

Luca Zenobi
(Neapel)

Marquis de Sade als medialer Wendepunkt
*Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini**

Wenn wir etwas von der politischen Wirklichkeit, in der wir lebten, auffassen könnten, wie ließe sich dann dieser dünne, zerfließende, immer nur stückweise zu erlangende Stoff in ein Schriftbild übertragen, mit dem Anspruch auf Kontinuität.

Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*

Vorbemerkung

Viele Verwandtschaften verbinden Pasolini und Weiss bekanntlich miteinander: Beide waren Maler und Regisseure, Theaterschriftsteller und Romanautoren, ihre ideologische Perspektive sowie ihre Analyse der damaligen Gesellschaft wurden zunächst vom Marxismus geprägt, um zu einem späteren Zeitpunkt dezidiert von marxistischen Vorstellungen abzuweichen, und auch im Medium Film erkannten beide viele Analogien zur Traumwelt. Die Rezeption von Dante und der Versuch, seine *Göttliche Komödie* durch eine moderne Fassung in eine neue Perspektive zu rücken, ist ein weiterer wichtiger Fixstern an ihrem ästhetischen Horizont. Die hier aufgeführten Aspekte haben zwar das Gesamtwerk von Pasolini und Weiss tiefgreifend beeinflusst, sollen hier aber nicht thematisiert werden, nicht weil sie etwa uninteressant wären oder diese Themen eine spezifische

* Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines schon auf Italienisch veröffentlichten Beitrags: Intermedialità e »Kulturkritik«: La ricezione di Sade in Peter Weiss e Pier Paolo Pasolini. In: Prospero. Rivista di letterature e culture straniere 22 (2017), S. 91-111.

Untersuchung nicht verdienen würden, sondern weil ich mich auf eine ganz bestimmte, weitaus begrenztere und im Zeichen der Intermedialität stehende Konstellation konzentrieren möchte¹. Im Besonderen werde ich mich mit der Rezeption des Marquis de Sade bei Pasolini und Weiss auseinandersetzen, und dabei Ansätze einer intermedialen Poetik herausarbeiten, die in der Produktion Weiss' aus den 1960er-Jahren, und nicht nur in dem Drama *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, sowie in Pasolinis letztem Film, *Die 120 Tage von Sodom*², belegt ist.

Die Entwicklung einer intermedialen Poetik bei Peter Weiss

So überraschend es anmuten mag, tauchen bei Peter Weiss bereits 1956 die Namen von Marat und de Sade in ein und demselben Text auf, in den *Abschnitte[n] aus einem Buch über Die Avantgarde des Films*, die möglicherweise 1961 nochmals bearbeitet wurden. In einer ersten Bemerkung beschreibt Weiss in detaillierter Weise den Film *Napoléon* von Abel Gance (ca. 1926 gedreht, aber viele Jahre später ergänzt, schließlich mit Ton versehen und erst im November 2016 in komplett restaurierter Version präsentiert). *Napoléon* sei ein Pionierwerk des Cinémascope-Films, das für die Projektion »einer Tripel-Leinwand« bedürfe, was ihm einen »mitreißenden Triptychon-Charakter«³ verleihe, um auf eine kunstgeschichtliche Kategorie zurückzugreifen. In der Verwandlungsfähigkeit der Projektionsfläche liege nach Weiss' Meinung eine wesentliche Entwicklungsmöglichkeit des Films als Kunstform, denn »das gleichbleibende Cinémascope-Format ist völlig un-filmisch und wirft den Film zurück in ein primitives Bühnendasein. Der

¹ Für eine Begriffsbestimmung und eine zusammenfassende Darstellung des Intermedialitätskonzepts vgl. Tobias Mandel: Formen und Funktionen von Intertextualität und Intermedialität in der »Ästhetik des Widerstands« von Peter Weiss. St. Ingbert 2013, S. 68-90.

² Komischerweise fehlt in dem deutschen Titel der Verweis auf die italienische Stadt Salò, Regierungssitz der Italienischen Sozialrepublik, die zwischen dem 23. September 1943 und dem 25. April 1945 bestand.

³ Peter Weiss: *Avantgarde Film*. Frankfurt a.M. 1995, S. 158.

Film bedarf des Nahbilds, der Montage«⁴. Eine statische, großformatige und weit ausgedehnte Projektionsfläche ist dem Theater und nicht dem Film angemessen. Eine gleichsam piktoriale Struktur der Projektionsfläche gibt dem Film seinen expressiven Dynamismus zurück. In Gances Film, schreibt Weiss weiter, spiele Antonin Artaud, dessen tragische existentielle Parabel sich in dem Film widerspiegeln: »Bemerkenswert in *Napoléon* ist auch Antonin Artauds Spiel in der Rolle Marats. Wir sehen ihn anfangs in jungen Jahren, in blendender dämonischer Schönheit, später in den hinzugefügten Szenen, mit zergerbtem Gesicht, zahnlosem Mund, schon von der Geisteskrankheit angegriffen, die ihn bald zum Selbstmord treibt«⁵. Marat/Artaud ist in einer die Ästhetik des Films betreffenden Anmerkung zu finden, in der Weiss über die filmische Darstellungsweise und deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Hinblick auf Theater und Malerei nachdenkt. Die Idee, den Revolutionshelden als Geisteskranken im Theater darzustellen, könnte auch durch einen filmischen Impuls angeregt worden sein. Überdies wird Marat/Artaud in Gances Film in einer Haltung dargestellt, die offensichtlich auf das Bild Jacques Louis Davids anspielt (Abb. 1), das für Weiss eine zentrale visuelle Quelle seines Dramas ist.

