

# Pasolinis "Die 120 Tage von Sodom"

## und die Kritik der Tel Quel-Gruppe

Von *Maurice Schuhmann*

Von literaturwissenschaftlicher Seite wird häufig in Frage gestellt, ob Literatur in das Medium Film übertragen werden kann. Eine pauschale Aussage hierzu ist sicherlich nicht möglich. Das Gelingen einer adäquaten Übersetzung hängt sowohl von der Literaturgattung und dem Stil des Autors ab, als auch von der Sensibilität des Regisseurs dem Roman oder der Novelle gegenüber. Problematisch wird eine Übertragung insbesondere dann, wenn das geschriebene Wort von einer Mehrschichtigkeit lebt, die sich z.B. in Subtexten manifestiert, oder in stark philosophisch geprägten Texten. Viele philosophische Grundprobleme können zwar abstrakt beschrieben werden, verlieren aber in ihrer Konkretisierung deutlich an dem eigentlichen Gehalt. Cédric Kahns Verfilmung von Alberto Moravias Novelle „L'Ennui“ scheitert z.B. gerade an der Übersetzung des Begriffes „Langeweile“, die das zentrale Element in der Novelle darstellt. Zwar bemühte sich Kahn, sehr nahe an der Textgrundlage zu bleiben, indem er diesen fast wörtlich übernahm, aber dennoch gelang es ihm nicht, ihn passend in einer filmischen Kategorie abzubilden. Einzelne Facetten philosophischer Literatur leben von einem faktischen Bilderverbot, so dass ihnen ein visuelles Medium wie das des Films konträr entgegensteht. Sie benötigen die Abstraktion als Ebene, um ihre Inhalte adäquat benennen zu können. Die im Medium Film präsentierte Philosophie bewegt sich deshalb notgedrungen auf einer anderen Ebene, als derjenigen des geschriebenen Wortes. Seine Stärke liegt in einer Konkretisierung, die veranschaulicht und damit aber gleichzeitig auch vereinfacht. Darin kann das Medium gegebenenfalls als Ergänzung zum (klassischen) philosophischen Diskurs betrachtet werden und auch Diskurse selbst anstoßen. Der Regisseur muss dafür allerdings den Mut aufbringen, sich vom Text zu lösen und sich autark auf eine Formation der wesentlichen Motive und Gedanken des Autors zu konzentrieren. Ein Regisseur, der diesen Versuch ein Stück weit unternommen hat, ist Pier Paolo Pasolini. Er hat eine Reihe von Literaturvorlagen verfilmt („Decameron“, „Erotische Geschichten aus 1001 Nacht“), aber vor allem mit seinem letzten, viel diskutierten Film sich mit einem literarisch-philosophischen Romanfragment des Marquis de Sade auseinandergesetzt.

### **Aktualisierung durch Montage**

Zu seiner zwischen 1970 und 1974 gedrehten Trilogie des Lebens setzte der italienische Regisseur Pier Paolo Pasolini einen Kontrapunkt mit seinem letzten Film „Salò o le 120 giornate di Sodoma“. Während die Trilogie noch durchaus optimistische Momente aufweist, ist „Salò“ durch einen absoluten Kulturpessimismus gekennzeichnet, der in einer Assoziation der spätkapitalistischen Gesellschaft mit dem Faschismus mündet. Als Vorlage für den Film diente ihm das fragmentarisch gebliebene Manuskript von „Die 120 Tage von Sodom“, welches de Sade während seiner Inhaftierung mit dem Anspruch verfasste, jegliche menschliche Perversion enzyklopädisch zu erfassen. Dabei ist sein Roman – wie auch seine anderen Werke – durch eine besondere Vielschichtigkeit geprägt, die es schwer macht, ihn zu lesen. Im Vorwort findet sich eine klares politisches Statement, worin er sich von den „totalitären“ Zügen des zeitgenössischen politischen Systems äußert. Im Verlauf der Handlung bewegt er sich zwischen einer primär pornographischen Ebene und dem enzyklopädischen Anspruch, der in seiner Wissenschaftlichkeit den pornographischen Diskurs regelmäßig durchbricht.

