

Ritualisierter Sadismus als Metapher des Faschismus

Autor(en): **Waeger, Gerhart**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1976)**

Heft 1

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933150>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ritualisierter Sadismus als Metapher des Faschismus

Gedanken zu neuen Filmen von Liliana Cavani, Pier Paolo Pasolini und Fernando Arrabal

Die Gier, mit der sich ein sensationslüsternes Publikum am 22. November letzten Jahres um die Plätze zur Welturaufführung von Pier Paolo Pasolinis *«Salò or 120 Days of Sodom»* stritt, erinnerte an gewisse Berichte aus der frühen Neuzeit über das mit Furcht gepaarte Interesse, das die Bevölkerung den einstmals spektakulär aufgezogenen öffentlichen Hinrichtungen entgegenbrachte. Auch damals wurden die Opfer vor der eigentlichen *«mise à mort»* oft grausam gefoltert. Möglicherweise hat das Bewusstsein, dass es sich bei den Opfern um Übeltäter handelte, den mit dem Anblick der Räderungen, Pfählungen, Blendungen, Vierteilungen und Verbrennungen verbundenen Nervenkitzel für das Gewissen des einzelnen Zuschauers tragbar gemacht. Heute wird die Misshandlung von Gefangenen weltweit geächtet, die Verbindung von Lust und Grausamkeit ist schon längst mit einem Tabu belegt, und die Folterkeller gelten als Attribut der Diktaturen. Nur auf der Kinoleinwand, am Fernsehschirm und in der Literatur darf Brutalität noch lustvoll erlebt werden. Selbst hier hat die Aufklärung ihre Spuren hinterlassen: Im Kampf für eine *«gerechte Sache»* darf sich zwar auch der *«positive Held»* Grausamkeiten erlauben, doch Brutalität um ihrer selbst willen bleibt dem ausgekochten Bösewicht, dem *«Sadisten»* vorbehalten.

Nun bezeichnet man als *«Sadismus»* auch eine bestimmte sexualpathologische Verhaltensweise. Wo diese in einer filmischen oder literarischen Fiktion zur Darstellung kommt, bietet sich als glaubwürdiger Hintergrund eine alte oder moderne Gewaltherrschaft geradezu an. Der deutsche Nationalsozialismus und der italienische Faschismus gelten in der Literatur denn auch schon lange als Eldorado abartig veranlagter Männer und Frauen. Ein *ursächlicher* Zusammenhang zwischen Faschismus und sadistischem Sexualverhalten wurde indessen kaum je postuliert. Auch Roger Vadim, der 1962 in seinem Film *«Le vice et la vertu»* den Roman *«Justine»* des Marquis de Sade in die letzten Jahre des Zweiten Weltkriegs verlegte, interessierte sich nicht für solche Aspekte.

Liliana Cavanis «Portiere di notte»

Um einen entsprechenden Ansatz aus psychologischer Sicht bemühte sich erst Liliana Cavani in ihrem 1973 entstandenen *«Portiere di notte»*: Ein ehemaliger Sturmbannführer, der in einem Wiener Hotel sein Auskommen findet, begegnet zwölf Jahre nach Kriegsende einer Frau, die er früher einmal, als sie noch Insassin eines Konzentrationslagers war, zu einem sadomasochistischen Verhältnis gezwungen hatte. Statt ihn anzuzeigen, erneuert die Frau aus freien Stücken das alte Verhältnis (vgl. Besprechung in ZOOM-FILMBERATER 20/74, S. 19 ff.). Trotz faszinierender Stimmungsbilder hinterlässt *«Portiere di notte»* gerade wegen seiner unreflektierten Reduktion des Faschismus auf das wüste Leben einiger perverser Offiziere einen zwiespältigen Eindruck.

Die Grausamkeiten der nationalsozialistischen und faschistischen Gewaltherrschaften sind im Film nie verschwiegen worden – es sei hier, um wenigstens zwei Bei-

spiele zu nennen, an die Folterungen in Rossellinis *«Roma città aperta»* (1944/45) und an Alain Resnais' erschütternden Lagerfilm *«Nuit et brouillard»* (1956) erinnert. Der faschistische Sadismus galt aber bis anhin als ein unmenschliches Mittel zur Durchsetzung einer verfehlten Ideologie. Die Vorstellung, es könnte umgekehrt sein, indem der Sadismus nämlich als eigentliches Ziel des Faschismus zu betrachten sei, wurde, wenn auch auf rein personeller und psychologischer Ebene, erstmals im *«Portiere di notte»* nahegelegt.

Was bei Liliana Cavani als unbedachte Simplifizierung erscheint, wird in Pasolinis nachgelassener Sade-Verfilmung *«Salò or 120 Days of Sodom»* und in Arrabals Filmparaphrase über den Spanischen Bürgerkrieg, *«L'arbre de Guernica»*, zum tragenden Gedanken. «Wir Faschisten sind die einzigen wirklichen Anarchisten», erklärt eine der Hauptfiguren in *«Salò»* (wobei «Anarchismus» als radikale Verneinung von Sitte, Norm und Menschlichkeit verstanden wird); und in *«L'arbre de Guernica»* heisst es einmal, Gewalt sei für die Faschisten kein Mittel, sondern ein Ziel. Erstaunlich bleibt immerhin, dass Pasolini seine Thesen mit der Transposition eines 1785 entstandenen Romans, Arrabal die seinigen mit den Exzessen eines blutigen Bürgerkriegs zu belegen versucht.

