media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Marcus Stiglegger

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

2014

https://doi.org/10.25969/mediarep/1321

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Stiglegger, Marcus: Von der Gewalt zum Heiligen. René Girards Opfertheorie und der mythische Zyklus von Pier Paolo Pasolini. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 14 (2014), Nr. 1, S. 49–63. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/1321.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-8364

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

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 Mythentransformationen 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 neu[4] 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 Levi-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 *Strukturale 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, eigenen 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 transzendentales 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 Ausführung 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, Vatermord 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 Kulten 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 Schlussszene 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 kündet 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 hüllt man ihn in geweihte Gewänder, führte ihn unter Flüchen 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 schrillem 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 miterlebbaren 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 Vatermord 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: Strukturale 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).