

# Sexuelle Gewalt, psychisches Trauma und masochistische Spiele in Cavanis

## *Il portiere di notte* (IT 1974)

Julia Barbara Köhne

### **Pain and Pleasure: KZ-Repräsentation und Sexualität als Filmphänomen**

Der Spielfilm *Il portiere di notte* aus dem Jahr 1974 ist Teil eines Filmensembles, das psychotraumatische Ereignisse im Kontext von Internierung in NS-Konzentrationslagern während des Holocaust, Traumasymptomatiken und die Trias Geschlechterverhältnis, Sexualität und Erotik miteinander verbindet. Diese Spielfilme greifen ein im Post-Holocaust/Shoah-Diskurs lange tabuisiertes und immer noch umstrittenes, seit den 1990er-Jahren jedoch auch in Bezug auf die Realgeschichte der KZs umfangreich erforschtes Thema auf und fiktionalisieren es auf provokante Weise (Amesberger, Auer & Halbmayer, 2004; Shik, 2009; Sommer, 2009a, b; Hedgepeth et al., 2010). Sie gehören zu einem Winkel der Filmgeschichte über KZ-Repräsentationen, der sich einer logisch-wissenschaftlichen und ethischen Leseweise zunächst zu entziehen scheint. Bereits Ende der 1940er-Jahre tauchte in Spielfilmen eine ganze Reihe von ›schönen‹ Frauenfiguren auf, die als KZ-Überlebende gezeichnet sind und darüber hinaus ein spezielles Geheimnis in sich tragen: Innerhalb

der KZ-Erfahrung wurden die weiblichen Filmcharaktere nicht nur traumatisiert, sondern von KZ-Aufseher/innen, -Ärzten oder SS-Offizieren sexuell begehrt, belästigt, in Dienst genommen, missbraucht und/oder vergewaltigt. Aus dieser von Zwang und sexualisierter Gewalt gekennzeichneten Verletzungsverbindung erwachsen, je unterschiedlich, entweder Ekel, Hass, Abwehr und Distanznahme gegenüber dem Täter oder der Täterin oder aber Abhängigkeit, Leidenschaft, Lustgenuss und Liebe.

Der Clou bei einigen dieser Filme ist – namentlich bei *Pasażerka* [*Die Passagierin*] (POL 1961–63), *Witness Out of Hell* [*Zeugin aus der Hölle*] (BLK/JUG/DEU 1966/7) und *Il portiere di notte* [*Der Nachtportier*] (IT 1974), dass ihre Protagonistinnen nicht nur in traumasymptomatischen Flashbacks von ›Erinnerungen‹ an solche Gewaltszenen heimgesucht werden, sondern sie ihren Aggressor/innen zu einem späteren Zeitpunkt ihres Lebens an einem zivilen Ort wieder begegnen. Das in allen drei Fällen ungeplante Wiedersehen findet seine Fortsetzung in Form von »traumatic encounters« ganz unterschiedlicher Prägung – in flüchtigen Begegnungen auf einem Luxusdampfer, im Gerichtsprozess oder in

einer moralisch verstrickenden Liebesbeziehung. Die Frauenfiguren reagieren entweder mit Vermeidungsverhalten, Todesangst oder Selbstmord (*Witness Out of Hell*) (Nagler, 2007; Guger, 2008, S. 69ff.), äußerlichem Gleichmut, Ignoranz und Passivität (*Pasazerka*) oder erotischem Verführungsinteresse, schließlich leidenschaftlicher Sexualität (*Il portiere di notte*). In *Sophie's Choice* (USA 1982), nach William Styron's Novelle »Sophie's Choice« von 1976, agiert die polnisch-katholische Holocaustüberlebende Sophie (gespielt von Meryl Streep) ihre sexuelle Aufladung, die von ihren traumatischen Verletzungen, ihrem Überlebenden-Syndrom sowie ihren Schuldgefühlen wegen ihrer früheren Komplizenschaft mit ihrem antisemitischen Vater herrührt, mit einem Stellvertreter aus. Hierbei handelt es sich um den US-amerikanischen »jüdischen« Schriftsteller und Borderliner Nathan, der ihre masochistische Resignation zu seinem Vorteil zu nutzen weiß (Oster, 2003). Sophies »Liebe zum Trauma« erweist sich als stärker als ihr Wunsch, sich mittels einer anderen Liebe aus dieser Verwicklung zu lösen.

Die weiblichen Figuren dieser Filme eint, dass die ehemals traumatisierende Situation zu einem späteren Zeitpunkt, nach Beendigung der Zwangssituation, mit dem Täter/der Täterin selbst beziehungsweise einer Surrogatperson re-enacted wird. In *Il portiere di notte* schien

sich die ehemalige KZ-Inhaftierte Lucia bereits während der Internierung, die als *Backstory* in Form von Rückblenden erzählt wird, mit dem Aggressor, dem Lagerarzt Max, unbewusst zu identifizieren. Mitunter entsteht sogar der Eindruck, sie habe sich in ihn und/oder die traumatische Struktur, geprägt von sexueller Manipulation und dem Wunsch zu überleben, verliebt.

Das Tabu bei dem ohnehin stark tabuisierten Konnex von Holocaust und Sexualität, das diese Filme berühren, besteht in der oberflächlich betrachteten scheinbaren »Freiwilligkeit«<sup>1</sup> aufseiten der »Opferfiguren«. Sie (er)dulden die sexuellen Annäherungen der Aggressorperson während der Gewaltsituation oder beim gemeinsamen Reenactment. Die subjektiven Gründe für diese nur dem Anschein nach Einvernehmlichkeit bleiben Außenstehenden uneinsichtig. Und die Filme bemühen sich, wenn überhaupt, in sehr unterschiedlichem Ausmaß, überzeugende Erklärungen und Antworten zu liefern. Der nicht genommene Ausweg, die ausbleibende Gegenwehr sind Teil der Scham- und Schuldgefühle initiierenden Komplizenschaft mit der Angreiferposition. Das Verhalten des »Opfers«, das mithilfe psychoanalytischer Lesarten als Inkorporation der Schuld des Aggressors erklärt werden kann, wurde in Rezeptionen dieser Filme oftmals als kurios, amoralisch, unethisch, pervers, masochistisch verworfen. Die Spur von

---

<sup>1</sup> Zur Kritik des Mythos der Freiwilligkeit siehe Amesberger et al., 2004, S. 340.

Eigenmächtigkeit und kreativem Gestaltungswillen, die in den genannten Filmen durch die Traumatisierung bei den ›Opfern‹ freigesetzt wird, wurden bisher weitgehend ausgeblendet.

In Besprechungen sind filmische Holocausterzählungen, wie der kontroverse, in einigen Ländern verbotene und zensierte Spielfilm *Il portiere di notte* – ebenso wie *Pasqualino Settebellezze* [*Sieben Schönheiten*] (IT 1975) in der Regie von Lina Wertmüller sowie nachfolgende Nazi-Sex-Ploitation-Filme –, wegen ihrer sexualisierten Gewaltästhetik immer wieder mit Vorwürfen der »Holocaust-Pornographie«, Skandalisierung, Dekadenz, Lüge, Täuschung, Nicht-Authentizität, Unglaubwürdigkeit, Romantisierung, Sexualisierung, Erotisierung oder gar der Universalisierung des Holocaust belegt worden (Krautheim, 2009). Die Zusammenführung von nationalsozialistischer Verfolgung und Herabwürdigung, sexueller Gewalt und gewaltförmiger Sexualität wurde selbst für den fiktionalen und imaginativen Spielfilmkontext als illegitim missbilligt. Auch Theoretiker/innen wie Susan Sontag, Primo Levi und Michel Foucault haben *Il portiere di notte* missverstanden: entweder als »wenig interessant« und »Erotisierung von Faschismus« (Sontag, 1980 [1974], S. 100f.), als sexuelle Selbstbespiegelung der (»radikal lesbischen«) Filmemacherin Cavani (Nadeau, 1995, S. 213)<sup>2</sup> oder als historisch

fehlerhaft, da Nazismus nicht mit erotischen Werten verbunden werden könne. Bis auf höchstens zufällige erotische Begegnungen zwischen ›Opfer‹ und ›Henker‹ wäre Eros im historischen Nazismus abwesend gewesen.<sup>3</sup> Seiner Deutungsoffenheit und symbolisch-diegetischen Komplexität zuwiderlaufend wurde der Film oftmals verkürzt wahrgenommen. Die Frauenfigur Lucia wurde in einigen Artikeln und Essays als psychisch traumatisiert, zugleich jedoch als passiv, apathisch, naiv, sadomasochistisch oder sadistisch, kurz als »Holocaust-Girl« (Smith, 1991, S. 22; Krautheim, 2009), bezeichnet. Einige Interpreten, wie etwa Marcus Stiglegger (2000 [1999], 2001), sehen in der dramatischen Ausgestaltung von fiktiven filmischen Geschichten wie der Lucias eine Tendenz zu subjektivistischer und damit »beliebiger« sowie mythisierender Verengung und Verzerrung objektiver *Geschichtsrealität*, die zugleich reduziere und enthistorisiere. Der Filmwissenschaftler erblickt in Filmen wie *Il portiere di notte* stereotypisierende Nationalsozialismuskonnotationen, die entpolitisierten; zudem werde das Verhältnis von ›Henker‹ und ›Opfer‹ sadomasochistisch verklärt und auf die Ebene sexueller Passionen verlagert. Victor L. Schermer (2007) dagegen meint, die diskursive Langlebigkeit des vagen, obskuren und ambiguen Films liege in seiner Anstrengung begründet, die paradoxe

---

<sup>2</sup> Pasquale De Filippo interviewt Primo Levi für die italienische Zeitung *La Gazzetta del mezzogiorno*, veröffentlicht am 10. Dezember 1977.