Vor den Dreharbeiten setzte sich Pasolini intensiv mit dem Werk de Sades und unterschiedlichen Interpretationsansätzen zwischen 1974 und 75 auseinander; die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung fanden ihren Niederschlag nicht nur in Pasolinis zeitgenössischen Zeitschriftenbeiträgen – den „Scritti Corsari“ („Freibeuterschriften“) –, sondern auch in der dem Film vorangestellten Literaturliste. Drei der fünf im Vorspann des Films genannten Texte stammen von Autoren der französischen Tel Quel-Gruppe, die damals den öffentlichen Diskurs über de Sade zumindest in Frankreich bestimmte. Im Jahr 1967 widmete ihm die Gruppe eine Sonderausgabe ihrer Literaturzeitschrift („La Pensée de Sade“). Aus den Werken „Sade, mon prochaine – Philosophe scélérat“ von Pierre Klossowski und „Sade Fourier Loyola“ zitiert Pasolini wörtlich im Film, wobei er diese mit Aussagen von La Fontaine, Nietzsche und Baudelaire vermischt. Die Aussagen der beiden Tel Quel-Vertreter werden den Libertins in den Mund gelegt, die partiell als Sprachrohr de Sades gelten können. Schon an diesen Zitaten lässt sich erkennen, dass Pasolini als erster Regisseur versucht, den philosophischen Gehalt des de Sadeschen Werkes zu fassen und zu interpretieren, anstatt sich auf eine bloße Wiedergabe des oberflächlichen Plots de Sades Werks oder eine Biografie seines Autors zu beschränken. Pasolini kann daher als ein Beispiel dafür gelten, wie man das Werk de Sades einschließlich seiner philosophischen Aspekte in das Medium Film übertragen kann. Sabine Kleine, die sich auf Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ berief, postulierte, dass „Pasolini schon von vornherein recht [hatte], als er für Salò in Anspruch nahm: Im Medium des Films den modernen Sade zu reproduzieren“.

### **Eine Fokussierung wird missverstanden**

Obwohl Pasolini seine Interpretation de Sades mit Zitaten der beiden Vertreter der Tel Quel-Gruppe untermauert und dadurch auch die französische de Sade-Rezeption seiner eigenen Epoche rezipiert und integriert, betont er andere Aspekte des de Sadeschen Werks. In seiner Fokussierung auf den Körper weist er am ehesten noch Überschneidungen zum Denken Michel Foucaults auf, der ebenfalls der Tel Quel-Gruppe angehörte. Pasolinis Ansatz, eine Verbindung zwischen einem totalitären System und de Sade zu knüpfen, scheint dagegen vordergründig eher in den deutschsprachigen Diskurs zu passen: Denn vor ihm hatten bereits Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der „Dialektik der Aufklärung“ und Michael Siebert in „De Sade und wir“ eine Verbindung zwischen de Sade und dem Nationalsozialismus hergestellt. Inwieweit Pasolini diese rezipiert hat, ist unbekannt; der deutsche Diskurs über de Sade hat bislang mit wenigen Ausnahmen kaum Eingang in die internationale de Sade-Rezeption gefunden.

Der Faschismus als solcher spielt für Pasolini nur eine untergeordnete Rolle. In einem Interview erklärte er, dass es ihm vorrangig um die Beziehung zwischen denjenigen ginge, die Macht innehaben, zu denjenigen, die dieser Macht unterworfen sind, und um die körperlichen Auswirkungen dieser Beziehung. Trotz Pasolinis eigener Priorität war es vor allem die Verbindung von de Sade und Faschismus, die für Furore in den Kreisen der Tel Quel-Gruppe sorgte. Foucault erläuterte bezüglich der Verbindung des erotischen Sadismus und des Faschismus in einem Interview gegenüber der Filmzeitschrift „Cinematograph“: „Das ist ein gewaltiger Irrtum über die Geschichte. Der Nazismus wurde im 20. Jahrhundert nicht von den großen Verrückten des Eros erfunden, sondern von Kleinbürger, den übelsten, biedersten und ekelhaftesten, die man sich vorstellen kann. [...] Dem Nazi-Traum lag gerade dieser vergiftete Kleinbürgertraum von rassistischer Sauberkeit zugrunde. Keine Spur von Eros.“ Generell erklärte er über die Darstellung de Sades: „Mich langweilt nämlich gerade, daß jene neueren Filme eine Auswahl bestimmter Elemente benutzen, um über das Nazi-Thema eine disziplinierte Erotik wiederzubeleben. Vielleicht war dies die Erotik Sades.“ Im Gegensatz zu seinem Mitstreiter Roland Barthes, der Pasolini vorwarf, weder den Faschismus noch de Sade verstanden zu haben, enthält sich Foucault in diesem Interview einer Bewertung des Interpretationsansatzes. Er drückt lediglich sein Missfallen über die

