

DIE 120 TAGE VON SODOM

(Sal o le 120 giornate di Sodoma)

Ein Film von Pier Paolo Pasolini

Umgekehrte Version

Wiederaufführung: 08.5.2003

Alamode Film
Nymphenburgerstr. 36
80335 München
Tel.: 089 -17 99 92 11
Fax : 089 -17 99 92 13
info@alamodefilm.de
<http://www.alamodefilm.de>

Pressebetreuung:
Wolfgang W. Werner Public Relations
Leopoldstr. 35
80802 München
Tel.: 089 - 38 38 670
Fax°: 089 - 38 38 6711
wwwernerpr@aol.com

Presseheft und Fotos zum Film können ohne Passwort heruntergeladen werden
unter: <http://www.alamodefilm.de>

DIE 120 TAGE VON SODOM

Stab

Regie	Pier Paolo Pasolini
Produzent	Alberto Grimaldi
Buch	Pier Paolo Pasolini
Nach dem Roman	<i>Die 120 Tage von Sodom</i> von Donatien Alphonse de Sade
Kameramann	Tonino Delli Colli
Ausstatter	Dante Ferretti
Schnitt	Nino Baragli
Klaviermusik gespielt von	Arnaldo Graziosi
Musikalischer Berater	Ennio Morricone

Besetzung

Der Herzog	Paolo Bonacelli
Der Bischof	Giorgio Cataldi
Der Magistratschef	Uberto P Quintavalle
Der Präsident	Aldo Valetti
Signora Castelli	Caterina Boratto
Signora Maggi	Elsa de Giorgi
Signora Vaccari	Hélène Sugère
Klaviervirtuose	Sona Saviange

Technische Daten

Länge : 117 Minuten
35 mm / Farbe
Format: 1:1,85
Italien / Frankreich: 1975
Wiederaufführung: 08. Mai 2003
Deutsche Fassung

Kurzinhalt

Die 120 Tage von Sodom von Pier Paolo Pasolini aus dem Jahre 1975 ist sicherlich einer der umstrittensten Filme der Filmgeschichte. In Deutschland wurde der Film nach dem Kinostart 1976 in der Öffentlichkeit äußerst kontrovers diskutiert, von Staatsanwälten mehrfach beschlagnahmt und war zeitweise ganz verboten.

Die Geschichte des Films basiert auf Motiven des gleichnamigen Romans von D.A.F. de Sade. Pasolini verlegte die Rahmenhandlung in die Republik von Salò, jenen von den Deutschen 1944-45 gesicherten letzten Rest des faschistischen Italien. Hier entwickelt Pasolini ein inhaltlich und filmisch ebenso entgrenztes wie streng ritualisiertes, an Dante erinnerndes System von drei Höllekreisen: der Leidenschaften, der Scheiße und des Blutes. Ein Film, der auch nach über 25 Jahren noch immer zutiefst bewegt, verstört und polarisiert.

Langinhalt

Die 120 Tage von Sodom ist ein Werk von solch schockierendem Inhalt und von einer derart außergewöhnlichen Bildsprache, dass es in den letzten 25 Jahren des 20. Jahrhunderts fast überall auf der Welt verboten, zensiert und geschmäht wurde. Der Film wurde 1975 in Italien gedreht und erst nach der Ermordung seines Regisseurs Pier Paolo Pasolini in die Kinos gebracht. Der Weg von *Die 120 Tage von Sodom* zu seinem Publikum kann folglich als ein geradezu qualvoller Prozess bezeichnet werden, der seinesgleichen in der Filmgeschichte sucht. In England beispielsweise wurde der Film kaum je in voller Länge gezeigt und erst im Jahre 2000 von der BBFC freigegeben. Noch schlimmer war es in den USA, wo eine Videoveröffentlichung 1994 dazu führte, dass die betreffende Videothek durch die Justiz verfolgt wurde. In Australien wiederum wurde das Verbot des Films im Jahre 1993 zwar zunächst aufgehoben, nach einer Debatte im Parlament aber erneut verhängt.