<sup>3</sup> Michel Foucault, 1994 [1975], S. 226 (basierend auf einem Interview mit G. Dupont für *Cinématographie*, 16, Dez. 1975). Diese enge Deutung verwundert vor allem, führt man sich vor Augen, dass gerade durch Analysen Foucaults entschlüsselbar wurde, inwiefern Sexualität immer auch Wahrheits- und Realitätsdiskurse aufruft und prägt.

Natur des Unbewussten zu ergründen: »[The movie] involves collaboration for mutual surrender and the emergence of a felt sense of intimacy and consequent pleasure«. Der Film stelle subtil die Frage in den Raum, »whether normative sexuality can be so readily distinguished from traumatic compulsion« (S. 929, 927).

In Fortführung und zum Teil Querung der Lesart von Lucia als Masochistin bei Graeme Krautheim erfolgt im Vorliegenden eine Revision und Neuinterpretation der Protagonistin von *Il portiere di notte*. Diese belichtet die vieldebattierte Juxtaposition von KZ-Repräsentation, Zwang und Sexualität im Zeichen psychoanalytischer Traumadeutungen neu. Es wird gefragt, wie die fiktionale Beschreibung erotisierter und sexueller Gewalt und Traumatisierung in diesem Film funktioniert. Hierbei werden signifikante psychologische, psychoanalytische und psychotraumatologische Fachtermini für die Filmanalyse fruchtbar gemacht. Diese werden vor allem auf die Frauenfigur Lucia angewendet, die im Folgenden zwar als psychisch irreversibel verwundet gelesen wird, deren (illusionäre) Eigenständigkeit, Emanzipations- und Gestaltungskraft, Aktivität, Selbstermächtigungs- und Subjektwerdungsversuche – im Gegensatz zu vorangehenden Interpretationen – jedoch herausgestrichen werden sollen.

Ausgehend von den in *Il portiere di notte* erzählten Phänomenen »Identifizierung mit dem Angreifer« (Ferenczi, 1932; A. Freud, 1936), »Stockholm-Syndrom«, Sich-Verlieben in die die Traumatisierung (mit) hervorrufende Aggressorfigur

beziehungsweise in die traumatische Struktur selbst (vgl. diskursive »Traumphilie«, Helmut Lethen; »sexueller Reizhunger«, »Versündigungswahn«, »Neigung zum fortgesetzten Erleiden sexueller Traumen«/»traumatophile Diathese«, Karl Abraham, 2006 [1907], S. 19, 21f.) werden im Weiteren folgende Aspekte analytische Annäherungspunkte bilden: Überlegungen zur komplex zu deutenden Formel »sleeping with the enemy« als Strategie der imaginären Wiedergewinnung von Kontrolle, zum Reenactment traumatischer Vergangenheiten, zu den Topoi Rollentausch und Cross-Dressing in der Nazi-Uniform des Unterwerfers – in Anschluss an Überlegungen Bruno Bettelheims von 1943 und Susan Sontags von 1974 – sowie zu Gilles Deleuzes Masochismus-Theorie (1968 und 1993).

Abgeleitet aus der fiktiven Einzelfallerzählung im Spielfilmmodus, der Geschichte Lucias, kann die Frage diskutiert werden, inwiefern dieser und ähnliche Filme für Individuen und Kollektive vor dem Hintergrund tatsächlicher historischer Traumatisierungen ein Durcharbeiten, Verschieben oder Überwinden der psychologischen Traumasymptomatik und ein Wiedergewinnen von Kontrollmacht, Rachephantasien oder Vergeltung imaginierbar machen.

## **Im Lager – Etablierung des Traumas**

### **Vorgeschichte: Backstorywound und Dreifachtabuisierung**

Cavanis *Il portiere di notte* sticht aus den

oben genannten Filmen, die Gewalt und Unterwerfung, Sexualität und Erotik im KZ-Kontext thematisieren, heraus, da diese Topoi hier auf besonders verstörende und schwer zugängliche Weise miteinander verbunden werden. Emotional unerträglich, politisch und moralisch unverträglich ob der ihm inhärenten transgredierten Tabus, die auch noch ineinander verschränkt und dadurch potenziert werden: KZ-Repräsentation gekoppelt mit sexueller Gewalt, Kollaboration mit dem Aggressor sowie im Nachgang aktives Begehren des männlichen Täters und des Traumas durch die Geschädigte.

In dem Kunstfilm *Il portiere di notte* begegnen sich Lucia (Charlotte Rampling), Holocaust-Überlebende, die als venezianische Tochter eines Sozialisten aus politischen Gründen in einem NS-Konzentrationslager interniert war, und der ehemalige SS-Offizier Max (Dirk Bogarde) im Jahr 1957 zufällig in einem Wiener Hotel wieder. Der ihr damals aufgrund ihrer speziellen asymmetrischen Verletzungsbildung verfallene Folterer arbeitet mittlerweile als Nachtportier. Max ist Teil eines Männerbunds, der in fiktiven selbstinszenierten Gerichtsverhandlungen die Unschuld beziehungsweise Läuterung seiner Mitglieder zu beglaubigen sucht. Bei diesen Männerbundtreffen sprechen sie sich gegenseitig von ihrer Täterschaft im Nationalsozialismus und der daraus entstehenden Schuld frei. Im Zuge dieser im privaten Kreis gespielten Szenerien werden belastendes Material sowie potentiell aussagefähige (Augen-)Zeug/innen, die die Verbrechen der Mitglieder

bezeugen könnten, eliminiert. Die Tätergemeinschaft perpetuiert also NS-Ideologie und Vernichtungslogik in kleinerem Rahmen aus Selbstschutz. (Dies ist als kritischer politischer Kommentar zu verstehen, der auf das Extradiegetische referiert. *Il portiere di notte* zeigt hiermit auf die historische Kontinuität solcher quasi-faschistischer Subsysteme bis in das Italien der 1970er-Jahre hinein und darüber hinaus. Denn die Zeit des Faschismus unter Benito Mussolini wurde vor Ort nur partiell kritisch aufgearbeitet, was sich beispielsweise im Ausbleiben eines internationalen Kriegsverbrecherprozesses äußerte.) Das unvorhergesehene Auftauchen Lucias und die Wiederaufnahme ihrer ›Beziehung‹ zu Max aktivieren den Schuldabwehrmechanismus der Männergruppe. Lucia wird ergo verfolgt, obwohl sich Max zu ihr bekennt. Die beiden flüchten daraufhin in die Enklave von Max' Apartment. Hier geraten sie zunehmend in einen traumartigen Zustand, der gekennzeichnet ist von Isolation, Dunkelheit, dem Fehlen von natürlichem Licht und Strom, unterbrochener Kommunikation mit dem Außen, Denunziation durch Freund/innen, Hilflosigkeit sowie von extremem Hunger und elaborierten Ritualen, in denen Max und Lucia per masochistischem Spiel KZ-Lagerszenen wiederholen und durcharbeiten (Freud, 1999 [1940], Bd. 10). Am Ende sterben beide an den Konsequenzen ihres Spiels.

