

David Dasbach

David Dasbach

Filmische Adaptionen literarischer Vorlagen

„Salò oder die 120 Tage von Sodom“

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Einleitung	3
2. Literarische Vorlagen	5
3. Dekonstruktion des Rationalen	7
4. Filmische Adaption	10
4.1 Inhaltliche Ebene	10
4.2 Formale Ebene	14
4.3 Intention	19
5. Schlusswort	23
6. Literatur- und Medienverzeichnis	28
6.1 Primärliteratur	28
6.2 Primärmedien	28
6.3 Sekundärliteratur	28

1. Einleitung

„Salo ist ein beinahe ungeschener Film; ein Film, der fast nur in Büchern existiert. Und von dort aus in Köpfen geistert, ein unbestatteter Untoter, eine gequälte Seele zwischen den Welten, eine Seele in den Reichen von de Sade und Kurt Cobain; sie treffen sich bei Bill Burroughs und hören Platten von Nirvana, und diskutieren die Menschen und ihr Gewaltproblem. Es gibt einiges zu entdecken in diesem Film.“¹

Es gibt zahlreiche literarische Werke, die es verstanden ihre Zuschauer oder Leser zu entsetzen und/oder zu begeistern und das Potential besaßen, vollkommen polarisierende Reaktionen hervorzurufen.² Eines der populärsten Beispiele stellt ohne Zweifel Pier Paolo Pasolinis *„Salò oder die 120 Tage von Sodom“*³ aus dem Jahr 1975 dar, der wie kaum ein anderer Film Kontroversen hervorrief, bzw. auf eine vergleichbar breite Ablehnung stieß.

Wie in dem Eingangszitat bereits angedeutet, verwundert dies umso mehr, wenn die Rezeptionsgeschichte des Films näher betrachtet wird, da dieser fast 30 Jahre indiziert und kaum zugänglich war. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass die Kontroverse der streitenden Parteien nicht allein auf das Visuell fassbare zielte und die Kritiker des Films (unabhängig davon, ob sie diesen euphorisch feierten oder kategorisch ablehnten) sich weniger mit dem Sujet an sich beschäftigten, sondern mit dessen impliziten Konnotationen.

Dies mag zum einen wohl an der Person Pasolini selbst liegen, der - ähnlich wie seine Werke - große Kontroversen hervorrief, indem er den *„drei großen Protestbewegungen gegen die Macht des Staats“* angehörte: *„der politischen, der sexuellen und der mystischen“*⁴ und sich zudem sehr öffentlich inszenierte, jedoch auch kaum einer Konfrontation auswich. Es sind wohl diese zeitgenössischen Debatten, welche diesen Film tendenziös belasten, jedoch kommt als eine weitere gewichtige Komponente die Romanvorlage des Marquis de Sade ins Spiel, die häufig nicht adäquat berücksichtigt wurde, obwohl sie bereits im Filmtitel allusioniert wird. *„Die 120 Tage von Sodom“* sorgte seit ihrem späten Erscheinungsjahr 1906 für

¹ Theweleit (2003, 151).

² Wenn in dieser Hausarbeit der Begriff Literatur verwendet wird, ist eine erweiterte Definition gemeint, die auch Film und Fernsehen impliziert.

³ Durch die strittige juristische Situation und die jahrelange Indizierung des Films existieren verschiedene deutsche Werkstitel. Im Rahmen dieser Hausarbeit wird der Film mit dem in der Fachliteratur üblichen Kurztitel *„Die 120 Tage“* bezeichnet.

⁴ Maccocchi, Maria-Antonietta: Pasolini: assassinat d'un dissident. In: Theweleit (2003, 144).

ähnliche Diskussionen, da de Sade v.a. in diesem Werk jegliche christliche und aufklärerische Tradition zu negieren versucht. Die Vorlage ist zum einen aus ihrer zeitgenössischen ideologischen und philosophischen Position relevant, zum anderen gilt die Rezeption des Romans als schwierig - ein Transfer als nahezu unmöglich, wie es beispielsweise Roland Barthes schon vor der ersten Einsicht in die Verfilmung des Stoffs betonte.⁵

Aufgabe dieser Hausarbeit soll es deshalb sein, die filmische Adaption Pasolinis sowie die Vorlage de Sades zu untersuchen. Hierzu soll zunächst eine kurze inhaltliche Aufarbeitung der literarischen Vorbilder Pasolinis unter Fokussierung auf die für die spätere filmische Adaption relevanten Aspekte vorausgehen, um in dem ausführlicheren dritten Teil auf das Weltbild und die Intention de Sades einzugehen, die prägend für die Wahl des Stoffs und die Methoden Pasolinis waren. Der vierte Teil beschäftigt sich zunächst mit der Frage, inwiefern es inhaltliche Übereinstimmungen und Abweichungen zu den Vorlagen gibt. Hiernach sollen die formalen Aspekte der Verfilmung analysiert und abschließend die Intention Pasolinis ergründet werden, um so die Motivation für die zuvor hervorgehobenen Modifikationen und Inszenierungen zu eruieren.

In einem Schlussteil sollen noch einmal die erarbeiteten Thesen zusammengefasst und persönliche Schlüsse gezogen werden.

Abschließend ist noch zu erwähnen, dass sich durch die oben umrissene Aufgabenstellung ein eher restriktiver Interpretationsspielraum eröffnet, der sich in der Tradition der klassischen Hermeneutik intensiv mit der Autorenintention und im Sinne einer kritischen Interpretation vor allem mit der Rezeptionsgeschichte und literatursoziologischen Fragestellungen auseinandersetzt.

Die Bildbeispiele und Screenshots wurden aus Formatgründen im Anhang aufgelistet.

⁵ Vgl. Theweleit (2003, 153).

2. Literarische Vorlagen

Die Entstehungsgeschichte von „*Die 120 Tage von Sodom*“ ist ähnlich spektakulär wie ihre Rezeptionsgeschichte. Es gilt mittlerweile als belegt, dass der Marquise de Sade den Text innerhalb von nur 37 Tagen verfasste und dies ausgerechnet als Insasse der Bastille.⁶ De Sade verbrachte mehr als die Hälfte seines erwachsenen Lebens hinter Gittern, jedoch nicht nur aufgrund seiner Schriften, wie es manche De Sadebiografen wie bsw. Barthes erklären, sondern auch aufgrund zahlreicher krimineller Vergehen.⁷

Ebenso abenteuerlich ist die Forschungsgeschichte, denn die zwölf Meter lange und elf Zentimeter breite Schriftrolle, die letztendlich als Druckvorlage verwendet wurde und wahrscheinlich eine Kopie des Originalmanuskripts darstellt, wurde erst 1904, 119 Jahre nach der Niederschrift, wiedergefunden und verlegt.⁸

In seinem fragmentarischen Roman ging es dem Marquis de Sade nach eigenen Angaben vordergründig um die Aufzählung aller „*verschiedenen Verwirrungen der Ausschweifung*“ und darum alle „*Abarten (...) alle Passionen*“⁹ zu benennen. Vier Libertines, in ihren Positionen Financier, Gerichtspräsident, Herzog und Bischof, lassen sich über den Zeitraum von vier Monaten auf einem abgelegenen Schloss sexuelle Erzählungen von hierfür rekrutierten Erzählerinnen (ebenfalls vier an der Zahl) schildern. Während die Berichte der Erzählerinnen den Protagonisten als Stimulans dienen sollen, fungieren die restlichen Personen in unterschiedlichen Funktionen als Objekt der sexuellen Abreaktion.

Dabei erscheint der Roman nur vordergründig als bloße Aufzählung der „*Aberrationen des Sexualtriebs*“, vielmehr ist er eine „*erschöpfende Taxonomie der Lüste*“¹⁰, die systematisch und mathematisch logisch aufgebaut wurde. Die 600 Perversionen wurden unterteilt in vier Erzählungsreihen zu je 150 Leidenschaften, die von einer Erzählerin unter der Supervision eines der vier Libertines geschildert werden. Auch über das Personal und die Bewohner des Schlosses gibt de Sade detailliert Auskunft, inklusive einer makabren Schlussabrechnung, die am Ende des

⁶ Vgl. Lever (1995, 239).

⁷ Vgl. Theweleit (2003, 151 f.).

⁸ Vgl. Theweleit (2003, 152).

⁹ Sade (2006, 38).

¹⁰ Kleine (1998, 11).

Buches eine Art „body count“ darstellt und das ganze Ausmaß der Gewaltexzesse auf bloße Zahlen reduziert.

