

Marlen Bidwell-Steiner

Trauma und Tabu im Wien der Nachkriegszeit

Bis heute ein Skandalfilm	19
Handlung	19
Das Einbrechen der Erinnerungsräume	20
Lucia zwischen Kindfrau und »garçonne fatale«	22
Eine Inversion der »Zauberflöte«	24
Lucias »rite de passage«	24
Die Absage an einfache Identifikationen	25
Literatur	27





ROBERT GORDON EDWARDS et ESA DE SIMONE présentent

un film de
LILIANA CAVANI

PORTIER DE NUIT

DIRK BOGARDE - CHARLOTTE RAMPLING

dans PORTIER DE NUIT

avec PHILIPPE LEROY et avec GABRIELE FERZETTI dans le rôle de Hans

scénario de LILIANA CAVANI et ITALO MOSCATI, produit par ROBERT GORDON EDWARDS
réalisé par LILIANA CAVANI • TECHNICOLOR • distribué par LES ARTISTES ASSOCIÉS

United Artists

NACHTPORTIER

Filmlakat *Der Nachtportier*.

(© Mary Evans Picture Library/picture alliance)



Der Nachtportier

Regie: Liliana Cavani

Bis heute ein Skandalfilm

Wohl kaum ein Film der ohnehin nicht skandalarmen 1970er Jahre wurde so kontrovers diskutiert wie Liliana Cavanis *Il portiere di notte* (■ Abb. 2.1). Während prominente italienische Filmkünstler wie Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini und Luchino Visconti gegen das kurzfristig verhängte Verbot des Streifens auftraten und die herausragende Leistung der Kollegin würdigten, brandmarkten in den USA namhafte Kritiker und Kritikerinnen – allen voran etwa Susan Sontag – das Werk als pornografische Ästhetisierung der Nazigräuel (vgl. dazu Sontag 1981). Tatsächlich wurde es stilbildend für die sogenannte Sadiconazista-Strömung, eine Reihe von Filmen oft zweifelhafter Qualität, die das Gewaltregime des Nationalsozialismus mit sexuellen Perversionen engführten.

Aber selbst mehr als vierzig Jahre nach seinem Erscheinen vermag Cavanis Streifen zu verstören, wie ich jüngst anlässlich eines Seminars zum Thema Film & Gender an Reaktionen der Studierenden feststellen konnte. Bereits dieses Übertragungspotential des Films rechtfertigt seine Analyse aus psychoanalytischer Sicht. Die fatale Inszenierung einer *Amour fou* untermauert eine derartige Lesart. Da *Il portiere di notte* auch eine intensive film- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung zuteil wurde, kann ich meine Interpretation auf einige hervorragende Studien stützen, um mich vor allem auf die darin akzentuierten Spielarten des Sexuellen zu konzentrieren: Voyeurismus, Sadomasochismus, und regressive Oralität. Bevor ich diese Phänomene entlang ausgewählter Szenen diskutiere, sei hier kurz die beklemmende Handlung skizziert.

Handlung

Lucia Atherton begleitet ihren Mann, einen amerikanischen Dirigenten, auf seiner Europatournee. Im Wiener Hotel »Zur Oper« erkennt sie im Nachtportier jenen SS-Sturmbannführer wieder, der sie als Fünfzehnjährige im Konzentrationslager gepeinigt und zu seiner Geliebten gemacht hatte. Neben dem nunmehr unauffälligen Angestellten Max Aldorfer beherbergt das Hotel weitere Nazis als Dauergäste wie den morphinsüchtigen Tänzer Bert und die nymphomanische Gräfin von Stein; gemeinsam mit anderen Kriegsverbrechern treffen sich die Genannten im Hotel regelmäßig zu vordergründig gruppentherapeutischen Sitzungen, die freilich bloß auf die Eliminierung belastender Zeugen und Dokumente zielen.

Das Wiedererkennen von Opfer und Täter im dekadent-düsteren Wien des Jahres 1957 setzt deren Erinnerungen als (alb-)traumhafte Rückblenden in Gang, woraus sich allmählich die Chronik einer traumatischen *Amour fou* ergibt. In raffinierter Parallelmontage werden die Rückblenden immer kurzatmiger von einem beklemmenden Reenactment eingeholt, das die Verstrickung von Trauma und Begehren drastisch vor Augen führt. Denn Lucia gerät zunehmend in den Sog der Vergangenheit, lässt ihren Mann zum nächsten Aufführungsort alleine weiterreisen und zieht zu ihrem ehemaligen Peiniger Max in dessen stickige Kleinwohnung. Da Lucia für die Gruppe der Altnazis eine Bedrohung darstellt, Max aber nicht von ihr ablassen will, muss Max seine Arbeit aufgeben, und das Paar verbarrikadiert sich in der Wohnung im Karl-Marx-Hof, dem Vorzeigekomplex sozialen Wohnbaus des roten Wien. Doch die Tätergruppe verfügt offenbar auch in diesem Sinnbild der freien und demokratischen Stadt noch über gute Kontakte, weshalb Max und Lucia bald von allem existenziell Notwendigen abgeschnit-