Lucias traumatisierende KZ-Erfahrungen können von Zuschauenden nicht lückenlos, geschweige denn verlässlich rekonstruiert werden. Unter anderem da nie

geklärt wird, was Lucia aufgrund von traumatogener Amnesie *nicht* erinnert. Oftmals ist unklar, ob es sich bei den Filmbildern um bewusste Erinnerungen oder getriggertes Verdrängtes, um Flashbacks, Deckerinnerungen, Phantasien oder Projektionen handelt. Auf Qualität und Aussagekraft der jeweilig präsentierten Erinnerung, sei sie von Lucia oder von Max, lässt sich nur induktiv, jedoch in keinem Fall mit Sicherheit schließen. Hier werden die diskursive Erinnerungskategorie selbst und die ihr zugeschriebene zweiwertige Logik, wahr oder falsch, authentisch oder nicht-authentisch (Freud, 1999 [1940], Bd. 9), sowie angeblich stabile Areale des offiziellen Erinnerungsdiskurses durch Polyperspektivität und Ambiguität angegriffen. Dies schafft Raum für Enttabuisierung, Deklischierung und das Infragestellen glaubwürdiger Erinnerung.

Ein prägnantes Beispiel ist eine Erinnerungssequenz, die Lucia zugeordnet werden kann und sie in jugendlichem Alter in einem rosafarbenen Kleid und mit mädchenhaftem Haarband zeigt, wie sie mit anderen Kindern und Jugendlichen verträumt auf einem Kettenkarussell sitzt (Abb. 1).



Abb. 1: Auf dem Kinderkarussell kurz vor den Deportationsschüssen; 00:08:53)

Plötzlich werden die in ihren Sitzen

durch die Luft fliegenden, durch Metallbügel arretierten Kinder von einem nicht lokalisierbaren Punkt aus beschossen. Ihre Schreie sind zu hören, Lucia aber bleibt stumm, erleichtert und wirkt verstört bis apathisch. Es bleibt unklar, ob es sich bei diesem verdichteten Bild um ein traumatisches Wiedererleben der Vergangenheit oder ein Trugbild handelt, welches Lucias durch die Vielfachtraumatisierung beschädigtem Erinnerungsapparat entspringt. Es könnte sich auch um ein Sinnbild für den Moment ihrer Gefangennahme und anschließenden Deportation ins KZ handeln – ein erstes starkes AngstszENARIO, das die Traumalogik initiiert. Die schwindelerregende Drehbewegung des Karussells, die die hin- und herschwenkende Kamera einfängt und ansatzweise nachahmt, könnte zudem das sich drehende ›Rad der Geschichte‹ symbolisieren und die nun anstehende Rückreise in die traumatisierende Vergangenheit.

Welche Interpretation auch immer überzeugt, *Il portiere di notte* findet durch seine Poetik der Rückblenden ein filmisches Mittel, das mit der traumaspezifischen Zeitstruktur der Latenz, Nachträglichkeit, Wiederholung und Verschleifung korrespondiert. Sie ist Teil des beispielsweise im Sammelband *Trauma und Film* (Köhne, 2012) analysierten filmspezifischen Versuchs, psychische Traumaphänomene oder deren Bestandteile, wie die Rückkehr von Erinnerungsfragmenten oder Heimsuchungen, audiovisuell nachzuahmen und nachfühlbar zu machen.

Auch wenn in *Il portiere di notte* nur

touchiert, legen der realhistorische KZ-Kontext und Erzählungen von KZ-Inhaftierten, denen sexuelle Gewalt widerfahren ist, nahe, dass Lucias Vergewaltigung beziehungsweise sexuelle »Indienstnahme« durch den SS-Offizier Max unerträgliche Angst in ihr ausgelöst haben muss (Amesberger, Auer & Halbmayr, 2004, S. 14ff., 20).<sup>4</sup> Diese muss die ohnehin vorhandene Todesangst der KZ-Zwangssituation noch potenziert haben. Im Film wird dies vor allem in einer Erinnerungssequenz Lucias deutlich, in der sie – als Beginn ihrer sexuellen Zwangsbeziehung – von Max in einem Baderaum wie ein Tier gejagt wird. Immer wieder schießt der uniformierte SS-Offizier auf



Abb. 2: Jagd auf Lucia (00:13:37)

die Nackte. Lucia duckt sich und versucht, den todbringenden Schüssen zu entkommen (Abb. 2). Hierbei ist bemerkenswert, dass Lucia

das weibliche Angstdisplay, welches in Horrorfilmen der 1970er-Jahre streng standardisiert war, nur unvollständig zeigt: Sie duckt sich zwar und versucht, den Schüssen zu entfliehen, weint und schreit jedoch nicht. Die Szene lässt sich im Kontext selbstermächtigter weiblicher Protagonistinnen, so genannter *scream queens*, interpretieren, die im Horrorgenre erstmalig Ende der 1960er-Jahre die filmische Bühne betraten und mit ihren enervierenden Schreien die Opferposition überstiegen (Beck, 1978). Der fehlende Schrei Lucias verweist entweder auf einen maximalen Angstzustand oder ihren Instinkt, nur durch Einstimmen ins Spiel überleben zu können –

gewissermaßen als »Final Girl« (Clover, 1992 [1987]) — später im Film wird kolportiert, dass außer ihr niemand von Max' Lager-Patient/innen überlebt hat. In dieser Schießszene fällt demnach auch der Startschuss für das masochistische Drama, das die beiden später perfektio-

nieren werden.

Selbst wenn Lucia durch die Liaison mit einem SS-Offizier faktisch Vorteile

<sup>4</sup> In der Einleitung von *Sexualisierte Gewalt* (Amesberger, Auer & Halbmayr, 2004) wird der Kontext sexuelle Gewalt in KZ-Haft als Binnenstruktur beschrieben, die einerseits durch geschlechter- und rasenideologische Politiken des Nationalsozialismus bedingt war, andererseits durch ein konkretes Macht- und Hierarchiegefälle zwischen Täter/innen und Opfern, das einen grundsätzlichen Verlust von Vertrauen, Sicherheit, familiären Verbänden und Selbstwertgefühl auf Opferseite inkludierte. Durch Zeitzeuginneninterviews gestützt weisen Amesberger, Auer und Halbmayr (2004) nach, dass sexuelle Übergriffe von SS-Angehörigen auf Häftlinge viele verschiedene Formen annahmen, die von Vorgesetzten insgesamt zur systematischen Einschüchterung, Erniedrigung und Demütigung eingesetzt und dementsprechend auch gebilligt wurden, obwohl der Verkehr mit »Nicht-Ariern« prinzipiell staatlich geahndet wurde (S. 30).

erwachsen, wie besseres Essen und eine gewisse ›Sonderbehandlung‹, wodurch sie mitunter Überlebenshoffnung gewann, unterlag sie doch einer vollkommenen Zwangssituation.<sup>5</sup> Lucias Situation als ›Opfer‹ von Max' sexuellen Nötigungen dauerte vermutlich eine längere Zeitspanne an. Ihre entsetzliche Hilflosigkeit und Ohnmacht werden durch zahlreiche Erinnerungsrückblenden beider Protagonist/innen belegt. Beispielsweise durch eine Szene, in der Lucia von Max in den Ankunftsräumen des KZs selektiert und verfolgt wird. Der sich im Lager teilweise als Mediziner ausgebende Max filmt Lucia mit einer Handkamera – was einen medienreflexiven Filmen-im-Film-Effekt produziert (Abb. 3).

Er leuchtet sie an, objektiviert sie und



Abb. 3: Max selektiert Lucia im KZ zusätzlich mit der Kamera (00:09:04)

umkreist seinen ›Fang‹. (Der Name Lucia, die »Leuchtende«, leitet sich nicht zufällig vom lateinischen »lux«, gleich Licht, ab.) Max fängt sie nicht nur physisch, sondern bannt auch ihre Angst auf Film. Er benötigt diese skopophilen Aufnahmen für medizinische Experimente à la *Peeping Tom* (Michael Powell, UK 1960), wie später im Film erläutert wird.

### Der Stockholm-Syndrom-Effekt: Mit dem Täter geteilte Sexualität

Ein geläufiger Terminus, um die unbewusste Identifikation mit der Täterposition in einer existentiell bedrohlichen Zwangs- und Ausnahmesituation zu beschreiben, die bei Lucia infolge dieser ersten Misshandlung und Sondierung schleichend einsetzt, ist das sogenannte Stockholm-Syndrom. Der Terminus, der erstmalig in Zusammenhang mit einer Geiselnahme von 1973 verwendet wurde, benennt den psychischen Prozess, durch den ein Gewaltopfer aus Selbstverteidigungs- oder Selbsterhaltungszwecken ein positives emotionales Verhältnis zu einer es entführenden Person aufbaut, um durch diese Schutzhaltung zu überleben (Wieczorek, 2003, S. 434). So könne die eigene affektive Steuerungsmöglichkeit erhalten werden, was anschließend ins Unbewusste verdrängt werde (Harnischmacher & Müther, 1987). Möglich sind neben kooperativem Verhalten auch das Entstehen einer Liebesbeziehung während oder infolge des Kidnappings inklusive des Zeugens von Kindern – was für Außenstehende schwer nachvollziehbar ist. Mitte der 1990er-Jahre schreibt Jan Philipp Reemtsma (1997) in seinem literarischen Entführungsbericht *Im Keller*: »[...]Das] Gefühl der Sympathie mit den Verbrechern ist nicht das Geringste gewesen, was sie mir angetan haben. Es ist wie eine Schändung, und der Verlust der Fähigkeit, in eigener Sache hassen zu können, läuft auf eine psychische

<sup>5</sup> Wenngleich im Film ausgespart, siehe zum realhistorischen Abgleich z.B. die Forschung der israelischen Historikerin Na'ama Shik, die in Yad Vashem zur Verbindung von »jüdischen« Frauen, Shoah und Sexualität forscht: Shik, 2009, S. 222, 334.