Aber auch andere literarische Bezüge lassen sich in Pasolinis „*Die 120 Tage*“ herstellen. Vor allem das Hauptwerk des italienischen Dichters Dante Aligheri „*Die Göttliche Komödie*“ („*La Divina Commedia*“) hatte Pasolini bereits in früheren Verfilmungen wie „*La Divina Mimesis*“ adaptiert.¹¹ Im literaturhistorischen Kontext bestehen bei Dantes Werk vielerlei Parallelen zu Goethe und seinen Faust Erzählungen, denn beide gelten als die Hauptwerke der populärsten nationalen Dichter und wurden über einen längeren Zeitraum angefertigt. So verwendete Dante 14 Jahre (1307-1321) für die Aufzeichnung seines epochalen Werks, das er - vergleichbar mit dem Marquis de Sade - akribisch strukturierte. Im Gegensatz zu „*Die 120 Tage von Sodom*“ gliedert sich „*Die Komödie*“ hingegen in die drei Teile Hölle, Läuterungsberg und Paradies (*inferno, purgatorio, paradiso*), die wiederum in je 33 Gesänge unterteilt sind. Die Zahlensymbolik spielt hier offensichtlich eine große Rolle durch die Verwendung der göttlichen Zahlen wie der Trinität oder der 100, die sich aus der Addition der Gesänge und dem Prolog ergibt.

Wichtigster Bezugspunkt für Pasolini war jedoch der literaturwissenschaftlich interessanteste Teil der Hölle gewesen, in dem Dante, geleitet von dem römischen Dichter Vergil, die zehn Kreise der Hölle durchschreiten muss. Dieser Teil des Buches wurde von Dante genutzt, um aktuelle Missstände aufzugreifen und anzuprangern, sowie um seine politischen Gegner und Kritiker zu diskreditieren.

Eine letzte wichtige Inspirationsquelle für Pasolini waren die (prae)surrealistischen Schriften von Georg Bataille und „*Die Gesänge des Maldoror*“ von Lautréamont. Ersterer stilisierte eine „*Ästhetik des Obszönen (...)* Eine überragende Prominenz des Ekelhaften, des Schmutzigen, des niederen Leiblichen“ und nutzte diese als „*Akt der Überschreitung*“¹². An dem einzigen Werk Lautréamonts faszinierte Pasolini wohl zum einen die Konstruktion des Antihelden Maldoror, der schlimmer als „*die Inkarnation des Bösen*“¹³ auftritt, zum anderen aber auch die formale Ebene. In den sechs Gesängen zu je 60 Strophen ist eine Verknüpfung von ironischen und düster-komischen Elementen vorherrschend, die in ihrer Tradition bis in die Antike zurückgehen, jedoch noch nie derart drastisch und explizit

¹¹ Vgl. Finter (1984, 66f.).

¹² Kleine (1998, 14 f.).

¹³ Lautréamont (2004, 86).

verwendet wurden. Mit dem Stilmittel des automatisierten Schreibens bricht Lautrémont mit jeglicher literarischen Konvention und zeigt durch die Materialisierung der Sprache die „*Bestialität eines ästhetischen Voyeurismus*“¹⁴. Auf diese entscheidende Komponente der „120 Tage“ soll zu einem späteren Zeitpunkt noch detaillierter eingegangen werden.¹⁵

3. Dekonstruktion des Rationalen

Wie bereits im vorigen Kapitel angedeutet, diskreditierten viele Kritiker das Werk des Marquis de Sade dahingehend, dass man seine Ausführungen zu den omnipotenten, pervertierten Phantasien eines aristokratischen Emporkömmlings umzudeuten versuchte. Diese Vorgehensweise scheitert jedoch bereits an der Tatsache, dass de Sades Libertins (die zwar sehr ambivalent, aber niemals positiv erscheinen) in „*Die 120 Tage von Sodom*“ als Repräsentanten des Ständesystems (Aristokratie/ Klerus/ Beamtentum/ Bürgertum) auftreten und somit die Sympathie de Sades für diese Gesellschaftsschichten wohl eher begrenzt gewesen zu sein schien. Tatsächlich wird die Lust am Schmerz der Anderen nach de Sade als Teil des Systems des Feudaladels dargestellt.¹⁶

Das pornografische Moment der Erzählungen ist hingegen nicht leugbar, jedoch geschieht häufig eine Fokussierung unter falschen vorausgehenden Fragstellungen, denn die Intention de Sades war wahrscheinlich weitaus perfider: „*Der Erfolg der pornographischen Intention hängt am wirkungsästhetischen Eintreten der Erregung*“¹⁷, schreibt Sabine Kleine in diesem Bezug und erklärt weiterhin, dass die Erregung durch ihre Relaxhaftigkeit vor rationalen Mechanismen greife. Deshalb versuchte de Sade penibel jede Perversität in ihrer Spezifigkeit aufzuzählen, um den Rezipienten mit eben diesem reflexartigen Automatismus zu konfrontieren.

De Sade intendierte damit einen Angriff auf „*die Trugbilder der christlichen Mora*“¹⁸, indem er den Destruktionstrieb als menschliche Kongretation des materiellen Determinismus dem Idealismus der christlichen, puristischen Lehre und der abendländischen Tradition diametral entgegen stellte. Vor

¹⁴ Kleine (1998, 33)

¹⁵ Vgl. Kapitel 4.3.

¹⁶ Vgl. Theweleit (2003, 156).

¹⁷ Kleine (1998, 13).

¹⁸ Glaser (1990, 212).

allein die Ideale der Aufklärung erschienen ihm realitätsfremd und naiv, weshalb er das damalige populäre Mittel des Gefühlsdialogs gleich zu Beginn des Buchs in dem Gespräch zwischen Curval und dem Herzog persiflierte.¹⁹ De Sades literarische Arbeiten richteten sich vor allem gegen die Philosophie Rousseaus und waren Postulat der Unvereinbarkeit von Natur und Moral,²⁰ welche eine vollkommen neue und unkonventionelle Form des sozialen Zusammenlebens bedingen musste. Deshalb wird in de Sades Romanen generell der sodomitische Akt vollzogen,²¹ der als Imitation der „natürlichen“ Penetration und des Zeugungsakts prototypisch für die Grenzüberschreitung stand. Im de Sadeschen Verständnis steht jedoch weniger die widernatürliche Penetration im Vordergrund - dafür wird sie auch viel zu selten tatsächlich vollzogen - sondern vielmehr die Entwürdigung und bewusste Verletzung des Sexual-„Partners“.

Es muss an dieser Stelle auch explizit darauf hingewiesen werden, dass sich die Rezeption der de Sadeschen Literatur im deutschen Kulturraum noch wesentlich schwieriger gestaltet als beispielsweise im französischen. Dies liegt vor allem am „Sonderweg“ der deutschen Geistesgeschichte im „Idealismus und der Theodizee“²², die dem französischen Materialismus in vielen Aspekten diametral entgegen stand. Der einzige deutsche Philosoph, der in vielen Punkten mit den Ansichten de Sades konform ging, war ausgerechnet Immanuel Kant, der den „Keim des Bösen“²³ in der Vernunft liegen sah und somit den idealistischen Utopien widersprach. Kant ging sogar so weit, dass er in seiner „Kritik der praktischen Vernunft“ die Pflicht als etwas Unpopuläres, Unterwerfendes charakterisierte, das sich prinzipiell gegen die Natur richte.²⁴ Die Konsequenz aus diesen Überlegungen musste zwangsläufig eine Relativierung des Bösen sein, das nicht mehr allein als Negation des Guten auftritt, sondern „mit gleichem Anspruch“²⁵ neben ihm steht.

De Sade entwickelte diese Ansätze konsequent weiter und stilisierte sie zu Fragen der Natur- und Moralphilosophie, die nur durch eine „systematische Darstellung der wahren Natur des Menschen, die vom Schleier moralischer

¹⁹ Vgl. Sade (2006, 8f.).

²⁰ Vgl. Glaser (1990, 213).

²¹ Im Rahmen dieser Hausarbeit ist mit Sodomie nicht das aktuelle Verständnis dieses Begriffs gemeint, sondern das ursprünglich christliche, das diesen für jeden Sexualakt verwendete, der nicht der Fortpflanzung diene. Bei Sade bedeutet dies meist die anale Penetration.

²² Kleine (1998, 40).

²³ Kleine (1998, 22).

²⁴ Vgl. Glaser (1990, 213f.).

²⁵ Kleine (1998, 23).

*Vorurteile befreit ist*²⁶ beantwortet werden kann. Diese Konsequenz ist in ihrer Radikalität einmalig und sucht im deutschsprachigen Raum vergeblich den Versuch eines ähnlichen literarischen Ansatzes. Lediglich Franz Moor aus Schillers „*Die Räuber*“ wird häufiger in der Sekundärliteratur als die ambivalente und zerrissene Person angesehen, die - nicht ohne Berechtigung - die Relativität der religiösen und moralischen Normen thematisiert.²⁷

De Sade schrieb aber auch als „*Theoretiker des Sexuellen*“²⁸, der Freud schon um Jahrzehnte vorausgriff. Der de Sadesche Kosmos reicht hierbei jedoch weit über die gemeine Triebtat hinaus; im Gegenteil liegt der Fokus weniger auf der Triebbefriedigung, sondern vielmehr auf dem allgemeinen Bruch mit Konventionen und Moralvorstellungen: „*Ich bin steif geworden beim Stehlen, Morden und Brandstiften, ich bin völlig sicher, daß es nicht das Objekt der Ausschweifung ist, das uns reizt, sondern die Idee des Bösen.*“²⁹

Natürlich könnte man de Sades Inszenierung entgegen halten, dass seine Protagonisten durch ihre institutionelle Omnipotenz kaum juristische Konventionen brechen oder zumindest keine Konsequenzen ihres Handelns zu befürchten haben. Gleiches gilt für das zeitgenössische ancien régime, das gerade zu seinem Ende hin durch eine geringe Reglementierung die Möglichkeiten aristokratischer Willkür förderte.

