



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„240 Tage Sodom – Sade, Pasolini und die Verwertung
des Individuums in der Moderne“

Verfasser

Lukas Johne

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, September 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A – 296

Diplomarbeitsgebiet lt. Studienblatt:

Philosophie

Betreuerin:

Univ.-Doz. DDr. Mădălina Diaconu

But inside doesn't matter...whatever. There are no more barriers to cross. All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil, with all the mayhem I have caused and my utter indifference toward it I have now surpassed. My pain is constant and sharp and I do not hope for a better world for anyone. In fact I want my pain to be inflicted on others, I want no one to escape. But even after admitting this there is no catharsis. My punishment continues to elude me. I gain no deeper knowledge of myself. No more knowledge can be extracted from my telling. This confession has meant nothing.

(American Psycho – Der Film)

Inhalt:

	Seite
Wissenschaftlicher Erkenntnisgewinn, Methodik.....	4
1: 240 Tage Sodom – Einführung, Ausblick, State of the Art.....	6
1.1 Einführung.....	6
1.2 Ausblick, State of the Art.....	7
2: Sade – Das sexuelle Gewissen der französischen Revolution.....	18
2.1 Sigmund Freud und der Trieb.....	25
2.2 Das Böse, die Lust und die Philosophie.....	33
2.3 Der Sadesche Raum.....	39
3: Pasolini – Die Entfesselung der Sprache in der sexuellen Revolution.....	46
3.1 Der politische Linguist Pasolini.....	47
3.2 Pasolinis Waffe: Der Film.....	50
3.3 Der Tod als Erlösung aus der postfaschistischen Welt.....	56
4: Das Individuum in der totalitären Isolation.....	65
4.1 Georges Bataille: Eine Analyse des Faschismus.....	67
4.2 Der Zivilisationsbruch.....	72
4.3 Die Dialektik der Isolation in der Moderne.....	80
5: Conclusio - Von der guten und der schlechten Verwertung.....	86
Literaturverzeichnis.....	89
Zusammenfassung.....	92
Vita.....	93

Wissenschaftlicher Erkenntnisgewinn, Methodik :

Ziel der vorliegenden Arbeit ist ein direkter Vergleich von zwei der größten Skandalautoren der Geschichte: Marquis de Sade und Pier Paolo Pasolini. Weder Sade noch Pasolini waren in erster Linie Philosophen, sie nehmen nur indirekt Einfluss auf die Philosophie, dafür aber umso mächtiger: Sade als von der Philosophie spät entdeckter Repräsentant für die Zustände seiner Zeit, bearbeitet von Lacan, De Beauvoir, Horkheimer, Adorno und Klossowski um nur einige wenige zu nennen; Pasolini als hochsensibles Sprachgenie, als Linguist, als seriöser Wissenschaftler, Poet, Filmmacher und skandalöses Gesamtkunstwerk der passiv-aggressiven Tage der italienischen Nachkriegskunst. So viel Literatur auch jeweils über Marquis Sade (1740 - 1814) und Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975) existieren mag, an besagtem Vergleich jener beiden Werke, die sie so eindrucksvoll miteinander verbindet, mangelt es bis heute: Sades fragmentarischer Roman „Die 120 Tage von Sodom“ von 1785 und Pasolinis Verfilmung „Salò oder die 120 Tage von Sodom“ von 1975. Ich werde im Laufe dieser Arbeit das Denken und Schaffen beider Autoren untersuchen um Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten. Der geniale und literarisch wertvolle Wahnsinn von Sade, die Beschreibungen seiner sexuellen Ausschweifungen und seine Radikalität werden gerne als Antizipation späterer Erkenntnisse und Strukturen in der Literatur und in der Philosophie gesehen. Im Sinne einer dialektischen Untersuchung der Zeit vor der Französischen Revolution, der Entartungen dieser Zeit und ihres volksemanzipatorischen Potentials werde ich die Symptome, die sie prägen, hinsichtlich ihrer Vergleichbarkeit mit den Machtstrukturen des 20. Jahrhunderts untersuchen. Den deutschen Faschismus des 20. Jahrhunderts mit anderen Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu vergleichen ist bereits ein gewagtes Unterfangen, umso mehr ein Vergleich mit einem fiktiven Verbrechen an einer vergleichsweise geringen Anzahl von Menschen im 18. Jahrhundert. Ich werde untersuchen, ob Pasolinis Werk einen solchen Vergleich beinhaltet. Seine filmische Umsetzung des Sadeschen Stoffes wirft Fragen auf, die bis dato nicht zur Gänze beantwortet sind: Wieso wählt Pasolini ausgerechnet dieses Werk für einen Film, der sowohl den Zweiten Weltkrieg als auch den Konsumterror des 20. Jahrhunderts reflektiert? Wo finden sich Pasolinis Grenzen sich sprachlich auszudrücken und wo

wird er gezwungen, auf die Ebene der Metaphorik umzusteigen? Auf welchen politischen Ebenen lässt sich das Böse bei Sade reflektieren und lässt sich tatsächlich eine Antizipation faschistischer Strukturen herauslesen? Sade und Pasolini spannen einen Bogen der Reflexion in Bezug auf das Individuum und seine Verwertung, der etwa 2 Jahrhunderte umfasst und von der französischen Revolution zum deutschen Faschismus führt. Diesen Bogen, der die erhabenen Paradigmen der Philosophie mit den Katastrophen der Politik dieser Zeit verbindet, werde ich zur Grundlage der vorliegenden Arbeit machen. Mein Standpunkt wird sich an der Ästhetik und der Philosophie des Politischen orientieren, auch werden sich Elemente der Kritischen Theorie, der Psychoanalyse, der Filmtheorie und des Marxismus wiederfinden. In der vorliegenden Arbeit wird mit Analyse und Vergleichen gearbeitet, die das Ziel haben Analogien zu erstellen.

1: 240 Tage Sodom – Einführung, Ausblick, State of the Art

1.1 Einführung

1975 hat Pier Paolo Pasolini das Buch *„Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung“*¹ von Marquis de Sade unter dem Titel *„Salò oder die 120 Tage von Sodom“*² verfilmt³. Die Handlung verlegte er vom 18. ins 20. Jahrhundert und von einem weit abgelegenen und isolierten Schloss namens Silliny, dessen Existenz ungewiss und dessen Standort unbekannt ist, in die Republik von Salò, einen Kleinstaat am Gardasee, der von September 1943 bis April 1945 unter deutscher Militärprotektion existierte. In beiden Fällen stehen vier reiche Männer im Mittelpunkt, die eine Reihe von jungen Leuten entführen, um sich 120 Tage lang mit ihnen sämtlichen denkbaren sexuellen Ausschweifungen und Passionen hinzugeben. Der Plan beinhaltet, die Opfer am Ende zu exekutieren. Sades Roman ist in vier Abschnitte (150 einfache Passionen, 150 Passionen der 2. Klasse, 150 verbrecherische Passionen und 150 Passionen des Mordes, wobei die letzten drei nur als Fragmente existieren) eingeteilt, Pasolinis Film in drei Höllenkreise⁴ (den Höllenkreis der Leidenschaften, den Höllenkreis der Scheiße und den Höllenkreis des Blutes). In beiden Fällen spielen vier Damen eine große Rolle (bei Sade sind es Prostituierte, bei Pasolini „...more ambitious characters, leaving some white space“⁵), deren Erzählungen die Ausschweifungen anleiten. Die Einleitung bei Sade entspricht dem Teil *„Vor dem Inferno“*⁶ bei Pasolini. Im Gegensatz zu Pasolini stellt Sade seine

¹Vgl.: **De Sade**, Donatien-Alphonse-François: *„Die 120 Tage von Sodom“*. Aus dem Französischen von Karl von Haverland. Köln: Anaconda Verlag GmbH 2006

² Vgl. : **Pasolini**, Pier Paolo: *„Salò o le 120 giornate de Sodoma“* Film. Italien 1975. DVD. London: BFI 2008

³ Vgl.: **Oberzaucher**, Sabine: *Pier Paolo Pasolinis Theorem Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät Wien. 1998, S.6ff

⁴ siehe dazu: **Alighieri**, Dante: *„Dantes Hölle“*. Deutsch von Ernst Zuckermandel. Zweite neu bearbeitete Auflage. Strassburg: J.H.E.D.Heitz 1925

⁵ **Pasolini**, Pier Paolo: *„Pasolini on de Sade. An Interview during the Filming of ‘The 120 Days of Sodom’“*, in: *Film Quarterly* Vol. 29/2, Winter 1975/76. Interviewer: Gideon Bachmann. University of Minnesota Press. S.41

⁶ Inferno: italienisch f. „Hölle“

Protagonisten genau vor, sowohl was Daten und Fakten, als auch was Vorlieben, Gelüste, Perversionen und genaue Familienverhältnisse betrifft. Pasolinis Figuren dagegen bleiben eher anonym, es werden die Berufe der Hauptfiguren vorgestellt, ihre Töchter (die gleichzeitig ihre Ehefrauen sind), und in einzelnen Fällen wird beschrieben, dass die Opfer aus besonders guten Familienverhältnissen stammen. Bei der Rekrutierung der Opfer zeigt sich ein fundamentaler Unterschied. Während bei Sade sämtliche Aktionen als Verbrechen im Geheimen ablaufen müssen, ist die "Beschaffung" der Opfer bei Pasolini eine öffentliche Angelegenheit und Teil der faschistischen Struktur von Salò. Allerdings bedienen sich die Anführer auch der Kinder hochstehender Kollegen und müssen damit zum Teil trotzdem im Geheimen operieren. Bei manchen Einzelheiten scheint Pasolini einen besonderen Wert auf genaue Deckung mit Sade gelegt zu haben: Zum Beispiel übernimmt er die Geschichte eines Mädchens, das bei einem Spaziergang mit der Mutter entführt wird, welche dabei den Tod durch Ertrinken findet; oder aber jenes Mädchen, das aus einem Kloster entführt werden kann, weil die Nonnen bestochen wurden. Diese Geschichten werden im Film nicht bildlich dargestellt, sondern von den Erzählerinnen wiedergegeben. Die wichtigste Komponente, die den Unterschied zwischen Sades Roman und Pasolinis Film ausmacht, ist die des faschistischen Diskurses bei Pasolini, denn durch ihn erhält der Stoff jene politische Dimension, deren Erforschung Inhalt der vorliegenden Arbeit ist.

1.2 Ausblick, State of the Art

In den Teilen Zwei und Drei werde ich mich jeweils in die Position von Sade und Pasolini begeben. Beide sind, Stand und Bildung betreffend, angesehene Menschen, die aber (eine Parallele zu Sokrates⁷ existiert hier), ihre Fähigkeiten ausreizend, über ein für die Gesellschaft akzeptables Maß der Provokation weit hinausgehen. Pasolini und Sade verfolgen in ihrem Leben ein ähnliches Ziel, nämlich das, den (erotischen) Diskurs ihres Denkens so unmissverständlich wie möglich öffentlich auszudrücken. Ausgedrückt haben sich alle drei, Sokrates, Sade und Pasolini. Verstanden wurde zu

⁷ Sokrates bzw. Plato spielen in dieser der Arbeit eine wichtige Rolle und werden noch öfters vorkommen. Genauer wird es um einen Diskurs gehen, der sich mit der Teilung in „Gut“ und „Böse“ bzw. „Schmutz“ und „Reinheit“ beschäftigt. Kann Sokrates als „schmutziges“ alter ego Platons angesehen werden? In diesem Zusammenhang wird das Höhlengleichnis von besonderer Bedeutung sein.

Lebzeiten letztlich keiner von ihnen. Was Sade und Pasolini aber diesbezüglich unterscheidet, ist das, was ich eine politische Naivität nennen möchte. Sowohl Sade als auch Pasolini sind und waren hochpolitisch. Sade allerdings nur peripher bzw. ohne es in dieser Form zu intendieren, sein politisches Bewusstsein war zwar stets vorhanden, stand aber immer im Schatten seiner sexuell generierten Subversivität. Pasolini im Gegensatz dazu operierte immer bewusst und mit einer klaren politischen Positionierung. Während der Marxist Pasolini es stets verstand, seine wissenschaftliche Arbeit und Meinung von seinem künstlerischen Schaffen zu trennen, und sich so auch einen Namen als Linguist zu machen, war es Sade immer ein besonderes Anliegen, so etwas wie eine politische Ansicht mit persönlichen Vorlieben und populär-erotischen Elementen so gut es geht zu verweben. Erst die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sade, die etwa ein Jahrhundert nach seinem Tod begann, konnte den in seinen obszönen und ekelhaften Worten beinahe chiffriert enthaltenen politischen Bezug herausarbeiten, der weit über seine zu Lebzeiten bekannten, oft pseudophilosophischen Diskurse hinausgeht. Sokrates und Pasolini werden schlussendlich Opfer ihrer Bewusstheit, ihres kritischen Diskurses, ihrer übergeordneten Weltsicht und beschließen, an sehr unterschiedlichen Punkten in ihrem Leben, mehr oder weniger freiwillig⁸ sich vom Tod erlösen zu lassen. Sade geht den umgekehrten Weg, er verliert schnell sein Ansehen und ist Zeit seines Lebens ein Geächteter. Er verbringt einen großen Teil seines Lebens im Gefängnis und ist, als er stirbt, mürbe von seinem Traum von der Weltherrschaft des reinen und brutalen Eros, bzw. von der Weigerung und Unfähigkeit seiner Umwelt ihn zu verstehen.

Ich nähere mich dem Thema dieser Arbeit zunächst von einem politischen Standpunkt aus. Obwohl mein politischer Standpunkt den Faschismus und nicht die antike Polis betrifft, ist es interessant festzustellen, dass sich die Grundzüge des platonischen Staates in Silliny und Salò konzeptuell gesehen wiederfinden: Die drei Stände, der Lehrstand, der Wehrstand und der Nährstand, werden von den Libertins/den Faschisten als der obersten Instanz des Machtmonopols, den Erzählerinnen als der theoretischen und den Opfern als der praktischen Quelle der

⁸ Sokrates hätte dem Tod durchaus entgehen können, in Platons „Dialog Kriton“ erklärt er weshalb er den Schierlingsbecher dieser Alternative vorzieht.

Lust repräsentiert. Platon stellt fest, dass das Gute an sich nicht existiert, sondern nur die Idee des Guten eine Orientierung im Staat darstellen kann. Kann man also nicht auch behaupten, dass die Idee des Guten bei Sade im Lustbegriff seine Entsprechung findet, dass für Sade die Lust die Idee des Guten ist? Darüber hinaus entsprechen die Libertins den „Weisen“, die als Einzige bestimmen was in welcher Form als lustvoll zu gelten hat. Auch hier wird die Lust als das einzig Gute mit anderen geteilt, nicht jedoch von anderen bestimmt. Was die Demokratie betrifft, so ist die Sadesche Welt in Silliny selbst klar anti-demokratisch. Ihre Entstehung jedoch ist es nicht notwendigerweise: Platon schreibt vom bunten Menschen und seinen „nicht notwendigen“ Trieben, dessen freie Entwicklung die egoistische Individualität fördert und schließlich zur Tyrannis führt. Nun sind die Libertins zwar weder ein Teil des arbeitenden Volkes noch leben sie in der Demokratie, sie gehören zu jenem Teil der Bevölkerung, der am meisten vom Absolutismus profitiert. Aber sie können als Beispiel für die Entwicklung des ungebremsten Individuums gesehen werden; und dementsprechend ebenso als Beispiel für das Gegenteil des marxistischen Begriffes der Individualität. Salò erweist sich in diesem Punkt als unvergleichbar, da es Teil eines konkreten faschistischen Systems ist. Die Villa in Salò und ihre Instanzen sind der Ausdruck einer noch höheren Instanz, nämlich jener des Faschismus des 3. Reichs. Die Villa ist in dieser Hinsicht keine abgeschlossene Zelle, die unabhängig von der Moral und Ethik des sie umgebenden Staates funktioniert, und wo die Protagonisten alle abartigen Vorgänge, die sich in ihr abspielen nur vor sich selbst verantworten müssen. Sondern Repräsentant eines faschistischen Systems, das, wenn auch die individuelle Perversion der Lustbefriedigung nicht notwendigerweise Teil seiner Ideologie ist, die antihumanitäre Umsetzung dieser Lustbefriedigung doch durch diese Ideologie möglich macht.

In der Auseinandersetzung mit Sade und Pasolini entstehen neue Lesarten für weitere philosophische Theoreme der Antike. Im Höhlengleichnis spricht Plato davon, was passiert, wenn ein ungebildeter Mensch mit dem luziden Kuss der Weisheit in Berührung kommt. Platon lässt den ungebildeten Menschen von der dunklen Höhle, wo Schatten für die Realität gehalten werden, ins Licht sehen, wo er unter der Last des Guten und Schönen zusammenbricht. Bei Sade und Pasolini haben wir es mit

einer Umkehrung des Höhlengleichnisses zu tun. Hier sieht der Leser als aufgeklärter und gebildeter Mensch in eine abgeschlossene Höhle hinein, als übergeordneter Betrachter von außen. Man ist konfrontiert mit einem Schmutz und einer Grausamkeit, die einen ebenso abstoßen wie das Sonnenlicht den Ungebildeten blendet; und die ebenso viel Wahrheit und Realität enthält und den Gebildeten ebenso quält wie den Ungebildeten das Licht. Der Leser/Zuseher findet sich verätzt und beschmutzt wieder und wird nur Ekel und Unverständnis ernten, mit wem auch immer er den Blick in diese Höhle teilen will. Wenn Plato also die Unwissenheit mit der Dunkelheit und die Weisheit mit dem Licht gleichsetzt, finden wir bei Sade die umgekehrte Entsprechung vor. Für ihn ist die schmutzige und brutale Sexualität die wahre und echte, während Sauberkeit und Zärtlichkeit pure Verblendung sind, die am Wesentlichen vorbeiführen.

Ein wichtiger Punkt im zweiten Kapitel wird die Psychoanalyse Sigmund Freuds⁹ sein, ein bei kritischen Abhandlungen politischer wie auch anderer Themen gerne zu Rate gezogenes Erklärungsmodell. Der Zusammenhang zwischen Freud und Sade scheint zunächst klar zu sein. Freud bezieht sich auf Sade (wenngleich der Begriff des Sadismus nicht von ihm sondern von Richard von Krafft-Ebing stammt), der Zusammenhang von Sexualität und Gewalt wird bei Freud ausführlich behandelt. Es ist jedoch weniger die Bezugnahme von Freud auf Sade die hier interessant ist, als mehr die Antizipation Freuds in Sades Werken. Speziell ist hier die Tatsache interessant, dass die Psychoanalyse sowohl bei der Auseinandersetzung mit dem Faschismus als auch bei Diskursen mit sexuellen Inhalten zu Rate gezogen wird und somit also als eine Art von gemeinsamem Nenner und Verquickungspunkt meiner Themen betrachtet werden kann. Genauer gesagt: Hier finden wir eine Parallele zwischen Sade und Freud, nicht aber zwischen Freud und Pasolini: Die Sexualität und die Lust als Wurzel aller Dinge, bei Freud auf abstrakter, bei De Sade auf sehr manifester Ebene. Bei Pasolini ist sie ein Transportmittel, ein Mittel zum Zweck, die Antagonistin der Heiligenverklärung, durchaus von höchster Wichtigkeit, aber nicht

⁹ Vgl: **Freud**, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Einleitung von Alex Holdner. Zehnte, unveränderte Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 2003

von derselben Dominanz wie bei Freud und Sade. Die Frage, die ich nun stellen möchte, ist folgende: Kann die Psychoanalyse bei Themen wie dem Faschismus und seinen wahnsinnigen Ausformungen oder Sade und seinen perversen Phantasien sinnvollerweise zu Rate gezogen werden? Und wenn ja, ist es nicht viel eher die symbolische Ebene, auf der die Psychoanalyse funktioniert? Genauer: Ist das psychoanalytische Erklärungsmodell politikfeindlich, da zu individualistisch? Und wenn ja, ab bzw. bis zu welchem Punkt? Einerseits ist es schwierig, bei einer Arbeit, die sich mit Themen wie Sexualität und Gewalt auseinandersetzt, Freud nicht mit einzubeziehen. Andererseits soll die Psychoanalyse hier keine „Erklärung“ im klassischen Sinn für die sexuellen Entartungen faschistischer Dynamiken liefern, sondern eine Art von diskursiver Ergänzung sein. Freud nennt den Trieb eine Vermittlungsinstanz zwischen seelischen und physiologischen/somatischen Vorgängen, der Trieb ist ein Reiz für die Psyche. Außerdem spricht er vom Trieb als dem wahren Reiz des Fortschrittes (des Nervensystems), im Gegensatz zu den äußeren Reizen. Besonders auf den Punkt bringt es Freud dadurch, dass er den Trieb sozusagen als eine Art von Kompromiss zwischen Körper und Seele sieht, als transmitterhafte Synthese zwischen dem vegetativen Teil des Menschen und der Außenwelt. Damit wird der Trieb zu einem Indikator für die Umstände, die die Außenwelt konstituieren. Denn der Trieb ist blind, er reagiert willkürlich, er folgt nur seinen eigenen Regeln, diese sind jedoch immer gleich und formen sich aus, je nachdem mit welchen Umständen sie konfrontiert werden: Der Trieb drängt zum Ziel, solange er Trieb ist, kann sich daran nichts ändern. Jedoch hängen die von Freud erwähnten Umwege, die der Trieb auf seinem Weg zum Ziel nehmen wird, von den sozialen, politischen und kulturellen Dynamiken ab, die er um den Organismus herum vorfindet, dem er und der ihm dient. Die Quelle und das Objekt des Triebes wären nun, übertragen auf die Werke von Pasolini und Sade, die konkreten Inhalte der sexuellen Ausschweifungen sowie deren Opfer. Das Objekt ist austauschbar, kann körpereigen und körperfremd und der Gegenstand einer Fixierung sein. Die Quelle ist sozusagen der konkrete Körperteil, der einen Trieb repräsentiert. Freud spricht von einem Konkurrenzverhalten zwischen dem Ich und dem Sexualtrieb. Das Ich, das Bewusstsein, hat es also mit einer großen Vielfalt an Sexualtrieben zu tun, die, wie Freud schreibt, zunächst unabhängig voneinander funktionieren und erst mit

der Zeit mit einander in Zusammenhang zu stehen beginnen. In Salò und Silliny finden wir, einmal mit und einmal ohne direkten politischen Bezug, nun zwei Orte vor, die in ihrer Übertreibung wie ein Brennglas für das Freudsche Konzept zu sein scheinen. Ist die Rolle der Sexualität in beiden Fällen dieselbe? Das heißt: Wird die Rolle von Sexualität und Gewalt durch das faschistische Element noch einmal relativiert? In beiden Fällen werden Individuen sozusagen entmenschlicht und als reines Mittel zum Zweck betrachtet. Aber gibt es einen Unterschied zwischen dem missbrauchten Objekt innerhalb und außerhalb des Faschismus? Werden die Quelle, der Trieb, das Ziel zu etwas anderem gemacht durch das faschistische Element? Oder bleiben Zwang und Gewalt unabhängig von ihrem politischen Bezug immer dasselbe destruktive Phänomen? Wenn man Einzelschicksale vergleicht wird man keinen großen Unterschied feststellen. Vom politischen Standpunkt aus bedeutet dies aber nicht, dass tatsächlich kein Unterschied existiert. Freuds Analyse stellt in diesem Zusammenhang die psychologische Grundlage für den politisch-faschistisch determinierten Übergang von Silliny nach Salò dar.

Wenn wir Silliny und Salò miteinander vergleichen, müssen wir zwischen Sade und Pasolini unterscheiden. Denn Pasolini hatte ein Ausdrucksmittel, das Sade vorenthalten war und das der Hauptpunkt in Teil Drei sein wird: den Film. Diese Unterscheidung findet auf zwei Ebenen statt: Einmal auf der des konkreten bewegten Bildes des Filmes im Gegensatz zu jener des abstrakten phantastischen Bildes im Buch (Wie hätte Sade das Medium Film wohl genutzt? Hätte es ihn fasziniert oder wäre es ihm zu wenig „real“ im Sinne seines sexuellen Diskurses gewesen?), und einmal auf der Ebene der übergeordneten politischen Instanz des Faschismus, die eine Art von Höhle in der Höhle entstehen lässt. Im Zuge der Realitätsdebatte wird Deleuze¹⁰ eine Rolle spielen, der sich auf Husserl und Bergson bezieht. Der Übergang vom Materialismus zum Idealismus bei Deleuze ist dabei jenes philosophiegeschichtliche Element, das für die Beantwortung dieser Frage am bedeutendsten ist, denn der Film ist die Materie gewordene Phantasie, der die

¹⁰ Vgl.: **Deleuze**, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 S.84ff.

Interpretation des Filmschaffenden immanent ist. Wenn Husserl sagt, dass alles Bewusstsein nur Bewusstsein *von* etwas sein kann, Bergson aber meint, dass alles Bewusstsein bereits etwas ist, dann haben wir es angesichts der Tatsache, dass Husserl der Filmskeptiker war, mit einem interessanten Paradoxon zu tun. Betrachten wir den Unterschied zwischen Film und Buch, so läuft es auf den ultimativen Kontrollverlust hinaus, den der Film mit sich bringt. Wenn Deleuze den Film als etwas bezeichnet, das die Wirklichkeit so getreu abbildet, dass er selbst zu einem Teil von ihr wird, und den Zuschauer dadurch aus der Verankerung seiner gewohnten Betrachtung reißt, wird der Film dementsprechend zu jenem Medium, das den Effekt der Grenzüberschreitung, je nach Blickwinkel, vorwegnimmt oder doppelt. Der Übergang zwischen Realität und Fiktion zerfließt sozusagen im Deleuzeschen Materiestrom, der Zuseher ist einer der Realität immanenten Bildhaftigkeit ausgeliefert, die sich vom Lesen des Buches vor allem dadurch unterscheidet, dass diese Immanenz beim Lesen im Gegensatz zum Ansehen eines Filmes intakt bleibt und nicht aus demjenigen, der auf-, und wahrnimmt, hinausgetragen wird. Buch und Film gleichen sich darin, dass das imaginativ oder konkret auftauchende Bild spontan nicht beeinflusst werden kann. Vergleicht man den Zuseher/Leser mit einem Gefäß, so ist die Wahrnehmung im Falle des Buches eine Substanz, die durch einen Schlauch, der durch die eigenen Gedanken und Erfahrungen konstituiert ist, in ein Gefäß fließt und nicht auslaufen kann, es sei denn man entscheidet sich freiwillig dafür. Die Flüssigkeit ist in diesem Falle ein Rohstoff, dessen Verarbeitung der Phantasie des Lesers vorbehalten ist. Im Falle des Filmes ist die Substanz, die in das Gefäß läuft, eine öffentliche, mit vorkonstituierten Erfahrungen und Interpretationen, ein vom Regisseur bereits verarbeiteter Rohstoff. Der Filmemacher Pasolini aber dreht diese Perspektive um und macht die Figur auf der Leinwand zu unserem Komplizen, zum Komplizen des Rezipienten. Objektive und subjektive Wahrnehmung der Figur wechseln einander ab und spiegeln so jene Perspektiven, die der Zuschauer aus der „echten“ Realität kennt. Was bedeutet dieser stete Wechsel von der objektiven zur subjektiven Wahrnehmung und zurück? Man ist einer Position auf der Leinwand ausgeliefert durch die Rigidität der beiden geläufigen klassischen Kamerapositionen, von denen der Zuschauer erst durch das „neue Kino“ seine Erlösung findet. Eine Erlösung, die stattfindet, indem die Kamera zu einem

Protagonisten wird und sich so von der Technik zumindest teilweise emanzipiert. Der Zuschauer ist dadurch der Selbstbestimmung, die er beim Buch hat, noch kaum näher gekommen, aber der Filmemacher kommt dem Zuschauer näher, indem er die Flexibilität der phantastischen Buchrezeption im Film zumindest imitieren kann. Pasolini benennt dies: Die *freie indirekte Rede* symbolisiert bei ihm das Ende des Entscheidungszwanges zwischen den zwei Positionen der rezipierenden „Selbst-, und Fremdbestimmung“. Und zwar durch ein korrelatives System der stilistischen Entfaltung, die bei Pasolini neben seinem technisch-wissenschaftlichen Diskurs im Umgang mit der Kamera vor allem durch die Dualität Heiligkeit – proletarischer Schmutz seinen Ausdruck findet: der Dialekt wird zum Vermittler. Hier finden wir die essentielle Analogie zu Silliny und Salò wieder: Zwei Positionen, Täter – Opfer, Lust – Folter, die durch Sade und Pasolini zu einer ganz und gar unfreiwilligen Symbiose werden und direkt der freien indirekten Rede entsprechen. Im Grunde genommen wird bei Pasolini und seinen Zeitgenossen der objektive und der subjektive Blickwinkel durch einen dritten ersetzt bzw. ergänzt, nämlich den der autonomen Kamera. Das Besondere an dieser Autonomie ist, dass die nicht wie man annehmen könnte, eine Verfremdung zwischen Zuschauer und Bild schafft sondern sämtliche Grenzen zwischen dem Regisseur und dem Zuschauer eliminiert, da sie eine neutrale Zwischeninstanz ist, die weder unter der Kontrolle des Regisseurs noch unter jener des Zuschauers steht. Deleuze spricht vom Neurotiker als dem Adepten der „niedereren“ Sprache, in unserem Falle also der sogenannte „Perverse“ als Repräsentant für primitive, meist sexuelle aber auch politische „Volkskrankheiten“ wie Nymphomanie, Homosexualität oder Kommunismus wird. Interessant ist, dass gerade zur Zeit Pasolinis, aber auch später noch, Verfilmungen von Sade – Romanen, aber auch Filme, die Sade als Figur behandeln, ausgesprochen beliebt und erfolgreich waren und den Perversen nicht ungerne als eine bestimmte, aufregende Art von Helden zeigten¹¹. Zwar muss man hier Zwischen Laut-, und Bildsprache unterscheiden, die meisten dieser „schmutzigen“ Filme hatten alles andere als eine gesprochene schmutzige Sprache. Jedoch scheinen viele Sade-Verfilmungen wie auch in Pasolinis „Salò oder...“ eine willkommene Möglichkeit zu

¹¹ siehe dazu: <http://www.imdb.com/find?s=all&q=sade> (Datum des letzten Zugriffes: 20.9.2011, 17:20)

sein, zur Zeit der sexuellen Revolution jene Dinge auszusprechen, die seit Jahrhunderten unter der Oberfläche geschwelt hatten.

