

3. Die mediale Verfasstheit menschlicher ›Ur-Sexualität‹ – Von IL DECAMERON (1971) zum Decamerotico

Warum ein Werk vollenden, wo es doch wunderbar ist, nur von ihm zu träumen?
Pasolini in der Rolle des Giotto-Schülers in IL DECAMERON [1971]

In der letzten Szene des Films IL DECAMERON (*Decameron. Erotische Episoden aus dem Mittelalter*, Pier Paolo Pasolini, IT/FR 1971) stellt Pier Paolo Pasolini in der Rolle des Giotto Schülers die Frage nach dem Potenzial reiner Latenz. Die Frage »warum ein Werk vollenden, wo es doch wunderbar ist, nur von ihm zu träumen?«, beendet den Film, die Kamera zeigt dabei eine Rückenansicht Pasolinis. Für sich genommen erscheint dieses Ende paradox, schließt der Film doch mit der Validierung von Unabschließbarkeit. Gerade dadurch tangiert die Frage jedoch auf verschiedenen Ebenen das zuvor im Film Erfahrene ebenso wie die anschließende Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte.

3.1 Filmische und rezeptionsgeschichtliche Unabgeschlossenheit

Obgleich Pasolini in seiner Rolle als gefeierter Maler in der aufgerufenen Szene auf das von ihm und seinen Gehilfen zu zweidrittel fertiggestellte Triptychon blickt und seine Frage dementsprechend vordergründig das Fresko betrifft, verweist sie ebenso auf den narrativen, perspektivischen und affektiven Aufbau des Films. Seinem Vorbild, der Novellensammlung *Il Decamerone* von Giovanni Boccaccio (2008 [1348–1353, dt. um 1473]) treu bleibend, besteht Pasolinis Film aus einzelnen Geschichten, den sogenannten *Novellen*. Von den 100 Geschichten des *Decamerone* wählt Pasolini acht aus. Das Format der Zusammenstellung einzelner, literarisch entlehnter Geschichten prägt auch die anderen Filme der *Trilogie des Lebens*, zu der neben dem DECAMERON auch I RACCONTI DI CANTERBURY (*Pasolinis tolldreiste Geschichten*, Pier Paolo Pasolini, IT 1972) und IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (*Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*, Pier Paolo Pasolini, IT 1974) gehören. Im Gegensatz zur Vorlage Boccaccios sind die Geschichten in IL DECAMERON jedoch unabgeschlossen, sie gehen oftmals unmerklich ineinander über. Eine klare Rah-

mung einzelner Geschichten, wie sie bei Boccaccio durch innerdiegetische Erzähler_innen-Figuren gegeben ist (Männer und Frauen, die vor der Pest geflohen sind und sich zum Zeitvertreib gegenseitig Geschichten erzählen), gibt es bei Pasolini nicht. Als einzig mögliche und doch in sich wiederum brüchige Rahmung kann die Geschichte des Giotto Schülers angesehen werden, den Pasolini verkörpert. Diese setzt jedoch erst zur Mitte des Films ein und verbindet die einzelnen Novellen eher lose als einheitlich sinnstiftend.

An die narrative Fragmentierung schließt gleichzeitig ein Aufbrechen von Perspektiven und Sehgewohnheiten an, wie Patrick Rumble in *Allegories of Contamination. Pier Pasolini's Trilogy of Life* (1996) argumentiert. Rumble zufolge attestierte Pasolini dem Rationalisierungsprozess seit der Renaissance eine parallel verlaufende Rationalisierung menschlichen Verhaltens. Die Vereinheitlichung von Perspektiven durch die Zentralperspektive habe zu einer Regulierung menschlicher Wahrnehmungsprozesse geführt, welche aufzubrechen sei, um menschliche Beziehungen, insbesondere der Sexualität, abseits sozialer Regulierungsprozesse zu ermöglichen. Entsprechend einer derart ausgerichteten Kritik analysiert Rumble, wie Pasolini im *DECAMERON* Perspektiven mithilfe von Kamera- und Montage-Techniken gezielt destabilisiert und in eine Multiplizität überführt: »Pasolini's *Decameron* is a film that attempts to capture the eye of the viewer in order to split it, as it were – the eye is taken up within a collage of recognizable visual languages« (ebd., 46).

Insbesondere die Kombination aus literarischen und kunsthistorischen Verweisen bzw. *tableaux vivants* (Abb. 1–4) steht bei Rumble im Zentrum der Analyse und fungiert als exemplarischer Beleg der von ihm konstatierten Multiplizität von Perspektiven und Sprachen. Diese Art der Rezeption, welche die künstlerische Wertigkeit des *DECAMERON* betont, durchzieht den Großteil des akademischen Diskurses zu dem Film. Die kunsthistorischen Verweise werden ebenso wie das literarische Vorbild als Beweis dafür beansprucht, dass es sich nicht um einen ordinären Softcore-Erotikfilm, sondern um ein eigenständiges Kunstwerk handelt. Diese Argumentationslinie fand sich im Anschluss an das Erscheinen des Films vor allem in der französischen Filmkritik und wurde anschließend von dort in den akademischen Kontext überführt (vgl. Groß 2015).

Bemerkenswert ist dabei, dass in dieser Betrachtung das juristische Argument für die zensurfreie Legalisierung des Films seinen Widerhall findet und unhinterfragt vom Gerichtssaal in den akademischen Diskurs überführt wird. Zwei Tage nach der Uraufführung im *Cinema Modena* in Trient, ging bereits eine Klage gegen den Film bei Gericht ein. Die richterliche Beurteilung des Films wiegt dabei ethische gegenüber ästhetischen Gesichtspunkten ab (vgl. Tribunale di Trento 1971, 4), kommt jedoch letztendlich zu dem Schluss, dass die »brutale Obszönität und Schändung« durch den Film durch das künstlerische Niveau ausgeglichen werde, da er, auf dem Werk Boccaccios beruhend, »die Hymne des Lebens, die dem Werk des großen Schriftstellers zugrunde liegt, in visueller Form wieder aufleben lässt und so vergegenwärtigt« (Zitat aus dem richterlichen Beschluss, zitiert nach: Maina/Zecca 2020, 104).

Abb. 1: ›Der Kampf zwischen Karneval und Fasten‹.