Im Hinblick auf Pasolinis Verfilmung steht jedoch vielmehr die Unmöglichkeit im Vordergrund, moralische Lehren aus der aufklärerischen Tradition abzuleiten, der bereits Horkheimer/Adorno in ihrem zentralen Werk einen Exkurs widmeten, der sich eindeutig auf de Sade und seinen Roman „*Juliette oder die Vorteile des Lasters*“ bezog.³⁰ Die Ambivalenz (resp. Dialektik) der Aufklärung zeigt sich bei de Sade gerade in dem Versuch der Aufhebung willkürlicher Gewalt durch rationale Argumentation und Administration und dem „*Rückfall von Ratio in die apologetische Rationalisierung von Gewaltverhältnissen*“³¹.

De Sade argumentierte gegen die Moralvorstellungen der Aufklärung, indem er sich ihrer Argumentationsmuster bediente und so die „*Natürlichkeit des Verbrechens (...) nach den Regeln der Ratio*

²⁶ Glaser (1990, 213).

²⁷ Vgl. Steinhagen (1982, 135-157).

²⁸ Theweleit (2003, 178).

²⁹ Sade (2006, 18.).

³⁰ Vgl. Horkheimer/Adorno (2003, 88-127): Exkurs II Juliette oder Aufklärung und Moral.

³¹ Glaser (1990, 216).

demonstrierte“ und somit „deren (Die Aufklärer D.D.) anmaßend optimistisches Projekt ad absurdum führte“³². Somit war er wohl einer der frühesten Kritiker des idealistischen und utopischen aufklärerischen Anspruchs, indem er ihre Ideen radikal bis zur äußersten Konsequenz weiterentwickelte: „Sades Utopie der Gleichheit kippte derart zur schieren Negativität: zum Vernichtungsrausch, zur maßlosen Auslöschung des Menschlichen um des Genusses des einen willen.“³³

Gerade dieser Ansatz der Deformation der Ratio zu einer Funktionalität sozialer Ordnung und Organisation wird Pasolini für die Verfilmung motiviert haben. Zudem ergibt sich der Sinn der de Sadeschen Opfer erst, wenn sie aufgerieben und verbraucht wurden; also in ihrer restlosen Konsumtion. Ein Ansatz, der im Zeitalter der Moderne einen aktuelleren Bezug besitzt, als noch zur Zeit des Marquise. Denn gerade diese Periode gilt als das „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“, in dem „die Einzigartigkeit des Individuellen im Massenhaften“³⁴ verloren zu gehen droht.

Unter dieser Prämisse scheinen „Die 120 Tage von Sodom“ nicht nur die perfekte stoffliche Vorlage zu sein, sondern eine Verfilmung auch das adäquate Medium, um diesen Missstand drastisch darzustellen.

4. Filmische Adaption

4.1 Inhaltliche Ebene

Pasolini übernahm das Projekt der Verfilmung der „120 Tage“ von Sergio Citti und betonte bereits im Vorhinein, dass dies sein letztes Projekt sein solle. Schon früh kam ihm hierbei der Einfall, die fiktive Dimension der Romanvorlage mit realen historischen Ereignissen zu verknüpfen, um so nicht nur einen konkreteren Bezug zur Realität allgemein, sondern auch zu zeitgenössischen Missständen herzustellen. Der Film sollte aber eine gewisse historische Universalität besitzen, die bereits im Mittelalter ansetzt und durch die Parallelen zu Dantes „Commedia“ hergestellt werden sollte (insbesondere durch die Höllenkreise und die sündigen Kleriker).

³² Kleine (1998, 26).

³³ Kleine (1998, 27f.).

³⁴ Benjamin, Walter. In: Kleine (1998, 252f.).

Letztendlich entschied sich Pasolini für die geschichtliche Epoche der letzten Interimsregierung der Diktatur Mussolinis, die sich in Salò, einer Kleinstadt am Gardasee, „konstituierte“. Pasolini wollte aber vor allem den deutschen Faschismus charakterisieren und diesem Phänomen filmisch näher kommen.³⁵ Hierzu orientierte er sich bei der Personenkonstellation an der Vorlage, modernisierte die Peiniger jedoch von ihrer institutionellen Funktion her, so dass die Kritik in der filmischen Umsetzung auch auf das Militär ausgeweitet wird: „Aus den Sadeschen Libertins sind banale Wüstlinge geworden, die Legitimation des Übermenschentums ist ersetzt durch die Legitimation des Faschismus.“³⁶

Die potentiellen Analogien und Parallelen zwischen de Sade und dem Faschismus sind der Streitpunkt und gleichzeitig das zentrale Moment der Adaption, denn die vermeintliche Gleichsetzung dieser Phänomene traf auf harsche Kritik. Von der Seite Roland Barthes wurde Pasolini vorgeworfen, er habe keines der beiden durchdrungen oder verstanden und vermische Faschismus-Substanz und -System.³⁷

Neben der Modernisierung des Stoffs gibt es aber auch konkrete Änderungen, vor allem im Zahlensystem de Sades. Die 600 Perversionen wurden auf eine unbestimmbare Anzahl von schätzungsweise 20-30 reduziert und die konsequente chronologische Ordnung, welche diese in vier Sequenzen zu je 150 Passionen unterteilt, von denen fünf an jedem der 120 Tage erzählt werden, wurde komplett aufgegeben. Stattdessen kommt es nun zu einer Synthese der Vorlage de Sades mit derjenigen Dantes. Die bei de Sade vorherrschende Vierzahl wird zu Gunsten einer Dreizahl umgedeutet und die einzelnen Teile zu Höllenkreisen umbenannt. Hierdurch wird die göttliche Dreizahl pervertiert; es gibt keine Göttlichkeit, keine Erlösung und somit auch keine Hoffnung an diesem infernaln Ort.

Durch diese Änderungen mussten natürlich auch die Funktionen und Anzahl der Erzählerinnen überdacht werden, so dass eine von ihnen als Klavierspielerin auftritt, welche die Erzählungen der anderen mit Stücken

³⁵ Deshalb erscheint direkt zu Beginn des Films das Ortsschild „Marzabotto“, das symbolisch für die Wehrmachtsverbrechen in Italien steht. Am 29.9.1944 erschoss dort die 16. SS-Division unter der Führung von Walter Reder 90 Dorfbewohner. Vgl. Ditfurth (1997, 22).

³⁶ Fischer (1983, 57).

³⁷ Vgl. Glaser (1990, 224). Interessant sind deshalb auch die Literaturempfehlungen, die im Vorspann des Films seitens Pasolini gegeben werden: Pierre Klossowski „*Sade - mein Nächster*“ (1947); Simone de Beauvoir „*Soll man de Sade verbrennen?*“ (1952); Maurice Blanchot „*Lautreamont und de Sade*“ (1963); Roland Barthes „*Sade, Fourier, Loyola*“ (1971); Philippe Sollers „*L'écriture et l'expérience des limites*“ (1968).

Chopins untermalt. Sie alle treten auf als „eine Art Mischung aus Edelpuffmüttern, aufgegeilten KZ-Folterinnen und Marlene Dietrich-Typen, ins Faschistische gewendet“³⁸ und tatsächlich waren zumindest zwei der Darstellerinnen Ikonen des italienischen faschistischen Films.³⁹ Die Erzählerinnen genießen bereits bei de Sade eine zentrale Rolle und werden häufig als Stilisierung der femininen Folterlust interpretiert und bewertet, jedoch scheinen sie eher als Projektionen masochistischer männlicher Phantasien zu fungieren, als die Rolle tatsächlicher Konkretationen einzunehmen.

Die Darstellung und Ausübung des Sexualakts besitzt bei Pasolini große Übereinstimmungen mit de Sade. Auch hier ist die Penetration stets als das gewaltvolle Eindringen eines Fremdkörpers gezeichnet, das jedoch nicht dem Ziel des Orgasmus unterliegt. Stattdessen finden Ejakulationen meist außerhalb des Körpers der Opfer statt.

