

Oliver Jahraus

*Salò oder die 120 Tage von Sodom.*

Pasolinis radikaler Abgesang auf eine sadofaschistische Kultur

(Vortrag vom 04.05.2009)

Meine sehr verehrten Damen und Herren!

Der Film, den ich Ihnen heute vorzustellen habe, ist – ich scheue mich nicht, dies so unumwunden auszusprechen – ein grandioses Meisterwerk, und er ist furchtbar, schrecklich, quälend, im eigentlichen Wortsinne ekeleregend. Beide normativen Urteile widersprechen sich nicht, sondern haben zugleich im vollen Umfang Geltung. Sie, liebe Zuschauerinnen und Zuschauer, werden gleich Bilder extremer und extrem sexualisierter Gewalt sehen, eingebettet nicht nur in den Rahmen eines faschistischen Terrorregimes, sondern auch eingebettet in eine bisweilen geradezu poetische Bildregie.

Ich habe diesen Film mehrmals mit Studenten besprochen, aber als ich diesen Vortrag am 4.5.2009 vor dem Publikum im MaxX-Kino gehalten habe, wo ungefähr 150 Zuschauerinnen und Zuschauer anwesend waren, fiel es mir, offen gestanden, doch schwer, diesen Film vorzustellen und dem Publikum nahezubringen, und zwar deswegen, weil ich einem größeren Publikum gegenüberstand, mit dem ich nicht unmittelbar in die Diskussion treten konnte. Ich hätte gerne gewusst, mit welchen Erwartungshaltungen das Publikum gekommen war, wie viele Zuschauer den Film schon kannten, und wer sich etwas von der Überschrift der Reihe – Skandalfilme – in Bezug auf den Film verspricht, und vor allem: was.

Natürlich ist Pasolinis letzter Film *Salò oder die 120 Tage von Sodom* ein Skandalfilm, unbestritten. Selbst Pasolini, wie er in seinem letzten Interview mit Philippe Bouvard bekannte, hat den Skandal bewusst in Kauf genommen. Der Begriff Skandalfilm ist kein Genrebegriff, er ist ein Begriff der Rezeptionsgeschichte und bezeichnet eine bestimmte, publikumsorientierte Dimension der Filmgeschichte. Das Wort Skandal kommt aus dem Griechischen und das griechische Wort skandalon ist als terminus technicus durchaus noch heute, eher im akademischen Kontext zwar, gebräuchlich. Er bezeichnet ein Ärgernis, eine grundlegende Störung einer sozialen, insbesondere einer moralisch fundierten Ordnung.

Der Begriff Skandalfilm hat also einen doppelten zeitlichen Horizont: einen aktuellen und einen historischen. Er bezeichnet den Skandal seiner Publikation, einhergehend mit großen Zuschauerreaktionen und Emotionen wie Verwirrung, Empörung, Wut, Aggression und den entsprechenden gesellschaftlichen Ausläufern im Feuilleton, aber auch in der Jurisprudenz, die den Skandalfilm verbietet, in den Untergrund drängt, die Verbreitung verhindern will, sie aber nur – und das ist ein Phänomen, das wir aus einer jahrhundertelangen Zensurgeschichte kennen – in andere Distributionswege verbannt. Die Frage, was Skandalfilme eigentlich sind, ist vielleicht weniger interessant. Viel interessanter ist es daher, danach zu fragen, was die Verwendung des Begriffs Skandalfilm uns überhaupt erst offenbart. Und in der Tat besitzt diese Verwendung einen großen heuristischen Wert: Wer immer das Wort Skandalfilm – und zwar nicht in historischer, sondern in aktueller Hinsicht im Munde führt – verrät einiges, ob er will oder nicht, über die Wertestruktur jener Kultur, in der er lebt.