Es ist leicht zu verstehen, warum dieses blasphemisch anmutende und politisch hochbrisante Werk so heftige Reaktionen auslöste. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman des Marquis de Sade, wobei Pasolini die Handlung allerdings in die Zeit der „Repubblica di Salò“ verlegte, der letzten Hochburg der italienischen Faschisten in den Jahren 1943 bis 1945. Die Grundidee von de Sades literarischer Vorlage ist jedoch erhalten geblieben: Vier Angehörige des Großbürgertums treffen sich in einem Gutshaus am Gardasee, wo sie in einer beispiellosen Serie sadistischer Gewalt eine Gruppe völlig verstörter junger Männer und Frauen auf vielfältige Weise erniedrigen, körperlich und seelisch missbrauchen und schließlich zu Tode quälen.

Die tatsächliche Republik von Salò – Mussolinis letzte Bastion gegen die anrückende US-Armee – war ein historischer Anachronismus, den Pasolini direkt miterlebte. Als Student floh er während des Krieges aus Bologna und fand Unterschlupf in dem kleinen Dorf Casara mitten in der Republik. „Es war eine Zeit nackter Grausamkeit, eine Zeit der Durchsuchungen, Hinrichtungen, der verlassenen Dörfer... und ich habe sehr gelitten“, erinnert er sich. Sein Bruder wurde dort ermordet, ein prägendes Erlebnis, das Pasolini sein ganzes Leben verfolgen sollte.

Pasolini drehte *Die 120 Tage von Sodom* zu einem Zeitpunkt, da sein Pessimismus in Bezug auf die italienische Gesellschaft einen neuen Höhepunkt erreichte. Die Dreharbeiten, die sich über 37 Frühlingstage hinzogen – genau die gleiche Zeit, die Sade für sein Buch benötigte –, empfand er als eine seiner anstrengendsten Unternehmungen überhaupt. Unter anderem sah er sich nämlich mit der Notwendigkeit konfrontiert, dem improvisierenden Spiel seiner Darsteller, bei denen es sich zumeist um Laien handelte, mit einer strengen Disziplin zu begegnen, was seiner früheren Arbeitsweise widersprach. Auch war er es nicht gewohnt, sich

einer formalen Strenge zu unterwerfen, wie sie sich in der Struktur des Filmes wiederfindet. Diese Struktur weist nach dem Modell von Dantes *Inferno* eine dreiteilige Gliederung auf, die dort dem Verlauf von drei Tagen entspricht. Erstreckt sich die Sades literarische Vorlage auf einen Zeitrahmen von 120 Tagen, so scheint es, als hätte man diese, ins Jahr 1944 verlegt, auf 72 Stunden komprimieren können.

Pasolini, der sich mit seinen intellektuellen Ansichten zunehmend isolierte, reagierte mit Entsetzen und Schrecken auf die gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit.

Auf die Frage nach der berüchtigten Szene aus *Die 120 Tage von Sodom*, in der ein Mädchen gezwungen wird, menschliche Exkreme zu essen, äußerte er gegenüber einem Freund, dass es sich dabei in Wirklichkeit um einen Angriff auf das Phänomen des Fast Food handeln würde. „All diese industriellen Nahrungsmittel sind doch nur wertloser Müll“, wütete er.

Pasolini legte großen Wert auf die ästhetische Gestaltung seines Films. Er bat seinen Ausstatter Dante Ferretti, das Haus in einem Stil einzurichten, den die Faschisten als „entartet“ bezeichnet hätten: Die Möbel sind Bauhaus und bei den Bildern handelt es sich um Reproduktionen einiger Gemälde von Feininger, Léger, Severini und Duchamp. Ebenso sorgfältig arbeitete Pasolini am Ton: Die in Italien übliche Methode des Nachsynchronisierens erlaubte es ihm, eine gewollte Distanz zwischen Bild und Ton zu schaffen, was etwa dann sinnfällig wird, wenn aus einem Radio Lesungen von Ezra Pound oder Bigband-Musik dröhnen. Auch Carl Orffs *Carmina Burana* sind zu hören, denn Pasolini hielt dieses Werk für „typisch faschistische Musik“.