Abb. 2: Bildverweis auf ›Der Kampf zwischen Karneval und Fasten‹ im Decameron.

Abb. 3: ›Das jüngste Gericht‹.

Abb. 4: Bildverweis auf ›Das jüngste Gericht‹ im Decameron.



Quelle: Ausschnitt aus *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* (Bruegel der Ältere, 1559) (oben links); *Il DECAMERON*, Still (oben rechts); *Das jüngste Gericht* (Giotto di Bondone, 1305) (unten links), *Il DECAMERON*, Still (unten rechts).

Im Gegensatz zu der Mehrheit akademischer Auseinandersetzungen mit *IL DECAMERON*, konzentrieren sich Giovanna Maina und Federico Zecca in ihrem Aufsatz *Sexual Dystopia and Excess in the Italian Erotic Comedy of the 1970s* (2020) auf die Rolle, die der Film für das Aufkommen der italienischen *Commedia sexy* und für die filmische Darstellbarkeit von Sexualität spielte. Wie die beiden Autor_innen ausführen, bereitete der richterliche Beschluss zur Legalisierung den Weg für die breite Popularisierung des italienischen Erotikfilms und prägte gleichzeitig maßgeblich die narrativen und ästhetischen Paradigmen, an denen sich dessen frühe Phase orientierte:

The legal case surrounding *IL DECAMERON*, which provided a field day for the press at the time, marked the birth of proper Italian erotic cinema, by providing the Italian film industry with a successful strategy in order to bypass (at least in part) institutional censorship. The verdict handed down by the court established a kind of *aesthetic-juridical* theorem, according to which the level of *obscenity* of a single scene must always be measured in relation to the level of *artistry* of the work as a whole. This meant that

the higher the artistry, the lower the obscenity, however indecent and vulgar. (ebd., 103–104)

Während Erotikfilme bereits vor dem Erscheinen des DECAMERON in Italien produziert wurden, beginnt erst mit dessen Legalisierung die serielle und intentionale Produktion erotischer Filmreihen. Allein im Jahr 1972 wurden in Italien 43 erotische Komödien produziert, die in mittelalterlichen Settings lose am Werk Boccaccios angelehnte Kurzgeschichten erzählen. Die *Filone* (Filmreihe) des *Decamerotico* überschwemmte italienische und europäische Kinos mit Filmen wie DECAMERON PROIBITISSIMO (BOCCACCIO MIO STATTE ZITTO) (*Sexy Sinners*, Marino Girolami, IT 1972), DECAMERON N° 2 – LE ALTRE NOVELLE DEL BOCCACCIO (*Decameron II*, Mino Guerini, IT 1972) oder QUANDO LE DONNE SI CHIAMAVANO MADONNE (*When Women Were Called Virgins*, Aldo Grimaldi, IT/DE 1972).

Zum Leidwesen Pasolinis hatte seine satirische Kritik an einer von ihm beanstandeten Uniformierung und Ökonomisierung von menschlicher Sexualität in der italienischen Nachkriegszeit geradewegs zu einem zuvor ungekannten Ausmaß der kapitalistischen und konsumorientierten Vermarktung von Erotik geführt. Der DECAMERON hatte der Tendenz Tür und Tor geöffnet, der er sich selbst versucht hatte entgegenzustellen (vgl. Pasolini 2023 [1975]). Mit dieser Farce der Filmgeschichte vollzieht sich gleichzeitig eine Schleife zurück zur Bekundung der Latenz des Unabschließbaren, mit welcher Pasolinis DECAMERON endet und dieses Kapitel begann. Obgleich dies vermutlich nicht die Form von Unabschließbarkeit war, welche Pasolini in seinem finalen Satz im Sinn hatte, lässt sich doch das Fortleben des Films in der *Filone* des *Decamerotico* nicht leugnen. Vielmehr fügt es der Idee des Träumens von einem nie abgeschlossenen Werk eine zusätzliche Komponente hinzu.

3.2 Erotik im Übergang von IL DECAMERON zum *Decamerotico*

Wie Maina und Zecca weiter ausführen, sind für die Filme des *Decamerotico* vor allem drei Aspekte charakteristisch: Die fröhliche und ausgelassene Darstellung einer Sexualität, die vermeintlich frei von bürgerlichen Zwängen und Konventionen im Mittelalter existierte (hier liegt die größte Parallele zu Pasolinis Version), die massive, oftmals frontale Exponierung des nackten weiblichen Körpers, sowie die Vermischung erotischer und komischer Elemente, die beim männlich konzipierten Zuschauer Freude und Lust hervorrufen soll (vgl. ebd., 104). Im Kontext der Post-68er nimmt die *Filone* dabei eine durchaus ambivalente Rolle ein, welche sich zwischen der Zelebrierung von freier, tabubrechender Sexualität und dem Zurückwerfen der Charaktere auf klischeebelastete, konventionelle Geschlechterbilder aufspannt.

The *decamerotico* constructs a model of femininity in which post-68 and post-sexual revolution discourses seem to coexist with – and, to some extent, reinforce – traditional, patriarchal and pre-modern values. On the one hand, women in these films express a free and open sexuality: They are eager to offer themselves to the nearest male character, without any romantic justification whatsoever, only for the sake of their own pleasure. On the other, though, they still seem to conform to established gender roles: They

are wives, daughters, nuns etc., who live isolated in specific (physical and social) spaces, within which they have limited agency. (ebd., 105)

Letztendlich, so die beiden Autor_innen, bediene der *Decamerotico* männliche Fantasien einer umfassenden weiblichen Verfügbarkeit und einer gleichzeitig die sexuelle Freizügigkeit eingrenzenden sozialen Kontrolle:

[T]he Decameron films create an erotic-utopian world, in which the female body complies with male needs and fantasies: a body that is both sexually active and socially passive – a desiring, accessible, welcoming body, and yet at the same time controlled, regulated, and obedient; a body that still knows its place. (ebd., 105–106)

