

## **Ästhetiken des Masochismus. *Die 120 Tage von Sodom* bei de Sade und Pasolini**

**Nico Dunczyk**

Pier Paolo Pasolini und der Marquis de Sade wirken in ihrer heutigen Wahrnehmung wie zwei nicht zu vereinbarende Pole. Tatsächlich existieren sowohl in ihrem Leben wie auch in ihrer Rezeption allerdings erhebliche Schnittmengen, angefangen bei familiären Problemen in Form von übermächtigen, bis teils verhassten Vaterfiguren, einem gesellschaftlich nicht akzeptierten sexuellen Lebenswandel bis hin zur juristischen Verfolgung aufgrund zensurierender Werkinterpretationen. Den eindeutigsten Kreuzungspunkt hat allerdings Pasolini selbst entwickelt, als er 1974 die Dreharbeiten zu *Salò o le 120 giornate di Sodoma* aufnahm und sich selbst eingehend mit den Schriften Sades auseinandersetzte, um sie in einer anderen überarbeiteten Version auf die Leinwand zu bringen, in welcher er die Passionen in die Zeit des Zweiten Weltkrieges und in die Republik Salò resituierte. Sade selbst schrieb seinen unvollendeten Roman, *Les 120 journées de Sodome ou l'École du Libertinage*, während einer langjährigen Gefangenschaft. Unvollendet blieb der Roman deshalb, weil Sade die Papierrolle, auf welcher er in kleinster Schrift seine Zeichen setzte, zurücklassen musste, als er verlegt wurde. Lange Zeit war das bestehende Fragment daher für die Außenwelt verloren. Der Roman beschreibt die Geschichte vierer Männer von Stand (Adel, Geld, Klerus und Juristerei), welche acht Jungen und Mädchen entführen und sich in ihrer „Schule der Ausschweifung“ durch sexuellen Miss-

brauch und Folter an ihnen vergehen. Hinzu kommen die eingeschobenen Erzählstunden, in welchen vier Prostituierte aus ihren privaten Erfahrungen berichten und so die Libertins weiter zu sexuellen Handlungen anstacheln, sowie generell weiteres sexuelles Treiben auf dem Schloss Silling, in welchem neben den Jugendlichen auch noch etliche weitere Bedienstete angestellt sind. Das Buch ist dabei überaus explizit in seiner Ausdrucksweise. Verstärkt wird dieser Eindruck an den entsprechenden Stellen dadurch, dass große Teile des grundsätzlich vollständigen Textkonzepts nur als unfertige Skizzen vorliegen, in welchen einzig auf die sexuellen Praktiken verwiesen wird. Während es augenscheinlich verständlich ist, sich Sades Werk (wenn überhaupt) wie einem erotischen Text zu nähern, so fällt bei der Auseinandersetzung mit den Schriften allerdings unweigerlich auf, was Michel Foucault polemisch in einem Interview pointiert formuliert:

Es gilt [...] aus Sades Erotik herauszukommen. [...] Es nervt mich, dass in den neueren Filmen eine gewisse Anzahl von Elementen verwendet wird, die durch das Thema des Nationalsozialismus eine Erotik disziplinären Typs wieder beleben. Vielleicht ist es die von Sade gewesen. Umso schlechter dann für die literarische Sakralisierung Sades, umso schlechter für Sade: Er geht uns auf die Nerven, er ist ein Disziplinmann, ein Offizier des Geschlechts, ein Buchhalter der Ärsche und ihrer Äquivalente.<sup>1</sup>

Foucaults Blick auf die Sade'sche Erotik (und deren versuchte Wiedergabe in Filmen) ist dahingehend ungewöhnlich, dass er dort nicht vor allen Dingen ein massives Machtgefälle feststellt, sondern etwas ganz anderes: Langeweile. Foucault findet bei Sade keine Leidenschaft, sondern lediglich Ordnung und Reinlichkeit. Der Akt wird aufgeräumt und geplant vollzogen. Darüber hinaus fällt der Sade'sche Akt nicht nur pedantischer Genauigkeit zum Opfer, sondern auch kompletter Statik und verrät somit den intrinsischen Prozesscharakters des Akt-Begriffs. Roland Barthes charakterisiert Sades Beschreibungen genauer als *tableaux vivants*<sup>2</sup> und skizziert sie somit zwar

<sup>1</sup> Michel Foucault: Sade, Offizier des Geschlechts (*Sade, sergent du sexe*). In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Band II (1970-1975). Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt/Main 2002, S. 1018-1023, hier S. 1018.