Deformation hinaus« (S. 187). Reemtsma beschreibt das Herausfallen aus dem vertrauten Koordinatennetz nach seiner Befreiung als ein Gefühl des »Nur-Im-Keller-zuhause-Seins« – eine Sehnsucht nach einer imaginierten Rückkehr in die Kellerrealität und die Zwangssituation der Langzeittraumatisierung:

»Denn den Keller lässt man nicht zurück. Der Keller wird in meinem Leben bleiben [...]. Er bleibt der zerstörerische Einbruch, die Vergewaltigung, die Exterritorialität, die plötzlich wieder da sein kann. Zuweilen gibt es Momente, in denen etwas wie eine Sehnsucht nach der reduzierten Situation darin aufkommt. [...] Mit diesen Gefühlen bin ich nur im Keller zu Hause gewesen« (S. 17).

Übertragen auf das *Il portiere di notte*-Filmsetting bedeutet dies: Angesichts der oben umschriebenen lebensgefährlichen Bedrohung, im Weiteren durch sexuelle Angriffe des »Lagerarztes« noch gesteigert, »wählt« Lucia, sich in die Situation hineinzubegeben. Sie macht sie zu ihrer eigenen, anstatt dem »Sexplot« des männlichen Aggressors Max zu folgen. In Rückblenden werden der sexualisierte Blick Max' auf Lucia und ihr gewaltsamer Missbrauch als Sexobjekt gezeigt. Nach anfänglicher Apathie und Dissoziations-tendenz, gewinnt Lucia hierbei zunehmend subjekthafte Züge. So nimmt sie etwa nach einiger Zeit die *on top*-Sexposition ein, was der filmästhetischen Codierung von Vergewaltigung zuwiderläuft, und es wird zunehmend unklar, ob Lucia hingebungsvolle Lust trotz oder gerade durch die Extremsituation erfährt. In die Fiktion dieser ungewöhnlichen Liaison mischt sich noch eine weitere

Komponente. Lucia scheint Max nicht nur sexuell hörig zu werden und *vice versa*, sondern sich ansatzweise in ihren Aggressor zu verlieben. Analog zur Stockholm-Syndrom-Konzeption gaukelt sich Lucia vor – unter Ausblendung seiner in ihrem Beisein vollzogenen Gewalttaten an anderen Häftlingen –, Max wolle ihr nur »Gutes widerfahren lassen«. In Bezug auf das Sex-Spiel leugnet sie die höchst präsente massive und dauerhafte Gewalteinwirkung auf sie selbst. Als Belege für seine Gutwilligkeit interpretiert sie beispielsweise, dass Max ihr einmal, ihre weibliche Schönheit bewundernd, just dasjenige rosafarbene Kleid anzieht, das sie in der Karussellszene trug. Außerdem darf sie ihn bei Festivitäten mit anderen Offizieren begleiten, wodurch er sie über die anderen Insass/innen erhebt. Indem *Il portiere di notte* die Geschichte einer Frau erzählt, deren Bewältigungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten durch die Angriffe auf ihre seelische Integrität und Stabilität überstiegen werden, schafft der Film ein Plateau für die Frage irreversibler Schädigung durch psychische Deformation. Das Sexualtrauma, das die Figur Lucia verkörpert, besteht in einer Mehrfachtraumatisierung, die in eine komplexe Traumasymptomatik einmündet, in der Werte und Rollen pervertiert werden. Warum und wie sie sich mit ihrem Angreifer identifiziert, kann durch einen Seitenblick auf Ausführungen von Sándor Ferenczi und Anna Freud entschlüsselt werden.

**Sándor Ferenczi und Anna Freud:**  
»Identifizierung mit dem Angreifer«  
Das wiederholte psychische sowie physische Ausgeliefertsein in einer sexualisierten Gewalterfahrung kann dazu führen, dass das ›Opfer‹ stark von der es sexuell benötigten Person abhängig wird. Es identifiziert sich unbewusst mit ihr, wie Studien des Nervenarztes und Psychoanalytikers Sándor Ferenczi zu innerfamiliärem Kindesmissbrauch Anfang der 1930er-Jahre belegen (Ferenczi, 1972 [1932]). In solchen Fällen introjiziert das Kind, selbst in seiner Sexualität noch unerfahren und unreif, die Schuldgefühle des es verführenden, vergewaltigenden, inzestuös agierenden Elternteils (S. 262). Es passe sich an dessen Leidenschaftlichkeitsmodus an, obwohl dieser nicht seiner eigenen Liebessprache der Zärtlichkeit entspreche.

Anna Freud hat in »Die Identifizierung mit dem Angreifer« 1936 über diesen Abwehrtyp des Ichs »im Umgang mit den angsterregenden Objekten der Außenwelt« geschrieben (A. Freud, 1964 [1936], S. 85). Wie in zahlreichen Kinderspielen diene die »Verwandlung der eigenen Person in ein gefürchtetes Objekt der Umwandlung von Angst in lustbetonte Sicherheit« (S. 86). Bei Furcht spiele das Kind, es selbst sei der Geist, der ihm begegnen könnte. Die eigene Angst werde in aktive Angriffe und eine Projektion von Schuld auf die Außenwelt umgewandelt (S. 90). Dieser Abwehrvorgang und die aktive mimetische Übernahme von Täterattributen als schutzmagische Funktion, die Anna Freud im Rahmen der Beziehung des Ich zu einer

erzieherischen Autoritätsperson untersuchte, verliert ihr zufolge seine Harmlosigkeit und erhält pathologischen Charakter, wenn er ins Liebesleben übertragen wird (S. 93). Sie spricht in diesem Zusammenhang von einer zwanghaften Fixierung an den Liebespartner, die auch im fiktiven Lucia/Max-Fall vorliegt.

Ferenczi zufolge beinhaltet dieser unbewusste psychologische Schutzmechanismus, dass anstatt auf den sexuellen Missbrauch mit Ekel, Wut, Protest, Abwehr und Hass zu reagieren, diese Gefühle vermieden, verdrängt, unterdrückt werden, um durch die Anpassungsleistung zu überleben. Lucia internalisiert das Über-Ich und die zu Unrecht abwesenden Schuldgefühle des angreifenden selbsternannten KZ-Arztes, stellvertretend für ihn und auf Kosten ihrer eigenen psychischen Integrität. In einer unbewussten Phantasie nimmt sie Aggressor Max »in sich hinein«, um die äußere Gefahr zum Verschwinden zu bringen und ein illusionäres, traumartiges Gefühl von Geborgenheit zu erreichen. Ferenczi nennt dieses eine »traumatische Trance«, die durch paralyisierende, versteinemde Angst evoziert werde. Die angreifende Person wird zur intrapsychischen Identität, die das traumatisierte Gegenüber als von ihm unabhängige existente Größe verleugnet (obwohl sie äußerlich fortbesteht und weiter angreift). Anstatt eine objektive Erinnerung und Distanzierung anzustreben, negiert Lucia Max als äußere Bedrohungsfigur und modelt ihn halluzinatorisch zu einem fremden, jedoch wohlwollenden, positiv wirkenden Teil ihres Selbst um, um ihr eigenes

Überleben zu sichern (Ferenczi, 1972 [1932], S. 261). Dieser emotionale Extremzustand der scheinbar relativ ›harmonischen‹ Übereinstimmung mit dem Aggressor kann nach Ferenczi so verwirrend wirken, dass der Angreifer idealisiert, die eigene Persönlichkeit hingegen fragmentiert und atomisiert wird (S. 264). Die heimliche intrapsychische Verschmelzung führe zu einem Verlust der Unterscheidungsmöglichkeit zwischen sich selbst und dem Täter. Je länger dieser Zustand anhalte, umso mehr arrangierten sich die ›Opfer‹ in der genannten ambivalenten Weise mit der Gewaltsituation. Die unterlassene Gegenwehr während der traumatisierenden Situation sowie das eigene Überleben (»Überlebensschuld«) produzierten Schuldgefühle. Letztlich mache sich die betroffene Person selbst für die Situation verantwortlich. In diesem System bedeuten Max' selektive Zärtlichkeiten, Zuneigung und seine Abhängigkeit von ihr Lucias Überlebenschance, bilden ihren inneren wie faktischen Rettungsanker. In solchen Situationen werde verdrängt, dass der Täter tatsächlich durchgehend Tötungsmacht behalte, wie Amesberger, Auer und Halbmayr konkretisieren (2004, S. 44) – in gleicher Weise geschieht dies in Lucias und Max' sonderbarer Liaison. Das Beschriebene kann Ferenczi und Theoretiker/innen des Überlebenden-Syndroms im Kontext des Holocaust, der Shoah zufolge zu chronischen Depressionen,

Erregungs- und Angstzuständen, Störungen des Identitätsgefühls, psychosomatischen Störungen sowie zu Selbsthass und selbstverletzendem Verhalten oder auch zu Sadomasochismus führen (Amesberger, Auer & Halbmayr, S. 37; Ferenczi, 1972 [1932], S. 265).

