
Wojciech Kuczok

Höllisches Kino

Über Pasolini und andere

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp 2542

Wojciech Kuczok, nicht nur ein erfahrener Filmkritiker, sondern als Drehbuchautor an der Verfilmung seines Romans *Dreckskerl* direkt beteiligt, widmet sich in fünfzehn kurzen Essays europäischen Filmen, die an Tabus rühren und die Schwelle des Erträglichen überschreiten. Von Pasolini bis Haneke, von Zanussi bis Lars von Trier, von Tarr bis Greenaway folgt er der Spur des Bösen in den Bildern. Im anarchischen Impuls eines Pasolini oder Noé, in der antimoralischen Geste sieht er einen Akt der künstlerischen Souveränität, die sich einzig dem Willen zur Wahrhaftigkeit verpflichtet fühlt. Seine Berichte über die Höllenfahrten im Kino verdichten sich zu eindrucksvollen Meditationen über die elementaren Themen Liebe, Sexualität, Tod und Sterben.

Wojciech Kuczok, 1972 in Chorzów/Oberschlesien geboren, studierte in Katowice und arbeitete als Journalist. Auf deutsch erschienen *Im Kreis der Gespenster* (2005) und der Roman *Dreckskerl* (2006). Die Verfilmung von Magdalena Piekorz, *Pręgi* (Striemen), erhielt 2004 den Hauptpreis des Filmfestivals in Gdynia.



Foto: Ekko von Schwichow

Wojciech Kuczok

Höllisches Kino

Über Pasolini und andere

Aus dem Polnischen von
Gabriele Leupold und
Dorota Strońska

Suhrkamp

Die Originalausgabe erschien 2006 unter dem Titel
To piekielne kino im Verlag W.A.B. in Warschau

edition suhrkamp 2542

Erste Auflage 2008

© by Wydawnictwo W.A.B., 2006

© der deutschen Ausgabe

Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008

Deutsche Erstausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: TypoForum GmbH, Seelbach

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Umschlag gestaltet nach einem Konzept
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12542-7

1 2 3 4 5 6 – 13 12 11 10 09 08

Inhalt

Höllisches Kino	9
Kunst(stück) und Fleisch	25
Im Kino sterben	35
Glossen zur <i>Spirale</i> von Krzysztof Zanussi	59
Krank von Geburt	71
Das Leben als Fragment. Recycling	75
Elende Leben	81
Schreib weiter auf mir	89
Bergmans (gei)streich(es) Quartett	93
Heimliche Begierden	99
Duell auf der Mine	105
Denn wenn sie fehlt ...	111
Die Entwicklung des schönen Sohnes	117
Striemen	121
Auszüge aus dem Tagebuch der Zweifel	125

Höllisches Kino

Wenn die Hölle heute noch jemanden schrecken soll, muß sie entsetzlich gut geführt sein. Alles an ihr ist präzise kalkuliert, Rechnungen und Einnahmen gehen auf. Ausgaben kommen nicht vor, die Hölle nimmt ausschließlich ein und hat keinerlei Aufwendungen. In der Hölle herrscht permanenter Empfang, und es nimmt teil, wer sich verführen ließ (die Verführung allerdings ist ein leeres Versprechen, eines, das nichts kostet).

Die Hölle ist dicht – man kann daraus nicht fliehen, und der Eingeschlossene braucht nicht nach undichten Stellen Ausschau zu halten, durch die ein Licht der Hoffnung einsickerte. Die Hölle ist bar jeder Hoffnung. Wollte man also zu Lebzeiten Einsicht in sie nehmen, und sei es, um gewarnt zu sein, man könnte wohl nur einen Blick hineinwerfen und müßte die Augen sofort abwenden; sie anzuschauen ist undenkbar, sie zu betrachten unmöglich. Die Hölle ist nämlich dicht auch als Bild – nicht nur, daß sie kein Vergnügen bereitet, sie verursacht Leid und Schmerz, sie ohrfeigt den Betrachter. Hieronymus Bosch hat damit nicht die Hölle gezeigt, er hat sie geschaffen, eine *HÖLLE* (mit Großbuchstaben geschrieben im Namen der KUNST, und kursiv), denn wenn wir ästhetischen Genuß schöpfen angesichts dieser Wahnsinnsvision, dann sind wir eher im HIMMEL; ein himmlischer Lunapark, vor dem wir anerkennend den Kopf wiegen, wenn wir die Ehre einer fernen Teilhabe erlangen. Könnte die Hölle die Gestalt eines genialen, monumentalen Hirngespinnstes annehmen, sie wäre

dem Auge mehr als erträglich. Sie ist jedoch ihrer ganzen Natur nach unerträglich.