Im Gegensatz zum lustvoll begehrenden, doch für den Mann ungefährlichen weiblichen Körper in den *Decamerotico* Filmen, wandelt sich Weiblichkeit in der ab 1974 anschließenden erotischen Komödie zusehends in aggressivere und dominantere Formen. Als »moralisch abjekte Charaktere« (Manzoli 2012, 189) eines »post-patriarchalen Modells von Weiblichkeit« (Maina/Zecca 2020, 106) bekleideten die Frauen der späteren erotischen Komödie neue professionelle Rollen (Polizistinnen, Lehrerinnen, Ärztinnen), strahlten eine sexuelle Eigenmächtigkeit oder Unverfügbarkeit aus und führten dadurch bei den männlichen Protagonisten zu praktischer und sexueller Impotenz. Den Kontrast zwischen den Inszenierungsformen weiblicher Sexualität in der frühen und der späten *Commedia sexy* fassen Maina und Zecca wie folgt zusammen:

[T]he decamerotico seems to depict a utopian world where the sexual revolution has already happened, and in a way that totally satisfies male desires; while the erotic comedy constructs a dystopian world where the feminist revolution has taken place, making their worst fears come true. [...] In other words, while the decamerotico could be said to be the place where escapist erotic fantasies and desires of male viewers converge, the erotic comedy is the place where his sexual fears and anxieties are actualized, albeit partly exorcised through comic relief. (ebd., 107)

Was also bleibt von Pasolinis IL DECAMERON im *Decamerotico*? Ist der von Maina und Zecca herausgearbeitete erotische Eskapismus einer vollends auf männliche Bedürfnisse ausgerichteten weiblichen Sexualität bereits bei Pasolini angelegt oder etabliert sich dieser erst durch die von Pasolini verdamnte Marktförmigkeit des populären *Decamerotico*?

In Pasolinis Verfilmung zeigt sich eine sorglose, ungehemmte Form von Sexualität, die den Tabubruch zelebriert und gegen institutionelle Reglementierungen in Stellung bringt. Insbesondere die katholische Sexualmoral wird konsequent persifliert. Die eigene Zerrissenheit zwischen Katholizismus und Homosexualität, zwischen der Angst, verdammt zu sein und dem Begehren gegenüber Männern, die Pasolini sein Leben lang begleitete, bildet den Hintergrund zur Verhandlung sexueller Tabubrüche der Filmfiguren. Dabei entpuppt sich die Tabuisierung von Sexualität durch den Katholizismus stets scheinheilig: Die kirchlichen Vertreter_innen erfinden absurde Pläne, um die eigens auferlegten Regeln zu brechen und sich sexuellen Ausschweifungen hinzugeben (z.B. Epi-

sode 7), tarnen das Auffliegen dieser Pläne als göttliche Wunder (z.B. Episode 2) oder ziehen Profit aus den Sexualtabus.

Die Erotik des Films erweist sich unterdessen alles andere als subversiv oder kämpferisch. Stattdessen ist sie in den Alltag der Figuren eingebettet, darin jedoch weder heroisch noch verwerflich, sondern erstaunlich banal. Beiläufig blitzen ab und an Genitalien auf, kurzzeitig legen sich die Figuren aufeinander oder entwickeln das ein oder andere Verwirrspiel, um miteinander schlafen zu können. Die einzelnen Figuren sind allesamt in Vororten Neapels angesiedelt. Es handelt sich um einfache Menschen, denen manchmal die Zähne fehlen und die oftmals in Lumpen gekleidet sind, doch auch adelige oder eben Repräsentant_innen der Kirche werden gezeigt. Zwischen diesen Figurengruppen entsteht indes kein Gefälle. Die einen wie die anderen betrügen, schummeln und vergnügen sich, doch stets auf eine liebenswerte, sympathische Weise.

In ihrem Aufsatz *The Medieval Imaginary in Italian Films* (2009) vergleicht Marcia Landy Mittelalterdarstellungen in Filmen des italienischen Faschismus mit solchen zur Zeit des Wirtschaftswunders in den 1960er-Jahren. Landy arbeitet heraus, dass Mittelalterinszenierungen des Faschismus meist einen Helden ins Zentrum stellen, der in einer mythisch aufgeladenen, natürlichen Umgebung initialisiert wird, um die materiell korruptierte Elite der Zivilisation zu bekämpfen und zu besiegen. Es entstehe eine »union of bountiful nature, divine sanction and heroic greatness« (ebd., 116). In Kontrast zu diesen Heldengeschichten fokussierten populäre italienische Filme der 1960er-Jahre unbeholfene, egozentrische, flache und doch liebenswerte Anti-Helden (vgl. auch Revisto 2002, 89).

[T]he characters are no longer truthful; they are forgers, thieves, imposters and confidence men; and truth becomes a matter not of judging their goodness or badness but of the truthfulness of the storyteller and the act of storytelling. (Landy 2009, 124)

Die populären Filme reihen sich laut Landy in die Repräsentationsmodi des italienischen Neorealismus ein, dessen Anti-Heroismus und Anti-Idealismus sich hier spiegele. »[A]ll goodness is weakness or hypocrisy and the supreme virtue is quickness of wit«, folgert Landy mit Rückbezug auf T. G. A. Nelson (Nelson 1990, 101, zitiert in: Landy 2009, 128). Obgleich Landy vor allem die Filme Mario Monicellis in den Blick nimmt, lassen sich ihre Ausführungen auf die Darstellungen in Pasolinis *DECAMERON* übertragen, eine Parallele, die sie schlussendlich ebenfalls benennt (vgl. ebd., 129).

Auf ähnliche Weise trifft das Paradigma mittelalterlicher Antihelden auf die Filme des *Decamerotico* zu. Auch hier zeichnen sich die Charaktere durch das Ineinanderfallen guter und schlechter Seiten, Betrugereien und Humor aus. Interessant erscheint jedoch Landys Ausführung zur »Wahrhaftigkeit des Geschichten-Erzählens« (ebd., 124). Im Gegensatz zu Pasolinis Verfilmung sind die *Decamerotico* Filme sehr klar gegliedert. Ihnen sind Zwischenpassagen eingefügt, welche die einzelnen Episoden voneinander trennen. Die Unabschließbarkeit und Multiperspektivität Pasolinis wird hier folglich in narrative Eindeutigkeit überführt.