Teil Vier meiner Arbeit widmet sich schließlich Georges Bataille und dem Zivilisationsbruch mit einer Analyse vor allem von Leo Löwenthal. Sade antizipiert vieles, bzw. es wird die Antizipation vieler Dinge in ihn hineininterpretiert. Ob dies stimmt oder nicht sei dahingestellt. Sade schreibt über die Hölle, besser, er phantasiert über die Hölle wie kaum ein anderer. Über eine Hölle, deren Pforten sich im Laufe der Geschichte bereits einige Male geöffnet haben; als Pasolini zur Welt kommt, sind die Pforten der Hölle allerdings im Begriff sich auf eine Art zu öffnen, von der sich die Zivilisation bis heute nicht erholt haben wird. Pasolini interpretiert Sade, so wie es viele andere auch getan haben, aber er instrumentalisiert ihn auf einzigartige politische und künstlerische Weise, um diese Hölle mit ihm und durch ihn zu bearbeiten. Wie wir bei Bataille lesen werden, ist der Unterschied zwischen der Absolutismus und dem Faschismus zwar kein enormer, aber ein umso wesentlicherer. Wenn wir nun Sade mit Pasolini hinsichtlich der totalitären Gewalt vergleichen, so sehen wir uns gleichzeitig mit dem Vergleich von Einzel-, und Massenschicksalen konfrontiert, und zwar durch die Auseinandersetzung mit der Institutionalisierung zweier jahrtausendalter negativer Phänomene: Des Massenmordes und der Folter. In welchen Bereich diese Institutionalisierung im Zusammenhang mit Sade und Pasolini nun fällt, ob in den des Faschismus, oder den des Nationalsozialismus, ist einer der Fragen die die vorliegende Arbeit neantworten wird. Was unterscheidet das fiktive Schloss Silliny von einem KZ? Hat Sade auf irgendeine Weise das Konzentrationslager antizipiert und hat Pasolini ihn deshalb zum Vorbild genommen, oder wäre diese Behauptung ein fatal missinterpretiertes Verweben politischer und ästhetischer Ansätze und eine Verwechslung von Faschismus und Nationalsozialismus? Der ideologische Hintergrund des Nationalsozialismus fehlt bei Sade vollkommen. Bei ihm steht die Lust im Vordergrund. Im KZ steht die Vernichtung „unwerten“ Lebens im Vordergrund. Die Lust an der Folter, an sinnlosen medizinischen Experimenten, an sexuellen Entartungen ist eine Ausformung der Entartung. In Silliny ist es genau umgekehrt, die sexuelle Ausschweifung, die Folter, die Lust am Experiment steht im Vordergrund,

die Vernichtung ist eine Konsequenz davon. Können wir demnach das KZ als Ausdruck der Lust der Nationalsozialisten an der faschistischen Ideologie des Dritten Reichs bezeichnen? Die Villa in Salò hingegen ist eine Synthese aus Beidem: Innerhalb eines Systems, dem die Massenvernichtung ideologisch immanent ist, wird von Pasolini ein Mikrokosmos geschaffen, in dem zunächst die nationalsozialistische Ideologie in den Hintergrund rückt und etwas in den Vordergrund gestellt wird, dessen Prominenz im Dritten Reich eigentlich stets unterdrückt wurde: die Wollust. Bei Sade kann man sich noch fragen, welche politischen Dynamiken seiner Zeit (bei aller Dekadenz und Degeneration) und welche individuellen Perversionen einen Menschen zu solchen Taten veranlassen, außerdem kann man sich bei ihm noch stets mit dem Gedanken an die Fiktion trösten. Pasolini hingegen nimmt das historische Motiv der Isolation, Folter und Vernichtung von Sade auf und integriert es problemlos in die Ideologie eines historisch authentischen politischen Systems. Pasolini geht es um eine Symbolik, die das degenerative Element des deutschen Faschismus verdeutlicht und außerdem im Stande ist, das 3. Reich zu betrachten, ohne die italienische Perspektive zu verlassen. Dazu werde ich die Auseinandersetzung von Gerardt Armanski bezüglich des Lagers in der Moderne miteinbeziehen¹². An beiden Schauplätzen, in Salò ebenso wie in Silliny werden sowohl die Heterogenität als auch die Homogenität aus der Batailleschen Auseinandersetzung durch den Faschismus ad absurdum geführt. Allerdings nicht willkürlich und punktuell, sondern zeremoniell und graduell. An beiden Orten herrscht zunächst eine klare Ordnung, die durchaus als Fundament für eine Homogenität in Betracht gezogen werden könnte, fehlte ihr nicht ein wesentliches Merkmal für die Homogenität, nämlich die *Gewaltlosigkeit*. Die Heterogenität beschränkt sich in diesem Fall auf die vier Libertins bzw. die vier Haupttäter bei Pasolini. Wobei hier anzumerken ist, dass bei Sade keine politische Ideologie, also auch keine Verherrlichung einer bestimmten Rasse oder ähnliches festzustellen ist, er konzentriert sich auf die Elemente der Lust und des Totalitarismus. Bei Pasolini hingegen ist diese Klarheit nicht gegeben. Zwar ist die nationalsozialistische Ideologie nicht explizit bemerkbar, jedoch kann man die Ereignisse nicht vom

¹² Vgl.: **Armanski**, Gerhard: „Maschinen des Terrors. Das Lager (KZ und Gulag) in der Moderne“. 1. Auflage. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 1993

politischen Überbau der Außenwelt trennen, also dem Dritten Reich zu dem Saló zu der Zeit, in welcher der Film spielt, gehört. In diesem Zusammenhang ist Roland Barthes' Erwähnung wichtig, dass die Sadesche Gesellschaft eine soziale Autarkie bildet¹³, da dies ein wichtiger Unterschied zur gesellschaftlichen Struktur in Saló ist, die eben jene Autarkie nicht, bzw. nicht in derselben Kontinuität aufweist. Denn zu allererst schwebt über der Villa in Salò das Damoklesschwert des Zweiten Weltkrieges. Die Abgeschlossenheit von Silliny ist hier nicht notwendig, da es kaum eine Notwendigkeit gibt, sich vor einem Gesetz zu fürchten bzw. zu rechtfertigen. Die Ereignisse gehen über weite Teile konform mit einem inoffiziellen Teil der Ideologie des Dritten Reichs; keine Folter, keine Perversion, keine Entartung, die nicht ihre Entsprechung in einem Konzentrationslager fände. Hier erkennen wir einen weiteren Unterschied: Die Macht der vier Souveräne generiert sich bei Sade zum größten Teil über finanzielle Potenz. Alle ihre Ausschweifungen sind mit einem extremen finanziellen sowie logistischen Aufwand verbunden, um die Ausschweifungen von der Öffentlichkeit fernzuhalten. Bei Pasolini hingegen scheinen die Verschleppungen und gewaltsamen Entführungen in ihrem Verlauf meistens wesentlich unkomplizierter zu sein, da sie ohnehin in ein bereits etabliertes faschistisches System eingebettet sind. In Sades Fall sind die Souveräne zwar ein Ausdruck des Zeitgeistes, aber da sie gezwungen sind, die Gesetze des Staates um sie herum zu umgehen wird die verbrecherische Befriedigung erhöht. Pasolinis Verbrecher sind Teil eines wesentlich größeren verbrecherischen Plans und von diesem nicht unabhängig zu betrachten.

Aber wer genau sind nun diese beiden mystischen Figuren am Rand der philosophischen Welt Sade und Pasolini? Was vereint, was trennt sie? Und vor Allem: Was ist ihre Motivation, sich auf ihre je nach dem entweder mehr oder weniger wissenschaftliche Weise mit der ästhetischen und politischen Komponente des menschlichen Schmutzes auseinanderzusetzen?

¹³ Vgl.: **Barthes**, Roland: „Das Denken des Marquis de Sade“. Aus dem Französischen von Marion Luckow. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer 1988

2: Sade – Das sexuelle Gewissen der französischen Revolution

Donatien Alphonse François de Sade¹⁴ wird am 2. Juni 1740, also während der Regentschaft Ludwig des XV. (1715 - 1774), in eine prestigeträchtige, jedoch verhältnismäßig arme Adelsfamilie hineingeboren, in ein Jahrhundert, das er selbst später als „le siècle absolument corrompu“ (Bloch 1978, 30) bezeichnen sollte. Aufgewachsen im Stadtpalast der Condés, einer Seitenlinie der Bourbonen, und erzogen von Charles de Bourbon-Condé (1700 – 1760), comte de Charolais, der Pair¹⁵ von Frankreich und Libertin¹⁶ war, wird die privilegierte und vor allem ausschweifende Welt des französischen Hochadels zu der Seinen. Nach einer kurzen, aber steilen Karriere als 16-Jähriger beim Siebenjährigen Krieg (1756 – 1763) wird er, um die Finanzen der Familie de Sade zu sanieren, mit 23 Jahren mit Renée Pélagie de Montreuil verheiratet, obwohl deren Schwester Anne-Prospère seine erste Wahl wäre. Finanziell nun mehr als abgesichert, kann er dem Zeitgeist ebenso wie seinem Stand entsprechend ein dekadentes, von Liebschaften und Orgien geprägtes Leben führen, das jedoch bald den Rahmen sprengen und ihn in die Welt des Skandals abrutschen lassen wird. Bereits 1763 wird er zum ersten Mal verhaftet, weitere Mal sollten folgen, meist wegen gotteslästerlicher und gewalttätiger Taten in Verbindung mit sexuellen Praktiken, welche in Paris oder auf seinem Landsitz mit sämtlichen Bevölkerungsschichten in wilde Orgien gefasst werden. Durch die Anklage zweier Prostituiertes muss er 1774 nach Italien flüchten um einem Todesurteil zu entgehen, wird jedoch bei seiner Rückkehr in die Strafanstalt von Vincennes und später (1784) nach einem Fluchtversuch in die Bastille verlegt. Das Todesurteil wird 1778 aufgehoben. Anfänglich hat er im Gefängnis ein sehr angenehmes Leben, versorgt mit allen Annehmlichkeiten durch seine Frau und kann bequem seine Laufbahn als Schriftsteller beginnen¹⁷. Nach der Erstürmung der Bastille wird er in die Irrenanstalt von Charenton-Saint-Maurice eingewiesen und, da nun offiziell geisteskrank, von seiner Frau geschieden, erlangt aber durch die Wirren

¹⁴ Vgl: **Bloch**, Iwan: „Der Marquis de Sade und seine Zeit“. Hg. Peter Schalk. Neuauflage der Originalausgabe. München: Heyne 1978

¹⁵ Dieser Titel war ein vom König persönlich vergebenes und dem Hochadel vorbehaltenes Privileg. Er wurde 1789 erstmals und 1848 endgültig abgeschafft.

¹⁶ Der Begriff Libertin bezeichnet einen Menschen, dessen Leben sowohl durch freies Denken als auch durch besondere Ausschweifungen geprägt ist.

¹⁷ „Die 120 Tage von Sodom“ entsteht etwa ab 1782.

der französischen Revolution (1789 – 1799) 1790 vorübergehend die Freiheit. Er schließt sich den radikalen Jakobinern an, setzt sich mit dem Sozialismus auseinander und übernimmt sogar wieder ein Richteramt, allerdings so erfolglos dass er unter einem Vorwand erneut zum Tode verurteilt wird und ein Jahr im Gefängnis verbringen muss. Der Tod Robespierres (1758 – 1794) schützt ihn aber vor dem Vollzug des Urteils. Er wird vom Directoire¹⁸ auf freien Fuß gesetzt und lebt nach dem Verkauf seiner letzten Güter von Gelegenheitsarbeiten und wenig erfolgreichen Veröffentlichungen von Theaterstücken und anderen literarischen Werken. 1803 landet er endgültig in der Anstalt von Charenton, nachdem er in Verdacht geraten war, eine Satire über Napoleon verfasst zu haben. Er stirbt hier im Alter von 74 Jahren am 2. Dezember 1814.

Die Werke von Marquis de Sade, dem Skandalautor par excellence, stehen für eine einzigartige Reflexion des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Eine Zeit, die von Hegel in der „*Philosophie der Geschichte*“ folgendermaßen beschrieben wird:

Der ganze Zustand Frankreichs ist ein wüstes Aggregat von Privilegien gegen alle Gedanken und Vernunft überhaupt, ein unsinniger Zustand überhaupt womit zugleich die höchste Verdorbenheit der Sitten, des Geistes verbunden ist – ein Reich des Unrechts, welches mit dem beginnenden Bewusstsein desselben schamloses Unrecht wird
(Hegel 1961, 556–557)

Es dauert knapp hundert Jahre bis nach Sades Tod das erste wissenschaftliche Werk über ihn erscheint: „*Der Marquis Sade und seine Zeit. Ein Beitrag zur Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts*“ (1900) von Iwan Bloch, hinter dem sich der deutsche Arzt und Sexualforscher Eugen Dühren (1872–1922) verbirgt. Darin zitiert er Kuno Fischer mit folgender, passender Charakterisierung dieser Zeit:

In allen großen Wendepunkten der Geschichte gleichen sich die Züge der verschiedenen Zeiten; sie sind abgespannt von dem alten Tagewerke und sehen so welk und ohnmächtig aus, dass man an einem neuen verzweifeln möchte. Und in der Tat, wenn sich ein Weltalter völlig abgelebt hat, so bleibt von seinem sittlichen Leben nur noch das körperliche übrig, und dieses bedarf künstlicher Reize von außen, um erregt zu werden, da ihm die innere Kraft fehlt, die es in jugendlicher Frische

¹⁸ Das Directoire oder Direktorium benennt die letzte Regierungsform der Französischen Revolution

hervorbringt. Es ist ein ungebundenes und doch mattes Leben, es sind fessellose und doch abgestumpfte Kräfte, die das Drama des Lebens vollbringen, ohne irgendeinen sittlichen Verstand in ihm darzustellen. Es gibt keine Natur, es gibt keine Bildung in diesen Zeiten, überall die Prosa der Selbstsucht ohne ihre Kraft, die Ohnmacht des Genusses ohne seine Poesie (Fischer, zit. n. Bloch 1852, 31¹⁹)

Sade selbst schreibt in seinem berühmten Werk „*Juliette oder die Vorteile des Lasters*“ von 1796:

Der Staatsmann würde ein Narr sein, der nicht das Land für seine Vergnügungen bezahlen ließe. Was geht uns das Leiden der Bevölkerung an, wenn nur unsere Leidenschaften befriedigt werden? Wenn ich glaubte, dass Gold aus den Adern der Menschen fließen würde, dann würde ich einen nach dem anderen zur Ader lassen, um mich mit diesem Blut zu füttern (Sade, zit. n. Bloch 1978, 32)

Nicht umsonst wird diese Zeit das „ancien régime“²⁰ genannt und dieses Zitat, gesprochen von einer Figur aus „*Juliette*...“ die „...eine getreue Kopie eines Ministers unter Ludwig XV. ...“ (Bloch 1978, 32) ist, muss als direkter Zeitzeuge gesehen, und kann nicht als überhöhte Interpretation abgetan werden. Hat sich dieser Egoismus im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr auf das Volk ausgebreitet und die Bürger die Französische Revolution deshalb so radikal herbeiführen lassen, um endlich den immer bei den Adligen beobachteten Egoismus schließlich selbst ausüben zu können? Fast scheint es, als hätten die Adligen mehr durch das Vorführen ihrer Dekadenz das Volk zur Revolte gebracht als durch die Armut, in die sie es damit gezwungen hat. Wollte das Volk durch die Revolution Freiheit und Menschenwürde erlangen, stellten sich wohl während der Revolution einige der Motivationen als nicht ganz so edel heraus wie sie auf dem Weg dorthin geschienen haben mochten. Adolf Schmidt schreibt dazu:

Es gereicht zum Erstaunen und zum Entsetzen, wenn man wahrnimmt, wie während der ganzen Revolutionszeit, und mitten unter den glänzendsten Declamationen über Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, über Menschenrechte und Menschenliebe, über Aufopferung für Wohl, Größe und Ruhm des Vaterlandes, in fast allen Schichten

¹⁹ Bloch scheint hier laut seiner Literaturangaben Kuno Fischer's „Diotima“ zu zitieren, jedoch tut er dies ungenau und es findet sich diese Stelle bei Fischer nach meiner Recherche nicht wieder.

²⁰ Als das „ancien régime“ bezeichnet man die Zeit in Frankreich vor den Napoleonischen Kriegen, bzw. die Regentschaft der Bourbonen.

ein Wettrennen um Hab' und Gut, eine kalte Berechnung zur Ausnutzung der Umstände, ein gieriges Speculiren auf das Unglück des Staats und auf das Elend der Mitmenschen maßgebend war und blieb. (Schmidt 1874, 19)

Es ist eine Zeit, die in zwei Teile geteilt ist: Fassade und Hintergrund, Theorie und Praxis. Man kann man in praktisch jeder öffentlich besetzten Position in dieser Zeit das genaue Gegenteil dessen finden, was man dieser Position zuschreiben würde: Bischöfe propagieren die sexuelle Ausschweifung, Richter giert es nach Unrecht und junge Mädchen ersehnen eine amoralische Aufklärung, selbstverständlich alles hinter verschlossenen Türen. Von hier ist es nun nicht mehr weit zur Ausschweifung und ihrer finalen Destination, der Wollust, ihres Zeichens eines der Kernworte des 18. Jahrhunderts. Und irgendwo in diesem (scheinbaren) Widerspruch befindet sich der Marquis Sade, bei dem sich Fassade und Hintergrund umgekehrt haben. Der, man weiß es bis heute nicht, der „Schlimmste“, aber auch in all seiner Ambivalenz einer der Ehrlichsten gewesen sein könnte.

Das 18. Jahrhundert ist eine Ära, die in erster Linie damit beschäftigt ist, sich selbst zu beenden. Es ist das Jahrhundert des Egoismus, aber auch das Jahrhundert der Klassik und der Aufklärung. Hier sind wir mit einem Widerspruch konfrontiert: Der Individualismus und der damit in Verbindung stehende Egoismus sind historisch gesehen an sich ein Merkmal der Romantik des 19. Jahrhunderts. Allerdings legt den Grundstein für den Individualismus bereits Michel de Montaigne (1533-1592) im 16. Jahrhundert auf einer sehr philosophischen Ebene, die zunächst weniger den Egoismus als mehr das bis dahin unbekannte Phänomen der Selbstreflexion, also die Auseinandersetzung mit den eigenen Fehlern und Schwächen beinhaltet. In dieser Auseinandersetzung finden sich zwar durchaus Elemente dessen, was später zum programmatischen Siegeszug des Individualismus werden soll, aber es bleibt zunächst in einem Stadium der Latenz. Allerdings nicht ohne Auswirkungen: die populäre Form des Egoismus im 19. Jahrhundert wird durch eine elitäre Form im 18. Jahrhundert vorbereitet. Zur Zeit Sades versteckt er sich hinter einer Kulisse des Anstandes und der Formwahrung und existiert darum nicht offiziell, dafür aber umso mächtiger. Er ist eigentlich herkunftsunabhängig, gerade bei Sade lernen wir reiche Bordellbesitzerinnen und verarmte Adelige kennen; allerdings herrscht offiziell und in

der Mehrzahl der Fälle auch reell die Aristokratie. Sade bringt den Egoismus und die Ausschweifung in einer literarisch durchaus anspruchsvollen und dabei kompromisslosen Weise zu Papier. Er hält seiner Welt einen Spiegel vor, der dadurch umso stärker reflektiert, dass er den Fehler umgeht, sich auf das zu stützen, was seit jeher das Alibi eines jeden gesellschaftlichen Diskurses ist: die Moral. Sade beschreibt Dinge die existierten, allerdings nicht notwendigerweise bei ihm selbst. Simone De Beauvoir schreibt: „Zu jener Zeit gab es zahlreiche Libertins, die sich ungestraft noch ärgeren Ausschweifungen hingaben“ (De Beauvoir 1964, 16). Allerdings steht all das in Gegensatz zu allem, was offiziell jemals geduldet werden darf. Und: Er singt ein überzeugendes und gut durchkomponiertes und argumentiertes Hohelied auf eben dieses Verhalten. Doch stellt sich die Frage: Hat der Philosoph Sade tatsächlich als Einziger seine Zeit in einer Weise wiedergegeben, die ihr entspricht? Ist er ein genialer Erreger der Gemüter, der anspricht, was schmerzt - mit einer radikalen Betonung von Sexualität und Gewalt? Oder ist er ein wollüsterner und maßloser Verbrecher, der seine Schandtaten auch noch zu Papier bringen musste? Und wenn ja, wo ist die Grenze zwischen Metapher und Abbild? War er ein Verbrecher oder ein genialer Grenzgänger? Die Zeitzeugenberichte sprechen für sich:

Apollinaire bezieht sich auf Louis-Ange Pitou, der von 1802 bis 1803 ein Mitgefangener von Sade ist und Folgendes über ihn schreibt:

Die Gier nach literarischer Berühmtheit war die Ursache für die Verderbtheit dieses Mannes, der nicht von Haus aus schlecht war. Da er sich nicht bis zur Höhe der moralischen Schriftsteller erster Ordnung aufzuschwingen vermochte, hatte er beschlossen, den Abgrund der Verworfenheit aufzutun und sich hineinzustürzen, um, getragen von den Schwingen des bösen Geistes, daraus wieder aufzusteigen und Unsterblichkeit zu erlangen, indem er alle Tugenden verteufelte und alle Laster öffentlich vergötterte. Dennoch konnte man an ihm gelegentlich Spuren gewisser Tugenden erkennen, zum Beispiel der Wohltätigkeit. (Pitou zit. n. Apollinaire 1972, 18)

Es ist also - glaubt man Apollinaire - mehr die Eitelkeit, die Sade antreibt, als die Verdorbenheit. Er instrumentalisiert das Böse, um mit ihm einen bestimmten Effekt zu erzielen, doch muss man sich fragen, ob es nicht immer Sade der Schriftsteller ist,

der diese explizite Stellung zu Gewalt und Sexualität einnimmt, und nie Sade der private Mensch. Dies nämlich würde bedeuten, dass er das Böse immer als Mittel zum Zweck in seinen Werken verwendet und damit bewusst als Metapher einsetzt.

Man muss bei aller Konzentration auf die sogenannten „niedereren Triebe“ betonen, dass Sade alles andere als ein ungebildeter Mann war. Er war wohlgezogen, ein vollendeter Reiter und Tänzer, äußerst kunstinteressiert und sehr belesen. Wenn man die Figur der Justine, der Juliette oder der Madame de Saint-Ange aus „*Die Philosophie im Boudoir*“ betrachtet, könnte man ihn sogar als eine Art frühen Feministen bezeichnen, der der Lust der Frau sehr viel Aufmerksamkeit schenkt und durch die sensible und ewig missbrauchte Justine und ihre selbstbewusste und lustbetonte Schwester Juliette einen „alten“ und einen „neuen“ Frauentypus entwirft. Charles Nodier berichtet: „Je me souviens seulement qu’il était poli jusqu’à l’obséquiosité, affable jusqu’à l’onction, et qu’il parlait respectueusement de tout ce que l’on respecte“ (Nodier 1872, 23).

Und Apollinaire schreibt:

Er liebte das Wohlleben, seine Bequemlichkeit, und es erübrigt sich, auf seinen Hang zur Wollust hinzuweisen. Unter der Schreckensherrschaft hat er so viele Beweise für seine Menschlichkeit geliefert, daß man ihm bestätigen kann, er sei weniger grausam gewesen als manche seiner vergrößert und verzerrt dargestellten Handlungen annehmen lassen und als die Lektüre seiner Werke ihn erscheinen läßt.

(Apollinaire in: Sade 1972, 22)

Wir stellen fest, dass die Frage nach dem „Gut“ oder „Böse“ des Sadeschen Charakters wenig Sinn macht, da die Antwort auf diese Frage wenn überhaupt nur implizit in sein Denken integriert zu finden ist, und selbst dann nur mit einem Zugeständnis an eine polemische Lesart seiner Werke möglich ist. „Faut-il brûler Sade?“ fragt Simone De Beauvoir²¹. In ihrem gleichnamigen Essay stellt sie bald fest, dass der Marquis Sade, im Gefängnis seiner größten Leidenschaft - der Leidenschaft - beraubt, im Grunde aus Trotz und Frustration zum Schriftsteller

²¹Vgl.: **De Beauvoir**, Simone: „Soll man de Sade verbrennen. Drei Essays zur Moral des Existenzialismus“. München: Szczeny 1964. S.7ff.

wurde. Das Schreiben und das Essen (Sade wird im Gefängnis extrem fettleibig) müssen für elf lange Jahre die Wut und Kraft seiner Libido katalysieren. Wir wissen, dass Sade nicht deshalb zum Symbol der Schlechtigkeit seiner Zeit wurde, weil er schlechter als andere bzw. als seine Zeit war, sondern weil er sich weigerte darauf zu verzichten, aus seiner Schlechtigkeit eine Moral zu machen. Wäre es Sade um das Böse im klassischen Sinn gegangen, er hätte dutzende Posten annehmen können, die ihn in aller Ruhe und vom Gesetz gedeckt hätten foltern und töten lassen. Doch sein Böses hat eine andere Struktur, das Böse als Selbstzweck langweilt ihn. Ein Begriff des Bösen der dem von Sade analog ist findet sich bei Schelling:

Ebenso das Böse ist nicht bloße Privation des Guten, nicht bloße Verneinung der inneren Harmonie, sondern positive Disharmonie. Das Böse kommt auch nicht aus dem Leib, wie so viele noch jetzt meinen. Der Leib ist eine Blume, woraus der eine Honig, der andere Gift saugt. Nicht der Geist wird vom Leib, sondern umgekehrt der Leib vom Geist inficirt. Das Böse ist in gewissem Betracht das reinste Geistige, denn es führt den heftigsten Krieg gegen alles Seyn, ja es möchte den Grund der Schöpfung aufheben. Wer mit den Mysterien des Bösen nur einigermaßen bekannt ist (denn man muß es mit dem Herzen ignoriren, aber nicht mit dem Kopf), der weiß, daß die höchste Corruption gerade auch die geistigste ist, daß in ihr zuletzt alles Natürliche, und demnach sogar die Sinnlichkeit, ja die Wollust selbst verschwindet, daß diese in Grausamkeit übergeht, und daß der dämonisch-teuflische Böse dem Genuß weit entfremdeter ist als der Gute. (Schelling 1964, 360)

Sade hat im Schellingschen Sinn das Böse gedacht, in seinen Büchern, in seinen Phantasien, in seiner Philosophie, aber er hat es körperlich nie ausgelebt. Wenn er etwas getan hat, das objektiv den Kriterien des Bösen entspricht, dann aus Übermut und aus Gier nach Befriedigung. Und eben diese Gier nach Befriedigung ist es, die, unterdrückt und aufgestaut, ihn im Gefängnis dazu brachte, mittels seiner Bücher Rache zu nehmen an allen, deren Befriedigung durch ihr Schweigen jene Kontinuität findet, die ihm selbst verwehrt blieb. De Beauvoir schreibt dazu:

Da man nicht in aller Ruhe das Gute vom Bösen trennen kann, um sich nacheinander beidem hinzugeben, muß man angesichts des Guten und sogar von diesem abhängig das Böse fordern. [...] ‚Blut fließen lassen‘ war eine Handlung, die unter bestimmten Umständen auf ihn eine fast berausende Wirkung ausüben konnte, aber was ihn zur Grausamkeit trieb, war eigentlich das Verlangen, durch sie ganz bestimmte

Menschen und sein eigenes Dasein als Bewußtsein und Freiheit und gleichzeitig als
Fleischlichkeit zu erfahren (De Beauvoir 1964, 18 – 24)

Das Gute vom Bösen zu trennen um es getrennt voneinander zu erforschen! Das ist es, was Sade mit den „*120 Tagen von Sodom*“ als Gedankenexperiment macht: In der Einsamkeit seiner Gefängniszelle begibt er sich nach Silliny, mauert sich ein und gibt sich dem Bösen hin, ganz und gar. Er entzieht sich der Gesellschaft, der Sozialität, der Vernunft und kostet das Letzte, das ihm geblieben ist, gnadenlos aus: die Imagination. Sade giert nach Überreizung! Die Schocks, die er dem Nervensystem zufügt, den Geist, den er durch den sexuellen Wahnsinn, dem der Körper ausgesetzt ist, bezwingen will, das alles ist und bleibt bei ihm ein Konstrukt, das der Gratwanderung zwischen Realität und Fiktion standhält. Gewisse Grenzen werden bei Sade, der sehr wohl eine praktische Ahnung von dem hat, was er schreibt, in der Realität nie überschritten. Aber: Er abstrahiert und überzeichnet in „*Die 120 Tagen von Sodom*“ so sehr, taucht ab in die ungeheure Intimität des Wahnsinns, dass Sade (und zwar aus einer Naivität heraus und vor allem durch die intellektuelle bzw. literarisch-philosophische Abstraktion, man könnte es auch Ignoranz nennen, durch die er es schafft jeglichen Ansatz von Moral und Verantwortung außen vor zu lassen), Elemente von Auschwitz antizipiert. Diese Antizipation ist allerdings äußerst abstrakt und findet – ein nur scheinbarer Widerspruch – noch nicht auf der politischen Ebene statt. Sade wäre niemals auf die Idee gekommen, dass es möglich ist, dass aus einem sexuellen Wahnsinn ein ideologischer und aus einigen wenigen Toten in der Phantasie einige Millionen in der Realität werden könnten. Hätte er es gewusst, er hätte „*Die 120 Tage von Sodom*“ vielleicht nie oder wenn dann mit einem anderen Bewusstsein geschrieben!