*Il portiere di notte* touchiert ein weiteres Tabuthema, denn Lucia arbeitet sich im KZ und bei der späteren Wiederbegegnung im Hotel sukzessive aus dem weiblichen Opferstatus heraus. Der manipulative Max beherrscht »negative Verstärkung« (Wieczorek, 2003, S. 433), indem er einen wohldosierten Mix aus Terror, Einschüchterung, Angsteinjagen, Deprivation, Unterwerfung, Demütigung und Dominanz kreiert, gepaart mit einem Auslösen von Schamgefühlen und plötzlicher Freundlichkeit, Behutsamkeit, sexueller Befriedigung sowie einer Selbstinszenierung als Lebensretter (Abb. 4).



Abb. 4: *Wunderotik: Masochistisches Wundenlecken (00:38:18)*

In ihrer Zwangslage reagiert Lucia auf die sexuellen Avancen und Übergriffe in wachsendem Maß aktiv begehrend und lustvoll – zumindest dem äußeren Anschein nach. Dies produziert im KZ Szenen, die Obszönität, Voyeurismus und Exhibitionismus inkludieren. (Diese

Überlebensstrategie wurde im israelischen Post-Shoah-Diskurs »schönen« meist kinderlosen Jüdinnen Ende der 1940er-Jahre unterstellt.)<sup>6</sup> Lucias Transformation bedingt wiederum die Verwandlung Max' vom ›Sadisten‹ zum ›Henker‹ und zum Unterworfenen, vor allem in seinem Apartment in Wien. Dieser Rollenwechsel ist Teil des »sexuellen Masochismus«,<sup>7</sup> den er zusammen mit Lucia auslebt.

## **Im Hotel – Umschrift des traumatischen Skripts**

### **Traumatische Loops: Verliebt ins Trauma und Opfer-Täter-Inversion**

In der Zeit, in der der Film spielt, nimmt die mittlerweile mit einem US-amerikanischen Operndirigenten verheiratete Lucia nun – zwölf Jahre nach Beendigung der traumatischen Ausgangssituation – zögerlich, jedoch aus freien Stücken die ›erotischen Begegnungen‹ mit Max wieder auf. Im Gespann mit ihrem ›Liebespartner‹ steigert sie sie zu ausgefeilten masochistischen Spielarten. Lucias Eingehen einer sexuell obsessiven Beziehung mit Max, die ihre emotionale Distanz zunehmend mindert, lässt sich auf einer Ebene als Notwendigkeit interpretieren, die traumatisierende Situation – zumindest äußerlich – bewusst zu wiederholen, sich diese zu vergegenwärtigen. Das Absonderliche bei dieser theatral-halluzinatorischen ›Reproduktion

des Traumas‹ ist (Ferenczi, 1972 [1932], S. 259), dass Lucia den (Ex-)Aggressor selbst zu diesem nachträglichen Wiederholen heranzieht. Diesmal finden die Treffen unter veränderten Vorzeichen statt, denn Lucia verwickelt Max in ein Spiel, dessen Rahmen ihr ermöglicht, auch ihm Schmerzen zu bereiten – so kann Lucia ihren (Selbst-)Hass ausleben. Die masochistische Negation ihrer selbst, diese »Maskeraden der Selbstausslöschung« (Graeme Krautheim), mündet in schuldhafte Leidenschaftlichkeit, die Zeichensprachlich den destruktiv-chaotischen intrapsychischen Zustand spiegelt, den das Sexualtrauma geschaffen hat. Die Traumasympptomatik wird im sexuell-gewaltsamen Spiel – oder besser gesagt: dem Spielen der Gewalttätigkeit im masochistischen Vertrag – signifikant umgestaltet. Denn Lucia wendet das Blatt im Sinne einer Rape-Revenge-Formation (Köhne, 2024).

### **Wiedersehen und spätere Enklave in Max' Apartment**

Die Wiederannäherung der beiden in Lucias Hotelzimmer ist gekennzeichnet von einem Wettkampf um Dominanz und Macht. Krautheim (2009) schreibt: »[T]he force with which the characters' bodies collide – and the processes through which they seize and relinquish power – depicts them in a state of simultaneous reclamation and disavowal« (S. 51). Bevor Max Lucias Hotelzimmer

---

<sup>6</sup> Siehe Diskurs hierzu, u.a. die israelische Historikerin Na'ama Shik, die in Yad Vashem zu »jüdischen« weiblichen Holocaust-Überlebenden forsch: Shik, 2009, S. 179–246; Bartov, 2005, S. 227.

<sup>7</sup> Dieses Verhalten ist auch mit der Klassifikation »sexuelle masochistische Störung« nach DSM-5 (F65.51) zu vergleichen: American Psychiatric Association (2015). (Hg.). Diagnostische Kriterien DSM-5 (hg. von P. Falkai und H.U. Wittchen). Göttingen: Hogrefe, S. 377.

betritt, wurde er von ihr unter dem Vorwand angelockt, sie wolle mit ihrem tourneebedingt abgereisten Ehemann telefonieren. (Das Anlockthema wird musikalisch durch Einschübe des Mozartschen Singspiels »Die Zauberflöte« untermalt: »Wie stark ist nicht dein Zauberton, / Weil, holde Flöte, durch dein Spielen / Selbst wilde Tiere Freude fühlen.«) Nachdem die beiden sich zuvor tagelang umkreist hatten und Lucia erfuhr, in welchem großem Ausmaß Max für die Ermordung von KZ-Insass/innen verantwortlich ist, wartet sie nun auf Max, hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch zu verweilen oder abzureisen, um Max' Wirkungsbereich final zu entfliehen. Als Max in ihrem abgedunkelten Hotelzimmer in der Henkerrolle erscheint, versucht sie zunächst, sich unter seinen Schlägen und Beschimpfungen – »Why did you come here?« – zur Wehr zu setzen und zu flüchten. Schließlich lässt sie sich doch von ihm überwältigen – im Rahmen ihres masochistisch-performativen Parts der »Unterworfenen«. Die beiden umarmen sich und Lucia zieht ihn zu sich auf den Boden: »Come with me«. Daraufhin entspannt er sich, lacht und gibt seine Kontrolle auf (Max: »Tell, me what to do.« – Lucia: »No.«). Einige Momente später gesteht er ihr seine Liebe und küsst sie: »I love you, my little girl«. Nach der Vereinigung – Lucia ist wieder *on top* –, die von einem lauten und triumphalen Lachen Lucias begleitet wird, nimmt Max seine Masterrolle wieder auf. Er wirft der zusammengekauert daliegenden, postkoitalen Lucia das zerrissene Telegramm ihres Mannes aus

