

Philosophie des Verbrechens

Der Mord an Pier Paolo Pasolini

und sein letzter Film: »Die 120 Tage von Sodom«

2. November 1975: Auf einem Sportplatz nahe Rom wird am Morgen der übel zugerichtete Leichnam des Regisseurs, Schriftstellers und Schauspielers Pier Paolo Pasolini gefunden; der Künstler durch Schläge auf den Kopf getötet, sein Körper vom eigenen Auto zermalmt. Ein Mord, der die italienische Öffentlichkeit und Künstlerkollegen der intellektuellen Linken gleichermaßen schockiert. Die Kulturszene verliert einen großen Künstler, Provokateur, einen Menschen, dessen Leben so skandalös, widersprüchlich und geheimnisvoll verlief wie sein gewaltsamer Tod.

Ein Täter ist rasch gefasst: ein jugendlicher Stricher aus Rom. Eines jener Kinder, wie Pasolini sie in seinem Roman »Ragazzi di vita« und neorealistischen Film »Accattone« (1961) darstellt. So sieht er sie, so liebt er sie. Das Subproletariat der Großstädte übt eine große Anziehungskraft auf den jungen Pasolini aus. Oft identifiziert er sich mit den Menschen der untersten Schicht. Er sucht die Gesellschaft jener Vergessenen, die im Dunkeln leben und doch das Herz der Metropole Roms bilden und es schlagen lassen. Ihnen widmet er eine Vielzahl seiner Gedichte, Bücher, Filme und Theaterstücke sowie seine Gedanken und sein Leben, das in der Nacht vom 1. auf den 2. November 1975 endet.

Solange ich nicht gestorben bin, wird niemand garantieren können, mich wirklich zu kennen, das heißt, meiner Handlung, die also als sprachliches Moment schlecht entzifferbar ist, wirklich einen Sinn zu geben. Es ist also absolut notwendig zu sterben, denn solange wir leben und handeln, fehlt uns der Sinn, und die Sprache unseres Lebens ist unübersetzbar.¹

Noch nach dreißig Jahren sorgt das grausame Verbrechen an Pasolini für Gesprächsstoff. Der mutmaßliche Mörder hat jüngst sein damaliges Geständnis widerrufen und behauptet nun, im Auftrag anderer gehandelt zu haben, die weitaus größere Ziele mit der Beseitigung des Künstlers verfolgten. Konkrete Namen wolle er aus Angst um sein eigenes Leben noch immer nicht nennen.

Pasolinis Aufstieg zur mystischen Figur scheint damit vollzogen, sah er sich doch bereits zu Lebzeiten als Erlöser, wie seine Tagebuchaufzeichnungen verraten. In seinen Träumen ist er der Jesus am Kreuz. Filmisch übersetzt er diese Visionen, indem er seine Mutter die Rolle der Maria in seinem Meisterwerk »Das 1. Evangelium Matthäus« spielen lässt. Der rätselhafte Tod des Maestro als Tor zur Erlösung des Subproletariats und zur eigenen Unsterblichkeit? Theorien über einen selbst inszenierten Tod gibt es zuhauf. Die Wahrheit bleibt verschlüsselt und geheimnisvoll. Als einzige Antwort bleiben Pasolinis Dramen, Filme, Romane und der letzte Satz in seinem Tagebuch: »Im Herzen den Faden eines Lebens – meines, das mich nicht mehr interessiert.«²

Sein Vermächtnis ist sein letzter Film, dessen Premiere er nicht mehr erlebte. »Salò o le 120 giornate di sodoma« (dt. Verleihtitel: »Die 120 Tage von Sodom«) zeigt einen neuen, radikalen und illusionslosen Pasolini. Vergessen ist die Leichtigkeit und Freude an Liebe und Sexualität, die seine »Trilogie des Lebens« ausstrahlt. Pasolini straft seine bisherige Beschäftigung mit diesem Thema selbst Lügen, indem er den Zuschauer nun auf die andere Seite führt, die aus Sexualität ein Verbrechen macht und die Macht, Kontrolle und Ausbeutung zur Folge hat.

