
RAINER JUST

DIE WUT DES BEGEHRENS

3096 Tage: Überlegungen zu einem missglückten Liebesfilm

*Wenn du liebst, ohne Gegenliebe hervorzurufen, d. h.
wenn dein Lieben als Lieben nicht die Gegenliebe
produziert,
wenn du durch eine Lebensäußerung als liebender
Mensch dich nicht zum geliebten Mensch machst,
so ist deine Liebe ohnmächtig, ein Unglück.*

Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*

*Why is it something so good
Just can't function no more?*

Joy Divison, »Love will tear us apart«

»Bist du dort oben auch allein?« Die Frage, die das Mädchen an ihren Entführer stellt, klingt so existentialistisch, wie sie ist. Sie setzt nicht nur den Spießbürger, der Gewalt sät, mit dem Gott gleich, der er so gerne wäre, sie trifft auch soziologisch die Härte des menschlich, allzu zwischenmenschlichen Kerns: In einer Konkurrenzgesellschaft, in der jeder gegen jeden und Gott gegen alle antritt, ist das vorherrschende Gefühl Einsamkeit. Die Monade. Die Zelle. Der fensterlose Raum. Das Motto des Films *3096 Tage*, der die Geschichte von Natascha Kampusch erzählt, lautet, dass am Ende nur einer überleben konnte. Entweder er oder sie. Doch das *Highlander*-Mantra, das zu Hollywoods bevorzugtesten gehört, ist so untröstlich wie falsch. Keiner kommt hier lebend raus. Nicht einmal Gott. Kapitalismus:

das ist die Unmöglichkeit von Liebe, und unter der transzendentalen Obdachlosigkeit wird der Keller zum realsten Ort ihrer Verwirklichungsversuche. Was bleibt, ist die Utopie der Katakombe. »Bist du dort oben auch allein?« Ja, auch Priklopil lebte nur mit seiner Mutter, die ihm, untot wie die Mumie aus Hitchcocks Horrorfilm, alles zum obszönen Genuss angeboten hat: den Platz des allesgenießenden Vaters.

Doch die Liebe zu kritisieren, ist leicht. Liebe setzt Glaube voraus, Treue ans Ungewisse, und der, der glaubt, ist unter dem Blick der einäugigen Aufklärung immer der Dumme. Wer heute die Idee der romantischen Liebe vertritt, macht sich so lächerlich wie der, der behauptet, es gäbe einen Gott. Rationale Säkularisierung hat beide Konzepte gründlich destruiert. Sade und Schopenhauer, Feuerbach und Nietzsche – ihre Exekutionen waren präzise, brillant und notwendig, doch die positivistischen Leichenbestatter, die folgten, haben das Entsorgungsgeschäft allzu sorglos erledigt, und wer die Toten nur oberflächlich begräbt, darf mit ihrer baldigen Wiederkehr rechnen. Das ist die Hamlet-Kondition der Moderne. Der vergiftete König kehrt wieder als das Gespenst des Kommunismus. Die ertränkte Ophelia kehrt wieder als das Gespenst der Liebe. Beide Geister erschrecken, denn sie sind von der Gewalt, die sie verinnerlichten, entstellt, aber sie ermahnen, als Opfer, trotzdem zu dem Versuch, Gerechtigkeit zu denken inmitten eines universalen Schuldzusammenhangs.

Jedes Dokument der Liebe ist ein Dokument des Wahnsinns, ein *sacrificium intellectus*, ein Opfer der Vernunft,

das in seinem Genitiv doppelt und dialektisch gelesen werden muss. Auch exzessivste Libido bricht sich auf rationalen Wegen ihre Bahn. Priklopils Liebesparadigma folgt der Ökonomie einer Konsum- und Konkurrenzgesellschaft, in der das Eigentum seinen Fetisch-Wert nicht zuletzt dadurch erhält, dass es allen anderen zum Genuss entzogen wird. Die Erregung an der Ungerechtigkeit der Besitzverhältnisse, das Gier-ist-geil-Prinzip, kulminiert im bürgerlichen Phantasma von Luxus-Gut und Trophy-Woman: Der Wunsch nach intimer Paarbindung zielt auf Ausschließlichkeit, aufs Verfügungsmonopol an den sexuellen Mitteln, als wäre auch Lust – analog zum Sprichwort vom geteilten Leid – nur noch halb so viel wert, wenn ein zweiter sie genießt. Genossen unerwünscht. Die stille Gleichsetzung – Lust ist Leid und Leid ist Lust – verrät den sadomasochistischen Zirkel, aus dem Liebe, die nur nach Spiegelbildern sucht, keinen Ausweg findet.