Pier Paolo Pasolinis «Salò or 120 Days of Sodom»

Pasolinis literarische Vorlage, das 1785 im Gefängnis entstandene Romanfragment *«Les cent-vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage»* des Marquis de Sade, gilt als eine der monströsesten und zynischsten Schilderungen menschlicher Verworfenheit der Weltliteratur. Das aus vier Teilen und einer Einleitung bestehende Werk (vom zweiten Teil an besteht es nur noch aus detaillierten Entwürfen) schildert in tagebuchartigen Aufzeichnungen eine vier Monate dauernde «Orgie» im Schloss des Herzogs von Blangis, der sich in Gesellschaft eines Bischofs, eines Richters und eines Bankiers den grauenhaftesten Exzessen hingibt, die sich ein menschliches Hirn überhaupt ausdenken kann. Die Ehefrauen und Töchter, vier Erzählerinnen, vier Dienerinnen sowie je acht Knaben und Mädchen stehen den Wüstlingen als Lustobjekte und Gehilfen zur Verfügung. Sade liefert im Rahmen seines Romans einen Katalog von 600 Perversionen, säuberlich in je 150 «einfache, komplexe, verbrecherische und meuchlerische Passionen» eingeteilt. Jeder «ehrenhafte Sinnengenuss» soll nach den Worten des Autors aus diesem «schmutzigsten Bericht, der je gegeben wurde, seit die Welt existiert», verbannt bleiben.

Pasolini hat die Schilderungen Sades vom 18. Jahrhundert in die im September 1943 unter deutschem Schutz in Oberitalien errichtete faschistische Republik von Salò verlegt. Aus den vier «Libertins» der Vorlage wurden vier Exponenten des Faschismus, die in einer apokalyptischen Welt des totalen Nihilismus ihren perversen Trieben frönen. Verschiedene Elemente hat Pasolini wörtlich von Sade übernommen, unter anderem auch die Bestimmungen der «Hausordnung», nach denen normale Beziehungen zwischen Mann und Frau mit dem Verlust eines Körperteils, die geringste religiöse Handlung gar mit dem Tode bestraft wird. Zahlreiche Einzelheiten mussten indessen schon aus ökonomischen Gründen weggelassen werden. Anderes kam hinzu, vor allem eine Fülle von Text-, Bild- und Musikzitaten: Sie reichen von Kommentaren moderner Sade-Interpreten wie Roland Barthes, Pierre Klossovski und Maurice Blanchot bis zu Zeugnissen der bürgerlichen Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Da wird etwa ein Gedicht von Gottfried Benn oder eine Strophe aus einem Lied von Ezra Pound rezitiert, zwei der Wüstlinge streiten darüber, ob ein bestimmter Ausspruch von Nietzsche oder von Baudelaire stamme, an den Wänden hängen Gemälde, die von Léger oder von italienischen Futuristen gemalt sein könnten, zu obszönen Erzählungen erklingt Musik von Chopin, und eines der gefolterten Mädchen schreit gar einmal: «Mein Gott, warum hast du mich verlassen?»

Der immense Stoff des Films wurde in vier Teile gegliedert, in eine «Vorhölle» und je einen Höllenkreis der Leidenschaft, des Kotes und des Bluts. Die makabre Apotheose



«Salò or 120 Days of Sodom» von Pier Paolo Pasolini

der Grausamkeit, in die das Werk mündet, soll – so darf man Pasolini wohl verstehen – das wahre Gesicht des Faschismus enthüllen. Die Bezüge zu den Konzentrationslagern des Dritten Reichs sind im letzten Teil des Films unübersehbar. Und wenn einer der Folterer nach einer simulierten Hinrichtung erklärt, es komme aufs gleiche heraus, ob man einen Menschen tausendmal töte oder tausend Menschen einmal, ist auch der Stellenwert des ganzen Films als Parabel des Faschismus umschrieben. Deutet man «Salò» als Parabel, so erscheint die pervertierte Sexualität als Sinnbild der Macht, die schrankenlose Macht als Sinnbild des Bösen. Diese moralphilosophische Deutung entspricht durchaus den Vorstellungen Sades, der einmal geschrieben hat: «Ich bin vollkommen überzeugt, dass es nicht das Objekt der Lust, sondern die Idee des Bösen ist, die uns erregt.» Schwierigkeiten tauchen erst dort auf, wo Pasolini die Absolutheit des Bösen als Synonym für den Faschismus verwendet. Die Vernichtungslager Hitlers sind zwar der grauenhafteste, aber eben doch nur ein Aspekt des komplexen Phänomens, das mit dem Schlagwort «Faschismus» nur ungenau umschrieben wird. «Faschismus» in all seinen vielfältigen Erscheinungsformen lässt sich mit dem Stilmittel der Parabel wohl überhaupt nicht erfassen. Pasolini selbst hat dies übrigens bereits einmal erfahren: in seiner Filmparabel «*Il porcile*» (1969), in der er Kannibalismus, Zoophilie und Nationalsozialismus auf eine Ebene zu bringen versuchte.