Dieser erste Teil der unvollendeten »Trilogie des Todes« nimmt sich einer Vorlage des Marquis de Sade an. »Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder Die Schule der Ausschweifung« ist ein teils fragmentarisches Traktat über Lust, Perversion, Ausnutzung, Sex, Folter und Tod. Bis ins Detail ausgefeilt und durchgeplant präsentiert de Sade in seinem posthum publizierten Werk ein schockierendes Szenario der Gewalt im Gewand von wohlklingender – obgleich deftiger – Sprache. Durchweg folgen die Grausamkeiten der handelnden Personen einer selbst definierten »Logik der Gewalt«, bei der auf Verbrechen A wenig später zwangsläufig Verbrechen B folgen muss. Wie eine mathematische Gleichung mit unerlässlichen Gesetzgebungen werden die beschriebenen Gräueltaten miteinander verbunden, und jede von ihnen ist niemals autonom, sondern an die Vorwirkung einer jeweils anderen gebunden. Das Verbrechen wird so von seinen niederen Instinkten zur selbst entwickelten Wissenschaft erhoben, die sich bestimmten Regeln beugen muss, um zu existieren. Erschütternd und paradox zugleich wird der Verstand des Lesers durch sich selbst übertreffende Perversionen gelenkt, die am Ende ihre stetig wachsende Macht sogar auf das Leben ausweiten. Den Lustmord stellt de Sade als die Krone des Verbrechens dar und erlaubt keine Steigerung mehr.

Nur noch bruchstückhaft liegt der letzte Teil der Erzählung vor. Er setzt sich aus verschiedenen Aufzeichnungen de Sades zusammen, die sich mit Hilfe von Randnotizen zu einem halbwegs flüssigen Text vereinen. In diesen handschriftlichen Stichpunkten offenbart sich deutlich die gleichsam schockierende wie faszinierende Intention des Autors: die Schaffung eines Regelwerks für Verbrechen und Verbrechensausführung in Form einer Gebrauchsanweisung in den Händen gebildeter Menschen.

Pasolini verlegt die Handlung seiner Verfilmung aus dem Ancien Régime des 18. Jahrhunderts in die letzten Tage der Mussolini-Herrschaft in die »Republik Salò« am Gardasee.

In einem [...] konstruierten Figurenensemble spiegeln sich zahlreiche Stereotypen der vorangehenden Filme über Faschismus und Nationalsozialismus wider, werden hier

jedoch derart pointiert eingesetzt, dass sie sich problemlos als solche entlarven und eine Reflexion zulassen.³

Das von de Sade entwickelte Figurenarsenal wird dabei weitgehend übernommen. Das rituelle Szenario der Gewalt, das Pasolini darstellt, beinhaltet die Steigerung von Demütigung über Vergewaltigung bis hin zu Verstümmelung und Mord. Dabei lehnt er sich bewusst an Dantes »Inferno« an, indem er im Kapitel »Vor dem Inferno« dem Film und seinen Figuren die nötige Exposition gewährt, danach jedoch die Opfer der Machthaber sogleich durch drei Höllenkreise schickt, die nicht jeder bis zum Schluss überlebt.

In seiner Grundform erinnert »Die 120 Tage von Sodom« an Luchino Viscontis Film »Die Verdammten« von 1969. Pasolini warf dem Kollegen damals vor, in Kitsch und Ausstattung zu

in den Hintergrund, um eine allgemeingültige These zu vertreten, die besagt, dass die gegenwärtige Situation in seiner Heimat Italien nicht ausschließlich aus geschichtlicher Distanz gesehen werden darf. Pasolinis Blick auf die Gesellschaft zeigt, dass Bildung niemals zwangsläufig Menschlichkeit nach sich ziehen muss und dass die Macht immer Unterdrückung anderer zur Folge hat. »Die 120 Tage von Sodom« zeigt eine Welt, in der Machtausübung selbstverständlich geworden ist und die Repräsentanten dieser Macht nicht zufällig wirtschaftlicher und ideologischer Machtkomplexe der italienischen Gesellschaft angehören.