Im Hinblick auf die Erotik lässt sich zudem bemerken, dass die *Decamerotico* Filme diese zum Dreh- und Angelpunkt des Erzählens, ebenso wie des filmischen Gestaltens und des Affizierens erheben. Was bei Pasolini noch nebensächlich, alltäglich und banal wirkte, avanciert hier zum neuen, zentralen Fokus. Die Blicke – sowohl der Figuren,

als auch der Kamera – sind auf das Erhaschen von weiblicher Nacktheit ausgerichtet, die Erzählstränge laufen auf das Verführen einer Frau hinaus, die Witze umkreisen das Scheitern solcher Verführungen. Das ästhetische Paradigma der 1970er-Jahre, welches weibliche Nacktheit zum Fluchtpunkt filmischer Perspektivierungen erhebt und an den Voyeurismus männlicher Figuren rückkoppelt, ist geboren.

Abb. 5–6: Weibliche Nacktheit als perspektivischer Fluchtpunkt.



Quelle: DECAMERON PROIBITISSIMO, Stills.

Wenn Pasolinis filmischer Ansatz im DECAMERON, wie Rumble argumentiert, im Aufbrechen von Wahrnehmungsoperationen begründet liegt, die im Zuge des Rationalisierungsprozesses der Renaissance durch das Einführen der Zentralperspektive vereinheitlicht wurden (vgl. Rumble 1996, 46), so kehren die Filme des *Decamerotico* diesen Prozess wieder um. Pasolinis DECAMERON nutzt Filmerotik, um eine Multiplizität an Ausdrucks-, Wahrnehmungs- und Affizierungsfacetten zu gewährleisten. Filme wie DECAMERON PROIBITISSIMO hingegen übersetzen Erotik linear in weibliche Nacktheit auf der Repräsentationsebene und erheben sie zum zentralen Punkt, auf den alle Perspektiven des Films hin ausgerichtet sind (Abb. 5–6). Sie entwerfen dergestalt eine neue Zentralperspektive, eine patriarchale Zentralperspektive des erotischen Voyeurismus.

3.3 Erotische Unabschließbarkeit und *Abiura*

Im Gegensatz zur repräsentationslogischen Verkürzung von Erotik auf weibliche Nacktheit im *Decamerotico* erfährt Erotik in Pasolinis DECAMERON als affektiver Leitfaden eine Analogisierung mit der Unabgeschlossenheit des Geschichtenerzählens. Filmerotik beruht auf Faktoren der Latenz und der Unabschließbarkeit (mehr dazu in Kapitel 5), was sie als Erfahrung und als Erscheinungsform von der Pornographie als Präsenzphänomen unterscheidet. Die unvollendeten Geschichten des DECAMERON finden folglich ihre Entsprechung in unvollendbaren Schleifen erotischer Affizierungen.

Pasolinis *Trilogie des Lebens* liegt dabei der Versuch zugrunde, über den Rückbezug auf vergangene oder mystische Welten der Erotik eine Form der menschlichen Sexualität zu revitalisieren, die von modernen Schulddiskursen und Kapitalisierungspraktiken noch nicht korrumpiert ist:

Die Filme sind ziemlich leicht und ich habe sie gemacht, um der konsumistischen Gegenwart eine jüngste Vergangenheit entgegenzuhalten, in der der menschliche Körper und die menschlichen Beziehungen noch wirklich waren; obgleich prähistorisch, obgleich plump, waren sie dennoch wirklich und hielten diese Wirklichkeit der Unwirklichkeit der Konsumgesellschaft entgegen. (Pasolini, zitiert in: Naldini 1991, 296)¹

Die Erotik des DECAMERON fungiert dergestalt als Utopie einer vorzivilisatorischen, realen, vermeintlich natürlichen Sexualität und wird von Pasolini gegen das bourgeoise, konsumistische Begehren in Stellung gebracht, das er im Italien der 1960er- und 1970er-Jahre vorzufinden meinte. Die *Trilogie des Lebens* verfolgt in diesem Sinne ein anthropologisches Anliegen: Sie versucht in den drei Filmen *IL DECAMERON*, *IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE* und *I RACCONTI DI CANTERBURY* drei Formen der Ur-Sexualität aufzudecken, die unberührt vom internalisierten Schamgefühl als Modus der Kontrolle der Neuzeit existierten. Nachdem sich die vermeintlich progressiven Kräfte der sexuellen Revolution von 1968 für Pasolini als neue Spielart kapitalistischer Faschismen entpuppt hatten (vgl. Pasolini 2018 [1962–1975]), versprach der Rückgriff auf eine vermeintlich vorzivilisatorische Vergangenheit den einzigen Ausweg aus den Zwängen der Gegenwart, wie Rumble weiter ausführt:

In bourgeois society, sexuality and pleasure satisfy ›a social obligation‹ and are betrayed by guilt. The *Trilogia* is an attempt to represent an image of sexuality untouched by this guilt, and pleasure as something ›against social obligations‹. (Rumble 1996, 76)²

Die letzte Hoffnung auf eine Sexualität, die frei von Fremd- und Selbstregulierung funktioniert, liegt für Pasolini also im Vergangenen. Dass das mittelalterliche Italien in diesem Zusammenhang als Ausgangspunkt für die Revitalisierung einer vermeintlich realen, unverfälschten Sexualität genutzt wird, ist dabei kein Zufall. Vielmehr finden sich ähnliche Thesen über eine freie, mittelalterliche Sexualität in Norbert Elias *Über den Prozeß der Zivilisation* (1976 [1939]). Die Neuauflage des soziologischen Werks von Suhrkamp in den 1970er-Jahren (1982 erstmals in italienischer Übersetzung) und die daran anschließende erstmalige breite Rezeption lässt sich ebenso wie Pasolinis DECAMERON als prägend und zugleich symptomatisch für ein in den 1970er-Jahren steigendes Interesse an postulierten ursprünglichen Formen menschlichen Sexualverhaltens lesen. Das Mittelalter etablierte sich sowohl soziologisch als auch filmisch als präferierter Rahmen, um

1 Original: »Questi film sono abbastanza facili, e io li ho fatti per opporre al presente consumistico un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani erano ancora reali, benché arcaici, benché preistorici, benché rozzi, però tuttavia erano reali, e opponevano questa realtà all'irrealtà della civiltà consumistica.« (Zitat aus: Naldini 1989, 348)

2 Rumble bezieht sich an dieser Stelle auf ein Zitat Pasolinis: »Il sesso è oggi la soddisfazione di un obbligo sociale, non un piacere contro gli obblighi sociali. Da ciò deriva un comportamento sessuale appunto radicalmente diverso da quello a cui io ero abituato.« (Pasolini in: Naldini 1989, 392)