<sup>2</sup> Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Berkeley, Los Angeles 1989, S. 154. Kursiv im Original.

als lebendig, gleichsam aber in einer bestimmten Form fixiert. Diese Form verweist abermals auf die Exaktheit, welche Foucault einer Sade'schen Erotik vorgeworfen hat: Alle Teilnehmenden haben ihren festen Platz in den stabilen Anordnungen. Darüber hinaus verlangt die Sade'sche Norm Sterilität. Während in den *120 Tagen von Sodom* zwar etliche sexuelle Praktiken ersonnen und niedergeschrieben stehen, so haben sie doch alle gemein, dass eine potentielle Befruchtung einer Frau ausgeschlossen ist, Reproduktion als Sexualziel ist ausdrücklich unerwünscht. Zuallerletzt negiert jede sexuelle Anordnung Sades eine Form der Reziprozität, d.h. erfahrene (sexuelle) Zuwendungen verlangen niemals eine Erwiderung, viel eher ist diese untersagt. Die einzige Aktivität, die einem passiven Part eines solchen Tableaus zukommen darf, ist eine gegen weitere Teilnehmende. Dies sind die Bedingungen, welche Sade an seine eigenen Sexualdeskriptionen stellt, von denen er in all seiner Pedanterie im Laufe der *120 Tage von Sodom* auch nicht abweicht.<sup>3</sup> All diesen Beobachtungen zum Trotz wird zumeist an erster Stelle der pornographische Charakter des Sade'schen Werkes betont.

Pasolinis filmische Umsetzung von Sades unvollendetem Werk, *Salò*, gibt vor, nichts weiter als eine Transposition zu sein. In einem in Texttafeln vorangestellten Vorwort betont Pasolini dies ausdrücklich:

This film is a cinematographic transposition of de Sade's novel *The 120 Days of Sodom*. I should like to say that I have been absolutely faithful to the psychology of the characters and their actions, and that I have added nothing of my own.<sup>4</sup>

Nicht nur durch diese Behauptung Pasolinis, sondern auch durch den oberflächlichen Ersteindruck wirkt *Salò* in der Tat dem literarischen Original überaus nahe. Doch wie auch bei anderen Filmen Pasolinis, wie z.B. seinen *Notizen für eine afrikanische Orestie* oder *Gastmahl der Liebe*, wäre es keine abwegige Annahme, Pasolinis Sprechen als ein uneigentliches Sprechen

<sup>3</sup> Sade weist sich gar in den Randnotizen seines unvollendeten Schriftstücks selbst zurecht, auf dass er bloß nicht von seiner Planung abweichen möge. Dies kann man sowohl auf seine rigide Romanstruktur als auch auf die einzelnen Passagen beziehen. Vgl. Donatien Alphonse François Marquis de Sade: *The 120 Days of Sodom*. 1785, S. 390. Sämtliche Angabe zu Sades Originaltext beziehen sich auf die Fassung unter [http://supervert.com/elibrary/marquis\\_de\\_sade](http://supervert.com/elibrary/marquis_de_sade).

<sup>4</sup> Auszug aus dem „Foreword by Pier Paolo Pasolini“, welches der *Definitive Edition* des Films vorangeht.

zu begreifen, so dass sich hinter der vordergründigen Wortwahl – wie hier im Vorwort – mehr verbirgt. So wie Interviewsituationen bei Pasolini gelenkt und suggestiv sind, so wie sein hypothetisches *making-of* in keiner Weise auf eine tatsächliche Regieabsicht verweist, ist eine einfache Transpositionsleistung vielleicht eine offensichtliche Leseweise von *Salò*, doch ebenso wahrscheinlich nur eine Lesart von vielen möglichen.

Pasolini wie auch Sade haben gemein, dass es leicht fällt, sie misszuverstehen oder unterkomplex zu interpretieren. An dieser Stelle sollen deshalb zwei Ansätze vorgestellt werden, Sades Vorlage sowie Pasolinis Verfilmung der *120 Tage von Sodom*, alternativ zu lesen und dabei nicht auf die Kategorien der Pornographie und der Faschismuskritik zurückzugreifen, welche sich diskursiv fast schon anbieten. Der neue Fokus soll auf den spezifischen ästhetischen Gesichtspunkten der Werke liegen, welche ich mit Verweis auf ein Zitat aus Leo Bersanis *The Freudian Body*<sup>5</sup> als „Ästhetiken des Masochismus“ beschreiben möchte. Begriffstreu handelt es sich in methodischer Hinsicht um einen psychoanalytischen Zugriff, wobei in letzter Instanz die Fetischisierung von Macht und Unterdrückung lediglich eine untergeordnete Rolle spielt und eben im Zeichen des Masochismus eher ein eigenes Leiden in den Mittelpunkt gestellt wird. Die Begründung für eine solche Herangehensweise ist in beiden Fällen nicht unmittelbar ersichtlich, erschließt sich allerdings bei eingehenderer Analyse der beiden Texte und der Schaffensumstände der beiden Autoren.