Will man also die Hölle im Kino zeigen, reicht Mut allein nicht aus: von mutigen Filmen spricht man heute zu oft. Der Begriff Mut selbst verliert jede Bedeutung, wenn Politiker und Generäle aus verfeindeten Ländern damit jonglieren, wenn die Presseorgane der Strafverfolgung abweichender Diskurse ihn beständig bemühen. Um einen Film über die Hölle zu machen – mehr noch, einen *höllischen Film* –, muß man sich an die Worte Pasolinis kurz vor seinem Tode halten und sie so konsequent in die Tat umsetzen, wie er selbst es in *Salò** getan hat: »Was die Künstler machen müssen – und die Kritiker verteidigen und alle Demokraten in einem entschlossenen Kampf von unten unterstützen müssen –, sind Werke, die so extremistisch sind, daß sie selbst noch für die aufgeschlossensten Ansichten der neuen Macht(-haber) inakzeptabel sind.«**

Wenn ich also, statt von einem mutigen Film, vom Werk eines kranken Geistes, einem abscheulichen und abartigen Film höre und gleichzeitig weiß, dahinter steht ein Regisseur von anerkannter und bewährter künstlerischer Potenz, ergreift mich ein wahrhaft höllischer Wissensdrang, und ich eile um so schneller ins Kino, je zahlreicher die perplexen Herde der Kinomanen in die entgegengesetzte Richtung strömt. Nicht daß ich perversen Trieben folgen wollte, ganz im Gegenteil: Da ich nach dem Tode in den Himmel kommen möchte, hebe ich ihn mir lieber als Überraschung

* Der in Deutschland unter dem Titel *Die 120 Tage von Sodom* bekannte Film durfte lange nicht gezeigt werden (A.d.Ü.).

** Pier Paolo Pasolini, »Tri riflessioni sul cinema«, erstmals in: *Annuario* 1975, zit. nach Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. II° Tomo, Milano 1999, S. 2700 (dt. v. Martina Kempter)

auf – was für Anreize hätte ich für ein sündenfreies Leben, wenn sich der Himmel im Kino als unphotogen erwiese? Die Hölle aber kann ich mir zu Lebzeiten anschauen, sei es, um mich demoralisieren zu lassen, sei es, um einem solchen Versuch zu trotzen. Moralpredigten im Kino lehne ich dankend ab – nichts stutzt dem Künstler die Flügel stärker als der Wunsch, sich selbst Engelsflügel anzuheften, der Wunsch, von der Kanzel herab zu rufen statt vom Regiestuhl.

Das Jahr 2002 bescherte den polnischen Zuschauern zwei höllische Filme – nicht allerdings die Möglichkeit, es selbständig mit ihnen aufzunehmen, denn schon ehe sie in die Kinos kamen, trugen sie den Geruch des Fluchs, hat sie eine spießige Kritik recht unbekümmert vergewaltigt, ganz als wollte sich diese Kritik für das Gewaltige der Bilder selbst rächen. Ich werde mir die Last der Rückgewinnung von Ulrich Seidls *Hundstage* und Gaspar Noés *Irreversibel* auf meine schwachen Schultern laden. Zuvor aber sollte ich noch einmal beider Filmemacher nichtsahnenden Schutzpatron anrufen und dem berühmtesten der verfluchten Werke der Filmgeschichte zur zumindest teilweisen Rehabilitierung verhelfen – dem filmischen Testament von Pier Paolo Pasolini.