Pasolini kannte sich mit Skandalen aus. Skandale begleiteten sein Leben. 1922 geboren, zog er mit 27 Jahren aus der Provinz nach Rom, weil er mit einem minderjährigen Jungen sexuellen Kontakt hatte, der es wiederum dem Ortspfarrer beichtete und dieser den Skandal, unter Umgehung des Beichtgeheimnisses, publik machte. Es war nicht der einzige solche Fall in seinem Leben. Sein Bruder, ein Partisan, war im Kampf gegen die Faschisten getötet worden. Von Anfang an entwickelte Pasolini ein Bewusstsein einer revolutionären Gesellschaftskritik, die gleichzeitig mit einer mythischen Vorstellung von Volkssouveränität und –solidarität einherging. Seine revolutionäre Diagnose war marxistisch inspiriert und hatte sich in der Beschäftigung mit Antonio Gramsci, einem kommunistischen Autor und Journalisten, der 1937 im Gefängnis des faschistischen Italien starb, profiliert. Darüber hinaus setzte sich Pasolini intensiv mit Homosexualität und insbesondere mit seiner eigenen Homosexualität auseinander, und entwickelte schon früh Ideen, die er zwar nicht systematisch ausformuliert hat, die wohl in die Gedichte, die er geschrieben hat, eingeflossen sind, die aber vor allem auch so etwas wie den Leitfaden seines filmischen Schaffens abgeben. Insbesondere zählte er auf das Subproletariat und nicht zuletzt auf die Strichjungen als die eigentliche revolutionäre Kraft – eine Hoffnung, die am Ende seines

Lebens vielleicht enttäuscht wurde, als er vielleicht von einem Strichjungen ermordet wurde.

Die Filme, die Pasolini gedreht hat, waren allesamt skandalös, aber Skandalfilme, abgesehen vom letzten, von den *120 Tagen*, waren sie wohl nicht. Aber die Art und Weise, wie er mit dem Mythos in *Edipo Re* oder in *Medea* umgegangen ist, die Art und Weise, wie er in einem übrigens sehr beeindruckenden Film, *Il vangelo secondo Matteo*, selbst die Gestalt von Jesus Christus und sein insbesondere sozialrevolutionäres Potenzial interpretiert hat, aber auch die Art und Weise, wie er körperliche Liebe in aller Expliztheit dargestellt hat, zum Beispiel in seinen letzten Filmen, dem viert-, dritt- und vorletzten, dem *Decamerone*, den *Canterbury Tales* und den *Erotischen Geschichten aus 1001 Nacht*, die zusammen eine Trilogie bilden, das war skandalös und hat vielfältige und kontroverse Diskussionen hervorgerufen. Wären die *120 Tage* nicht sofort, nachdem sie ange laufen sind, verboten worden, sie hätten sich in diese Reihe als Auslöser kontroversester Diskussionen nahtlos eingefunden.

In all seinen Filmen hat Pasolini wohl nach den Bedingungen einer gerechten und sozialen, ja sozialistischen, wenn nicht sogar kommunistischen Gesellschaftsordnung gefragt. Für diesen Zweck war es für ihn immer vonnöten, Grundwerte dieser Gesellschaft auf den Prüfstand und damit in Frage zu stellen. Pasolini war ein radikaler Gesellschaftskritiker mit einem geradezu hochsensiblen Sensorium für jene Momente der faschistischen Unterdrückung und kapitalistischen Ausbeutung, was für ihn zuletzt kaum einen Unterschied machte. Pasolini war damit Teil eines weiten Diskursfeldes, das die 70er Jahre beherrschte. Es ging um die Frage, welche Unterdrückungsmechanismen eine Gesellschaft überhaupt erst ausmachen. Es ging um die Frage, woher diese Unterdrückung rührte, welche ökonomischen oder psychischen Prozesse Unterdrückung in Gang brachten, es ging auch um die Frage, wo die Unterdrückung ansetzt, wo zum Beispiel der Körper überhaupt erst zur relevanten Kategorie wird, weil die Unterdrückung ihn als Ziel, als Objekt, als Verankerungspunkt braucht. Unterdrückung konnte mit Hilfe marxistisch oder psychoanalytisch inspirierter Theoreme als immer ökonomisch oder psychisch bedingte Unterdrückung verstanden und somit auch entlarvt werden. Das Aufbegehren gegen eine ökonomische oder psychische Unterdrückung war ein Leitmotiv, das selbst sehr schnell historisch geworden ist. Der Begriff der Repression wurde zu einer Chiffre von Gesell-

schaftskritik, und Gesellschaftskritik zu einem Movens ästhetischer wie theoretischer Positionierung. Dass dabei vielfach die Gesellschaft verkannt wurde, dass Utopie Utopie bleiben musste und die Analyse nur analysierte, was sie zuvor selbst entworfen hatte, erwähne ich nur am Rande.