#### **Literarische Eigenheiten und Masochismus Sades**

Die Schriften Sades und dabei insbesondere *Die 120 Tage von Sodom* bilden keine Ausnahme in Bezug auf einen möglichen psychoanalytischen Ansatz, scheinen sie doch mit ihrer Explizitheit in einer außergewöhnlichen Weise jene psychosexuellen Überlegungen vorwegzunehmen, welche bei Freud erst über einhundert Jahre später eine Rolle spielen sollten. Verhältnisse zum anderen und eigenen Geschlecht, zu den Eltern, zum Begehren, zur Machtausübung, all diese spielen im Text des Marquis zentrale Rollen

<sup>5</sup> Vgl. Leo Bersani: *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*. New York 1986, S. 107.

und dies eben auf eine komplexere Art und Weise als dies in einem rein pornographischen Machwerk der Fall sein könnte. Wenn das erklärte Ziel des pornographischen Textes die Unterstützung der Triebbefriedigung sein soll, so stellt sich im Abgleich mit Sades Ansprüchen an den Akt in den *120 Tagen* die Frage, auf welchen der Triebe, wie Freud sie vorstellte, die detaillierten Anweisungen abzielen: Allen vorgebrachten Punkten voran sorgt die bedingte Sterilität dafür, dass von einer Erfüllung des Eros nicht die Rede sein kann; nicht nur bleibt der Eros unerfüllt, wichtig ist eben, dass eine Verfolgung betont ausgeschlossen wird.<sup>6</sup>

Unserer Kenntnis von Sades Biographie nach war der Marquis gewiss kein Kind von Traurigkeit und übte sich in sexuellen Ausschweifungen, die in verschiedenen Konstellationen und Begründungen verzweigt schließlich zu seinen vielzähligen Inhaftierungen und langen Jahren hinter Gittern in der Bastille und Charenton führten.<sup>7</sup> Er ließ hierbei vermutlich genauso seinen Charme spielen wie er auch seine Stellung als adliger Diplomatensohn direkt missbrauchte, um mehr oder weniger willfährige Teilnehmende oder Opfer für seine Orgien zu finden. Dem entgegenstehend weist die erste Betrachtung seiner literarischen Inhalte allerdings nicht darauf hin, dass eine Fortführung seines Sexuallebens ‚in Schriftform‘ begann, als er in den verschiedenen Anstalten und Gefängnissen seine schriftstellerische Tätigkeit aufnahm. Konträr hierzu lässt sich ein anderes Konzept erkennen, welches Sade fürderhin verfolgt: Seine sehr expliziten sexuellen Darstellungen sind weniger ein Ausdruck einer Ersatzbefriedigung, sondern einer elaborierten Systematik, die den einerseits erlebten Machtdiskurs widerspiegelt, andererseits einen alternativen Umgang mit dem Begehren beschreibt.

Sades Verhältnis zur Macht ist aus offensichtlichen Gründen in seinem Leben deutlich zwiespalten: Während ihm seine adlige Herkunft und seine

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*. Leipzig, Wien, Zürich 1923. Die Rollen von Eros und Thanatos sind hier deutlich gewichtet, wobei dem Eros der eigentlich größere Anteil eingeräumt wird.

<sup>7</sup> Zur Biographie Sades vgl. Barthes, Sade, Fourier, Loyola, sowie Simone de Beauvoir: Soll man de Sade verbrennen (i.O. 1944). In.: dies.: *Soll man de Sade verbrennen. Drei Essays zur Moral des Existentialismus*. München 1964, S. 7-84.

frühe Hochzeit mit der älteren Tochter der vermögenden Montreuil-Familie, Renée-Pélagie – die er nur unter Zwang seines Vaters ehelichte – sozial und finanziell in eine zweifelsohne privilegierte Situation brachte, sorgten Sades Exzesse und die daraus resultierende Strafverfolgung, die zu einem großen Teil auch von seiner Schwiegermutter mit vorangetrieben wurde, welche ihre eigene Familie schützen wollte, für Erfahrungen auf beiden Stufen der zunächst aristokratischen, bald bourgeoisen Machtstrukturen. Die Romanfiguren Sades sind somit in Stand und Handlung augenscheinlich seiner eigenen ehemaligen Lebenswelt entnommen, und doch sind ihre Charakterisierungen durchweg in einer karikaturesken Überzeichnung gehalten. Er bezichtigt die vier federführenden Herrschaften seines Folterszenarios jeden erdenklichen charakterlichen Makels, während sie andererseits teilweise als hyperpotenter Adonis<sup>8</sup>, teilweise als impotenter Quasimodo<sup>9</sup> beschrieben werden. Es sind Hüllen, stereotype Gestalten, welche Sade als Projektionsfläche dienen, ohne ein literarisches Eigenleben zu führen. Auch wenn der Roman unvollendet geblieben ist und hunderte Seiten lediglich die Foltermotive kurz umreißen, so verraten die vollständigen Passagen, dass eine weitere Ausdifferenzierung der Charaktere nicht angedacht war. Diese menschliche Entleerung, die ironisierende Perspektive auf die Akteure, die sie lediglich als im Rahmen einer Erzählung funktionierende Organismen und nicht als ausgearbeitete Charaktere präsentiert, bestärkt das systematische Unterfangen, welches Sade in den *120 Tagen* verfolgt. So lässt sich das Fragment nicht wie eine Geschichte lesen, die von perverser Missbrauch und Leid von Opfern und einem Bund privilegierter Männer, welcher sich daran delectiert, berichtet, sondern als eine Erzählung, die darüber hinausgeht und Sades eigene Verfassung und Einstellung in den Mittelpunkt zerrt und lediglich mit Motiven arbeitet, welche ansonsten in (extremer) erotischer Literatur zu finden wären.