Daraufhin analysiert Weiss die Grundelemente einiger Filme des spanischen Regisseurs Luis Buñuel und ihre Bedeutung für die Ästhetik des Films in den 1930er-Jahren. »Wie Marquis de Sade« – schreibt Peter Weiss in Bezug auf eine Szene aus dem Film *Un chien andalou* (1929) – »greift Buñuel zu böartigen Mitteln, um das Unheil zu zeigen, das sich in Menschen aufgespeichert hat. Es ist das Paar oben am Fenster, das diesen Unfall erlebt. Die Sexualität in ihnen ist zu Aggressivität, zur Zerstörungslust geworden. Ihre Gier wird durch die Pervertierung gesteigert. Doch hinter der Grausamkeit liegt sterile Machtlosigkeit. (Der Film ist 1929 entstanden. Bald wird es andere Symbole geben, in denen die schrecklichen Abgründe des menschlichen Gefühlslebens zutage treten)«⁶. Die enge Beziehung zwischen Sexualität, Perversion, Gewalt und Dekadenz, die Buñuel als heuris-

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 161.



Abb. 1 – Standbild aus dem Film *Napoléon* (A. Gance, F 1927ff., rest. 2016)

tisches Mittel benutzt, um seine mitleidslose Analyse der faschistischen Bourgeoisie durch schockierende Bilder zu vermitteln, hat für Weiss genau dieselbe enthüllende Funktion wie die pornographische – oder pornologische Literatur, wie sie Deleuze definiert hat⁷ – des französischen Schriftstellers. Mit einer sehr ähnlichen Bewertung urteilt Simone de Beauvoir über die Rolle des Marquis innerhalb der westlichen Kultur: »Die Ungerechtigkeit als solche zu erheben, heißt zu erkennen, dass eine andere Gerechtigkeit existiert, heißt sich selbst und sein eigenes Leben in Frage zu stellen. Diese Lösung könnte die westliche Bourgeoisie nicht befriedigen, sie wünscht sich mühelos und ohne Gefahr ihre Rechte zu besitzen: sie will, dass ihre Gerechtigkeit *die* Gerechtigkeit ist«, schreibt sie in ihrem Essay *Faut-il brûler Sade?*⁸ Bemerkenswert scheint mir in diesem Zusammenhang

⁷ Gilles Deleuze: *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le cruel avec le texte intégral de La Vénus à la fourrure*. Paris 1967, S. 7.

⁸ Die deutsche Fassung (Simone de Beauvoir: Soll man de Sade verbrennen? In: *Sade. Stationen einer Rezeption*. Hg. von Ursula Pia Jauch. Frankfurt a.M. 2014, S. 215-284)

auch der kurze und implizite Hinweis von Peter Weiss auf den wenige Jahre nach dem Erscheinen des Filmes erfolgten Ausbruch des Nazismus: Eine indirekte Gegenüberstellung der sadistischen »Symbolik« und der nazistischen Macht tritt hier zutage, eine Gegenüberstellung, die Pasolini in seinem letzten Film hervorheben wird. Buñuel ist in Weiss' historischer Rekonstruktion der experimentellen Filmgeschichte ein fundamentaler Wendepunkt (ich lasse hier sowohl das schon viel diskutierte Thema des Einflusses vom Surrealismus auf Weiss' Werk und Poetik beiseite, als auch die Bedeutung des Marquis de Sade für die Surrealisten). Meiner Ansicht nach ist die Parallele zwischen Buñuel und de Sade in einem kulturkritischen sowie in einem ästhetischen Sinn zu verstehen und scheint gerade in diesem Kontext besonders einleuchtend.

Noch bevor er als Dramatiker tätig wird, arbeitet Peter Weiss eine intermediale Poetik aus, in der verschiedene Medien miteinander in einem Konkurrenzverhältnis stehen. Matthias Bauer spricht von »eine[r] intermediale[n] Poetik, deren Genese sich in dem 1956 erschienenen Buch *Avantgarde Film* spiegelt«⁹ und die in der Schrift *Laokoon* (1965) ihre endgültige, systematische und theoretische Formulierung findet. Die Definition ist treffend, auch wenn es sich bei Weiss meiner Meinung nach nicht um eine »systematische« Theorie handelt. Ingo Breuer spricht von einer »medialen Vielstimmigkeit«¹⁰, von einem »Welttheater«, das »das Sekundäre dieser Welt, ihre Medialität und ihre Ideologiehaltigkeit, also ihre Unterworfenheit unter Interpretationen und Imaginationen der Welt und deren technische und mediale Reproduktionsbedingungen« präsentiert¹¹. Einige der

enthält diese Stelle nicht, die in dem *avant-propos* des Originals steht; in diesem Fall stammt also die Übersetzung von mir (L.Z.). *Faut-il brûler Sade?* erschien zuerst 1951-52 in der Zeitschrift »Les Temps Modernes« und wurde dann 1955 in Buchform veröffentlicht.

⁹ Matthias Bauer: Des-Integration und Trans-Figuration. Überlegungen zur intermedialen Poetik von Peter Weiss. In: Peter Weiss: Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film. Hg. von Yannick Müllender, Jürgen Schutte und Ulrike Weymann. Frankfurt a.M. 2007, S. 17-36, hier S. 20.

¹⁰ Ingo Breuer: Theatralische Transkriptionen. Anmerkungen zur Medialität in den Dramen von Peter Weiss. Ebd., S. 37-50, hier S. 39.