Der Film bemüht sich, ohne dass es ihm wirklich gelänge, die Banalität des Monströsen zu demonstrieren, und etliche der Zuseher zeigten sich auch brav darüber erstaunt, welch ordentliches Leben der Herr Priklopil geführt hat. Der Täter: ein Mensch wie wir? Jede symptomatologische Kritik, die nach den inneren Bedingungen eines außergewöhnlichen Ereignisses fragt, nötigt zu diesem Perspektivenwechsel. Pathetisch gesprochen: Wir müssen uns Priklopil als einen unglücklichen Arbeiter im Steinbruch des Herzens vorstellen. Wäre es anders gewesen, d. h. hätte es ihn nicht auch nach Anerkennung seines brutal artikulierten Begehrens verlangt, so wäre das vermeintliche Happy-End wohl kaum zustande gekommen. Nach 3096 Tagen hat sie ihn verlassen; nach 3096 Tagen hat er sich vor den Zug geworfen. Das entschuldigt natürlich nicht das Verbrechen, macht aber die systemische Gewalt, die die Wut des Begehrens ummantelt, umso bedenklicher und damit auch die Gewalt, die im Triumph jedes Überlebens steckt, selbst im Überleben eines kleinen Kindes, das niemals, aus der Retrospektion Freuds, unschuldig gewesen sein wird. Der Film genießt den Tod des Anderen.

Wenn es ein Kardinalideologem kulturindustrieller Produktionen gibt, dann liegt es in diesem Genuss. Gewalt wird zelebriert, ein Über-Leben in Aussicht gestellt, das es in einer Gesellschaft, die auf Ungerechtigkeit, Wechselverachtung und Geistfeindlichkeit gründet, nicht geben kann. Der Zwang zu konkurrieren verwandelt alles Zwischen-

menschliche, selbst die Liebe, in ein Duell: Jedem pocht die Angst bis über den Kopf, er könne erst leben, wenn der andere, der das Gleiche wolle wie er, ums Leben gekommen sei. Du oder ich, ich oder du. Wer zuerst sagt, ich liebe dich, hat verloren. Aber der Film wagt kein solch hyperkritisches Assoziat. Der Verdacht, der sich aus der Normalität des Täters ergeben müsste, der Umkehrschluss ins Unheimliche, dass auch das Begehren des Zusehers, sein innerster *heartcore*, von einer gesellschaftlich produzierten Gewalt angetrieben sei, einer Gewalt, die sich vielleicht graduell, aber keinesfalls substantiell von der des Verbrechens unterscheidet, soll dem kleinen Mann, der im großen Publikum sitzt, nicht zugemutet werden. Ganz zu schweigen von der Frau.

Der Film zeigt, wie der Täter, kurz nach der Entführung, seinem Opfer ein Märchen vorliest – nicht zufällig ist es das Märchen von der Prinzessin auf der Erbse – und dann, als er gehen will, sich mit der Bitte des Kindes konfrontiert sieht, er solle ihm, wie es seine Eltern immer getan haben, einen Gute-Nacht-Kuss geben. Er zögert, doch er tut es. Liebe: das heißt einer Konvention folgen. Liebe: ein häufig gebrauchtes Wort. Man tut es eben. Hunger ist der beste Koch, und die Sehnsucht kommt beim Geschichten-Erzählen. Zuhören. Gehorchen. Hörig-Sein. Jedes Begehren baut sich seine Echokammern. Ein paar Jahre später wird das Mädchen zu ihrem Entführer sagen, dass er genauso an sie gebunden sei wie sie an ihn.

Hier, im Aufzeigen des alltäglichen *quid pro quo*, hat der Film seine gelungensten Passagen. Der Anspruch auf Liebe entspricht dem Tauschwertdenken, das undenkbar ist ohne Gewalt. Wenn du mir zu essen gibst, schenke ich dir ein Lächeln; wenn ich mit dir ins Bett gehe, musst du mich dafür in den Garten lassen; wenn du mich nicht schlägst, werde ich dich nicht verlassen ... Das Gesetz des Kellers folgt der Ökonomie des betrügerischen Äquivalenzprinzips, das überall ›dort draußen‹ herrscht: Wer den anderen tüchtig übers Ohr haut, bekommt die allgemeine Anerkennung, die sich nicht erst seit Hegel am Verhältnis von Herr und Knecht orientiert. Der kapitalistische Imperativ, nichts ohne Gegenleistung zu geben, durch den sich auch alle Lust in List verwandelt, mündet in der wechselseitigen Vernichtungsdrohung. Nichts gegen Nichts. Was dem Einzelnen bleibt, ist die Hoffnung, verschont zu bleiben; und seine narzisstische Pseudoindividualität, deren Begehren sich darauf zurückgeschraubt hat,

sich nur noch als Markenbewusstsein zu verwirklichen. »Aphrodite« oder »Passion?« fragt Priklopil seinen mageren Schatz und meint damit – *sancta simplicitas!* – bloß die Namen der Schlafzimmereinrichtungen, die sich dem unfreien Paar zur Wahl anbieten. Doch in den grausamen Metonymien werbekatalogischer Leidenschaft blitzt auch etwas auf von letzter Utopie: Liebe – wenn wir diese Unwirklichkeit so nennen wollen – war von jeher die härteste Arbeit am Mythos.