2.1 Sigmund Freud und der Trieb

Der Zusammenhang zwischen Freud und Sade scheint auf der Hand zu liegen. Wenngleich die Begriffsbezeichnung des Sadismus nicht von Freud selbst stammt, so finden wir doch eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Sadismus und dem Masochismus bei ihm vor. Dabei ist besonders der Text „*Das ökonomische*

*Problem des Masochismus*²² von 1924 von Bedeutung für die vorliegende Arbeit. Darin erklärt Freud folgendes:

Die Libido trifft in (vielzelligen) Lebewesen auf den dort herrschenden Todes-, und Destruktionstrieb, welcher dies Zellenwesen zersetzen und jeden einzelnen Elementarorganismus in den Zustand der anorganischen Stabilität (wenn diese auch nur relativ sein mag) überführen möchte. Sie hat die Aufgabe, diesen destruirenden Trieb unschädlich zu machen, und entledigt sich ihrer, indem sie zum großen Teil und bald mit Hilfe eines besonderen Organsystems, der Muskulatur, nach außen ableitet, gegen die Objekte der Außenwelt richtet. Er heiße dann Destruktionstrieb, Bemächtigungstrieb, Wille zur Macht. Ein Anteil dieses Triebes wird direkt in den Dienst der Sexualfunktion gestellt, wo er wichtiges zu leisten hat. Dies ist der eigentliche Sadismus. (Freud 2003, 303)

Kurz darauf bezeichnet Freud den Todestrieb als den „Ursadismus“, also als den Wunsch durch Destruktion der Überführung in einen sicheren Zustand näher zu kommen. Was bedeutet dies für das Verhältnis zwischen dem Sadismus bzw. dem Masochismus und der Ökonomie, ausgehend vom Freudschen Begriff des Lustprinzips? Grundsätzlich meint Freud mit dem Lustprinzip etwas anderes als das, was für die vorliegende Arbeit wichtig ist, nämlich den „Wächter des Lebens“ wie er es nennt²³. Allerdings ist es jener schmale Grat zwischen der Freudschen und der Sadeschen Bedeutung des Lustprinzips, der für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist. Unter anderem auch deshalb, weil die Frage, ob Sade Freud antizipiert, eine sehr wichtige ist. So wie Bataille die psychologische Struktur des Faschismus untersucht hat, analysiert Freud die psychologische Struktur der Instanzen innerhalb einer menschlichen Persönlichkeit. Und in diesem Zusammenhang stellt sich die Frage ob der Sadismus die logische Konsequenz der Todessehnsucht in einer Verwertungsgesellschaft ist, die das Lustprinzip nur in seiner negativen Ausformung existieren lässt? Die Werke Sades lesen sich wie ein Wechselspiel zwischen den Hauptprotagonisten des Freudschen Schaffens, dem Ich und dem Es, bzw. wie eine ständige Eskalation einer der beiden Instanzen. Der Zusammenhang zwischen der Sadeschen Lustorientierung und dem Freudschen

²² Vgl.: Freud 2003, S. 297-203

²³ Vgl.: Freud 2003, S. 301

Lustprinzip wird jedoch durch folgende Kritik Jacques Lacans (1901 – 1981) relativiert:

Daß Sades Werk Freud antizipiert, und sei's auch nur als Katalog der Perversionen, ist eine den Geisteswissenschaften nachgebetete Dummheit, an der wie stets die Spezialisten schuld sind. Demgegenüber möchten wir behaupten, daß das Sadesche Boudoir von der Art jener Stätten ist, denen die Schulen der Antiken Philosophie ihren Namen verdanken: Akademie, Lyzeum, Stoa. Hier wie dort geht man an die Vorbereitung der Wissenschaft indem man die Position der Ethik einer Korrektur unterzieht. [...] Wenn Freud *sein* Lustprinzip artikulieren konnte, ohne sich noch im Geringsten um den Hinweis zu kümmern, worin es sich gemessen an seiner Funktion innerhalb der traditionellen Ethik unterscheidet, ja ohne daß er noch hätte Gefahr laufen müssen, im Nachhall des unbestrittenen Vorurteils zweier Jahrtausende [...] verstanden zu werden, können wir nicht umhin, der ansteigenden Linie des Themas von der ‚Glückseligkeit des Bösen‘, wie sie das neunzehnte Jahrhundert durchzieht, unsere Referenz zu erweisen. (Lacan 1972, 325)

Lacan meint also, dass Sade viel mehr eine Art von Wegbereiter, ein „Normenbeseitiger“ und subversiver Antipode Freuds war, keineswegs aber inhaltlich vorweggenommen hat, was Freud später erforschen sollte. Des Weiteren schreibt Lacan über Kant:

Die *Philosophie im Boudoir* erscheint acht Jahre nach der *Kritik der praktischen Vernunft*. Wie man sehen wird, verträgt sie sich nicht nur mit ihr, sondern ergänzt sie vielmehr, ja sie spricht, wie wir schließlich nachweisen werden, die Wahrheit der *Kritik* aus. (Lacan 1972, 326)

Lacan spielt hier darauf an, dass Sade die Kantsche Moral und Sittlichkeit auf einer bestimmten Ebene entlarvt, und zwar indem er ihre Subjektivität darlegt. Allerdings widerlegt er sie nicht, er raubt ihr nur die Unschuld. Das Gerüst der Kantschen Behauptungen bleibt, das Ergebnis des kategorischen Imperativs ist aber durch die Sadeschen Elemente ein völlig anderes als das, was man der Maxime zur Bildung eines allgemeinen Gesetzes zuschreiben würde.

Freud beschreibt nun den *Trieb* als Begriff, der zunächst nur in einer schematischen Vorstellung vorhanden sein kann. Einer genauen Beschreibung nähert er sich von zwei Seiten an, der *physiologischen* und der *biologischen*, des Weiteren

unterscheidet er zwischen *Ich-, oder Selbsterhaltungstrieben* und *Sexualtrieben*. Hier ist der Begriff des *Reizes* entscheidend, der sich dadurch definiert, dass ein Einfluss von außen eine Aktion gegen den Organismus setzt, deren Reaktion sich nach derselben Richtung, nämlich nach Außen, zurückwendet. Symptomatisch für den Reiz ist, dass es möglich ist, sich ihm zu entziehen. Freud schreibt: „Es hindert uns nichts, den Begriff des Triebes unter den des Reizes zu subsumieren: der Trieb sei ein Reiz für das Psychische.“ (Freud 2003, 82) Er betont aber, dass nicht jeder psychische Reiz auch ein Triebreiz ist und vergleicht dazu eine verätzte Magenschleimhaut als Beispiel für einen Triebreiz mit einem von der Sonne geblendeten Auge, welches keiner ist. Der Triebreiz ist also ein Reiz, dessen Besonderheit darin besteht, dass er von Innen kommt und dem entsprechend eine besondere seelische Wirkung hat, der man nicht entfliehen kann. Die Unmöglichkeit der Widersetzung durch Flucht ist also der beiden Unterschiede zwischen einem Triebreiz und einem normalen Reiz. Der zweite Unterschied zwischen einem Trieb und einem herkömmlichen Reiz besteht darin, dass die Wirkung des herkömmlichen Reizes stets eine punktuelle ist und auch durch eine einmalige Aktion abgewehrt werden kann. Der Triebreiz im Gegensatz dazu operiert kontinuierlich und dementsprechend schwierig ist es, ihm entgegenzuwirken. Freud schreibt:

Die äußeren Reize stellen nur die eine Aufgabe, sich ihnen zu entziehen, dies geschieht dann durch Muskelbewegungen, von denen endlich eine das Ziel erreicht und dann als die zweckmäßige zur erblichen Disposition wird. Die im Inneren des Organismus entstehenden Triebreize sind durch diesen Mechanismus nicht zu erledigen. Sie stellen also weit höhere Anforderungen an das Nervensystem [...]. Wir dürfen also wohl schließen, daß sie, die Triebe, und nicht die äußeren Reize, die eigentlichen Motoren der Fortschritte sind, welche das so unendlich leistungsfähige Nervensystem auf seine gegenwärtige Entwicklungshöhe gebracht haben. Natürlich steht nichts der Annahme im Wege, daß die Triebe selbst, wenigstens zum Teil, Niederschläge äußerer Reizwirkungen sind, welche im Laufe der Polygenese auf die lebende Substanz verändernd einwirkten (Freud 2003, 84)

Zwar bezieht sich Freud hier bloß auf den Trieb und seinen sozusagen evolutionsgeschichtlichen Einfluss auf das Nervensystem. Jedoch führt er weiter aus, dass das Regelwerk von Lust und Unlust ein Spiegel dessen ist, wie der gesamte Organismus, im Speziellen jedoch der seelische Apparat, mit sämtlichen Reizen, die

auf ihn einwirken, umgeht. So gesehen kann der Trieb, obwohl er in erster Linie Ursache ist, doch als eine Art von Indikator gelten; und zwar für die Form, in der verschiedenste Reize die Möglichkeit haben auf den Menschen einzuwirken oder in ihm zu agieren. Nun stellt Freud die biologischen Funktionen des menschlichen Organismus in den Mittelpunkt und stellt fest, dass der Trieb „...als ein Grenzbegriff zwischen seelischem und somatischem, als psychischer Repräsentant der aus dem Körperinnern stammenden, in die Seele gelangenden Reize, als ein Maß der Arbeitsanforderung, die dem Seelischen infolge seines Zusammenhanges mit dem Körperlichen auferlegt ist“ (Freud 2003, 84 – 85), erscheint. Dabei sind folgende Begriffe für ihn von Bedeutung: der Drang, das Ziel, das Objekt und die Quelle des Triebes. Der Drang des Triebes bezeichnet seinen motorischen Energieaufwand, das, was der Trieb an Kraft und Arbeitsaufwand aufbringen muss. „Der Charakter des Drängenden ist eine allgemeine Eigenschaft der Triebe, ja das Wesen derselben“ (Freud 2003, 85). Als universales Ziel des Triebes gibt Freud die Triebbefriedigung an, die, so sehr sie auch die gemeine Endabsicht aller Triebe ist, sich dadurch auszeichnet, dass die Wege, über die sie erlangt wird, im Gegensatz zum Ziel unterschiedlicher nicht sein könnten. Dies führt außerdem dazu, „...daß sich mannigfache nähere oder intermediäre Ziele für einen Trieb ergeben können, die miteinander kombiniert oder gegeneinander getauscht werden“ (Freud 2003, 85). Er spricht in diesem Zusammenhang auch von der *Triebhemmung*, also davon, dass manche Triebe zwar im Ansatz befriedigt werden, in weiterer Folge das Ziel aber nicht oder nur scheinbar erreichen. Das Triebobjekt ist ein reines Mittel zum Zweck, ausgezeichnet durch die Fähigkeit der Vermittlung, der Träger, der „Realisateur“ der Triebbefriedigung und als solcher variabel und zunächst vom Trieb unabhängig. Erst durch seine Funktion wird er dem Trieb zugeordnet und je nach Erfüllungspotenz benutzt oder abgestoßen. Das Objekt kann körperfremd, aber auch körpereigen sein und „...kann im Laufe der Lebensschicksale des Triebes beliebig oft gewechselt werden; dieser Verschiebung des Triebes fallen die bedeutsamsten Rollen zu. Es kann der Fall vorkommen, dass dasselbe Objekt gleichzeitig mehreren Trieben zur Befriedigung dient...“ (Freud 2003, 85). Als *Fixierung* bezeichnet man eine im Speziellen enge Bindung eines Triebes an ein Objekt, was in der Regel zur Folge hat, dass der Trieb seiner Flexibilität verlustig geht und eine Lösung verunmöglicht

wird. „Unter der *Quelle* des Triebes versteht man jenen somatischen Vorgang in einem Organ oder Körperteil, dessen Reiz im Seelenleben durch den Trieb repräsentiert ist“ (Freud 2003, 86). Es ist dabei laut Freud nicht bekannt, ob dieser Vorgang notwendigerweise stets chemischer Natur sein muss, oder zum Beispiel auch mechanischen Ursprungs sein kann, wobei er die genaue Ursache der Triebquellen als nicht durchwegs erforderlich angibt. Es lässt sich zuweilen von den Zielen des Triebes auf dessen Quellen schließen. Wie bereits erwähnt unterscheidet Freud weiter zwischen dem *Ich- oder Selbsterhaltungstrieb* und dem *Sexualtrieb*. Die Ursache dieser Unterscheidung liegt in seiner Erfahrung mit den sogenannten *Übertragungsneurosen* (Hysterie, Zwangsneurose), die ihn zu der Vermutung veranlassen, dass die Ursache dieser Zustände in einem Konkurrenzverhalten zwischen dem Ich und der Sexualität zu suchen ist. Ich werde mich im Blick auf meine Arbeit mit dem Sexualtrieb beschäftigen.

Die Sexualtriebe werden allgemein von Freud als zahlreich, vielfältigen organischen Quellen entstammend und zunächst voneinander unabhängig charakterisiert – erst mit der Zeit kommt es zu einer synthetischen Verbindung der einzelnen Triebe. Das Ziel eines einzelnen Sexualtriebes ist die *Organlust*, erst die zu einer Synthese gefassten Triebe widmen sich der Fortpflanzung. Es werden vier verschiedene *Tribschicksale* (= Arten der Triebabwehr) unterschieden: *Die Verkehrung ins Gegenteil, die Wendung gegen die eigene Person, die Verdrängung, die Sublimierung*. Die Verdrängung sowie die Sublimierung sollen in diesem Kapitel nicht behandelt werden. Bei der Verkehrung ins Gegenteil unterscheidet Freud zwei verschiedene Vorgänge, die *Wendung eines Triebes von der Aktivität in die Passivität* und die *inhaltliche Verkehrung*.

Beispiele für den ersten Vorgang ergeben die Gegensatzpaare Sadismus – Masochismus und Schaulust – Exhibition. Die Verkehrung betrifft nur die *Ziele* des Triebes; für das aktive Spiel: quälen, beschauen, wird das passive: gequält werden, beschaut werden eingesetzt. Die inhaltliche Verkehrung findet sich in dem einen Falle der Verwandlung des Liebens in ein Hassen (Freud 2003, 89)

Charakteristisch für den Sadismus sind dabei Gewalttätigkeit sowie die Objektivierung einer anderen Person zum Zwecke der Machtausübung. Dieses

Verhältnis kehrt sich beim Masochismus nun um, man gibt das fremde Objekt zunächst auf und ersetzt es durch die eigene Person, das aktive Triebziel wird zu einem passiven. Nun wird als Ersatz für das Subjekt erneut eine Zielperson gesucht. Interessant dabei ist, dass Sadismus und Masochismus genau dieselbe Struktur haben, nämlich die der Lust am Quälen, und sich nur dadurch unterscheiden, dass beim Masochismus man selbst das Ziel der Unterdrückung ist – es kommt in beiden Fällen zu einer Instrumentalisierung Außenstehender.

*Die Wendung gegen die eigene Person wird uns durch die Erwägung nahegelegt, daß der Masochismus ja ein gegen das eigene Ich gewendeter Sadismus ist, die Exhibition das Beschauen des eigenen Körpers mit einschließt. Die analytische Beobachtung läßt auch keinen Zweifel daran bestehen, daß der Masochist das Wüten gegen seine Person, der Exhibitionist das Entblößen derselben mitgenießt. Das Wesentliche an dem Vorgang ist also der Wechsel des *Objektes* bei ungeändertem Ziel* (Freud 2003, 89)

Freud schreibt weiter, dass es ursprünglichen Masochismus nicht gibt, er entsteht immer als Umkehrung des Sadismus. Ausgesprochen interessant ist auch, dass laut der psychoanalytischen Auffassung nicht das Zufügen des Schmerzes an sich im Mittelpunkt des Sadismus steht, sondern die Identifikation mit demjenigen, der den Schmerz empfindet. So werden dann Sadismus und Masochismus zu einander bedingenden Vorgängen der Triebunterdrückung:

Die Auffassung des Sadismus wird auch durch den Umstand beeinträchtigt, daß dieser Trieb neben seinem allgemeinen Ziel (vielleicht besser: innerhalb desselben) eine ganz spezielle Zielhandlung anzustreben scheint. Neben der Demütigung, Überwältigung, die Zufügung von Schmerzen. Nun scheint die Psychoanalyse zu zeigen, daß das Schmerzzufügen unter den ursprünglichen Zielhandlungen des Triebes keine Rolle spielt. [...] Wenn sich aber einmal die Umwandlung in Masochismus vollzogen hat, eignen sich die Schmerzen sehr wohl, ein passives masochistisches Ziel abzugeben, denn wir haben allen Grund anzunehmen daß auch die Schmerz- wie andere Unlustempfindungen auf die Sexualerregung übergreifen und einen lustvollen Zustand erzeugen, um dessentwillen man sich auch die Unlust des Schmerzes gefallen lassen kann. Ist das Empfinden von Schmerzen einmal ein masochistisches Ziel geworden, so kann sich rückgreifend auch das sadistische Ziel, Schmerzen zuzufügen, ergeben, die man, während man sie anderen erzeugt, selbst masochistisch in der Identifizierung mit dem leidenden Objekt genießt. [...] Das

Schmerzgenießen wäre also ein ursprünglich masochistisches Ziel, das aber nur beim ursprünglich Sadistischen zum Triebziele werden kann. (Freud 2003, 90 – 91)

Hier sind zunächst dieselben Stufen feststellbar wie beim vorherigen Gegensatzpaar: Es beginnt mit dem Beschauen des eigenen Körpers, dieses Interesse wird dann auf einen anderes Objekt übertragen und schließlich entsteht das Bedürfnis selbst von diesem Objekt betrachtet zu werden. Allerdings unterscheidet ein grundsätzlicher Faktor diese beiden Gegensatzpaare, nämlich jener, dass der Voyeurismus im Gegensatz zum Sadismus als autoerotische Handlung beginnt, sprich das Objekt des libidinösen Interesses man selbst ist. Es gibt also beim Voyeurismus eine Art von „Vorstufe“, wie Freud es bezeichnet, in der das zu erfüllende Bedürfnis erst einmal von einem selbst erfüllt werden kann, was beim Sadismus nicht möglich ist. Das Ich ist, so Freud, zu Beginn der seelischen Funktion des Organismus von den Trieben gesteuert und vor allem in der Lage diese Triebe selbst zu befriedigen, man spricht von *narzisstischer autoerotischer Befriedigung*. Dementsprechend ist die Außenwelt von wenig Interesse für das Ich. Wenn nun im Sinne Freuds „...das Lieben als Relation des Ichs zu seinen Lustquellen...“ (Freud 2003, 96) definiert wird, wir uns aber darüber klar sind, dass dennoch der Reizeinfluss von außen unvermeidlich ist, befinden wir uns bereits im Herzen einer Ambivalenz: Das sich selbst liebende Ich ist mit dem Zwang, einen Störfaktor zu integrieren, konfrontiert, unterscheiden zu müssen was Lust- und was Unlustquelle ist.

Unter der Herrschaft des Lustprinzips vollzieht sich nun in ihm eine weitere Entwicklung. Es nimmt die dargebotenen Objekte, insofern sie Lustquellen sind, in sein Ich auf, introjiziert sich dieselben [...] und stößt andererseits von sich aus, was ihm im eigenen Innern Unlustanlaß wird [...]. Es wandelt sich so aus einem anfänglichen Real-Ich, welches Innen und Außen nach einem gut objektiven Kennzeichen unterschieden hat, in ein purifiziertes *Lust-Ich*, welches den Lustcharakter über jeden anderen setzt (Freud 2003, 97)

Ist ein Objekt nun ein Träger von Unlust, so hat das Ich die Tendenz, den Abstand zwischen sich und dem Objekt zu erhöhen, es kehrt dazu zurück die Außenwelt abzuwehren. Diesen Akt subsummiert Freud als Hass. Liebe und Hass sind dabei nicht Ausdruck des Triebes in seinem Verhältnis zu einem Objekt, sondern dienen

dem Ich dabei, sein Verhältnis zu den Objekten der Außenwelt zu relativieren. Dabei stellt Freud aber auch fest, dass die Liebe nicht für die libidinös gesehen neutralen Objekte der Icherhaltung zum Tragen kommt, sondern den Lustobjekten vorbehalten ist.

„In Sadism and in power politics human beings become objects. That similarity is the ideological basis of the film” (Pasolini 1975, 40), schreibt Pasolini während der Dreharbeiten zu „Salò...“ und stellt in demselben Artikel die Frage, ob der Drang zur Devotheit dem Freudschen Todestrieb ähneln könnte²⁴. Die Todessehnsucht und ihr Zusammenhang mit der Sehnsucht, andere Menschen zu beherrschen ist also das Spannungsfeld, in dem Pasolini sich bewegt um auf politischer wie psychologischer Ebene die Wurzeln dieser destruktivsten aller Formen des Sadismus zu analysieren, nämlich des Totalitarismus in seiner am meisten entarteten Form.

2.2 Das Böse, die Lust und die Philosophie

Der im Totenschein des Marquis Sade angegebene Beruf lautet: „homme des lettres“, also „Schriftsteller“. Obwohl Sade in erster Linie privilegierter Erbe und wohlverheirateter Adelsspross war, kann man ihn mit gutem Gewissen einen Schriftsteller nennen, seine literarische Hinterlassenschaft spricht für sich. Was aber macht ihn zum Philosophen, und kann man ihn tatsächlich so bezeichnen? Obwohl die Philosophie in seinen Werken kontinuierlich eine Rolle spielt, zählt Marquis de Sade zu jener Kategorie von Philosophen, die erst posthum und nach vielen Relativierungen ihres Schaffens die Ehre hatten, so bezeichnet zu werden. Weit jenseits von wissenschaftlichem Arbeiten oder der akademischen Auseinandersetzung mit Philosophiegeschichte ist seine „Philosophie“ vor allem durch zwei Dinge geprägt: Ihre Radikalität und ihre Konzentration auf die Lust. Madame Dubois, Figur in der *Justine* sagt schon: „Das Element der Philosophie ist der Geschlechtsgenuss!“ (Sade, zit. n. Bloch 1878, 35). An anderer Stelle in der *Juliette* liest man: „Das Feuer der Leidenschaft wird stets an der Fackel der Philosophie entzündet“ (Sade, zit. n. Bloch 1978, 36).

²⁴ Vgl.: Pasolini on Sade, S.41

Iwan Bloch stellt fest, dass neben eher willkürlichen Erwähnungen der Religionskritik von Baruch de Spinoza (1632 – 1677), Lucilio Vanini (1585 – 1619) und Paul Henri Thiry d'Holbach (1723 – 1789) und eher opportunistischen Bezügen zur Naturphilosophie Montesquieus (1689 – 1755) und Jean-Jacques Rousseaus (1712 – 1755), Julien Offray de La Mettrie (1709 – 1751) eine bedeutende Rolle in Sades Denken spielt:

Den größten Einfluss scheint La Mettrie auf Sade ausgeübt zu haben. Wenigstens erscheint uns das philosophische System des Marquis Sade, wenn man den eklektischen Mischmasch als solches bezeichnen darf, mit Vorliebe Gedanken La Mettries zum Ausdruck zu bringen. Beide suchen die Legitimation ihres Geschlechtsgenusses in der philosophischen Analyse (Bloch 1978, 36)

Sade ist, ebenso wie La Mettrie, überzeugter Atheist und man kann ihm einen großen Hang zur Polemik gegen, um nicht zu sagen Angst vor der Tugend nachsagen; dies allerdings ist eine Angst, die in seiner Zeit durchaus berechtigt ist: Sowohl La Mettrie als auch Sade finden zu ihrer Zeit in Frankreich einen fruchtbaren Boden für ihren radikalen Atheismus²⁵ vor; denn je näher die Zeit der Revolution kommt, desto merklicher wird die generelle Tendenz im Volk hin zum Naturalismus. Bloch schreibt:

Montesquieu und Voltaire hatten die sensualistische Philosophie Lockes in Frankreich bekannt gemacht, wo schon der Skeptizismus Pierre Bayles die Philosophie dem christlichen Glauben als das Höhere und das Wahrere entgegengestellt hatte. [...] Die Erkenntnis ist eine Funktion der Sinne. Die Grundlage der Moral ist das eigene Wohl, der Egoismus. Ewig ist nur die Bewegung die aus sich selbst alle Dinge hervorbringt und keines Schöpfers bedarf. Freier Wille und Unsterblichkeit der Seele, sowie der Gottesbegriff sind daher Utopien. Die Materie ist das einzig Sichere. Eine Seele gibt es nicht. Der Atheismus ist die einzige Religion, die in der Anbetung der Natur, im glücklichen Leben und physischen Genuss ihre Befriedigung findet. Aus diesen vorzüglich von La Mettrie und Holbach formulierten Sätzen ergab sich das, was die

²⁵ Zwar polemisiert Sade ohne Unterlass gegen Gott und seine Tugenden, nimmt aber sehr wohl eine dementsprechende Begrifflichkeit zu Hilfe, wenn sie der Beschreibung der Lust dient. So schreibt er in „Die Philosophie im Boudoir“: „Weiber, nehmt euch die wollüstige Saint-Ange zum Vorbild; verachtet wie sie alles, was den göttlichen Gesetzen der Lust zuwiderläuft, denen sie ihr Leben lang gehorchte.“ (Sade 1972, 85). Diese „göttlichen Gesetze“ sind zwar vermutlich nicht sehr viel mehr als eine Floskel, jedoch zeigen sie, dass auch ein Marquis de Sade durchaus anfällig für den diskreten Charme einer metaphysischen Metaphorik sein kann.

französische Philosophie des 18. Jahrhunderts besonders charakterisiert, ihre Opposition gegen die Kirche und Religion, ihr Eintreten für die Freiheit des einzelnen Individuums (Bloch 1978, 37)

Eines der philosophischen Hauptwerke, das gleichzeitig all diese bisher erwähnten Charakteristika des Sadeschen Diskurses enthält, ist „Die Philosophie im Boudoir“: Madame de Saint Ange, eine für ihre 26 Jahre bereits ausgesprochen erfahrene Libertine, erhält Besuch von der 15-jährigen Eugénie, die willig ist bis zum Exzess, sich von ihr, ihrem Bruder, dem Chevalier de Mirvel sowie dem eigentlich homosexuellen Monsieur Dolmancé aufklären und in die Welt des Lasters einführen zu lassen. Eine Welt, die durch lange philosophische Diskurse als die wahrhaft erstrebenswerte Welt etabliert wird. Es ist ein Werk, das sich an die Frauen richtet, aber auch an die Libertins und an „Wollüstige jeglichen Alters und Geschlechts...“ (Sade 1972, 85).