Verbindung von Sadismus und Faschismus aus, die sich zu dieser Zeit sowohl im Subgenre des Sadiconazista-Films findet als auch in Filmen wie „Der Nachtportier“ von Liliana Cavani. Auch Roland Barthes, dessen Rezension zu „Salò“ in der französischen Tageszeitung „Le Monde“ erschien, gehörte zum Umfeld der Tel-Quel-Gruppe. Barthes kritisierte in der Rezension: „Was so berührt, was in Salò eine Wirkung zeigt, ist die Buchstäblichkeit. Pasolini hat die Szenen ganz buchstäblich so gefilmt, wie sie von de Sade beschrieben (ich sage nicht: „geschrieben“) worden sind [...] Indes die Buchstäblichkeit hat eine seltsame, unerwartete Wirkung. Man könnte meinen, die diene der Wahrheit, der Realität. Ganz und gar nicht: die Buchstäblichkeit deformiert die Bewußtseinsobjekte, zu denen wir Stellung nehmen sollen. Indem Pasolini dem Wortlaut der sadeschen Szene treu bleibt, deformiert Pasolini schließlich das Objekt Sade und das Objekt Faschismus“. Laut Barthes macht sich das Fehlen einer Übertragung des Subkontextes, der in dem de Sadeschen Werk mitschwingt, deutlich bemerkbar; die wörtliche Übernahme der Texte de Sades läuft ins Leere. Davor haben vor Barthes bereits andere „Sadologen“ gewarnt.

Obwohl beide Denker die Gleichsetzung von Faschismus und de Sade kritisieren, haben Foucault und Barthes sehr unterschiedlicher Zugänge zum Film, die allerdings beide die Intention Pasolinis verfehlen. Weder war es Pasolinis Anliegen, eine disziplinierte Erotik darzustellen, noch wollte er den Versuch unternehmen, den Faschismus mit de Sade zu erklären. Wie von Pasolini geplant, provoziert der Film – ebenso trat die Prophezeiung ein, die er in einem Interview geäußert hatte, dass weder das „normale“ Publikum noch seine Kritiker seinen Film verstehen würden.

An Barthes Kritik zeigt sich deutlich ein grundsätzliches Problem der Übertragung eines literarischen Stoffes in das Medium Film: Was er als „Buchstäblichkeit“ titulierte, gilt generell für Literaturverfilmungen. Bezogen auf eine Literatur mit einem philosophischen Subkontext kommt diesem Aspekt eine besondere Brisanz zu. Dabei übersieht er allerdings auch die interpretatorische Leistung Pasolinis.

Die Diskussion, den Pasolini mit seinem Film im Kreis der Tel Quel-Gruppe entfachte, macht deutlich, dass das Medium Film dennoch durchaus Kapazitäten für den philosophischen Diskurs aufweist. Denn immerhin wurde Pasolinis Verfilmung des Romans – nicht zuletzt dank der Integration der Zitate – von Denkern der Tel Quel-Gruppe aufgegriffen, auch wenn diese scheinbar an ihm vorbeiredeten, was er bereits im Vorfeld des Films allgemein bezogen auf seine Kritiker prophezeit hatte. Daher ließe sich auf ihn vielleicht das de Sadesche Postulat übertragen - „Ich drehe nur für diejenigen, die mich verstehen...“