¹¹ Ebd., S. 50.

wichtigsten Aussagen in Bezug auf die Beziehung zwischen Bild und Wort in *Laokoon*, dem kleinen Aufsatz aus dem Jahr 1965, sind schon im schwedischen Buch über Film und in dessen verschiedenen Fassungen vorhanden. Nur einige Beispiele, die aber besonders einleuchtend sind, können hier zitiert werden: »Die Vision des Malers ist immer statisch. Selbst wenn die Teile des Bildes in starken, atmenden Spannungen zueinanderstehen, so bleibt die Komposition doch unveränderlich [...]«¹²; oder: »Das Bild ist stärker als das Wort. Keine Beschreibung kann an die unmittelbare Wirkung eines Bildes heranreichen. Das Wort ist abstrakt, das Bild ist konkret [...]«¹³. Über solche Äußerungen haben Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaftler bekanntlich viel geschrieben und diskutiert. Klaus Müller-Richter hat eine ausführliche und sehr detaillierte Typologisierung des Bildes im Werk Peter Weiss' vorgeschlagen, so dass man Weiss' Argumentation nicht als eine strenge und absolute Gegenüberstellung von Wort und Bild interpretieren muss. Das Bild in seinen verschiedenen Formen, nicht zuletzt als »sprachlicher Transport« im Zuge der Metapherverwendung, wäre für Weiss kein statisches Element, sondern das Modell eines ästhetischen Prozesses¹⁴. Aus dieser Perspektive kann man *Laokoon* als eine kryptische Reflexion über »Vorgänge« im »Grenzgebiet der Denkfähigkeit« betrachten, von denen es heißt, dass sie »uns nach Worten suchen machen« und »Bilder in uns hervorrufen wollen. Dieses unvordenkliche Grenzgebiet steht für den Grundimpuls der ästhetischen Produktion«¹⁵.

Das scheint auch in der Prosa-Produktion der 1960er-Jahre besonders deutlich zu sein: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 1960 erschienen, ist gerade aus dem Versuch heraus entstanden, Bilder, Geräusche, Gerüche durch einen komplexen, verbalen, schriftlichen Prozess – »ein fast filmisch

¹² Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 3], S. 149.

¹³ Ebd., S. 154.

¹⁴ Klaus Müller-Richter: *Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement?* Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis. In: Peter Weiss *Jahrbuch* 6 (1997), S. 116-137, bes. S. 117-125.

¹⁵ Burkhardt Lindner: *Spaltung. Die Kunst und die Künste bei Peter Weiss*. In: Peter Weiss: *Grenzgänger zwischen den Künsten* [wie Anm. 9], S. 105-118, hier S. 111.

anmutendes Verfahren¹⁶ – darzustellen: »Mit dem Bleistift die Geschehnisse vor meinen Augen nachzeichnend, und damit dem Gesehenen eine Kontur zu geben, und das Gesehene zu verdeutlichen, also das Sehen zu einer Beschäftigung machend, sitze ich neben dem Schuppen auf dem Holzstoß [...]«¹⁷. Auch in diesem Fall, wie später für die theatralischen Arbeiten, gewährt die Schachtelstruktur dem Erzähler eine metaliterarische, aus verschiedenen Blickpunkten bestehende, distanzierte Perspektive: »Den auf diese Nacht folgenden Tag verbrachte ich, bis zum Einsetzen der Dämmerung, mit der Beschreibung des eben zuende beschriebenen Abends«¹⁸. Ein Erzähler erzählt, wie er in seinem Notizbuch die vorigen Tage erzählt hat. Die von Weiss selber zusammengestellten Collagen, die die Erzählung illustrieren, führen in den kurzen Roman eine zusätzliche Ebene ein, die die schriftliche Beschreibung der Wahrnehmung einer zerstückelten und täuschenden Wirklichkeit bekräftigt¹⁹. Diese besondere Kontamination

¹⁶ So Dieter Mersch: »Ästhetik des Widerstands« und die Widerständigkeit des Ästhetischen. Peter Weiss' intermediale Kunst. In: Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss. Hg. von Margrid Bircken, D.M. und Hans-Christian Stillmark. Bielefeld 2009, S. 17-37, hier S. 28. Mersch spricht auch von »einer Praktik medialer ›Chiastik, die die Sprache ins Bildliche und das Bildliche in Sprache übergehen ließ, um zwischen ihnen Schnittflächen und fremde Wahrnehmungsräume entstehen zu lassen«, ebd., S. 32. Weiss' erster Roman lässt sich als »Drehbuch für einen surrealistischen Film ebenso lesen wie als Ekphrasis der die Erstausgabe begleitenden Collagen«. Ralf Simon: Erde und Bild. Zu Peter Weiss, mit einem Seitenblick auf Paul Celan. In: Peter Weiss Jahrbuch 26 (2017), S. 71-94, hier S. 81.

¹⁷ Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt a.M. 1964, S. 48.

¹⁸ Ebd., S. 87.

¹⁹ Mireille Tabah: Modernität in »Der Schatten des Körpers des Kutschers«. In: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard. Opladen 1994, S. 39-51. In seiner Analyse, die Tabahs Interpretation widersprechen will, schreibt Thomas Schmidt: »Es ist also nicht so, dass »beim angestrengten Versuch, durch Konzentration auf unmittelbare Sinneseindrücke der Realität habhaft zu werden, der Ich-Erzähler immer wieder auf eine chaotische, undurchsichtige, zweifelhafte Wirklichkeit zurückgeworfen [wird], vielmehr wird der Ich-Erzähler auf sein eigenes Sehen und dessen Konstruktionen zurückgeworfen«. S. 149. In seiner Argumentation aber hat Schmidt die »bildliche« Seite des Ro-

dient als Erweiterung und gleichzeitige Problematisierung der Wirklichkeitswahrnehmung: »Für Peter Weiss bedeuten die Collagen von Bildzitate keine vorausgeahnte postmoderne Abkehr von einem unmittelbaren Realitätsbezug, sondern die der Moderne adäquate Technik der Bildfindung eines durch technische Reproduzierbarkeit *erweiterten* Erfahrungsbezugs«²⁰. Dieses Urteil lässt sich leicht auch für Weiss' Dramatik anwenden. Eine Antwort auf die Fragen, wie sich diese Ästhetik entwickelt hat und welche Einflüsse für Weiss' theatralische Arbeit eine zentrale Rolle spielen, soll jetzt durch einen synthetischen Überblick skizziert werden.

