

ANGELA OSTER

»Ein toter Körper mit mechanischen Reflexen«

Gewalttätige Sexualität und semiotischer Exzess in Pier Paolo Pasolinis
Salò o le 120 giornate di Sodoma

0. Pasolinis cineastischer Widerruf

Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò oder die 120 Tage von Sodom*) gehört auf Grund der in dem Film enthaltenen prekären Szenen gewalttätiger Sexualität sowie abstoßender Gräueltaten und ekeleregrender Folterung nicht zu den bevorzugten Untersuchungsobjekten der Pasolini-Forschung. Und auch über die fach-romanistischen Kreise hinaus wird *Salò* (so wird der Film in der Regel als Kurztitel zitiert) von einer bemerkenswerten Aura der Tabuisierung begleitet, die sich nicht zuletzt der kontroversen Rezeptionsgeschichte des Films verdankt. Nahezu dreißig Jahre lang war der Film indiziert und von daher schwer zugänglich. Auch in der Folge gab und gibt es immer wieder Phasen, in denen die DVD *Salò* nicht im Handel erhältlich ist. Bei den wenigen öffentlichen Vorführungen verlassen wiederum regelmäßig Zuschauer in Scharen fluchtartig die Kinosäle; die Aufführungen wurden im Vorfeld von Protestkundgebungen und Mediendiskussionen begleitet. Und allein, dass *Salò o le 120 giornate di Sodoma* bis auf den heutigen Tag und damit in einer immerhin doch vergleichsweise abgeklärten Mediengesellschaft – in der Horrorfilme, Pornographie oder Gewaltszenarien an der Tagesordnung sind – die Gemüter der Zuschauer aufrührt, ist ein außergewöhnlicher Befund. Der Film ist interessanterweise jedem cineastisch Interessierten in der einen oder anderen Weise oder zumindest vom Hörensagen bekannt. Klaus Theweleit hat zu diesem Phänomen treffend bemerkt: »*Salò* ist ein beinahe ungesehener Film; ein Film, der fast nur in Büchern existiert. Und von dort aus in Köpfen geistert« (Theweleit 2003, 151). Zu dieser Fama des Anrühigen und Skandalträchtigen hat die Biographie des Regisseurs nicht wenig beigetragen. Ominös mutet der makabre Umstand an, dass Pier Paolo Pasolini kurz nach der Fertigstellung von *Salò o le 120 giornate di Sodoma* auf ähnliche Weise ums Leben gekommen ist, wie er es fiktiv in den Tötungsritualen des Films und vor allem in seinem letzten veröffentlichten Text *La Divina Mimesis* dargestellt hat.

Nun wird die Toleranz der Rezipienten in den breit ausgeleuchteten Szenen institutionalisierter Folterrituale von *Salò* in der Tat auf eine harte Probe gestellt. Dass die Schmerzgrenzen des Erträglichen in dem Film immer wieder überschritten werden, soll in den folgenden Zeilen nicht beschönigt werden. Allerdings wird dort weniger die Skandalträchtigkeit von *Salò* im Zentrum der Betrachtungen stehen, als vielmehr die Frage nach der *Funktion* der Bilder gewalttätiger Sexualität und Folterung im Film – nicht zuletzt auf der Basis der Tatsache, dass Pasolini sich mit *Salò* programmatisch von seinen vorherigen Filmen abgesetzt hat. Im Anschluss an die *Trilogia della vita* (der *Trilogie des Lebens*, bestehend aus den Verfilmungen von Boccaccios *Decamerone*, Chaucers *Canterbury Tales* und der Märchensammlung *1001 Nacht*) hat Pasolini seinen berühmten »Widerruf« verfasst. In der *Abiura della Trilogia della vita* schreibt er (scheinbar) ernüchert von der politischen und ästhetischen Gegenwart seiner Zeit:

Io penso che, *prima*, non si debba mai, in nessun caso, temere la strumentalizzazione da parte del potere e della sua cultura. Bisogna comportarsi come se questa eventualità pericolosa non esistesse. Ciò che conta è anzitutto la sincerità e la necessità di ciò che si deve dire. (...) Ma penso anche che, *dopo*, bisogna saper rendersi conto di quanto si è stati strumentalizzati, eventualmente, dal potere integrante. [...] Io abiuro dalla *Trilogia della vita*, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso [...], manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana. [...] La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine. [...] Non si accorgono della valanga di delitti che sommerge l'Italia: relegano questo fenomeno nella cronaca e ne rimuovono ogni valore. [...]. [L]'Italia [...] è [...] un corpo morto i cui riflessi non sono che meccanici. [...] Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti - pian piano senza più alternative - il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò?*) (Pasolini 1999, 599-603).¹

»Ein toter Körper mit mechanischen Reflexen«, so wie es in der soeben zitierten Anklage Pasolinis heißt: Dies ist nicht eine politische Aussage des Autors zum Italien seiner Zeit, sondern beschreibt in der Sicht Pasolinis generell den Kunstbetrieb der nach-faschistischen Gesellschaft, deren kommerzialisierte Automatismen die Aussagekraft der Kunst paralisieren. Und die »geliebten Gesichter«, damit sind nicht zuletzt die Figuren aus Pasolinis früheren Filmen gemeint: *Accattone*, *Mamma Roma*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *Medea* oder *Uccellacci/Uccellini* sind allesamt Filme, deren Ästhetiken kontrovers zu Pasolinis letztem Film zu stehen scheinen und deren eigenwillige Programmatik er in seinen kinotheoretischen Schriften erörtert hat. Es ist hier nicht der Ort, Pasolinis Filmsemiotik intensiver vorzustellen.² Es sei lediglich ein singulärer Punkt aus den umfangreichen Aufsätzen Pasolinis zum Thema herausgegriffen, weil dieser einen wesentlichen Schlüssel bereitstellt, um die Struktur und Faktur von *Salò* zumindest partiell genauer dechiffrieren zu können.

