

Liliana Cavani: I Cannibali (1969)

Filmeinführung von Rita Casale, 09.11.2018

Der Film wird 1968/69 im Zentrum von Mailand gedreht. Die Dreharbeiten finden am gleichen Ort und zur gleichen Zeit statt wie die studentische Revolte; in den Straßen, in denen sich auch die Frauen- und Arbeiterbewegung organisiert. Im Film gibt es mit Absicht keine Chronik der politischen Ereignisse, weder von der Revolte der Studierenden, des Streiks der Arbeiter, der feministischen Bewegung noch von deren Repression bzw. Bekämpfung seitens des Staates, der Parteien, der Gewerkschaften.

Der Film zeigt zwei Elemente, die in jenen Jahren die Kämpfe in Italien charakterisieren:

Das erste Element betrifft die Entstehung von neuen Allianzen: der Allianz der Studenten mit den Arbeitern, der Professoren mit den Arbeitern und Studenten, der Frauen mit den Studenten und den Hippies. Dieses Element wird im Film allerdings nur vermittelt gezeigt. Die Entstehung der neuen Allianzen wird eher vorausgesetzt.

Das zweite Element betrifft den anti-dialektischen Charakter dieser Bewegungen: die Verweigerung, mit den Institutionen, Parteien und Gewerkschaften zu kooperieren, zu harmonisieren. Es ist die Zeit, in der in Italien der Anspruch auf Autonomie nicht nur in den Kontext der *autonomia operaia* (zuerst *potere operaio*) einzubetten ist. Revoltiert wird allgemein im Namen einer radikalen Differenz, einer Autonomie gegenüber der Logik kapitalistischer Verwertung. Es ging mit Friedrich Nietzsche, Carla Lonzi und Gilles Deleuze um einen Kampf auf *einer anderen Ebene*, dessen Ziel die „autovalorizzazione“, die Lebensbejahung jenseits des Gegebenen war.

Der Dreh einiger Sequenzen wird von den Studierenden mit Demos verwechselt, umgekehrt können einige andere Szenen nur dank der Unterstützung der Studierenden ausgeführt werden. Cavani hatte keine offizielle Erlaubnis erhalten, den Film im Zentrum von Mailand zu drehen. Der Verkehr konnte nur zeitweise gestoppt werden, d.h. es konnte nur in den Phasen, in denen der Verkehr mit Unterstützung der Revoltierenden unterbrochen war, gedreht werden. Wir haben es also mit einem Film zu tun, dessen Sujet sowohl zeitlich als auch räumlich von einer absoluten **Gegenwärtigkeit**, Präsenz charakterisiert ist. **Das Sujet ist die Gegenwart.**

Warum dann Antigone und Teiresias? Warum der Mythos? Im Unterschied zum Realismus eines Rossellini ist Cavani nicht an einer Chronik der Gegenwart interessiert, sondern an ihrem ereignishaften Charakter. Sie wird einige Jahre später in einem Interview sagen, der Film sei ein **Happening**, etwas, das geschehen kann oder auch nicht, etwas, das in seiner Unzeitgemäßheit zeitgemäß ist. Was sich in der Handlung, im Drama ereignen, wiederkehren, wiederholen kann, sind Strukturen, Gespenster, die schon immer da waren, ohne unbedingt anwesend zu sein. In der

Handlung, im Drama werden sie sichtbar, nehmen sie Form an. Also keine Chronik der Gegenwart, keine unmittelbare Kritik der Repression der studentischen Revolte, sondern die Verfilmung von deren Phantasmen, der Phantasien der Revolte, der Gespenster der Ordnung. Cavanis Film ist **eine „analisi spettrale“** der Gegenwart, eine Analyse der Gespenster der Gegenwart.

Doch noch einmal die Frage: Warum die Distanz zu Rossellinis Realismus? Warum die Kritik an der Form der Chronik? Und warum das Drama als mythische Tragödie? Die Distanz zum realistischen Film hat mit Liliana Cavanis politischem und ästhetischem Verständnis zu tun, ihrer, wie wir heute sagen würden, Abneigung **gegen jede Form des ästhetischen Populismus**. Für Cavani gibt es keine didaktische Kunst. Die Kunst ist ein Stil, der nur vermittelt didaktisch sein kann, und zwar als Verdichtung eines spezifischen Zugangs zum Realen. Die Arbeiter haben das Recht auf Stil, also auf Kunst, nicht auf Predigten. Aufgabe der Kunst sei es, den Zugang zum Realen zu ermöglichen, d.h. das Reale in seiner Nacktheit zu zeigen. Gezeigt in seiner Nacktheit, stellt sich das Reale in seiner mythischen Struktur dar.¹

Der Mythos erscheint zuerst als Schicksal, in der Gestalt von etwas extrem Individuellen, das von der Normalität der Geschichte abweicht und den Status eines überhistorischen Exempels hat. Es geht bei Liliana Cavani im Unterschied zu Pier Paolo Pasolini, der in den gleichen Jahren die drei Filme *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969) und *Appunti per un'orestiade africana* (Filmessay, dt. *Notizen zu einer afrikanischen Orestie* 1969/73) drehte, nicht um die Sakralisierung des Realen, des Alltags durch den Rekurs auf den Mythos, sondern um das Zeigen der Nacktheit, einer Art Primitivität der *conditio umana*, die im Mythos zum Ausdruck kommt. Ich würde von einem Art **Rousseauismus** in den *Cannibali* sprechen. Die Primitiven, die Wilden, die Kannibalen verweisen nicht auf den Urzustand der Geschichte, sie sind eher *das Draußen* der Geschichte, das aus der Geschichte selbst entspringt, sie sind diejenigen, die *ex negativo*, d.h. wegen ihrer Fremdheit aus der Geschichte herausfallen und damit die phantasmatische Struktur der Gesellschaft zeigen. Exemplarisch ist im Film der Fall von Haimon, dem Freund von Antigone, in Sophokles' Tragödie ihr Verlobter. Im Unterschied zur Sophokles' Version ist im Film die Veränderung des Königssohns bzw. des Sohnes des Ministerpräsidenten zu sehen; der Film zeigt den Übergang von einem der Gesellschaft Zugehörigen zu einem infolge des Konflikts mit seinem Vater aus der Gesellschaft Hinauskatapultierten. Haimon möchte ein Tier werden, er wird zum Hund.