ten sind: Lebensmittel, Licht und Luft. Nachdem die beiden vollkommen geschwächt sind, können sie die Reinszenierung ihres Lagers nicht mehr aufrechterhalten. Max legt seine SS-Uniform an, zieht Lucia ein weißes Kinderkleid über und fährt mit ihr an die Donau. In der letzten Einstellung sehen wir die beiden mitten auf der Wiener Reichsbrücke aus dem Auto steigen und Hand in Hand der grauen Stadt entgegengehen. Es fallen Schüsse, und die beiden schemenhaften Körper kippen wie Puppen zu Boden, kaum auszumachen neben den massiven grauen Brückenpfeilern, die etymologisch stringent in nahezu grotesker Überzeichnung auf imperiale Fantasien verweisen. Dem Ende haftet somit etwas Pompös-Opernhafes an.

Das Einbrechen der Erinnerungsräume

Insgesamt ist das Geschehen als prononciert artifizielles Melodrama in Szene gesetzt, und zwar gleichermaßen im Wien der 50er-Jahre wie in den Lagerszenen: verblichene Blau-, Braun- und Grüntöne in den manierten Jugendstilinterieurs wie in den kühlen leeren Hallen des Lagers, geringe Schärftiefe und Dezentrierung der Protagonistinnen und Protagonisten innerhalb mächtiger Architekturen in beiden Sphären, laborierte Kostüme mit Fetischcharakter in der Theaterwelt Wiens wie im geschlossenen Kosmos der SS-Schergen – jeweils montiert über ein Close-up der Protagonistin bzw. des Protagonisten. Denn schon die ersten Rückblenden schaffen eine klamme Intimität zwischen Opfer und Täter, da offenbar beide den gleichen Erinnerungen anhängen.

So sehen wir unmittelbar nach ihrer ersten Begegnung eine Rückblende von Lucia als jungem Mädchen bei der Ausmusterung zwischen anderen Menschen, manche davon mit Judenstern, die vom Scharlatan Max, der sich als SS-Arzt ausgibt, und seinem Beleuchter gefilmt werden. Max agiert mit der Kamera wie mit einem Jagdgewehr, indem er seine Beute in die Enge treibt und schließlich voll visiert: Zunächst »schießt« er ein Close-up der bekleideten Lucia, dann sondert er sie unter nackten Körpern aus und umkreist dabei den ihren in einer amerikanischen Einstellung (■ Abb. 2.2), schließlich sehen wir in Lucias geöffneten Mund bei der Inspektion ihres Gebisses.

Max verkörpert dabei die unbewegte, scheinbar teilnahmslose Präsenz des Voyeurs, respektive des Kinopublikums: Sein Begehren wird erst durch den Fetisch der Kamera angeregt, deren Manipulation ihn der Allmachtsfantasie uneingeschränkter Kontrolle versichert. Die Versatzstücke dieser gemeinsamen Erinnerung werden jeweils innerhalb der Rahmenerzählung über Großaufnahmen von Max – im rechten Bildrand – bzw. von Lucia – im linken Bildrand – aneinandergefügt. Gewissermaßen tauchen wir jeweils durch ihre Augen in den Erinnerungsraum des Lagers, wobei die Fokalisierung eine externe ist, da die Binnenerzählung aus dem Lager nicht aus dem Blickwinkel der erinnernden Person gezeigt wird, sondern jeweils beide Hauptfiguren in Szene setzt. In jenen Rückblenden, die über Lucias melancholischen Blick vermittelt werden, dominieren zunächst die Brutalität und die grausame Berechnung von Max: Wieder sehen wir ihn unbewegt filmen, während ein Kollege wahllos in ein fahrendes Kettenkarussell schießt, auf dem neben anderen jungen Frauen auch Lucia sitzt. Und als er selbst die mittlerweile kahlgeschorene Lucia mit Pistolenschüssen durch einen kalten, weiß gefliesten Waschraum jagt, kippt das Geschehen endgültig auch atmosphärisch in eine sadomasochistische Szenerie, wie etwa Marcus Stiglegger (1999, S. 111) feststellt.