Armando Maggi hat in seiner Analyse der letzten Filmwerke Pasolinis, *The Resurrection of the Body*, im Abschnitt über *Salò* die Verweisstrukturen auf

<sup>8</sup> Vgl. z.B. Sade, *The 120 Days of Sodom*, S. 10, die Beschreibung des Duc de Blangis.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 17, die Beschreibung Durcets.

Mutterschaft sowohl in Sades Primärtext als auch in Pasolinis Adaption herausgearbeitet. Tatsächlich stehen genau entgegen der reiterierten Sexualabsicht bei Sade verbotene Reproduktivität, Fürsorge und Achtung, die Mutter und Nachkommenschaft immer wieder im Zentrum der Gewalttaten der Libertins. Die einzige Gefangene der Herrschaften, welche es bisweilen wagt, sich zu wehren oder schützend vor andere zu stellen, ist Constance, die Tochter Durcets. Constance selbst wird (vermutlich, der Roman klärt dies nicht exakt) kurz vor Beginn der 120 Tage geschwängert<sup>10</sup> und wird bei Bekanntwerden zu einem ganz besonderen Opfer der vier Herrschaften, da sich ihre Passionen offenbar in spezieller Weise im Zusammenhang mit perversen Rekonfigurationen von Geburt und Mutterschaft zeigen. Sade beschreibt zur Mutterschaft in *Die 120 Tage von Sodom* einen perfiden Zusammenhang, in welchem er die Gleichheit von Sperma, Fötus und Kot betont und für jede Form der ‚Ausscheidung‘, sei es Ejakulation, Geburt oder Stuhlgang im Original dasselbe Wort – „décharger“ – verwendet. Nicht nur setzt er hier die Geburt, das Fortbestehen der eigenen Art, mit einem Absetzen eines Abfallproduktes gleich, sondern ebenso den – wie der Sade’sche Akt es immer verlangt – verschwendeten Samen, welcher Orgasmen begleitet. Ausdrücklich wird hier der Endpunkt des sexuellen Aktes als Abfall verstanden. Diese Beobachtung findet sich auch in der beschriebenen Statik der Anordnungen Sades wieder. Seine auf den Moment gerichteten Kurzbeschreibungen, die Tableaus, zielen nicht auf ein Ergebnis hin, da es nicht lohnenswert scheint, dieses zu erreichen. Hinsichtlich der Triebdynamik ergibt sich hier im vorliegenden Absprechen jeden Wertes von Mutter und Lust außerdem eine interessante Leseweise, welche an eine Idee von Bersani anknüpft:

In end-pleasure can be, strictly speaking, no relation at all between satisfaction and excitement since that form of pleasure consists simply in the extinction of excitement. And this leads us to ask if the end of sex, the goal of sex, could also be its end, its disappearance.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 97.

<sup>11</sup> Bersani, *The Freudian Body*, S. 33.

Bersani schlägt hier vor, die Triebbefriedigung anders als Freud nicht in einer zirkulären Anordnung zu verstehen, in welcher auf Befriedigung nur Unlust folgt, anschließend aber wieder steigende Erwartung auf eine neue Befriedigung, Lust, besteht. Für Sade ist in jeder Hinsicht kein Verfolgen eines Begehrens zu ersehen, alles deutet auf das genaue Gegenteil hin, ein programmatisches Auslöschen. Sade unterbindet in seinen Erzählungen aktiv Kreisläufe, Fortpflanzung, Fortbestehen, an ihre Stelle treten starre Prozesse, die nur ein hypothetisches Ende haben, und die Dämonisierung der Mutterschaft, da letzten Endes alles Übel der Welt, jeder perfide Machtprozess durch Prokreation geschaffen wurde und wird. In letzter Instanz bedeutet dies bei Sade ebenso das bedingte Auslöschen des Begehrens an sich, da nur hierdurch der selbstzerstörerische Kreislauf durchbrochen werden kann. Ein besonders bildhaftes Beispiel findet sich bei Sade in einer der Passionen: Der beschriebene Aufbau sieht vor, dass eine schwangere Frau gerädert wird, unter ihr ihre Mutter auf einem Stuhl derart fixiert, dass jene nach dem Tod ihrer eigenen Tochter genötigt ist, alles, was aus deren Körper fließen mag, herunterzuschlucken, „and the infant, too, if the girl gives birth to it.“<sup>12</sup> Sades Anordnung zwingt also die Mutter, all ihre Nachkommen wieder in sich einzuverleiben, sie wie entschuldigend zurückzunehmen, um sich somit ihrer eigenen historischen Wirkung zu entbinden. Das Konzept dieser Passion, welches sich nur auf den ersten Blick primär sadistisch präsentiert, besteht folglich darin, eine Leere an die Stelle zu setzen, an der vormals ein Begehren und seine kontingenten Folgen standen – mit Bezug auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Fraglich ist nun also, wie mit dem Begehren Sades umgegangen werden kann, und ob die Beschreibungen vor allen Dingen sadistische Bilder evozieren sollen oder bei genauer Betrachtung überhaupt können. Den aufgeführten Punkten nach ist es weder folgerichtig, für das Verfolgen eines Eros zu votieren, noch Sades Ästhetik als eine Ästhetik des Sadismus' zu beschreiben, vielmehr lässt sich in all seiner Vernichtung, die schließlich auch in der Auslöschung des