Die Folterszenen am Filmende entsprechen weitgehend der 598. Perversion aus „*Die 120 Tage von Sodom*“, während die Vollstreckung der Todesstrafe zumeist mit modernen Instrumenten (Erschießung, elektrischer Stuhl) vollzogen wird,⁴⁰ so dass einmal mehr eine Konstante zwischen de Sade und zeitgenössischen Gräueltaten suggeriert wird. In dieser Schlusszene schlüpft jeder der vier Peiniger abwechselnd in die Rolle des Folterers, der sich von zwei Komplizen assistieren lässt, während der Letzte das Geschehen als Außenstehender voyeuristisch betrachtet. Trotz der perfiden Organisation ist die Rollen- und Funktionsverteilung also nicht strikt voneinander differenziert und die Grenzen zwischen passivem Beobachter, Handlanger und Vollstrecker schwer zu ziehen. Diese schwammige Unterteilung war Pasolini wichtig, um den Stereotyp des bürokratisch-distanzierten Charakters der faschistischen Gewalt zu relativieren.

Eine entscheidende Modifizierung der de Sadeschen Vorlage findet sich in der Integration des Konzepts Macht, das anstelle des Konzepts Gott gestellt wird.⁴¹ Dies klingt zunächst irritierend, da Gott in „*Die 120 Tage von Sodom*“ lediglich als Negation zu existieren scheint. De Sades Libertines versuchen sich aber gerade als Konsequenz des aufklärerischen Säkularisierungsprozesses an die Stelle des verschwundenen

³⁸ Theweleit (2003, 193), sowie Abb. 7.1 und 7.2.

³⁹ Vgl. Greene (1992, 212).

⁴⁰ Vgl. Kleine (1998, 241f.).

⁴¹ Vgl. Kleine (1998, 240).

mythologischen Gottes zu setzen, der omnipotent und arbiträr über die Menschen herrscht und bestimmt. Pasolini setzt diesen usurpatorischen Gedanken fort, indem er „*die totale (libertine) Machtausübung als totalitäre*“⁴² versteht.

Die Sexualität, die im bisherigen Opus Pasolinis als „*vitalste Lebensäußerung*“⁴³ verstanden wurde, wird im letzten Werk umgedeutet zum fatalen Symbol und Instrument der Macht. „*Die Sexualität ist heute die Befriedigung der gesellschaftlichen Pflicht, nicht eine Lust gegen die gesellschaftliche Pflicht.*“⁴⁴ Diese Vorstellung Pasolinis von der unheiligen Allianz zwischen Macht und Sexualität erklärt auch teilweise die Motivation, die hinter den bisher in diesem Kapitel benannten Modifikationen stand:

*„Ich habe bemerkt, daß Sade, während er schrieb, bestimmt an Dante dachte. Also habe ich begonnen, das Buch in drei Danteschen Höllenkreisen zu restrukturieren. Aber die Idee eines geistlichen Dramas war zu ästhetisierend, man mußte sie mit anderen Bildern und anderen Inhalten füllen. Vier Nazifaschisten machen Razzien; das Schloß von Sade, wo sie die Gefangenen hinbringen, ist ein kleines Muster-KZ. Es interessierte mich zu sehen, wie die Macht agiert, wenn sie sich von der Menschlichkeit absplattet und sie zum Objekt macht.“*⁴⁵

Trotzdem regte sich Kritik an Pasolinis Macht- und Faschismusverständnis, da der sadistische Lustmord nicht mit der industriellen Tötungsmaschine der Konzentrationslager vergleichbar und eine unzulängliche Erklärung für die dahinter stehende Motivation sei. Diese Kritik kam vor allem von „linken“ Stimmen, die in diesem Ansatz Pasolinis ein Widerspruch zu und eine Unvereinbarkeit mit den Theorien Adornos sahen.⁴⁶ Jedoch entspricht Adornos Definition des „*autoritären Charakters*“ bereits den Protagonisten, wie sie sowohl bei de Sade als auch bei Pasolini dargestellt werden. Vor allem der Herzog von Blangis gleicht in seiner physiognomischen Überhöhung und ironischen Überzeichnung dem Stereotyp des faschistischen Herrenmenschen.⁴⁷

Noch deutlicher werden potentielle Analogien beim Akt der Folterung oder sexuellen Übergriffen, denn diese gewinnen im de Sadeschen Kosmos

⁴² Kleine (1998, 241).

⁴³ Siciliano (1993, 272).

⁴⁴ Pasolini, Pier Paolo. In: Schweitzer (1986, 124).

⁴⁵ Pasolini, Pier Paolo. In: Naldini (1996, 325).

⁴⁶ Es gab aber auch übereinstimmende Beiträge wie Michael Siegerts „De Sade und wir. Zur sozialökonomischen Pathologie des Imperialismus“. Frankfurt/ Main 1971.

⁴⁷ Vgl. Theweleit (2003, 173-177). Der Herzog von Blangis wurde als Figur auch bereits vor Pasolinis Verfilmung aufgegriffen. So z.B. bezeichnenderweise in dem surrealistischen Hauptwerk Bunuels „*L'Age d'Or*“, in dem er als eine Art Messias dargestellt wird.

eine maschinell-industrielle Dimension. Die ausgezerrten - jedoch hochpotenten und leistungsoptimierten - Maschinenkörper der Peiniger gewinnen ihre Lust durch die Erbauung an den Qualen und der Wollust anderer und gleichen hierdurch gigantischen „Lustfabriken“⁴⁸. Sie besitzen somit Ähnlichkeiten zu dem Prinzip der Arbeit, wie es Roland Barthes, einer der größten Kritiker Pasolinis, entwarf. Der Sexualakt wird hierbei so weit wie irgendwie möglich reduziert, bis er sich auf einen simplen Handgriff reduziert sieht und der konditionierten und roboterartigen Tätigkeit eines Fließbandarbeiters gleicht. Die „psychologische Struktur“ fällt „zusammen in die Betäubung, die Fühllosigkeit, den Ausfall der Selbstbewusstheit gegenüber der totalen Konditionierung.“⁴⁹ Diese Vorstellung geht konform mit den Theorien Max Webers, der auf den „dressierten“, disziplinierten und konditionierten Menschen hinwies, der das Selbstverständnis zu Gunsten „einer reibungslosen Funktion im Apparat“⁵⁰ opfert.

Einen groben inhaltlichen Bruch meinte Malte Fischer in der letzten Einstellung des Films erkennen zu können, in der er „die an den Füßen aufgehängte Leiche Mussolinis (...) als Menetekel“⁵¹ deutet, das den Untergang des Faschismus ankündigt. Die Sünder werden also in letzter Konsequenz für ihre Vergehen bestraft und müssen - im Gegensatz zu de Sades Libertines - die Folgen ihrer Handlungen tragen. Durch dieses Happyend werde eine Lösung suggeriert und somit die fatale Botschaft und das misanthropische Weltbild der Vorlage negiert. Dass das letzte Bild wohl eher die weitaus weniger optimistische Botschaft „Der König ist tot - lang lebe der König“ trägt, soll in den abschließenden Kapiteln deutlich gemacht werden.⁵²

4.2 Formale Ebene

Pier Paolo Pasolini verstand das Projekt der Verfilmung von „Die 120 Tage von Sodom“ als „kritisches Essay in Bildern“⁵³, weshalb seinem Film in einigen Aspekten eine Perfektion zu Teil werden sollte, auf die in Pasolinis vorherigen Filmen bewusst verzichtet worden war: „Formal wünsche ich mir

⁴⁸ Kleine (1998, 249).

⁴⁹ Kleine (1998, 252).

⁵⁰ Weber (2006, 812).

⁵¹ Fischer (1983, 67).

⁵² Vgl. Kapitel 4.3 und 5.

⁵³ Siciliano (1994, 492).

*diesen Film kristallin, und nicht magmatisch, chaotisch, überbordend und unproportioniert, wie meine vorherigen. Hier ist alles perfekt kalkuliert.*⁵⁴

Die Schrecken des Nationalsozialismus sollten vor allem auf der formalen Ebene visualisiert werden, weshalb auch weitgehend auf ästhetisierende Faktoren verzichtet wurde, die das Werk leichter rezipierbar hätten werden lassen. Allgemein gilt der Film in seiner Inszenierung als sehr französisch geprägt. Manche Kritiker gingen sogar so weit, ihn als ersten Film der Moderne zu etikettieren.⁵⁵

Die auffälligsten formalen Aspekte sind zunächst die kalten Blautöne, in denen der Film gezeichnet wurde. Diese Kälte wird verstärkt durch die Ausleuchtung, die in ihrer hellen - fast schon grellen - Intensität die Szenerie überbelichtet. Im Gegensatz zu früheren filmischen Werken verzichtet Pasolini fast komplett auf Nah- und Großaufnahmen, die in der Regel bevorzugt zur Hervorhebung von Mimik und Gestik einzelner Akteure verwendet werden. Stattdessen dominieren vor allem Totale und Halbtotale, so dass die Betonung auf der Figurenkonstellation liegt und das kollektive Verhalten der Figuren in den Vordergrund der Handlung rücken.⁵⁶

In diesem Film findet sich also anscheinend eine Abkehr Pasolinis von seinen bisher verwendeten Stilmitteln wie Realismus und Spontaneität zu Gunsten einer bewusst kalten Inszenierung, welche das artifizielle Schauspiel der Akteure, die teilweise bloß phrasenhafte Sätze rezitieren, unterstreichen soll. Die permanent grelle Ausleuchtung am Set sorgte für eine versatile Stimmung, welche den Rezipienten zwangsläufig irritieren muss und sein Unbehagen steigert. Die Atmosphäre soll aber auch von Beginn an die Hoffnung eines Happyends untergraben, denn *„es gibt keine Erleuchtung in dieser Welt (...) alles ist schon Paradies in dieser Hölle.“*⁵⁷ Salò scheint als dialektische Gegenposition zu Pasolinis unmittelbarem Vorgängerkfilm *„ Erotische Geschichten aus 1001 Nacht“* (*„ Ill fiore delle mille e una notte“*) aufzutreten, in dem die Erotik sich noch aus Liebe generiert statt aus Hass. Pasolini, der zu diesem Zeitpunkt nach eigenen Angaben *„keine Freude mehr an der Erotik fand“*⁵⁸, negierte also seinen eigenen Film, den er nur ein Jahr zuvor produziert hatte.