Doch die ungewöhnliche Objektivierung der Erinnerung deutet schon zu Beginn darauf hin, dass wir nicht nur mit der Obsession des Täters konfrontiert werden. Ausgerechnet während ihr Mann die »Zauberflöte« dirigiert, wird das Begehren in den wechselseitigen Blicken von Lucia und dem seitlich hinter ihr sitzenden Max nahezu greifbar: Von der Wiener Opernbühne aus geraten wir unvermittelt in eine weitere Lagerszenerie, der wegen der gleichbleibenden Klangkulisse des Duets von Pamina und Papageno etwas grotesk Theatralisches anhaftet. Die ausgemergelten geschorenen Figuren der Lagerinsassen blicken durch die Eisenstäbe ihrer Bettstätten gebannt darauf, wie ein Kapo einen Häftling vergewaltigt, während der Gesang triumphal »Nichts Edlers sei, als Weib und Mann. Mann und



■ **Abb. 2.2** Lucia (Charlotte Rampling) bei der Ausmusterung. (© Mary Evans Picture Library/picture alliance)

Weib ...« tönt. Doch auch die Lagerinsassen geraten zur bloßen Staffage, denn unmittelbar darauf tritt Max in seiner Pose als SS-Arzt in den Raum und nimmt die starr blickende Lucia mit sich. Während diese Erinnerungsmontage zunächst wieder von Max' Blick im rechten Bildrand ausgeht, wird Lucias parallele Erinnerung nicht mehr als Opposition von links aus gefilmt: Dort ist nunmehr schemenhaft der dirigierende Ehemann zu sehen, während Lucia den rechten Bildrand einnimmt und offensichtlich nur mühevoll ihre Emotionen kontrollieren kann, was ein Schwenk von ihrem intensiven, nach innen gekehrten Blick über das perlenbesetzte Abendkleid zu ihren nestelnden Händen veranschaulicht. Die elegant glitzernden Ketten an den Handgelenken werden durch einen harten Schnitt zu massiven Metallketten, die die Arme der jungen Lucia im Lager an einem Bettgestell fixieren, während Max zwei Finger in ihren Mund steckt (■ Abb. 2.3). Die folgende Großaufnahme der sinnlichen Lippen der Schauspielerin Charlotte Rampling lässt keinen Zweifel daran, dass das Lutschen der jungen Frau ein begehrendes ist.

In jener sarkastischen Umkehrung, die schon die vorangegangene Verknüpfung von Musik und Lagerrealität kennzeichnet, gelten die Zeilen aus der inzwischen erklingenden Arie Taminos »Vielleicht führt mich der Ton zu ihr« nicht wie zu erwarten der Beziehung zwischen dem Dirigenten und seiner Frau, sondern leiten die Wiederaufnahme der fatalen Liaison zu deren ehemaligem Peiniger ein. Und diese gewinnt rasant an Fahrt. Lucias letzter Versuch, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, wird von Max vereitelt, der die Telefonleitung unterbricht und in ihr Hotelzimmer eindringt. Zunächst schlägt er sie und beschimpft sie als Hure, der folgende Kampf wird unversehens zum Liebesakt, während dem Lucia hysterische Laute von sich gibt, die zwischen Lachen und Weinen changieren. Erstmals kommt auch Zärtlichkeit ins Spiel, als Max die wiedergefundene Geliebte als »mein kleines Mädchen« bezeichnet und in einer entsprechenden Rückblende ihren wunden Arm küsst.



■ **Abb. 2.3** Max (Dirk Bogarde) steckt der ans Bett gefesselten Lucia (Charlotte Rampling) zwei Finger in den Mund.
(© Mary Evans Picture Library/picture alliance)

Lucia zwischen Kindfrau und »garçonne fatale«

Lucias emotionale Ambivalenz wird immer mehr mit ihrer wechselhaften Verkörperung der beiden Weiblichkeitsvorstellungen des kruden Männerkosmos des SS-Schergen korrespondieren: die phallische Femme fatale und die androgyne Kindfrau. In Max' Wohnung präsentiert sie sich ihm zunächst in weißem Kleidchen, das sie zuvor in Reminiszenz an ein ähnliches Geschenk von Max im Lager in einem Trödeladen gekauft hatte. In dieser Rolle des »kleinen Mädchens« wird sie vom väterlichen Geliebten gefüttert, um ihm dann unvermittelt »einen zu blasen«, wie die Fellatio in Anspielung auf die »Zauberflöte« wohl treffend derb umgangssprachlich wiedergegeben werden sollte. Inzwischen ergreift also sie die Initiative und scheint den Wiederholungszwang – eine Rückblende, in der Max die junge Frau im Lager zum Oralsex nötigt, doppelt und verkehrt gleichzeitig das Geschehen – durchaus zu genießen. Die Persona des kleinen Mädchens ist somit durchweg mit oraler Libido besetzt.