<sup>12</sup> Sade, *The 120 Days of Sodom*, S. 380.

eigenen Begehrens mündet, die von Bersani vermutete Ästhetik des Masochismus formulieren.

### **Selbstpositionierung und Masochismus Pasolinis in *Salò***

All dies sollte für Pasolinis Film gelten, wenn es wirklich lediglich eine Transposition ohne neue Eigengedanken wäre, wie er es in seinem Vorwort angekündigt hatte. Die von Sade vorgebrachten Gedanken sind zeitlos und wenn Pasolini und Sade auch unterschiedliche Gräuel – einerseits in Form des zweiten Weltkrieges, andererseits in Form des *Terreurs* und Adelsdünkels (sowie in beiden Fällen repressiver Vaterfiguren) – durchlebt haben, so ist ihnen gemein, dass beide zu ähnlichen Zeitpunkten im Leben mit ihnen konfrontiert worden sind, weswegen die Transposition Pasolinis es ihm vielleicht sogar erlaubt, eine besonders akkurate Wiedergabe des Sade'schen Stoffs zu leisten.<sup>13</sup> Doch Pasolini betont an mehreren Stellen des Films einen anderen Umgang mit dem Thema der Mutterschaft und schreibt dem Quellmaterial somit andere Bedeutungen ein. Er geht hierbei geschickt vor und hält den Anschein aufrecht, den Originaltext entsprechend zu bearbeiten, doch Armando Maggi geht soweit, dass er durch die verschiedenen Instanzen der Anspielungen auf Mutterschaft bei *Salò* von einer „Beerdigung“<sup>14</sup> der Mutter spricht, ein Aspekt, wie er bei Sade selbst undenkbar wäre, wo die Mutter komplett ausgelöscht werden soll. Als Schlüsselsequenzen hierfür ist zum einen die Szene zu Beginn des Films zu nennen, in welcher eine Mutter ihrem verschleppten Sohn nachweint und von ihm harsch abgewiesen wird, als sie ihn ein letztes Mal berührt. Zum anderen ist die Trauersequenz von Renata hervorzuheben, einer Gefangenen, welche Pasolini Constance nachempfunden hat. In beide Richtungen wird die Mutterschaft betrauert, der Verlust der Mutterfunktion durch Entzug des Kindes

<sup>13</sup> Verwiesen sei hier auf Pasolinis stilistische Figur der „indirekten freien subjektiven Perspektive“, welche lediglich von einem Regisseur eingenommen werden kann, um in der ersten Person Singular zu sprechen, wenn keine kulturelle Diskrepanz zwischen dem diegetischen Erzähler und dem Regisseur selbst besteht. S. hierzu Pier Paolo Pasolini: Das Kino der Poesie (i.O. 1964). In: Peter Jansen, Wolfram Schütte (Hg.): *Pier Paolo Pasolini*. München, Wien 1985, S. 49-77.

<sup>14</sup> Vgl. Armando Maggi: *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago 2009, S. 271.

wie auch der Tod der eigenen Mutter, also den Verlust des Kindseins. Diese beiden im Film herausgestellten Szenen verhindern dieselbe Einordnung der Mutter bei Pasolini wie bei Sade, hierüber hinaus findet auch der Subplot der schwangeren Constance bei Pasolini keine Entsprechung.<sup>15</sup>