Am meisten wurde wohl im zeitgenössischen Kontext die Jesus-Verfilmung diskutiert. Und die Gründe hierfür sind symptomatisch. Pasolini interpretiert Jesus als Exponenten einer neuen Gesellschaftsordnung. Jesus wird für ihn zu einer Verkörperung dessen, was Peter Kammerer einmal Pasolinis mythischen Marxismus genannt hat. Damit greift er auf Interpretationen einer protokommunistischen frühchristlichen Gemeinde zurück, die natürlich an theologischen Grundfesten rütteln muss. Die drei vorletzten Filme mit ihren zum Teil derben erotischen Inhalten sollen, wenn ich richtig informiert bin, sogar schon im Nachtprogramm des privaten Fernsehens gezeigt worden sein, obschon ihr expliziter Inhalt selbst für diesen Sendeplatz zu freizügig war. Wer diese Filme allerdings im Kontext eines solchen Fernsehplatzes oder aber im Genrefeld softpornographischer Produktionen, wie sie in den 70er Jahren im Zuge einer sogenannten sexuellen Revolution zuhauf hergestellt wurden, rezipiert, tut diesen Filmen sehr unrecht. Am besten erschließt sich ihre konzeptionelle Intention, wenn man sie mit ihrer Negation zusammen betrachtet, nämlich mit dem letzten Film, den *120 Tagen*. In diesem vorletzten Filmschaffen, in der benannten Trilogie, hat Pasolini noch einmal die Idee visualisiert und damit gleichzeitig auf den Prüfstand gehoben, derzufolge Sexualität, und zwar jede Form von Sexualität, also insbesondere auch die, die gesellschaftlich nicht positiv sanktioniert war, außereheliche und insbesondere homosexuelle, eine denormierende, befreiende Funktion haben könnte. All dies wird in den *120 Tagen* dann negiert werden.

Aber wahrscheinlich waren das nicht die Gründe, die im zeitgenössischen Kontext, 1975, dazu geführt haben, dass aus den *120 Tagen* binnen weniger Stunden ein Modellfall für den Skandalfilm wurde. Die Schrecklichkeit seiner Bilder, seine Normverletzungen, seine Tabubrüche, die brutale Überschreitung von Ekelgrenzen auf Seiten des Films, das Einschreiten von Polizei und Justiz, die einhellige Verurteilung des Films durch Staatsmacht und zeitgenössisches Feuilleton (die übrigens so einhellig nicht war), das alles zeigt, dass die *120 Tage* offensichtlich alles hatten, was einen Skandalfilm ausmacht.

In ganz Europa wurde der Film sofort von den Staatsanwaltschaften inkriminiert und mit dem einen oder anderen Rechtsmittel verboten. Die Begründung war geradezu augenfällig. Kaum ein Film hat diese explosive Mischung aus Sexualität, Perversion und – und das kam noch dazu – ihrer faschistischen Instrumentalisierung. Der Film verletzte ganz offensichtlich hochrangige Normen und er verletzte sie auf eine unglaublich aggressive Art und Weise. Was gezeigt wurde und wie es gezeigt wurde, hat sich wechselseitig hochgeschaukelt. Gerade die Poetik der Bilder, die Ästhetisierung der Gewalt hat nichts Milderndes, sondern macht es alles nur noch schlimmer.

Man könnte daneben andere Filme aus jener Zeit halten, die auch die wechselseitige Durchdringung von Faschismus und sexueller Perversion zum Gegenstand hatten, um die Unterschiede deutlich zu erkennen. Marcus Stiglegger hat ein ganzes Buch darüber geschrieben. Es trägt den Titel *Sadiconazista* und untersucht mit einer geradezu dankenswerten enzyklopädischen Sammelwut eine große Anzahl entsprechender Beispiele. Dabei zeigt er, dass es zwar eine Ursprungsidee gab, die besagte, dass man den Faschismus verstehen könnte, wenn man ihn in seiner sexuellen Pervertierung durchschaut, sei es, weil er schlichtweg selbst pervers ist, sei es, weil ihm sexuelle Perversität als Disposition vorausgeht, oder sei es, weil seine sexuelle Perversion Effekt anderer Unterdrückungsmechanismen ist, aber Stiglegger zeigt auch, wie diese Idee in den entsprechenden Filmen in den Hintergrund trat. Statt dessen wurde der Faschismus auf ein pseudohistorisches Ambiente reduziert und diente dabei nur als Vorwand, im eigentlichen Sinn des Wortes als Kulisse, um sexuelle, sadistische Perversionen voyeuristisch zu inszenieren.