1 Dieser berühmte Text Pasolinis wurde erstmals im *Corriere della sera* vom 9. November 1975 veröffentlicht; geschrieben wurde er von Pasolini am 15. Juni 1975 (deutsche Übersetzung: »Ich finde, dass man vorher unter keinen Umständen Angst haben darf, von der Macht und ihrem Kulturbetrieb missbraucht zu werden. Was allein zählt, sind die Aufrichtigkeit und die innere Notwendigkeit dessen, was man zu sagen hat. [...] Aber hinterher, finde ich, muß man sich darüber klar werden, inwieweit man möglicherweise doch von der integrierenden Kraft der Macht missbraucht worden ist. [...] Ich widerrufe deshalb die Trilogie des Lebens, auch wenn ich sie nicht bereue. Was ich auch heute nicht verleugnen kann, sind die Aufrichtigkeit und innere Notwendigkeit, die mich damals getrieben haben, nackte Körper darzustellen und die symbolische Kulmination alles Körperlichen, den Sexus. [...] Inzwischen hat sich aber alles ins genaue Gegenteil verkehrt. [...] Der Konsumismus hat sich entschlossen, eine breite (und damit grundfalsche) Toleranz zu gewähren, und diese Gewalttätigkeit der Manipulation ist zum universellen Merkmal der neuen Menschheitsepoche geworden. [...] Heute ist das Leben ein Haufen bedeutungsloser und ironischer Trümmer. [...] Dass eine Flut von Verbrechen Italien überschwemmt, merkt die Öffentlichkeit offenbar gar nicht. Sie verbannt dieses Phänomen in die Skandalpresse und entwertet es dadurch vollkommen. [...] Italien ist nunmehr ein toter Körper mit mechanischen Reflexen. [...] Die geliebten Gesichter von einst fangen an zu vergilben. Vor mir: die Gegenwart. Ich passe mein Engagement einer besseren Lesbarkeit an: *Salò?*« Pasolini 1983, 59–63).

2 Vgl. dazu Oster 2001 und Oster 2009.

1. Die Ambivalenz des »im-segno«

Dieser Punkt betrifft die Scharnierstelle Produktion/Rezeption, zu der Pasolini in *Empirismo eretico* eine außerordentlich interessante, aber von seinen zahlreichen Kritikern geflissentlich übersehene Beobachtung in Worte gefasst hat.³ Er prägt den Begriff des »im-segno« (Bild-Zeichen), das für Zuschauer auch dann verständlich sei, wenn sie ähnliche Bilder noch nie vorher gesehen hätten und demnach auf kein hermeneutisches Bezugssystem oder keinen Code im linguistisch-analogen Sinne zurückgreifen könnten, um den Bildern einen ›Sinn‹ im Kontext eines Bezugshorizontes geben zu können. Denn die Bildzeichen seien in keinem Lexikon verzeichnet, sie besäßen keine Grammatik, und doch seien sie Allgemeinbesitz.⁴ Dieses Vermögen begründet Pasolini mit dem – wie er es umschreibt – onirischen Wesen des Films bzw. aus seiner ästhetischen Rückführbarkeit auf Bilder der Erinnerung, des Traums, der Imagination und der kulturellen Tradition. Eben diese Bilder seien in den »im-segni« archiviert und könnten in der Wahrnehmung der Zuschauer umstandslos reaktiviert werden. Dabei beruhe das »im-segno« auf einer Analogie zwischen dem ontischen Objekt und seinem ontologischen Korrelat im Film; und beide wären gleichermaßen aufgrund ihrer kollektiven Universalität und anthropologischen Omnipräsenz rezipierbar. Das filmische Bild changiere außerdem auf eigentümliche Weise zwischen primärem und sekundärem semiotischem System bzw. zwischen Signifikant und Signifikat. Konkretisiert und damit allererst wahrnehmbar (und reflektierbar) werde diese eigentümliche Zwitterstellung des »im-segno« durch die Arbeit des Regisseurs bzw. durch eine Kameratechnik, welche Pasolini die ›freie indirekte Subjektivierung‹ nennt. Diese Technik inauguriere Verfahren und Einstellungen, in denen durch die Wahl des Bildkaders, der Kameraobjektive und der Montage eine Filminszenierung erfolge, welche den Schwerpunkt auf die Prädominanz des »im-segno« sowohl auf der Ebene des Signifikats als auch des Signifikanten legen könne. Diese Theorie klingt nicht nur kompliziert; sie ist es auch. Pasolini hat in seiner Bildtheorie mit seinem üblichen eklektischen Zugriff reichlich Verschiedenes vermischt (auf der Theorieebene: u. a. Strukturalismus, Hermeneutik, Phänomenologie und Semiotik). Dennoch scheint in diesem vordergründig chaotisch wirkenden Konglomerat eine ästhetisch und intellektuell bestechende Idee auf. Das jeweilige Konkrete in der Theorie und Filmpraxis Pasolinis wäre demnach ein Bildmaterial, das von seinen möglichen Referenten weitgehend entkoppelt werden kann – aber nicht zwangsläufig werden muss. Diese künstlerisch kreative Idee hat allerdings ihre konzeptionellen Tücken, denn die ›Aussagen‹ auf der Ebene der vermittelten Signifikate sind keinesfalls so ubiquitär, wie es Pasolini hinsichtlich des soeben genannten Aspektes suggeriert. Sie sind immer das, was Roland Barthes mit einem berühmten Diktum den »Realitätseffekt« genannt hat (Barthes 2006).⁵ Dieser Konflikt scheint in den früheren Filmen eher am Rande auf, während er – so die im Folgenden vertretene These – in *Salò* auf Grund der ideologischen Kehrtwendung (wie

3 Bekannt ist die Kontroverse Pasolinis mit Umberto Eco; vgl. dazu Oster 2001.

4 Die folgenden Zeilen fassen die Gedanken Pasolinis zum Thema in *Empirismo eretico* zusammen (Pasolini 1972). Die ›freie indirekte Subjektivierung‹ wird besonders pointiert diskutiert in dem Text *Il cinema di poesia* dieser Aufsatzsammlung Pasolinis, welcher den Auftakt zur dritten Rubrik (nach Linguistik und Literatur ist dies das Kino) bildet.

5 Interessant, doch hinsichtlich der Komplexität des Begriffs ›Realität‹ letztlich unbefriedigend argumentiert das *Salò*-Kapitel in der Monographie von Viano 1993, 295–311.

sie die *Abiura* programmatisch auf den Punkt gebracht hat), welche *gleichzeitig* auch eine ästhetische Wende mit sich zieht, zum vollen Ausbruch kommt: und deshalb den Film so außerordentlich angreifbar macht.