Als Antizipation ihrer zunehmend aktiven Rolle lässt sich die wohl umstrittenste Rückblende des Films verstehen: Max »beichtet« der Nazi-Gräfin von Stein, die ihrerseits einer nahezu kannibalistischen Gier nach jungen Männern frönt, seine – wie er sagt – biblische Liebesgeschichte. Im entsprechenden Flashback sehen wir Lucia in Soldatenkleidung: übergroße Uniformhosen mit Trägern, schwarzlederne Stiefel und eine SS-Mütze über dem kurzen Haar akzentuieren die schlanke und blasse Silhouette Lucias, deren Androgynität wegen der fast durchgängigen Einstellungen aus leichter Untersicht zusätzlich untermauert wird. In einer Offiziersloge performiert sie gekonnt ein Chanson, wobei sie die anwesenden SS-Offiziere mit lasziven Verführungsszenen umgarnt (■ Abb. 2.4).

Die meisten Kritikerinnen und Kritiker deuten die burleske Einlage als einen intermedialen Verweis auf Marlene Dietrich, wobei ich Kriss Ravettos Präzisierung teile, wonach das Modell der Femme fatale ins Androgyne verschoben wird:



■ **Abb. 2.4** Lucia (Charlotte Rampling) umgarnt SS-Offiziere. (© Mary Evans Picture Library/picture alliance)

»... she becomes a little boy instead of an excessive female, dressed not as Dietrich, but as an SS officer, which, ironically, gives her the appearance of a sadistic dominatrix« (Ravetto 1998, S. 263).¹

Max genießt offensichtlich die Fetischisierung seiner Geliebten als phallische »garçonne fatale« und belohnt sie stilgerecht in Anlehnung an den Tanz der biblischen Salome mit dem Kopf eines Kapos, der Lucia zuvor gequält hatte. Beim Öffnen des Pakets verfällt Lucia wieder kurz in ihre Rolle als oral fixierte Kindfrau, da sie vor lauter Vorfreude kurz in ihre Hand beißt. Im Gewahrwerden des grausamen Geschenks gefriert die Geste allerdings, und in ihren Augen offenbart sich Abscheu. Wie Stiglegger richtig folgert, markiert die Szene eine Wende, in dem das Opfer plötzlich in den Schuld-komplex des sadistischen Naziregimes hineingezogen wird:

»Mit einem Mal erscheint Lucia, das Opfer, als Auftraggeberin für die Exekution. Ihre ambivalente Reaktion auf das Geschenk verdeutlicht das Bewusstwerden dieses Komplexes. Ohne es zu wollen, ist sie zu Max' Komplizin geworden« (Stiglegger 1999, S. 122).

Gleichzeitig verdeutlicht die Szene in sarkastischer Travestie die Kastrationsangst, wie sie die (Ur-) Horde der SS-Schergen und insbesondere Max charakterisiert. Sein Eros entfaltet sich nämlich entweder in regressiver Projektion am kleinen Mädchen, dem gegenüber er sich die Rolle des abwechselnd strafenden und liebenden Übervaters anmaßen kann, oder aber in klar homoerotischen Fantasien. Darauf verweist nicht nur Lucias Maskerade: Auch der Tänzer Bert ist seinerzeit für die Offiziere aufgetreten und wiederholt dieses ästhetische Liebeswerben relativ am Anfang des Films ebenso zwanghaft wie kläglich in seinem Hotelzimmer für/vor Max, der – diesmal mit einem Scheinwerfer bewaffnet – die Szene kontrolliert und wiederum voyeuristisch ausreizt. Und die im engeren Sinn sexuellen Akte zwi-

¹ »... sie wird zum kleinen Jungen statt einer exzessiven Frau, nicht als Dietrich gekleidet, sondern als SS-Offizier, was ihr ironischerweise den Anschein einer sadistischen Domina verleiht« (Übers. d. Verf.).

schen Lucia und Max reduzieren sich meist auf orale Praktiken bzw. führen in der einzigen Szene einer (versuchten?) Penetration während ihrer Wiederbegegnung im Hotelzimmer seine Potenzschwäche vor Augen, da er vorzeitig ejakuliert. Einer aktiven erwachsenen Sexualität scheint Max nicht fähig zu sein, so wie er auch niemals »wirklich« ein Arzt war, sondern vielmehr Doktor gespielt hat und es immer noch tut, indem er seine Nazivertrauten mit Medikamenten und Injektionen versorgt.