Die 120 Tage von Sodom
oder die de Sadesche *Ordnung*

Ein allgemein erhobener Vorwurf der Kritik an Pasolini war die angebliche Nonchalance, mit der er die Libertins aus Schloß Silling in faschistische Uniformen gesteckt und in der marionettenhaften Repubblica Sociale Italiana ange-

siedelt hat. Sich der üblichen Empörung über die im Film angehäuften Grausamkeit und Sexualität anzuschließen hätte *démodé* wirken können in den siebziger Jahren, als die Zensur gelockert wurde und die Perversion sich unter den Meisterwerken der Filmkunst wie auf den frisch geschlagenen Pfaden der filmischen Pornographie endgültig breitgemacht hatte. Also verfiel man auf die Theorie von Pasolinis mangelnder Treue gegenüber der literarischen Vorlage, der Buchstabe des Originals wurde über alles gestellt, es hieß, der Regisseur habe die Idee des Libertinismus trivialisiert oder geradezu ... vulgarisiert. Und diesen Unsinn greifen neue Generationen von Filmwissenschaftlern bis heute auf. Wie aber anders hätte der italienische Filmemacher die Treue gegenüber einem literarischen Werk bewahren sollen, das »sich (unvollendet?) sozusagen auf eine riesige, lückenlose Nomenklatur von Perversionen reduziert sehen und sich diesbezüglich durchaus mit der botanischen Klassifikation eines Linné vergleichen lassen [kann], oder mit der Periodentabelle der chemischen Elemente ..., wobei ihr eine umfassende, eines Napoleon würdige Gesetzgebung vorausgeht und sie durch arithmetische Betrachtungen über die Anzahl der im Verlauf des Buches massakrierten Kinder, halbwüchsigen Mädchen und Bediensteten abgeschlossen werden ...«?^{*} Geht es hier wirklich nur um das unpassende Kostüm? Denn für die de Sadesche Ordnung, die geradezu manische Pedanterie, mit der der Schriftsteller und Marquis ein zuvor festgelegtes Reglement befolgt (wohl erst die Künstler der OuLiPo haben die Literatur anderthalb Jahrhunderte nach de Sade solch strengen ma-

^{*} Alain Robbe-Grillet, Die Ordnung und ihr Double, in: *Sade, Justine & Juliette*, hg. und übersetzt von Stefan Zweifel und Michael Pfister, Bd. 7, München 1996, S. 17f.

thematischen Regeln unterworfen), fand Pasolini die Entsprechung in seinem eigenen Reglement, das die in seiner *Trilogie des Lebens* entwickelte Poetik vollständig hinter sich läßt. Anstelle einer Menge von schludrig gekleideten Statisten, von Laiendarstellern, die mit debilem Lächeln schöntun und über den Set hin- und herrennen, anstelle eines fröhlichen, von befreiter, unschuldiger, jugendlicher Sexualität erfüllten Improvisierens, wie wir es aus dem *Decamerone* oder den *Erotischen Geschichten aus 1001 Nacht* kennen, herrscht in *Salò oder die 120 Tage von Sodom* eine allgegenwärtige Symmetrie. Die präzise Komposition der Bilder, in langen Einstellungen der unbewegten Kamera aufgenommen, ihre höllische Dichte ist gleichsam eine zusätzliche Form der Nötigung, die das Quartett der Naziwürdenträger seinen Opfern angedeihen läßt. Die dreißig wohlgestalteten Jungen und Mädchen, in den umliegenden Dörfern sorgfältig für die tödliche Orgie selektiert, stehen unter doppelter Kontrolle: der ihrer Schinder, die den Ablauf der Folter überwachen, und der des Regisseurs, der die Laiengruppe in den Massenszenen diesmal vollständig bündigt und alles Zufällige vollkommen ausschließt. Genau daher kommt auch die Wirkung des de Sadeschen Rituals. Die Symmetrie ist bei Pasolini ausgeprägter, schon allein in der Struktur des Werks, das in drei (Höllen-)Kreise gliedert ist, Obsession, Kot und Blut, aber auch in den Episoden des individuellen Aufbegehrens. Damit sie der de Sadeschen Ordnung nicht Hohn sprechen, ordnet sie der Regisseur symmetrisch an: Zu Beginn des Films kommt ein Junge um, als er versucht, aus dem Konvoi zu fliehen, und eine Begleiterin springt unmittelbar vor dem Finale in einem selbstmörderischen Akt aus dem Fenster.