Drei Wochen vor der Uraufführung von *Die 120 Tage von Sodom* wurde Pasolini ermordet. Infolgedessen war die Rezeption seines Films in hohem Maße dadurch geprägt, dass seine Feinde, ob sie der Linken oder der Rechten angehörten, nun die Chance witterten, mit ihm ein für allemal abzurechnen. So fand dieser Film zunächst nur wenige Freunde. Dennoch bleibt er eines der großartigsten und poetischsten kinematographischen Pamphlete, das jemals geschaffen wurde. Noch heute, fast drei Jahrzehnte nach seiner Fertigstellung, hat der Film nichts von seiner zutiefst verstörenden Wirkung eingebüßt und vermag es so, selbst die abgehärtetsten Zuschauer zu schockieren. Nur wenige Künstler können davon träumen, dass ihrem Werk so viel Zähigkeit und so viel Bedeutung beschieden sein wird und dass es solchen Einfluss auf das Denken derer hat, die ihn sehen.

Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975)

Pier Paolo Pasolini wurde am 5. März 1922 in Bologna geboren und verbrachte den Großteil seiner Kindheit in der ländlichen Gegend des Friaul im Nord-Osten Italiens. Seine Jugend war unglücklich, gezeichnet von der Ermordung seines Bruders 1945, der Freiheitskämpfer war und von einem feindlichen Partisanen gegen Ende des Zweiten Weltkriegs umgebracht wurde. Pasolini wuchs in einer Umgebung auf, die von Missstimmung und den wüsten Streitereien seiner Eltern geprägt war. Seinen Vater, einen Militäroffizier, verabscheute er zutiefst. Bereits im Alter von 19 Jahren veröffentlichte Pasolini, nach einem Studium an der Universität von Bologna, erste Gedichte. Er schrieb – etwas exzentrisch – im Dialekt des Friaul, den er wegen seiner archaischen Ursprünglichkeit besonders mochte. Seiner Meisterschaft im Umgang mit der Sprache hat er es zu verdanken, dass ihm schließlich das Tor zum Film geöffnet wurde.

Nachdem er 1949 wegen seiner Homosexualität aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen worden war – ein Schlüsselerlebnis, mit dem er sich nie ganz abfinden konnte – begab er sich 1950 zusammen mit seiner geliebten Mutter nach Rom. Ein Jahrzehnt lang widmete er sich ganz dem Schreiben. Zwei weitere Gedichtbände und zwei Romane wurden veröffentlicht. 1954 stieg er als Drehbuchautor von Mario Soldatis *La donna del fiume* ins italienische Filmgeschäft ein und arbeitete danach mit einigen anderen Filmemachern zusammen. Besonders hervorzuheben ist sein Beitrag zu Fellinis *Le notti di Cabiria* (*Die Nächte der Cabiria* - 1957).

Sein Regiedebüt *Accatone* (1961) basierte auf einem seiner eigenen Romane, der von der armseligen Existenz eines Zuhälters in einem Elendsviertel Roms handelt. In *Mamma Roma* stellt die großartige Anna Magnani eine römische Prostituierte dar, die es zu einem bequemen Leben im Mittelstand bringt.

Sein nächstes Projekt brachte Pasolini ins Gefängnis: Durch seinen Beitrag *La Ricotta* (*Der Weichkäse*) im Episodenfilm *RoGoPaG* (1962), in dem Orson Welles als Pasolinis Alter Ego auf der Leinwand zu sehen ist, handelte er sich nämlich eine Anklage wegen Blasphemie ein. Kurz danach verlieh ihm der Vatikan allerdings eine Medaille für seine radikale Interpretation der Jesusfigur in *Il Vangelo secondo Matteo* (*Das 1. Evangelium Matthäus*, 1964). Obwohl er ein episches Werk über den heiligen Paulus geplant hatte, widmete er sich nun anderen Quellen, die sein Interesse an religiösen Themen befriedigen sollten. Wandte er sich in *Edipo Re* (1967) und *Medea* (1970) klassischen Stoffen zu, so ließ er sich bei *Il Fiore delle mille e una notte* (*Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*, 1974) durch die wohl berühmteste Märchensammlung der Welt inspirieren. Sein Werk umfasst ferner eigenartige, durch die Commedia dell'Arte inspirierte Komödien wie *La terra vista dalla luna*, sein Beitrag zum Episodenfilm *Le Streghe* (1967), sowie Satiren auf das moderne bürgerliche Leben, wie etwa den hervorragenden Film *Teorema* (1968) mit

Terence Stamp oder das alptraumhafte *Il Porcile (Der Schweinestall, 1969)*. Mit *Il Decameron (1971)* und *I Racconti di Canterbury (Pasolinis tolldreiste Geschichten, 1972)* kehrte er dann aber zu Literaturverfilmungen zurück.