Übersetzung: »Sex ist heute die Befriedigung einer sozialen Verpflichtung und nicht ein Vergnügen gegen soziale Verpflichtungen. Daraus ergibt sich ein radikal anderes Sexualverhalten als das, was ich gewohnt war.«

sich der anthropologischen Konstante menschlicher Sexualität zu widmen und diese losgelöst von neuzeitlichen Konventionen zu betrachten.³

Mit Hans Peter Duerrs fünfbindigem Werk *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß* (1988; 1990; 1993; 1997; 2002) setzte wiederum ein Infragestellen des von Elias entworfenen Mittelalterbildes ein. Die Debatte ist heute als *Elias-Duerr Kontroverse* bekannt. Duerr argumentiert, dass Nacktheit und Sexualität im Mittelalter ebenso wie in indigenen Kulturen durchaus schambehaftet, tabuisiert und mit Regeln besetzt waren, das dies teilweise sogar strenger der Fall war als in neuzeitlichen, europäischen Kontexten, dass Regeln oftmals jedoch nicht in Gesetzestexten festgeschrieben, sondern dass Verstöße über soziale Ausschlussmechanismen geahndet wurden (vgl. 1988, 10ff.). Einen Gegensatz zwischen einem freien, schamlosen, ursprünglichen Umgang mit Sexualität und einer zivilisatorischen Regulierung gebe es demnach nicht. Dieser sei ein ebensolcher Mythos wie die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies.

Ebenso wie Elias' Thesen zur Freizügigkeit menschlicher Sexualität im Mittelalter kritisiert und dekonstruiert wurden, muss auch Pasolinis Projekt der Revitalisierung menschlicher Ur-Sexualität anhand mittelalterlicher Schamlosigkeit als fragwürdig bis gescheitert betrachtet werden.⁴ Insbesondere die filmische Entwicklung des *Decamerotico* stellte für Pasolini den Beweis für diese Tragik dar. 1975 veröffentlichte er dementsprechend seine *Abiura*, die Abjuration der sexuellen Utopie:

Ich schwöre der ›Trilogie des Lebens‹ ab, obwohl ich sie nicht bereue. Denn ich kann die Aufrichtigkeit und Notwendigkeit nicht leugnen, die mich zur Darstellung von Körpern und ihrem kulminierenden Symbol, dem Sex, getrieben haben. [...]

In der ersten Phase der kulturellen und anthropologischen Krise, die gegen Ende der 1960er-Jahre einsetzte – in der die Unwirklichkeit der ›mass media‹ Subkultur und damit der Massenkommunikation zu triumphieren begann – schien die letzte Bastion der Realität der ›unschuldige‹ Körper mit der archaischen, düsteren, vitalen Gewalt seiner Sexualorgane zu sein. [...]

Jetzt hat sich alles auf den Kopf gestellt. Erstens: Der fortschrittliche Kampf für die Demokratisierung der Ausdrucksformen und die sexuelle Liberalisierung wurden brutal überholt und durch die Entscheidung der konsumorientierten Macht, eine breite (und ebenso falsche) Toleranz zu gewähren, vereitelt. Zweitens: Sogar die ›Realität‹ unschuldiger Körper wurde von der Macht des Konsums verletzt, manipuliert und verfälscht.

3 In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass die Novellen in Boccaccios *Decamerone* durch die Entstehungszeit des Werks zwischen 1348 und 1353 bereits am Übergang von Mittelalter zu Renaissance spielen. Es ist demnach strittig, ob in ihnen überhaupt eine ›mittelalterliche Sexualität‹ gezeigt wird oder ob nicht zu diesem Zeitpunkt bereits die von Pasolini beanstandete ›Regulierung von Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen durch die Renaissance‹ eingesetzt hat.

4 Eine Kritik an der Idee von ursprünglicher, quasi natürlicher Sexualität ließe sich auch unter Bezugnahme auf Michel Foucaults vierbändige Studie *Sexualität und Wahrheit* (1987a; 1989a; 1989b; 2019) anführen. Von der Antike bis in die Moderne untersucht Foucault unterschiedliche Ausprägungen dessen, wie Individuen und Gesellschaften über Sexualität sprechen und schreiben. Sexualität ist in all diesen Beschreibungen historisch, kulturell, diskursiv und künstlerisch bedingt – niemals natürlich oder ursprünglich.

In der Tat ist diese Gewalt an Körpern zur makroskopischsten Tatsache der neuen menschlichen Ära geworden. [...]

Selbst wenn ich weiterhin Filme wie die der ›Trilogie des Lebens‹ machen wollte, könnte ich das nicht: denn ich hasse jetzt Körper und Sexualorgane. (Pasolini 2023 [1975])⁵

Die Unabgeschlossenheit des eigenen Werks, die anfangs noch zum Träumen einlud und ein Versprechen der reinen Potenzialität in sich trug, verkehrt sich für Pasolini mit dem kapitalistischen Ausschachten des DECAMERON im *Decamerotico* in eine Katastrophe. Die letzte Hoffnung auf eine Befreiung des archaischen Körpers war genommen, und mehr noch: Gerade die vermeintlich sexuelle Freiheit des Archaischen avancierte zum favorisierten Sujet des marktförmigen Filmprodukts. Pasolini wurde in diesem Sinne mit seinen eigenen Waffen geschlagen. Die Unabschließbarkeit, die er zum erotischen und künstlerischen Mantra erhoben hatte, entwand sich seiner Kontrolle, entwickelte ein Eigenleben und setzte sich in Werken fort, die seinem Verständnis von zu favorisierender Sexualität bzw. Filmerotik diametral widersprachen.