Der erste philosophische Exkurs in diesem Werk betrifft die Mutterliebe und beginnt mit einem Standpunkt, der teilweise an die feministische Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erinnert: „Die Bestimmung der Frau ist es, der Hündin zu gleichen, der Wölfin: Sie soll allen angehören die sie begehren. Es heißt die naturgewollte Bestimmung der Frau offen zu höhnen, wenn man sie durch das absurde Band einer einsamen Ehe knechtet“ (Sade 1972, 131), spricht die Saint-Ange. Sades emanzipatorisches Potential ist ohne Zweifel gegeben, wenngleich er sich auch hier gerne einer Gratwanderung hingibt:

Dolmancé: Da wir einzig aus dem Blut unserer Väter gebildet sind, schulden wir unseren Müttern gar nichts; außerdem haben sie weiter nichts getan, als sich dem Akt unterzogen, während der Vater ihn vollzogen hat; der Vater hat also unsere Geburt gewollt während die Mutter sich darein gefügt hat (Sade 1972, 114)

Misogynie oder Polemik? Lesen wir weiter:

Eugénie: Was willst du mit dem Ausdruck *Hure* sagen? [...]; **Saint-Ange:** glückliche und achtenswerte Geschöpfe, von der öffentlichen Meinung in dem Schmutz gezogen, von der Wollust in den Himmel gehoben, und weitaus nützlicher für die Gesellschaft als die Prüden, denn sie haben den Mut dem Dienste der Gesellschaft die Achtung zu opfern, die ihnen eben diese Gesellschaft ungerechterweise entzieht. Ein Hoch auf

alle, die diesen Ehrentitel tragen! Sie sind die wahrhaft liebenswerten Frauen; die einzigen wirklichen Philosophen! [...] Laß dich nicht blenden, Eugénie, von diesen Frauen die man dir als tugendhaft preist. Sicher, sie dienen nicht den gleichen Leidenschaften wie wir, aber sie haben andere und oft viel verwerflichere . . . Ehrgeiz, Stolz, Hochmut, private Interessen, häufig auch nur die Kälte eines Temperaments, das ihnen nicht einflüstert. Schulden wir solchen Geschöpfen irgendetwas frage ich dich? Folgen sie nicht ausschließlich den Impulsen der Eigenliebe? Ist es denn besser, verständiger, statthafter, dem Egoismus zu opfern als den Leidenschaften? Ich persönlich meine das eine ist so gut wie das andere; und wer nur auf die Stimme der letzteren hört, hat sicherlich weit mehr recht, denn sie alleine ist das Sprachrohr der Natur, während der erstere bloß Dummheit und Vorurteil ausdrückt

(Sade 1972, 116-117)

Was also den zuvor angesprochenen Siegeszug des Egoismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts angeht, so lernen wir bei Sade eine interessante neue Lesart kennen: Wenn schon Egoismus, dann wenigstens im Sinne der Lust, um so doch wieder zu einer Art von Altruismus zu gelangen, der aber nicht die Befolgung der klassischen gesellschaftlichen Normen, sondern einzig die physische Lustbefriedigung zum Zweck hat.

Der nächste Exkurs richtet sich gegen die Religion. So spricht Dolmancé zu Eugénie über Gott:

Dieses abscheuliche Phantom, Eugénie, ist nur die Ausgeburt der Furcht der einen und der Schwäche der anderen und ganz unnütz für das Weltsystem; es würde ihm unfehlbar Schaden zufügen, denn seine Willensäußerungen, die gerecht sein müßten, würden niemals vereinbar sein mit den Ungerechtigkeiten, die den Naturgesetzen innewohnen; es müßte dauernd das Gute wollen, während die Natur das Gute nur als Ausgleich für das Böse wünschen kann, das ihren Gesetzen dient; es müßte immerzu handeln und die Natur die eben dieses Handeln zu ihren Gesetzen zählt, müßte sich mit ihm in ständiger Konkurrenz und Opposition befinden

(Sade 1972, 118)

In weiterer Folge polemisiert Dolmancé hemmungslos gegen Jesus und die Geschichte der Auferstehung, spricht Gott jeglichen Mut ab und macht ihn dem Menschen unterlegen. In diesem Zusammenhang äußert er sich auch positiv über Voltaire (1694 – 1778): „Der schlaue Voltaire benutzte niemals eine andere Waffe

[als den Gotteskult mit Lächerlichkeit zu überschütten, Anm. L.J.], und er ist von allen Schriftstellern derjenige, der sich schmeicheln kann, die meisten Bekehrungen vollbracht zu haben.“ (Sade 1972, 124)

Man hat den Eindruck, dass bei Sade mit solchen Worten eine Verbindung zwischen einer ehrlichen, metaphysikkritischen Polemik und einer Art von „potentem Löwengebrüll“ besteht. Keuschheit, Treue und Wohltätigkeit werden bei ihm alle mit einem ähnlichen Argument entkräftet, nämlich damit, Pseudotugenden zu sein und in Wahrheit nur dem Egoismus zu dienen, aber wiederum nur einem Egoismus, der nicht einmal der Lustbefriedigung dient. Die Treue entzieht die Frau ihrer natürlichen Bestimmung, nämlich der Lustbefriedigung, Eifersucht ist bei keinem der beiden Geschlechter auch nur im Entferntesten angebracht, da sie den geliebten Menschen an der sexuellen Befriedigung hindert. Sade bleibt aber konsequent, er meint, dass es nicht einmal einen Grund gibt, ein Kind, das einer außerehelichen Verbindung entspringt, abzuweisen, da der Ehebruch die einzige Möglichkeit ist, einer der menschlichen Gesetze entspringenden Fessel zu entkommen und die Aufwendungen für das Kind ohnehin Teil jener ehelichen Gemeinschaftsgüter sind, die der Frau zustehen. Darüber hinaus meint er über die Wohltätigkeit, sie erhalte die Armut und mache aus armen Menschen Verbrecher. Diese brutale Ansicht argumentiert Dolmancé folgendermaßen: „Wir dürfen den Anteil an Empfindsamkeit, den die Natur uns verliehen hat, nicht unbedacht ausgeben: ihn zerdehnen heißt ihn verderben“ (Sade 1972, 127).

Auch die von De Beauvoir angesprochene Trennung bzw. Auflösung von „Gut“ und „Böse“ findet sich hier wieder:

Eugénie: Mir scheint, nach allem was sie mir sagen, Dolmancé, daß Gutes tun oder Böses tun hienieden von keinerlei Bedeutung ist; daß allein unsere Neigungen und unser Temperament ausschlaggebend sein dürfen? [...] **Dolmancé:** Kein Zweifel, Eugénie, die Wörter Laster und Tugend haben nur örtliche Gültigkeit. [...] Es gibt keine Abscheulichkeit, die nicht irgendwo vergöttlicht würde, keine Tugend, die man nicht verteufelte (Sade 1972, 128)

In weiterer Folge propagiert er den Analverkehr als beste Verhütungsmethode und legt eine Art von Radikalbuddhismus an den Tag, indem er den Mord als nichts Weiteres als das natürliche Überführen einer Substanz von einem Zustand in einen anderen beschreibt. Da die Zerstörung ein der Natur immanenter Vorgang ist, so Sade, ist weder Mord, noch Totschlag, noch die Weigerung sich fortzupflanzen verwerflich. Um jede andere als die körperliche Liebe zu verdammen, bezieht er sich auf die Wissenschaft: „[...] doch flieht ängstlich die Liebe. Nur ihr physischer Teil ist gut, sagte der Naturforscher Buffon, und er hat sich nicht nur mit dieser Überlegung als guter Philosoph erwiesen.“ (Sade 1972, 217).

So sehr die meisten dieser Ansichten auch jegliche Bemühungen der Differenzierung auf das härteste beanspruchen, bei manchen seiner Vergleiche zeigt Sade doch ein ausgeprägtes politisches Verständnis:

Eugenie: Doch, wenn all die Fehler, die ihr gutheißt, naturbedingt sind, warum stellen die Gesetze sich ihnen entgegen? **Dolmancé:** Weil die Gesetze nicht für den Einzelnen gemacht sind, sondern für die Allgemeinheit, was sie zum ständigen Widerspruch zum Interesse bringt, indem das persönliche Interesse immer dem allgemeinen widerspricht. Doch die Gesetze die gut sind für die Gesellschaft, sind sehr schädlich für die einzelnen, aus denen sie sich zusammensetzt; denn wenn sie den einzelnen auch gelegentlich schützen oder verteidigen, so behindern und fesseln sie ihn dafür dreiviertel seines Lebens; daher verachtet der verständige Mensch sie zwar, duldet sie aber dennoch wie er Schlangen und Nattergezücht duldet, die obzwar sie verletzen oder vergiften, doch zuweilen in der Heilkunst dienlich sind; er wird sich vor den Gesetzen hüten wie vor diesen giftigen Tieren (Sade 1972, 220)

Zwar hat Sade mit allen diesen Worten nichts anderes im Sinn als das, was man gemeinhin als „böse“ und „kriminell“ ansieht, zu rechtfertigen, jedoch fragt man sich, ob hinter diesen Metaphern wohl eine Vorwegnahme der kritischen Theorie stecken könnte, versteckt in einer Polemik des Lasters. In der *„Dialektik der Aufklärung“* lesen wir:

Die totalitäre Ordnung aber setzt kalkulierendes Denken ganz in seine Rechte ein und hält sich an die Wissenschaft als solche. Ihr Kanon ist die eigene blutige Leistungsfähigkeit. Die Hand der Philosophie hatte es an die Wand geschrieben, von Kants Kritik bis zu Nietzsches Genealogie der Moral; ein einziger hat es bis in die

Einzelheiten durchgeführt. Das Werk des Marquis Sade zeigt den ‚Verstand ohne Leitung eines anderen‘, das heißt das von Bevormundung befreite bürgerliche Subjekt. (Horkheimer/Adorno 1984, 37)

So führt uns Sade zu dem, was man als „entartete Freiheit“ bezeichnen könnte. Wenn die „*Dialektik der Aufklärung*“ vom „Verstand ohne Leitung eines anderen“ spricht, dann wird Sade zum Beweis dafür, dass es weder die Gewalt an sich ist, die die faschistische Ordnung konstituiert, noch ihre „perverse“ Ausformung an sich. Sondern die zur totalitären Macht gewordene Gewalt des fortschrittsbesessenen Souveräns über ein unmündiges, uniformiertes Individuum.

Die Philosophie Sades und die Möglichkeiten ihrer ideologischen Auslegung sind eine mögliche bzw. notwendige Ebene der Reflexion. Eine andere solche Ebene ist jene des Raumes und u.a. damit in Verbindung stehend die soziale wie ästhetische Organisation des Sadeschen Kosmos.

2.3 Der Sadesche Raum

Im letzten Kapitel dieses Teils betrachte ich Roland Barthes‘ Blick auf das Sadesche Schaffen. Barthes analysiert die Abgeschlossenheit des Sadeschen Raumes und die Auswirkungen dieser Abgeschlossenheit auf den Umgang mit sozialen Gesetzmäßigkeiten bzw. Rechtsstrukturen:

Die Sadesche Reise lehrt jedoch nicht die Vielfalt; in Astrachan, in Angers, in Neapel oder Paris, die Städte sind nur Lieferanten, die Landschaften nur Verstecke, die Gärten nur Dekors, und das Klima ist jeweils nur Helfer der Wollust; es geht nicht darum die mehr oder weniger exotischen Umstände kennenzulernen, sondern um die Wiederholung einer Essentia, der des Verbrechens. [...] Die Sadesche Abgeschlossenheit hat also etwas wütend Besessenes; sie erfüllt eine doppelte Funktion: zunächst natürlich die, die Ausschweifungen vor der weltlichen Gerichtsbarkeit zu isolieren und vor ihr zu schützen; doch ist die Einsamkeit der Libertins nicht nur eine praktische Vorsichtsmaßnahme, sondern eine Existenzqualität, eine Seinswollust.²⁶ [...] Die Abgeschlossenheit des Sadeschen

²⁶ Barthes stellt fest, dass de Sade in den „120 Tagen von Sodom“ aus der eigentlichen Erzählstruktur wie auch aus der sozialen Logik des Bösen aussteigt, indem er zeitweise die einzelnen Libertins gewisse Handlungen in abgeschlossenen Räumen geschehen lässt, ohne dass die übrigen

Ortes hat eine weitere Funktion: sie begründet eine soziale Autarkie. Einmal eingeschlossen bilden die Libertins, ihre Helfer und Objekte eine vollständige Gesellschaft, die mit einem Wirtschaftssystem, einer Moral, einer Rede und einer in Zeitplänen, in Arbeiten und Festen sich bekundenden Zeit versehen ist.

(Barthes 1988, 39-41)

Barthes verweist hier auf das Phalanstère²⁷ von Fourier und stellt somit eine Analogie des Sadeschen Kleinstaates zu utopischen Gesellschaftsformen her. Die Sadesche Welt, vor allem im fiktiven Lustschloss von Silliny, ist vielmehr von einem praktischen Konzept des Alltags geprägt, als von einer theoretisch-diskursiven Auseinandersetzung mit der Idee einer idealen Welt. Er schreibt: „Die Sadesche Gesellschaft hält nicht nur durch ihre „[...] Vergnügungen zusammen, sondern auch durch ihre Bedürfnisse“ (Barthes 1988, 41). Er bezeichnet, und das ist ein wichtiger Punkt in Bezug auf das Verständnis seiner Utopie, das Sadesche System als nicht-hedonistisch. Der Luxus, wie er weiter schreibt, der sich bei Sade über weite Strecken über das Essen definiert, ist vor allem Argument für eine klare Klassenteilung, argumentiert nicht mit der Macht des Stärkeren oder ähnlichen naturphilosophischen Argumenten, sondern einzig und alleine mit der Wollust. Es geht nicht um permanentes Wohlbefinden, sondern um Ausreizung und Überschwang (z.B.: das immer wieder problematisierte Abkommen der Libertins, dass im ersten Monat keines der Lustobjekte „sodomiert“ werden darf, eigentlich ein völlig unzulässiger Lustverzicht, der aber zur Steigerung eben jener Lust dient).

Interessant ist, was Barthes in Bezug auf die Darstellung der Libertins, im Zuge dessen was er „Menschengeographie“ (Barthes 1988, 44) nennt, zu sagen hat:

Es gibt in der Tat bei Sade zwei Arten von „Portraits“. Die einen sind realistisch, sie individualisieren sorgfältig ihr Modell vom Gesicht bis zum Geschlecht [die Libertins, meistens hässlich und ekelerregend, allerdings durchaus mit mächtigen und teilweise sogar schönen Zügen, Anm. L.J.] [...] Wenn man jedoch von den Libertins zu ihren

Anwesenden im Schloss oder der Leser eingeweiht würden. Diese Art des Geheimnisses läuft der sonstigen Transparenz des Bösen zuwider, stellt aber tatsächlich eine Analogie zu Freud dar

²⁷ Das Phalanstère oder Phalansterium ist eine frühutopische Art der Produktivgenossenschaft, die auf Charles Fourier (1772 – 1836) zurückgeht und auch die freie Liebe impliziert.

Helfern und schließlich zu ihren Opfern übergeht, werden die Portraits immer weniger realistisch, man gelangt so zu der zweiten Art des Sadeschen Portraits: den von Objekten der Wollust (und vor allem von jungen Mädchen). [...] Die Einteilung der Sadeschen Menschheit wird also nicht durch Häßlichkeit und Schönheit bestimmt, sondern durch die Instanz des Diskurses, der sich die Figuren-Portraits und Zeichen-Portraits aufteilt (Barthes 1988, 46)

Es werden die sozialen und gesellschaftlichen Ordnungen bei Sade prinzipiell beibehalten, jedoch zweckentfremdet: Geld spielt eine immense Rolle, jedoch fast ausschließlich auf der organisatorischen Ebene, ein Mangel daran darf kein Hindernis für irgendetwas sein. Außerdem ist das Erlangen großer Geldbeträge durch die dafür notwendige Bosheit und Berechnung stets mit einer immensen Lusterfüllung verbunden. Das Geld selbst hat jedoch keinerlei ideologische Bedeutung. Bei der Beschaffung der Lustobjekte in den *120 Tagen* ist die wichtigste Auflage für die Kuppler und Kupplerinnen, die jungen Menschen ausschließlich aus adeligen Kreisen zu requirieren, jedoch nur, weil es wesentlich mehr Spaß macht einen Prinzen zu demütigen als einen Bauern. Dabei existiert nur ein schmaler Grat zwischen „Demütigung“ und „Erziehung“, wenn man nicht ohnehin sagen kann, dass diese beiden Begriffe bei Sade kaum voneinander zu unterscheiden sind. Die Sadesche Gesellschaft ist starr und rigide, es gibt keine Möglichkeit von einem Gedeemütigten zu einem Demütigenden zu werden, man kann nur sein Übel einschränken. Die beiden Klassen, die „Libertins“ und die „Opfer“, sind stets in ihren Rollen „gefangen“. Dieser Punkt jedoch, dass es bei Sade (im Unterschied zu Pasolini) keine persönliche Entwicklung, keine individuellen Diskurse, keinerlei Katharsis oder Rechenschaft für irgendetwas gibt, veranlasst Barthes zu folgender Feststellung: „Die Meisterschaft die hier angestrebt wird, ist die der Philosophie. Es handelt sich nicht um die Erziehung dieser oder jener Person, sondern um die des Lesers, ihr wirklicher Raum ist nicht die Anekdote, sondern der Roman, der Diskurs“ (Barthes 1988, 48).

Diese „Erziehung“ konstituiert sich vor allem über die Erotik:

Unsere Gesellschaft spricht völlig zu Unrecht und mit großer Anmaßung von Sades Erotismus, das heißt von einem System, für das in ihr keinerlei Äquivalent besteht. Der Unterschied liegt nicht darin, daß die Sadesche Erotik kriminell und die unsrige

inoffensiv ist, sondern darin daß die erstere assertorisch und kombinatorisch, die zweite dagegen suggestiv und metaphorisch ist. Für Sade gibt es nur Erotik wenn man über *das Verbrechen urteilt*. *Urteilen*, das heißt darüber philosophieren, es erörtern, es bereden, kurz, das Verbrechen (ein allgemeiner Ausdruck, der alle Sadeschen Leidenschaften bezeichnet) dem System der artikulierten Sprache unterwerfen; aber das heißt auch, die spezifischen Handlungen der Ausschweifung nach genauen Regeln kombinieren, so daß man aus ihren Abfolgen und Gruppierungen von Handlungen eine neue „Sprache“ macht, die nicht gesprochen, sondern getan wird: die „Sprache“ des Verbrechens, oder einen neuen Liebeskodex, der ebenso ausgearbeitet ist wie der höfische Kodex (Barthes 1988, 50)

Eines der wichtigsten Werkzeuge im erotischen Diskurs des Marquis de Sade ist die vollkommene Abwesenheit des Zufalls oder auch der Willkür. Alles hat eine bestimmte Ordnung, die Orgien in Silliny beginnen zu einer bestimmten Zeit, enden zu einer bestimmten Zeit und sind klar durchstrukturiert und diese Struktur ist die einzige mögliche Basis für die Ausschweifungen. Es ist als würde Sade, und später auch Pasolini in Werken wie „Teorema – Geometrie der Liebe“, die ultimative Kontrolle über etwas beschreiben, das sich eigentlich dadurch auszeichnet, dass es unkontrollierbar ist oder sein soll, nämlich die Lust. Durch diesen Widerspruch erkennen wir die Systematik des Sadeschen Werkes: Die Urbarmachung von Gewalt und Sexualität durch das Werkzeug der Sprache, zwecks Integration in das öffentliche Werteempfinden. Barthes stellt in diesem Zusammenhang fest, dass zwei Dinge von besonderer Bedeutung für das Verhältnis Libertin – Opfer sind: die Stellung und die Rede. Erstere ist der Inhalt immer wiederkehrender, genauester Beschreibungen von einzelnen ‚Liebes‘-akten und sozusagen Figuren, in denen die Perversionen der Libertins ausgeführt werden. Diese figurativen Beschreibungen Sades finden ihre verbale Entsprechung in der Rede bzw. den vielen Reden, gehalten von den Libertins (philosophische Exkurse oder Vorträge der Züchtigung) oder aber delegiert an die Erzählerinnen (Berichte über deren sexuelle Erfahrungen in der Vergangenheit). In jedem Fall sind diese Reden einerseits ein Ausdruck der Macht, denn in Silliny ist die Rede dem Täter vorbehalten, andererseits ein weiterer Ausdruck für die Unterwerfung der Lust durch eine Art von verbaler Bezwingung: „Man könnte fast sagen, daß das Wort *Imagination* das Sadesche Wort für

menschliche Sprache ist“ (Barthes 1988, 54). Barthes' Analyse kann folgendermaßen zusammengefasst werden:

Da Sade Schriftsteller und kein Kopist ist, entscheidet er sich stets für den Diskurs, gegen das Mitgeteilte. Er stellt sich immer auf die Seite der Semiosis und nicht auf die der Mimesis: Was er darstellt, wird unaufhörlich durch die Bedeutung deformiert, und auf der Ebene der Bedeutung, nicht auf der des Mitgeteilten müssen wir es lesen
(Barthes 1988, 60)

An diese Gedanken schließt nun noch Philippe Sollers (* 1936) an, der ebenfalls die Frage stellt, weshalb Sade immer nur als erschreckende Realität, jedoch nie als *Text* wahrgenommen wird:

Wie kommt es, daß Sade gleichzeitig verboten und zugelassen ist, verboten als Fiktion (als Schrift) und zugelassen als Realität, verboten als Lektüre insgesamt und zugelassen als psychologische oder physiologische Referenz? Vielleicht läßt sich darauf sofort eine Antwort geben: weil *wir uns noch nicht entschlossen haben, Sade zu lesen, weil es die Art wie wir Sade lesen sollten* in dieser Kultur noch nicht gibt; weil Sade auf radikale Weise die Art des Lesens, die wir uns im allgemeinen zu praktizieren und zu lehren befleißigen, entlarvt. [...] Was unter der wilden Maske der Perversionen erscheint, ist genau genommen das Negativ der Neurose, die durch die Zivilisation, welche auf der Vergöttlichung des Wortes beruht, eingeführt worden ist
(Sollers 1988, 63)

Der Gedanke, den Barthes und Sollers gemeinsam haben, ist der, dass Sade einem abverlangt, die Bedeutung dessen, was er schreibt, dem geschriebenen Wort zu entreißen, allerdings in der fortgeschrittenen Form, die diese seine Perversionen durch das Niederschreiben erhalten haben. Das geschriebene Wort Sades entspricht der „Natürlichmachung“ dieser „Abartigkeiten“. Ob man will oder nicht, er zwingt die Gesellschaft, den Inhalt seiner Bücher in ihre reale Welt zu integrieren, da er diesem Inhalt durch das geschriebene Wort, in das er ihn packt, sozusagen einen Platz in der Welt verschafft:

Daß die Welt sich am Ende in Rede verzehrt, dass die Natur auf diese Weise als die seit eh und je eigensinnigste Schöpfung der Kultur gezeigt wird, dass es somit möglich ist zu behaupten: *Die Natur ist ein Phantasma der Kultur*, - das ist zweifellos gerade das Unerträgliche. Wie immer auch die Gesellschaft aussieht, der wir verhaftet

sind, es genügt, dass irgendwo der Sadesche Text vorhanden ist, damit sich eine heimliche Ansteckung vollzieht und bemerkbar macht, damit ein leises Hohnlachen die Grundlagen unseres Wissen entlarvt, damit die Stütze des *Natürlichen*, der *Norm* für immer erschüttert wird (Sollers 1988, 63)

Wir sehen, dass Sade mehr ist als bloß ein Skandalautor oder provokativer Beobachter der Verhältnisse seiner Zeit: Er ist der Schöpfer einer literarischen (in diesem Fall bedeutet das einer *diskursiven*) Brücke zwischen gesellschaftlich tabuisierten und damit offiziell inexistenten Inhalten und deren durch die literarische Aufarbeitung notwendigerweise als reell, mehr noch, als *natürlich* zu betrachtenden Existenz.

Sades Denken ist vergleichbar mit jenem von popkulturellen Kultfiguren wie Richard O'Brian's (*1942) Frank'N'Furter²⁸ oder Brad Easton Ellis'²⁹ Protagonisten aus *American Psycho*, den er Dinge tun lässt, die jenseits aller Zurechnungsfähigkeit liegen, und einen doch am Ende feststellen lassen, dass man den Konflikt der Figur nachvollziehen und vielleicht gerade durch jene abartige Radikalität in einer besonderen Klarheit verstehen kann. Beim Philosophen Marquis de Sade steht nicht das klassische Sujet der Philosophie, also die „Liebe zur Weisheit“ im Vordergrund, sondern die Frage, inwieweit Lust und Sexualität eine Motivation für bzw. Quelle der Philosophie sind. Müsste man sein Werk epistemologisch definieren, so wären seine philosophischen Fachgebiete, so paradox es klingt, wahrscheinlich die Natur-, und die Moralphilosophie in einer genial zweckentfremdeten Form. Dieses Fachgebiet ist ihm also sehr wichtig, jedoch scheint es einen bestimmten Zweck zu erfüllen, nämlich jenen, seine Ausschweifungen vor der Willkür und letztlich vor der Bedeutungslosigkeit zu schützen. Vielleicht ist es genau das, was Sade davor bewahrt, aus Sicht der Gesellschaft ein Verbrecher zu sein, oder sagen wir, ein Verbrecher dessen Verurteilung moralisch leicht von der Hand geht: Er liefert zu seinen „Verbrechen“ und Orgien stets zeitgleich eine Reflexion um nicht zu sagen

²⁸Siehe dazu: **O'Brian**, Richard: „The Rocky Horror Picture Show“. Film, USA 1975. DVD. Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox Home Edition 2006

²⁹ Siehe dazu: **Ellis**, Brad Easton: „American Psycho“. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2006

eine Rechtfertigung mit, die deren Schlechtigkeit zwar nicht negiert, aber ihnen einen enormen Gehalt als antimoralische Indikatoren verschafft.

3: Pasolini – Die entfesselte Sprache der sexuellen Revolution

Das Leben Pasolinis³⁰ beginnt, genau gleichzeitig mit dem italienischen Faschismus, 1922 in Bologna, wo er als Sohn eines auf der damaligen politischen Linie liegenden Berufsoffiziers und einer Volksschullehrerin geboren wird. Seine Ferien verbringt er in dem adriatischen Küstenstädtchen Casarsa della Delizia, dem Wohnort seiner Großeltern mütterlicherseits, wo der Kontakt mit dem Landleben prägend für ihn wird. In Pasolinis Jugend spielt vor allem die Poesie eine große Rolle, die erstmals durch den vom Faschismus unterdrückten Gedichtband „Poesie a Casarsa“ von 1942 zum Ausdruck gebracht wird. In den folgenden Jahren wird er durch den Krieg dazu gezwungen sein Kunstgeschichtestudium abzubrechen (das ihm jedoch einen fundierten Eindruck der italienischen Renaissance verschafft), entdeckt seine Homosexualität und verliert seinen Bruder Guido ebenfalls durch den Krieg. Es erinnert ein wenig an Wittgenstein wenn man liest dass Pasolini nach dem Krieg als Volksschullehrer in Cesarsa versucht die Kinder mit teils recht ungewöhnlichen Methoden zu unterrichten. Jedoch erwirbt Pasolini sich mit dieser Arbeit ein hohes Ansehen, das allerdings zerstört wird als die Homosexualität des politisch tätigen und der kommunistischen Partei angehörenden Lehrers bekannt wird. Obwohl man durch eine Petition der Bürger Cesarsas versucht ihn im Amt zu behalten, wird er dessen enthoben; 1950 zieht Pasolini mit seiner Mutter nach Rom. Dort stürzt er sich in das Arbeitermilieu der Vorstädte, erforscht die Zustände im Volk, lebt seine Sexualität aus, knüpft aber auch Kontakte zum Intellektuellenmilieu. Er arbeitet an Drehbüchern wichtiger Regisseure wie Fellini oder Luis Trenker mit, schreibt für linke Magazine und verfasst schließlich 1955 seinen ersten aufsehenerregenden Roman „Ragazzi di Vita“. Der Roman, der das beliebte Thema der Scheinheiligkeit der italienischen bzw. römischen Gesellschaft zum Thema hat, bringt ihm literarische Anerkennung ebenso wie extreme Kritik und sogar einige Prozesse ein. Ab den frühen sechziger Jahren widmet er sich dann vermehrt der Filmarbeit und wird zu einem der wichtigsten Vertreter des italienischen Neorealismus. Im Laufe seiner Karriere die bis zu seinem gewaltsamen Tod im November 1975 dauert, widmet er sich vor allem dem bereits erwähnten Proletariat, den Mythen des arabischen und griechischen Kulturraumes

³⁰ Siehe dazu: **Schweitzer**, Otto: „Pier Paolo Pasolini“. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Otto Schweitzer. Hamburg: Rohwolt 1986.

und der Auseinandersetzung mit faschistischen und autoritären Strukturen, sowie der Linguistik, jedoch immer unter Berücksichtigung der Struktur zwischenmenschlicher Beziehungen unter den verschiedensten Einflüssen. In jedem Fall ist Pasolini, ähnlich einem Jean Cocteau (1889 – 1963) oder einem Louis Buñuel (1900 – 1983), ein kreatives Gesamtkunstwerk zu nennen, ein Mann mit enormem Können, aber einer bestimmten und über weite Strecken radikalen Position zur Realität.