Wer sich darüber entrüstet, daß Pasolini die Ideen des

Libertinismus durch seine Leidenschaft für die Anarchie verstellt seien, wer ihm das Plakative von *Salò* vorhält, das sich gegen jegliche Macht – für den Autor ein Synonym von Gewalt – richtet, vergißt wohl, daß der Marquis die 120 *Tage von Sodom* in der Bastille schrieb, als Gefangener, als Opfer, aus der Perspektive des GENÖTIGTEN, und aller Horror des Buches als Kompensation der eigenen Bedrängtheit zu lesen ist – schließlich neigt jeder Gefangene zu anarchistischen Schwärmereien ...

Pasolini fand in der faschistischen *Ordnung** die perfekte Verwirklichung des de Sadeschen Systems: Nie zuvor wurde ja ein Völkermord mit derart spektakulärer Gewissenhaftigkeit verübt und auf derart ostentativ inventarisierende Weise; die Zeitgeschichte kennt auch keine vergleichbar apodiktische Legitimation der Trennung in allmächtigen Henker und willenloses Opfer. Der Italiener hätte ja die Handlung durchaus in eines der Lager verlegen können – dann wäre der Vorwurf des Plakativen berechtigt. *Salò* aber gibt bei Pasolini gerade noch den plausiblen historischen Hintergrund für eine großangelegte sadistische Orgie ab – das Experiment vollzieht sich an neutralem Ort, Schloß Silling ist ersetzt durch eine große Villa; die Naziinsignien haben keine Bedeutung mehr, es geht allein um die radikale Verwirklichung der libertinären Idee, aber auch eines leidenschaftlichen Atheismus.

Pasolini tut, was er kann, um filmische Entsprechungen für das de Sadesche Sakrileg zu finden: In einem einzigen Bild vereint er religiöse Symbole, sexuelle Abweichungen und verbale Pornographie (man denke nur an die herausragende Rolle der Erzählerinnen in der *Schule des Liber-*

* Im Original deutsch.

tinismus), und zu alledem besudelt er den musikalischen »hohen Ton« – zu den Orgien ertönen zum Beispiel lyrische Präludien von Chopin. Der Kontrast zwischen Bild und Musik ist am auffälligsten ganz am Ende – hier nimmt die Musik (Orffs *Carmina Burana*) die Last des infernalisches *signifiant* auf sich, während die Henker nach vollbrachtem Verbrechen einen beschwingten spielerischen Tanz aufführen.

Das Vergnügen, das selbstverständlich nur den Schindern zusteht, besteht in der Gleichzeitigkeit von Transgression und Ikonoklasmus. Herkömmlich motivierter Sex steht unter Todesstrafe, und sein absolutes Verbot wird streng überwacht, ergo: das Gebot der Perversion rücksichtslos durchgesetzt. Als der Bereich der Obsessionen ausgeschöpft ist (das heißt, alle Variationen der Gewalt durchgespielt sind), folgt als nächste Stufe der GRENZÜBERSCHREITUNG die orgiastische Koprophagie, bis schließlich alles in tödliche Folter mündet. Diese entspräche aber nicht der de Sadeschen Ordnung, wäre sie nicht eigens vorbereitet und angekündigt worden – die Opfer müssen möglichst lange mit dem Todesurteil leben, damit sie zusätzliche seelische Qualen erleiden. Das auffälligste an Pasolinis Film ist, neben der Stetigkeit und Dichte der Gewalt, ein empfindlicher Mangel an *Erotik* bei gleichzeitiger Pansexualität. Ich betone noch einmal, die Schinder schöpfen ihr spezifisches Vergnügen allein aus der Tatsache der Transgression und nicht aus der Kopulation, deshalb übernehmen sie im Analverkehr oft die passive Rolle und schonen sich auch beim Kotmahl nicht. Sich nämlich auf diese Weise vorübergehend auf die Ebene des Opfers zu begeben ist eine Grenzüberschreitung in bezug auf die selbstaufgestellten Prinzipien – es ist tatsächlich bereits eine »Metatransgression« ...