⁵⁴ Pasolini, Pier Paolo. In: Theweleit (2003, 150).

⁵⁵ Vgl. Theweleit (2003, 150).

⁵⁶ Vgl. Abb. 7.3 & 7.4.

⁵⁷ Finter (1984, 85). Mit diesem Satz bezieht sich Finter direkt auf den Marquise de Sade.

⁵⁸ Pasolini, Pier Paolo. In: Siciliano (1994, 495)

Abgesehen von der Bildebene finden sich auch auf der Tonebene bemerkenswerte Aspekte in allen filmischen Kriterien, wie Geräusche, Musik und Sprache. So ist in regelmäßigen Abständen der Lärm des Luftkriegs vernehmbar, der auffällig mit den Monologen der Peiniger korrespondiert. Die wenigen konkreten Verweise auf die parallel verlaufenden Kriegsgeschehnisse finden sich gerade auf der Tonebene, so auch durch die Zitierung des Soldatenlieds „*bandiera neda*“. Die Kombination der Bild- und Tonebene ist noch immer eine wesentliche Domäne der Fernseh- und Filmwelt, die gerade in ihrer Inkompatibilität häufig als Irritationsmittel eingesetzt wird. Vor allem die Überlagerung einer relativ ruhigen Szenerie mit bombastischer und pompöser Musik war seit Stanley Kubricks „*2001: Odyssee im Weltraum*“ („*2001: A space odyssey*“) ein populäres filmisches Mittel, das auch Pasolini durch die Verwendung von Carl Orffs „*Carmina Burana*“ aufgriff, die er als „*typisch faschistische Musik*“ wahrnahm.⁵⁹ Ebenso trägt der Slowfox, der am Anfang und am Ende des Films aus dem Radio erklingt, eine symbolische Bedeutung, die dem baumelnden Leichnam Mussolinis entspricht: Der Übergang von der Diktatur Mussolinis zur postfaschistoiden Gesellschaft verläuft „reibunglos“, also ohne die notwendige Aufarbeitung oder einen institutionellen Wandel.

Die faschistische Diktatur stellte für Pasolini einen Angriff auf die Ästhetik der Moderne dar, obwohl sie sich von ihr angezogen fühlt, denn nicht umsonst rezitieren die Peiniger verschwenderisch Nietzsche, Baudelaire und Lautréamont und lassen sich dabei von den Klängen der Klaviersonaten Chopins begleiten. Dies schließt auch an das Verhalten der Libertines und de Sades Darstellung an, die eher „*poetischer, denn philosophischer*“⁶⁰ Natur war. Rhetorik ist das zentrale Motiv, das auch den Verlauf und die Intensität der Orgien bestimmt, denn die Erregung der Libertines geschieht durch die illusionistische Kraft der Fiktion, obwohl sie in der Position wären, ihre verbrecherischen Phantasien jederzeit zu realisieren. Es geht also anscheinend eher um die Suggestivität des menschlichen Geistes als um ihre Konkretion.

Das Gleiche gilt für Pasolini, der versuchte, „*Zurückhaltung in der Darstellung der Genitalkontakte zu über*“, (...) um „*dem Film jeden*

⁵⁹ Vgl. Kleine (1998, 244). Nur sechs Jahre später sollte ein anderer Ausschnitt dieser Komposition in der Schlüsselszene des Films „*Excalibur*“ die heroische Inszenierung der Protagonisten untermalen.

⁶⁰ Glaser (1990, 220).

pornographischen Anstrich zu nehmen“.⁶¹ Die Rezeption einer Pornofilmästhetik wäre auch nur bedingt kompatibel mit dem de Sadeschen Weltbild gewesen, das zwar ebenfalls eine patriarchalische und dominante Position einnimmt und propagiert, jedoch niemals den Lustgewinn im Akt an sich suggeriert, wie es pornografische Medien versuchen. Die Handlung soll vielmehr aus eigenem Antrieb geschehen, während die Sprache in der Gestalt der Blasphemien der Erzählerinnen als „*Katalysator*“⁶² fungiert.

Generell nimmt die Sprache, sowohl in der Vorlage, als auch in der Adaption, eine zentrale Rolle ein, da sie mit dem Ziel verwendet wird, „*die romanhafte Aktion zu einem Ritus und einem Symbol zu reduzieren*“⁶³.

Eine weitere Parallele liegt darin, dass „*die Protagonisten von Salò wie die Protagonisten der 120 jours de Sodome (...) in dem Glauben an die Identität von Sprache und Wirklichkeit*“⁶⁴ leben. Einer Illusion also, der Pier Paolo Pasolini als Filmregisseur nicht unterliegen durfte, da eine kognitive Ebene bei Verfilmungen nicht vorhanden ist, bzw. nur als eine Art visuelles Denken existiert. Der Film hat somit „*eine Grenze, noch mehr als die Verbalsprache, im Zuschauer, der das Geschaute mit der Realität identifiziert*“⁶⁵. Der entscheidende Vorteil liegt jedoch hingegen in der Fähigkeit des Films, „*die Wirklichkeit sich durch sich selbst*“ auszudrücken, „*also nicht durch Zeichen und Symbole, mit denen die Sprache arbeiten muss. Film ist keine Sprache*“⁶⁶. Natürlich entstehen gerade durch dieses Spannungsverhältnis zwischen Film und Sprache die Schwierigkeiten, die sich bei einer literarischen Adaption ergeben; insbesondere wenn es gilt, ein Buch mit hoher rhetorischer Priorität wie „*Die 120 Tage von Sodom*“ in eine filmische Form zu bringen.

Für Pasolini hatte die Filmsprache das Potential, konkrete Analogien zum realen Leben zu schaffen. So sah er den Montageakt nicht nur als Simulation der zeitlichen Komponente, sondern auch als gewaltvolle Handlung, die - ähnlich wie in der Konstellation von Tod und Leben - dem Ganzen erst den Sinngehalt stiftet.

Der Ritualismus und die Symbolik aus „*Die 120 Tage von Sodom*“ wurden von den Darstellern also bewusst übernommen, jedoch lediglich auf der verbalen Ebene, während die Handlungen der Charaktere häufig von den

⁶¹ Fischer (1983, 69).

⁶² Kleine (1998, S.244), sowie Glaser (1990, 220).

⁶³ Siciliano (1994, 492).

⁶⁴ Finter (1984, 87).

⁶⁵ Finter (1984, 87).

⁶⁶ Theweleit (2003, 164).

Worten abweichen. Dieser antonyme Gestus führt zu Irritationen, die Pasolini nach eigenen Aussagen in bewusster Anlehnung an den Verfremdungseffekt Brechts provozieren wollte.⁶⁷

Pasolini hatte ein außerordentliches Gespür für die Auswahl der Kulissen und Schauspieler, vor allem aber für die Aspekte der Romanvorlage, welche für die Verfilmung relevant zu sein schienen. So modernisierte er die Romanvorlage zwar in wesentlichen Punkten, blieb jedoch bei der historisch authentischen Sprache. Die Kamera diene ihm als Gerät, „*das wissende und denkende Bilder produziert*“⁶⁸ und belanglose oder nicht adaptable Bilder (also: Gedanken und Assoziationen) a priori außen vor lässt.

Diese Arbeitsmethode könnte natürlich als propagandistisch und suggestiv ausgelegt werden, jedoch gelingt Pasolini hierdurch eine Abgrenzung von den konventionellen Kriegsverfilmungen, die in der Regel das Sujet ästhetisieren, anstatt ein kritisches Bewusstsein oder eine Sensibilisierung zu schaffen. Klaus Theweleit bezeichnete „*Die 120 Tage*“ auch als einzige authentische „*filmische Dokumentation*“⁶⁹.