3.1 Der politische Linguist Pasolini

Verglichen mit Sade ist es bei Pasolini, bei all seiner Radikalität, einfacher zu sagen was er war, bzw. wovon seine Arbeit in erster Linie geprägt wurde: Er war Linguist, Poet, Kommunist, Künstler und Homosexueller. Peter Weibel (*1944) schreibt:

Pasolini ist ein multipler Autor, ein Autor der schreibt (Gedichte, Romane, Essays, Drehbücher), ein Autor, der malt und zeichnet, ein Autor, der filmt. Die Schnittstelle zwischen diesen verschiedenen Autorenschaften ist die Wirklichkeit. Alle verschiedenen Medien, derer er sich bei seiner Annäherung an die Wirklichkeit bedient, die Sprache, die Malerei, der Film, sind für Pasolini visuelle und sprachliche Codes, mit denen er der Wirklichkeit begegnet. Er war sich dessen voll bewusst, was es bedeutet, in verschiedenen Medien und mit verschiedenen Codes zu arbeiten und dabei stets auf die Wirklichkeit zu verweisen. (Weibel 1995, 27)

Selbst Linguist, weiß Pasolini genau wovon er spricht, wenn er den Unterschied zwischen dem gesprochenen und dem geschriebenen Wort herauskehrt und eine klare (politische) Stellung dazu bezieht:

Er hingegen wendet seine Liebe typisch der mündlichen Sprache zu, die er ‚als ein von jeder langue und jeder parole verschiedenen Kategorie³¹‘ auffasst. Hier wird offensichtlich, dass er eine marxistisch fundierte Sprachtheorie aufgreift und die mündliche Sprache mit dem Realen und dem Volk identifiziert und die schriftliche Sprache mit dem Bürgertum. Diese Hinwendung zum Volk erklärt auch, warum er viele seiner Gedichte in friulanischer Sprache schrieb, einer Sprache, die nur im Norden Italiens, in der Provinz Friaul gesprochen wird, also eine Minderheitensprache ist. Pasolinis Modell der Sprache ist die Vereinigung zweier traditioneller Unterscheidungen von Sprachtypen. Die Hauptunterscheidung des Marxismus ist zwischen Sprache der Struktur und Sprache des Überbaus. Die Hauptunterscheidung

³¹Vgl.: P.P.P., Ketzererfahrungen, Hanser Verlag, München, 1979, S.73

des Strukturalismus ist zwischen langue und parole. Die Hauptunterscheidung, die Pasolini vorschlägt, ist zwischen mündlich-schriftlicher langue der Struktur und mündlich-schriftlicher parole des Überbaus (Weibel 1995, 28-30)

Weibel schreibt weiter, dass sich Pasolini mit seiner Arbeit zwischen einer primitiven und einer hochintellektuellen Sprache ansiedle, und damit vor allem in den Filmen seiner Anfänge die Saussuresche „langue“ als Ausdrucksmittel verwende, jenes Element, das, wie er schreibt, „...die Einheit der Sprache sichert.“ (Weibel 1995, 30) Eben diese Verbindung zweier Extreme, des Proletariats und der Elite, bildet das Spannungsfeld des Pasolinischen Schaffens, ein Schaffen, das zu Beginn von einer elitären Form und einem proletarischen Inhalt geprägt ist und sich ab Ende der 1960er Jahre zum Gegenteil umkehrt. In diesem Zusammenhang kann auch auf besonders spannende Weise Pasolinis Werk in Bezug auf den künstlerischen wie politischen Diskurs dieser Dekade beobachtet werden. Weibel schreibt:

Die langue als die individualisierte parole ist das Medium der Veränderung: in der gegenwärtigen Welt gibt es für Pasolini zwei konkurrierende Möglichkeiten zur Revolution, eine typische Auffassung der 60er Jahre, nämlich die innere, systemimmanente Revolution des Neokapitalismus und die äußere gegen das System gerichtete marxistische Revolution. Die äußere Revolution neigt dazu, die Sprache des Überbaus, oberhalb der mündlich-schriftlichen Grenze zu verändern, während die innere Revolution (die neue technologische und technokratische Gesellschaft) dazu neigt, unterhalb der mündlich-schriftlichen Sprache wirksam zu werden

(Weibel 1995, 30-32)

Für Pasolini stellt sich also die Frage, wo der Ursprung der Repräsentation zu suchen ist, bzw. wie man die Kluft zwischen Repräsentation und Realität sozusagen schließen oder auf ein Minimum reduzieren kann. Weibel gibt die Antwort darauf folgendermaßen:

Die Stasis des Seins ist für ihn die Wurzel und das Grundübel des Lebens. Die Welt als absolut unverrückbares Gefängnis des Seins, die Hölle der Existenz, ahnte er, konnte nur durch eine Semiotisierung bekämpft werden. Sein Aufstand gegen die natürlichen Bedingungen, gegen die Welt als politische Ontologie, war nur möglich als ein Aufstand der Zeichen. Die Wirklichkeit wird nicht ontologisch definiert sondern als Code. In Pasolinis Erlösungssehnsucht ist die Wirklichkeit nur eine Form der Darstellung, natürlich eine besonders dominierende, physikalische Darstellungsform,

aber nichtsdestotrotz eine Darstellungsform, die durch die konkurrierende semiotische Darstellung enthebelt werden kann. Insofern kann die Kunst eine der göttlichen Schöpfung äquivalente Nachahmung sein. [...] Die Welt selbst ist nur ein Code, ein göttlicher Code, der Code der Codes, wie es in einem Essay 1967 hieß. [...] Und alle Codes sind bekanntlich übersetzbar, jeder Code ist in einen anderen Code übertragbar. Daher kann Film Wirklichkeit sein und Wirklichkeit ein Film

(Weibel 1995, 36-38)

Man kann Pasolinis Werk also als eines der gelungensten Beispiele für eine Flucht vor der Realität bezeichnen, das die Filmgeschichte zu bieten hat. Realität und Abbildung werden bei ihm auf dieselbe Stufe gestellt, die Wirklichkeit wird zu einem unter vielen Sammelsurien von Zeichen und Codes; und der Film wird zu einem Ausdrucksmittel, das die Realität noch übertrifft, da er die Macht hat, Dinge zu benennen, ihnen eine Sprache zu geben, die in der Realität stumm bleiben müssen: „Die (audiovisuelle) Sprache des Kinos übersetzt die (nichtverbale) Sprache der Wirklichkeit“ (Weibel 1995, 40).

Dieses Einordnen der Wirklichkeit in die Reihe der Codes ermöglicht es Pasolini, eben jene Wirklichkeit zu einer von vielen zu machen und mit ihr zu spielen, allerdings löst sich auch der Begriff des Spiels auf, da die sogenannte Realität zu einer Bühne, ihre Sprache zu einer Kunstsprache und damit eben wieder zu einem Code wird. Dieses, wie Weibel erwähnt, schon von Quine bekannte Paradoxon, dass nämlich Pasolinis „naturalisierte Epistemologie“, wie Weibel es nennt, die Erkenntnis vollkommen entphysikalisiert und in einem weiteren Schritt die Sprache des Theaters als die eigentliche Sprache der Realität annimmt, ist der Schlüssel zur Pasolinischen Welt: Er macht sich die Welt urbar, indem er sie veränderbar macht, indem er sozusagen seiner durch den Film Wirklichkeit gewordenen Phantasie die Freiheit gibt jener Code zu sein, den er als politisches Mittel zum Ausdruck seiner Kunst anerkennt: „Sein Werk ist ein einziges Plädoyer für die Freiheit des Anderen, auf allen Ebenen, für die Freiheit der Differenz, der Dissidenz, für die Möglichkeit der Häresie.“ (Weibel 1995, 45)

3.2 Pasolinis Waffe: Der Film

Pasolini repräsentiert, um nicht zu sagen er ist eine Naht, ein Übergang, eine Synthese aus dem Ende der Avantgarde, der ums Überleben kämpfenden Postmoderne und der sexuellen Revolution. Er verwendet eine linguistisch-wissenschaftliche Basis um klassische bzw. historische Stoffe auf eine Art und Weise zu verarbeiten, die weder gesellschaftlich noch künstlerisch kategorisierbar ist, und schafft damit das Fundament für eine funktionierende Provokation: Der Pasolinische Film drückt sozusagen durch eine wissenschaftliche langue eine subversive parole aus, durch eine methodisch – strukturierte langue im bewegten Bild wird die perfekt schockierende parole möglich. Weibel zitiert hier aus den *Ketzererfahrungen*³²:

Das Kino evoziert die Wirklichkeit nicht wie die literarische Sprache, es kopiert die Wirklichkeit nicht wie die Malerei, es mimt die Wirklichkeit nicht wie das Theater. Das Kino reproduziert die Wirklichkeit: in Bild und Ton! Und was tut das Kino, wenn es die Wirklichkeit reproduziert? Das Kino drückt die Wirklichkeit mit der Wirklichkeit aus.

(Pasolini 1979, 169)

Hier schließt Pasolini an Gilles Deleuze und seine phänomenologische Betrachtung des Einwirkens des Bildes auf das wahrnehmende Objekt an, dem im Folgenden hier ein Exkurs gewidmet ist:

Deleuze bezieht sich dabei auf Edmund Husserl und Henri Bergson. Er beginnt das vierte Kapitel seines Buches³³ über das Bewegungs-Bild mit der Feststellung, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine von ihm als „...letztlich die Konfrontation von Materialismus und Idealismus“ (Deleuze 1997, 84) darstellend charakterisierte Debatte das Bild dem Bewusstsein und die Bewegung dem Raum vorbehielt. Diese beiden gegensätzlichen Positionen und ihre Überwindung wurden jeweils von den beiden bereits genannten Autoren übernommen: „Jeder warf einen Schlachtruf in die

³²Vgl. : **Pasolini**, Pier Paolo: "Ketzererfahrungen. 'Empirismo eretico'. Schriften zu Sprache, Literatur und Film". Aus dem Italienischen übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1979, S. 153ff.

³³ Vgl.: **Deleuze**, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.84

Debatte: alles Bewußtsein ist Bewegung *von* etwas (Husserl) oder mehr noch: alles Bewußtsein *ist* etwas (Bergson)“ (Deleuze 1997, 84).

Obwohl diese Debatte zur Geburtsstunde des Films und um ihn herum entsteht, so ist es doch einzig Bergson, der sich tatsächlich wissenschaftlich mit diesem damals neuen Medium auseinandersetzt, Husserl bleibt ihm gegenüber skeptisch und weitgehend referenzlos. Husserls Phänomenologie und Bergsons Kontrapunkt stellen zwei gegensätzliche Positionen dar, deren „...Widerspruch selbst uns leiten sollte“ (Deleuze 1997, 85).

Was die Phänomenologie zur Norm erhebt, sind die ‚natürliche Wahrnehmung‘ und ihre Bedingungen. Nun sind diese Bedingungen existentielle Koordinaten, die eine ‚Verankerung‘ des wahrnehmenden Subjektes in der Welt definieren, ein In-der-Welt-sein, eine Öffnung zur Welt, die sich in dem berühmten, alles Bewußtsein ist Bewußtsein von etwas‘ ausdrücken wird... Von daher versteht sich die – wahrgenommene oder vollzogene – Bewegung sicher nicht im Sinn einer intelligiblen Form (Idee), die sich in der Materie vergegenwärtigt, sondern als eine Empfindungsform (Gestalt), die das perzeptive Feld in Abhängigkeit von einem intentionalen Bewußtsein in einer Situation organisiert (Deleuze 1997, 85)

Deleuze spricht weiter von einem „impliziten Wissen“ (Deleuze 1997, 85) und einer „Zweiten Intentionalität“ (Deleuze 1997, 85), durch die der Film das betrachtende Subjekt aus seiner gewohnten Verankerung reiße und ihm einen neuen Blickwinkel gebe, allerdings einen, der sich konsequent von der abstrakten Darstellung fernhält. Er ist im Gegenteil getreues Abbild der Wirklichkeit, und hat somit die Macht, die Welt selbst zu etwas Abstraktem zu machen. Dennoch bleibt der Film für die Phänomenologie nur eine – wenn auch willkommene – Annäherung an die Wirklichkeit, eine moderne Spielart ohne weitere subversive Potenz. Im Gegensatz dazu schreibt Deleuze über Bergson:

Bergson attackiert den Film in ganz anderer Weise als zweifelhaften Verbündeten [...] sie [die natürliche Wahrnehmung, Anm. L.J.] genießt keinerlei Vorzug. Das Modell wäre vielmehr ein Zustand der Dinge, der sich unaufhörlich veränderte, ein Materiestrom, in dem kein Verankerungspunkt oder Bezugszentrum angebar wäre. Von diesem Zustand der Dinge aus müßte gezeigt werden, wie sich an irgendwelchen

Punkten Zentren bilden, an denen sich feststehende Momentbilder aufdrängen

(Deleuze 1997, 86)

Der Film ist also eine Form der Wirklichkeit, die sich, was die Echtheit seiner Abbildung betrifft, nicht von der tatsächlichen Realität unterscheidet. Er ist Teil der Realität und damit ein Stück Realität, die sich selbst abbildet. Das bewegte Bild ist demnach ein bestimmter Bezugspunkt, der von Bewegung und Materie in Form einer Abbildung durchwandert wird und so als eines von unendlich vielen Bildern zum Auge des Betrachters gelangt, der jedoch, in gewisser Hinsicht, wieder nichts anderes als ein Film ist – nämlich ein Sammelsurium von Bildern:

Ein Atom ist ein Bild, das so weit reicht wie seine Wirkungen und Reaktionen. Mein Körper ist ein Bild, das so weit reicht wie seine Wirkungen und Reaktionen. Mein Auge, mein Gehirn sind Bilder von Teilen des Körpers. Wie kann mein Gehirn Bilder enthalten, wenn es selbst eines unter anderen ist? Die äußeren Bilder wirken auf mich ein, übermitteln Bewegung, und ich gebe Bewegung weiter: wie wären die Bilder in meinem Bewußtsein, wenn ich selbst Bild, das heißt Bewegung bin? Und kann ich auf dieser Ebene überhaupt noch von Ich, von Auge, Gehirn und Körper reden?

(Deleuze 1997, 87)

Wir sehen also, wie und auf welcher Ebene der Film den Zuschauer gewissermaßen auseinandernimmt und wieder zusammensetzt. Es entsteht eine besonders wichtige Analogie zwischen dem Film an sich und dem Körper, der sich in Bezug zum Film setzt: In beiden Fällen gibt es keinen, wie Deleuze es nennt, „Verankerungspunkt“ mehr, die „Bindung an einen festen Horizont“ (Deleuze 1997, 86) löst sich auf. Und genau an diesem Punkt wird der Bezug zur „Immanenz“ klar, ein weiterer bei Deleuze wichtiger Begriff:

Eine solche unbegrenzte Menge aller Bilder wäre gewissermaßen die Ebene der Immanenz. Das Bild existierte an sich, auf dieser Ebene. Dieses An-sich des Bildes ist die Materie: nicht irgendetwas, was hinter dem Bild verborgen wäre, sondern im Gegenteil die absolute Identität von Bild und Bewegung. Es ist die Identität von Bild und Bewegung, die uns unmittelbar auf die Identität von Bewegungs-Bild und Materie schließen lässt.

(Deleuze 1997, 87)

Die Immanenz beschreibt also auf abstrakte Weise, was bei Pasolini im Film zu beobachten ist: Die Form, die der Film jedem Bild, egal welchen Inhaltes, gibt, ist der absoluten Realität immanent, bzw. jene bestimmte Spielart der Realität, die es dem Zuschauer zunächst aber im Grunde (allerdings dann doch je nach Inhalt) mehr oder weniger unmöglich macht, sich in eine theoretische Distanz dazu zu setzen.

Deleuze stellt fest, dass Wahrnehmung im Film einen objektiven ebenso wie einen subjektiven Bezug haben kann. Die **subjektive** Wahrnehmung wird von drei Faktoren beeinflusst:

- 1) Der *sensorielle* Faktor: Die Wahrnehmung einer Figur im Film ist durch etwas beeinflusst;
- 2) Der *aktive* Faktor: Eine Figur im Film sieht etwas;
- 3) Der *affektive* Faktor: Die Wahrnehmung einer Figur wird durch deren Befindlichkeit beeinflusst.

Als **objektiv** bezeichnet Deleuze ein Bild, „sobald die Sache oder die Gesamtheit vom Standpunkt dessen aus gesehen wird, der außerhalb der Gesamtheit steht“ (Deleuze 1997, 103). Allerdings ist das ein Standpunkt, der sich sehr schnell wieder relativieren kann, denn Deleuze schreibt weiter: „Ist es nicht ständig das Schicksal des Wahrnehmungsbildes, uns von einem seiner Pole zum anderen übergehen zu lassen, d.h. von einer objektiven zu einer subjektiven Wahrnehmung und umgekehrt? Unsere beiden Ausgangspunkte sind also theoretisch und nur theoretisch“ (Deleuze 1997, 104). Dieses Wechselspiel von Objektivität und Subjektivität von dem der Film geprägt ist, verlangt einen Status für die Kamera, der nicht entweder objektiv oder subjektiv ist, sondern quasi zu einem der Darsteller wird, „zwischen“ und „mit“ den Personen agiert. Jean Mitry (1904 – 1988) hat, so Deleuze, dafür den Ausdruck des „*halbsubjektiven Bildes*“ (Deleuze 1997, 104) geprägt. Pasolini zieht in diesem Zusammenhang eine linguistische Parallele, er vergleicht die filmische Subjektivität – Objektivität mit der *direkten* und der *indirekten Rede* und subsumiert die Emanzipation vom Entweder – Oder als die *freie indirekte Rede*. Bei der freien indirekten Rede handelt es sich um zwei Äußerungen, die voneinander abhängig sind und zu einander im Verhältnis Konstituierung – Etablierung stehen. „Was hier

vorliegt, ist nicht etwa eine Mischung oder ein Mittleres zwischen den beiden Subjekten, von denen jedes einem System angehörte, sondern eine Differenzierung von zwei korrelativen Subjekten in einem seinerseits korrelativen System.“ (Deleuze 1997, 105).

Für Pasolini, so analysiert Deleuze, kann die freie indirekte Rede, und das ist das besondere an ihr, nicht linguistisch betrachtet werden, da die Linguistik nur homogen funktionieren kann, die freie indirekte Rede aber eine Frage des Stils ist. Die freie indirekte Rede (und das ist der Kernpunkt von Pasolinis Diskurs) ist die perfekte Grundlage für eine Auseinandersetzung mit Dialekten, in und mit ihr sind stilistische Fallhöhen und eine Differenzierung in noble und proletarische Sprachschichten möglich. Diese Möglichkeit der Ambivalenz zwischen verschiedenen Sprachschichten ist die Pasolinische Mimesis, die das Spannungsfeld seiner Arbeit ausmacht. Deleuze drückt dies so aus:

Was betrifft davon den Film? Wieso dachte Pasolini, das gehe den Film an, und zwar so, daß ein Äquivalent der freien indirekten Rede im Bild eine Definition des ‚poetischen Films‘ ermöglicht? [...] Pasolini sagt: der Autor hat die Weltsicht eines Neurotikers en bloc durch seine eigene, ästhetizistisch-fiebernde Vision ersetzt. [...] Aber die Kamera gibt nicht einfach die Sicht der Person und ihrer Welt, sie erzwingt eine andere Sicht, in der die erste sich wandelt und reflektiert. Diese Verdoppelung nennt Pasolini ‚freie indirekte subjektive‘ Bilder. Man sollte nicht etwa meinen, daß es sich beim Film immer so verhält: [...] es handelt sich darum, Subjektives und Objektives auf eine reine Form hin zu überwinden, die sich zu einer autonomen Sicht des Inhalts erhebt. Wir befinden uns nicht mehr vor subjektiven *oder* objektiven Bildern: wir werden von einem Wechselverhältnis zwischen Wahrnehmungsbild und einem es transformierenden Kamerabewußtsein erfaßt [...]: ein sehr spezielles Kino, das Geschmack daran gefunden hat, ‚die Kamera spürbar werden zu lassen‘

(Deleuze 1997, 106 – 107)

Konkret stellt Deleuze fest, dass Pasolini vor allem exzessiven Gebrauch von Kadrierung und Zoom macht, und somit der Kamera eine eigene Identität gibt, eine Funktion unabhängig vom betrachteten Objekt. Dadurch kommt es bei ihm zu einem doppelten Ausdruck, nämlich dem der Sprache der Kamera und jenem des

Gezeigten. Als weitere Beispiele für eine solche Kameraführung werden Michelangelo Antonioni (1912 – 2007) und Jean-Luc Godard (*1930) genannt.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist in diesem Zusammenhang der damals neue Blickwinkel des Neurotikers im Film, der eben diese extremen und experimentellen Einstellungen möglich macht:

Die Bilder eines Neurotikers oder einer Neurotikerin werden so zu Visionen des Autors, der anhand der Phantasmen seines Helden vorgeht und reflektiert. Ist das der Grund weshalb der moderne Film neurotische Persönlichkeiten so dringend braucht, als Adepten der freien indirekten Rede oder ‚niederer Sprache‘ der gegenwärtigen Welt? (Deleuze 1997, 108)

In anderen Worten: Pasolini vollbringt eine Gratwanderung, die einerseits von seinem extremen Hang zur Heiligenverklärung geprägt ist, und andererseits von der Tatsache, dass der Umgang mit dem Wahrnehmungsbild (sprich der Umgang mit dem Neurotischen seiner Figuren) eben durch den religiös-mythischen Bezug immer mehr zu einer Verquickung der krassen Gegensätze wird. „Dieses Vertauschen von Vulgärem und Edlem, diese Verbindung des ‚Exkrementellen‘ mit dem Schönen, diese Projektion in den Mythos, all das stellte Pasolini schon an der freien indirekten Rede als einer wesentlichen Form der Literatur fest“ (Pasolini 1997, 108).

Von diesem Blickwinkel auf Pasolini, dem wissenschaftlichen, linguistischen, werde ich nun zu einer politischen Betrachtung wechseln. Im Zuge dessen wird sich zeigen, inwieweit Pasolini der Künstler, Literat und Filmmacher mit Pasolini dem Marxisten, dem Kommunisten und dem linken Theoretiker untrennbar verbunden ist; und wie sich beide Facetten in Pasolinis Todessehnsucht ausdrücken.

3.3 Der Tod als Erlösung aus der postfaschistischen Welt

Pasolinis Leben lässt sich „a posteriori“ als gespickt mit Codes und Symbolen wahrnehmen. Ein hochintellektueller Homosexueller im Land der Renaissance zwischen Faschismus, Kommunismus, Konsumismus und Katholizismus³⁴, geprägt vom Zivilisationsbruch des Zweiten Weltkrieges, Selbstverleugnung und der radikalen Wut sich auszudrücken, ist prädestiniert dafür, die Macht der Symbole restlos auszunutzen. Aber es gibt noch eine andere Facette, die es zu berücksichtigen gilt, und die mit der Bedeutung des Symbols und des Codes bei Pasolini eng verknüpft ist: seine Todessehnsucht. Viele Legenden und Mythen ranken sich um den 2. November 1975 am Strand von Ostia, wo der gewaltsam zu Tode gekommene Pasolini auf einem Fußballfeld im Gras aufgefunden wird, erschlagen, aufgebahrt und mit dem Auto überfahren. Das Datum: die Nacht von Allerheiligen auf Allerseelen. Der mutmaßliche Mörder: ein Stricher. Und das alles kurz nach der Premiere seines neuesten und skandalösesten Werkes „Salò oder die 120 Tage von Sodom“ – ein Tod wie gemacht für Pasolini.

Giuseppe Zigaina (*1924), ein Vertrauter Pasolinis, schreibt in seinem Essay „Der Tod als poetisches Kino“³⁵:

Im Jahre 1975, wenige Tage vor seinem Tod, wird dem Schriftsteller und Verleger Einaudi das Manuskript zu einem vielschichtigen und mysteriösen Buch übergeben, dessen Titel eben *La Divina Mimesis* lautet (dt.: Barbarische Erinnerungen. La Divina Mimesis). Hier ist die Mimesis - in ihrer platonischen Bedeutung als der Nachahmung der Realität - göttlich, da sie perfekt ist. Es sind gerade jene Seiten in denen der Dichter der Welt mitteilt, daß er ‚mit Stockschlägen getötet werden wird‘, wobei er in der Form einer perfekten Mimesis die Realität seines Todes vorwegnimmt

(Zigaina 1995, 50)

³⁴Vgl. : **Pasolini**, Pier Paolo: „Freibeuterschriften. Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft“. Mit einem Vorwort von Maria-Antionietta Macciocci. Aus dem Italienischen übersetzt von Thomas Eisenhardt. Herausgegeben und mit einer Biographie sowie Anmerkungen versehen von Agathe Haag. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 1980.

³⁵ Vgl.: **Zigaina**, Guiseppe: „Der Tod als poetisches Kino“ in: Zigaina, Guiseppe und Steinle, Christa: *P.P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung: organizzar il trasumanar*. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Venedig: Marsilio 1995, S.47ff.

Jenseits der mystisch-kriminalistischen Spurensuche, die sich angesichts dieser Worte anbietet, stellen wir fest, welche Motivation hinter Pasolinis, man kann fast sagen Sucht steht, seine Filme zu Symphonien aus Symbolen und Chiffren zu machen; aber auch weshalb er gerade antike, orientalische und katholische Mythen verwendet. Der Marxist Pasolini macht im Laufe seines Lebens bzw. untrennbar damit verbunden im Laufe seiner Karriere, eine Metamorphose auf mehreren Ebenen durch: Einmal wird der homosexuelle Wissenschaftler und Poet Pasolini, dessen Interesse der Arbeiterklasse und deren Problemen gilt, im Zuge seines Werdeganges in Cesarsa, wo er als Volksschullehrer arbeitet auf regionaler Ebene verraten; und einmal in Rom auf nationaler Ebene von den Kommunisten, um diejenigen zu nennen deren, Solidarität er wohl am meisten gebraucht hätte. In beiden Fällen wegen seines unverhohlenen Umganges mit seiner Sexualität. Im Zuge dessen, und durch seinen Hang zur (klassischen) Dramatik ist eine Hinwendung zur ästhetischen und semiotischen Aufarbeitung mythischer Stoffe im Gegensatz zu naturalistischen nur naheliegend. Die für ihn so wichtige Ästhetik der Renaissance, die antiken Opfermythen, der (linguistisch) codierte Ausdruck, das alles bildet die Schnittmenge jener Bereiche, die es für Pasolini im Laufe seines Lebens zu vereinbaren gilt und deren er selbst immer mehr ein Teil wird:

Das stilistische System, das wie in einer monströsen Sinnverbindung das Denken des Schriftstellers umschließt, ist das folgende: ‚Entweder man drückt sich aus und stirbt oder man bleibt unausgedrückt und wird unsterblich‘. Mit dieser ‚Selbstermunterung zur Unendlichkeit‘ will er der Welt sagen, daß er sterben muß, um sich vollständig auszudrücken (Zigaina 1995, 57)

Pasolini sucht weder in seinem Werk noch in seinem Leben nach der Katharsis, nach dem „Happy-End“, er kann als anti-illusorisch bezeichnet werden und genau das gibt seiner Radikalität die nötige Konsequenz. Dabei fällt bei Pasolini eine Komponente auf, die ihn in seinem gesamten Schaffen prägt: Er existiert in einem Spannungsfeld zwischen Idealismus und Realismus, er ist ein Virtuose, der es liebt, sich im Dreck zu suhlen. Von Achille Bonito Oliva³⁶ wird er in diesem Zusammenhang mit Gabriele

³⁶ Vgl.: **Oliva**, Achille Bonito: „Pasolini und der Tod“, in: Zigaina, Giuseppe u. Steinle, Christa: *P.P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung: organizzar il trasumanar*. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Venedig: Marsilio 1995 S.89ff.