Es stimmt: Pasolini hat es in höllischer Konsequenz weiter getrieben als jeder andere Regisseur (angesichts seines tragischen Todes – ein provozierte Totschlag? – unmittelbar vor der Premiere von *120 Tage* kann man davon ausgehen, daß man konsequenter gar nicht in den Abgrund steigen kann). Wenn aber Pasolini der Hölle methodisch jede Erotik nimmt, so zeigt uns Gaspar Noé, ein junger französischer Künstler, die Hölle schon als sexuelles Pandämonium.

Irreversibel oder *Anus Dei*

Noé macht aus der Inversion eine Kraft, die er auf allen Ebenen ausspielt: vom Titel, dem Vorspann angefangen, über die umgekehrte Chronologie der Ereignisse bis zur Sexualität seiner Figuren, die quasi, unabhängig von der geschlechtlichen Orientierung und Identität, infiziert sind von einer analen Manie. Wir befinden uns in der Hölle, verstanden als eine negative, aber auch Negativ-Welt. Das satanische Ritual des analen Sex ist in *Irreversibel* schon das tägliche Brot – und das in jedem der Höllenkreise, die wir, geführt von der verrückt gewordenen Kamera, durchwandern. Noé scheint überzeugt, daß man die Hölle durch den After betritt, und diese These wird keineswegs übermäßig metaphorisiert. Die Wanderung des Zuschauers beginnt dort, wo der Weg der beiden Figuren ins Verderben endet: in den Kellern eines Schwulenklubs mit dem Namen – wie könnte es anders sein – Rectum. Sie sind dorthin gekommen, um einen gewissen »Bandwurm« (klar!) aufzufinden und umzubringen, von dem man nur soviel weiß, daß er der Geliebten der beiden Herren mörderische Gewalt angetan

hat. Eine, wie nicht schwer zu erraten ist, anale Gewalt. Gefilmt, sozusagen, in Echtzeit und dadurch für den Zuschauer extrem quälend. Daß er für diese Szene eine Sex-Ikone des zeitgenössischen Kinos einsetzt, wie es Monica Bellucci zweifellos ist, hat dem Regisseur seinen (üblen) Ruf eingetragen. Wollte man den Film- (und wirklichen) Ehemann der Heldin (dargestellt von Vincent Cassel), der in der ersten bzw. letzten Szene vom »göttlichen Hintern« seiner Partnerin spricht, auf seine Worte festnageln, wäre die bestialische Gewalt gleichbedeutend mit einer Profanierung. In der Hölle hat das Schöne keinen Platz, seine göttliche Provenienz drückt; deshalb muß es besudelt und niedergemacht werden.

Gaspar Noé zeigt überzeugend, daß die Hölle mit dem Jenseits nichts zu tun hat: alle Vorstellungen von teuflischen Ungeheuerlichkeiten, die auf die sündigen Seelen lauern, sind menschlichen Köpfen entsprungen – und deshalb setzt sie kein gemeiner Deibel geschickter um als der Mensch selbst. Die Hölle spielt sich ganz in unserer Nähe ab, taucht selten in den Polizeichroniken auf und erscheint nur manchmal auf den Titelseiten der Zeitung; wenn sie sich aber jemanden greift, dann, um die Tugenden zu vernichten und die Werte auszuhöhlen, denn sie lauert gerade auf das, was ohne Sünde ist. Der Kerl aus dem roten Tunnel, gespielt von Jo Prestia, ist das genaue Gegenteil von Bellucci, er ist die häßlichste Visage des neuen Kinos (es ist wirklich erstaunlich, daß ihn bisher nur Erick Zonca engagiert hat, unter anderem im sensationellen *Der kleine Dieb*, wo Prestia zur Abwechslung den Titeljüngling vergewaltigt) – um so mehr schmerzt die in der Kulminationsszene stattfindende Konfrontation des dominierenden BÖSEN mit dem hilflosen SCHÖNEN. Wir sind es gewohnt, das

Schöne für die Tugend zu nehmen, und Noé nutzt diese Gewohnheit gnadenlos aus; er untergräbt auch unseren Glauben an den Schutz der Vorsehung, denn »Bandwurm« bleibt ungestraft, gerächt wird diese Vergewaltigung irrtümlich an seinem Kumpan. Die spektakuläre Strafflosigkeit der Verbrecher ist das Zeichen unserer Zeit.