Pasolinis Übersetzung in das filmische Medium hat neben dieser einen zentralen Umdeutung eine weitere anzubieten, welche sich auf einen Charakter bezieht, den Pasolini fast stillheimlich in den Film schmuggelt. Unter dem Vorwand, mit Sades überaus rigider Zahlenmystik zu brechen und den Ablauf an Dantes Höllenzirkeln orientiert zu haben, reduziert Pasolini die Anzahl der Prostituierten von vier auf drei. Die fehlende vierte Dame wird durch eine Pianistin ersetzt, wie sie bei Sade nie vorgesehen war. Bevor auf die substituierende Musikerin eingegangen wird, bedarf es allerdings einiger Hinweise zur generellen Umsetzung Pasolinis, um zu verdeutlichen, dass Pasolinis Abweichungen überaus bedacht gewählt sind, da sie an entscheidenden Stellen vorkommen und an anderen Stellen eben genau keine Abweichungen, sondern adäquate filmische Umsetzungen stehen. Allen voran entspricht Pasolinis Bildkomposition in größtmöglicher Exaktheit dem literarischen Vorbild. Sades Deskription der Erzählrunden sind explizit nach dem Vorbild einer Theaterbühne gestaltet und die strenge zentralperspektivische Einstellung, welche während der entsprechenden Sequenzen und generell an vielen Stellen des Filmes eingesetzt wird, transportiert Sades Beschreibung bis ins Detail. Ebenso evoziert die Zentralperspektive den von Barthes beschriebenen Tableau-Charakter der Situationen, welcher absolute Geschlossenheit vorgibt. Hinsichtlich Schnitt und Kamerabewegung wurde von der vorherrschenden Statik von Pasolini darauf geachtet, dass es bis zum Ende des Films für die Betrachtenden nicht möglich ist, eine imaginäre Karte der Villa, in welche die Jungen und Mädchen durch die ebenso genötigten, wenngleich später teils willfähigen Helfershelfer verschleppt wurden, zu erstellen. Es lässt sich feststellen, ob eine Sequenz im Innern oder außerhalb der Villa stattfindet, darüber hinaus ergeben sich keinerlei nachvoll-

<sup>15</sup> Von *Salò* unabhängig ist die Rolle der Mutter zentral und er selbst hat durch *Edipo Re* einen der zentralen psychoanalytischen Ansatzpunkte aufgegriffen und filmisch verarbeitet.

ziehbaren, räumlichen Anordnungen, sondern lediglich diskrete Bildräume, eben gleich einer Museumswand und nebeneinander aufgehängenen Bildnissen. Ebenso sind die Zeitsprünge beliebig und verwirrend. Selten wird deutlich, ob nun seit der letzten Einstellung zwei Stunden oder zwei Tage im Leben der Gefangenen vergangen sind. Was ebenso keine zentrale Stellung einnimmt, ist die Tatsache, dass der Zeitraum, an dem sich die Geschehnisse zutragen, am Ende des Zweiten Weltkriegs, einen Endpunkt vorgibt und eine Rettung der Jungen und Mädchen zu versprechen scheint. Im Laufe des Films sind an verschiedenen Stellen Geschützfeuer wie auch (mutmaßlich) alliierte Flieger zu hören, doch sind diese immer distanziert und werden nur in einer einzigen Szene von einer der Prostituierten überhaupt intradiegetisch wahrgenommen. Eine Befreiung wird hierdurch also kaum versprochen, da letzten Endes doch immer die Distanz betont wird.

An dieser Stelle tritt die Pianistin auf den Plan, welche Pasolini als Ersatz für eine der vier Prostituierten einsetzt, um diese bei ihren Erzählungen jeweils mit Klaviermusik zu begleiten. Die Anwesenheit der Musikerin springt aus mehreren Gründen ins Auge. Sie durchbricht formal die strenge Zahlenordnung des Marquis und stellt ein Element dar, welches keine Entsprechung im Original findet. Anders als die drei Prostituierten, denen sie hierarchisch gleichgestellt zu sein scheint, ist die Pianistin über fast die komplette Länge des Films stumme Statistin. Jede Abweichung hiervon fällt besonders auf. Die erste Einstellung, welche die Pianistin im Detail in Form eines *close-ups* zeigt, ist jene der Ankunft der Jugendlichen in der Villa. Die Damen und Herrschaften stehen auf einer Brüstung und verkünden von dieser die von nun an geltenden Gesetzmäßigkeiten, während die Kamera an den Gesichtern der Prostituierten vorbeiswenkt. Die drei nicken, grinsen, lassen Teilhabe erkennen, die Pianistin hingegen verzieht keine Miene. Die Teilnahmslosigkeit setzt sich in ihrem Klavierspiel fort, welches bei der ersten Erzählung einer der Prostituierten erklingt. Sie spielt vom Blatt, beachtet die Erzählungen nicht. Erst im späteren Verlauf, als Signora Maggi nach ihrem Bericht, sie habe ihre Mutter getötet, um einer Versuchung nachzugehen, vom Duce bestätigt wird, stoppt sie hier ihr Klavierspiel mitten in der Melodie. Sie dreht sich zum Duce, es folgt ein *close-up* auf ihr Gesicht, doch abermals ist keine Regung zu erkennen. Unterdessen tritt an die Stelle der Klavieruntermalung ein leises Flugzeugbrummen. Erst kurze Zeit später, als Renata gezwungen wird, die Exkremamente des Duce zu verspeisen, wendet

