiden und Kratzen, als ein Symptom der Borderline-Persönlichkeitsstörung beschrieben. Obgleich bei Haneke Körperhorror weniger mit

19 Der Fachterminus für dieses habituelle Nagelbettreiben lautet Perionychomanie bzw. Perionychophagie, vgl. Hirsch: »Perionychomanie und Perionychophagie«, S. 127.

Verwandlung als mehr mit Autodestruktion zu tun hat, weitet sich bei Erika dieser sogar auf ihren Intimbereich aus, den sie sich ritzt, eine extreme Form von *borderline body horror*.

Leroy ist letztlich stolz über Ninas gelungene Schwanen-Metamorphose, sodass der sie als kleine »Prinzessin« bezeichnet, wie er früher nur Beth nannte. Erst dann sieht er die stark blutende Bauchwunde: »What did you do?« »I felt it. [...] perfect [...] It was perfect.«²⁰ Hat Nina sich im Wahn, Lily erblickend, die sie in ihrer Vorstellung nach dem misslungenen Auftritt des »weißen Schwans« als »schwarzer Schwan« in ihrer Garderobe provoziert, eine Glasscherbe in den Bauch gerammt und verblutet sie nach ihrem Auftritt so wie sich Odette vor Verzweiflung über den Verrat des Prinzen in den Abgrund stürzt und stirbt? Oder ist die Bauchwunde ein symbolischer Verweis auf die Ablösung des Mädchens durch die selbstbestimmte Frau, die nach der Premiere ihren regressiven Zustand verlässt? Dafür spräche nicht zuletzt das Paradoxon, dass Nina zwar als »weißer Schwan« mit der Glasscherbe ihr Alter Ego zu töten scheint, bei ihrem folgenden Auftritt als »schwarzer Schwan«, bei dem sie wie entfesselt, maschinengleich tanzt, jedoch keine Wunde zu sehen ist, die umso stärker im letzten Akt hervortritt. Auch *La pianiste* hat ein offenes Ende: Während bei Jelinek Erika, nachdem sie sich mit einem Messer in die Schulter gestochen hat, in den mütterlichen Schoß flüchtet, gestaltet Haneke ein Ende, das den Zuschauer wiederum mit seiner Schaulust konfrontiert: Erika erscheint mit überschminkten und doch sichtbaren Blutergüssen und Schwellungen im Konservatorium zum Vorspiel. Sie hält geistesabwesend Smalltalk mit ihren Klavierschülern und Bekannten, von denen keiner etwas zu ihren Verletzungen anmerkt, eine Kritik an der Oberflächlichkeit der Bourgeoisie. Erika wartet nur auf Klemmer. Dieser erscheint mit ein paar jungen Damen und begrüßt sie, als sei nichts gewesen, mit den Worten, er freue sich schon auf ihr Spiel. Offensichtlich gedemütigt, fügt sich Erika oberhalb der Brust eine Stichverletzung zu und das Blut rinnt. Sie verlässt zügig das Konzerthaus. Die Betrachter folgen ihr mit voyeuristischen Blicken und sehen noch auf den Ausgang, den der Regisseur als eingefrorenes Bild festhält, als Erika längst aus dem Bild verschwunden ist.

Als mögliche Ursache dieser schizophren anmutenden Verhaltensmuster könnten neben den beruflichen Schwierigkeiten die Mütter bzw. die dysfunktionale Mutter-Tochter-Beziehung beschrieben werden. Obgleich diese Fachmeinung, die ihre stärkste Ausprägung in den 1950er und 1960er Jahren erlebte, heutzutage vielfach revidiert worden ist und die Ursachen für Schizophrenie bis heute nicht eindeutig geklärt sind, können gestörte Mutter-Kind-Beziehungen einhergehend mit Überfürsorge (*mothering theory*) und Gewalt eine Ursache der Identitätsstörungen bzw. Schizophrenie sein²¹, zumindest sind sie ursächlich für

20 Drehbuch Black Swan, Scene 116 C, S. 102, URL: <http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/black-swan.pdf>.

21 Vgl. u.a. Häfner: Schizophrenie, Huber/Zerbin-Rüdin: Schizophrenie, S. 16ff.

gewisse Verhaltensmuster der Protagonistinnen, wie auch Hilke Knoop es für *Die Klavierspielerin* beschreibt: »The so-called feminist mothering theory proceeds in the assumption that the early relationship between a child and its mother is decisive in the formation of personality and also narcissism which refers, here, to gender and the child's sense of self.«²²

Der Zuschauer vermag zu hoffen, dass das dramatische Finale ein Weg aus der Enge ihres Daseins darstellen könnte. Doch auch wenn Nina mit der Verkörperung des »weißen Schwanes« sowie seinen Tod das Publikum restlos begeistert und Erika der bürgerlichen Enge des Konservatoriums entflieht, so müssen sie sich erst Verletzungen beifügen, um sich bzw. die Rolle zu spüren. Und so erscheint es plausibel, dass beide Heldinnen ihrem »psychischen Gefängnis« niemals entkommen, an den gesellschaftlichen Konventionen, ihrem krankhaften Drang nach Perfektion gepaart mit mangelndem Selbstbewusstsein resultierend aus einer dysfunktionalen Mutter-Tochter-Beziehung zerbrechen und scheitern.