Zum Schluss der filmischen Formanalyse soll noch auf einen Aspekt des Films eingegangen werden, der in der Sekundärliteratur ausführlich, jedoch zumeist auch kontrovers, thematisiert wird. Die Folterszenen im Hof werden durch das umgedrehte Objektiv eines Opernglases gefilmt, was zunächst natürlich eine visuelle, aber ebenso eine akustische Distanz zu den Geschehnissen schafft, da es keinen Originalton gibt und das Bild verzerrt ist und zudem weit entfernt erscheint.⁷⁰ Diese Reduktion solle „*wohl dem hilflosen Zuschauer*“ die Szenerie „*erträglicher werden*“⁷¹ lassen; eine Vermutung, die unter Berücksichtigung des restlichen Films und der Intention Pasolinis wenig plausibel erscheint. Vielmehr ist auch dieses Element eine Form des Brechtchen Verfremdungseffekts, das dem Zuschauer auf drastische und plakative Weise seine Rezipientenfunktion im wahrsten Sinne vor Augen hält. Nachdem er sich fast zwei Stunden lang durch diesen Film „*quälen*“ musste, wirft er nun einen Blick durch das Opernglas, der durch die revuetanzenden Folterer kontrastiert wird, und erkennt, dass er während des Filmverlaufs die Rolle des passiven und

⁶⁷ Vgl. Siciliano (1994, 493). Siehe hierzu auch Kapitel 4.3.

⁶⁸ Theweleit (2003, 165).

⁶⁹ Theweleit (2003, 172).

⁷⁰ Vgl. Abb. 7.5 & 7.6.

⁷¹ Glaser (1990, 222).

tolerierenden Voyeurs innehatte. Von Rücksicht auf den Rezipienten seitens Pasolinis kann also kaum die Rede sein.

4.3 Intention

Ganz offensichtlich gibt es auch bei Intention und Motivation zwischen Pasolini und de Sade viele Parallelen und Übereinstimmungen; trotzdem müssen einige Punkte differenziert betrachtet werden. De Sade nutzte die pornografische Darstellung in erster Linie, um die Unsittlichkeit „in den Gesetzen einer oppressiven Sittlichkeit“⁷² darzustellen. Die Doppelmoral und Bigotterie der bürgerlichen Welt waren sicherlich auch Pasolini ein Dorn im Auge, jedoch hatte er zum Drehzeitpunkt von „Die 120 Tage“ jeden Glauben an die utopische Perspektive einer revolutionären Entwicklung verloren. Stattdessen dominierten Zynismus und Selbstzweifel.⁷³

Letztere nährten sich aus der eigenen ambivalenten Haltung gegenüber sowie dem Umgang mit jungen, männlichen Prostituierten, die ihm die Diskrepanz seiner eigenen moralischen Ansprüche und den konkreten Taten vor Augen führte. Dieser Anflug des Selbstzweifels sollte aber nicht in die Richtung fehl interpretiert werden, dass Pasolini im Selbsthass faschistische Aggression als eine Form der homosexuellen Gewalt darzustellen versuchte. Der sodomitische Akt wird von der de Sadeschen Vorlage vielmehr als Akt der größten Distanzierung von der gesellschaftlichen Norm übernommen, weshalb nicht Homo- oder Heterosexualität gegeneinander abgegrenzt werden sollen, sondern die „sexualisierte Gewalt“⁷⁴ an sich thematisiert wird.

Pasolinis erste Intention scheint also die Inszenierung der Sexualität zu sein, um anschließend eben diese Inszenierung in einem Gewaltakt zu zerstören. Damit besteht eine gewisse Konformität zwischen Roman und Verfilmung, die jedoch auch ihre Grenzen zu haben scheint: „Pasolinis Hass auf Körper und Geschlechtsorgane, seine antipornographische Dezenz und Lustfeindlichkeit und de Sades Bestreben, seinen Libertins höchsten Lustgewinn zukommen zu lassen, sind letztlich unvereinbar“⁷⁵. Fischer versucht jedoch eine zu extreme Polarisierung, die in dieser Form nicht zutreffend erscheint. Vielmehr betrieb Pasolini mit der Verfilmung von

⁷² Kleine (1998, 9)

⁷³ Vgl. Siciliano (1994, 492f.).

⁷⁴ Theweleit (2003, 235).

⁷⁵ Fischer (1983, 61).

„Die 120 Tage“ eine Art analytischen „Masochismus“⁷⁶, indem er seine zynische Selbstkritik und -analyse von dem privaten Bereich auf seine Arbeit als Regisseur ausweitete. Auf ähnlich rabiate Weise verfährt er mit dem Zuschauer, indem er seine Rolle vom Voyeur zum Mittäter ausweitet. Gerade das Pornografische (resp. das Obszöne oder Perverse) hat eben dieses Potential, die Kunstdifferenz zu überwinden und den Leser auf eine nahezu physische Art zu treffen.⁷⁷

Hierzu bedarf es auch eines Beweises der „*anthropologischen Allgemeinheit des Perversen*“⁷⁸, der in der bürgerlichen Welt schwer zu führen ist, da gerade sie sich durch die Anhäufung und Akkumulation hervorhebt, anstatt in archaischer Manier der Verschwendung, wie Feste, Sexualität (d.h. der Verausgabung von Ressourcen), zu frönen. Doch gerade die Verausgabung besitzt das Potential, das „*reglementierte alltägliche Zusammenleben der Menschen außer Kraft*“⁷⁹ zu setzen und somit die Übertretung zu zelebrieren. Und es ist zumindest ein Prinzip der faschistischen Ordnung, dass propagierte und repräsentierte Normen und Regeln, intern relativiert oder komplett außer Kraft gesetzt werden. Ähnlich verfahren de Sades Libertines und Pasolinis Faschisten, die sich selbst als die wahren Anarchisten definieren.

Die Probleme im Umgang mit Pasolinis letzter Verfilmung ergeben sich auch aus der Tatsache, dass der Regisseur, der sich ansonsten nicht scheute, eine explizite und plakative politische Rhetorik zu verwenden, nun subtiler vorging: „*Natürlich ist auch Pasolinis Faschismusbegriff politisch. Er ist jedoch frei von staats-theoretischen oder ideologischen Konnotationen.*“⁸⁰ Tatsächlich ist die Erschießung des Rotgardisten die einzige Szene mit einer ganz offensichtlichen politischen Konnotation.

Pasolinis Kritik zielt vielmehr auf das Prinzip und das Phänomen Faschismus, als auf konkrete historische Fakten oder Zeitdokumente. Eine der wenigen Ausnahmen stellt die Thematisierung der Kombination von „*Dekadenz und militärischer Simplizität (...) in den deutschen und italienischen Parteihierarchien*“⁸¹ dar, die in dem ambivalenten Umgang der Faschisten mit der intellektuellen Elite aus Kunst und Wissenschaft resultierte. Dieser äußerte sich häufig in einer Zwiespältigkeit zwischen

⁷⁶ Theweleit (2003, 238f.).

⁷⁷ Vgl. Kleine (1998, 13).

⁷⁸ Kleine (1998, 14).

⁷⁹ Kleine (1998, 16).

⁸⁰ Geyer (1994, 92).

⁸¹ Pasolini, Pier Paolo. In: Theweleit (2003, 197).

Bewunderung, Imitation (oder versuchter Rezeption) und Instrumentalisierung, die wiederum in einer Pseudowissenschaftlichkeit oder der pathetischen Künstelei eines Brekers oder Speers mündete. Analog hierzu finden die Persionen der Faschisten Pasolinis in einer klassizistischen Villa statt, die ausgerechnet mit Bauhaus-Elementen dekoriert zu sein scheint und in der Werke von Lèger und Duchamp zu sehen sind.⁸² Anstelle der Sublimierung im Freudschen Sinne steht also die Aneignung und Zerstörung dieser Sublimierungsprodukte.

Wenn die Intention Pasolinis auch nicht mehr eindeutig erscheint, so ist mitunter offensichtlich, welche Absichten er nicht zu verfolgen schien, denn die Opfer der inhumanen Torturen werden auf eine Weise dargestellt, die den Rezipienten nur selten zu empathischer Anteilnahme motiviert. Stattdessen stehen die Folteropfer, analog zu de Sade, den Qualen mit einer Apathie und Passivität gegenüber, die den Zuschauer irritiert, anstatt Mitleid zu erwecken. Hierdurch und verstärkend durch die Objektivierung (und der damit verbundenen vermiedenen Individualisierung) der jungen LustsklavInnen verhindert Pasolini zunächst den automatischen Zuschauerreflex der Selbstidentifizierung mit den positiv konnotierten Charakteren eines Films. Solche scheinen in diesem Kosmos erst gar nicht existent zu sein, diskreditieren sich die Opfer doch später selbst als Denunzianten oder gar Kollaborateure des Systems. Mit Hilfe dieser Irritationen, die durch die Abkehr von konventionellen dramaturgischen Mitteln des Films entstehen, schafft es der Regisseur seine eigene Selbstreflexion dem Zuschauer zu oktroyieren und ihm die Ambivalenz von Ekel und Abscheu und der damit verbundenen Faszination zu verdeutlichen.