Im gleichen Jahr wie die *Abiura* erschien auch Pasolinis letzter Film, *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* (*Die 120 Tage von Sodom*, Pier Paolo Pasolini, IT 1975). Die fröhliche, ausgelassene Sexualität der *Trilogie des Lebens* hatte sich unumstößlich in sadistisch-faschistische Sexualgewalt verkehrt und spiegelte so Pasolinis eigenen Pessimismus:

Tatsache ist, daß die Sexualität hier [in *SALÒ*; H.P.] noch verwendet wird, aber anstatt, wie in der *Trilogie des Lebens*, als etwas Freudvolles, Schönes, Verlorenes verwendet zu werden, wird sie als etwas Schreckliches eingesetzt, sie ist zur Metapher dessen geworden, was Marx den Warencharakter des Körpers, die Entfremdung des Körpers nennt. Das, was Hitler brutal gemacht hat, also indem er Körper tötete, zerstörte, das hat die konsumistische Zivilisation auf kultureller Ebene getan, aber in Wirklichkeit ist es das selbe. (Pasolini zitiert in: Naldini 1991, 335)

Pasolinis Gleichsetzung einer Kommerzialisierung von Sexualität mit dem Holocaust ist zweifelsohne höchst fragwürdig. Insbesondere anhand dieser Polemik verdeutlicht das Zitat jedoch die Drastik mit der sich die Rolle von Sexualität in Pasolinis Schaffen und Denken innerhalb von vier Jahren gewandelt hatte. Giacomo Manzoli sieht sie sogar als

5 Original: »lo abiuro dalla ›Trilogia della vita‹, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso. [...] [N]ella prima fase della crisi culturale e antropologica cominciata verso la fine degli Anni Sessanta – in cui cominciava a trionfare l'irrealtà della sottocultura dei ›mass media‹ e quindi della comunicazione di massa – l'ultimo baluardo della realtà parevano essere gli ›innocenti‹ corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali. [...] Ora tutto si è rovesciato. Primo: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza. Secondo: anche la ›realtà‹ dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana. [...] Se anche volessi continuare a fare film come quelli della ›Trilogia della vita‹, non lo potrei: perché ormai odio i corpi e gli organi sessuali.«

exemplarisch dafür an, dass die sexuelle Revolution letztlich in einem Begräbnis mündete, im Begräbnis des Kinos:

Es geht uns aber vor allem darum, darauf hinzuweisen, dass die Beziehung zwischen Eros und Thanatos, die im italienischen Kino merkwürdigerweise einige ihrer extremsten Ausprägungen gefunden hat, bereits Mitte der 1970er-Jahre ein Ende gefunden zu haben scheint. Dass man im Arthouse-Kino, wenn man von Sex spricht, auch einen Hauch von Tod atmet, ist ganz klar und geht aus einer Unzahl von Filmen hervor, unter denen die von Ferreri und Fellini, von 8 E ½ bis AMARCORD, über SATYRICON, deutlich hervorstechen. Mit der sexuellen Revolution, so scheint es, ist auch eine Beerdigung zu feiern. Ein Begräbnis für das Kino, könnte man meinen, denn das Jahr 1976 [...] ist auch das Jahr, in dem die meisten Trauerfilme veröffentlicht werden, wie der bereits erwähnte SALÒ oder Fellinis IL CASANOVA. (2012, 173–174)⁶

Anstatt die nachgezeichnete Entwicklung als Ironie des Schicksals zu verbuchen, soll im Folgenden gezeigt werden, dass es sich hierbei um eine medienanthropologische Szene par excellence handelt, die erstens eine Reihe gängiger Mythen über menschliche Sexualität als anthropologische Konstante aufdeckt und zweitens die Notwendigkeit verdeutlicht, die vorgängige Verschränkung von menschlichen und medialen Faktoren konzeptionell ernst zu nehmen. Diese Neuperspektivierung ist vonnöten, da die reine Konstatierung des Scheiterns von Pasolinis sexueller Utopie droht, zentrale Dimensionen der Medialität zu übergehen. Sowohl Pasolinis *Trilogie des Lebens* als auch die daran anknüpfenden populären Filme sind mediale und damit technische und ästhetische Gefüge. Hier wird Sexualität als vermeintlich urwüchsige menschliche Betätigung und anthropologische Grunddimension auch entgegen der Annahmen Pasolinis nicht einfach dargestellt, aufgerufen oder reanimiert, sondern vielmehr im Zusammenspiel von Medien, menschlichen Figuren und Körpern überhaupt erst hergestellt. Dies freizulegen allerdings bedarf es eines veränderten Blickwinkels, nämlich präzise einer medienanthropologischen Perspektive auf das vermeintlich Naturwüchsige.

3.4 Erotik und Sexualität als Körpertechniken in IL DECAMERON und im Decamerotico

Wie in Kapitel 2.6 ausgeführt, beruht die dieser Arbeit zugrunde liegende medienanthropologische Perspektive unter anderem darauf, das intrinsisch Medientechnische des vermeintlich Natürlichen kenntlich zu machen und umgekehrt. Hierfür verschiebt die

6 Original: »Ma ci interessa segnalare soprattutto che – già a metà anni Settanta – sembra chiudersi quel rapporto fra Eros e Thanatos che trova curiosamente alcune delle sue manifestazioni più estreme nella cinematografia italiana. Che nel cinema d'autore, parlano di sesso, si respiri anche un'aria di morte è piuttosto chiaro e traspare da un'infinità di pellicole, fra le quali spiccano con evidenza quali di Ferreri e dello Fellini, da 8 E ½ ad Amarcord, passando per SATYRICON. Con la rivoluzione sessuale, insomma, pare ci sia da celebrare anche un funerale. Funerale del cinema, si potrebbe pensare, [...] il 1976 è anche l'anno in cui escono le pellicole più funebri, come il già ricordato SALÒ o IL CASANOVA di Fellini.«

Medienanthropologie den analytischen Fokus weg von vermeintlich statischen Polaritäten wie *dem Menschen* und *dem Medium*, hin zu der Betrachtung verschränkter Existenzzweisen, Operationalitäten und Relationen. In besonderem Maße tangiert eine solche Re-Perspektivierung die Vorstellung von Sexualität bzw. Erotik. Anhand der Beschreibung des Diskurses um die Veröffentlichung von *IL DECAMERON* sowie den daran anschließenden Filmen des *Decamerotico*, nicht zuletzt anhand der eigenen Verortung des Films durch Pasolini, habe ich aufgezeigt, dass die Vorstellung von einer ursprünglichen menschlichen Sexualität in den 1970er-Jahren nach wie vor virulent war und Erotikfilme regelmäßig auf das Verhältnis zwischen einer zu begrüßenden Treue und einer abzulehnenden Entfremdung gegenüber der beanstandeten, vermeintlich natürlichen menschlichen Sexualität hin befragt wurden (vgl. u.a. Spinazzola 1958). Dieser Diskurs gründet folglich auf der Separierung von vorgängig Natürlichem und nachträglich Technischem, wobei das Technische unter den allgemeinen Verdacht gerät, den Menschen von seiner eigenen Natur zu entfremden. Wie nun ließe sich eine medienanthropologisch informierte Antwort auf diesen Verdacht ebenso wie auf Pasolinis eigens proklamiertes Scheitern des Wiedererweckens menschlicher Ur-Sexualität über die Technik des Films formulieren?