Eine Inversion der »Zauberflöte«

Cavanis Vexierspiel mit der präödipalen männlichen Sexualität wird durch die prominente intermediale Signalfunktion der »Zauberflöte« gestützt: Denn in Mozarts Oper befindet sich Pamina bekanntlich im Reich Sarastros, der mit Zarathustra gleichgesetzt wird, jener Figur also, die bei Friedrich Nietzsche jegliche Moral außer Kraft setzt und die Inkarnation des Übermenschen schlechthin darstellt. Im Regime der Nazis findet Nietzsches Phantasma des gottgleichen männlichen Übermenschen seine vulgärwissenschaftliche Ausdeutung. Tatsächlich versucht die Regisseurin damit, die sadomasochistische Beziehung der individuellen Figuren mit dem kollektiv Pervers-Sexuellen der Abkömmlinge des Übermenschen, die jegliche Instanz des Väterlichen in sich getötet haben und gleichzeitig ihrem Führer als symbolischem Übervater huldigen, in stringenter Logik sichtbar zu machen.

Es fällt auf, dass der Film neben Lucia nur die phallische, weil männermordende Gräfin von Stein als weibliche Figur einführt. In Anlehnung an den Intertext der »Zauberflöte« nimmt sie sich fast wie die Persiflage der Königin der Nacht aus, der Max – nicht nur berufsbedingt – als »Wächter der Nacht« zur Seite gestellt ist. Somit wären die beiden auf symbolischer Ebene gewissermaßen die Antagonisten der Lichtgleichen – Lucia. Cavani dürfte Erich Neumanns tiefenpsychologische Deutung der »Zauberflöte« gekannt haben: Darin wird die Wandlung der Königin der Nacht von einer anfangs positiven in eine negative Figur als Verdrängung der Isis/Urmutter interpretiert, mit der in der Aufklärungsinitiation der Männerwelt der Weg zum Licht erkaufte wird (vgl. Neumann 1983).

In Kenntnis der »Zauberflöte« lässt sich Lucias zunehmende Regression psychoanalytisch weniger als traumatischer Wiederholungszwang lesen, als vielmehr als die Rückkehr des Verdrängten: des Weiblichen bzw. der Mutter. Überspitzt formuliert stellt die intermediale Montage in diesem Fall eine Inversion von Seiten der Regisseurin dar, die nicht nur ausgebildete Literaturwissenschaftlerin ist: In ihrem Film *Al di là del bene e del male*, der die Beziehung von Lou Andrea Salomé, einer russischen Psychoanalytikerin und – zumindest in den Augen ihrer Zeitgenossen – einer Femme fatale zu Friedrich Nietzsche und Paul Ree thematisiert, stellt Cavani darüber hinaus ihre philosophischen und psychoanalytischen Kenntnisse unter Beweis. Daher verwende ich für die Kippbilder zwischen dem Material der »Zauberflöte« und der Story des Films bewusst den Begriff Inversion, da die sadomasochistische Persönlichkeitsstruktur des Nazirepräsentanten Max durchgängig homoerotisch gestaltet ist, was im Lichte von Sigmund Freuds wiederholter Emphase auf den Zusammenhang von Inversion, also Homosexualität, und Sadomasochismus als ironische Brechung lesbar wird.

Lucias »rite de passage«

Denn auf der Folie der »Zauberflöte« erhält Lucias vordergründige Kapitulation vor ihrem Triebsschicksal einen unheimlichen Unterton. Was nämlich oberflächlich betrachtet wie ein traumatischer Wiederholungszwang wirkt, wird vielmehr als beinahe kalkulierte Entscheidung ausgestaltet. Denn Lucia inszeniert die Wiederholungen erlebten Lagertraumas mit Bedacht und kehrt dabei die perverse Beziehungskonstellation auch um, indem sie etwa sadistisch eine Parfumflasche zerbricht, an deren Scherben sich Max verletzen wird. Der wiederholte Einsatz von Großaufnahmen unter besonderer Betonung der Augenpartie verdeutlicht, dass Lucia in ihrer Totalregression wesentlich lebendiger ist als in ihrer Repräsentation der klassischen Filmdiva am Anfang, als die blaue Abendrobe, die



Hochsteckfrisur und der edle Schmuck ihre maskenhaften Züge nur umso deutlicher hervorkehren ließen.