Bei Pasolini und bei Noé kann die Hölle keine Liebe – auch nicht die körperliche – ertragen; Sex ist darin zugelassen nur als eine Form der Macht, der Gewalt, der bedingungslosen Dominanz. Er ist eine Spielart jener ewigen Pein, die die Hölle stiften soll, daher auch die homoerotische und anale Passion – letztlich die Loslösung der Kopulation von ihrem Fortpflanzungszusammenhang. Aus diesem Schmerz entsteht nichts, dieses Leiden bleibt unfruchtbar.

Die erste bzw. letzte Szene des idyllischen Aufwachens der Eheleute läßt sich auf zweierlei Weise deuten – Pessimisten stürzt sie nur in Depressionen (betrachten wir sie nämlich weniger als *happy end* denn als *happy beginning*, wie das der polnische Kritiker Stach Szabłowski scharfsinnig formuliert hat, erfahren wir darin nur, daß der Mord im Tunnel ein Doppelmord war, denn Alex starb gesegneten Leibes), doch es ist nicht überzogen, sie als Auferweckung *par excellence* zu betrachten. Er wacht auf mit eingeschlafnem Arm (er wurde bzw. wird ihm im Rectum gebrochen), sie klagt über einen Alptraum von einem Tunnel, und davor bzw. danach spricht sie von prophetischen Träumen ... Doch eine solche Interpretation in Verbindung mit der Holzhammermethode des Abspanns (»Die Zeit zerstört alles«) hinterläßt wegen ihrer Eindeutigkeit ein Gefühl des Ungenügens. Versuchen wir es anders: es soll ein Aufwachen sein aus einem Alptraum, den wir genauso wie das

Figurenpaar geträumt haben – und dann wird diese »außerzeitliche« himmlische Szene aus dem großen Finale die erste und letzte Form linearen Erzählens in diesem Film sein.

Denn ganz zum Schluß versetzt uns Noé in den HIMMEL: die schwangere Alex liegt in die Lektüre versunken im Schoß der Natur, und sein an dieser Stelle geniales Ohr diktierte dem Regisseur, diese Szene mit dem Allegretto aus der 7. *Sinfonie* von Beethoven zu unterlegen. Der Zuschauer, vom bisherigen Verlauf der Handlung, aber auch von der quälenden Kameraführung niedergeschmettert und deprimiert, erfährt plötzlich eine Erleichterung: Dieses reine Bild einer gottgefällig erfüllten Sexualität wird kommentiert von der Essenz musikalischer Schönheit – ich weiß, für diese wenigen Minuten werden selbst die erbittertsten Feinde der musikalischen Klassik weich. Ja, dieser HIMMEL ist überaus fotogen; wenn ich bis in die Unendlichkeit mit Monica Belluci im Gras frühstücken und die ehrenwertesten Texte der Kultur bei der Hand haben könnte, dann wäre ich wahrlich heute schon bereit, meine irdischen Freuden zu beschränken ...

Ich fürchte jedoch, daß mein analytischer Hurraoptimismus nicht der Absicht des französischen Regisseurs entspricht und jenes Schlußbild einfach eine hehre Elegie sein sollte – diesen Weg weist leider das plötzliche Umschlagen des Tons: die unerträglich pulsierende Leinwand und das betäubende Helikoptergeräusch.

Wenn wir von Trauer sprechen, sollten wir an den hervorragenden Film von Ulrich Seidl erinnern, der die Triebe, die den Menschen von alters her beherrschen, eindringlich und auf originelle Weise synthetisiert hat. Der Film des Österreichers eignet sich hervorragend zu Reflexionen über Eros und Thanatos.