Pasolinis Film ist im Grunde genommen das genaue Gegenteil, aber die Verbote gründeten sich auf Normverletzungen, die dieser Film an seiner Oberfläche mit diesen Sexploitationfilmen, wie man sie nannte und nennt, teilt. Und selbst dies stimmt nicht, weil Pasolinis Kamera alles andere als voyeuristisch ist, sondern eher distanziert, und damit im Grunde – wie gesagt - alles nur noch viel schlimmer macht. Zudem muss in Rechnung gestellt werden, dass dieser Film wie kaum ein anderer ein Studio-, genauer: ein Produkt der Montage und des Schnitts ist. Die Dreharbeiten selbst waren, wie man einer Dokumentation mit Stimmen der Schauspieler – vor allem die Opfer, die Jungen und Mädchen waren allesamt Laienschauspieler – entnehmen kann. Die Dreharbeiten waren sehr lustig und ließen kaum Rückschlüsse auf das schreckliche Endpro-

dukt zu, das erst durch den Schnitt entstand. Gerade die tableauartigen Szenerien der Erzählungen, der Demütigungen und der Folterungen wurden zum Teil mit vier Kameras gleichzeitig gefilmt. Und erst im Studio wurde das Material zu dem Film, den der Zuschauer sieht, zusammenmontiert. Pasolini hatte sich schon früher auch theoretisch mit der Montageästhetik auseinandergesetzt, in diesem Film wird der Schnitt und der Zusammenschnitt geradezu extensiv als konstitutives Prinzip der Montagetechnik und Montageästhetik umgesetzt.

Und das war unser Ausgangspunkt, dass nämlich diese Ästhetisierung wesentlich zum Skandalon beigetragen hat. Aber drehen wir doch den Spieß einmal um und fragen: Sind Pasolinis *120 Tage* wirklich ein Skandalfilm? Was ist das eigentlich Skandalöse an diesem Film? Ich will eine provokante und vielleicht ihrerseits skandalöse These versuchen: Es ist nicht in erster Linie die Gewaltsamkeit der Bilder. Wenn jemand ins Kino, in diesen Film mit der Erwartungshaltung eines Connaisseurs gekommen wäre, der einmal Sexualität in einer nicht ganz so alltäglichen, härteren Gangart sehen wollte, dann wäre er oder sie hier fehl am Platze gewesen. Ich hätte ihm oder ihr dringend geraten, das Kino zu verlassen. Und umgekehrt, wenn jemand nicht gewusst haben sollte, worauf er oder sie sich einlassen würde, wenn er oder sie sich nicht dem Horror des Ekels und der Gewalt aussetzen wollte, dann wäre auch er oder sie hier fehl am Platz gewesen. Dieser Film kann und wird das Schamgefühl, das Ekelempfinden verletzen und die psychische Belastbarkeit überschreiten. Tut er es nicht, dann kann und wird der Film in vielfacher Weise enttäuschen. Für beide Gruppen ist dieser Film nicht gemacht.

Zuschauer mit einigen filmhistorischen Kenntnissen werden sehr schnell feststellen, dass die Gewalt, die der Film zeigt, von vielen anderen Filmen schon längst überholt wurde. Und vielleicht fragt jemand sich, wie ich mich, worin denn der Unterschied besteht, wenn jemand nicht freiwillig Scheiße frisst, wie bei Pasolini, oder wenn jemand auch nicht unbedingt freiwillig Insekten frisst, wie im Dschungelcamp. Was hätte Pasolini dazu gesagt? Hätte er darauf gepocht, recht in seiner Diagnose der Verdinglichung des Menschen behalten zu haben? Natürlich bestehen Unterschiede, aber es lohnt sich, hinter die oberflächlichen Mechanismen zu blicken. Offensichtlich ist die Verletzung von Ekelschranken, die einst einen Staatsanwalt hervorrief, zu einem Teil der Primetimeunterhaltung des Fernsehens geworden. Die Frage ist nur, wie die durchaus unterschiedlichen Ermöglicungsbedingungen zu durchschauen sind.

Hat also der Film seinen Status als Skandalfilm verloren? Ist er überhaupt ein Skandalfilm? Im Sinne seiner zeitgenössischen Rezeption und im Sinne jener damaligen Zensurmaßnahmen? In diesem Sinne ist er für mich eigentlich kein Skandalfilm. Und doch – für mich ist er ein Skandalfilm, ein viel schlimmerer, als dies die damalige Zensur vielleicht zu erfassen vermochte, und zwar in einem anderen, tiefer gehenden Sinn.