Ogbleich Pasolini in *Die Schriftsprache der Wirklichkeit* (2012 [1966]) durchaus fruchtbare Ansätze für eine Medienanthropologie des Films liefert, wie Lorenz Engell in *Der Film zwischen Ontografie und Anthropogenese* (2015) herausarbeitet, sind die Ausführungen Pasolinis zur *Trilogie des Lebens* gezeichnet von dem Glauben an einen vortechnischen Körper, der paradoxerweise gerade über die Technik des Films wiederbelebt werden soll. In *Die Schriftsprache der Wirklichkeit* hebt Pasolini die vorgängige Durchdringung von Kino und Realität hervor, wobei er erstens den Film als »menschliche Ausdruckssprache« (2012 [1966], 72) und zweitens die Wirklichkeit als »Kino in natura« (ebd., 73) bezeichnet. Eine klare Trennung zwischen vortechnischer Natur und nachträglicher Technifizierung, von unmittelbarer und medienbedingter Gesellschaft oder von Leben und Mechanisierung scheint hier entgegen vieler seiner anderen Äußerungen gerade nicht gegeben. Im Kontrast zu diesen Ausführungen arbeitet in der *Trilogie des Lebens* die Idee eines vorzivilisatorischen, reinen, sprich vortechnischen Körpers aktiv mit. Während sich Film und Realität in *Die Schriftsprache der Wirklichkeit* koemergent hervorbringen, erscheint das Sexuelle in Pasolinis davon abweichendem Verständnis im *DECAMERON* als letzte Bastion eines vortechnischen Körpers, der durch Modernisierung, Industrialisierung, Kommerzialisierung und nicht zuletzt Pornographisierung vermeintlich verloren gegangen sein soll.

Dieser Widerspruch kündigt bereits an, dass möglicherweise auch der Film selbst ein uneindeutigeres Verständnis von Sexualität ermöglicht, als es ihm vom Regisseur zugesprochen wird. Wo Pasolini sprachlich noch am Glauben an eine Ur-Sexualität als anthropologische Dimension menschlicher Existenz festhält, geht sein eigener Film bereits über ihn hinaus und macht die Medialisierung des Sexuellen leiblich erfahrbar. Sexualität ist hier gerade nicht natürlich gegeben, sondern immer kontingent, ephemeral, an örtliche, personelle, wahrnehmungsspezifische und mediale Aspekte gekoppelt. Ob sie zur Entfaltung kommt oder nicht, ist durch ein intensives Spiel mit An- und Abwesenheiten, Irrwegen, narrativen Verschachtelungsstrategien und Verschiebungen sozialer Ordnungen, Bilder und Töne bedingt. Im *DECAMERON* tritt Erotik also entgegen der Aus-

führungen des Regisseurs als zutiefst medial konfiguriert in Erscheinung. Das künstlerische – also materielle, technische, handwerkliche – Hervorbringen von Bedeutungs- und Affizierungsebenen wird im Film sogar permanent verhandelt, sei es in den Szenen des Erstellens des Triptychons oder wenn Pasolini als Giotto-Schüler über mittelalterliche Märkte läuft, aber im Modus des Filmemachers die Motive für die nachfolgenden Erotikszenen auswählt.

Erotik wird auch in den Szenen, in denen sexuelle Interaktionen vorkommen, als szenenbildnerisch, kameraperspektivisch sowie montage technisch konstituierter Prozess ausgestellt. Das *Gemachtsein* von Erotik wird dabei gerade nicht negiert, ein dokumentarischer oder dem Realismus verhafteter Modus wird nicht einmal vorgetäuscht. Stattdessen lässt sich – entgegen Pasolinis Ausführungen – die These aufstellen, dass die medientechnische Bedingtheit des Sexuellen im Erotischen selbst filmisches Thema des DECAMERON ist. Die fünfte Episode des Films (die in der zuvor genannten Marktszene vorbereitet wird) kann hierfür beispielhaft angeführt werden.

In dieser Szene verabreden sich Caterina (Elisabetta Genovese) und Riccardo (Schauspieler unbekannt) zu einem nächtlichen Rendezvous auf einem Dach, um von Caterinas Eltern unbemerkt miteinander die Nacht verbringen zu können. Die filmmediale Erotik wird auf diese Weise räumlich und zeitlich begrenzt. Es gibt ein spezifisches Setting, das wiederum eigens im Film in Erscheinung tritt. Ein Bettlager auf dem Dach wird dabei zu einem Filmset im Filmset (Abb. 7). Der Ort ist vom restlichen Dach optisch unter anderem durch Textilien abgetrennt, wobei die durchlässigen Vorhänge das für die Erotik typische Spiel mit (Un-)Sichtbarkeiten vorantreiben, und zugleich eine innerfilmische Doppelung vornehmen, nämlich die der projektionstechnischen Leinwandfläche (Abb. 8).