Frankfurt am Main hin und verlässt den Raum – eine triumphale Geste, die an die Bezahlung einer Prostituierten erinnert. Strukturell betrachtet kommt diese schwindelerregende Wiederbegegnung einem gewaltsamen Katapultieren in die gemeinsame KZ-Vergangenheit gleich, zu dem Komplizenhaft auch die Zuschauenden verdammt werden. Die Szene hat die Funktion, die bisher von beiden nur erinnerten KZ-Szenen »kausallogisch« mit der Gegenwart zu verschalten. Die Vergangenheit ist jetzt; das kontinuierlich-lineare Zeitverständnis wird durch das Umkreisen, die Kollision und Verschmelzung der beiden Protagonist/innen aufgehoben, was durch eine äußerst bewegliche Kameraführung unterstützt wird. Die Weise, in der sie sich gebärden, die Synchronizität ihrer Körper, ihr Einswerden nimmt vorweg, dass Realitäts-sinn und Zeitgefühl der beiden im Laufe der Zeit verlorengehen werden. Die Szene oszilliert zwischen Wiederholungszwang, dem Wiederabspielen der traumatisierenden Situation durch Lucia, angetrieben vom Todestrieb (Freud, 1920g, S. 40) und einem Wunsch nach Entschärfung der (ehemaligen) sexuellen Zwangssituation. Vergangene Angsterlebnisse sollen im Aktuellen durch sinnliche Leichtigkeit ausgehebelt und transformiert werden. Die Wiederannäherungsszene und weitere masochistische Spielsituationen zeigen Lucias verzweifelte Phantasie, das Grauen retroaktiv zu fassen, die Verwundung umzuschreiben oder dominieren zu können. Hierbei übernimmt Lucia vorübergehend auch die Rolle der Aggressorin und schreibt

damit – in der Art des *Gender Trouble* – die weibliche Inferioritätsposition um. Besonders anschaulich wird die wechselhafte Dominanz- und Unterwerfungsrollenverteilung, die Spannung von Begehren und aufgeschobener Lust in der Glascherbenszene. Mittlerweile haben sich beide in die Enklave von Max' Apartment zurückgezogen, um dem sie jagenden faschistischen Männerclan und dem sie missbilligenden Umfeld zu entfliehen. In der Szene schließt sich Lucia im Rahmen des zuvor vertraglich mit Max verabredeten Spiels im Badezimmer ein (Gilles Deleuze, 2000 [1993], S. 74), bezeichnet diesen Moment des *Suspense* und der Schweben »als Fülle, als physische und geistige Intensität«). Sie wirft einen Glasflakon mit Parfum zu Boden und schließt die Tür auf, woraufhin der nichtsahnende hereinstürmende Max mit nackten Füßen in die Scherben tritt. Als ihn Lucia triumphierend anschaut und liebevoll ihre Hand unter seinen verletzten Fuß schiebt, um ihm zu helfen, tritt er ihre Hand tief in die Scherben nieder, so dass auch sie verletzt wird (Abb. 5).



Abb. 5: Masochistisches Glasscherbenspiel (01:18:51)

Am Ende entwendet Max ihr also die dominante Rolle wieder, um sie selbst zu

bekleiden. Ihr *amour fou*-Bund wird mit Blut besiegelt. Die masochistische Situation wird aufgelöst, indem beide ihre Wunden unter fließendem Wasser auswaschen. Ihrer beider Blut fließt den Badewannenabfluss hinunter. Der Effekt dieser Spiele besteht für Lucia darin, dass die alte traumatische Besetzung zugunsten eines flexiblen, von Fall zu Fall neu zu bestimmenden Zeichengefüges in den Hintergrund tritt. Insofern ist Lucias masochistisches sexuelles Begehren als Indiz für Widerstand und Eigenständigkeit zu verstehen, die unter anderem durch »posttraumatic growth« (Tedeshi & Calhoun, 1995, 2004) katalysiert werden. Die Frage bleibt, ob hier die Sex- über die Traumaökonomie triumphiert oder sie vielmehr ihr Ausdruck ist.

### Melancholie der Traumatisierten und Rollentausch

Genau genommen beginnt das masochistische Spiel der beiden schon in der KZ-Vergangenheit, was das poetologische Rückblendengewebe offenbart. Ramplings/Lucias Cabaret-Darbietung in

der vieldiskutierten Tanzszene im KZ bildet einen Film-im-Film und dramatischen Höhepunkt (Krautheim, 2009, S. 54-58). Die Musik geht auf Text und Melodie des Komponisten Friedrich Hollaender zurück. Das Cabaretlied »Wenn ich

mir was wünschen dürfte«, das Lucia hier zum Besten gibt, und das lange vor 1974 auch schon von Marlene Dietrich (Josef

von Sternberg und Henry Hathaway, *Morocco*, USA 1930) und anderen interpretiert wurde, erzählt von einem chaotischen Gefühlszustand. Dieser setzt sich zum einen aus der Sehnsucht nach Liebe und Überlebenswillen, zum anderen aus der Verliebtheit in die Melancholie und einem »Heimweh nach dem Traurigsein« zusammen. Der vollständige, originale Liedtext von Hollaender handelt von der prinzipiellen Unerfüllbarkeit der Liebe und menschlicher Wünsche, von Einsamkeit und großstädtischer Anonymität, von der Relativität des Leidens und vom Warten auf etwas Unbestimmtes. Lebens- und Todestrieb scheinen sich hier ein semantisches Duell zu liefern. Genau von dieser unauflösbaren Dialektik scheint auch Lucias Persönlichkeit zu dem Zeitpunkt, da der Zuschauende sie im Film kennenlernt, geprägt. Es ist nicht klar, ob sich der Liedtext auf eine mögliche psychisch-mentale Konstitution, etwa eine melancholische Disposition oder »dependente Persönlichkeitsstörung«<sup>8</sup> vor ihrer KZ-Inhaftierung bezieht, oder ob dieser Gefühlsbericht Teil der bereits manifesten psychischen Traumatisierung ist, deren Geister Lucia seit ihrer Verfolgung als politische Aktivistin und KZ-Inhaftierung heimsuchen. Wie lange Lucia schon im KZ inhaftiert ist, als sie für die teilweise karnevalesk

kostümierten SS-Offiziere und vor anderen weiblichen kurzhaarigen Inhaftierten, die wie »Lagerprostituierte«, Sex-Zwangsarbeiterinnen inszeniert sind,<sup>9</sup> performt, lässt sich nicht bestimmen. Geht es im Film um die Sehnsucht, sich zurückfallen zu lassen und die Fähigkeit, aus Unterwerfung und Unglück Lust zu beziehen, so wird dies im Rampling/Lucia-Lied konzentriert. Ein Teil des paradoxen, in sich unlösbaren Liedauschnitts, der im Film vorgetragen wird, lautet: »Wenn ich mir was wünschen dürfte, käm' ich in Verlegenheit, was ich mir denn wünschen sollte, eine schlimme oder gute Zeit. [...D]enn wenn ich gar zu glücklich wär, hätt' ich Heimweh nach dem Traurigsein«.

Die Tanzszenenrückblende produziert eine seitdem vielzitierte burleske Ikonographie, die unter anderem von Madonna, Marilyn Manson und anderen popkulturellen Figuren aufgenommen und variiert wurde (Krautheim, 2009, S. 91). Hervor sticht die Performance Marlene Dietrichs in *Morocco*, in der sie eine Dame aus dem Publikum küsst. Wie in *Il portiere di notte* wird hier ein Blick auf die Vielfalt möglicher Begehrensströme in den maskeradehaften Verkörperungen von Mann/Frau, die in Parodie und Travestie (Butch/Femme und Drag King/Drag Queen), im Cross-Dressing, in

---

<sup>8</sup> Gem. DSM-5 (F60.7), American Psychiatric Association (2015). (Hg.). Diagnostische Kriterien DSM-5 (hg. von P. Falkai und H.U. Wittchen). Göttingen: Hogrefe, S. 370f.

<sup>9</sup> Siehe realgeschichtliche Forschungen seit Mitte der 1990er-Jahre zur Koppelung der semantischen Felder Prostitution, Sexualität, Sex-Zwangsarbeit im KZ und im Dritten Reich: Alakus et al., 2006 [2005].

Zur deutschen Wanderausstellung über Lagerbordelle in Ravensbrück von 2009: <http://www.ravensbrueck.de/mgr/neu/dl/service/2009sza.pdf> (Stand: 25.12.2011).

Siehe außerdem: Sommer, 2009a, b.

Trans- oder Intersexualität zum Ausdruck kommen, eröffnet (Garber, 1993 [1992]). Die Beweglichkeit der Identifikation der Zuschauenden ist angesprochen, starre Geschlechterordnungen werden in Bewegung versetzt. Anders als die Dietrich-Szene deutet die Rampling/Lucia-Tanzszene keine lesbische Liebe an. Sie betont jedoch auch eine aktive, Initiative ergreifende weibliche Sexualität (z.B. Brinkema, 2004, S. 428f.), die die relativ zurückhaltende und zarte Andeutungs- und Blickpolitik in *Morocco* übersteigt. Die Feier der ›Andersartigkeit‹ sexuellen Begehrens jenseits heterosexueller Normen und die Kritik des gesellschaftlich-repressiven Umgangs damit entstehen in der Rampling/Lucia-Tanzszene nicht vor der Homosexualitätsfolie. Sie speisen sich vielmehr aus der Verbindung von KZ-Kontext und erotischer Darbietung. Lucias (gespieltes) Begehren richtet sich im Augenblick der Performance auf ihre Peiniger, die SS-Offiziere, die ihren potenziellen Tod verkörpern (Abb. 6, 7). Rampling/Lucia setzt sich auf Männerhöflichkeit, schmiegt sich rückseitig an die von Uniform bedeckte Geschlechtsgegend der SS-Offiziere an. Lucia scheint sich bei diesem Lap Dance selbstständig zu exponieren, auch wenn sie Begehrensfolien der Männer bedient und Max' Beziehung zu ihr und die aus ihr erwachsende Immunität ihre Darbietung allererst ermöglichen. Genau wie Marlene Dietrich trägt Lucia Männerkleidung und folgt damit einer langen Tradition der Hosenrollen und des Cross-Dressing seit dem 1920er-Jahre-Film (später im Film wird Lucia auch Pfeife rauchen) (vgl.

