

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=w9Efly_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. Gleichermaßen 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.

Gleichermaßen 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 Pervertierung 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 Koprophanie 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 libertini-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 libertini-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).