2. Salò: Geschichte und Faschismus

Bevor diese These im Folgenden erörtert wird, sei vorab die Handlung des Films in Erinnerung gerufen. Pasolini überträgt das Buch *Les 120 journées de Sodome* des Marquis de Sade (De Sade 1998) in eine zum Großteil wortgetreue Verfilmung. Allerdings versetzt er die Handlung aus dem 18. Jahrhundert in das Jahr 1944, nach Salò, einem Ort am Gardasee, wo Mussolini ab 1943, nachdem er gerade aus dem römischen Gefängnis entkommen war, zwei Jahre lang im Exil unter deutschem Schutz die Sozialistische Republik von Salò begründete, einen faschistischen Ständestaat. In Verlauf der ersten Sequenzen des Films wird ein Ortsschild eingeblendet: Marzabotto, was in Italien nahezu zum Synonym für die Gräueltaten der Nazis wurde, die am 29. September 1944 in der Ortschaft neunzig Dorfbewohner erschossen. Der einleitende Teil des Films, die »Vorhölle« (*Antinferno*), zeigt die Vorbereitungen von vier Herren – einem Fürsten, einem Gerichtspräsidenten, einem Bischof und einem Financier – zur Ausführung ihres Vorhabens. Sie unterzeichnen einen Vertrag, dessen Reglement später verlesen wird und dem sich alle Beteiligten bedingungslos zu unterwerfen haben.

Der Einleitung folgen die Gefangennahme einiger zu Helfern auserkorener junger Männer sowie die Auswahl von neun männlichen und neun weiblichen Opfern. Letztere werden den Herren durch vier Damen vorgeführt, die – wie es wiederum Klaus Theweleit formuliert hat – auftreten als »eine Art Mischung aus Edelpuffmüttern, aufgegeilten KZ-Folterinnen und Marlene Dietrich-Typen, ins Faschistische gewendet« (Theweleit 2003, 193). Im Folgenden spielt sich das Geschehen nurmehr in hermetisch geschlossenen Räumen ab. Roland Barthes schreibt dazu mit Bezug auf die Vorlage de Sades:

Die Abgeschlossenheit des Sadeschen Ortes hat noch eine andere Funktion: sie ist die Bedingung für eine gesellschaftliche Autarkie. Nachdem die Libertins erst einmal eingeschlossen sind, geben sie mit ihren Gehilfen und Lustobjekten eine vollständige Gesellschaft ab mit einem Wirtschaftssystem, einer Moral, einer Sprache und einer nach Stundenplan, Arbeiten und Festen gegliederten Zeit. Hier wie auch anderswo macht die Abgeschlossenheit das System, d. h. die Imagination erst möglich. (Barthes 1986, 23)

In diese Geschlossenheit dringt in regelmäßigen Abständen der Lärm des Luftkriegs, welcher mit den Monologen der Peiniger korrespondiert. Weitere Indizien faschistischer Bezugnahmen sind unter anderem die Stimme Goebbels, dessen Rede aus dem Radio erklingt oder die chaplineske Rezitation des Gedichts *Das Erhabene* und die Klänge der *Carmina Burana* von Carl Orff (welche Pasolini als typisch faschistische Musik angesehen hat). Eine der ersten Maßnahmen der Herren ist ihre eigene Vermählung mit jeweils der Tochter eines der anderen Herren. Diese Auflösung der (bürgerlichen) Familienstrukturen ist der erste Schritt zur Liberalisierung des Geschehens. (Scheinbare) Freiheit mutiert in diesem Fall allerdings unverhohlen zu faschistoider Willkür. So sind die Ehefrauen und Töchter in der langen Kette der Gepeinigten diejenigen, welche – wiederum in genauer Verkehrung bürgerlicher Prinzipien – am Ende der Werteskala stehen. Die gedemütigten Töchter müssen im Film alle anderen

bedienen. Sie sind stets nackt und sogar der Willkür der Helfershelfer ausgeliefert, von denen sie misshandelt und vergewaltigt werden. Die Reglements in *Salò* sehen vor, dass sämtliche gesellschaftlichen Normen und Werte von Grund auf pervertiert werden: Sodomie, Ehebruch, Inzest oder Blasphemie sind an der Tagesordnung. Die Opfer werden zu bloßen Objekten ohne Identität und Menschenwürde degradiert. Ihre einzige Daseinsberechtigung ist ihr Gebrauchswert für die Herrenwelt. Legalität gibt es nur innerhalb der Villa und im Rahmen der Reglements, und die Nichtbeachtung der Gesetze wird hart bestraft.

Nach der Vorbereitungsphase folgen die – (sehr) frei Dantes *Divina Comedia* nachempfundenen⁶ – drei Höllenkreise, deren Perversitäten und Grausamkeiten sich langsam steigern nach der Maxime: »Tutto è buono quando è eccessivo« (Pasolini 2001, 2033). Der formale Aufbau der Höllenkreise ist ähnlich. Jeweils eine der Damen übernimmt die erzählerische Regie der Geschehnisse. Die tabulosen Erzählungen der Damen sollen die (sexuelle) Phantasie der Herren stimulieren. Die vierte der Damen untermalt dabei sämtliche Erzählungen mit elegischem Klavierspiel. Der erste Höllenkreis ist der *Girone delle passioni*, der seinen Höhepunkt in der Vorführung der Gefangenen als hechelnde und winselnde Hundemeute findet. Im zweiten Höllenkreis der *merda* geht es hingegen noch weitaus drastischer zu: Fäkalienkult und Koprophagie stehen hier im Mittelpunkt. Der *Girone della sangue* kulminiert schließlich in den jegliche Vorstellungskraft sprengenden Ritualen der Folterung und Ermordung der Gefangenen.

Spätestens an diesem Punkt des Films wird die ohnehin bereits strapazierte Geduld des Zuschauers auf eine letzte, schwer erträgliche Probe gestellt. Denn ganz kongruent zur Kinotheorie Pasolinis wirken die in den vor Augen geführten Filmsequenzen, die »im-segni«, auf den Zuschauer deshalb so schockierend, weil sie – anders als die Literatur, welche Pasolini in *Empirismo eretico* als Vergleichsmedium zur Bildsprache angeführt hatte – »unmittelbar« auf das Auge treffen und nicht durch eine stark codierte Symbolsprache vermittelt und gemildert werden. Was der Zuschauer rezipiert, wenn er *Salò* sieht, sind Gewaltszenen und Sexualakte als konkret erfahrbare Körperlichkeit, und die Bilder sind aufgrund ihrer massiv schockierenden Wirkung gleichsam »Zeichen ihrer selbst«. Diese Zeichen wiederum widersetzen sich einem hermeneutischem Sinn. Diese abstrakte These sei anhand von Beispielen aus *Salò* veranschaulicht.