Jedes Dokument der Liebe ist ein Dokument der Barbarei (und nicht nur – siehe Hamlet – weil es ein *document in madness* wäre). Der Fall Kampusch lädt dazu ein, die Liebe zu kritisieren, erst recht im Zusammenhang mit dem Komplementärfall Fritzl, der die heimtückische Familienähnlichkeit, die unter libidinösen, ökonomischen und kriminellen Energien herrscht, noch deutlicher ans Licht gebracht hat. Zweifellos ist dabei die patriarchale Gewalt, das dominante Machtgefälle der Geschlechter, am sichtbarsten. Man sollte aber deshalb nicht die Schuldverstrickung der Frau, die genauso die gesellschaftliche Gewalt in ihrem Sehnsuchtsprogramm verinnerlicht hat, aus den Augen verlieren. Was sich eine Mutter von ihrem Sohn verspricht, was eine Frau an ihrem Mann begehrt, verweist ebenfalls zurück auf die allgemeine Matrix der Macht, deren gnadenloses Gesetz darüber entscheidet, wer am Ende des Tages der Erfolgreiche und wer der Versager, wer der Liebenswerte und wer der Abstoßende ist. Es gibt kein Begehren der Unschuld.

Von der antiken Wahl des Paris, der aus drei Schönen die Schönste erküren sollte, bis zur Rampe in Birkenau, wo die Gleichgültigkeit den unmittelbaren Tod bedeutete, ist der Weg nicht weit. Die Grausamkeit, die noch in der zärtlichsten Selektion steckt, hallt wider in der Gretchenfrage aller Geliebten, die auch die Entführte an ihren Entführer stellt: »Warum ich? Warum ausgerechnet ich?« Priklopil antwortet im Film, es sei ihr Lächeln gewesen, aber er weiß, dass sein Geschmacksurteil, das am extremsten Partialobjekt haftet, kein gültiger Grund sein kann. Das Haus, fügt er deshalb rasch hinzu, sei eben schon gebaut, es sei eben alles schon fertig gestellt gewesen. Er hat recht: Es ist der Überbau, der alles zur Liebe, der alles in den Keller zwingt.

Doch die verstörendste Erkenntnis liegt woanders. Die Kritik, dass die Liebesbeziehungen durch die Gewalt kapital-phallokratischer Machtkonstellationen entstellt

sind, ist zwar hart und treffend, sie hat aber zugleich auch etwas Beruhigendes, denn unterschwellig schwingt die Illusion mit, es bräuchte nur eine Überwindung der patriarchalen Verhältnisse und die Liebe – *simsalabim!* – wäre wieder in Ordnung. Erst wenn man den Einwand, das, was hier geschehen sei, habe doch mit »wahrer Liebe« nichts zu tun, ernst nimmt und versucht, die Liebe wahrhaft, d. h. auch in ihrem schrecklichen Wesen zu denken, erst dann, in diesem Blick über das Ende des Märchens hinaus, würde die Kritik radikal werden. Denn die massive Anziehungskraft, die von dem Fall Kampusch ausgeht, korrespondiert mit einer irreduziblen Unheimlichkeit, die uns spüren lässt, dass Gewalt Liebe nicht nur entstellt (das tut sie zweifellos), sondern dass die Entstellung selbst die Liebe ist. Ein Verfehlungseffekt. Eine Über-Wunde. Ein notwendiger Aufbruch im Schmerz.

Darin liegt der dunkle Wahrheitsgehalt jeder Verführungsgeschichte. Dass die Liebe den Menschen mit Gewalt ergreift. Dass alle Liebesbeziehungen Machtverhältnisse sind. Dass die Leidenschaft, dieser als wundervoll empfundene Sehnsuchtschwindel, nur dort entsteht, wo es zu einem Ungleichgewicht kommt, einem Taumel am Abgrund, zerrissen zwischen Lust und Verlust, zwischen Auslöschung und Neuerschaffung. Dass es ohne das Kellertheater der Grausamkeit, ohne diese Ringkämpfe und Selbstzerfleischungen, die auch Filme wie Lars von Triers *Antichrist* oder Ulrichs Seidls *Paradies Glaube* zeigen, kein sexuelles Verhältnis geben kann, grundsätzlich nicht, was auch der Grund und der Abgrund dafür ist, warum Liebe nie zu funktionieren, nie harmonisch zu verlaufen vermag und warum sie jedes Mal, am Ende und von Anfang an, eine Passion gewesen sein wird – das schöne Leiden am Mangel an Symmetrie. »Immer gab es etwas, das nicht in Ordnung war«, heißt es in dem Märchen, das auch Prinz Priklopil seiner Auserwählten vorgelesen hat. Genau: Was uns lieben macht, was wir Liebe nennen, ist die Störung der Ordnung. Der Rest ist Sympathie.