LITERATURVERZEICHNIS

- Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London 1961.
- Gratzke, Michael: *Liebesschmerz und Textlust: Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*, Würzburg 2000.
- Grissemann, Stefan (Hrsg.): *Haneke/Jelinek: Die Klavierspielerin. Drehbuch – Gespräche – Analysen*, Wien 2001.
- Häfner, Heinz: *Schizophrenie*, München 2010.
- Hirsch, Mathias: »Perionychomanie und Perionychophagie oder ›habituelles Nagelbettreißen««, in: *Forum der Psychoanalyse: Zeitschrift für klinische Theorie und Praxis*, Bd. 7 (1991), S. 127-135.
- Huber, Gerd/Zerbin-Rüdin, Edith: *Schizophrenie*, Darmstadt 1979.
- Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*, Reinbek bei Hamburg ³²2004, S. 110.
- Knoop, Hilke: »Sexuality and Masculinity of Erika Kohut in Haneke's ›The Piano Player««, in: Reinelt, Janelle u.a. (Hrsg.): *Gender in Cultural Performances*, Berlin 2005, S. 117-127.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*, München 1997.
- Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek*, Paderborn 2008.
- Pschyrembel, Willibald: *Pschyrembel Klinisches Wörterbuch*, Berlin u.a. 2007.
- Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz* [1870], Frankfurt a.M. 1980.
- Stiglegger, Marcus: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin 2010.

22 Knoop: »Sexuality and Masculinity of Erika Kohut«, S. 118.

THERESA VÖGLE

INTERNETQUELLEN

<http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/black-swan.pdf>,
26.08.2013.

ZITIERTE FILME

Black Swan (USA 2010, Regie: Darren Aronofsky).

La pianiste/Die Klavierspielerin (A/D/F/PL 2001, Regie: Michael Haneke).

The Fly/Die Fliege (CA/USA 1986, Regie: David Cronenberg).

AUTORINNEN UND AUTOREN

Donatella Chiancone-Schneider, Dr. phil., 1974 in Venedig geboren, lebt und arbeitet seit 1998 in Deutschland. 2005 promoviert die Kunst- und Filmhistorikerin an der Uni Bonn mit einer Dissertation über die Klassische Moderne und die Komik in der bildenden und darstellenden Kunst. Seit 2000 engagiert sie sich in der Vermittlung moderner und zeitgenössischer Kunst in Vorträgen, Publikationen und übergreifenden Veranstaltungen bundesweit. Nach einer zweijährigen Assistenz an den Staatlichen Museen zu Berlin und der Leitung des Brühler Kunstvereins 2011-2012 ist sie aktuell freie Kuratorin und tourt mit kunst- und filmhistorischen Reden und Vorträgen europaweit. Aktuelle Publikationen: »Kino, Tanz und Malerei im Film ›La ricotta‹ von Pier Paolo Pasolini«, in: Uta Felten u.a. (Hrsg.): Pasolini intermedial, Leipzig 2014, S. 117-129; Pier Paolo Pasolini: »Mamma Roma« (Brühl 2014, CD); »Die Trilogie des Lebens: Pasolinis ›Decameron‹« (Brühl 2013, CD).

Marijana Erstić, Dr. phil., Studium der Germanistik, der Italianistik und der Kunstgeschichte in Zadar und Siegen. 2002-2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Macht- und Körperinszenierung in der italienischen Medienkultur«. Promotion in Siegen mit einer Arbeit über die Familien-Bilder in den Filmen Luchino Viscontis (Heidelberg 2008). Derzeit Arbeit an einer Monografie über »Das Zwanzigste Jahrhundert und seine Neo-Manieristen: Bahr – Krleža – Pasolini – Haneke«. Gleichzeitig Dozentin an der Universität Siegen. Letzte Sammelbandveröffentlichung: »Opfer – Beute – Boten der Humanisierung. Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg« (Bielefeld 2012, Mit-Hrsg.).

Uta Felten, Prof. Dr., ist Professorin für französische, frankophone und italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Leipzig und Leiterin des neu gegründeten interdisziplinären Forschungsseminars »CGR – Codierungen von Gender in der Romania/Coding Gender in Romance Cultures« am dortigen Institut für Romanistik. Weitere Forschungsschwerpunkte sind das moderne Kino in Frankreich und Italien, der spanische und lateinamerikanische Surrealismus, die italienische Librettoliteratur des Settecento sowie Proust und die Medien. Aktuelle Publikationen: »Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien« (Tübingen 2011) sowie die Sammelbände »Le Dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos« (Tübingen 2010, Hrsg. zus. mit Stephan Leopold) und »Pasolini intermedial« (Frankfurt a.M. 2014, Hrsg. zus. mit Franziska Andraschik und Kristin Mlyněk-Theil).