De Sade und Weiss

Sade kreuzt sich in Weiss' künstlerischer Tätigkeit mit anderen literarischen und visuellen Vorlagen, die die Struktur seiner Bilderwelt so wie seine Einstellung zu verschiedenen Ausdrucksformen und Medien beeinflussen. Als erster Punkt dieses Prozesses soll die Rezeption Dantes in den Vordergrund rücken: Dante tritt bei Weiss in den 1960er-Jahren nicht nur durch die *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* und das *Gespräch über Dante*, beide aus dem Jahr 1965, sondern auch durch das erst 2003 veröffentlichte Drama *Inferno* (1964) in einer engen Verbindung mit der Sprachproblematik, insbesondere mit dem Thema der künstlerischen Darstellung des Unsagbaren auf. Außerdem spielt Dante, als Protagonist des Dramas *Inferno*, sogar in Situationen, die Züge einiger Episoden aus Romanen oder Erzählungen Sades aufweisen, eine Rolle. Im 16. Gesang wird zum Beispiel

mans, d.h. die Präsenz der Collagen, völlig vernachlässigt. Vgl. Thomas Schmidt: Begrenzung und Ausschnitt. Zur Problematisierung der Wahrnehmung in Peter Weiss' »Der Schatten des Körpers des Kutschers« und ausgewählten Texten des Nouveau Roman. In: Ein Riss geht durch den Autor [wie Anm. 16], S. 127-154.

²⁰ Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 42; vgl. auch Hans-Christian Stillmark: Inszenierungen des Körpers in frühen Werken von Peter Weiss. In: Ein Riss geht durch den Autor [wie Anm. 16], S. 179-195: Stillmark bezeichnet die Collagen – nicht nur in diesem ersten Roman – als »neue Dimensionen und kommentierende Erweiterungen«, die »die sachlich referierende Ebene des Textes mit expressiver Bildkraft erweitern und übermalen«. Ebd., S. 189.

ein auf den Knien gezwungener Dante von der breitbeinigen und langhaarigen Medusa mit einer Rute geschlagen:

*Breitbeinig und umwogt von langem Haar Medusa
mit dem Gesicht der Wölfin
Schwingt eine Rute*

MEDUSA
Her zu mir

Vergil schiebt Dante näher

MEDUSA
Weich meinem Blick nicht aus

Vergil versetzt ihm einen Tritt

MEDUSA
In die Knie

Figuren drücken ihn nieder

MEDUSA
Mein eignes Kind
so böse so verworfen
Beug dich dass ich dich strafen kann

Dante kriecht vor ihren Füßen Sie schlägt auf ihn ein

DANTE
Was hab ich denn getan

*Medusa lacht
schlägt weiter*

GEGENCHOR
Was hab ich denn getan
was hab ich denn getan.²¹

Die Situation mündet am Ende des Gesangs in ein chaotisches Bild, in dem die Peiniger nicht mehr von den Opfern zu unterscheiden sind. Als zweites Element dieses komplexen Zusammenhanges sind einige malerische

²¹ Peter Weiss: *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*. A cura di Marco Castellari. Milano 2008, S. 110-112.

Quellen in Betracht zu ziehen. Wenn die Höllenabbildungen von Hieronymus Bosch als Inspirationsquellen und Grundlagen für Weiss' Dante-Studien gelten, wird die Konzeption des sogenannten »kalten Blicks« Pieter Brueghels zur Basis für zwei wichtige dramaturgische Darstellungsweisen, nämlich die Retardierung und die Anästhesie²². Es handelt sich um zwei grundsätzliche Elemente, die Weiss aus der Malerei, und darüber hinaus auch aus der erzählerischen Technik des Marquis, auf das Theater überträgt. »Wer den Schmerzen anderer gegenüber hart bleibt, wird es auch gegenüber den eigenen werden, und es ist viel, notwendigerweise mutvoll leiden zu können, als über andere zu weinen. O, Juliette, je weniger empfindsam man ist, desto mehr nähert man sich der wirklichen Unabhängigkeit«, sagt Bressac, ein Protagonist des Romans *Justine*²³, der dabei eine überraschende Affinität zu Vergils Ratschlägen an Dante in dem fünften Gesang der sogenannten *Dante-Prosa* (1969 angefangen) aufweist: »Hier kannst du nur heil rauskommen [...], wenn du darauf verzichst, dich mit dem Leiden von irgendeinem, den du doch nicht kennst und kaum zu Gesicht bekommst, näher zu befassen [...]«²⁴.

In dieser Phase ist de Sade für Weiss ein außerordentliches Werkzeug,

²² Vgl. vor allem Anja Schnabel: »Nicht ein Tag an dem ich nicht an den Tod denke«. Todesvorstellungen und Todesdarstellungen in Peter Weiss' Bildern und Schriften. St. Ingbert 2010, bes. S. 149 und S. 309-508. Steffen Groscurth (Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik. Zur Entstehung von Peter Weiss' ästhetischer Theorie. Berlin/Boston 2014) analysiert im ersten Kapitel seines Buches das Verfahren der Anästhesie. Im ersten Roman der Trilogie von Peter Weiss sind Dantes *Inferno*, die Traumwelt, die Anästhesie und der kalte Blick (diesmal von Piero della Francesca), und zwar deren Funktion im Bereich der Kunst, zu einer klaren und konsequenten Synthese zusammengestellt. Vgl. Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1975, S. 80-84.

²³ Donatien-Alphonse-François de Sade: Juliette oder die Wonnen des Lasters. Erstes Buch. In: ders.: Werke in fünf Bänden. Hg. von Bettina Hesse. Köln 1995, Bd. 3, S. 68. Das Zitat wird auch von Simone de Beauvoir in ihrem Essay über de Sade benutzt, das, wie gesagt, als eine der wichtigsten Quellen für Weiss' *Marat/Sade* gilt.