D'Annunzio (1863 - 1938) und Joseph Beuys (1921 - 1986) verglichen, die zusammen mit Pasolini für ihn drei der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts waren. Zwischen D'Annunzio und Pasolini stellt Oliva eine große Kluft zwischen den jeweiligen Manifestationsformen ihres poetischen Schaffens fest. Während D'Annunzio der politisch schizophrene König des kommerziellen Opportunismus in Italien ist, schreibt er über Pasolini:

Es ging ihm nicht um das Auseinanderklaffen von Kunst und Leben, sondern vielmehr um jene Möglichkeit, die Zigaina, der sich dabei auf den Wortgebrauch Pasolinis stützt, die ‚Lust an der Kontamination‘ nennt. [...] Allerdings bedeutet Kontamination keinesfalls Konfusion. Kontamination bedeutet gleichfalls die Akzeptanz des Widerspruchs (Oliva 1995, 96)

Unter Widerspruch ist in diesem Zusammenhang allerdings, so behaupte ich, jenes Vereinen von elitärer Kunst und proletarischer Politik gemeint, die in so vielen Fällen der Weltgeschichte schlicht misslungen ist. Das so abgeschmackte „Ansprechen von Missständen in der Gesellschaft“ alleine ist wohl kaum etwas, das für irgendeinen bestimmten Künstler spezifisch wäre, also ist es auch kaum der Erwähnung wert, dass es Pasolini darum ging. Es ist die Art und Weise, wie Pasolini es tut, anspricht was anzusprechen ist. Im Grunde genommen infiziert er einen mit dem, was für den Zuschauer nur Hoffnungslosigkeit sein kann, für Pasolini aber die ultimative Befreiung ist: mit dem Tod als das, worauf alles ausgerichtet ist, dem Tod als das, was die einzig wirkliche Katharsis ist, die einzige Katharsis von Bestand. Pasolinis Grenzüberschreitung entwaffnet einen. Wieso tut sie das? Weil er nicht nur ständig über die Grenze und wieder zurück springt (durch seine Ästhetik, durch seine Sprache, durch seine Motive, die den Zuschauer zuweilen umschmeicheln und sie ihm aufschlüsseln und in sein Innerstes vordringen, um ihn im nächsten Moment tief zu erschüttern), sondern auch ständig die Ebene der Grenzüberschreitung wechselt: Pasolinis Filme sind im Grunde genommen von einem unglaublichen Mangel an Professionalität geprägt, da er es für ihn immer besonders wichtig ist, bestimmte Rollen mit Menschen zu besetzen, zu denen er in seinem Leben in einer bestimmten Beziehung steht. Ein Beispiel dafür ist Giuseppe Zigaina, über den folgende Geschichte von Oliva überliefert ist. Pasolini unterbricht die Dreharbeiten zu

„Dekameron“, weil er niemand anderen als Zigaina für die Rolle eines Priesters besetzen will:

Es geht dabei um jene Episode im Werk Boccaccios, in der ein Killer, dargestellt von Franco Citti, in den Norden reist, um jemanden zu ermorden den er nicht kennt. Er lernt sein Opfer kennen, begleitet den Mann zum Abendessen, dieser merkt aber nichts, und während sie essen beginnt jener darüber nachzudenken wie er ihn umbringen könnte. Aber es kommt anders: Dem armen Killer wird schlecht, so sehr dass er glaubt sterben zu müssen, und er verlangt einen Beichtvater. Durch diese Geschichte, durch die Sprache, die Pasolini dabei anwendet, merkt Zigaina, daß in diesem Fall er, der Beichtvater eben jener Teil ist, von dem Pasolini spricht, dieser andere, der in der Lage ist, sich auf das Anderssein einzustimmen, der jene Beziehung aufbaut die Zigaina immer mit Pasolini verbunden hat, aber ohne jene gewalttätige Notwendigkeit der Identifikation (die eine andere Form der Übertretung ist), sondern unter Achtung der Andersartigkeit und mit jenem notwendigen Zwischenraum, der zu jeder komplementären, sadomasochistischen Beziehung von zwei Personen erforderlich ist (Oliva 1995, 100)

Oliva stellt in weiterer Folge die offensichtliche und bis jetzt vernachlässigte narzisstische Komponente in Pasolinis Werk fest, die jedoch in seinem Fall von einer unglaublichen Produktivität gekennzeichnet ist. Denn Pasolini versucht gleichsam sich mit jedem Film, mit jedem seiner Werke langsam Schritt für Schritt an seine eigene Erlösung heranzutasten, und das macht die persönliche und intime Sprache seiner Filme aus. Da er aber ein absolutes „zoon politikon“ ist, gibt es in seinen Filmen weder unnötigen Pathos noch übertriebenen Individualismus. Und, nota bene, er weiß nicht, wie sein Ende, sprich die Erlösung aussehen soll oder kann, seine Vorstellung davon ist zwar sehr stark in abstrakter Form vorhanden, gewinnt jedoch erst im Laufe seiner Arbeit konkrete Konturen. Und eben das macht ihn zu einem wachen Beobachter, einem strengen Fragensteller und einem unerbittlichen Kämpfer. Bei Pasolini gibt es keine Zufälle, er ist ein Choreograph, der nach außen trägt, was nach außen zu tragen ist, aber nicht um des Nach-Außen-Tragens willen. Als bestes Beispiel dafür kann man seine Homosexualität nennen, die er nicht verschleiert, sondern benutzt und instrumentalisiert, jedoch nie um ihrer selbst willen, sondern immer nur wenn es im Sinne eines Werkes notwendig ist.

In nuce drückt es Marco Vallora aus:

Wie ein Film erst durch die rückwirkende Montage sinnvoll wird, so wächst dem Leben erst durch den Tod Sinn zu. Aber wie kann man den eigenen Tod leben? Kann ein schöpferisches Lebewesen vom eigenen Tod „erzählen“, diese äußere Geste ausführen, um sie schließlich stoisch „ausdrücken“ zu können? Diese Erprobung und vor allem der Ausdruck des eigenen Lebens (dem Leben einen Sinn zu geben oder – paradoxerweise einen Tod: die Montage) wird für Pasolini immer wichtiger, wird zur Obsession seiner eigenen Existenz (Vallora 1995, 140)

Wie wir bereits erfahren haben, bewegt sich Pasolinis Schaffen, vor allem aber sein filmisches Werk sehr stark von der neorealistischen Beobachtung und Analyse normaler Menschen, oder auch einfach des real existierenden italienischen Lebens hin zu einer interpretatorischen Bearbeitung mythischer und antiker Stoffe. Will man seinen generellen Diskurs ebenso wie seine Auseinandersetzung mit der Grenzüberschreitung verstehen, ist im Besonderen Pasolinis ausgeprägter Konservatismus bzw. seine Kritik an der progressiven Intellektualität der 68er von Bedeutung. Pasolini, der Gustav Aschenbach der sexuellen Revolution, klagt die Konformität seiner Zeit an; was einigermaßen überrascht, ist die Tatsache, dass dieser Kritik keiner entkommt. Pasolini schreibt in den Lutherbriefen:

Was verbindet aus meiner (qualunquistischen) Sicht die oben genannte faschistische Dame mit dem Linksradikalen, den Linksintellektuellen mit dem Strichjungen? Ein fürchterlicher, ein unbezwingbarer Drang nach Konformität. Oft spürt jemand in unserer Gesellschaft (irgendein braver Bürger, ein Katholik, vielleicht sogar ein tendenzieller Faschist) diesen teils bewußten, teils unbewußten Drang nach Konformität und wird dann aus freier Entscheidung zum Progressiven, zum Revolutionär, zum Kommunisten. Aber (häufig) mit welcher wahren Absicht? Mit der Absicht, endlich in Ruhe seinen Drang nach Konformität auszuleben. [...] Das war während der dreißig nachfaschistischen (allerdings nie antifaschistischen) Jahre immer so. Nur daß sich nach 1968 alles noch verschlimmert hat. Auf der einen Seite ist der sozusagen offizielle, nationale, „systemimmanente“ Konformismus unendlich konformistischer geworden und zwar in dem Moment, in dem sich Macht in Konformismus verwandelt hat und somit unendlich effektiver geworden ist in der Durchsetzung von Machtansprüchen – effektiver als jede Macht der bisherigen Geschichte. Die Verlockung, ein ‚hedonistisches‘ Weltbild zu übernehmen, mit anderen Worten ein braver Konsument zu sein, stellt jeden bisherigen

Verführungsversuch in den Schatten, wie zum Beispiel die Verführungsversuche
religiöser und moralischer Weltbilder (Pasolini 1983, 22-23)

In dieser politisch-ökonomischen Kritik erkennen wir klar Pasolini den Marxisten, Pasolini und die Kerbe, in die das Schwert seiner Missbilligung schlägt. Wie drückt sich diese Kerbe in seinem Schaffen aus? Lesen wir weiter:

Auf der anderen Seite sind die großen Massen der Arbeiter und die progressiven Eliten in der neuen Welt des Konsums zunehmend isoliert worden. Eine Isolierung, die ihnen zwar eine gewisse inhärente Klarheit und geistige und moralische Reinheit erhält, sie aber auch konservativ gemacht hat. Das ist das Schicksal aller Isolierung, aller ‚Inseln‘ oder ‚Randzonen‘ (Pasolini 1983, 23)

Die Isolation spielt bei Pasolini eine große Rolle, allerdings weniger im klassischen Sinn der Einsamkeit, sondern eher im Sinne dessen was ich die Pasolinische Form eines im Geiste und streckenweise durchaus auch in der Praxis volksnahen Elitedenkens nennen möchte. Pasolini ist ein Luxusbolschewist, der seine Kritik auf einer Ebene übt, die ihm ein ästhetisch höchst anspruchsvolles Chiffrieren ermöglicht. Im Spannungsfeld des konsequent linken Intellektuellen mit konservativen Ansichten und einem Faible für die Aufbereitung klassischer Mythen, der mit seinem gesamten Schaffen auf das unmissverständliche und morbide Ausdrücken seiner Ansichten abzielt, dort entsteht Pasolinis letztes filmisches Werk.

Die erste Gemeinsamkeit zwischen dem Inhalt von „Salò...“ und jenem der Pasolinischen Ideologie ist also die Isolation bzw. die Frage inwieweit sie eine notwendige Voraussetzung dafür ist, das Individuum steuerbar zu machen. Werden im Gegensatz zur literarischen Vorlage die Opfer nur in die Abgeschlossenheit einer Villa und nicht gleich in eine abgelegene, unwirtliche Bergregion gebracht, so ist die Republik von Salò doch ein genial gewählter Ort. Denn dort haben der italienische und der deutsche Faschismus eine politische Überschneidung gefunden und Pasolini kann damit den deutschen Nationalsozialismus aus italienischer Perspektive betrachten, ohne dies „von außen“ tun zu müssen. Für Pasolini endet der Faschismus aber nicht mit dem Ende des deutschen Faschismus, er nimmt nur eine andere Form an und wie wir bereits gelesen haben, ist diese Form die des angepassten Konsumismus bzw. des intellektuellen Konformismus.

Inhaltlich haben wir es innerhalb der Geschichte von „Salò...“ dann mit der zweiten Ebene zu tun, jener der Rollenverteilungen: In seinen Schriften, und speziell in jenen, die in der Zeit von „Salò...“ und damit kurz vor seinem Tod erschienen sind, drehen sich exemplarisch viele Geschichten immer wieder um dieselbe Art von Verhältnis: Entweder um das Verhältnis Schüler – Lehrer oder das Verhältnis Gefangener – Wärter, wobei er selbst durchaus gerne in die Rolle des Lehrers schlüpft, wie zum Beispiel in „Gennariello“³⁷. Zwei Texte, nämlich „Sujet für einen Film über einen Polizisten“ aus den Lutherbriefen³⁸ und „Der Faschismus der Antifaschisten“ aus den Freibeuterschriften³⁹ sind dabei besonders interessant für uns, da sie zwei vollkommen gegensätzliche Perspektiven einnehmen. Einmal die des hungerstreikenden Politikers Marco Panella, und einmal die des Polizisten Vincenzo Rizzi, der aufgrund einer Lappalie (er lässt einen Gefangenen entfliehen, weil er zu freigiebig mit seinem Vertrauen umgeht) zum Selbstmörder wird. Diese Perspektiven sind deshalb so besonders interessant weil sie zur Zeit Pasolinis eine Entsprechung jener beiden Perspektiven finden, die auch in „Salò...“ (im Film wie auch in der literarischen Vorlage) eine entscheidende Rolle spielen, nämlich die des „Täters“ und die des „Opfers“. In Pasolinis Filmversion stellen wir, im Gegensatz zur literarischen Vorlage, eine gewisse Permeabilität und Flexibilität fest, wenn es um die Frage geht, ob man Opfer bleiben muss oder nicht. Es gibt einige Möglichkeiten des Aufstiegs, allerdings immer nur auf Kosten des Verrats, er ist nur möglich durch ein „Konvertieren zum Faschismus“. Panella und Rizzi wirken in Pasolinis Schriften wie eine Art Antithese zu Salò: Das hehre, reine Opfer, das einen Weg findet, Gewalt auszuüben, ohne sich auf die Seite der Postfaschisten zu stellen, und der idealistische junge Polizist, der lieber stirbt, als seinen Glauben an das Gute im Menschen aufzugeben.

³⁷ Vgl. : **Pasolini**, Pier Paolo: „Lutherbriefe“. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983, S.17ff.

³⁸ Ebd. S.83ff.

³⁹ Vgl.: **Pasolini**, Pier Paolo: „Freibeuterschriften. Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft“. Mit einem Vorwort von Maria-Antonietta Macciocci. Aus dem Italienischen übersetzt von Thomas Eisenhardt. Herausgegeben und mit einer Biographie sowie Anmerkungen versehen von Agathe Haag. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 1980 S.49ff.

Bei Pasolini ist, wie wir bereits wissen, die Folter und das faschistisch-degenerative Moment der „120 Tage von Sodom“ eine Metapher auf die Konsumgesellschaft bzw. ihre Willenlosigkeit. Die Ausschweifung, die moralische Verkommenheit alleine reichen aber nicht, um die Verhältnisse der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu schildern, denn sonst hätte Pasolini theoretisch seinen Film auch im 17. Jahrhundert ansiedeln können, also zur Zeit von Sade, oder auch 1975. Er benötigt das faschistische Element des Dritten Reichs zur Darstellung der Verhältnisse seiner Zeit, das er einerseits im Kapitalismus sieht, und das andererseits 1975 in Italien (und selbstverständlich nicht nur dort) immer noch nachwirkt. Andererseits kann man sagen, dass die Darstellung des Faschismus alleine ebenfalls nicht ausreicht, um eine Metapher für das zu bauen, was Pasolini beschreiben will. Und damit nähern wir uns einer Antwort auf die Frage des „weshalb?“ die man sich unweigerlich stellt wenn man „Salò...“ ansieht. Kriss Ravetto schreibt dazu:

His [Pasolini's, Anm. L.J.] haunting aesthetic of scandal cannot be reduced to a symptom of his sexual anxiety, as I would argue it is in the neodecadent films of Visconti, Bertolucci and Fosse. Unlike *The Damned*, *The Conformist*, *1900*, and *Cabaret*, where transgression is represented through the return of the repressed, *Salò* renders the act of transgression as institutionalized. Pasolini's cinema as well as his intellectual writings scrutinizes the integrity of self-contained disciplines (literature, film, history, politics), histories (bourgeois, fascist, colonialist, capitalist), discourses (Marxist, psychoanalytic, Nietzschean, semiotic, feminist, Sadean, mythic), and binaries economies (good and evil, Western and Non-Western, pure and impure, affirmative and negative) by recuperating the violence of disassociation, the process of cutting out; that is, he decodes constrictive narrativizing projects (Ravetto 2001, 99)

Im Zuge der Überschreitung der Grenzen in Pasolinis Filmen stellen wir fest, dass aus dem Überschreiten mehr und mehr ein Auflösen der Grenzen wird. So klar und unumstößlich die Rollenverteilung Täter – Opfer bei Pasolini, ebenso wie bei Sade, auch sein mag: Durch die Perspektive, die er und im Übrigen auch Sade einnimmt, zwingt er uns, trotz der offensichtlichen Gräuel, die geschildert werden, sowohl die Täter- als auch die Opferrolle wie wir sie kennen, zu relativieren. Und dies geschieht, indem Pasolini in seinem gesamten Schaffen die Moral immer entweder ausschaltet oder sozusagen umverteilt und sie dort sucht, wo man sie am Wenigsten erwartet. Und das ist ein wichtiger Punkt, er sucht bzw. zeigt sie nicht auf inhaltlicher sondern

auf formaler bzw. symbolischer Ebene. Bei ihm werden die Täter, in unserem Fall also die Faschisten im Film, zu einem unentbehrlichen Mittel der symbolischen Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse und (auch hier eine Gemeinsamkeit mit der literarischen Vorlage) entgehen wohl Tod und Folter, nicht aber dem Ekel. Pasolini verwendet den Ekel als Metapher, er ist das Einzige, was einer Metapher die nötige Radikalität gibt, um als Reflexion des Faschismus im Dritten Reich zu funktionieren.

Im folgenden Kapitel wird es nun um die Herausarbeitung dieses Ekels, aber auch um die zuvor bei Sade besprochene Komponente der Isolation (beides betrifft Opfer wie Täter), sowie eine Analyse des Diskurses des Faschismus in der Moderne gehen.

4: Das Individuum in der totalitären Isolation

Es beginnt mit einem fiktiven Schloss im Schwarzwald oder in der Westschweiz, das uns alle Strukturen liefert, um einen Spiegel für die Gesellschaft zu entwerfen und uns gleichzeitig alle Möglichkeiten entzieht, die Grundlagen der zivilisierten, realen Gesellschaft auszumachen. Das Schloss Silliny ist Kleinstaat und Familie gleichzeitig, es ist die frivol-brutale Phantasie eines erregungssüchtigen Gefängnisinsassen ebenso wie die partielle Vorwegnahme eines Amstettener Kellers. Aber es eignet sich auch dafür, seine Strukturen zu potenzieren und Analogien mit den Dynamiken herzustellen, die ein Konzentrationslager beherrschen.

Hannah Arendt schreibt, dass der Mensch an sich a-politisch ist. Politik finde zwischen den Menschen statt⁴⁰. Da der Mensch ein soziales Wesen ist, ist es eigentlich unmöglich, ihn, solange er nicht alleine ist, zu entpolitisieren. Sade jedoch vollbringt diese Gratwanderung, er entpolitisiert den Menschen innerhalb eines sozialen Gefüges, ohne ihn aber (s)eines Zweckes zu berauben. In Silliny findet die Politik ohne interhumanitäres Spannungsfeld statt, es existiert nur einer von zwei Polen die notwendig sind um das „zoon politikon“ als solches zu erhalten. Silliny ist die pure Abstraktion, es ist die Vergrößerung einer paradoxen gesellschaftlichen Form der Unterwerfung: Die Vielen bestätigen die Macht der Wenigen unter deren ökonomischer Gewalt sie stehen. Bei Sade ist die Gewalt nicht von der Sexualität zu trennen, sie ist die einzige Motivation, die es für die Souveräne gibt. Zwar spielt das Böse noch eine große Rolle, jedoch ist es bei Sade in seiner moralischen undefinierbarkeit nicht konkret genug. Die Flucht in die künstlerische Überhöhung bietet sich zu sehr an. Sade tritt diese Flucht an, entwirft ein Horrorszenario das einige wenige Menschen betrifft und stellt Platons Höhlengleichnis damit auf den Kopf. Eigentlich handelt das Gleichnis von der Problematik der Unbildung. Er vergleicht den Unwissenden mit einem Wesen das in einer Höhle gefesselt am Boden liegt, unfähig etwas anderes zu erblicken als die Wand direkt vor ihm. Hinter

⁴⁰ Vgl.: **Arendt**, Hannah: „Was ist Politik?“. Fragmente aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Ursula Ludz. Vorwort von Kurt Sonheimer. München, Zürich: Piper 1993, S.11

ihm befindet sich ein großes Feuer. Es gehen nun Menschen, beladen mit verschiedenen Gegenständen diesen Weg entlang, der Schatten dieser Menschen sowie der Gegenstände die sie transportieren, wird an die Wand vor den Gefesselten geworfen und von ihnen als die Realität wahrgenommen. Befreite man nun einen dieser Gefangenen, brächte ihn ans Licht und er würde sehen, wie die Menschen und Gegenstände in Wirklichkeit aussehen, er wäre geblendet und gezwungen all das zu leugnen, um nicht von der Macht der Realität erschlagen zu werden. Brächte man ihn aber wieder zurück, wäre er kaum mehr integrierbar, da die Mitgefangenen ihn für verrückt hielten und seine Geschichten als Wahnsinn abtäten. Man kennt ihn gut, den Weg des Unwissenden aus der Höhle ins Licht. Sade aber dreht diesen Weg um: Die jeweiligen Schauplätze von Sade und Pasolini entsprechen der Höhle des Gleichnisses, in die man als erleuchtetes, moralisches Wesen hineinblickt und bei Sade und Pasolini Schmutz und Grauen sieht, die der Dunkelheit der Höhle Platons entsprechen. Dieses Grauen ist Realität, muss aber geleugnet werden. Und diese „Notwendigkeit“ zur Leugnung hat durch Auschwitz eine neue Dimension erfahren. Wie so vieles andere hat jede noch so schmutzige und grauenhafte Höhle durch Auschwitz ihre Unschuld verloren. Ernst Bloch schreibt in „Atheismus im Christentum“:

Brauchen die Wunschträume, die es so schwer haben, keinen Trost, daß für sie trotzdem etwas vorgesehen sei? Brauchen die Werke, die gegen das Unmenschliche errichtet werden, brauchen die konkret-seinwollenden Utopien, die Planungen des Noch-Nicht-Gewordenen nicht im Weltkern ein Korrelat? (Bloch 1968, 164)

Auf dieses Zitat hin schreibt Bruno Schoch in seinem Essay „Ernst Bloch: Hoffnung – aus Verzweiflung“: „Müßte das, immerhin im Zentrum seiner [Ernst Blochs, Anm. L.J.] Philosophie, derart radikal noch einmal gefragt werden ohne den Zweifel, daß Auschwitz eben jenes ‚Korrelat im Weltkern‘ zerstört habe?“ (Schoch 1988, 85)

Sade konnte sich seinen Phantasien noch hemmungslos hingeben, er konnte eine theoretische Distanz zwischen sich und seine abscheulichen Phantasien bringen. Was im Sadeschen Mikrokosmos eine Phantasie war, wurde in Auschwitz und allen anderen Konzentrationslagern im politischen Makrokosmos des Dritten Reiches Wirklichkeit. Wie und in welcher Form das geschehen ist, wird nun im letzten Teil

meiner Arbeit erörtert werden, beginnend mit einem Versuch der Annäherung an das Thema Faschismus anhand von Georges Bataille.

4.1 Georges Bataille: Eine Analyse des Faschismus

Batailles Analyse ist deshalb so wichtig, weil sie eine Überleitung von dem breiten Feld der objektiven Ursachenforschung für den Faschismus hin zum komplizierten und komplexen Vergleich einzelner faschistischer Systeme untereinander ist. Jener spezielle Aspekt des Faschismus, der in den beiden von mir untersuchten Werken Sades und Pasolinis herausgearbeitet wird, befindet sich jenseits von Ökonomie, jenseits einer Ideologie des Rassistischen. Und verbindet doch gleichzeitig alle diese Aspekte. Im folgenden Kapitel wird nun jener politische Zustand der Gewalt betrachtet, der für die vorliegende Arbeit ausschlaggebend ist: Der Faschismus. Es wird sowohl die Frage des Faschismus und seine Gewaltimmanenz als auch die Frage der Sexualität als Mittel der Gewalt innerhalb des Faschismus beleuchtet.

Zunächst nähert sich Bataille in seiner Untersuchung über die Struktur des Faschismus von Seiten des Marxismus an und beginnt mit einer Kritik. Er schreibt: „Der Marxismus [...] hat keine wirklich grundsätzliche Analyse der Modalitäten religiöser und politischer Gesellschaftsbildung versucht“ (Bataille 1978, 9). Bataille „versucht am Beispiel des Faschismus ein genaues (wenn nicht vollständiges) Bild vom sozialen Überbau und seinen Beziehungen zum ökonomischen Unterbau zu geben“ (Bataille 1978, 9). Dazu verwendet er zwei wesentliche Begriffe, die *Homogenität* und die *Heterogenität*.

.Homogenität bedeutet hier Kommensurabilität der Elemente und Bewußtsein dieser Kommensurabilität (die menschlichen Beziehungen können aufrechterhalten werden durch die Reduktion auf fixe Regeln, die das Bewußtsein möglicher Identität von definierten Personen und Situationen voraussetzen. Der so geregelte Lauf der Existenz bedeutet den prinzipiellen Ausschluß von Gewalt) (Bataille 1978, 10)

Bald darauf spricht er von der „*homogenen Reduktion*“, also der „...tendenziellen Reduktion des menschlichen Charakters auf eine abstrakte und austauschbare Wesenheit“ (Bataille 1978, 11) ein Vorgang, der der bourgeoisen Klasse vorbehalten ist und das Proletariat nur in seiner Funktion als Arbeitskraft betrifft.

Bataille beschreibt mit der homogenen Reduktion also die Festlegung gewisser grundsätzlicher Eigenschaften des menschlichen Wesens, die sozusagen eine besondere Aufmerksamkeit benötigen, da sie im Grunde genommen nicht homogenisierbar sind und den Kernpunkt der menschlichen Intimität darstellen. Deshalb ist für Bataille auch

...die soziale Homogenität eine labile, durch Gewaltakte und überhaupt durch innere Konflikte jederzeit störbare Form. [...] Je nachdem ob der Staat demokratisch oder despotisch ist, trägt die Tendenz zur Anpassung oder die zur Autorität den Sieg davon. [...] Die soziale *Homogenität* hängt im Wesentlichen von der Homogenität (im weitesten Sinn des Wortes) des Produktionssystems ab (Bataille 1978, 12-13)

Im Gegensatz dazu schreibt Bataille über die Heterogenität:

Der Terminus des *Heterogenen* zeigt an, daß es sich um Elemente handelt, die nicht zu assimilieren sind; und diese Grenze sozialer Assimilation ist zugleich auch eine der wissenschaftlichen Assimilation. Beide Formen der Assimilation haben eine und dieselbe Struktur: die Wissenschaft hat zur Aufgabe, die *Homogenität* der Phänomene zu begründen: sie ist einem gewissen Sinne eines der Hauptorgane der *Homogenität*. So sind die *heterogenen* Elemente, die durch die soziale Homogenität ausgeschlossen sind, ebenfalls aus dem Feld der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit ausgeschlossen. Die *heterogenen* Elemente sind sogar dadurch definiert, daß sie als solche von der Wissenschaft nicht erkannt werden können. Sobald die Wissenschaft die Existenz von irreduziblen Elementen zugestehen muß, die ebenso unvereinbar mit ihrer Homogenität sind wie etwa eingefleischte Kriminelle mit der sozialen Ordnung, fühlt sie sich aller funktionalen Befriedigung beraubt (sie fühlt sich ausgebeutet, benutzt wie ein Arbeiter in einer kapitalistischen Fabrik, ohne am Profit teilzuhaben). (Bataille 1978, 14)

Das Werk Sades und Pasolinis hat nun die Kraft, erbarmungslos jenen schmalen Grat zu entlarven, der die Grenze zwischen Homogenität und Heterogenität beschreibt. Bataille spricht außerdem von der *funktionalen Befriedigung* der Wissenschaft. Diese erfolgt bei Sade und Pasolini auf zwei Ebenen nicht: Einmal entziehen sich die von beiden beschriebenen Gräuel dem Zugang einer vernünftigen Analyse, und zum Zweiten behandelt Pasolini um die moralische Entartung herum das der Realität entnommene Problem des faschistischen Zivilisationsbruches, was die Villa in Salò zu einer metaphorischen/symbolischen (noch weit untertriebenen)

Variante von Auschwitz macht. Während Sade noch einen hemmungslos utopischen Irrsinn entwirft, setzt sich Pasolini bereits mit den konkreten geschehenen Gräueln des deutschen Faschismus auseinander.

Bataille schreibt weiter über den Souverän:

Die Überlegenheit (imperative Souveränität) bezeichnet die Gruppe von frappierenden Merkmalen, die – affektiv Anziehung und Abstoßung bedingend – für die verschiedenen menschlichen Situationen charakteristisch sind, in denen man seinesgleichen beherrschen und sogar unterdrücken kann, und zwar aufgrund ihres Alters ihrer physischen Schwäche [sic!], ihres Zivilstandes oder einfach aus dem Zwang heraus, sich einem Einzelnen zu unterwerfen. [...] Die einfache Tatsache der Herrschaft des Menschen über den Menschen impliziert die *Heterogenität* des Herren, wenigstens insoweit er der Herr ist: in dem Maße, in dem er sich zur Rechtfertigung seiner Autorität auf seine Natur, auf seine persönliche Qualität beruft, bezeichnet er diese Natur als das *ganz Andere*, ohne rational Rechenschaft davon ablegen zu können. [...] die Heterogenität des Herren ist nicht weniger der des Sklaven entgegengesetzt. Während die heterogene Natur des Sklaven mit der des Unreinen gleichgesetzt wird, durch die materielle Misere, in der er zu leben gezwungen ist, besteht die Heterogenität des Herren im Akt des Ausschlusses alles Unreinen, einem Akt der die Reinheit intendiert, dessen Form aber sadistisch ist

(Bataille 1978, 21-22)

Bataille beschreibt hier ein Motiv, auf das wir später noch häufig stoßen werden: Die Balance, die Ordnung, die Ausgeglichenheit, die für das Täter-Opfer Verhältnis unerlässlich sind. Jedem der beiden Pole wird eine bestimmte Rolle zugeschrieben, die den jeweiligen Spielraum einschränkt. Bei „*Die 120 Tagen von Sodom*“ und auch bei der Verfilmung ist signifikant, dass, allerdings wiederum nur über ein striktes Regelwerk, die Auflösung der Heterogenität des Herren und seine Überführung in die Homogenität im Mittelpunkt steht. Wie wir noch sehen werden, handelt es sich dabei um ein Merkmal des Faschismus.