Wenn in den Schluss-Sequenzen des Films eine Frau geradezu unerträglich langsam skalpiert wird und die Kamera regungslos auf dem Geschehen verharret, oder wenn einem Jungen ekelerregend gemächlich ein Auge herausgeschnitten wird, dann sind diese Bilder nicht zuletzt deshalb grauenhaft, weil sie ohne eine den Blick des Zuschauers schonende Schnitt-Technik in Szene gesetzt werden. Hier kann allerdings zu Recht eingewendet werden, dass eine derartige Art der Darstellung auch unzählige kommerzielle Horrorfilme prägt. Man könnte nun mit einem Gegenargument einwenden, dass hingegen die Masse der Horrorfilme anders als *Salò* keine Filmgeschichte geschrieben haben. Dieser Einwand bliebe jedoch bloßer Befund, vermöchte aber keine stichhaltige Argumentation zu liefern.

6 Auf die dantischen Evokationen von *Salò* (die eine eigene Untersuchung verlohnen würden) wird in diesem Aufsatz nur insofern eingegangen, als sie den Bezug zum Hauptthema tangieren.

3. *Salò*: Kommerzieller Horror oder schaurige Kunst?

Der nachhaltig traumatisierende Effekt der Bildzeichen in *Salò* dürfte andere Ursachen haben. Denn bei genauerer Betrachtung verhält es sich tatsächlich so, dass Pasolini sich den gängigen Verfahren konventioneller Gewaltfilme gerade nicht anpasst. Kommerzielle Horrorfilme operieren – bei aller Schaurigkeit, mit der sie ihre Zuschauer infiltrieren – mit massiven Signalen der Fiktionalität. Dazu zählen die hypertrophen Darstellungen von Monsterfiguren, der Einsatz suggestiver Musik, übertriebene Irrealitätseffekte und eine konventionalisierte Zelebrierung des Horrors, die dem gesellschaftlichen Konsens Genüge tun. Pasolinis Bilder sind dagegen, was ihr ›framing‹ angeht, tendenziell dokumentarisch abgefilmte Settings, welche die dargestellten Folterungen und Ermordungen gerade *nicht* verfremden, sondern dem Zuschauer Unerträgliches ›real‹ zuzumuten scheinen. Gleichzeitig verhält es sich aber nicht so, dass *Salò* deshalb von einem dokumentarfilmischen Impuls angetrieben wäre, der schließlich in nichts anderem kulminieren würde als in pietätloser Geschmacklosigkeit. Was aber ist dann der ästhetische Weg, den Pasolini in *Salò* beschreitet?

Wiederum soll ein Beispiel zur Erläuterung herangezogen werden, dessen Technik vorab als filmischer Kunstgriff des ›canocchiale rovesciato‹ bezeichnet werden soll. Die Folterszenen in *Salò* werden nämlich durch das Objektiv eines umgedrehten Fernglases gefilmt, was das grauenhafte Geschehen optisch distanziert. Dieser Effekt wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass die Tonspur (d.h. konkret: die markerschütternden Schreie der Gefolterten) ausgeblendet wird. Was sich aber der Zuschauer von diesen Techniken zunächst dankbar versprechen möchte, nämlich eine Entlastung des eigenen Schockzustandes, eben dieser Effekt tritt nicht ein. Im Gegenteil, anders als die sadistischen Herren – welche die Perspektive des ›canocchiale rovesciato‹ übernehmen, indem sie reihum die Position auf einem Thron im Herrenhaus einnehmen und ihre Komplizen beim Vollzug der Torturen zum Teil kühl, zum Teil amüsiert beobachten –, vermag der extradiegetische Zuschauer sich nicht erleichtert zurückzulehnen. Pasolini unterläuft dieses Bedürfnis schonungslos, indem er den Zuschauern auf drastische Weise ihre problematische Zuschauerfunktion vor Augen führt. Denn auf den Zuschauer würden die nach den üblichen Konventionen von Horrorfilmen präsentierten Bilder des Films eventuell quälend gewirkt haben – aber nicht ›mehr‹. Doch erst in der von Pasolini inszenierten visuellen Teilhabe im Fokus des ›canocchiale rovesciato‹ wird dem Zuschauer unabwendbar bewusst, dass er im Verlauf des gesamten Films bereits im Grunde genommen ebenfalls nichts anderes gemacht hat, als passiv-voyeuristisch das Geschehen zu ›konsumieren‹. Und gerade in dieser allererst nur konsumierenden Rolle nimmt der Zuschauer nicht ›wirklich‹ Anteil am Geschehen, sondern begibt sich tendenziell auf die Ebene der – wenn auch passiven – Mittäterschaft. Dass Pasolini hier die zu Beginn des Aufsatzes genannte Schaltstelle von Produktion/Rezeption von Kunstwerken wiederum theoretisch nicht wasserfest auf die wilden Gewässer seiner Ästhetik entlässt, beeinträchtigt nicht die Grundbeobachtung seiner blickorientierten Skepsis, nämlich, dass der Blick eines Zuschauers immer prekär – nie souverän – ist.

Was Pasolini im Vorfeld selbst seitens der Rezeption seiner *Trilogia* als Schock erfahren hat – nämlich, dass seine Filme entgegen seiner eigenen Intentionen zum Teil als Pornographie konsumiert worden sind –, eben dieses Trauma zahlt Pasolini seinen Zuschauern sozusagen mit analoger Münze zurück. Diese Maßnahme mag man als perfide ansehen, aber sie entbehrt nicht einer raffinierten Pointe. Die Kon-

sumversessenheit des modernen Kinogängers, gerade auch in Hinblick auf Szenen der Gewalt und Sexualität, wird von Pasolini auf einer ästhetischen Verfahrensebene offen vorgeführt.⁷ Mit dem Kunstgriff des umgedrehten Fernglas-Objektivs vollzieht Pasolini auf diesem Weg eine cinematographische Umsetzung seiner vormals in *Empirismo eretico* theoretisch erörterten Technik der ›freien indirekten Subjektivierung‹. Denn mit dem ›canocchiale rovesciato‹ bildet das ›im-segno‹ im Film nicht einfach nur das betrachtete Objekt ab (in diesem Fall den gefolterten Menschen), sondern mit diesem wird *gleichzeitig* auch das betrachtende Subjekt bzw. dessen voyeuristischer Blick dokumentiert und ausgestellt. Beide Seiten der visuellen Wahrnehmung sind dem Filmbild inhärent bzw. sind letztlich nicht dividierbar.