²⁴ Yannick Müllender: Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964-1969). »...läßt sich dies noch beschreiben« – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik. St. Ingbert 2007, S. 517.

um die schon experimentierten Darstellungsmöglichkeiten in einer wirkungsvollen Synthese zu amalgamieren. Das »bildhafte Denken«²⁵ de Sades – so hat Weiss seine Imagination in den *Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes* (d.h. *Marat/Sade*; L.Z.) definiert – und seine Art und Weise, dieses Denken durch eine mediale, d.h. indirekte Darstellung ins Wort zu setzen (es handelt sich bei Sade häufig um erzählte Geschichten, die dann in eine reale, fast theatralische Darstellung übergehen), die Zentralität der Körper als Thema und als Objekt seiner Literatur – all das wird in der schachtelhaften Struktur von Weiss' Theater zu einer dynamischen und intermedialen Bilderwelt.

Die Rolle de Sades in der literarischen Produktion von Peter Weiss hat mit der sexuellen Befreiung und mit den jugendlichen Revolutionsbewegungen der 1960er und der 1970er-Jahre wenig zu tun; weniger von einem ideologiekritischen als vielmehr von einem ästhetischen Einfluss sollte man reden²⁶. De Sade als historische Figur ist Vorbild einer radikalen kritischen Position gegenüber politischen und sozialen Strukturen (»ich habe die Widersprüche in Sade selbst erlebt und kenne sie sehr gut«²⁷, sagte Weiss in einem Interview). Man soll aber die ästhetische Dimension nicht vernachlässigen; die Worte Simone de Beauvoirs in ihrem Sade-Essay, das Weiss als Hauptquelle zu seinem Theaterstück *Marat/Sade* benutzt hat, sind in dieser Hinsicht erklärend: »Seine Bücher fesseln uns, sobald wir erkennen, dass er mittels seiner ermüdenden Wiederholungen, klischeehaften Formulierungen und stilistischen Ungeschicklichkeiten eine Erfahrung mitzuteilen

²⁵ Peter Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Frankfurt a.M. 1964, S. 35.

²⁶ »[...] – und doch überlebt bis heute der Künstler Peter Weiss, den trotz aller Erkenntnisse nicht so sehr die Frage des Politischen, sondern der *Darstellungsmedien*, des Horizonts und ihrer Geltung bewegte«. Margrid Bircken, Dieter Mersch, Hans-Christian Stillmark: Peter Weiss: Maler, Filmmacher, Schriftsteller, Dramatiker. In: Ein Riss geht durch den Autor [wie Anm. 16], S. 7-16, hier S. 9.

²⁷ Wilhelm Gimus, Werner Mittenzwei: Gespräch mit Peter Weiss (Mai 1965). In: Peter Weiss im Gespräch. Hg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter. Frankfurt a.M. 1986, S. 63-76, hier S. 68.

versucht, deren Eigenart es gerade ist, nicht mitteilbar zu sein«²⁸. Auch die am Anfang erwähnte Parallele zwischen de Sade und Buñuel ist in diesem Sinn einleuchtend: die Wichtigkeit de Sades in der Literaturgeschichte beruht auf einer spezifisch ästhetischen und nicht nur auf einer sozialkritischen Dimension. Die Wort-Bild-Beziehung, der Kern der ästhetischen Reflexion Weiss' zwischen den 1950er und den 1960er-Jahren, seit dem schwedischen Buch über Film und dem kleinen Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* – ein regelrechtes pornographisches Buch in seinem Erzählstil²⁹ – bis zur *Laokoon*-Rede, kann durch das Weltbild de Sades eine Form finden, die Dante allein mit seiner theologischen und teleologischen Perspektive nicht gewährleisten kann, zumindest nicht in dieser ersten Phase seiner Rezeption. Es entsteht also in diesen Jahren eine Theaterwelt, in der Totalität nicht durch Gottesgnade, sondern durch Imagination: durch das Wort und dessen körperliche, mimische, bildliche Organisation garantiert wird. »Die Dramatik erhält eine Art enzyklopädischen oder museumsartigen Charakter: Sie wird zum virtuellen Bildersaal, der in der Inszenierung performativ (auf der Bühne) und imaginär (im Bewusstsein der Zuschauer) durchschritten wird«³⁰.

Betrachtet man die Entwicklung von *Marat/Sade* in den verschiedenen Fassungen etwa in Bezug auf Sades (der Figur) berühmte Erzählung über Damians Tod, wird dieser Aspekt noch auffälliger: Eine Gegenüberstellung der zweiten und der dritten Fassung zeigt den Übergang von einer bildlichen Darstellung durch Projektionen, zum Beispiel von Brueghels' *Totentanz*, zu einer Pantomime³¹, in der de Sades Erzählung durch eine Performance auf die Bühne übertragen wird, und zwar mittels einer

²⁸ De Beauvoir: Soll man de Sade verbrennen? [wie Anm. 9], S. 216.

²⁹ Sebald hat Peter Weiss als »den großen Pornograph manqué der neuen deutschen Literatur« definiert. Vgl. Winfried Georg Sebald: Die Zerknirschung des Herzens – Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss. In: *Orbis Litterarum* 41 (1986), S. 265-278, hier S. 273.

³⁰ Breuer: Theatralische Transkriptionen [wie Anm. 10], S. 50.

³¹ Karlheinz Braun: Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«. Frankfurt a.M. 1967, S. 63f.