Oliver Jahraus, Prof. Dr., Jahraus, geb. 1964, Studium der Germanistik und Philosophie. 1992 Promotion zu Thomas Bernhard. 1994-1996 im DFG-Projekt »Radikale Avantgarden«. Ab 1996 Assistent in Bamberg, 1999-2001 Habilitationsstipendium der DFG; Habilitation 2001 mit einer Arbeit zu Literatur als Medium. Seit 2005 Inhaber des Lehrstuhls für NDL und Medien an der LMU München. Monografien zum Wiener Aktionismus (München 2000); Martin Heidegger (Stuttgart 2004); Amour fou (Tübingen/Basel 2004); Literaturtheorie (Tübingen/Basel 2004); Franz Kafka (Stuttgart 2006).

Jörg Metelmann, Dr. phil., geboren 1970, ist Assistenzprofessor für Kultur- und Medienwissenschaft an der Universität St. Gallen, Schweiz. Seine aktuellen Forschungsgebiete sind mediale Emotionen und Deutsches Kino. Zuletzt erschien von ihm (mit Scott Loren): »Irritation of Life. The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier« (Marburg: Schüren 2013).

Christina Natlacen, Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten Wien und Lausanne, 2006 Promotion an der Universität Graz mit einer Arbeit zu den fotografischen Selbstinszenierungen von Arnulf Rainer. 2006/07 Mitarbeiterin der Fotosammlung der Albertina, Wien, 2007/08 Visiting Fellow an der Fotosammlung des Rijksmuseum, Amsterdam. 2010-2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Mediengeschichte/Visuelle Kultur der Universität Siegen. Zahlreiche Publikationen zur Fotografie-, Film- und Kunstgeschichte. Seit 2013 Juniorprofessorin für Kultur- und Medienwissenschaften an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig.

Konrad Paul, I. Staatsexamen Lehramt Gymnasium in den Fächern Deutsch und Geschichte, zuvor Studium in Kiel. Promoviert derzeit in Kiel zum Thema »Strukturen von Moral in sowjetischen Antikriegsfilmern« und arbeitet hauptberuflich in einem Kinder- und Jugendheim als Erzieher.

Marcus Stiglegger, Dr. phil. habil., lehrt Film- und Bildanalyse an der Universität Siegen. Promotion 1999 zum Thema »Sadiconazista. Sexualität und Faschismus im Film« (2. Aufl., St. Augustin 1999 und 2000). Habilitation zur Seduktionstheorie des Films: »Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film« (Berlin 2006). Zahlreiche Texte zur Filmgeschichte, -ästhetik und -theorie. Herausgeber des Kulturmagazins :Ikonen: (www.ikonenmagazin.de). Publikationen: »Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror« (Berlin 2010); »Nazi Chic & Nazi Trash. Faschistische Ästhetik in der Populärkultur« (Berlin 2011); »David Cronenberg« (Berlin 2011, Hrsg.), »Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers« (Berlin 2011, Mit-Hrsg.); »Dario Argento« (Berlin 2013, Mit-Hrsg.) u.a. Mitglied der GfM (AK Filmwissenschaft, AK Populärkultur und Medien), der internationalen Filmkritikerorganisation »fipresci« und des AK »Asiaticum« der Universität Mainz. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Körpertheorie der Medien,

Performativität des Films, Holocaust und Film, Autorentheorie (Schwerpunkt aktuell: Akira Kurosawa).

Theresa Vögle, Dr. phil., 2002-2007 Studium der Literatur-, Kultur-, und Medienwissenschaften in Siegen und Genua, Oktober 2006 bis März 2009 Mitarbeiterin im DFG Forschungsprojekt »Macht- und Körperinszenierungen. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde« an der Universität Siegen, 2009-2013 Mitarbeiterin in der Romanistik der Universität Siegen (v.a. Lektorat und redaktionelle Leitung diverser Buchprojekte), 2011 Promotion mit einer Arbeit zum Thema »Mediale Inszenierungen des Mezzogiorno. Die Südfrage als Prüfstein der Einheit Italiens und der Idee Europas« (Heidelberg 2012). Seit April 2013 Tätigkeit im Lektorat der Buchabteilung entwickler.press der Software & Support Media GmbH in Frankfurt a.M.

Hans Jürgen Wulff, Prof. Dr., Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Universität Kiel, zuvor Assistent an der FU Berlin, seit 1974 verstrickt mit Film- und Fernsehwissenschaft. Mitherausgeber der »Montage/AV«, der »Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung« und der »Rock and Pop in the Movies«. Ausgewählte Publikationen: »Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion« (Münster 1985, 2. Aufl. 1990); »Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur ›strukturellen Lerngeschichte« (Münster 1985); »Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films« (Tübingen 1999); »Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft« (Konstanz 2002, 2., überarb. Aufl. 2008, mit Nils Borstnar und Eckhard Pabst). Redakteur des »Lexikons der Filmbegriffe« (URL: www.filmlexikon.uni-kiel.de).