Gegenüber der elenden Existenz der Unterdrückten erscheint die politische Souveränität vor allem als eine klar abgegrenzte sadistische Aktivität. In der Individualpsychologie der Einzelnen treten sadistische Tendenzen selten ohne korrespondierende mehr oder weniger offene masochistische Tendenzen auf. Aber in der Gesellschaft wird normalerweise jede Tendenz durch eine bestimmte Instanz

repräsentiert und die sadistische Haltung kann durch eine imperative Person dargestellt werden, die jede Beteiligung an korrespondierenden masochistischen Tendenzen ausschließt. In diesem Fall wird der Ausschluß der Formen des Elends, die Objekt des grausamen Aktes sind, nicht von einer positiven Wertung dieser Formen begleitet und infolgedessen ist die Grausamkeit nicht mit einer erotischen Handlung verknüpft (Bataille 1978, 22-23)

In den beiden „Kleinstaaten“ Silliny und Salò (bzw. der Villa in Salò) löst sich dieser Zusammenhang auf, da verschiedene souveräne Einzelpersonen die Institutionen eines Staates repräsentieren. Somit sind die sadistischen Handlungen eigentlich strukturell unerotisch, bekommen aber durch die eben beschriebene Umgehung ein erotisches Potential zurück.

Diese Unterscheidung kann mehr oder weniger vollkommen sein – individuell können die Souveräne die Macht durchaus wie eine Blutorgie erleben – aber historisch hat die monarchische Herrschaftsform als Ganzes im Inneren des *heterogenen* Bereichs einen Ausschluß der elenden und unreinen Formen realisiert, so daß auf einer bestimmten Ebene eine Angleichung an die *homogenen* Formen sich vollziehen kann (Bataille 1978, 23)

In weiterer Folge möchte ich an dieses Zitat anschließend nun den Unterschied zwischen absolutistischen und faschistischen Strukturen hinsichtlich des sadistischen Missbrauches herausarbeiten. Dies bezieht sich vor allem auf den unterschiedlichen Umgang mit den von Bataille beschriebenen *unreinen Formen*, die im Absolutismus, um offiziell ausgeblendet werden zu können, eine gewisse Grenze nicht überschreiten dürfen, im (v.a. deutschen) Faschismus jedoch nur wenn sie eben diese Grenzen überschreiten im faschistischen Sinne instrumentalisiert werden können. Bataille stellt nun weiter fest, dass im Faschismus die militärische ebenso wie die religiöse Macht nicht nur miteinbezogen werden, sondern tatsächlich miteinander verschmelzen indem die militärische Anonymität die Klassenunterschiede beseitigt und die gottgleiche Verehrung des Führers die dadurch entstehende Massendynamik (die ein revolutionäres Potential beinhalten würde) zu einer Symbiose zwischen Homogenität und Heterogenität macht: zu einer vom Militär gesteuerten und von der religiösen Dynamik gefügig gemachten Masse von Individuen.

Die faschistische Einheit ist im Gegensatz zur Monarchie (in der die Gesellschaft von zu weit oben her beherrscht wird) nicht nur Einheit der Gewalten verschiedenen Ursprungs und symbolische Einheit der Klassen: Sie ist auch totale Einheit der heterogenen mit den homogenen Elementen, der Souveränität im eigentlichen Sinne mit dem Staat (Bataille 1978, 35)

Bataille bezieht sich nun auf Mussolini und zitiert aus dessen Werk „Der Geist des Faschismus“ (1932):

Mussolini selbst erkennt, in einer Art Hegelscher Vergöttlichung des Staates und in absichtlich dunklen Ausdrücken, ein besonderes Prinzip der Souveränität an, das er zugleich als *Volk*, *Nation* und *Überperson* bezeichnet, das aber mit der faschistischen Formation selbst und mit seinem Führer identifiziert werden muß: Das Volk, ‚zumindest die Idee des Volkes, ... die sich im Volk als Wille einer kleinen Anzahl oder sogar eines Einzigen inkarniert ...‘, schreibt er, ‚ist weder eine Rasse noch eine geographisch lokalisierbare Bevölkerungsgruppe, sondern eine Menschengruppe, die historische Kontinuität hat, eine Vielheit, die durch eine Idee zusammengehalten wird, die gleichermaßen Wille zur Existenz und zur Macht ist: d.h. Selbstbewußtsein, Persönlichkeit‘. Der Begriff *Persönlichkeit* muß als *Individualisierung* verstanden werden, als ein Prozeß, der in der Person Mussolinis gipfelt, und wenn er hinzufügt: ‚diese Überpersönlichkeit ist nicht die Nation als Staat; es ist nicht die Nation die den Staat schafft ...‘, muß man das so verstehen, daß er 1. an die Stelle des alten demokratischen Souveränitätsprinzips der Nation des individualisierende faschistische Souveränitätsprinzip setzt und 2. die Grundlage für eine totale Identifikation von souveräner Instanz und Staat schafft. (Bataille 1978, 35)

Nun schreibt Bataille, und damit begeben wir uns in medias res, dass im Hitler–Deutschland im Gegensatz zu anderen faschistischen Systemen nicht mehr eine hegelianische Vorstellung vom perfekten Staat das oberste Prinzip darstellt, die dann umformuliert wird zu: Staat = Führer = Individuum, sondern das Phantasma vom perfekten Menschen, sprich von der perfekten Rasse: „Einerseits hat sich die mystische Idee der Rasse unmittelbar als imperatives Ziel der neuen faschistischen Gesellschaft durchgesetzt; andererseits erscheinen der Führer und die Seinen als ihre leibhaftige Verkörperung“ (Bataille 1978, 37). Und eben dieses oberste Prinzip ist es, das im Dritten Reich zum Zivilisationsbruch führt, dessen prominenteste Ausformung das Konzentrationslager ist. Jener Ort des ultimativen Grauens, dessen

Vergleichbarkeit mit einem fiktiven Schloss und einer etwas weniger fiktiven Villa im letzten Kapitel dieses Teiles festgestellt werden wird.

4.2 Der Zivilisationsbruch

Weder Gewalt noch Folter, weder Grausamkeit noch Massenvernichtung sind eine Erfindung von Sade, Pasolini oder des deutschen Faschismus im 20. Jahrhundert. Ihr gemeinsamer Nenner hinsichtlich dieser Problematik ist jedoch gegeben: Das öffentliche Überschreiten einer Grenze. Sade überschreitet theoretisch die Grenzen des Erträglichen und macht dieses Überschreiten zu einer öffentlichen Affaire. Der Holocaust überschreitet praktisch die Grenzen des Humanen und zerstört damit jenes Urvertrauen, dessen Existenz das Schaffen von Sade noch zu einem produktiven, theoretischen Diskurs gemacht hat. Und Pasolini hat versucht das eine mithilfe des anderen symbolisch zu bearbeiten. Aber wählt nun Pasolini Sade, um den deutschen Faschismus in Italien zu reflektieren, oder wählt er den deutschen Faschismus in Italien, um Sade zu reflektieren? Zweiteres ist unwahrscheinlich denn es würde bedeuten dass er die Sadeschen Ausschweifungen mit den Ereignissen in einem KZ gleichsetzt. Ersteres hingegen bedeutet, dass er im Denken von Sade eine Antizipation faschistischer Strukturen sieht, die er anhand der Faktoren der Isolation und der Vernichtung zu reflektieren sucht. Die Frage, die offen bleibt, ist folgende: Die Sadesche Welt war eine durch und durch sexuell motivierte, auch die Vernichtung ist Teil der sexuellen Befriedigung. Auf Auschwitz trifft das offensichtlich nicht zu. Wo ist die Überschneidung? Das Individuum wird enthumanisiert. Der Unterschied: Die Welt wird es nicht.

In seinem Aufsatz „Individuum und Terror“ aus dem Jahr 1946 schreibt Leo Löwenthal⁴¹:

Das moderne Terrorsystem bedeutet die Atomisierung des Individuums. Der Gedanke an Folgen und Wirkungen körperlicher Folter erfüllt uns mit Entsetzen; nicht weniger grauenvoll ist die Bedrohung für den Geist. Die vom Terror ins Werk gesetzte

⁴¹ Vgl.: **Löwenthal**, Leo: „Individuum und Terror“, in: Diner, Dan (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Übersetzungen aus dem Englischen und Amerikanischen von Susanne Hoppmann-Löwenthal, Renate Schumacher und Angelika Schweikhart. Frankfurt am Main: Fischer 1988 S.15ff.

Entmenschlichung besteht zunächst in der totalen Integration der Bevölkerung in Kollektive, die jede zwischenmenschliche Kommunikation lähmen – trotz oder vielmehr als Folge des enormen Kommunikationsapparates selber, dem die Menschen nun ausgesetzt sind. Unter den Bedingungen ist der Einzelne nie allein und immer allein. Er erstarrt und stumpft ab, nicht nur in der Beziehung zum Nächsten, sondern auch im Verhältnis zu sich selbst. Die Furcht verbietet ihm spontane emotionale und kognitive Reaktionen. Der Akt des Denkens selbst wird zur Dummheit: Er ist lebensgefährlich. Es wäre dumm, nicht dumm zu sein, und als Folge erfasst allgemeine Verdummung die terrorisierte Bevölkerung. Die Menschen verfallen in einen Zustand der Erstarrung, der einem moralischen Koma gleichkommt.

(Löwenthal 1988, 15-16)

Diese Beschreibung trifft sowohl auf Silliny als auch auf Auschwitz (repräsentiert durch Salò) zu. In weiterer Folge nennt Löwenthal 6 Grundzüge des Terrors, anhand derer ich nun die Unterschiede zwischen Silliny/Salò und Auschwitz herausarbeiten werde:

- 1) *Unmittelbarkeit und Allmacht*: Löwenthal nennt hier die Auflösung aller rationalen Beziehungen zwischen Regierungsentscheidungen und individuellen Schicksalen.

...Massenverhaftungen, das Zusammenwerfen aus den unterschiedlichsten Gründen von Menschen verschiedenartigster Herkunft, Gesinnung und Religion in den Konzentrationslagern dient gerade der Auslöschung individueller Differenzen und Ansprüche gegenüber dem Machtapparat [...] Das Auswahlprinzip bei Massenverhaftungen, das scheinbar so irrational ist, beruht auf terroristischer Kalkulation. Die Frage nach individueller Schuld ist ebenso unerheblich wie die Hoffnung auf zeitlich begrenzte Bestrafung vergeblich (Löwenthal 1988, 16)

Bei Sade werden die Opfer nicht aus unterschiedlichsten Gründen zusammengetrieben, sondern alle aus demselben: weil sie der Lust, auch der Lust am Bösen, dienen müssen. Bei Pasolini ist es wesentlich komplizierter: Zwar dienen sie der Lust und diese steht auch im Vordergrund, jedoch ist sie, wie wir bereits wissen, Teil einer übergeordneten Ideologie, die Pasolini durch verschiedenste Bezüge herausarbeitet, wie zum Beispiel den auf das Massaker

von Marzabotto,⁴² bei dem die deutsche Wehrmacht im Herbst 1944 hunderte Zivilisten ermordete. Des Weiteren ist es interessant, dass das Auswahlkriterium, das bei Sade durch Sexualität als Motivation so klar determiniert ist, bei den Faschisten in Salò die faschistische Kalkulation als Basis hat, und zur sexuellen Komponente über den Umweg der metaphorisch dargestellten Entartung kommt, die den Holocaust zum Zivilisationsbruch macht.

- 2) *Zusammenbruch kontinuierlicher Erfahrung*: dieser Punkt ist ein vollkommen individualistischer und damit bezeichnet er keinen Unterschied zwischen Silliny und Salò:

Der Einzelne weiß nicht was ihm bevorstehen mag; und das bereits Erlebte hat jede Bedeutung für seine Person und seine Zukunft verloren. [...] In einer terroristischen Gesellschaft, wo alles auf das Sorgfältigste geplant ist, besteht der Plan für das Individuum darin dass es keinen gibt; somit wird es zum bloßen Objekt, zum Bündel bedingter Reflexe, mit denen es auf unzählige manipulierte und kalkulierte Schocks reagiert (Löwenthal 1988, 16-17)

Vergangenheit und Zukunft werden ausgelöscht, es entsteht ein Vakuum, in dem das Individuum sich jenseits aller Vernunft ein Ziel, einen Sinn suchen soll. Kontinuität besteht ab nun nur noch in dem grauenvollen Versuch, sich gegen die Tatsache zu wehren, dass man zwischen Leben und Tod gefangen ist. Dieser Aspekt beschreibt also keinen Unterschied zwischen der nationalsozialistischen und der Sadeschen Ordnung, sondern eine Gemeinsamkeit; und ist damit ein universelles Merkmal dessen, was ich, noch frei von der für die politische Dimension notwendigen Masse, als den Rohzustand jener bestimmten Art der Unterdrückung bezeichne, die, je nach Quantität, die (bzw. mit der) Zivilisation zu brechen imstande ist.

- 3) *Zusammenbruch der Persönlichkeit*: Hier stellen wir einen bedeutsamen Unterschied zwischen dem „privaten“ Faschismus bei Sade und dem „öffentlichen“ Faschismus der Nationalsozialisten fest. In diesem Zusammenhang stellt Pasolinis „Salò oder die 120 Tage von Sodom“ eine Art von Zwischenstufe

⁴² Vgl.: **Kunz**, Wolfgang: „Der Fall Marzabotto. Die Problematik des Kriegsverbrechens“. Inaugural-Dissertation an der Hohen Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg, 1967.

dar. Löwenthal schreibt, dass durch die Perversion der Folter-, und Vernichtungsakte jeder zwischenmenschliche Akt ad absurdum geführt wird. Diese Auflösung der Zwischenmenschlichkeit funktioniert aber natürlich in beide Richtungen und bleibt auch auf den Henker nicht ohne Auswirkungen:

Persönliche Kommunikation wird bedeutungslos unter einem System, das Leben zu einer Kette unzusammenhängender Reaktionen auf Schockerlebnisse reduziert. An die Stelle des Über-Ichs – der Instanz des Gewissens – tritt das Hitler-Ich, wie ich es nennen möchte [...] Weder der Terrorisierte noch der Terrorist bleiben eine Persönlichkeit im traditionellen Sinne des Wortes (Löwenthal 1988, 17)

Der Gefangene gibt sein Leben auf in die Hände des Wärters und dieser gibt das seine auf in die Hände des souveränen Faschisten und seines Systems. Diese Zwischeninstanz existiert bei Sade nicht, der Souverän ist der unmittelbare Täter, sein Verbrechen kann durch das Argument der Obrigkeitshörigkeit nicht relativiert werden. Im nationalsozialistischen Faschismus wird dem Opfer sogar der Respekt dieser Ehrlichkeit vorenthalten: Das Grauen wird ohne ein Bewusstsein für Schuld auf Seiten des Henkers vollstreckt.

Überwältigend ist das Beweismaterial, das diese Automaten der Unmenschlichkeit selbst in den gegenwärtig in Deutschland stattfindenden Kriegsverbrecherprozessen liefern. Sie gestehen die grauenvollsten Verbrechen ein, ohne das geringste Schuldgefühl zu demonstrieren. Sie bestehen darauf, ihr unmenschliches Verhalten mit der Befehlsgewalt ihrer Vorgesetzten zu rechtfertigen (Löwenthal 1988, 18)

4) *Kampf ums Überleben*: Das Opfer wird gebrochen und wendet sich gegen die eigenen Reihen.

Das alte Kultursystem abstrakter philosophischer Metaphysik bis hin zu den Institutionen der Religion und Erziehung stellte eine Ideologie rationaler Verhaltensweisen dar, die den Respekt für die Rechte, Ansprüche und Nöte Anderer als notwendige Bedingung für das eigene Überleben einschloß. Im Rahmen eines Terrorsystems wäre ein solches Verhalten gleichbedeutend mit Selbstvernichtung (Löwenthal 1988, 18)

Nicht nur die bereits erwähnte zwischenmenschliche Verbindung zwischen staatlichen Institutionen und dem Individuum, sondern auch die Verbindung zwischen einzelnen Individuen fällt nun dem Überlebensdrang zum Opfer. In

Pasolinis Film kommen alle diese Elemente vor: einschließlich eines männlichen Opfers, das zu Beginn auf der Flucht stirbt und eines weiblichen, das Selbstmord begeht, gibt es bei Pasolini einen strengen Diskurs der Opferentwicklung, so dass schließlich bis zum Ende ein Teil der Opfer zu den Faschisten übergelaufen ist. Diese Option existiert bei Pasolini sowohl den historischen Fakten als auch jenen der literarischen Vorlage zum Trotz.

5) *Verwandlung in ‚Rohmaterial‘:*

Es gehört zu den schlimmsten Befürchtungen der Herren des Terrors, ihre Opfer könnten das Bewußtsein ihrer Zugehörigkeit zum Ganzen der menschlichen Gesellschaft wiedererlangen. Ein totaler Sieg des Totalitarismus wäre gleichbedeutend mit einem Totalverlust des Geschichtsbewußtseins der Menschen, die, unfähig zu irgendwelchen Reflexionen, somit zum ‚Rohmaterial‘ werden

(Löwenthal 1988, 19)

Interessant ist, dass bei Löwenthal nicht klar ist, ob er nun bloß die Opfer der Massenvernichtung in einem KZ meint, oder ob mit Opfer auch die Bürger innerhalb des faschistischen Systems gemeint sind. Denn gleich darauf schreibt er:

Hitler hat es unzweideutig formuliert: ‚Eine gewalttätige, herrische, unerschrockene, grausame Jugend will ich. Jugend muß das alles sein. Schmerzen muß sie ertragen. Es darf nichts Schwaches und Zärtliches an ihr sein. Das freie, herrliche Raubtier muß erst wieder aus ihren Augen blitzen. Stark und schön will ich meine Jugend... Ich will eine athletische Jugend. Das ist das Erste und Wichtigste. So merze ich die Tausende von Jahren der menschlichen Domestikation aus. So habe ich das reine, edle Material der Natur vor mir. So kann ich das Neue schaffen‘

(Löwenthal 1988, 19)

Diese Unklarheit kommt dem Thema dieser Arbeit zu Gute, denn einmal mehr wird der Unterschied zwischen Sade und den nationalsozialistischen Faschisten deutlich: Sade benötigt die Vielfalt, um sich an ihrem Missbrauch zu ergötzen, er unterstützt die freie Entwicklung des Menschen, denn umso freier und bunter ein Mensch ist, desto mehr Vergnügen bereitet es den Libertins, Gewalt über ihn auszuüben.

Bei Pasolini ist dieser Aspekt unklar. Die Faschisten in Salò haben keinen expliziten Bezug zur nationalsozialistischen Ideologie, abgesehen von der sehr wichtigen Tatsache, dass sein Film zu jener Zeit spielt, als Salò unter deutscher

Militärprotektion stand. Vermutlich weil Pasolini gleichzeitig den italienischen und den deutschen Faschismus reflektieren wollte bzw. weil er, wie er schreibt, einen Interpretationsspielraum lassen wollte⁴³:

I am not really linking the action in a direct way with the Republic of Salò, it's just the ambience of the era. The four men are fascists of that time. I represent them as being particularly cultured, well read [...]. They, too, remain somewhat ambiguous. And I have tried to avoid any kind of psychology writing the script, any kind of anagraphical reality, except that the placing of the action in the fascist republic leaves open some ulterior modes of interpretation, or of extension. The events are placed in two localities, in Salò itself and in Marzabotto, where the Nazis killed a whole town, one of the worst disasters. (Pasolini 1975, 41)

Pasolini bezieht also eine klare politische und historische Position, ohne aber konkret Stellung dazu zu nehmen. Die Stellungnahme passiert abstrakt und symbolisch. Es wird an einigen Szenen von den vier Hauptakteuren über den Faschismus an sich und seine Charakteristika philosophiert oder ähnliches. So wird zum Beispiel am Ende jener Szene, in welcher die Töchter der vier als Ehefrauen eingeteilt werden, vom Herzog folgendes Gedicht vorgetragen (ca. Minute 8:12):

Within a budding grove the young girls bloom
All unaware of their of their impending doom
They listen to the Radio they drink their tea
Not knowing they must soon forgo their liberty
The bourgeoisie does not recoil from slaughter
Though the victims be their loving sons and daughters⁴⁴

Oder: Einer der Wächter und eine Erzählerin geben zwei der Opfer eine Art von Nachhilfe in Masturbation und werden dabei von den vier Herren beobachtet⁴⁵.

The Duke: You notice that while we approach our activities with enthusiasm and passion, Guido and Signora Vaccari could hardly be more indifferent as they caress

⁴³ Vgl.: **Bachmann**, Gideon: „Pasolini on de Sade. An Interview during the Filming of ‘The 120 Days of Sodom’“, in: Film Quarterly Vol. 29/2, Winter 1975/76. University of Minnesota Press, S. 39-45

⁴⁴ Siehe dazu: **Proust**, Marcel: „À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs“. Adaption: Stanislas Brézet. Paris: Delcourt 2002

⁴⁵ Vgl.: Pasolini 2008, ca. Minute 38:00

those inert bodies. That observation leads me to reflect on some interesting conclusions.

The Magistrate: We would all be most interested to hear your ideas. Would you care to elaborate?

The Duke: I think that we Fascists represent the only true complete Anarchism on earth once we have taken control of the state. In fact, the only real anarchism is that of power. However, look at them: Their obscene movements and gestures are like a death-mute sign language with its own secret code which none of us must violate no matter how great our power, none of us. And nothing can be done about it. Our only recourse lies in selection. To consummate pleasure we have to restrict our impulses to one single gesture.

The Bishop: Klossowski⁴⁶ (Der Bischof stellt fest dass es sich um ein Zitat von Pierre Klossowski handelt, Anm. L.J.)

- 6) *Assimilation an die Verfolger:* Löwenthal schreibt, dass der Höhepunkt des Terrorsystems dann erreicht ist, wenn die Werte des Terrorsystems schließlich zu jenen der Gefangenen gemacht wurden: „Ein Terrorsystem erreicht seinen Höhepunkt, wenn das Opfer sich der Kluft zwischen ihm und seinen Folterern nicht mehr bewußt ist“ (Löwenthal 1988, 20). Auch dieser Aspekt ist sowohl auf eine Lagersituation als auch auf das Denken eines Bürgers im Faschismus anwendbar.

Bei Sade finden wir diesen Aspekt zwar vor⁴⁷, da es bei ihm aber keine entsprechende politische Ideologie gibt sondern nur das Böse als Moral, ist dies kein Äquivalent zur faschistischen Dynamik der Assimilation. Das ist auch der Grund weshalb es bei Pasolini die Option des „Überlaufens“ gibt und bei Sade nicht. Pasolini begibt sich in eine Art Vakuum: Er verquickt den Faschismus des Dritten Reichs mit der Konsumkritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ohne dabei die abstrakte Ebene der Metapher zu verlassen. Durch die Wahl des faschistischen, ideologisch gesehen hermetisch abgeriegelten Kleinstaates Salò als Schauplatz wird die Isolation Sillinys repräsentiert, durch die Wahl von Sade und damit als wichtigem Aspekt der Koprophilie, die in beiden Werken eine große Rolle spielt, der moderne

⁴⁶Vgl.: Klossowski, Pierre: „Der ruchlose Philosoph“ in: Klossowski, Pierre: *Sade – mein Nächster*. Edition Passagen 42. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien, Passagen 1996. S.23ff.

⁴⁷Vgl.: Die 120 Tage von Sodom: S.344: Es wird erwähnt, dass eines der Mädchen nicht darüber hinwegkommt nicht den Preis für den schönsten Hintern bekommen zu haben.

Konsumwahnsinn. Die Theoreme greifen ineinander und führen zu folgendem Schluss: Hitler, der kein Freund des Kapitalismus war, fand in den Juden und ihrer von historischen Vorurteilen und Klischees geprägten globalen Determination als der „Rasse der Geschäftemacher“ das perfekte Feindbild. So liest man in „Gespräche mit Hitler“:

Der Jude ist es doch gewesen, der diese Wirtschaft der dauernden Bewegung und Steigerung erfunden hat, die man Kapitalismus nennt. Diese geniale Schöpfung mit einem raffinierten und doch simplen selbsttätigen Mechanismus. Machen wir uns nichts vor, es ist genial, es ist teuflisch genial. Die moderne Wirtschaft ist eine Schöpfung der Juden. Sie wird von ihnen ausschließlich beherrscht. Das ist ihr Ueberreich [sic!], das sie über alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit ausgespannt haben. Aber nun sind wir es, die mit der Weltanschauung der ewigen Revolution ihnen Konkurrenz machen. Ist Ihnen nicht aufgefallen, wie der Jude in allem und jedem das genaue Gegenteil des Deutschen ist und ihm doch wieder so verwandt ist wie es nur zwei Brüder sein können? (Rauschnig 1973, 224)

Für Hitler war die Vernichtung der Juden unter anderem gleichbedeutend mit der Ausmerzung des kapitalistischen Übels in der Gesellschaft. So hat der Kapitalismus auf zwei Ebenen zum Zivilisationsbruch beigetragen: Indem er einerseits jedes Individuum den Gesetzen der Marktwirtschaft unterwirft und damit zur Zerstörung seiner Identität beiträgt. Und andererseits, indem er innerhalb dieser Unterwerfung dafür sorgt, dass es stets einen „Verlierer“ geben muss, der dann wiederum auf der Suche nach einem „Bösen“ ist. Was den Kapitalismus kennzeichnet, ist die Tatsache, dass man sich ihm, sobald er einmal Grundlage eines Systems geworden ist, nicht mehr entziehen kann. Das Judentum sowie einige andere Minderheiten konnte sich weder dem Kapitalismus noch der Rolle, in die sie gedrängt wurden, entziehen und wurde schließlich von der Ideologie des Dritten Reichs dafür instrumentalisiert, für einen Leidensdruck zu büßen, der sich (unter anderem durch den Kapitalismus) über Jahrhunderte aufgebaut hatte. Pasolini sagt in seinem letzten Interview:

There is only one system that has made a difference, and that is *consumism*. It has managed to change the psychology of the ruling class. It is the only system that has touched bottom: conferring a new aggressive stance, because aggression is necessary for the individual in a consumers' society: the heroism of submissive gestures, like an old peasant who accepts his fate stoically, is pretty useless today.

What kind of a consumer would he be, if he accepted his regressive, archaic inferior status? He has to fight in order to raise his social standing! All of a sudden, we are all becoming little Hitlers, little power seekers. (Bachmann/Pasolini 1975, 41)

Die Ideologie des Dritten Reichs und der Konsumismus haben also laut Pasolini dieselbe totalitäre Struktur, nämlich jene der ultimativen Machtausübung. Während Konsumismus und Kapitalismus ihre Macht aber über destruktive Überproduktion und internalisierte Machtstrukturen ausdrücken, findet bei Hitler das Gegenteil statt: Streng organisierte und klar berechnete Massenvernichtung als das bezeichnende Moment der Machtausübung. Der gemeinsame Nenner von Pasolini, Sade und dem Dritten Reich ist die gewaltsame Verwandlung des Individuums in ein Objekt. Dazu möchte ich im nun genauer auf die Dialektik des isolierten, verwerteten Individuums in der Moderne eingehen.