Köhne, 2006). Die barbusige Lucia trägt keinen schwarzen Smoking wie Dietrich, sondern eine Gabardinehose, dazu Hosenträger, lange schwarze Handschuhe, eine SS-Uniformmütze, die in diesem Aufzug Fetischcharakter bekommt. Über ihre Mütze ist eine einfache Augenmaske gespannt, die den artifiziellen Verkleidungs- und Travestiecharakter der Szenerie unterstreicht. Während ihres aufreizenden Tanzes beobachtet Max sie lustvoll-voyeuristisch und sichtlich interessiert. Sie beobachtet ihn und die anderen auch, schaut zurück (»gaze-reversal«) und etabliert hierdurch weibliche Blick- und auch ein Stück Handlungsmacht.



Abb. 6: Lucia als dominante transvestitische Tänzerin vor SS-Offizieren (01:13:29)



Abb. 7: Lucia als eigenwillige amazonenhafte Performerin vor SS-Offizieren (01:14:38)

Der transvestitische Tanz Lucias hat ein verstörendes ›biblisches‹ Ende. Max überreicht ihr, wie zur Belohnung für ihre verführerische Darbietung, einen Geschenkkarton. Zu Lucias stummem Entsetzen enthält er den Kopf eines KZ-



Mitinsassen, der sie zuvor wiederholt gepeinigt hatte. Angeblich, um ihren Tötungswunsch zu erfüllen, ließ er den jungen Mann wie Herodes Antipas in der biblischen Salome/Johannes-der-Täufer-Erzählung enthaupten (Matthäus 14,6–12). Max stellt seine Tötungspotenz hiermit lachend erneut unter Beweis, weidet sich an ihrer Abscheu und sichert sich so seinen omnipotenten Status als ihr alleiniger Vergewaltiger/›Lover‹.

### **Bruno Bettelheim und Susan Sontag – Bekleidungen**

Der Psychoanalytiker und Kinderpsychologe Bruno Bettelheim, in Österreich geboren und Shoah-Überlebender, schrieb bereits 1943 in »Individual and Mass Behavior in Extreme Situations« im Anschluss an seine etwa einjährige KZ-Inhaftierung in Dachau und Buchenwald seine Beobachtungen über die Lagerrealität politisch Gefangener nieder. Er konstatierte eine Ich-Spaltung einiger Insass/innen infolge des »totalitären Terrors« und der KZ-Haft. Das Ich spalte sich in einen erlebenden und einen sich selbst beobachtenden Part, der zu einer Selbstwahrnehmung als Objekt, nicht aber zu einer objektiven Evaluation der traumatisierenden Situation und deren Integration ins Bewusstsein führe (»Dissoziation«) (Bettelheim, 1943, S. 437). Innerhalb der Opfergruppe käme es zu Hierarchisierungen und Verhaltenscodizes, die auch aggressives, gewaltvolles Verhalten beinhaltet habe. Dabei betonte

Bettelheim die aus dem Druck und der Todesangst erwachsende Anpassung (»adaptation«) (S. 433) an die Rede- und Verhaltensweisen sowie Gewaltmuster und sogar Körpersprache und Kleidercodes der SS-Aggressoren vor allem bei den über drei Jahre Inhaftierten (S. 447f.). Diese mentalen und handlungsmäßigen Deformationen Langzeitgefangener hätten sich auch im Tragen von Stücken von SS-Uniformen ausgedrückt:

»They would try to arrogate to themselves old pieces of Gestapo uniforms [...and] to sew and mend their uniforms so that they would resemble those of the guards. [...] When asked why they did it they admitted that they loved to look like one of the guards« (ebd.).

Diese ritualisierte Praktik des Rollentauschs per Kleidungstausch deutet Bettelheim zum einen als Versuch der imaginierten Verkehrung der Machtpositionen. Zum anderen sieht er darin den Versuch des Opfers, nicht mehr ›Opfer‹ sein und Angst haben zu müssen, sondern sich in der gegebenen entindividualisierenden Welt des Terrors neu aufzustellen und neue Selbstwertschätzung zu erreichen.<sup>10</sup> Beide Aspekte lassen sich auf Lucias Nazi-Mützen-Cross-Dressing übertragen. Die Tanzszenenverkleidung ließe sich als Selbsttäuschungsversuch lesen, bei dem die Kostümierung der sich Verkleidenden gleichsam apotropäische Kräfte verleiht. Lucia will sich durch die theatrale Inszenierung und die faszinierende Ausstrahlung auf die SS-Voyeure

---

<sup>10</sup> Bezüglich seiner Thesen musste sich Bettelheim den Vorwurf der Generalisierung gefallen lassen, obwohl er in seinem Text ausdrücklich von »Tendenzen« und Gegenbeispielen sowie der Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit seines Berichts spricht; s. Bettelheim, 1943, S. 451.

offensichtlich den Tod vom Leib halten. Letzteren hat sie auf andere, wie etwa den enthaupteten Mitinsassen, übertragen.

Theorien zu Rollentausch und Cross-Dressing in der Uniform des Unterwerfers gehen immer auch von einer erotischen Aufladung der Uniform aus. In Filmen Mitte der 1970er-Jahre war die Naziuniform schon längst zum Symbol für Faschismus avanciert. Die Fiktionalisierungen des Nationalsozialismus hatten sich von den engen Grenzen historischer Plausibilität und Authentizität verabschiedet. Die Naziuniform war eingelassen in eine markante Dämonisierungs-, Faszinations- und Idealisierungsgeschichte; in ihrer popkulturellen Verwertung lagen und liegen Schrecken und Ästhetisierung nahe beieinander. Die Fetischisierung und Erotisierung der Naziuniform wurde im Jahr des Erscheinens von *Il portiere di notte* von der US-amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Susan Sontag in dem Essay »Fascinating Fascism« kritisiert (Sontag, 1980 [1974], S. 91). Zur popkulturellen und künstlerischen Verwertung von faschistischen Elementen schrieb sie: »Fascist art glorifies surrender, it exalts mindlessness, it glamorizes death« (ebd.). Im Gegensatz zur »Glorifizierung des Todes« sollten die NS-Führerfiguren unsterblich gemacht werden und sich eine als feminin begriffene, ekstatische Masse unterwerfen, wie Sontag konstatiert (S. 102). Stiefel, Leder, Ketten, Eiserne Kreuze und Hakenkreuze seien zu zeichen- und kulthaften lukrativen erotischen Utensilien avanciert (Stiglegger, 2011; Krautheim,

2009, S. 9; Friedländer, 2007 [1982]; Seeßlen, 1994). Uniformen repräsentierten Sontags Interpretation nach Gemeinschaft, Ordnung, Kompetenz, Autorität, Superiorität, Identität und legitimierte Gewaltausübung (Sontag, 1980 [1974], S. 99). Der »Nazi« und der faschistische Kleidungsstil als dekontextualisierte kulturelle Zeichen bänden besonders starke sexuelle Phantasien an sich.

Auch Lucias und Max' masochistisches Spiel bindet Nazi-Symbole mit ein – im Lagertanz SS-Mütze und später in der Schlusszene SS-Uniform. Vor der Folie von Sontags Sadomasochismus-Interpretation wird dies als bewusster Versuch Lucias lesbar, ihre aus der gemeinsamen Vergangenheit herrührende Traumata und Depotenzierung umzumodellieren. In der Phantasie werden sie zum Spieleinsatz eines kontrollierbaren, immer wieder neu zu formulierbaren Spiels. Lucia meldet hier den Wunsch nach Dominanz und Macht an; sie spielt ihre sexuelle Macht aus und überschreitet hierin die Grenzen ihrer weiblichen Insassinnen- und Opferrolle. Anstatt sich als vergewaltigtes weibliches »Opfer« festlegen zu lassen, imaginiert sie sich als etwas ganz anderes: als attraktive selbstbewusst-überlegene Frau, die die Opfer- und Geschlechterrolle transgrediert.