4. Medialisierte Materialität und ›im-segno‹ im Fokus de Sades

Dieser Kunstgriff wird in *Salò* derart verdichtet in Szene gesetzt, dass er die Fiktionalität der Leinwand fast vergessen macht. Auch wenn das Filmbild aus Aufnahmen der ›Realität‹ besteht, wird der Zuschauer ja nicht ›wirklich‹ mit der Realität von Gewalt konfrontiert. Nicht die Tatsache der Gewalt wird gezeigt, sondern die (künstlerisch vermittelte) Materialität von Gewalt – was nicht dasselbe ist. An dieser Stelle, wo die Medialität der Materialität des Kunstwerks zum Tragen kommt, greifen auch noch einmal die Kinoreflexionen Pasolinis zum ›im-segno‹. Das ›im-segno‹, so Pasolini in *Empirismo eretico*, wird bei (wie auch immer gelagerten) Zwangslagen des Menschen durch erinnerte, imaginierte oder geträumte Codes der Gewalt gefiltert. Denn was auf der Leinwand inszeniert wird, ist ja eben eine vorgetäuschte Gewalt. Diese wirkt auf den Zuschauer hingegen deshalb ›realistisch‹, weil sie ihn an analoge Bilder oder Erlebnisse der Gewalt erinnert. Es muss also unterschieden werden zwischen Bedeutungs- und Wirkungsebene von Affekten und Emotionen bzw. zwischen der Faktizität des ästhetischen Filmmaterials und der emotionalen Codierung der Reaktionen auf diesen Film. Diese beiden Ebenen interferieren zwar (ähnlich wie die Ebenen der Produktion und Rezeption), doch sie dürfen nicht umstandslos ineinander übersetzt werden – was ansonsten zwangsläufig zu moralisierenden und damit unsachlichen Beurteilungen von Filmen, in diesem Fall von *Salò*, führen würde.

Aus dem bislang Ausgeführten könnte nun geschlossen werden, dass *Salò* hier als ein rundum gelungener Film evaluiert werden soll. Tatsächlich wirft der Film hingegen Fragen auf, die wahrscheinlich keine Analyse oder Interpretation je aus dem Weg wärmen können. Diese Fragezeichen entspringen jedoch dem ästhetischen Konzept von *Salò*, dessen Anlage prekär sein mag, was allerdings in den gängigen pseudo-moralisierenden Abwertungen des Films gar nicht erst in den Blick gerät. Besonders prägnant lässt sich dies an Pasolinis Umgang mit seiner literarischen Vorlage zeigen, mit de Sades *Les 120 journées de Sodome*.

Zwischen dem Text de Sades und Pasolinis Film gibt es viele stimmige Referenzen. Es gibt jedoch vor allem eine Reihe signifikanter Differenzen. De Sade nutzte die pornographische Darstellung in erster Linie, um die Unsittlichkeit der Gesetze einer vordergründig prüden Sittlichkeit darzustellen und um die Doppelmoral und Bigotterie

7 Dass Pasolinis Positionen in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts nichts an Bedeutung und Prägnanz verloren haben, zeigen die aktuelleren Mediendiskussionen zu (Kinder) Pornographie, Rechtsextremismus und Gewaltdiskursen.

der bürgerlichen Welt anzuprangern und sowohl bestimmte Axiome der aufgeklärten Rationalität als auch den Gefühlskult der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert ad absurdum zu führen. Die Ambivalenz (oder ›Dialektik‹) der Aufklärung zeigt sich für de Sade gerade in dem Versuch, der Aufhebung willkürlicher Gewalt durch rationale Argumentation begegnen zu wollen, was tatsächlich einen »Rückfall von Ratio in die apologetische Rationalisierung von Gewaltverhältnissen« (Glaser 1990, 216) bewirkt. De Sade argumentiert gegen die Moralvorstellungen der Aufklärung, indem er sich zwar ihrer Argumentationsmuster bedient, aber auf diese Weise kunstfertig die Exzesse des Verbrechens nach den Vorgaben der Ratio demonstriert.⁸

Dass diese Vorlage Pasolini faszinieren musste, der in seiner Zeit eine ähnliche Verlogenheit der Sittlichkeit und Pervertierung sowohl rationaler als auch emotionaler Vermögen wahrzunehmen glaubte, ist evident. Auch die Aversionen de Sades gegen Rousseaus Naturbegriff scheint Pasolini zu teilen. Dies zeigt sich sowohl in der literarischen Vorlage als auch im Film darin, dass der sodomitische Akt zum Zeichen der Revolte avanciert und als Imitation einer vorgeblich ›natürlichen‹ Penetration prototypisch für programmatische Grenzüberschreitungen steht. Es ist dieser Punkt, der Pasolini an de Sade interessiert, nämlich der Akt einer absoluten Transgression, welcher sich im Sadismus (und nach Pasolini auch im Faschismus) zur reinen Negativität verselbständigt und zu einem maßlosen Vernichtungsrausch führt. In dieser gewaltbereiten Eliminierung erhalten die Opfer – deren Funktion Pasolini analog zu der des Konsumenten im Kapitalismus begreift – einen Sinn von der herrschenden Kaste einzig und allein darin zugesprochen, in der restlosen Konsumierung verbraucht zu werden. Der sodomitische Akt wird von Pasolini nicht deshalb in Szene gesetzt, weil er mit Bildern der Homosexualität bzw. einer homosexuell imitierten Praktik provozieren will, sondern weil er damit eine größtmögliche Distanzierung zur gesellschaftlichen Norm markiert. In dieser Norm, die Pasolini als »faschistisch« brandmarkt, sei die unschuldige Lust tatsächlich zur sexualisierten Gewalt verkommen, deren enorme gigantische Inszenierung in der modernen Gesellschaft allein dazu diene, den immer weiter gesteigerten Konsum einem einzigen großen Gewaltakt zuzuführen.⁹

Dies ist genau der Punkt im Konzept Pasolinis, an dem die ernstzunehmende Kritik an *Salò* eingesetzt hat. Gemeint sind Autorenkollegen wie Roland Barthes oder Italo Calvino, welche die Analogisierung von de Sade und Faschismus als misslungen angesehen haben. Der sadistische Lustmord sei nicht mit der Tötungsmaschine der Konzentrationslager vergleichbar, auch wenn beide einen Lustgewinn aus den Qualen anderer erzielen. Pasolini verwechsle den *système-fascisme* (historisch-politischer Faschismus) mit dem *substance-fascisme* (so Barthes 1995). Barthes merkt an, dass Pasolini gerade mit der Entscheidung, de Sades *Text à la lettre* verfilmt zu haben, gescheitert sei. In der Tat ist Pasolinis Film mit literarischen Zitaten durchsetzt. Dies beginnt mit der Literaturtafel im Vorspann, die de Sade-Bücher von Klossowski, de Beauvoir, Barthes, Blanchot und Sollers auflistet.¹⁰ Aus diesen Texten wird im Verlauf des Films

8 Vgl. dazu Kleine-Roßbach 1998, passim.

9 Inwiefern es angemessen ist, den Faschismus einerseits auf Phänomene der Kunst, andererseits auf Gesellschaften ›nach‹ 1945 zu übertragen, kann an dieser Stelle nicht angemessen diskutiert werden. Vgl. dazu Schnell 1998 und Conrady 2004.