Fernando Arrabals «L'arbre de Guernica»

Genügen die Schreckbilder ritualisierter Grausamkeit nicht als Parabel, so doch als Metapher des Faschismus in einem konkret gegebenen Fall. Fernando Arrabal zeigt in einem letztes Jahr fertiggestellten Film über den Spanischen Bürgerkrieg, «*L'arbre*

de Guernica», Szenen, die den Sadeschen Phantasien durchaus adäquat sind, auch wenn sie nicht pervertierter Sexualität, sondern blindem Hass entspringen. Da werden die tapferen Verteidiger eines spanischen Städtchens von den siegreichen Francoanhängern auf die grausamste Art zu Tode gequält: Einer wird geblendet, ein anderer ans Kreuz geschlagen, wieder andere fesselt man auf kleine, mit einem Stierkopf aus Karton geschmückte Schubkarren und fährt sie in eine improvisierte Arena, wo sie von einem Stierkämpfer «fachgerecht» erstochen werden. Anders als im hoffnungslosen Inferno Pasolinis, in dem sich die Opfer am Ende gegenseitig selbst denunzieren, bleibt bei Arrabal der Freiheitswille des Volkes auch in der Niederlage intakt: Der Baum, der in Guernica von den Bomben der Faschisten verschont geblieben ist, wird zum Symbol der Hoffnung.

Es ist kaum zu übersehen, dass Pasolinis «Salò» eine Spitze gegen die Neofaschisten in Italien, Arrabals «L'arbre de Guernica» eine solche gegen das etablierte Francoregime enthält. Mit andern Worten: Hier geht es nicht mehr um eine Bewältigung der Vergangenheit, sondern um eine Gestaltung der Zukunft. Die historischen Gegebenheiten der Republik von Salò bei Pasolini und der Spanische Bürgerkrieg bei Arrabal sind nicht unmittelbar, sondern (im Hinblick auf die Gegenwart und Zukunft) mittelbar, als Paradigmen angesprochen. Es ist gerade die filmische Verwendung des Sadismus als Metapher, als bildhafte Umschreibung des Faschismus, die diesen Wandel von der Unmittelbarkeit zur Mittelbarkeit anzeigt. Metaphern beruhen immer auf einem Vergleich. Wenn dieser Vergleich (wie es bei der Gleichsetzung von Faschismus und Sadismus der Fall ist) einer historischen Überprüfung nicht standhält, deutet dies auf einen gestörten Wirklichkeitsbezug hin. Und in der Tat: Das, was der Faschismus in seiner historischen Wirklichkeit einst gewesen ist, deckt sich nicht mehr mit den Vorstellungen, die der zum Schlagwort gewordene Begriff heute auslöst.

Gerhart Waeger

Wo unsere Ehre zu verteidigen ist

Interview mit Volker Schlöndorff über «Die verlorene Ehre der Katharina Blum»

Volker Schlöndorffs neuestes Werk ist – zusammen mit Werner Herzogs «Jeder für sich und Gott gegen alle» – einer der eindrucklichsten Beweise für die heutige Durchschlagskraft des neuen deutschen Films. Endlich finden deutsche Autoren sowohl in der Bundesrepublik wie auch im Ausland den ihnen schon seit einiger Zeit gebührenden Erfolg bei Kritik und Publikum. Obwohl «Die verlorene Ehre der Katharina Blum» von der gleichnamigen Erzählung Heinrich Bölls ausgeht, macht der sinnliche, vitale Film deutlich, wie viel eigene Erfahrung Volker Schlöndorff und seine Frau, Margarethe von Trotta, selbst in dieses Werk mithinein gebracht haben. Dieser Eindruck dürfte durch die nun folgenden Ausschnitte aus einem Tonband-Interview bestätigt werden.

Der Film erzählt, wie eine junge, verletzbare Frau in eine ahumane Funktionsmaschinerie gerät, in die Machtsphäre eines total verwalteten, gleichgeschalteten Staates, der offenbar nur noch Rumpfmenschen duldet. Katharina Blum trifft, nach langer Zurückhaltung, einen Mann, Ludwig, bei dem sie die längst gesuchte Zärtlichkeit und Liebe findet. Doch nach diesem Mann fahndet die Polizei. Und nur dadurch, dass Katharina diesen Ludwig kennengelernt hat und dessen Versteck nicht verrät, kommt sie ins grausame Räderwerk von Verdächtigungen, Nachstellungen und Verhören. Das Fangnetz gängiger Klischees, die monströsen Schmutzwerfer der Sensationspresse und die Zerstörungskräfte der institutionalisierten Macht – der Polizei – drohen die Katharina in ihrem innersten Mensch-Sein zu vernichten. Die Frau, die