4.3 Die Dialektik der Isolation in der Moderne

Die Diskussion über den Zivilisationsbruch des 3. Reichs im Vergleich zu anderen Verbrechen gegen die Menschlichkeit ist eine ebenso diffizile wie vulnerable Angelegenheit, die, wie ich behaupte, in verschiedensten Ausformung im Mai 1945 begann. Um jedoch die Ursachen für diese Knüppel zwischen den Beinen der Zivilisation zu verstehen, muss man nicht nur wesentlich früher als beim Zweiten Weltkrieg ansetzen; sondern auch verstehen, dass die Entwicklung der Zivilisation gleichzeitig die Entstehung ihres Gegenteiles ist. Nietzsche schreibt in der Genealogie der Moral schon: „Es wäre sogar noch möglich, daß was den Wert jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verfängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt, vielleicht gar wesensgleich zu sein“ (Nietzsche 1964, 9). Die Geschichte der Zivilisation ist ab einem bestimmten Zeitpunkt die Geschichte der Verwertung des Individuums. Gerhard Armanski setzt diesen Zeitpunkt mit dem Jahr 1095 fest, also dem Jahr des Aufrufes zum ersten Kreuzzug⁴⁸:

Die Identität des Abendlandes entwickelte sich fortan als polare, die des feindlich begriffenen Gegenübers bedurfte. Der Zivilisationsprozeß verlief über Integration und

⁴⁸ Vgl.: **Armanski**, Gerhard: „Maschinen des Terrors. Das Lager (KZ und Gulag) in der Moderne“. 1. Auflage. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 1993

Separation, fügte zusammen und grenzte aus. In die Formierung der Staatsgewalt, der materiellen Produktion und der Kultur gingen gewaltsame Zurichtungen des Eigenen und die Definition und Destruktion des Fremden ein. Diese aggressiven Einschlüsse eklatierten in großen Wellen der Verfolgung - der Juden, Ketzer und Hexen -, der Eroberung nichteuropäischer Gesellschaften und der Kriege, die besonders im Falle des 30-jährigen Krieges einen Dezivilisierungsschub bewirkten. Der Fortschritt der Kultur bewirkte ebenso Methoden der Verbesserung des Menschengeschlechts, wie solche, das der Herrschaft nicht Genehme umzuwerfen und zu zerbrechen. [...] Die progressiv-destruktive historische Dialektik des Abendlandes hat die Diktatur ermöglicht und noch ihre innere Dynamik geprägt

(Armanski 1993, 16-17)

Was bedeutet diese Analyse Armanskis? Wenn die Geschichte der Moderne die Geschichte einer Sensibilisierung für die Suche nach den Schwächen der Anderen ist, muss man sich fragen, wo die Sinnhaftigkeit in dieser Suche liegt. Man sucht die Schwächen anderer um dafür zu sorgen, dass diese Schwächen dem Fortschritt nicht im Wege stehen. Der Mensch ist als Individuum, sobald er schwach ist, Teil des Rückschrittes, und als funktionierender Teil der Masse Teil des Fortschrittes. „Im Verlauf der Geschichte kumulierten diese destruktiven Erfahrungen der Gewalt und sedimentierten sich im kollektiven Unbewußten wie in der individuellen Psyche als Bedrohungsangst und -bereitschaft“ (Armanski 1993, 16) stellt Armanski fest und bestätigt damit die Tatsache, dass nicht nur der Souverän und der totalitäre Herrscher ein Interesse am Funktionieren des Individuums haben, sondern auch das Individuum selbst, das aus dieser Dynamik weder praktisch noch theoretisch auszusteigen in der Lage ist. Der Umgang des Individuums mit der wie auch immer gearteten (demokratischen, diktatorischen, kommunistischen, etc.) Ordnung ist nun wenn auch in unterschiedlichen Stadien der Lust, so doch immer relativ klar determiniert. Diese Problematik der Moderne

...stellt im Kern die Genese einer kommerziell-technisch-bürokratischen Arbeits- und Wertemaschine dar. Sozial konfiguriert sie im großen Kapital, der Lohnarbeit und dem Markt, politisch im Wettbewerb der großen Parteien um die politischen Posten im säkularisierten zentralen Staat, ideologisch am Autonomiedispositiv und an den Menschen- und Bürgerrechten orientiert

(Armanski 1993, 17)

Die spannende Frage die sich nun stellt ist die des Umganges des Individuums mit sich selbst und seiner Privatheit, die, sollte man annehmen, ausgenommen ist von der Gewaltbereitschaft des Fortschritts. Konrad Paul Liessmann schreibt, und wird damit von Armanski zitiert: „Die Tendenz der zivilisatorischen Entwicklung, zu einer gigantischen Maschine zu werden, liquidiert schleichend den Menschen auch als verantwortbar zu machenden Urheber seiner Taten“ (Liessmann 1988, 90). Der Mensch wird also dazu erzogen, sowohl in seiner Privatheit, als auch im öffentlichen Leben, nicht nur sich selbst sondern vor Allem seine individuelle Freiheit dieser Maschine unterzuordnen. Dies findet nun seinen Ausdruck in der Isolation, und zwar in vielfältiger Form: einmal in der Tendenz der souveränen Macht, das nicht funktionierende, nicht untergeordnete Individuum zu isolieren; zweitens als logische Folge des auf Gewalt beruhenden Konkurrenzkampfes zwischen den Individuen; drittens in der neuerlichen Entwertung des bereits durch Isolation entwerteten, nicht funktionierenden Individuums durch das Lager.

Das Lager durchzieht und prägt die Geschichte dieses Jahrhunderts. Es entstand an seinem Vorabend, und seine Laufbahn ist noch nicht zu Ende. Als moderne Form terroristischen Zwangs gegen große Menschengruppen stellt es ‚eine unerhörte Wunde (dar), die der Menschheit geschlagen wurde‘ (Jean-Marie Lustiger⁴⁹) – unbüßbar, unwiedergutmachbar und letztlich unverstehbar. Gleichwohl wirft es in allen seinen Formen und am zugespitztesten in Gestalt der nationalsozialistischen Konzentrationslager zutiefst beunruhigende Fragen nach der Qual und der Verletzlichkeit der Menschen auf. Sie lassen sich vielleicht nie beantworten und genauso wenig jemals abweisen. Das sinistre Signum des Lagers in diesem Jahrhundert ist unübersehbar. Die Auftritte sind nach Ort und Zeit keineswegs zufällig. Sie spannen sich von den Internierungslagern der Spanier auf Kuba 1895 und der Briten in Südafrika einige Jahre später über die Gefangenenlager des Ersten Weltkrieges bis zu den sowjetischen Zwangsarbeitslagern und den nationalsozialistischen Konzentrationslagern, in welchem letzteren sich historisch und begrifflich der Phänotyp Lager kristallisiert. Aber überall auf der Welt wird weiterhin darauf zurückgegriffen, in Flüchtlings- und Internierungslagern zumal, in Algerien, Somalia, Kurdistan z.B. oder jüngst Bosnien – und auch Deutschland ist davon erneut betroffen

(Armanski 1993, 19-20)

⁴⁹ Siehe dazu: **Lustiger**, Jean Marie in: **Bujak**, Adam u.a.: Auschwitz-Birkenau. „Eine Erinnerung, die brennt, aber sich niemals verzehrt“. Herder, Freiburg u.a. 1989.

Armanski, dessen Worte von vor 18 Jahren eine erschreckende Aktualität (alleine In Bezug auf die Flüchtlingsdebatte rund um den arabischen Frühling) besitzen, führt in weiterer Folge erneut aus, was wir bereits festgestellt haben: Es geht um eine Trennung von Spreu und Weizen, um eine Differenzierung derjenigen die die Verwertungsmaſchinerie darstellen und derjenigen die in ihr umkommen. Dabei gilt es nun, die Frage zu stellen, was als das dialektische Charakteristikum des Lagers als Phänomen der vergangenen 120 Jahre festzustellen ist. Ist es nicht schlicht ein Ausdruck der Perfektionierung der Verwertung des Menschen? Ein Ausdruck der bourgeoisen Tendenz, einem jeden Menschen genauestens seinen kaum flexiblen Platz in der Verwertungsgesellschaft zuzuweisen; und diejenigen die nicht zuweisbar sind zu „konzentrieren“? Man muss hier folgendermaßen differenzieren: Das Lager als Symptom der Verwertungsgesellschaft, und die Ereignisse innerhalb eines Lagers, als Maßstab für das doch noch vorhandene Verharren in der Zivilisation der Gesellschaft(-sform), die das Lager umgibt. Hier ist tatsächlich eine genaue Differenzierung nötig: Denn die Sowjetunion als kommunistisches Regime stand doch ganz im Zeichen des Kampfes gegen die kapitalistische Verwertungsgesellschaft. Heißt dies bloß, dass der Kommunismus, auch jeder bisherige Versuch eine institutionelle, ökonomische Freiheit und Gleichheit zu etablieren, nur ein globaler sein kann, und sich auch eine Riesenmacht wie die Sowjetunion den Gesetzen der Verwertungsgesellschaft nicht entziehen konnte? Oder dass dieses Regime weniger gerecht und frei war als es seine Ideologie propagierte, eben weil es doch immer noch eine brutale, den eigentlich Sinn des Kommunismus nicht erfüllende Ideologie war, die dahintersteckte, und kein genuiner, globaler Freiheitsgedanke? Vermutlich eine Mischung aus beidem. In jedem Fall gilt es, zu untersuchen, was nun die beiden prominentesten Vertreter des Lagers im 20. Jahrhundert, das KZ und den Gulag, voneinander unterscheidet und was sie miteinander verbindet. Zur Ursache der Entstehung eines Lagers schreibt Armanski folgendes:

Das bloße Vorhandensein einer krisenhaften Lage reicht für sich genommen nicht hin. Erst wenn sie unlösbar ist oder den Kontrahenten so erscheint und eine historisch-politische Affinität zu autoritären bis diktatorischen Regelungsformen gegeben ist, schlagen die Lager von einer allgemeinen Möglichkeit dieses Jahrhunderts in konkrete

Existenz um. Die disziplinarischen Bestände der heraufziehenden und entfaltenen Industrialisierung sowie etatistischer Regelungen werden unter faschistischen bzw. staatssozialistischen Auspizien in die Lager transportiert und terroristisch transformiert. Das sind vor allem das Machtpositiv des Staates, die Abstraktion der Herrschaftszwecke, die serielle Zwangsmasse, die Regulierung der Körper, Sinne, Köpfe und Bewegungen, die Sortierung und Sanktionierung der Herrschaftsobjekte, die handlungsleitende Potenz und maschinale Exekution vereinseitigender Ideologie sowie der Aggressionstransfer heteronomer Individuen an übergeordnete Instanzen.

(Armanski 1993, 187)

Wir gehen also im weitesten Sinn von einer Krise und genau genommen von einer ökonomischen Krise aus, die zu eskalieren droht. Dabei ist die Weltwirtschaftskrise in den späten 20er- und den 30 Jahren des 20. Jahrhunderts eine beliebte und naheliegende um nicht zu sagen offensichtliche Erklärung für die auf sie folgenden Geschehnisse in Mittel- und Osteuropa während des Zweiten Weltkrieges. Vom politisch-ökonomischen Standpunkt aus betrachtet, war weder diese, noch die aktuelle Wirtschaftskrise eine Überraschung. Auf die Pervertierung eines Systems dem die Ausbeutung immanent ist, folgt der Zusammenbruch des Systems und die Suche nach Schuldigen:

Die verordnete Zuschreibung des Vergehens gipfelte in der unentrinnbaren kategorialen Feindbestimmung nach - ‚rassischen‘, nationalen, religiösen, politischen und sozialen - Eigenschaften, die nicht oder nur bedingt im Entscheidungsbereich des Opfers lagen. [...] Im Zentrum des Prozesses lag die Verwertung der Lagerinsassen als Todesopfer, Produzenten oder Herrschaftsobjekte im Medium der absoluten Macht. [...] Die Opfer konnten erstarren, sich anpassen, ihr Selbst vom Erlebten abspalten, mitleiden oder sich zur Wehr setzen – dem Gefängnis der totalen Institution blieben sie allemal und unauslöschlich verhaftet

(Armanski 1993, 188)

Nun stellt sich dir Frage, wodurch sich der Unterschied zwischen einem nationalsozialistischen Konzentrationslager und einem sowjetischen Gulag tatsächlich konstituiert.

Die KZs waren Instrumente einer aggressiven und expansiven Diktatur auf kapitalistischer Grundlage und fungierten als System vorrangig der Brechung und Vernichtung ihrer Opfer. Der Gulag verdankte sich den ökonomischen und politischen

Projektierungen der stalinistischen Entwicklungsdiktatur auf staatssozialistischer Grundlage und hatte in erster Linie die Auspressung der Opfer zum Ziel. ‚Es gab weder den Willen zur Massentötung, keine auch nur annähernd vergleichbare Folter und keine Vernichtung durch Arbeit‘ (Schoeller⁵⁰) Während im ersten Fall Demütigung und Tod der Insassen beabsichtigt waren, wurde im zweiten das Massensterben billigend bis achselzuckend in Kauf genommen; [...] An Systematik, Perfektion und Schärfe war die Organisation der Konzentrationslager der des Gulag weit überlegen, wo eher ungeschlachte und dumpfe Rohheit herrschte (Armanski 1993, 189)

Wie lässt sich dieser Unterschied also definieren? Kann man immer noch behaupten dass es keinen Sinn macht, Einzelschicksale miteinander zu vergleichen? Macht es einen Unterschied weshalb man stirbt? Und macht es vielleicht für uns Sinn das Einzelschicksal eines KZ-Häftlings mit dem eines Gulaghäftlings zu vergleichen, nicht aber für diese Häftlinge selbst? In jedem Fall ist diese Unterscheidung wichtig um überhaupt eine Diskussion über das Phänomen Lager in unserer Gesellschaft führen zu können. Selbstverständlich wäre es nicht nur lächerlich, sondern auch politisch wie historisch hochproblematisch, ein Konzentrationslager oder einen Gulag mit einem Auffanglager für Flüchtlinge in der westlichen Welt zu vergleichen. Und dennoch, als Gedankenexperiment funktioniert es. Denn wie Armanski bereits festgestellt hat, ein Lager ist und bleibt ein Lager und strukturell gesehen hat es immer dieselbe Aufgabe: Individuen zusammenzuhalten, die innerhalb eines bestimmten Systems nicht den Anforderungen der Verwertungsgesellschaft entsprechen. Sei dieses System nun ein in seiner Homogenität gestörter Nationalstaat wie es heutzutage am öftesten der Fall ist, oder ein faschistisches System wie im Zweiten Weltkrieg, das einen Schuldigen für etwas sucht. Innerhalb der Logik eines Nationalstaates mag es durchaus nachvollziehbar sein, dass man ein Individuum, einen „Eindringling“ von außen erst einmal isoliert um ihn dann auf seine „Integrationsfähigkeit“ hin zu untersuchen. Betrachtet man diesen Vorgang jedoch dialektisch in einem historisch-globalen Kontext, so wirkt er als Indikator für die Zivilisation kein gutes Bild auf unsere Zeit und ihren humanitären Fortschritt.

⁵⁰ Siehe dazu: **Schoeller**, Wilfried F.: Doppelgedächtnis. Eine Rede im ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald, in Frankfurter Rundschau, 15.4.1993

5. Conclusio – Von der guten und der schlechten Verwertung

Verwertung. Der Inhalt dieser Diplomarbeit ist das Thema der Verwertung anhand zweier umstrittener Autoren des 18. und des 20. Jahrhunderts. In weiterer Folge, sozusagen als dialektische Konsequenz, ist das Thema eine Auseinandersetzung mit der Moderne und ihrem ökonomischen wie politischen Diskurs. Doch wo ist, nun im Sinne einer Conclusio in nuce ausgedrückt, der Zusammenhang zwischen Sade, Pasolini und dem modernen Diskurs der Verwertung des Individuums? Was symbolisieren Sade und Pasolini?

Der Begriff der Verwertung beinhaltet, meines Erachtens nach, die Feststellung des Wertes einer Sache, und als Folge dessen, die Nutzungsmöglichkeiten dieses Wertes. Die „Sache“ um die es hier geht ist der Mensch, das Individuum. Die Frage ist, wodurch konstituiert sich sein Wert?

Ökonomisch: über seine Arbeitskraft und damit untrennbar verbunden über seine Fähigkeiten, sein Wissen und seine Bildung.

Sozial: Über seinen Zugang zu Bildung, Wissen und Produktionsmitteln.

Politisch: Über seine nationale Zugehörigkeit

Ethisch: Über die Notwendigkeit seine Würde zu erhalten, oder im noch extremeren Fall, sein Leben.

Religiös: Über seinen Glauben auf Erlösung durch eine metaphysische Macht, die wiederum an eine ökonomisch gut funktionierende weltliche Macht gebunden ist.

Die *Ethnie* eines Menschen, als ein weiterer ausschlaggebender Punkt, soll hier nicht als eigener Punkt erwähnt werden, da dieses Kriterium einem jeden der anderen fünf Punkte immanent ist.

Die Frage ist nun, wie es historisch und dialektisch überhaupt dazu kommen konnte, dass der Wert eines Menschen so klar definiert werden konnte. Zwar werden sich alle darüber einig sein, dass der Mensch offiziell nur einen einzigen Wert hat, nämlich den, ein Mensch zu sein, aber die Wahrheit sieht natürlich anders aus. Im Laufe der Neuzeit, der Moderne, im Laufe des Fortschritts, wurde der Mensch als Mensch durch ein komplexes Konglomerat an Regeln, Strategien und Paradigmen ersetzt bzw. neu erfunden. Eine der wenigen Konstanten die es dabei zu geben scheint, ist, dass der Mensch sich nicht entscheiden kann, ob er im Dreck oder in der Reinheit leben möchte, bzw. dass er nicht weiß, wie er ein Wechselspiel der beiden organisieren kann/soll. Innerhalb eines Modernediskurses, der sich im Grunde genommen über die Eliminierung des Schmutzes, der Schwäche, der Unproduktivität definiert und konstituiert, ist der Umgang mit eben jenen Dingen der beste und wichtigste Indikator den es gibt, um den tatsächlichen Grad der „Zivilisiertheit“ innerhalb einer Gesellschaft festzustellen.

Die Welt sieht sich mit einer gewissen Schizophrenie konfrontiert: Was die Kulturen, die nationalstaatlichen Grenzen, die ökonomischen Interessen, die religiösen Vorstellungen von „Richtig“ und „Falsch“ betrifft, stellen wir eine exorbitante Heterogenität und ein Insistieren auf das Recht auf Uneinigkeit fest. Jeder Staat, jede Religion, jede Wirtschaftsform, etc. beansprucht für sich, den „richtigen“ Weg zu kennen. Sobald es aber darum geht, dass alle diese „Uneinigkeiten“ in sich den Schmutz von der Sauberkeit trennen, um sich so glanzvoll wie möglich in die Zukunft zu erheben, ist man sich einig: Das Schwache, das Unnütze, das Dreckige hat dem Fortschritt zu weichen, dies ist die „gute“ Verwertung des Individuums im Sinne einer wie auch immer gearteten Ökonomie. Kann es ein Zufall sein, dass gerade in den sogenannten „primitiven Kulturen“ eine, wenn auch nicht immer im westlichen Sinne humane, „Kultur der Schwachen“ herrscht? Schmutz, Dreck, Isolation, „unmenschliches“ Verhalten im weitesten Sinn, sind, so scheint es, ein immanenter Teil dessen, was wir Fortschritt nennen. Der einzige Umgang damit, kann, meines Erachtens nach, nur der sein, diesen Dingen jenen Raum zu geben, den sie benötigen. Für uns heute ist es ein leichtes, nach der sexuellen Revolution, im Zeitalter der Pornographie, im Zeitalter des an die Oberfläche drängenden

Kindesmissbrauchs in der Vergangenheit wie in der Gegenwart, im Zeitalter des „gläsernen Menschen“, abschätzig auf Marquis de Sade und Pier Paolo Pasolini herabzublicken und sie als sensationslüsterne Provokateure zu stigmatisieren. Aber so leicht ist es nicht. In ihrer jeweiligen Zeit waren sie, ohne es zu wissen, ja wahrscheinlich sogar ohne es zu intendieren, ein Symbol für die Wahrheit. Für eine Wahrheit, die alle betraf, und die niemand auszusprechen in der Lage war. Alle diese Themen die heute von Tag zu Tag wichtiger werden, Isolation, sexueller Missbrauch, Gewalt durch die Unterdrückung von Abgründen und Schwächen, alle diese Themen finden sich bei Sade und werden von Pasolini wieder aufgegriffen. Es stellt sich dabei nicht die Frage, ob Pasolini und Sade selbst „gute Menschen“ waren oder nicht. Sade war ein durchaus pervers zu nennender Fanatiker, Pasolini ein exzentrischer Intellektueller mit einem Faible für Männerbeine in Fußballhosen. Aber beide waren in jedem Fall „Denker“ im besten Sinne des Wortes. Und mit allem, wofür die standen, mit Sicherheit nicht an jener Art der Verwertung und Isolation interessiert, der die Moderne wie auch die Postmoderne ihren schlechten Ruf verdanken.

Literatur:

Arendt, Hannah: „Was ist Politik?": Fragmente aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Ursula Ludz. Vorwort von Kurt Sonheimer. München, Zürich: Piper 1993

Armanski, Gerhard: „Maschinen des Terrors. Das Lager (KZ und Gulag) in der Moderne“. 1. Auflage. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 1993

Bachmann, Gideon/**Pasolini**, Pier Paolo: „Pasolini on Sade. An Interview during the Filming of ‘The 120 Days of Sodom’“, in: Film Quarterly Vol. 29/2, Winter 1975/76. University of Minnesota Press

Barthes, Roland: „Das Denken des Marquis Sade“. Aus dem Französischen von Marion Luckow. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer 1988

Bataille, Georges: „Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität“. Aus dem Französischen von Rita Bischof, Elisabeth Lenk, Xenia Rajewski. Herausgegeben von Elisabeth Lenk, Nachwort Rita Bischof. München: Matthes und Seitz Verlag G.m.b.H. 1978

Bloch, Ernst: „Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs“. Gesamtausgabe. Band 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968

Bloch, Iwan: „Der Marquis de Sade und seine Zeit“. Hg. Peter Schalk. Neuauflage der Originalausgabe. München: Heyne 1978

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

De Beauvoir, Simone: „Soll man Sade verbrennen. Drei Essays zur Moral des Existenzialismus“. München: Szczyesny 1964.

Sade, Donatien-Alphonse-François: „Die Philosophie im Boudoir“. Deutsch von Rolf und Hedda Soellner. Zeichnungen von Sibylle Ruppert. Einführung Guillaume Apollinaire. Nachwort Jaques Lacan. München: Rogner & Bernhard 1972

Sade, Donatien-Alphonse-François: „Die 120 Tage von Sodom“. Aus dem Französischen von Karl von Haverland. Köln: Anaconda Verlag GmbH 2006

Ellis, Brad Easton: „American Psycho“. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2006

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Einleitung von Alex Holdner. Zehnte, unveränderte Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 2003

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: „Sämtliche Werke. Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte“. Band 11 der Jubiläumsausgabe. Herausgegeben von Hermann Glockner. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann 1961

Horkheimer, Max und **Adorno, Theodor W.**: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“. 2. Auflage 1984. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984

Klossowski, Pierre: „Sade – mein Nächster“. Edition Passagen 42. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien, Passagen 1996.

Kunz, Wolfgang: „Der Fall Marzabotto. Die Problematik des Kriegsverbrechens“. Inaugural-Dissertation an der Hohen Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg, 1967.

Liessmann, Konrad Paul: „Günther Anders zur Einführung“. 1. Auflage. Hamburg: Edition SOAK im Junius Verlag 1988

Löwenthal, Leo: „Individuum und Terror“, in: Diner, Dan (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Übersetzungen aus dem Englischen und Amerikanischen von Susanne Hoppmann-Löwenthal, Renate Schumacher und Angelika Schweikhart. Frankfurt am Main: Fischer 1988

Nietzsche, Friedrich: „Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral“. Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Band VII. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1964

Nodier, Charles: „Souvenirs de la Revolution et de l'Empire“. Nouvelle Édition Avic [sic] Notes Et Augmentations Considerables. Tome Seconde. Paris: Charpentier Et cie, Libraires-Éditeurs 1872

Oberzaucher, Sabine: „Pier Paolo Pasolinis Theorem *Salò o le 120 giornate di Sodoma*“. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät Wien. 1998

O'Brian, Richard: „The Rocky Horror Picture Show“. Film. USA 1975. DVD. Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox Home Edition 2006

Oliva, Achille Bonito: „Pasolini und der Tod“, in: Zigaina, Guiseppa u. Steinle, Christa: *P.P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung: organizzare il trasumanar*. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Venedig: Marsilio 1995

Pasolini, Pier Paolo: „Freibeuterschriften. Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft“. Mit einem Vorwort von Maria-Antonietta Macciocci. Aus dem Italienischen übersetzt von Thomas Eisenhardt. Herausgegeben und mit einer Biographie sowie Anmerkungen versehen von Agathe Haag. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 1980

Pasolini, Pier Paolo: „Lutherbriefe“. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983

Pasolini, Pier Paolo: „Ketzererfahrungen. 'Empirismo eretico'. Schriften zu Sprache, Literatur und Film“. Aus dem Italienischen übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1979

Pasolini, Pier Paolo: „Salò o le 120 giornate de Sodoma“ Film. Italien 1975. DVD. London: BFI 2008

Proust, Marcel: „À la recherché du temps perdu. À l'ombre du jeunes filles en fleurs“. Adaption: Stanislas Brézet. Paris: Delcourt 2002

Rauschnig, Hermann: „Gespräche mit Hitler“. Wien : Europa Verlags AG 1973

Ravetto, Kriss: „The Unmaking of Fascist Aesthetics“. Minnesota: University of Minnesota Press 2001

Schelling, Friedrich Wilhelm Josef/**Schröter**, Manfred [Hg.]: „Schellings Werke“. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter. Vierter Hauptband. Schriften zur Philosophie der Freiheit 1804 – 1815. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1965.

Schmidt, Adolf: „Pariser Zustände während der Revolutionszeit 1789 – 1800“. Ordentlicher Professor der Geschichte an der Universität Jena. Erster Theil. Jena: Mauke's Verlag (Hermann Dufft) 1874

Schoch, Bruno: „Ernst Bloch: Hoffnung – aus Verzweiflung“, in: Diner, Dan (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Übersetzungen aus dem Englischen und Amerikanischen von Susanne Hoppmann-Löwenthal, Renate Schumacher und Angelika Schweikhart. Frankfurt am Main: Fischer 1988

Schweitzer, Otto: „Pier Paolo Pasolini“. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Otto Schweitzer. Hamburg: Rohwolt 1986

Vallora, Marco: „Das große Lebens-Theater sich selbst sterben zu sehen“, in: Zigaina, Guisepe u. Steinle, Christa: *P.P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung: organizzar il trasumanar*. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Venedig: Marsilio 1995

Weibel, Peter: „Pasolinis Pansemiologie oder die Wirklichkeit als Code“, in: Zigaina, Guisepe u. Steinle, Christa: *P.P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung: organizzar il trasumanar*. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Venedig: Marsilio 1995

Zigaina, Guisepe u. **Steinle**, Christa: *P.P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung: organizzar il trasumanar*. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Venedig: Marsilio 1995

Zusammenfassung:

Der Inhalt dieser Arbeit beschäftigt sich mit dem Vergleich von Marquis de Sade und Pier Paolo Pasolini anhand von deren Werke „Die 120 Tage von Sodom“ und „Salò oder die 120 Tage von Sodom“. Dabei steht die Auseinandersetzung mit Themen wie Verwertung, Konsumgesellschaft, Isolation, Zivilisationsbruch, deutscher Faschismus, Faschismus im Allgemeinen, Psychoanalyse, Linguistik und Filmtheorie im Mittelpunkt. Außerdem handelt es sich um die Frage welche Bedeutung der Umgang mit Dreck und Sauberkeit, mit sexueller Perversion, mit Gewalt und ihr Zusammenhang mit Totalitarismus in der Gesellschaft, aber auch im Verlauf der Neuzeit bzw. der Moderne haben. Es finden sich Elemente der Konsum- und Kapitalismuskritik wieder, die in Zusammenhang mit dem ökonomisch wie moralisch ausgebeuteten Individuum und seiner Rolle in der Verwertungsgesellschaft stehen. Des Weiteren findet sich ein Vergleich zwischen den Medien Buch und Film wieder. Schlussendlich ist die Kernfrage der Arbeit die, wo, wann und in welcher Form man Elemente bzw. Antizipationen des (deutschen) Faschismus im 20. Jahrhundert an früheren Stellen der in der Neuzeit findet, vor Allem in den Anfängen der dialektischen Tendenz der Ökonomie das Individuum zu verwerten. Auch wird die Frage untersucht inwieweit wir in einer Gesellschaft leben, der die Tendenz zur „Lagerhaftigkeit“ immanent ist.

Vita



Lukas Johne

5. Dezember 1981 – Wien
Mobil: +43/680/3053207
Lukas_Johne@yahoo.de

Ausbildung:

- 2009 – 2010** Erasmusaufenthalt an der Universität Sophia Antipolis in Nizza
- ab 2006** Studium der Philosophie an der Universität Wien
- 2002 – 2004** Tourismuskolleg an den Kärntner Tourismusschulen in Villach
- 2001** Bundesheer
- 2000** Matura am Sportrealgymnasium Zehnergasse in Wiener Neustadt
- 1992 – 2000** Bundesrealgymnasium Zehnergasse in Wiener Neustadt
- 1988 – 1992** Volksschule in Puchberg am Schneeberg