10 Im Vorspann scheinen auf: Pierre Klossowski: *Sade - mein Nächster* (1947); Simone de Beauvoir: *Soll man de Sade verbrennen?* (1952); Maurice Blanchot: *Lautreamont und de Sade* (1963); Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola* (1971); Philippe Sollers: *L'écriture et l'expérience des limites* (1968).

auch zitiert. Weiterhin finden sich Zitate von Nietzsche, Baudelaire oder Lautréamont. Ganz so verfehlt, wie es die Beurteilung durch Barthes proklamiert, dürfte Pasolinis forcierte Integration literarischer Texte in den Film allerdings wiederum nicht sein. Diese Maßnahme scheint vielmehr im Kontext der Zeichenästhetik Pasolinis zu stehen, die das literarische Zitat nicht als Äußerung eines sekundären semiotischen Systems verwendet, sondern als romaneske Ritualisierung von Zeichen, die als neutrale Aussagen frequentiert werden und im Fall von *Salò* dem faschistischen Haupttheorem unterworfen werden: nämlich, dass Freiheit immer nur als Missbrauch praktikierbar ist – und dies gilt dann konsequenterweise auch für den Missbrauch von Kunstzitat. Pasolini, so weiter dagegen Barthes, habe auf beiden Fronten verloren: Er habe den Faschismus irrealisiert und de Sade realisiert, was jeweils als Fehlentscheidung zu werten sei: »En somme, Pasolini a fait deux fois ce qu'il ne fallait pas faire. Du point de vue de la valeur, son film perd sur les deux tableaux: car tout ce qui *irréalise* le fascisme est mauvais; et tout ce qui *réalise* Sade est mauvais« (Barthes 1995, 592). Ähnlich wie Barthes sieht auch Italo Calvino *Salò* als gescheitertes Projekt an. Rhetorik sei das zentrale Motiv bzw. die zentrale Strategie, welche den Verlauf und die Intensität der Orgien de Sades bestimmten, denn die Erregung der Libertins basiere auf der illusionistischen Kraft sprachlicher Fiktion. Bei de Sade, so Calvino, garantieren massive Irrealitätssignale eine Überwindung des Ekels durch die Imaginationskraft; der obszöne Inhalt werde so zum ästhetischen Sprachzeichen. Und genau dies sei Pasolini in seiner Adaption nicht gelungen. (Calvino 1989).¹¹

5. Pornologie als Transgression und ›Denken im Bild‹

Calvino und Barthes haben entscheidende Schwachstellen von *Salò* richtig erkannt und benannt. Dennoch ist mit den Einwendungen der beiden Kritiker Pasolinis Einführung von de Sade und Faschismus nicht hinlänglich genug erfasst. Wiederum mag ein Fingerzeig Pasolinis einen Weg aus der kritischen Sackgasse zu weisen. Der Regisseur gab die auf den ersten Blick eventuell dubios erscheinende Auskunft, die Idee zu der Symbiose der beiden Diskursfelder de Sade/ Faschismus sei eine Form der »illuminazione« gewesen, also der »Erleuchtung«. Walter Benjamin merkt zu dieser Form der Kognition in seinem *Passagen-Werk* an:

Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. (Benjamin 1991, 576)

Das Bild wird in dieser Sichtweise zu einer Dialektik des Stillstands, dessen Aufblitzen sich in zwei äußerst gegensätzlichen Modi entfaltet. Zum einen handelt es sich um ein archetypisches Muster, zum anderen um eine logische Form, die sich beide gleichermaßen als evidente Konstellation in der Infrastruktur des Bildes ablesen lassen. Die logische Form ist ein Denk-Bild (so der Begriff Benjamins) oder ein logisches Bild (wie es ganz ähnlich bei Wittgenstein 2003 ausgeführt wird); sie ist konkret und abstrakt zugleich. Gilles Deleuze hat die nahezu mathematische Strenge des ›Denkens im Bild‹ in Hinblick auf Pasolini pointiert in Worte gefasst:

¹¹ Eine eingehende Analyse zum Gelingen oder Misslingen anti-faschistischer Kunstwerke, mit speziellem Verweis auch zu *Salò*, unternimmt Ravetto 2001, vgl. dort insbes. 97 ff.

Pasolini ist sicherlich derjenige Autor gewesen, der diesen theorematistischen Weg am konsequentesten beschritten hat: selbstverständlich in seinem ganzen Werk, aber insbesondere in *Teorema* und in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, die sich als in die Tat umgesetzte geometrische Beweisführungen darstellen (der Sadesche Einfluss in *Salò* lässt sich darauf zurückführen, dass, wie schon bei Sade selbst, die unerträglichen körperlichen Figuren strengstens dem Fortlauf einer Beweisführung untergeordnet sind). *Teorema* und *Salò* wollen, dass das Denken dem Weg seiner eigenen Notwendigkeit folgt, dass das Bild bis zu dem Punkt geführt wird, von wo an es deduktiv und automatisch wird, und dass schließlich die sensomotorischen (repräsentativen und figurativen) Verkettungen durch die formalen Verkettungen des Denkens ersetzt werden. Ist es möglich, dass das Kino eine wahrhaft mathematische Strenge erreicht, die sich nicht mehr einfach auf das Bild bezieht (wie im frühen Film, der es bereits metrischen und harmonischen Beziehungen unterordnet), sondern auf das Denken des Bildes, auf das Denken im Bild? (Deleuze 1997, 227)