Die Unverständlichkeit von Pasolinis Verfilmung beruht auf seinem Versuch, eine buchstäbliche Übernahme des Textes mit einer eigenen Interpretation zu kombinieren, die vor allem in der Transformation in das faschistische Italien zum Tragen kommt, und diese auch noch durch Rückgriffe auf einen philosophischen Diskurs zu unterfüttern. Die Buchstäblichkeit des de Sadeschen Textes in seiner Gewaltigkeit, die Pasolini bis ins Kleinste dem Zuschauer vorführt, überschattet die politisch-philosophische Interpretation Pasolinis – zudem war der Film durch den von den sog. KZ-Filmen (z.B. „Ilsa – She Wolf of the SS“) oder Cavanis „Der Nachtportier“ geprägten Diskurs jener Jahre in einen gemeinsamen Kontext gerückt, der den Fokus auf die eigentliche Intention verschleierte. Die Radikalität der Bilder schockt heute und lenkt von der eigentlichen Intention Pasolinis ab.

## **Das Potential der Adoption**

Rückbezogen auf die Möglichkeiten einer Symbiose von Film und Literatur bietet Pasolinis Beispiel eine Reihe von Anknüpfungspunkten, die sich abstrahieren lassen. Dies beginnt bei der Frage nach dem Verhältnis von Bild und (philosophischem) Inhalt. Es besteht, wie der Film zeigt, die Gefahr, dass der Inhalt durch die Form der Darstellung erdrückt wird. Dies ist im Falle der „120

Tage von Sodom“ besonders brisant, da das Werk mit der Intention geschrieben wurde, alle Formen von menschlicher Sexualität auch mit ihren gewalttätigen Facetten abzubilden; daher überfordert schon das literarische Werk so manchen Leser. Des Weiteren scheint bei der Verfilmung das Problem der stimmigen Mischung von (philosophischer) Interpretation und Wiedergabe des Originals durch. Mehr noch als bei „rein“ literarischen Texten wird dies bei einer Verfilmung eines philosophischen Werkes deutlich – hier erscheint die Interpretation noch anderen Regeln zu folgen. In beiden Fällen müssen die Aussagen des Autors adäquat dargestellt und schlüssig interpretiert werden. Pasolini versuchte dies in der Form der von Barthes kritisierten Buchstäblichkeit zu gewährleisten. Er ist dabei im Gegensatz beispielsweise zu Hitchcocks „Cocktail für eine Leiche“, wo die Philosophie Nietzsches diskutiert wird, sehr stark am Text geblieben – um die Gedankenführung darzustellen. Pasolini kommt zudem eine Voreiterstellung zu, bezüglich der Einbeziehung des zeitgenössischen Diskurses über das verfilmte Werk im Film an sich. Einen Teil seiner Brisanz erhält der Film gerade dadurch, dass er mutig zum zeitgenössischen literarischen und philosophischen Diskurs Stellung bezieht, indem er Kernsätze der philosophischen „Meinungsführer“ – konkret verkörpert durch die Tel Quel-Gruppe – einbezieht. Hierin deutet er Potentiale an, die der Film als Medium bietet, um auch in einen konkreten Dialog mit dem vorrangig als geschriebener Text auftauchenden Diskurs der Philosophie zu kommunizieren und diesen um eine weitere Ausdrucksform zu erweitern.

### **Verwendete Literatur:**

- Barthes, Roland: *Sade-Pasolini*, in: *Der Pfahl. Jahrbuch für das Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft*, Band V, Matthes und Seitz Verlag München 1991, S. 134-136.- Foucault, Michel: *Sade, ein Sergeant des Sex*, in: *Von der Freundschaft. Michel Foucault im Gespräch*, Merve Verlag Berlin 1984, S. 61-67.- Glaser, Horst Albert: in: ders.: *Sade und.... Essays von Horst Albert Glaser aus dreissig Jahren*, herausgegeben von Sabine Klein, J.B. Metzler Verlag Stuttgart 2000, S. 143-162.- Kleine, Sabine: *Die Ästhetik des Häßlichen*, J. B. Metzler Verlag Stuttgart 1998.

Quelle: <http://www.cine-fils.com/special/pasolinis-die-120-tage-von-sodom.html>