Kurz nach Ende der Dreharbeiten zu *Die 120 Tage von Sodom*, seinem kontroversesten Film, wurde Pasolini ermordet. Eine flüchtige sexuelle Begegnung an einem Strand in der Nähe Roms nahm ein tragisches Ende. Ein junger Mann wurde später verhaftet und nach einem umstrittenen Prozess schließlich freigesprochen. Der Verlauf des Verfahrens hatte Jean-Paul Sartre so bestürzt, dass er einen Brief an die Geschworenen schrieb, im dem er sie darum bat, „nicht Pasolini selbst vor Gericht zu stellen“. Viele Jahre später dokumentierte Nanni Moretti in *Caro Diario (1994)* seine eigene Pilgerreise zu der Stelle, an der Pasolini ermordet wurde.

Alberto Moravia im „Corriere della Sera“ am 6. Dezember 1975:

De Sade für Pasolini: Ein Stein gegen die Gesellschaft

Wer das Wort Verkommenheit im Munde führt, der sollte sich davor hüten, Pasolini damit in Verbindung zu bringen, denn diese Eigenschaft war ihm völlig fremd. Stattdessen sollte man über jene Verkommenheit sprechen, die noch heute über dem Land lastet, in dem Pasolini geboren wurde und das er leidenschaftlich liebte. Diese Verkommenheit ist es nämlich, die unter anderem den provokatorischen Charakter seiner Sade-Verfilmung erklärt. Pasolini hat keinen sadistischen Film gedreht, denn er war kein grausamer Mensch. Sein Film ist eine Kopfgeburt und allein schon darum eine Provokation. Doch warum wollte Pasolini überhaupt provozieren? [...] In groben Zügen lässt sich die Entstehung von Pasolinis provokativem Denken folgendermaßen skizzieren:

- 1) Pasolini wird als Homosexueller „geboren“, doch wird ihm gleichzeitig auch eine zutiefst religiöse und patriotische Geisteshaltung in die Wiege gelegt. Er ist mit allen bürgerlichen Tugenden ausgestattet. Es kann daher nicht ausbleiben – da er ja an der italienischen Gesellschaft Teil haben möchte –, dass er sich entgegen seinem Willen, und möglicherweise auch ohne es zu bemerken, die ablehnende Haltung dieser Gesellschaft gegenüber der Homosexualität verinnerlicht. Dies aber führt dazu, dass er sich eines gewissen Schuldgefühls nicht erwehren kann.
 - 2) Pasolini macht die leidvolle Erfahrung, dass die italienische Gesellschaft nichts mit jener großartigen, liberalen Gesellschaft zu tun hat, die man gemeinhin mit der Renaissance in Verbindung bringt. Vielmehr sieht er sich mit einer eher repressiven, kleinbürgerlichen Gesellschaft konfrontiert, die – was noch schlimmer ist – überhaupt nicht dem entspricht, was sie sein sollte und was sie selbst zu sein vorgibt.
 - 3) Pasolini stellt fest, dass er ein Schuldgefühl hat, hervorgerufen durch eine Gesellschaft, die nicht nur unwürdig ist, überhaupt als eine solche bezeichnet zu werden, sondern darüber hinaus korrupt und verachtenswert ist.
 - 4) Pasolini dreht, von einem exzessiven Moralismus beseelt, einen Film nach einer Vorlage von de Sade, mit dem er auch gegen sich selbst den Finger hebt: Damit soll gesagt werden, dass es ihm im Unterschied zu de Sade nicht gelingt, sich kraft seines rationalen Denkens von jenem Schuldgefühl zu befreien, das die Gesellschaft, die er mittlerweile verachtet, ihm eingepflanzt hat.
 - 5) Pasolini bedient sich des Werks von de Sade wie eines Steins, den er der italienischen Gesellschaft entgegenschleudert. Seine provokatorische Absicht ist es, die Gesellschaft aus ihrer Deckung hervorzulocken, um sie dazu zu zwingen, sich ihrer Verkommenheit und ihrer widerspruchsvollen Verdammung der Homosexualität zu entledigen.
- Pasolinis Tragödie ist also nicht die eines Mannes, der sich durch Geld hat korrumpieren lassen, sondern die eines Patrioten, den sein Vaterland verraten hat.