In der Charakterisierung der vier Faschisten, die ihre »Philosophie des Verbrechens« an ihren jugendlichen Opfern vollziehen, erweist sich Pasolini als sehr geschickt. Zum einen präsentiert er sie als durchaus gebildet und belesen, zeigt



»Die 120 Tage von Sodom« (mit freundlicher Genehmigung von Legend Home Entertainment, www.legend-films.com)

schwelgen, ohne dem Geschehen die nötige Schärfe zu verleihen. Schon in »Die Verdammten« verbindet sich sexuelle Perversion mit nationalsozialistischem Despotismus. Genau wie später in Pasolinis Film ersetzen sexuelle Mechanismen politische Interaktion.

Die Jugendlichen des Subproletariats stehen auch in »Die 120 Tage von Sodom« im Mittelpunkt des Films. Sie werden zu den Opfern der faschistischen Machthaber und zum Spielball der Machtausübung.

Wenn die Jungen und die Jugendlichen des römischen Subproletariats [...] jetzt menschlicher Abfall sind, heißt das, dass sie es auch damals potentiell waren. Auch die »Realität« der unschuldigen Körper ist vergewaltigt worden [...].⁴

Pasolini bedient sich der Vorlage de Sades, um die menschenverachtende »Anarchie der Macht« bloßzustellen; den »latenten Faschismus« in der italienischen Gegenwart, wie er es nennt. Auf der anderen Seite stellt er historische Bezüge

dabei jedoch auch, dass sie ihre wiederholt benutzten Zitate europäischer Literatur und Philosophie (u. a. von Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Ezra Pound) lediglich zusammenhanglos aneinanderreihen. Sie gebrauchen ihre kulturellen Kenntnisse durchweg als Rechtfertigung ihrer Taten und pure Selbstbestätigung.

Die Macht der hohlen Phrasen, die es den italienischen und deutschen Diktatoren ermöglichte, das jeweilige Volk ruhigzustellen, wird hier vom Regisseur exemplarisch zelebriert. Ebenso wie das Schweigen des Volkes und der Mangel an Protest verhalten sich auch die Opfer in »Die 120 Tage von Sodom« passiv und schweigsam. Die fehlende Möglichkeit zu sprechen und seinem Zorn Ausdruck zu verleihen, wird hier symbolisch für den Verlust von Persönlichkeit. Die Möglichkeit, seine Stimme zu gebrauchen und zu sprechen, zeigt die wahre Ausübung von Macht, die von den Opfern allerdings in keiner Weise genutzt wird. Auch auf ihren Gesichtern spiegeln sich keine Emotionen angesichts der Grausamkeiten, die sie zu erdulden haben. So wird eine

IMPRESSUM

KRITISCHE AUSGABE

ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK & LITERATUR

ISSN: 1617-1357

Herausgeber: Verein der Freunde und Förderer der Zeitschrift »Kritische Ausgabe« e.V.

Chefredakteur (V.i.S.d.P.): Marcel Diel

Stellv. Chefredakteur: Benedikt Viertelhaus

Redaktion: Frank Auffenberg, Fabian Beer, Ines Böckelmann, Tine Bücken, Crauss, Sonja Gillert, Andreas Jüngling, Stefanie Kurka, Marko Milovanovic, Katja Moses, Stephanie Müller, Marc Petersdorff, Anna-Lena Scholz, Ansgar Skoda, Christian Struck, Lena Sundheimer, Katrin Uelpenich, Anna Valerius, Nadine van Holt, Benedikt Viertelhaus, Julia Wehner, Gunda Windmüller, Rochus Wolff

Layout: Frank Auffenberg, Marcel Diel, Susanne Koch

Titelfoto: Francesca Gargagli

Anzeigenakquise: Katrin Uelpenich, Tel.: (0228) 43 30 844 oder (0173) 81 13 597, E-Mail: anzeigen@kritische-ausgabe.de

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Andreas Jüngling, Tel.: (0228) 18 41 687 oder (0171) 84 71 439, E-Mail: presse@kritische-ausgabe.de

Auflage: 850 Exemplare

Druck: Druckerei der Universität Bonn

Diese Ausgabe wurde gefördert vom Deutschen Literaturfonds. Das Heft enthält **Beilagen** der Büchergilde Gutenberg und des Landt Verlags Berlin.

Rechtliches: Namentlich gekennzeichnete Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Alle Rechte liegen bei den Autor/inn/en der jeweiligen Artikel und literarischen Texte bzw. den Urheber/inn/en der Abbildungen. Wiederabdruck nur mit Genehmigung des/der betreffenden Autors/Autorin!