sie sich wieder ab und spielt weiter. Zwei Sitzungen später wird schließlich zum ersten Mal ein Klavierstück wiederholt. Abermals spielt die Pianistin vom Blatt, doch interpretiert sie das Stück zu diesem Zeitpunkt hinsichtlich Tempo und Lautstärke vollkommen anders. Während die ersten Klaviertöne in der Villa beschwingt und nahezu jovial klingen, füllt nun eine schwere, schleppende Melodie den Saal. Zum Vergleich gestaltet sich das Verhalten der anderen Damen und Herrschaften über die Filmlänge konstant. Der finale Ausbruch aus der Gruppe vollzieht sich allerdings bei der letzten der insgesamt drei Hochzeiten, welche im Film gezeigt werden. Die Libertins schelten die gefangenen Jugendlichen für ihre Teilnahmslosigkeit und mangelnden Frohsinn, werden gewalttätig, bis schließlich auf die Musikerin geschnitten wird, welche mit einem Akkordeon bereitstand, auch diese Zeremonie musikalisch zu untermalen. Sie verfolgt die Szene mit offenem Mund, schlägt schließlich die Hand vor diesen, legt ihr Akkordeon beiseite und läuft zu Signora Vaccari und zieht sie zu sich heran. Es beginnt die vielleicht merkwürdigste Sequenz des Films, die sich dem Zuschauer nicht zwangsweise erschließt, sondern im Gegenteil obskur bleiben kann: Die beiden beginnen auf Französisch – im Film wird ansonsten durchgehend Italienisch gesprochen – eine Szene zu spielen, die einem Theaterstück zu entstammen scheint. Tatsächlich handelt es sich um eine Sequenz aus dem Film *Femmes, Femmes*, welchen die beiden Schauspielerinnen im Vorjahr zusammen gedreht hatten. Pasolini implementiert also in Gänze eine Sequenz eines Films aus dem Jahre 1974 in seiner so exakt ausgeklügelten Transposition in die letzten Monate der Republik Salò, also fast dreißig Jahre in die Vergangenheit. Schauplatz hierfür ist ein verspiegelter Saal, welcher in einer Kaskade von Spiegelbildern den Reproduktionscharakter noch weiter verstärkt. Nachdem der kurze Dialog durchgespielt ist, den einige der Jugendliche tatsächlich mit einem Lächeln quittieren, ziehen sich Vaccari und die Pianistin an ihre Positionen zurück, und nachdem jene das Akkordeon aufgenommen hat, beginnt sie mit steinerner Miene zu spielen. In der letzten Erzählsequenz vor den finalen Folterungen im Hof sind die ehemals fast tanzbaren Rhythmen des Klavierspiels beinahe dissonanter moderner Klassik gewichen. In der Schlusssequenz schließlich, als die Libertins einerseits als aktive Folterer im Hof die Jugendlichen züchtigen, sich andererseits in einem Raum mit Blick auf eben diesen Hof aufhalten, steht die Pianistin, die alleine im Versammlungssaal zurückgeblieben schien, auf, und läuft wie

auf Schienen aus dem Raum, steigt eine Treppe nach oben, öffnet ein Fenster und blickt hinaus. Da das Publikum im Laufe des Films keinerlei Kenntnis über die Architektur der Villa gewinnen konnte, bleibt unklar, was die Pianistin überhaupt von ihrer Warte aus erblicken kann, doch lässt ihre Blickrichtung erahnen, dass sie von dort aus ebenso den Hof einsehen kann. Schockiert schlägt sie auch hier die Hand vor den Mund, klettert kurzerhand über die Brüstung und stürzt sich hinab, eine kurze Einstellung ihres regungslosen Körpers bezeugt ihren Tod.

Es ist offensichtlich, dass die Rolle der Musikerin sich massiv von jener der Libertins und Prostituierten unterscheidet. Ihre Handlungsweisen, von ihrer intradiegetischen Wortlosigkeit bis hin zum Freitod, kennzeichnen sie einerseits als Beobachterin, die Kommentare nur in künstlerischer Form beisteuert, sei es durch Musik oder das gespielte Filmzitat. Die einzige Konstante, welche ihr im Film eingeschrieben bleibt, ist ihre direkte Verknüpfung mit der Kunst. An dieser Stelle sei nochmals auf die indirekte freie subjektive Perspektive verwiesen, welche Pasolini in seinem Kino der Poesie beschrieben hat. Die Ähnlichkeit zwischen der Musikerin und Pasolini selbst als exakt beobachtende Künstler, scheint überdeutlich. Was Pasolini an dieser Stelle also erwirkt hat, ist eine überaus intensiv eingeschriebene Positionierung. Zentralen Charakter nimmt auch der finale Blick der Pianistin ein<sup>16</sup>, welcher anstelle eines begehrtlichen Objekts offenbar dafür sorgt, dass sie sich das Leben nimmt und somit nicht dem Lebenstrieb zugerechnet wird, sondern ganz im Gegenteil dem Todestrieb.

Bersani stellt in Pasolinis passiver Einstellung zum Quellmaterial<sup>17</sup> bereits eine Form des Masochismus' fest, da die „complicity“<sup>18</sup>, welche unweigerlich vorliegt, wenn solch perverse Szenen und Anordnungen aus dem Sade'schen Roman übernommen und verfilmt werden, für Pasolini nicht mit seiner üblichen Denkweise zu vereinbaren sind, zumal sie hier unter der

<sup>16</sup> Vgl. hierzu Laura Mulveys Analyse des Blicks und der Skopophilie. Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York 1999, S. 833-844.