Der Film ist eine geradezu klassische Literaturverfilmung mit den entsprechenden Modifikationen der Vorlage, die man von Literaturverfilmungen her kennt: Veränderung von Zeit, Ort und Struktur. Verfilmt wurde ein berühmtes Buch jenes nicht minder berühmten Marquis de Sade, genauer: Alphonse Donatien Francois de Sade, der von 1740 bis 1814 lebte. Sein Roman *Die 120 Tage von Sodom* ist ab 1784 entstanden, als de Sade sich schon in der Bastille in Haft befand. Das Buch ist ein Katalog von Perversitäten. Vier Herren ziehen sich auf ein Schloss in den Schwarzwald zurück; sie nehmen Frauen, Lustknaben, Mädchen, sog. Ficker u.a. und vor allem vier Erzählerinnen mit. Tag für Tag von den Erzählerinnen je 30 Tage lang Perversitäten einer bestimmten Kategorie in 150 Erzählungen pro Monat erzählt, die die Herren dann am vorhandenen Personal nachspielen. Jeder Monat behandelt eine andere Kategorie in immer drastischer werdender Folge; am Ende wird von Morden erzählt. Am Ende der *120 Tage* sind von den 46 Personen im Schloss 30 ermordet worden. De Sade selbst konnte nur die ersten 30 Tage ausführen, zu den anderen 90 Tagen gibt es nur Skizzen. Wenn Pornographie den Sinn hat, seine Leser zu erregen, dann ist dieser Roman das Gegenteil von Pornographie. Seine Anlage ist geradezu mathematisch abgezirkelt. Mittlerweile gilt dieser Roman als einer der interessantesten Dokumente eines radikalisierten Aufklärungsdenkens, das sich seiner eigenen Aporien bewusst geworden ist.

Diesen Roman nimmt Pasolini als Vorlage. Er verlegt die Handlung nach Norditalien. Am Gardasee befindet sich der kleine Ort Salò, der Sitz von Mussolinis Regierung war. Das kam so: 1943 wurde Mussolini angesichts militärischer Misserfolge von eigenen Leuten gestürzt und auf Veranlassung des Königs inhaftiert. Ein deutsches Kommandounternehmen befreite ihn und setzte ihn als Chef eines italienischen Rumpfstaates ein, jenes italienischen Gebietes, das noch von den Deutschen und den italienischen Faschisten kontrolliert wurde. Mussolini war damit eine Marionette Hitlers geworden. Gerade angesichts des Zusammenbruchs und eines sich verschärfenden Partisanenkampfes kam es in diesem Staat zu

immer drastischeren Repressionsmaßnahmen. So hat z.B. Mussolini seinen eigenen Schwiegersohn, den ehemaligen italienischen Außenminister, hinrichten lassen.

1944, und im Film hört man schon die Bomberstaffeln, die nach Deutschland fliegen, auch einmal eine Goebbels-Rede, die Deutschlands Untergang insinuiert, treffen hier vier Herren, allesamt Repräsentanten des faschistischen Italiens, ein Gerichtspräsident, ein Adliger, ein Monsignore, ein Funktionär, zusammen, um sich auf ein Schloss zurückzuziehen und dort ihre Perversionen umzusetzen. Der Kontext ist also historisch authentisch. Anstelle der vier Monate treten bei Pasolini 3 Kreise, die eher an die Kreise aus Dantes göttlicher Komödie erinnern.

Was Pasolini also macht, ist Folgendes: Er interpretiert den Faschismus durch de Sade. Damit folgt er einem Gedanken, der den Faschismus als äußerste, radikalisierte und gegen sich selbst gewendete Spitze des Aufklärungsdenkens versteht, ein Denken, das alle moralische Fundierung aufgelöst hat und daher soziale Beziehungen nur noch nach dem materialistischen Schema von Lust und Unlust denken kann, soziale Verhältnisse also verdinglicht. Der Mensch wird so zum Objekt, zum Ding, dessen Zweck es ist, demjenigen, der dies durchschaut, Lust zu verschaffen, selbst und gerade um den Preis, dass das Ding dabei zerstört wird.