Erzähltechnik, die in den Romanen des französischen Schriftstellers häufig zu finden ist. Die »theatralische« Natur der Romane de Sades, besonders seines letzten, wurde von Susan Sontag hervorgehoben: »The fictional actions are illustrations, rather, of his relentlessly repeated ideas. Yet these polemical ideas themselves seem, on reflection, more like principle of dramaturgy than a substantive theory«; *Die 120 Tage von Sodom* seien als »a kind of summa of the pornographic imagination« zu verstehen, deren Struktur, »part narrative and part scenario«, sich auf eine hybride Dimension stützten³². In Anlehnung auf das Modell eines intermedialen Kunstbegriffs definiert Sontag de Sades Roman als »the Wagnerian music dramas of pornographic literature [...]«³³.

Pasolini und de Sade

Die Auseinandersetzung Pier Paolo Pasolinis mit dem Werk und der Figur des Marquis de Sade zeigt sich in vielerlei Hinsicht als besonders komplex. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), sein letzter Film, hat, wie bekannt und wie mehrmals von Pasolini selbst erörtert, mit Sex oder sexueller Befreiung und/oder mit Perversion eigentlich nichts zu tun. Der Sex, nämlich die Gewalt, die durch sexuelle Missbräuche geübt wird, sei, in den Worten Pasolinis selbst, eine »Metapher der Macht«³⁴, oder der Beziehung zwischen den Machtausübenden und denjenigen, die sich ihrer Gewalt (häufig freiwillig) unterziehen. Noch mehr: die Wahl der Metaphernwelt de Sades steht bei Pasolini mit der radikalen Ablehnung seiner vorigen Ideen in Bezug auf Sexualität und deren ästhetische Darstellung in Zusammenhang. Die ursprüngliche Lebhaftigkeit junger Körper, die in der *Trilogie des Lebens* (1971-

³² Susan Sontag: The Pornographic Imagination. In: dies.: A Susan Sontag Reader. New York 1982, S. 205-233, hier S. 218.

³³ Ebd., S. 228. Gegen eine Interpretation von Weiss' Poetik als einer multimedialen im Sinne eines Gesamtkunstwerks vgl. Mersch, »Ästhetik des Widerstands« [wie Anm. 16], S. 21f.

³⁴ Pier Paolo Pasolini: Il sesso come metafora del potere [Sex als Metapher der Macht]. In: ders.: Per il cinema. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano 2001, Bd. 1, S. 2063-2067. Soviel ich weiß, wurde dieses Selbstinterview noch nicht ins Deutsche übersetzt.

74) die filmische Ästhetik Pasolinis kennzeichnet, die gesellschaftliche Funktion der Sexualität, und nicht zuletzt die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart werden durch de Sade einem Prozess der radikalen Umkehrung unterzogen. Pasolini sehnt sich nicht mehr nach einer archaischen Welt und einer unschuldigen, idyllischen Epoche, weil diese bloß als Abfallprodukt in der aktuellen Welt überlebt. In diesem Sinn haben sowohl Pasolini als auch Peter Weiss einen gemeinsamen Weg unternommen, indem beide den Körper als bloßen »Detritus«³⁵ darstellen, als leere Hülle, auf die die westliche, aufgeklärte Gesellschaft für ihre öffentlichen Festakte bzw. tödlichen Schauspiele nicht verzichten kann. Es handelt sich um soziale Inszenierungen, die die symbolische Ordnung in performativer Form festigen. Wie soll man einen solchen Zustand ästhetisch darstellen? In *Widerruf der »Trilogie des Lebens«*, einem 1975 im »Corriere della Sera« erschienenen Artikel, gelangt Pasolinis schreckliche Diagnose der gegenwärtigen Gesellschaft zu einem sehr klaren Ergebnis: Die Reaktion des Künstlers kann nur in Richtung einer »Anpassung« gehen. Er will nicht mehr kämpfen, er wird schließlich das Unakzeptable akzeptieren. Aus einer ästhetischen Perspektive heißt das, dass er sein künstlerisches und politisches Engagement als Regisseur mit dem Ziel einer höheren Transparenz und einer weiteren Verständlichkeit umgestalten wird³⁶. Paradoxerweise wird der eher rätselhafte *Salò* im Sinne der Vereinfachung der filmischen Sprache konzipiert, eine Vereinfachung, die als die Infragestellung und die Beschwörung von jener vergangenen Welt interpretiert werden kann, die er als eine Art goldenes Zeitalter, als eine Alternative zur kapitalistischen Konsumgesellschaft betrachtet hatte. »Das wenige an poetischer Metaphorik, das beim Film schon Aufsehen erregt, steht immer in enger Osmose mit der zweiten Natur: der strikt kommunikativen der Prosa, die auch die ist, die sich in der kurzen Tradition der Filmgeschichte durchgesetzt hat, indem sie unter einer einzigen linguistischen Konvention künstlerische Filme und Evasionsfilme,

³⁵ Sebald: Die Zerknirschung des Herzens [wie Anm. 29], S. 268.

³⁶ Pier Paolo Pasolini: Lutherbriefe. Aufsätze, Kritiken, Polemiken. Wien/Bozen 1996, S. 65-69, hier S. 68f.

Meisterwerke und Feuilletons vereint«, schreibt Pasolini in seinem 1965 erschienenen Essay *Das Kino der Poesie*³⁷. Unter einem kritischen, marxistischen Gesichtspunkt legt Pasolini das Entstehen einer poetischen Sprache des Films, vor allem durch die Anwendung der indirekten freien subjektiven Perspektive (eine Technik, die der freien indirekten Rede in der Literatur entspricht), als bloßen »Vorwand« der Bourgeoisie aus, sich selbst durch den Film darzustellen: »Die Bourgeoisie identifiziert sich also auch im Film wieder einmal mit der gesamten Menschheit, in einem die Klassenschranken leugnenden Irrationalismus«³⁸. In *Salò*, vor allem durch die literarische Vorlage des Marquis, wird genau dieser Prozess inszeniert. Pasolini ist nicht mehr an die tief empfundene, bewegte Darstellung freier, unschuldiger Körper interessiert, sondern will einen Mechanismus enthüllen und durch den Film denselben Mechanismus lesbar machen; er will durch einen Film zeigen, wie der Film als Machtinstrument benutzt wird. Deswegen wird der Film zum Metafilm.