Manche Rezensenten deuteten die Passivität der Opfer als Allegorie auf die Demokratie, die sich bereitwillig und servil den Verstümmelungen und Manipulationen ergibt, die sie durch den Faschismus erfährt. Diese Interpretation erscheint sehr weitgehend, hingegen ist belegt, dass Pasolini in seinen letzten Jahren stets die „Homologation“⁸³ des konsumierenden Menschen als Hauptmerkmal der zeitgenössischen Entwicklung kritisierte.⁸⁴ Wichtiger ist jedoch, dass diese Kontrastierung des konventionellen Bilderangebots dem Zuschauer die Unzulänglichkeiten und Grenzen seiner

⁸² Vgl. Abb. 7.7 & 7.8.

⁸³ Dieser originär juristische Terminus bedeutet bei Pasolini vermutlich eine negative Form der Toleranz und Akzeptanz unzumutbarer Zustände seitens der Bevölkerung.

⁸⁴ Vgl. Siciliano (1994, 478f.).

sonstigen Rezeption drastisch aufzeigt. Gleichzeitig wird aber vor allem die populäre idealistische Theorie des „*interesselosen Wohlgefallen*“ bei der Rezeption zu Gunsten der „*machtvollen Evidenz der Körperwirkung*“⁸⁵ negiert.

Die Hauptintention Pasolinis am Ende seiner Regisseurkarriere war also anscheinend die Dekonstruktion des Mediums Films/Kino mit Hilfe einer Integration der Brechtschen Theatertheorien - quasi die Begründung des „Epischen Films“. Die Negation des kathartischen Prinzips sollte auch auf das Medium ausgeweitet werden, das wie kaum ein zweites dazu einlädt, in einen hypnotischen Dämmerzustand der passiven Rezeption zu verfallen, obwohl der Film das enorme Potential besitzt, „*der Natur den Spiegel vor*“ zu halten und die „*Manifestationen roher - menschlicher oder außenmenschlicher Natur (...) unverzerrt darzustellen*“⁸⁶.

Nicht nur die dargestellten Perversionen, sondern die Inszenierung der Charaktere und die Theatralik ihrer Schauspielerei, sind ebenso V-Effekte dieses Films, die den Zuschauer nicht nur konsequent und permanent aus seinem traumartigen Zustand reißen, sondern zugleich die voyeuristische „*Komplizität von Film und Betrachter*“ und „*das lustvolle Ergötzen am Grauenhaften unter dem verhüllenden Mäntelchen der moralischen Folgenlosigkeit des Ästhetischen*“⁸⁷ offenbaren.

Das permanente Hinsehen gewinnt bei Pasolini somit eine doppeldeutige Dimension, denn es verdeutlicht nicht nur die relative Unempfindlichkeit der Zuschauer, sondern auch ihre Passivität angesichts der schockierenden Bilder, die vergleichbar mit der Lethargie der Opfer scheint. Der zuvor beschriebene „*Ausfall von Opfer-narratio*“⁸⁸ sorgt jedoch nicht nur für Irritationen, sondern auch für ein emotives Vakuum, das durch den Rezipienten reflexiv mit pornografischen Phantasien aufgefüllt werden soll.

Ebenso reflexiv erscheint das Lustempfinden sowohl der Faschisten als auch der Libertines, das keine direkte lustvolle Komponente beinhaltet, sondern diese aus dem Schmerz des Gegenübers gewinnt. Während das Opfer die Passion höllischer Qualen durchleidet, wird sein Peiniger durch seine Wollust unempfindlich, so dass es zu einem „*Lebendigkeitsaustausch*“⁸⁹ kommt. Diese Selbstverlebendigung durch die legitimierte (und teils juristisch legalisierte) Tötung anderer ist, folgt man

⁸⁵ Kleine (1998, 14).

⁸⁶ Kracauer (2006, 81).

⁸⁷ Kleine (1998, 243).

⁸⁸ Sontag, Susan. Vgl. Kleine (1998, 243).

⁸⁹ Theweleit (2003, 179).

Theweleit, ein Teil einer „*staatlich-männlichen Institution Herrschafts-Armee*“⁹⁰ und somit auch elementarer Bestandteil der faschistischen Folter: „*Das Wesen der Folter ist bewusste Grausamkeit, ihre gewollte Unmoral, ihre willentliche Ungerechtigkeit. Ein höhnisches Lachen.*“⁹¹

Die Singularität der Vorgehensweise Pasolinis könnte nun eine vermeintliche Relativierung durch die Stilmerkmale aktueller Kinotitel (z.B. „Hostel“, „Saw“-Trilogie) erfahren. Abgesehen von dem Fehlen irgendwelcher V-Affekte (welche natürlich auch nicht intendiert sind) stellen diese Filme tatsächlich eine Relativierung der sonstigen Mainstream-Produktionen dar, die zwar ebenfalls teilweise Grausamkeiten visualisieren, diese jedoch nach festen Regeln relativieren. Gerade mit diesen Kinotraditionen - wie den Plotstereotypen (z.B. Gewissheit des Happyends, Auftritt populärer Leinwandgesichter) - brechen diese aktuellen Filme und trotzdem besitzen auch diese ihrerseits wiederum Einschränkungen. Zum einen beschränken sich diese Phänomene in der Regel auf das Genre des Thrillers, zum anderen wagen die Regisseure trotz aller Regelbrüche nicht den Bruch mit der Melodramatik und gewissen Tabuisierungen (z.B. dem ungesühnten Kindesmord oder sexuellen Perversionen wie der Koprophilie). Selbstverständlich gibt es auch zahlreiche Beispiele unkonventioneller Regisseure, die mit diesen oder anderen Tabus brachen (z.B. Gaspar Noé „*Irréversible*“, Michael Haneke „*Funny Games*“, Lars von Trier „*Idioterne*“), jedoch stehen diese gerade in der Tradition Pasolinis oder verfügen über ähnliche sozialkritische Ambitionen.

5. Schlusswort

Eine der kontinuierlichsten historischen Debatten aus dem Bereich der Kunst befasst sich mit der Frage, welche Funktion diese zu erfüllen habe. Diese Problematik wurde im Rahmen der Säkularisierung in der Moderne erweitert, da die religiöse Funktionalität zu Gunsten sozialer Thematiken in den Hintergrund trat. Mit dem Auftritt des Mediums Fernsehen kam ein weiteres Spannungsverhältnis hinzu, denn diese technische Innovation beinhaltete zum einen das Potential der Zerstreuung (welches Bedingung

⁹⁰ Theweleit (2003, 215).

⁹¹ Millet, Kate. In: Theweleit (2003, 215).

der Rezeption ist), zum anderen führte es auf Grund der Ästhetik der Apparatur die physische Schockwirkung in den Bereich der Kunst ein.⁹²

Diese Schockwirkung in seinem letzten Film noch einmal voll auszukosten, war wohl offensichtlich eine der größten Motivationen Pasolinis, jedoch ist seine Intention oftmals falsch verstanden worden. Dies liegt auch an einer fehlerhaften Rezeption der Romanvorlage: „An die Stelle Sadescher Schein-Objektivität tritt bei Pasolini moralische Verurteilung. Insofern stellt Pasolinis Verfilmung eher eine Kritik Sades als eine Verherrlichung dar.“⁹³

De Sade stand jedoch nur bedingt hinter seinen dargestellten Perversionen; vielmehr war er zerrissen zwischen seinen eigenen wollüstigen Wünschen und dem Bewusstsein, dass er diese niemals ausleben werden dürfte. „Die 120 Tage von Sodom“ sind also sowohl eine Apologetik, als auch strenge Selbstreflexion, die de Sade auf seinen Leser ausweiten möchte. Zeit seines Lebens war er Kritiker der aristokratischen Herrschaftsschicht und ihres Lebensstils und trotzdem sind es stets Vertreter dieses Standes, welche seine Fantasien ausleben dürfen. Durch die unzähligen Parallelen in den Biografien dieser beiden gesellschaftlichen Außenseiter ist es nicht verwunderlich, dass Pasolini bei der Erstlektüre de Sades begeistert war.⁹⁴ Warum sollte er ausgerechnet diesen Autor negieren, zu dem er so viele Analogien finden konnte?

Zudem sah er in dem Stoff das Potential, seine Kritik auf die zeitgenössischen gesellschaftlichen faschistoiden Tendenzen zu richten, die er in dem Primat des Konsums zu erkennen glaubte. Durch die Gegenüberstellung mit historischen Konkretionen faschistischer Gewalt wollte er darauf hinweisen, dass die zeitgenössischen letztendlich subtiler auftreten, die historischen in der Qualität doch bei weitem übertreffen.⁹⁵ Der historische Faschismus gleiche eher einer „Maske, welche die Gesellschaft aufsetze“⁹⁶, während der Postfaschismus nachhaltiger sei. Der gewöhnliche Alltag war für Pasolini eine „Hölle des Konformismus und Konsumfetischismus, eine Hölle der Gewalttätigkeit normierter Sexualbefreiung“.⁹⁷

⁹² Vgl. Benjamin (2004).

⁹³ Glaser (1990, 223).

⁹⁴ Vgl. Theweleit (2003, 152 f.).

⁹⁵ Vgl. Geyer (1994, 92).