Ihr persönlicher »rite de passage« – der Wechsel von der Lichtfigur auf die Nachtseite – führt sie durch die verwinkelten und dunklen Gassen Wiens und – nochmals wird die Bedeutung des Intertexts untermauert – in das enge und schäbige Mozarthaus im Zentrum der Donaumetropole. Unmittelbar darauf wird sie Max' Wohnung betreten und auch nicht mehr verlassen. Sie wird sich immer mehr in eine Folie à deux verstricken, was auf symbolischer Ebene durch das wiederkehrende Element der Ketten und der Scherben untermauert wird. Ja, sie wird darin sogar zunehmend vertieren: Als etwa Max sie »zu ihrer eigenen Sicherheit« in der Wohnung ankettet, bewegt sie sich beinahe wollüstig auf allen Vieren mit zerrautem Haar durch die Zimmer und: lächelt. Vor allem dieses beinahe versonnene Lächeln der Protagonistin wirkt wie eine stille Gewissheit. Die Gewissheit, dass nach der Reinszenierung aller traumatischen Erlebnisse der Todestrieb obsiegen wird; oder, um im Bild der intermedialen Montage zu bleiben, dass die Königin der Nacht in ihr Recht gesetzt wird. Diese Entscheidung für den Tod (die Pamina der »Zauberflöte« wird bekanntlich am Selbstmord gehindert) scheint etwas Erlösendes und einen stillen Triumph zu bergen: Einerseits verdeutlicht der Vergleich mit dem Anfang, als Lucia in ikonenhafter Schönheit als Dirigentengattin posiert, dass sie psychisch schon viel früher gestorben ist und dass keine reparative Wiederholung in Dosen mehr möglich ist, als ihr Trauma gleichsam personifiziert vor ihr steht. Insofern stellt die ungehemmte regressive Lust eine Befreiung dar. Andererseits raubt sie ihrem sadistischen Herrn die Kontrolle und nimmt ihn mit in den Tod. Die destruktive Symbiose in ihrem Ersatzlager führt gewissermaßen zurück in den Mutterleib, auf die Nachtseite, in Jacques Lacans Worten in die Sphäre des Realen, und holt somit das verdrängte Weibliche wieder ein. Diese Interpretation wird zusätzlich dadurch gestützt, dass das Paar kaum miteinander spricht. Fast hat es den Anschein, als würden sie ihre Fähigkeit zu signifizieren verlieren, was durch die tierhaften Bewegungen und schließlich angesichts des Hungers in einer ausschließlich der Gier nach Essen geschuldeten animalischen Oralität zusätzlich untermauert wird.

Die Absage an einfache Identifikationen

Ausgerechnet da sich die Figur der Lucia einer einfachen Reduzierung auf eine Symptomträgerin des Stockholm-Syndroms verweigert – wie sie dennoch vielfach interpretiert wurde (vgl. etwa Hirsch 2008, S. 118 ff. und Bassi 2012) – lässt sie Rezipienten und Rezipientinnen verstört Abstand nehmen. Denn zunächst identifizieren wir uns vorbehaltlos mit dem Opfer, das jung, zerbrechlich und schön ist. Lucias Metamorphose in eine triebgesteuerte und dabei durchaus maliziöse Akteurin dürfte vor allem für Frauen schwer zu ertragen sein, wie auch Teresa de Lauretis bemerkt:

»... it is understandable that women on the way to self-liberation find it so difficult to admit that Lucia's inner reality and her symbolic outer behaviour are an appropriate, if metaphoric, representation of the female experience« (de Lauretis 1976, S. 38).²

Doch meines Erachtens greift diese insgesamt durchaus wohlwollende Kritik der feministischen Filmwissenschaftlerin zu kurz, wenn sie darauf verweist, dass es sich nur um die Modellierung eines ganz »normalen« weiblichen Masochismus unter autoritären Strukturen handle. Denn in der Logik des Films führt dieser Wandel der Protagonistin zu einem Zugewinn an Autonomie und Initiative. Lucias sexuelle Initiation und ihre Ausnahmebeziehung in existenzieller Totalabhängigkeit gehen mit einer

2 »... es ist verständlich, dass Frauen auf dem Weg zur Selbstbefreiung es schwierig finden zuzugeben, dass Lucias innere Realität und ihr symbolisches äußerliches Verhalten eine ungeeignete, wenngleich metaphorische, Repräsentation weiblicher Erfahrung sind« (Übers. d. Verf.).