Salò ist die plastische, bildhafte Darstellung eines Genozids, so wie Pasolini das Ende des römischen Subproletariats in einem weiteren Artikel beschrieben hat. Ein kulturelles Genozid, das dem historischen, dem von Hitler verübten, vorangeht. Die Welt, die in *Accattone* (1961) im Vordergrund steht, ist buchstäblich ihrer eigenen Deportation entgegen gelaufen³⁹. Die Art und Weise, wie Pasolini diese Situation durch seine Kamera darstellt, weist innerhalb seiner filmischen Praxis einige Besonderheiten auf: Von einem »Blick in eine Guckkastenbühne hinein« ist die Rede⁴⁰, um die Kälte und die strenge ästhetische Gestaltung von Pasolinis *Salò* zu beschreiben, oder

³⁷ Pier Paolo Pasolini. Hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. München/Wien 1977, S. 49-77, hier S. 60.

³⁸ Ebd., S. 77.

³⁹ Pier Paolo Pasolini: Mein »Accattone« im Fernsehen nach dem Genozid. In: ders.: Lutherbriefe [wie Anm. 36], S. 136-142.

⁴⁰ Konrad Paul, Hans J. Wulff: Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen? Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in Pasolinis »Salò«. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften 14 (2014), H. 1, S. 13-21, hier S. 16.

von einer Perspektive, die die Position »am Schlüsselloch«⁴¹ reproduziert – während im Fall der ersten theatralischen Produktion Weiss' das Wort »Schaubude« ins Spiel gebracht wird⁴². Ausnahmsweise benutzt Pasolini in seinem Film *Berufsschauspieler*, zum ersten Mal entsteht der Film nicht aus einer bloßen Sammlung von gedrehtem Rohmaterial, sondern aus einer nachgedachten Montage.

Die Theatralität des Ritualen (Pasolini beschreibt *Salò* auch als Mysterien- und Passionsspiel⁴³) und die Transformation dieser Rituale in Parodien oder Pantomimen werden durch ein sehr komplexes System von Zitaten begleitet, die aus der *Göttlichen Komödie* stammen, sowie aus philosophischen Werken, die sich mit de Sades Werk beschäftigen und im Nachspann gezeigt werden, und aus der Malerei, und zwar aus Piero della Francesca und Hieronymus Bosch für die letzten Folterungsszenen. Der Film ist in vier Segmente geteilt: Dem *Antinferno*, in dem die Jugendlichen von SS-Leuten gefangen werden und die Rede des Fürsten gehalten wird, die direkt auf Dante (*Inferno* II, 1-9) zurückgreift, folgen die drei Höllenkreise der Leidenschaft, der Scheiße und des Blutes, die auf die Vorhölle in Dantes *Göttlicher Komödie* verweisen. Während diese bei Dante allerdings noch als offener Raum konzipiert war, ist sie in *Salò* zum Gefängnis geworden. Die sadomasochistische Illusion der Erzählung wird ständig gebrochen, Verfremdungselemente werden eingesetzt, das visuell Dargebotene wird durch die nur mündlich wiedergegebenen Erzählungen der Prostituierten skandiert. Dieser ganze Apparat wird vom Regisseur als ästhetisches Gerüst für seinen Film verwendet, damit der Zuschauer über eine doppelte Haltung gegenüber den dargestellten Geschehnissen verfügen kann: Einerseits nimmt er das, was er sieht, als einen ästhetischen Gegenstand wahr, also aus einem

⁴¹ Sabine Kleine: Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini. Stuttgart/Weimar 1998, S. 242f.

⁴² Braun: Materialien zu Peter Weiss' [wie Anm. 31], S. 145.

⁴³ In einem Interview an Gideon Bachmann und Donata Gallo (2. Mai 1975) mit dem Titel *De Sade e l'universo dei consumi* [De Sade und die Konsumwelt], das, soviel ich weiß, ins Deutsche noch nicht übertragen worden ist. Für die italienische Fassung vgl. Pasolini: *Per il cinema* [wie Anm. 34], S. 3019-3022, hier S. 3020.

gleichsam distanzierten Blickpunkt, andererseits kann er aber eine klare Analogie zwischen den schrecklichen Bildern des Films und der gegenwärtigen Situation seines Landes herstellen. »Auf mehreren Ebenen schichtet der Film ein ›Feld der Anspielungen‹ auf, das die Einheit der Erzählung zwar zertrümmert, sie dafür aber in einen Rahmen ästhetischer Auseinandersetzungen und Vorlieben stellt, die immer auch mit Politischem verbunden sind«⁴⁴.

Eine enge Beziehung zwischen Pasolinis letztem Film und dem Theater wurde von ihm selbst unterstrichen, und zwar in einem am 25. März 1975 im »Corriere della Sera« veröffentlichten Selbstinterview, in dem er seine zwei Tragödien, *Der Schweinestall* und *Orgie*, als ideologische und stilistische Voraussetzungen zum Film bezeichnet und Sade in Verbindung mit dem Theater von Antonin Artaud und Bertolt Brecht setzt⁴⁵. Mit dem Ausdruck »Theatralität des abstrakten Körpers«⁴⁶ beschreibt auch Roland Barthes, vielleicht die wichtigste philosophische Quelle Pasolinis für seinen letzten Film, die Romane und im Allgemeinen das Werk de Sades. Vor allem der Schluss von *Salò* zentriert das Moment des Theatralischen noch einmal in einer extremen Form: Im Hof der Villa werden die Folterungen der jugendlichen Sklaven aufgeführt. Durch ein Fenster betrachten zwei der Herren das Geschehen mit dem Opernglas: »Die Blickordnung des Theaters wird bis in die Hilfsmittel des Zuschauens installiert«⁴⁷. Von einer Film-Tragödie spricht Stefano Casi, um die hybride Natur von *Salò* zu betonen⁴⁸. Diese theatralische Struktur, die schon im Werk de Sades enthalten ist, dient Pasolini, genauso wie Peter Weiss, zum idealen Werkzeug, um eine synthetische, aus Wort und Bild zusammengesetzte Darstellung einer alternativlosen Gegenwart zu realisieren: »denn es läßt sich nicht ändern was einmal geschehen / und wollten wir alles es auch anders sehen / es hilft nichts [...]« sagt der