Diese Möglichkeit des Denkens im Bild ist es, was die grausamen Szenen von *Salò* überhaupt potentiell erträglich macht, weil, so eben Deleuze, »die unerträglichen körperlichen Figuren strengstens dem Fortlauf einer kombinatorischen Beweisführung untergeordnet sind« (Deleuze 1997, 227). In dieser Konstruktion korrespondiert *Salò* dem Verfahren de Sades, der dem Ideal der exakten und restlosen Enzyklopädisierung aller Körperteile und Stellungen folgt, und damit in den *Les 120 journées de Sodome* nahezu in die Nähe eines literarischen Algorithmus gerät. Was Pasolini mit de Sade inszeniert, ist so gesehen keine Pornographie, sondern – um wiederum einen Begriff Deleuze' (Deleuze 1967) aufzugreifen – eine »Pornologie«, deren Ökonomie die Übertretungsakte logisch organisiert. Was der Mensch ›ist‹, wird in Exzessen und Theoremen unaufhörlich neu transgrediert und in der Anwendung der jeweiligen gewaltcodierten Initialdispositive gnadenlos zu Ende gedacht. ›Realität‹ besteht für de Sade wie für Pasolini nur in Form von Transgressionen. Deshalb sind Regeln in ihren »Pornologien« logisch und notwendig, denn nur durch sie werden die Überschreitungen der Grenzen konkret und ermöglichen einen fortwährenden (und nachvollziehbaren) Transfer neuer Bedeutungen.

Auf dieser Folie wird auch deutlich, warum Pasolini scheinbar unbekümmert (seine Kritiker würden sagen: unbedarft) eine historisch besehen kaum zulässige Verbindungslinie zwischen Dante, de Sade, Faschismus und eigener faschistoider Gegenwart ziehen kann. Denn die Transgression wird in *Salò* zum alles bestimmenden Verfahren, das mit jeglicher Form des Historismus geradezu programmatisch bricht. *Salò* will letztlich weder de Sade literaturgeschichtlich reaktualisieren noch den Faschismus der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert szenisch ins Bild setzen. Die Geschichte ist für den Marxisten Pasolini vielmehr an ihr Ende gelangt; sie ist still gestellt im einförmigen Massenkonsum, der jegliche politische Intervention unmöglich macht. Jede dramatische Dynamik aber auch jede Utopie sind außer Kraft gesetzt. Darstellbar ist nurmehr eine an Nietzsche gemahnende Agonie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Ein dramatischer Aufbau des Kunstwerks ist hingegen nicht mehr möglich; es bleibt allein die Katastrophe ohne Katharsis, die grauenvolle Grotteske ohne jegliche Sublimierung. Was Pasolini mit *Salò* ins Bild setzt, ist die bloße Banalität des Bösen bzw. der Endzustand der ›Macht an sich‹, die bewirken, dass Sexualität und Gewalt ihren Sakralwert (den sie beispielsweise in Pasolinis *Medea* oder in der *Trilogia della vita* noch aufwiesen) endgültig eingebüßt haben. Um diesen Machtfaktor geht es Pasolini, und zwar als

historische Universalie, die allerdings – so Pasolinis pessimistisches Menetekel – in der Gegenwart eine nahezu beispiellose Möglichkeit der Realisierung gefunden habe.

6. Pervertierung des Mythos und faschistische Anarchie

Mit der Entgrenzung der Geschichtlichkeit bewegt sich Pasolini wiederum auf dem Sektor, der sein Filmschaffen – wenn auch in unterschiedlichen Variationen – wie ein roter Faden begleitet: dem Mythos. Allerdings handelt es sich nun um einen pervertierten Mythos, im Gegensatz zum archaischen Mythos, welchen Pasolini in *Edipo Re* und *Medea* noch in euphorischen Bildern gepriesen hatte.¹² Die faschistische Pervertierung des Mythos in der Moderne dagegen, so führt zumindest *Salò* vor Augen, transgrediere die Gewalt nicht mehr als Teil einer gemeinschaftlich begründeten Festivität und Verausgabung lebensfördernder Riten. Die heilige Gewalt des Mythos degeneriert in dem von Pasolini als ubiquitär verstandenen Faschismus zur ziellosen, heillosen Anarchie. Im heiligen Mythos war die Geschichte der Wiederholung dagegen die eines numinosen Prototyps, dessen ganzheitliche Zeitgestalt kein Früher oder Später, keinen linearen Ablauf kannte. Das mythische Zeitverständnis meint damit nicht die Wiederkehr des ewig Gleichen, sondern die Wiederholung eines Ursprungs im Sinne der Arché. Es ist die Exzeptionalität der Arché, des unvordenklichen Beginns, die in *Salò* nurmehr in Kunstzitate lose aufscheint, ohne dass diese allerdings den teilnahmslosen Apathien der Lust eine Alternative zur Seite stellen würden. Auch die Evokationen der Remythisierung fassen in *Salò* nicht richtig Fuß, weil der kalte Aktivismus des Faschismus auf sadistischer Willkür beruht, welche die sakralen Dimensionen der Gewalt nicht nur ausblendet, sondern den tragischen Opfertod geradezu verhöhnt. Die Pasolinis *Salò* vorangehenden Filme des Regisseurs werden von diesem in der *Abiura* in eine traurige Erinnerung entlassen, denn der in diesen Filmen kultivierte Blick für das Einzelne, das Konkrete, wurde zwischenzeitlich von der faschistoid geprägten Konsumwelt gnadenlos pervertiert. So unterbricht Curval die erste Erzählung der Signora Vaccari im *Girone delle manie* mit den Worten: »È necessario non trascurare assolutamente i particolari. È solo così che possiamo trarre dalle sue storie quelle forme di eccitamento che ci servono e che aspettiamo da esse« (Pasolini 2001, 2037), und in der Folge des Drehbuchs heißt es: »sono stata avvertita di non omettere alcun dettaglio, e di entrare nei minimi particolari tutte le volte che essi possono servire a gettar luce sulla personalità umana« (Pasolini 2001, 2037).