affektiven Intensität einher, die sie in Folge jede »normale« Emotionalität, wie sie etwa die Ehe zu ihrem Mann repräsentiert, stumpf und leer anfühlen lässt. Es hat den Anschein, dass genau diese affektive Intensität eine fatale Anziehung ausübt und das Ich auslöscht, weshalb jegliches Angebot von Sicherheit und wohl auch von therapeutischer Kur versagt. Ich denke, dass Cavani nicht einfach billig-psychoanalytische Konzepte persiflieren wollte, sondern aufzuzeigen versucht, dass es existenzielle Extremsituationen gibt, die irreparabel sind und deren Destruktivität unaufhaltsam weiter wirkt.

Im Wechselspiel mit Lucias erhöhter Aktivität wird Max zwar nicht wirklich sympathisch, aber doch menschlicher: Er sorgt für »sein kleines Mädchen« und wie in der Interaktion mit der Nazi-gruppe deutlich wird, schämt er sich, denn er möchte im Verborgenen leben, »wie eine Kirchenmaus«. Diese Selbstverortung steht in einer spannungsreichen Logik mit Max' Voyeurismus in den Lager-szenen, wo er zwar herrisch auftritt, sich aber beständig hinter der Kamera verstecken muss. Wie Binder (2008, S. 299) treffend bemerkt, wird die Verletzlichkeit und zunehmende Emotionalität des Täters filmisch als Feminisierung arrangiert: Die Großaufnahmen seiner Augen und seine bedachten und manierten Gesten im Umgang mit Lucia machen aber umso drastischer deutlich, dass es sich nur um die Kehrseite des SS-Offiziers mit seinen grausamen Doktorspielen handelt. Denn Cavani lässt keinen Zweifel daran, dass seine sadistische Seite weiterhin lebendig bleibt: Als er erfährt, dass der ehemalige italienische Lagerkoch Mario belastendes Material über seine Beziehung zu Lucia haben könnte, bringt er ihn eiskalt um. Dass er ihn beim Angeln in der Donau ertränkt, fungiert nicht nur als eine Art Prolepse des Endes, sondern kann auch als Tilgung des Unbewussten gedeutet werden. Die Ambivalenz des Protagonisten hält der Streifen dennoch bis zum Schluss aufrecht. Denn als Max in der SS-Uniform dem Tageslicht entgegenght, bleibt offen, ob er damit ein Schuldgeständnis oder den ungebrochenen Stolz des Nazirecken performiert.

Festzuhalten ist, dass beide Hauptfiguren nicht zu einer befriedigenden Identifizierung taugen, sondern uns durch ihre Ambiguität auf Distanz halten. Diese ethisch motivierte Distanz kollidiert mit dem visuellen Vergnügen, das der Film unzweifelhaft vermittelt, was in vielen Kritiken als auffälligstes Merkmal herausgearbeitet wird: »... the film hypnotizes and repels its viewers simultaneously« (Patti 2006, S. 119).³

Denn abgesehen davon, dass auch die schonungslose Darstellung dieser *Liaison fatale* auf ein »Jenseits von Gut und Böse« verweist, wäre eine scharfe Trennung von Gut und Böse doch allzu einfach. erade die Rückbesinnung auf die unzweifelhaft ästhetischen und affektiv hochwirksamen faschistischen Propagandapolitiken, die sich ebensolcher wirkmächtigen Stilismen bedienen, wie sie die Regisseurin in ihrer theatralischen *Mise-en-Scène* nachstellt, ist für eine Interpretation der Gefahr, die von solchen menschenverachtenden Ideologien ausgeht, unabdingbar.

Im Lichte rezenter politischer Auseinandersetzungen scheint es mir lohnend, die Amalgamierung der kollektiven (Massen-)Perversion mit einer *Folie à deux* nicht als Sensationslust zu deuten, sondern als politisches Statement zu würdigen. In diesem Zusammenhang ist es auffallend, dass der verschworene Kreis der Nazis weiterlebt und eine pseudopschoanalytische Kur inszeniert. Während Lucia und Max der Sprachlosigkeit anheimfallen, produzieren sie Worthülsen, die Freuds »talking cure« zur Farce werden lassen und – wie dieser konstatieren würde – der pseudosymbolischen Angstabwehr dienen. Ihre entstellte Ritualisierung hält an der Verleugnung fest, gerade indem sich ein perversiertes Über-Ich in den Dienst der destruktiven Energien des Es stellt und so echtes Schuldgefühl ausschalten kann. Wenn Hirsch (2008) meint, dass es sich hier um eine Schwäche in Cavanis Narration handle, da »[r]eale Schuld ... nicht in einer ›Gruppenanalyse‹ durch die Erforschung bis in die ›tiefsten Tiefen‹ bewältigt oder gar aufgehoben werden [kann]«, entgeht ihm die bittere Ironie der Handlung. Denn die Akteure dieser Gruppensitzungen handeln ja völlig überzogen im Modus des »Als-ob«, der das Fest-