Aus der Perspektive Pasolinis kommt hinzu, dass dieser aufklärerische Materialismus sich mit einem bürgerlichen Kapitalismus verschränkt. Dabei folgt er einer Idee, dass nicht nur die Bürgerlichkeit sozialer, gesellschaftlicher Effekt des Aufklärungsdenkens ist, sondern der Faschismus wiederum Produkt einer bürgerlichen Gesellschaft, die menschliche Beziehung schon verobjektiviert und somit den Menschen unter kapitalistischen Produktionsbedingungen sich selbst entfremdet hat.

Was Pasolini also inszeniert, ist ein Modell des Faschismus, das mit seiner Allegorese erklären soll, wie der Faschismus funktioniert. Dabei gibt es zwei Pole, auf denen sein Augenmerk ruht, und Sie können das im Film nachverfolgen: nämlich die Relation Täter und Opfer, Subjekten und Objekten der Macht.

Insbesondere funktioniert der Faschismus, weil die Opfer nie aus ihrer Opferrolle herauskommen und tatsächlich eher noch mithelfen, weitere Opfer zu produzieren als Widerstand zu leisten. Der Sex hat nichts Erregendes mehr, er ist lediglich ein Indikator der Machtverhältnisse, wie Pasolini in einem Interview selbst betont hat.



Die Rolle des Täters ist problematischer. Pasolini identifiziert den de Sadeschen Libertin mit dem faschistischen Repräsentanten und damit die Libertinage mit dem Faschismus selbst. Es war der französische Literaturtheoretiker Roland Barthes, der insbesondere auf diesen Punkt bezogen Pasolini einen doppelten Irrtum vorwarf: Pasolini hätte sich ebenso in de Sade wie im Faschismus geirrt. De Sade sei in diesem Sinne nicht präfaschistisch, nicht die Aufklärung radikalisierend, sondern aufklärungskritisch, und der Faschismus sei eben nicht Libertinage.

Ich denke, dass Roland Barthes zwar recht hat, aber dies dem Film wiederum keinen Abbruch tut. Es gilt einfach zu durchschauen, wie Pasolini die de Sadesche Romanvorlage als Folie verwendet, um auf ihr ein Modell von Faschismus zu entwickeln. Wie auch immer, der Film ist damit Teil eines ästhetischen Diskurses und zugleich ein filmischer Beitrag zur Faschismusdebatte und Faschismustheorie, dessen Gehalt gesondert zu untersuchen wäre.

Insofern ist der Film überhaupt kein Skandalfilm. Und ist es doch, wie gesagt, aber in ganz anderer Art und Weise, als es dieser Begriff vermuten lässt. Der Film ist furchtbar, und viel furchtbarer als seine Bilder ist seine Intention. Und das ist das eigentliche Skandalon, das noch durch den Tod Pasolinis eine fast schon existenzielle Beglaubigung erfahren hat.

In der Nacht von Allerheiligen auf Allerseelen im Jahre 1975, kurz nach Fertigstellung und Edition der *120 Tage* wurde Pasolini ermordet. Er hatte zuvor einen Strichjungen in seinem Auto mitgenommen, um Sex mit ihm zu haben. Pasolini wurde zusammengeschlagen und mehrmals mit dem eigenen Auto überfahren. Das Gericht hat den Strichjungen verurteilt, der nach Verbüßung seiner Haftstrafe sein damaliges Geständnis widerrief. Man kann zwei Gründe annehmen: Pasolini wurde auf tödliche Weise von einem Strichjungen enttäuscht, oder aber politische Kräfte wollten den missliebigen, den schwulen, den linken Pasolini aus dem Weg räumen. Es ist bis heute nicht geklärt.

Aber kaum stand jemals ein Tod in so enger Relation zu dem kurz zuvor beendeten Werk. Es ist schwer vorstellbar, wie Pasolini künstlerisch nach den *120 Tagen* weitergemacht hätte, und so hat sein Tod etwas von einer Beglaubigung der *120 Tagen* als letztes Werk, als düsterstes, als deprimierendes Vermächtnis. Der Tod nimmt dabei die Aura einer letzten und endgültigen Enttäuschung an. Entweder wurde Pasolini von jenen umgebracht, auf die er einst seine sozialrevolutionären Hoffnungen setzte,

von einem schwulen Jungen aus dem Subproletariat der römischen Vorstädte, oder aber jene Kräfte haben endgültig über ihn triumphiert, denen er den Kampf angesagt hatte, oder – die schlimmste Variante – beides gilt.