I Cannibali kann also als eine **Aktualisierung** von Antigone, von Sophokles' Tragödie gesehen werden. Antigone, die Tochter von Ödipus und Iokaste, begräbt gegen die Autorität des Staates, vertreten von Kreon, im Namen eines anderen Gesetzes,

¹ Il Cinema come respiro: Conversazione con l'autrice. In: Ciriaco Tesi: Liliana Cavani. Florenz 1974, S. 2-24.

dessen Gültigkeit nicht positiv, d.h. nicht im staatlichen Recht begründet ist, ihren Bruder Polyneikes, der im Bürgerkrieg von Antigones anderem Bruder, Eteokles, getötet wurde. Antigone handelt im Namen des Gesetzes der Pietät für den eigenen Bruder, gegen das Recht des Staates. In Cavanis Verfilmung und Aktualisierung des Mythos von Antigone ist die Pietät für den eigenen Bruder zugleich die Pietät für jeden Bruder, der auf der Straße liegt. Darin besteht für Cavani das Skandalon von 1968: die Freundschaftsbeziehungen nehmen den Platz der Familienbindungen ein, die Liebe für den Fremden wird als Alternative zur Blutsverwandtschaft erlebt, das Leben *on the road* wird gegenüber dem Verweilen in den häuslichen vier Wänden bevorzugt.

Im Film sind **Pietät** und **Liebe** auch bildlich fast nicht zu unterscheiden. Zu denken ist etwa an die Szene in der Sauna, in der der Fremde Antigone auf seinen Knien hält und in seinem Arm wiegt. Das Bild erinnert an die Pietà von Michelangelo, aber die Ordnung der Geschlechter ist umgedreht.

Die Vergegenwärtigung von Antigone geschieht im Film dadurch, dass Antigone mit Teiresias, dem blinden Propheten, dem blinden Seher aus Sophokles' Tragödie in Beziehung gesetzt wird. Von Anfang an steht nicht nur Antigone im Zentrum der Handlung, sondern auch Teiresias, der Mann, der Fremde, der aus dem Meer kommt, der Hippie. Im Film sieht Teiresias, aber er spricht nicht bzw. kaum, und wenn er spricht, dann in einer **anderen Sprache**, die niemand versteht. Laut einer der Versionen der griechischen Mythologie wurde Teiresias das Sehvermögen von Hera entzogen. Sie ließ ihn erblinden, weil er, der das Leben sowohl als Mann als auch als Frau kannte, das Geheimnis der Frau preisgegeben hatte: ihre sexuelle Überlegenheit. Teiresias, im Film von Pierre Clémenti interpretiert, einem Schauspieler, den Cavani direkt aus einer psychischen Anstalt holte und mit den Kleidern, die er in seinem Alltag trug, spielen ließ, stellt für die Regisseurin den Auftritt des Poetischen auf der Straße dar: *la poesia che cammina*.

Nicht um eine Poetik des Schweigens handelt es sich, sondern um eine „**poetica del rifiuto**“; von der **großen Verweigerung** ist schon bei Nietzsche, später auch bei Marcuse die Rede.

Teiresias, der sich im Film der christlichen Symbolik bedient, des Fisches, der Teilung des Brotes und des Weines (der Trauben) vor dem Leib Christi, im Namen des Leibes Christi, spricht, im Unterschied zum griechischen Propheten, nicht, er verweigert sich, deshalb kann er sehen. Antigone folgt ihm, folgt dem Fremden in der Entscheidung, sich zu verweigern, die Sprache der Macht zu sprechen.

Wenn es wahr ist, dass das Skandalon von '68 vor allem darin bestand, die Pietät aus dem Haus auf die Straße, aus dem Privaten ins Öffentliche getragen zu haben, so entsteht beim Sehen des Films der Eindruck, dass Antigone und Teiresias weniger dafür bestraft werden, dass sie dem Befehl nicht gehorchen, die Toten nicht zu

berühren. Die Toten sollten auf der Straße liegen gelassen werden, als Warnung für all jene, die es wagen, die Ordnung in Frage zu stellen. Antigone und Teiresias werden nicht getötet, weil sie rebelliert haben. Die Rebellion wird sogar als notwendiger Motor der Modernisierung betrachtet. Sie müssen bestraft werden, weil sie sich verweigern, ins Gespräch zu kommen, eine gemeinsame Sprache mit der Ordnung zu finden, weil sie sich verweigern, zum Motor der weiteren Entwicklung der neokapitalistischen Ordnung der Gesellschaft zu werden. Was nicht geduldet werden kann, ist ihr **antidialektischer Entzug**. Jede Spur ihrer Verweigerung soll gelöscht werden, damit die Ordnung wieder hergestellt werden kann.

Copyright: Rita Casale 2018