<sup>17</sup> Vgl. Bersani, *The Freudian Body*, S. 53f.

<sup>18</sup> Ebd., S. 52.

Flagge des Faschismus' vollzogen werden. Doch es ist nicht diese Form von Masochismus, auf welche der Umgang mit der Pianistin hindeutet. Wie auch bei Sade findet sich eine Erfüllung des Masochismus tatsächlich am ehesten im Tode selbst – „Masochism is both relieved and fulfilled in death“<sup>19</sup>. Durch die Kombination der Selbstrepräsentation in Form der Künstlerin sowie ihrer Rolle als stille Beobachterin am Rande der Diegese und ihren abschließenden Suizid, zeigt sich hier in herausragender Weise ein Kommentar Pasolinis zu seiner eigenen filmischen Wirklichkeit oder aber auch der Welt an sich, wie er sie erfahren hat. Deutlich zeigt er, welche Konsequenz der Kunst als solcher nur übrig bleibt, wenn sie sich mit einer nicht zu bewältigenden oppressiven Macht befassen soll. Warum der Tod für Pasolini eine so wichtige Rolle spielt, beschreibt er selbst in seinen *Observations on the Long Take*: „because while living we lack meaning, and the language of our lives [...] is untranslatable: [...] *It is thanks to death that our lives become expressive.*“<sup>20</sup>

Der finale Ausdruck der Pianistin und ihrer allegorischen Rolle findet sich also erst in ihrem Tod. In aller (Un-)Deutlichkeit war ihre ‚Sprache‘, ihr musikalischer und schauspielerischer Ausdruck, während ihres Lebens nicht in unsere Sprache zu übertragen. Wir konnten Beobachtungen beobachten und Stimmungen erahnen, doch einen nachhaltigen Kommentar abliefern, eine Veränderung bewirken, das vermochte sie nicht. Es ist diese Stelle, an der sich Pasolini in *Salò* verortet. Die Kunst als Projekt der Beeinflussung von grausamen Machtprozessen ist ohne Zweck, das einzig mögliche Ergebnis einer Begegnung scheint die Vernichtung der Kunst, verkörpert im Auslöschen der Künstlerin selbst. Dieser Weise nach ist nachvollziehbar, dass die Kunst Pasolinis als Ästhetik des Masochismus gelesen werden kann, geht hiermit doch nichts weiter als grenzenloser Pessimismus einher. Dass Pasolini noch vor dem Kinostart *Salòs* durch ein Gewaltdelikt seinen

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>20</sup> Pier Paolo Pasolini: *Observations on the Long Take* (i.O. 1967). In: *October*, Vol. 13 (Summer 1980), S. 3-6, hier S. 6, kursiv im Original.

Tod fand, ist vor allen Dingen unter dieser Perspektive an Zynismus wohl kaum zu überbieten.

### Literatur

- Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Berkeley, Los Angeles 1989.
- Beauvoir, Simone de: Soll man de Sade verbrennen (i.O. 1944). In: dies.: *Soll man de Sade verbrennen. Drei Essays zur Moral des Existentialismus*. München 1964.
- Bersani, Leo: *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*. New York 1986.
- Foucault, Michel: Sade, Offizier des Geschlechts (*Sade, sergent du sexe*). In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Band II (1970-1975). Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt/Main 2002, S. 1018-1023.
- Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es*. Leipzig, Wien, Zürich 1923.
- Maggi, Armando: *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago 2009.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York 1999, S. 833-844.
- Pasolini, Pier Paolo: Das Kino der Poesie (i.O. 1964). In: Peter Jansen, Wolfram Schütte (Hg.): *Pier Paolo Pasolini*. München, Wien 1985, S. 49-77.
- Pasolini, Pier Paolo: Observations on the Long Take (i.O. 1967). In: *October*, Vol. 13 (Summer 1980), S. 3-6.
- Sade, Donatien Alphonse Françoise Marquis de: *The 120 Days of Sodom* (i.O. 1785). Digitization by Supervert 32C, [http://supervert.com/elibrary/marquis\\_de\\_sade](http://supervert.com/elibrary/marquis_de_sade) (zuletzt aufgerufen am 30.10.2012).

### Filme

- Appunti per un'Orestiade africana* (I 1970, R: Pier Paolo Pasolini).
- Comizi d'amore* (I 1964, R: Pier Paolo Pasolini).
- Edipo Re* (I/MA 1967, R: Pier Paolo Pasolini).
- Femmes Femmes* (F 1974, R: Paul Vecchiali Paul).
- Salò o le 120 giornate di Sodoma* (F/I 1975, R: Pier Paolo Pasolini).

**Autor**

Nico Dunczyk, B.A. in Medienwissenschaft und Philosophie, derzeit Masterstudent der Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Der vorliegende Artikel basiert auf der gleichnamigen B.A.-Arbeit, die durch ein Projektmodul zu Pasolinis Queer Ästhetik inspiriert war.

Kontakt: nico\_dunczyk@web.de