3 »... der Film hypnotisiert und stößt die Zuschauer gleichzeitig ab« (Übers. d. Verf.).



halten an den alten faschistischen Haltungen nur umso augenscheinlicher hervortreten lässt. Gerade die österreichische Nachkriegsgeschichte zeigt, dass es leider sehr realistisch gezeichnet ist, wenn der Spiritus rector dieser gruppenspezifischen Übungen ein Psychiater ist: Ein strammer Verfechter darwinistischer Psychologie macht sich hier über die Lehren des Juden Sigmund Freud lustig. Dadurch wird aber umso deutlicher, dass der Geist der Zerstörung des nietzscheanischen Zarathustra und seiner Adepten jederzeit bei entsprechender affektiver gesellschaftlicher Ladung wieder wirksam wird:

»When we are at war, the State monopolizes the sadomasochistic energy of its citizens, provokes it, and legalizes it. One may become a victim or an assassin within the law« (Cavani 1974).⁴

Denn auch wenn eine stringente psychoanalytische Interpretation des Films an den ironischen Brechungen der Regisseurin zu scheitern scheint, so gelingt es ihr in der Reflexion psychoanalytischer Massentheorien doch, die Wiederkehr des Verleugneten in aller Schonungslosigkeit darzustellen. Angesichts unserer Gegenwartskultur, die von einer Ästhetisierung bzw. Medialisierung der Politik ebenso geprägt ist wie von einer Allgegenwart voyeuristischen Zugriffs auf sexuierte Körper, lohnt es sich, diesen strittigen und streitbaren Film und seine drastischen Botschaften aus der Versenkung zu holen.

Literatur

- Bassi L** (2012) Fathers and daughters in the camp: The Night Porter by Liliana Cavani. In: Benedetti L, Hairston JL, Ross SM (Hrsg) *Gendered contexts: New perspectives in Italian cultural studies*. Peter Lang, New York NY, S 165–175
- Binder A-B** (2008) *Mon ombre est restée là-bas: Literarische und mediale Formen des Erinnerns in Raum und Zeit*. Niemeyer, Tübingen
- Cavani L** (1974) *Introduction to il portiere di notte*. S. X., Turin ITA
- Neumann E** (1983) Die Zauberflöte. Archetypische Symbolik des Matriarchalischen und des Patriarchalischen in der »Zauberflöte«. In: *Zur Psychologie des Weiblichen*. Fischer, Frankfurt am Main
- Hirsch M** (2008) Liebe auf Abwegen. Spielarten der Liebe im Film psychoanalytisch betrachtet. *Psychosozial*, Gießen
- Lauretis T de** (1976) Cavani's »Night Porter«: A woman's film? *Film Quarterly* 30(2):35–38
- Patti L** (2006) Fascinating fashion: visual pleasure in *Il Portiere Di Notte*. *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 40(1):118–132
- Ravetto K** (1998) Cinema, spectacle, and the unmaking of sadomasochist aesthetics. *Annali d'Italianistica* 16:261–280
- Sontag S** (1981) *Under the sign of saturn*. Vintage Books, New York NY
- Stiglegger M** (1999) *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*. Gardez!-Verlag, St. Augustin

4 Wenn wir uns im Krieg befinden, monopolisiert der Staat die sadomasochistische Energie seiner Bürger, fordert sie heraus und legalisiert sie. »Man kann innerhalb des Gesetzes zum Opfer oder zum Mörder werden« (Übers. d. Verf.).

Originaltitel	Il Portiere di Notte
Erscheinungsjahr	1973
Land	Italien/Großbritannien
Buch	Liliana Cavani, Italo Moscati
Regie	Liliana Cavani
Hauptdarsteller	Dirk Bogarde (Max), Charlotte Rampling (Lucia), Philippe Leroy, Gabriele Ferzetti, Isa Miranda
Verfügbarkeit	DVD als englische Originalfassung mit deutschen Untertiteln erhältlich



Lust und Laster

Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen

Laszig, P.; Gramatikov, L. (Hrsg.)

2017, XXXIV, 537 S., Hardcover

ISBN: 978-3-662-53714-5