Und hatte dies nicht sein Film schon präjudiziert? Das eigentliche Skandalon dieses Films besteht in seiner Hoffnungslosigkeit und in seiner abgrundtiefen Resignation. Ich sehe in diesem Film nicht den geringsten Hoffnungsschimmer. Und ich will Ihnen die schlimmsten Szenen des Films vorab schildern. Im libertin-faschistischen Reich der vier Herren verliebt sich der Wachsoldat Enzo in das farbige Dienstmädchen. Er wird von einem Opfer verraten, die Herren entdecken das Paar und wollen es erschießen. Eine Liebesbeziehung ist unter libertin-faschistischen Bedingungen nicht denkbar, es ist ein Verbrechen in den Augen der Herren. Als die Pistolen schon auf ihn gerichtet sind, hebt Enzo die Faust zum kommunistischen Gruß. Einen Moment lang sind die Herren erschrocken und lassen ihre Waffen sinken, so als spürten sie noch den Zauber jener revolutionären Kraft, die – in den Augen Pasolinis – vom Kommunismus ausging. Aber es ist nur ein Moment, dann wird das Liebespaar erschossen. Der Kommunismus hat seine revolutionäre Kraft verloren.

Was mir eine historische Notwendigkeit erscheint, die innere Aporie eines historischen Materialismus, der Untergang des Kommunismus, den ich leidenschaftlich begrüße, muss für Pasolini eine existenzielle Krise bedeutet haben. Der Kommunist und der Bolschewik – oder gar der Kommunismus und Bolschewismus – fällt, nicht erst 1989, ins Wasser, und das einzige, was der Kommunist oder Bolschewik macht, ist plumps (wer den Film kennt, weiß, wovon ich spreche).

Und noch eine andere Szene. Am Ende laufen die Folterungen im Hof ab. Im oberen Stock sitzt abwechselnd einer der Herren und beobachtet die Hölle mit einem – *horribile dictu* – Opernglas. Der Logenplatz zeigt nicht mehr das bürgerliche Schauspiel, sondern das Inferno der Folterungen. Ein bürgerliches Trauerspiel, aber was für eines, ist es allemal, wie wohl zuerst Pasolini zugestanden hätte. Und das Opernglas ist darüber hinaus eine geradezu verblüffende Metapher des audiovisuellen Mediums. Es ist der erste der Herren, der Glas herumdreht und das furchtbare Geschehen, wie der Zuschauer es gleichermaßen aus subjektiver Kameraperspektive sieht, aus scheinbar großer Entfernung Beobachtung. Es ist auch eine Metapher eben jenes Films, in dem sie vor-

kommt, indem sie auf die mögliche distanzierende Wirkung des Mediums aufmerksam macht.

Neben den auf einem eigenartigen Thron sitzenden, beobachtenden und sich amüsierenden Herren stehen immer wieder Knaben mit Gewehren. Aus dem Radio ertönt zuletzt Carl Orffs Carmina Burana, typisch faschistische Musik, wie Pasolini sagt. Einer der Knaben dreht am Radio und stellt stattdessen leichte Tanzmusik ein. Er beginnt mit seinem Kameraden zu tanzen. Dieser fragt ihn nach dem Namen seiner Freundin. Und dann endet der Film. Zwischen Faschismus und Postfaschismus ändert sich das Radioprogramm, man legt die Gewehre beiseite und beginnt, sich zu amüsieren. Das Schrecklichste an dieser Szene erscheint mir die Unbesiegbarkeit des Faschismus zu sein, die Pasolini hier ausdrückt.

Und damit bin ich wieder beim Anfang. Ich halte diesen Film für ein Meisterwerk, weil er das Äußerste erreicht, was ein Film erreichen kann. Er ist ein grandioser Abgesang auf die europäische Kultur. Was diese Kultur einst begründet hat, ist zugleich dasjenige, was sie in die völlige Entmenschlichung des Faschismus treibt – so schildert es dieser Film. Ich spüre bei diesem Film nur Resignation, kein Fünkchen an Hoffnung. Ich kenne keinen Abgesang, der radikaler und stringenter wäre. Es ist ein ästhetisch ins Extrem getriebenes Dokument der Aussichtslosigkeit und Hoffnungslosigkeit. Und in seiner ästhetischen Stringenz geradezu atemberaubend oder sollte ich besser sagen: atemabwürgend.

Entscheiden Sie nun selbst, ob Sie diesen Film anschauen wollen. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit. Ich wünsche Ihnen nicht viel Vergnügen, sondern einen geschärften Blick!