Diese ›Entkonkretisierung‹ der Zeichen führt zu einer forcierten Metalinguistik des Semiotischen in Pasolinis letztem Film, die allerdings letztlich in unaufhebbare Widersprüche zum Postulat der Unmittelbarkeit des Filmzeichens gerät, wie es Pasolini noch in *Empirismo Eretico* proklamiert hatte. Vielleicht verhält es sich aber möglicherweise auch so, dass Pasolini in *Salò* gar nicht in eine tatsächliche Kollision zu seiner von ihm selbst weitgehend kompromisslos verteidigten Filmtheorie gerät. Er fügt ihr – so sei hier angeregt – vielmehr in der Filmpraxis einen allegorischen Gebrauch der Filmbilder bei, der konkret und abstrakt zugleich ist – und dies auf eine überaus faszinierende Weise, die *Salò* zu einem ästhetisch gelungenen Filmwerk macht. Im Phänomen der sexuell konnotierten Gewalt inszeniert Pasolini ›jenseits der Geschichte‹ anthropologische Komplexitäten, die spezifisch und assoziativ zugleich operieren. Allerdings bleibt

12 Vgl. dazu die Grundthesen in Oster 2006.

berechtigte Skepsis geboten, wenn Pasolini für die Szenographien in *Salò* weiterhin auf einem uneigentlichen Zeichengebrauch beharrt. Auch bleibt der Film insofern angreifbar, als Pasolini die Analogie oder Analogisierbarkeit der Künste so weit treibt, dass er die kulturellen Codierungen der sekundären Zeichen tendenziell von den primären Signifikaten entkoppelbar sieht. Das primäre Signifikat bleibt demgegenüber aber zumindest im analogisch geprägten Film dominant. Eben deshalb wirken die Szenen in *Salò* ja derart schockierend. Diese möglichen Einwände bleiben hingegen peripher im Vergleich zu Pasolinis zentraler künstlerischer Intention. Was Pasolini, mit welchen etwaigen semiotischen Missgriffen auch immer, letztlich übermitteln möchte, ist, dass es ihm nicht um eine authentische Wiedergabe von Realität geht, sondern um die imaginäre Darstellung von Wirklichkeiten, die gleichwohl der Intensität dieser Realitäten im Medium des Ästhetischen gerecht werden. Anders formuliert: Es geht Pasolini nicht um authentische Wahrheit, sondern um eine fiktive Realisierung historischer Phänomene. Insofern gibt der Filmtitel einen eindeutigen Hinweis: Er schwenkt die literarische Vorlage um von »Sade« zu »Salò«. Damit wird klar, dass Pasolini keine literarische Vorlage zu bebildern beabsichtigt.¹³ Aber ebenso wenig zielt er auf eine Reaktualisierung einer historischen Begebenheit. Was ihn interessiert, ist vielmehr zu beobachten, was passiert, wenn Fiktionen sadistischer Gewaltszenen auf historische Quellen von Gewalt treffen bzw. beide Diskurse in eine Interferenz treten. Das Ergebnis der Fusion von Fiktion und Dokumentation, von Gewalt und Macht ruft dabei im kollektiven Bildgedächtnis der Zuschauer ideologie-unabhängige, quasi-mimetische Entsprechungen auf, deren Evidenz derart prägnant ist, dass diese unweigerlich das normierende System der Sanktion auf den Plan gerufen haben, sei es in Form von Zensur oder Aufführungsverbot des Films. Dass diese vor allem moralisierenden Zugänge hingegen keinen adäquaten Zugang zu den Kunstgriffen von *Salò* gewinnen können, ist und bleibt evident. *Salò* ist, entgegen aller Gerüchte und Vorurteile, ein Kunstfilm, der ästhetisch versierte Analysen und Interpretationen geradezu herausfordert und hoffentlich in Zukunft derselben noch verstärkter teilhaft werden wird.

Bibliographie

- Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Frankfurt a.M. 2006, 164–172.
- Sade, Fourier, Loyola. Frankfurt a.M. 1986.
- Sade - Pasolini. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. 2. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris 1995, 391–392.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band V.1. Frankfurt a.M. 1991.
- Calvino, Italo: Sade est en nous. In: Cahiers du Cinéma 421 (1989), 56–57.
- Conrady, Peter: Faschismus in Texten und Medien. Gestern, heute, morgen? Oberhausen 2004.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a.M. 1997.
- Présentation de Sacher-Masoch. Suivie du texte intégral de La Vénus à la fourrure. Paris 1967.

13 Vgl. zu einer wertenden Analyse hinsichtlich einer vermeintlichen Literatur-Adaption hingegen Kleine-Roßbach 2001. Weitgehend plot-orientiert verfährt Murri 2007.

- De Sade, Donatien Alphonse François: *Les 120 journées de Sodome*. Paris 1998.
- Glaser, Horst Albert: Sades »Les 120 journées de Sodome« und Pasolinis »Salò o le 120 giornate di Sodoma.« Ein Vergleich. In: Peter Gendolla und Carsten Zelle (Hg.): *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Heidelberg 1990, 211–226.
- Kleine-Roßbach, Sabine: *Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini*. Stuttgart u. a. 1998.
- Literaturkörper, Filmkörper. Sades »Les 120 journées de Sodome« und Pasolinis »Salò o le 120 giornate di Sodoma.« In: Peter Kuon (Hg.): *Corpi/Körper – Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a. M. 2001, 127–137.
- Murri, Serafino: *Pier Paolo Pasolini, »Salò o le 120 giornate di Sodoma«*. Torino 2007.
- Oster, Angela: »Il gran salto« – Pier Paolo Pasolinis häretische Poetologie des Kinos. In: Peter Kuon (Hg.): *Corpi/Körper – Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a. M. 2001, 19–34.
- La teoria del cinema di Pier Paolo Pasolini in *Empirismo eretico*. In: *Studi Pasoliniani* 3 (2009), 27–38.
- Moderne Mythographien und die Krise der Zivilisation. Pier Paolo Pasolinis »Medea.« In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51 (2006), 239–268.
- Pasolini, Pier Paolo: *Widerruf der »Trilogie des Lebens.«* In: ders.: *Lutherbriefe*. Berlin 1983.
- »Abiura dalla Trilogia della vita.« In: ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti und Silvia De Laude. Milano 1999, 599–603.
- *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. In: ders.: *Per il Cinema*. Bd. 2. A cura di Walter Siti und Franco Zabagli. Milano 2001, 2031–2067.
- *Empirismo eretico*. Milano 1972.
- Ravetto, Kriss: *The Unmaking of Fascist Aesthetics*. Minnesota 2001.
- Schnell, Ralf: *Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus*. Reinbek 1998.
- Theweleit, Klaus: *Deutschlandfilme. Godard, Hitchcock, Pasolini: Filmendenken & Gewalt*. Frankfurt a. M./Basel 2003.
- Viano, Maurizio: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley u. a. 1993.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt a. M. 2003.