⁴⁴ Paul, Wulff: Mehrfachkodierungen [wie Anm. 40], S. 21.

⁴⁵ Pasolini: Per il cinema [wie Anm. 34], S. 2063.

⁴⁶ Roland Barthes: Sade Fourier Loyola. Frankfurt a.M. 1974, S. 147.

⁴⁷ Paul, Wulff: Mehrfachkodierungen [wie Anm. 40], S. 18.

⁴⁸ Stefano Casi: I teatri di Pasolini. Milano 2005, S. 272.

Ausrufer vor der Mordszene Marats in Weiss' Stück⁴⁹. Der geschlossene und schizophrene Raum, der als Bühne der schachtelhaften Inszenierungen sowohl in *Marat/Sade* (das Irrenhaus von Charenton) als auch in *Salò* (Die Villa der vier faschistischen Peiniger) gestaltet wird, lässt die historische Zeit in eine unhistorische Dimension übergehen – eine theatralische Gegenwart könnte man diese Dimension definieren –, in der die Geschichte nur als schreckliche, tragische Parodie von sich selbst aufgeführt werden kann⁵⁰. Das zeigt sich im letzten Chor von *Marat/Sade* besonders deutlich:

Alle rhythmisch beim Marschieren durcheinanderschreiend
 Charenton Charenton
 Napoleon Napoleon
 Nation Nation
 Revolution Revolution
 Kopulation Kopulation.⁵¹

Schlussbemerkung

So wie das Theater bei Weiss durch de Sade zum Metatheater wird, genauso wird der Film bei Pasolini durch de Sade zum Metafilm. Eine intermediale Perspektive scheint den beiden Autoren gemeinsam zu sein: Diese

⁴⁹ Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [wie Anm. 25], S. 118.

⁵⁰ »Intermedialität kann daher [...] sowohl eine bedeutungskonstituierende als auch eine bedeutungsdestruierende Funktion haben. So können intermediale Verfahren – vor allem in der modernen Kunst – den Rezipienten verwirren, wenn in einem Kunstwerk Beispielsweise verschiedene Medien anstatt zusammen gegeneinander wirken und so die Identifizierung einer klar beschreibbaren »Bedeutung« verhindern. Die Unterschiede der künstlerischen Medien fungieren als Störfaktor, das Kunstwerk deutet dann gewissermaßen in entgegengesetzte Richtungen«. Mandel: Formen und Funktionen [wie Anm. 1], S. 79. Vgl. auch Mersch: »Ästhetik des Widerstands« [wie Anm. 16], S. 26: »Peter Weiss hat aus dieser Freiheit heraus nach dem Kriege eine einzigartige Prosa entwickelt, die tatsächlich der Dichtung, dem Roman und dem Theater neue Möglichkeiten abrang. Es handelte sich dabei von Anfang an um Verfahrensweisen genuiner Intermedialität. Gleichzeitig ist mit jedem Satz, jedem Bild eine Widerständigkeit zu spüren, die aus der definitiven Entfremdung der Darstellungsmittel entspringt [...]«.

⁵¹ Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [wie Anm. 25], S. 132.

entwickelt sich durch jene Art von paradoxer logischer Struktur, die als Grundsatz der intermedialen Poetik beschrieben wird⁵². Die Spannung zwischen einer hypermediatischen Gestaltung – d.h. einer Stratifikation durch mehrere, verschiedene Medien – und gleichzeitig ein Streben zur Unmittelbarkeit, zu einer Darstellungsform, die das Geschehene »vor die Augen« des Rezipienten bringt, kennzeichnet die Form solcher Kunstprodukte⁵³. Es ist die sogenannte *logic of remediation*, so wie sie Jay David Bolter and Richard Grusin erarbeitet haben: »Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead, the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response«⁵⁴. Da gerade die »Durchbrechung habitualisierter Wahrnehmungsformen«⁵⁵ eine politische, ideologische und sogar revolutionäre Funktion mit sich bringt, ist aber die intermediale Poetik Pasolinis und Weiss' nicht nur in einem ästhetischen Sinn zu interpretieren.

⁵² Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge 2000.

⁵³ »Konkurrenz und wechselseitige Erhellung der Medien sind in einem intermedialen Kunstwerk meist gleichzeitig präsent und ermöglichen zusammen die vielfältigen Arten des Ausdrucks im (modernen) Kunstwerk«. Mandel: *Formen und Funktionen* [wie Anm. 1], Anm. 217.

⁵⁴ Bolter, Grusin: *Remediation* [wie Anm. 52], S. 53.

⁵⁵ So Schröter mit Blick auf die avantgardistische Kunst von Gruppen der 1960er und 1970er-Jahre, wie Fluxus und Happening: vgl. Jens Schröter: *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs*. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7 (1998), H. 2, S. 129-54, hier S. 131, auch unter https://www.theorie-der-medien.de/dateien/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf (letzter Aufruf 09.08.2018). Vgl. auch Mandel: *Formen und Funktionen* [wie Anm. 1], S. 81.