⁹⁶ Geyer (1994, 95).

⁹⁷ Fichter (1984, 64).

Gerade in diesem normativen Aspekt der Sexualität sah Pasolini den Versuch des Geschichtsrevisionismus und der Naturbezwungung durch die Staatsgewalt.⁹⁸

Diese Faschismustheorien Pasolinis mussten zwangsläufig polarisieren und zu einer herben Kritik auch bezüglich seiner Verfilmung „*Die 120 Tage*“ führen. Hierbei fokussierten seine Kritiker - wie eingangs erwähnt - weitgehend auf der vermeintlich fehlerhaften Bewertung des nüchtern-industriellen Charakters des faschistischen Vernichtungsapparats, insbesondere des Holocausts. Pasolini wollte aber gerade den Dualismus des Faschismus zeigen und wich deshalb auch von der nüchternen Darstellung de Sades ab, um mit der Integration des Danteschen Infernos das absolute Grauen zu visualisieren. Die vermeintliche Unstimmigkeit der Lustabstinenz in einem bürokratischen Verwaltungsapparat versuchte Pasolini im Maschinismus und Automatismus dieses Konstrukts zu überwinden, welches die „*Identität von sexuellem Vollzug und maschinellem Ablauf*“⁹⁹ bedeute und die wahren Ideale der Gesellschaft, wie Schnelligkeit, Effizienz und Konsumtion, verdeutliche.

Tatsächlich gab es in den Konzentrationslagern abseits der industriellen Massenvernichtung zahlreiche Folterungen und Übergriffe (die sog. „Sonderbehandlung“), die sicherlich nicht der „Endlösung der Judenfrage“ dienten, sondern dem Lustgewinn der Wachmannschaften. Pasolini stützte sich hierbei auf die Forschungsergebnisse Raul Hilbergs, der neben der detaillierten Analyse der KZ-Strukturen eine Fülle von Berichten über Vorkommnisse wie Scheinhochzeiten unter Häftlingen, Erschießungen schöner Lagerinsassinnen oder auch gezielte Verstümmelung zum Lustgewinn dokumentierte.¹⁰⁰

Revisionistische Tendenzen in Deutschland und Italien versuchten Kriegsverbrechen häufig zu relativieren und zu banalisieren, indem man den Tätern Naivität oder falschen „Idealismus“ attestierte. Durch die Komponente der sexuellen Perversion bekommt eine Tat jedoch eine triebhafte Qualität, die mit dem bürgerlichen Gewissen im Gegensatz zur brutalen Mordtat nicht vereinbar zu sein scheint. Jüngstes Beispiel sind die sogenannten „Schädelfotos“ deutscher Soldaten in Afghanistan, welche gerade durch ihre sexuelle Konnotation für Entsetzen sorgten, während die

⁹⁸ Vgl. Siciliano (1994, 493).

⁹⁹ Kleine (1998, 252)

¹⁰⁰ Vgl. Hilberg (1990). Populärstes Beispiel ist der Fall Irma Grese (die sog. „Hyäne von Auschwitz“), der zusammen mit dem Dr. Herta Oberheuser Vorlage für die fragwürdige Verfilmung „*Ilsa, She Wolf of the SS*“ war.

Filmische Adaptionen literarischer Vorlagen - „Salò oder die 120 Tage von Sodom“

Tatsache, dass junge Menschen ins Ausland geschickt werden, mit der Gefahr, auf andere Menschen zu schießen, kaum für Irritationen sorgt. Auch bei der Ausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung „Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskriegs 1941-1944“ waren es gerade die Fotos, welche die lustvolle Inszenierung bei Übergriffen und die Verhöhnung der Opfer zeigten, die für den größten Anstoß sorgten und nachträglich aus der Ausstellung entfernt werden mussten.

Hauptargument gegen diese Zeitdokumente war die Problematik der mangelnden Seriosität, die bei solchen Thematiken anscheinend zelebriert werden muss, um dem gesellschaftlichen Konsens Genüge zu tun; ein Vorwurf, mit dem sich auch Pasolinis Verfilmung oft genug konfrontiert sah. Dieser forderte „beim Sichtbarmachen des faschistischen Gewalthorrors“ jedoch gerade eine „notwendige Unseriösität“¹⁰¹ ein, die sich nicht den sozialen Regeln und Normen unterwerfen darf, die solche Kriege ermöglichen und relativiert werden, sobald es der bellizistische Pragmatismus gebietet.

Pasolini wurde also letztendlich so häufig missverstanden, weil seine Kritiker auf einer anderen Ebene argumentierten und falsche Erwartungen und Ansprüche an seine Werke legten, da für sie diese sozialen Konventionen noch Bestand hatten. Genauso wenig gilt, dass „dem inkommensurablen Werk *Sades* (...) auch ein bedeutender Regisseur wie Pasolini nicht gerecht geworden“¹⁰² sei, denn Pasolini wollte nicht in Form einer konventionellen Adaption einen Roman visualisieren, sondern die literarische Vorlage instrumentalisieren, um zeitgenössische Vorgänge und solche aus der jüngeren Vergangenheit zu illustrieren und zu kritisieren. Mit diesem Film sollte gerade eine Schärfung der Sinne für das „*Inkommensurable und Unsagbare*“¹⁰³ geschehen, das auf subtile Weise unser Handeln bestimmt und an dem Pasolini scheiterte: „*Das, was Hitler brutal gemacht hat, also indem er die Körper tötete, zerstörte, das hat die konsumistische Zivilisation auf kultureller Ebene getan, aber in Wirklichkeit ist es dasselbe.*“¹⁰⁴

Dass Pasolini mit seiner provokanten These, nur der Krieg zeige das wahre Gesicht und die Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft, die ansonsten

¹⁰¹ Theweleit (2003, 224).

¹⁰² Fischer (1983, 67).

¹⁰³ Fichter (1984, 62).

¹⁰⁴ Pasolini, Pier Paolo. In: Naldini (1996, 332).

unter der Oberfläche bleiben, nicht alleine stand, zeigte sich in einem der wenigen Anti-Kriegsfilme, die dieses Etikett zu Recht tragen, „*Apocalypse Now*“. Dort lässt Francis Ford Coppola Marlon Brando zum Ende des Films als letzte Sprechzeile seiner Rolle sagen: „*Wir bilden junge Männer aus, um auf Menschen Bomben zu werfen. Aber ihre Kommandeure wollen ihnen nicht erlauben, das Wort „Fuck“ auf ihre Flugzeuge zu schreiben, weil das obszön ist!*“

6. Literatur- und Medienverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. München 2002.

De Sade, Donatien Alphonse François: *Die 120 Tage von Sodom*. Köln 2006.

Comte de Lautréamon: *Die Gesänge des Maldoror*. Berlin 2004.

6.2 Primärmedien

Salò oder die letzten 120 Tage von Sodom.

Regie und Drehbuch: Pier Paolo Pasolini.

Italien 1975. Sonderversion 2002.

Apocalypse Now (Redux).

Regie: Francis Ford Coppola.

Drehbuch: John Millius und Francis Ford Coppola.

USA 1979.

6.3 Sekundärliteratur

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main 2004.

Blume, Thomas: *Pier Paolo Pasolini. Bibliographie*. Essen 1994.

Ditfurth, Jutta: *New Age in Bremen*. In: konkret 1997/12. Hamburg 1997.

Finter, Helga: *Über Pier Paolo Pasolini*. In: **Heinrichs, Hans-Jürgen (Hrsg.):** *Der Körper und seine Sprachen*. Frankfurt/Main 1984.

Fischer, Jens Malte: *Filmwissenschaft - Filmgeschichte. Studien zu Welles, Hitchcock, Pasolini und Max Steiner*. Tübingen 1983.

Geyer, Carl-Friedrich: *Einführung in die Philosophie der Kultur*. Darmstadt 1994.

Glaser, Horst Albert: Sades „*Les 120 journées de Sodome*“ und Pasolinis „*Salò o le 120 giornate di Sodoma - ein Vergleich*“. In: **Gendolla, Peter/ Zelle, Carsten:** *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Heidelberg 1990.

Greene, Naomi: *Cinema as Heresy*. Princeton 1992.

Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. Frankfurt/Main 1990.

Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main 2003.

Kleine, Sabine: *Zur Ästhetik des Hässlichen. Von Sade bis Pasolini*. Stuttgart 1998.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/Main 2006.

Lever, Maurice: *Marquis de Sade. Die Biographie*. Wien 1995.

Naldini, Nico: *Pier Paolo Pasolini*. Berlin 1996.

Schweitzer, Otto: *Pasolini*. Hamburg 1986.

Siciliano, Enzo: *Pasolini. Leben und Werk*. Weinheim 1994.

Steinhagen, Harald: *Der junge Schiller zwischen Marquis de Sade und Kant. Aufklärung und Idealismus*. Halle 1982.

Theweleit, Klaus: *Deutschlandfilme. Filmdenken & Gewalt*. Frankfurt/Main 2003.

Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Paderborn 2006.