Pasolini über Salò

(zitiert nach: www.pasolini.net/cinema_salo)

„ Ich habe immer Filme mit Sonnenschein gemacht, jetzt drehe ich einen Film, der ganz voller Regen ist.“

„Die Idee kam mir durch de Sades Werk *Die 120 Tage von Sodom*, eine Art geistliches Spiel, ins Monströse getrieben, das die Grenzen des Zulässigen streift. Mir ist unter anderem aufgefallen, dass de Sade beim Schreiben zweifellos an Dante gedacht haben muss. Also habe ich damit begonnen, das Buch neu zu strukturieren und es in drei danteske Höllenkreise zu unterteilen. Die Idee eines geistlichen Spiels barg jedoch die Gefahr eines übertriebenen Ästhetizismus in sich. Es war also notwendig, es mit Bildern und Inhalten zu füllen: Vier Faschisten durchkämmen die Lande und treiben Menschen zusammen – de Sades Schloss, wo sie die Gefangenen hinbringen, verwandelt sich so in die Miniaturausgabe eines Konzentrationslagers. Mich interessierte es, zu beobachten, wie die Mächtigen handeln, wenn sie alle Menschlichkeit hinter sich lassen, also den Menschen zum Objekt degradieren.“

„Der Sex in Salò ist ein Symbol, eine Metapher für jene Situation, die wir in diesen Jahren erleben: Sex als etwas Zwanghaftes und Abscheuliches. Er ist jedoch nicht nur eine Metapher für die zwanghaften und abscheulichen sexuellen Beziehungen, die uns derzeit durch die Scheintoleranz der konsumistischen Herrschaft aufgezwungen werden, vielmehr spielt der Sex in Salò – und davon gibt es jede Menge! – auch die Rolle einer Metapher für das Verhältnis zwischen der Macht und denen, die ihr unterworfen sind. Mit anderen Worten, er ist eine Metapher für das, was Marx als die Reduktion des Menschen auf seinen Warenwert bezeichnete: Es geht um die Reduktion des Körpers auf eine Sache im Zuge der Ausbeutung. Der Sex stellt in meinem Film somit eine fürchterliche Metapher dar. (...)

Als Verkörperung jener Macht, welche die Individuen zu Objekten degradiert, habe ich die faschistische Herrschaft gewählt, im vorliegenden Fall die Machthaber der Republik von Salò. Es handelt sich dabei aber nur um ein Symbol. In Wirklichkeit habe ich in meinem Film bewusst die Ränder unscharf gelassen, über welche diese archaische Macht hinausweist, sodass sie als ein Symbol jeglicher Herrschaft in allen nur erdenklichen Formen greifbar wird. (...)

Jeder Herrschaft haftet etwas Animalisches an. Sei es laut ihrem Regelwerk oder in der Praxis der Machtausübung, in Wirklichkeit geschieht niemals etwas anderes, als dass die primitivsten und blindesten Formen von Gewalt, derer sich die Starken gegenüber den Schwachen befleißigen, sanktioniert und bekräftigt werden. Oder, sagen wir es noch einmal, die Gewalt der Ausbeuter gegenüber den Ausgebeuteten. Auch bei de Sade tun die Mächtigen nichts anderes als Regeln zu erlassen und diese dann ganz regelkonform in die Tat umzusetzen.“

„Dieser Film sprengt so radikal alle bisherigen Grenzen, dass all das, was man immer wieder über mich gesagt hat, nun mit anderen Worten ausgedrückt werden muss. Man hat es mit einer neuen Herausforderung zu tun. Und mit einem neuen Regisseur, der gewappnet ist für die moderne Welt.“