Profil: Die »Kritische Ausgabe« erscheint in der Regel zweimal pro Jahr, jeweils themengebunden. Sie präsentiert vor allem Beiträge zu literatur- und kulturwissenschaftlichen Themen, deren Verfasser/inn/en sowohl Studierende als auch Lehrende (nicht nur der Universität Bonn) und im Kulturbetrieb tätige Personen sind.

Ausblick: Die nächste »Kritische Ausgabe« erscheint im Sommer 2007 zum Thema »Werkstatt«.

Kontakt: Kritische Ausgabe
c/o. Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität
Am Hof 1d
D-53113 Bonn

E-Mail: redaktion@kritische-ausgabe.de

Bankverbindung: Kritische Ausgabe e.V. | Kto.-Nr. 19 37 01 13 91 | Sparkasse KölnBonn | BLZ 370 501 98

K.A. im Internet: www.kritische-ausgabe.de

mögliche emotionale Identifikation des Zuschauers mit den Opfern auf einfachem Wege erschwert. Hier setzt Pasolini Laiendarsteller nicht im neorealistischen Sinne als dokumentarischen Charakter, sondern als Mittel der Distanz ein. Die schlichte Passivität der Darsteller ist also Programm.

Pasolini entfernt sich durch einige drastische historische Verweise von der Ebene einer abstrakten Metapher: So ist die Stadt Marzabotta, in der der flüchtende Junge zu Beginn erschossen wird, historisch der Schauplatz eines von Nationalsozialisten begangenen Massakers; die Soldaten, die den jungen Bauernsohn abführen, tragen deutlich sichtbare Kragenspiegel der Waffen-SS; im Radio läuft während des ersten Festmahls eine Goebbels-Rede; die immer wieder wahrnehmbaren Bomber, die über das Schloss hinwegfliegen, verweisen auf den nahenden Zusammenbruch des Systems.⁵

Der Regisseur entfernt sich von der literarischen Vorlage, reduziert den Roman auf seine Grundstrukturen und arbeitet in seinem programmatisch-nihilistischen Sinne. Der dargestellte Faschismus in »Die 120 Tage von Sodom« ist allegorischer Natur und auf seine Zeichenhaftigkeit beschränkt. In diesem Fall ist er das »absolute Böse«; ein Begriff, den Pasolini jedoch auf die faschistischen Verbrechen des Geistes ausweitet: Nicht nur die politische Macht wird missbraucht, sondern gleichfalls Literatur und bildende Kunst.

Aus der Distanz von dreißig Jahren und im Vergleich zu anderen Werken mit ähnlicher Thematik lässt sich feststellen, dass Pasolini den Schrecken der Entmenschlichung und Isolation der Opfer innerhalb eines Terrorsystems schockierender dargestellt hat als irgendjemand vor ihm. Der Film bemüht sich stets um einen kalten, nüchternen Blick auf die Geschehnisse und kokettiert nicht mit der Identifikation von Henker oder Opfer. Die Mächtigen, die Verbrecher bleiben modellhaft und ihre großenwahnsinnigen Worte gleichen hohlen Phrasen:

Sogar in unseren Gräueltaten werden wir nie frei des Modells Gottes sein können. Wie jeder von uns seinen anarchistischen Willen den Körpern der Opfer auferlegt, so werden wir alle Götter auf Erden.⁶

KAI NAUMANN: Jahrgang 1980, Studium der Allgemeinen Literaturwissenschaft, Germanistik und Psychologie an der Universität Siegen mit Schwerpunkt Film.

¹ Piero Spila: Pier Paolo Pasolini. Übersetzt aus dem Italienischen von Martina Mitsch. Rom: Gremese, 2002.

² Jürgen Miermeister: Pasolini. Ein Portrait. ZDF/3sat, 1995.

³ Marcus Stiglegger: Die 120 Tage von Sodom. Booklet zur DVD. Köln: Legend Films, 2005.

⁴ Pier Paolo Pasolini: Lettere luterane. Turin: Einaudi, 1976.

⁵ Stiglegger, a.a.O.

⁶ Pier Paolo Pasolini: Salò o le 120 giornate di sodoma. RCS Home Video, 1975.