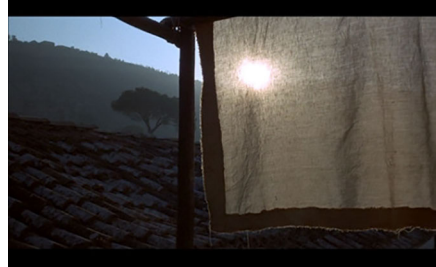
Die Begegnung zwischen Caterina und Riccardo, der erste sexuelle Kontakt, den beide in ihrem Leben haben, ist durch dieses durchgehend mediale Setting gerahmt. Sie wird des Weiteren konfiguriert durch offensichtliche Wechsel in der Einstellungsgröße (wenn Totalen extremen Nahaufnahmen weichen), durch das langsame Abfahren der Körper durch die Kamera, sowie durch ein besonderes Augenmerk auf einzelne Blicke, Gesten, die Haltung der Körperteile zueinander. Die sexuelle Begegnung ist dabei durchaus im Sinne Pasolinis unschuldig, auf eine gewisse Weise unbedarft und schambefreit, wenn beispielsweise Caterina unwillkürlich im Schlaf ihre Hand auf Riccardos Penis legt (Abb. 9). Das Entscheidende ist jedoch, dass diese Unschuld nicht naturgegeben, sondern ebenso medial konfiguriert und hervorgebracht ist wie die soziale Reglementierung, die mit dem Anbruch des morgens und dem Entdecken des Paares durch Caterinas Eltern unausweichlich erneut einsetzt (Abb. 10). Der Freiraum des Nachtalters ist demnach möglicherweise weniger explizit reglementiert oder fremdbestimmt, doch ebenso medial verfertigt und konstituiert wie die Szenen der sozialen Kontrolle. Die unschuldigen, archaischen Körper, die Pasolini hier wiederzuerwecken sucht, werden erst durch technische Operationen als unschuldige, archaische Körper hervorgebracht. Wo Pasolini noch eine körperbezogene Ursprungstypie verfolgt, ist sein eigener Film schon über ihn hinausgegangen und weist das vermeintlich Ursprüngliche als protofilmische Szene aus.

Abb. 7: Das Filmset im Filmset.

Abb. 8: Der Vorhang als Leinwand-Doppelung.

Abb. 9: Die ›unschuldige‹ Geste.

Abb. 10: Entdeckung des Tabubruchs.



Quelle: IL DECAMERON, Stills.

Die Filme des *Decamerotico* führen die im DECAMERON bereits offenkundige Media-
 lität filmischer Erotik ebenso wie die der menschlichen Sexualität weiter fort. Der Ver-
 gleich von Filmerotik zwischen der *Decamerone*-Verfilmung Pasolinis und der im *Deca-*
merotico vorherrschenden Tendenz legt dann Folgendes nahe: Einerseits ist in Pasolinis
 Film eine Offenheit und Multiplizität von Erzähl-, Wahrnehmungs- und Affizierungs-
 strukturen angelegt, die in der Unabschließbarkeit des Erotischen ihre Entsprechung
 findet. Diese Multiplizität negieren die *Decamerotico*-Filme, führen sie das Sexuelle doch
 größtenteils zurück auf eine verflachte Repräsentationslogik, die den männlichen Blick
 auf den Fluchtpunkt des nackten Frauenkörpers ausrichtet. Andererseits kann Pasolinis
 kulturkritischer Blick auf die *Decamerotico*-Filme nicht unhinterfragt übernommen wer-
 den, denn Pasolini verfolgte selbst die irreführende Hoffnung, eine angeblich natürliche
 Sexualität mittels einer technischen Praxis wiedererwecken zu können, ohne dabei die
 technische Dimension des Films als genuinen Bestandteil jener postulierten ›ursprüng-
 lichen‹ Sexualität anzuerkennen. Diese grundsätzliche Spannung legt der DECAMERON
 durch seine filmischen Inszenierungsstrategien letzten Endes selbst offen.

In diesem Sinne entspricht die Inszenierung von Sexualität sowohl im DECAMERON
 als auch in den *Decamerotico*-Filmen eher den Ausführungen Marcel Mauss' zu den so-
 genannten *Körpertechniken* (vgl. 1989 [1934]) denn den Ausführungen Pasolinis zu seinem
 eigenen Film. In Rekurs auf Platon argumentiert Mauss, dass es ein Zeichen der west-

lichen Moderne sei, Technik auf Instrumente, Apparate und Maschinen zu reduzieren. Für Mauss sind hingegen auch Körperpraktiken wie das Gehen oder Schwimmen unter dem Begriff der Technik – bzw. der *techné* – zu fassen. Daran anschließend lassen sich auch Sexualität und Erotik als Körpertechniken begreifen, die durch Imitationen, Anleitungen wie das Kamasutra, Darstellungsmodi, öffentliche Aufführungspraktiken, Sexspielzeuge, Dating-Plattformen uvm. technisch und diskursiv modifiziert und transformiert werden. Ein erster Unterschied zwischen Erotischem und Sexuellem lässt sich dann dahingehend benennen, dass Sexualität eine ausgeführte Körpertechnik ist, wohingegen die Erotik im Spiel zwischen Anziehung und Abstoßung, Zeigen und Verstecken, Nähe und Distanz eine Körpertechnik der Latenz ist. Beides lässt sich jedoch nicht unabhängig voneinander diskutieren, prägen doch Techniken der Erotik das Sexuelle genauso wie umgekehrt.

Im Sinne der Mauss'schen Körpertechniken lassen sich die Verfilmungen des *Decamerone* im Italien der 1970er-Jahre als ein spezifisches Momentum begreifen, die Körpertechniken der Erotik und der Sexualität ein Stück weit zu verschieben und zu konfigurieren. Dies geschieht indes nicht in einem Gestus der Entfremdung von ›der ursprünglichen Natur des Menschen‹, denn eine solche hat es überhaupt nie gegeben. Vielmehr helfen die *Decamerone*-Verfilmungen, die filmische und damit medientechnische Komponente des Erotischen als konstitutiven Bestandteil menschlicher Sexualität ernst zu nehmen.

Die Anerkennung der gegenseitigen Bedingtheit von Natürlichem und Technischem in der Erotik bedeutet indes nicht, dass die Art der Verschränkung von Körperlichem und Technischem automatisch politisch oder ethisch gutgeheißen werden muss (dieses Argument rekurriert wieder auf die Ausführungen zu einem medienanthropologisch informierten Kritik Begriff aus Kapitel 2.6). Die Tatsache, dass die *Decamerotico*-Filme die technische Verfasstheit menschlicher Sexualität kenntlich und dadurch analytisch beschreibbar machen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie auf der Repräsentationsebene ein größtenteils an patriarchalen Konventionen orientiertes Bild von erotischem Begehren vermitteln. Dies tun sie jedoch nicht *aufgrund* ihrer technischen Verfasstheit, sondern aus gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen heraus, die kontingent sind und weder allein in der Technik noch in der Natur begründet liegen. Das Anerkennen der vorgängigen Verschränkung von natürlichen und technischen Aspekten durch die medienanthropologische Perspektivierung ist dann sogar der erste Schritt, um diese Kontingenzen erkennen und benennen zu können.