## **Schluss: Masochistische Spiele und Brücke ins Jenseits**

### **Irreversibles Trauma und masochistisches Phantasma nach Gilles Deleuze**

Die Reenactments der traumatisierenden Sex-Gewalt-Szenen mit Max ermächtigen

Lucia gegenüber dem sie fesselnden Trauma und geben ihr – im begrenzten und illusionären Raum des Spiels – die Position einer aktiv begehrenden Frau. Die »sexuelle Energie«, ausgelebt per masochistischem Spiel, die der geteilten gewaltförmigen Vergangenheit entspringt, verwickelt die beiden in der Jetztzeit des Films in eine artistische Liaison, bei der dichotomische Ordnungskategorien, wie Vergangenheit/Gegenwart, Täter/Opfer, Unterwerfende(r)/Unterworfen(e), schuldig/unschuldig, Zwang und Gewalt/Leidenschaft und Genuss, verschwimmen.

Der französische Philosoph Gilles Deleuze (1980 [1968]) hat die Masochismus von der Sadismuskonzeption abgegrenzt und gegen deren Vermischung argumentiert (S. 169). Infolge der Begriffsdefinition durch Richard von Krafft-Ebing 1886, der sich wiederum auf den Roman *Venus im Pelz* von Leopold von Sacher-Masoch aus dem Jahr 1869 bezog, werden unter Masochismus sexuelle Lüste und Praktiken verstanden, bei denen durch physische und/oder psychische Schmerzen, (Selbst-)Verletzung, Demütigung, Fesseln, Erniedrigung, Unterwerfung oder Unterordnung Befriedigung erlangt wird. Masochismus, das Vorwegnehmen von Unlust, die *Mélange* aus Schlägen und Liebkosen, gekennzeichnet durch Wiederholung, *Suspense* und Theatralität, wurde bei Theodor Reik (1983 [1940]) auch als Weg gesehen, um offensiv mit Ängsten und Gewissenskonflikten umzugehen, ihrer Herr zu werden, was für den vorliegenden Filmcharakter Lucia von Relevanz ist (S. 398).

Die masochistische Praktiken präferierende Person benötigt Deleuze zufolge nicht etwa einen Sadisten, eine Sadistin als Gegenüber, sondern ebenfalls eine masochistische Person, die den jeweils anderen Part, den des Leiden machenden ›Henkers‹ oder des gepeinigten ›Opfers‹, verkörpert (Deleuze, 2000 [1993], S. 75, 176). Im Film wird der Henkerpart meist von Max, je nach Vereinbarung jedoch auch von Lucia besetzt; auch Wechsel im laufenden Spiel sind möglich. Ihr masochistisches Phantasma, dieses »sonderbarste Unterfangen« (S. 176), macht also beide, Lucia und Max, zu Masochisten, auch wenn Max' vielgestaltige Persona ihn in anderen Kontexten (als »Lagerarzt« im KZ oder Marionettenspieler im Hotel) als »Sadist« erscheinen lässt, der nach Deleuze nicht in Verträgen, sondern »in Begriffen systematisierter Besessenheit« denkt (S. 176f.).

In der »Perversion«, dem masochistischen Vertrag und dem libertinen Spiel, ergibt sich für Lucia eine Chance – sie verfolgt diesen Plan wohl eher intuitiv und unbewusst –, den Druck ihrer Traumatisierung während der KZ-Haft und die Vielfachverletzung durch die sexuellen Nötigungen durch Max abzuschwächen, mit dem Ziel, das strikte Herrschafts- und Machtverhältnis in immer wieder neu verhandelbaren, vertraglich neu festzusetzenden Spielebenen aufzulösen.

Die Teleologie des masochistischen Spiels führt in *Il portiere di notte* jedoch in eine Sackgasse: Am Ende des Films sind die beiden Filmcharaktere, die sich schon seit längerer Zeit in Max'

Apartment verschantzt hatten, gesellschaftlich verfolgt und ergo nahezu ausgehungert. Der lebensbedrohliche Hunger ruft den kulturhistorischen Topos des »Muselmann« auf, der symbolisch für starke Unterernährung, Passivität, Selbstaufgabe und Apathie infolge der Misshandlung im KZ steht – er schwankt zwischen der Sphäre der Lebenden und der Toten (Agamben, 2003).

Zum Schluss kommt es zu einem ebenso dramatisch-konsequenten wie tragisch-letalen Ende. *Folie-à-deux*-ähnlich gehen Lucia und Max gemeinsam in den Untergang, vor dem auch der Dominus Max sie nicht zu retten versteht. Beide werden nun »Opfer« ihrer beharrlichen KZ-»Nostalgie« beziehungsweise von Lucias Traumafixiertheit und Max' Dominanzstreben. Äußerlich wird das extraordinäre Liebespaar durch den Männerclan exekutiert. Wie Freiwild werden sie in den Rücken geschossen, als sie Arm in Arm ziellos über eine Brücke fliehen, um der Apartment-Enklave zu entkommen (Abb. 8).



Abb. 8: *Dead End: Der letzte Gang über die Brücke ins Jenseits* (01:54:49)

Lucia und Max haben sich für eine aussichtslose Flucht als Initiierung und Inszenierung ihres Freitods entschieden.

Hierzu hat Lucia das mädchenhafte rosa Kleid und Max eine SS-Uniform, die seine unauslöschbare Schuld signifiziert, angezogen. Der Kreis schließt sich. Das traumatische Fatum scheint sich im Moment des Sterbens einzulösen. Die Identitäts- und Sexualitätsspiele werden im traumatischen Nullpunkt, der ineins fällt mit dem das Selbst vernichtenden Tod, stillgestellt.

In Frage steht, ob es sich bei Lucias Position insgesamt um selbstaufopfernde blinde Liebe, selbstzerstörerische traumatische Melancholie oder eine Kalte-Rache-Figuration handelt, die schlussendlich ihre die ganze Zeit über unsichtbare Aggression und Gegenwehr zum Ausdruck bringt. Ihr ist es gelungen, Max mit in den traumatischen Abgrund und den körperlichen Tod zu reißen.

Insgesamt zeigt *Il portiere di notte*, welche irreparable Schädigungen traumatische Verletzungen zeitigen können – traumatische Trance, Identifikation mit dem Aggressor, Wiederholungszwang, Selbstaufgabe. Der Film führt vor, wie individuelle und kollektive »psychische Systeme« dauerhaft und umfassend von Trauma(a)logiken »infiiziert« werden und welche weitreichenden Folgen nicht nur für individuelle und kollektive Erinnerungspolitiken, sondern auch für Sexual- und Lustwelten, Liebesmodelle und die Frage des Lebenswillens daraus erwachsen. Durch Filme wie *Il portiere di notte* werden Praktiken

des Umgangs mit Extremtraumatisierung aufgerufen und sichtbar gemacht, die ansonsten durch das großmaschige Raster festgefrorener und konformistischer Erinnerungs- und Kulturpolitik fallen. Der Film zeichnet eine Mikrosoziologie des Überlebens (und Sterbens), in der das weibliche Opfer, anstatt in Passivität zu verfallen, immerzu in Bewegung bleibt, um politische und soziale Systeme zu überstehen, die auf extraordinärer Gewalt basieren.

## Literatur

- Abraham, K. (2006 [1907]). Das Erleiden sexueller Traumata als Form infantiler Sexualbetätigung. *Jahrbuch der Psychoanalyse* 52, 13–28.
- Alakus, B., Kniefacz, K. & Vorberg, R. (2006 [2005]). *Sex-Zwangsarbeit in NS-Konzentrationslagern. Katalog mit Hintergrundinformationen zu der entsprechenden Ausstellung in Mauthausen*, hrsg. v. Aussteller – Verein zur Förderung von historischen und kunsthistorischen Ausstellungen Corporation. Wien: Die Aussteller.
- Agamben, G. (2003). Der ›Muselmann‹. In Ders., *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* (S. 36–75). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Amesberger, H., Auer, K. & Halbmayr, B. (2004). *Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern*. Wien: Mandelbaum.
- Bartov, O. (2005). *The «Jew» in Cinema. From THE GOLEM to DON'T TOUCH MY HOLOCAUST*. Indiana University Press.
- Beck, C.T. (1978). *Scream Queens. Heroines of the Horrors*. New York: Macmillan.
- Bettelheim, B. (1943). Individual and Mass Behavior in Extreme Situations. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 38, 417–452.
- Brinkema, E. (2004). Pleasure in/and Perversity: Plaisagier in Liliana Cavani's *I Portiere di notte*. *Dalhousie Review*, 84, 419–439.
- Clover, C.J. 1992 [1987]. Her Body, Himself. In Dies., *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* (S. 21–64), Princeton/New Jersey.
- Deleuze, G. 1980 [1967]. Sacher-Masoch und der Masochismus. In von Sacher-Masoch, L., *Venus im Pelz* (S. 163–281). Frankfurt/M.: Insel.
- Deleuze, G. 2000 [1993]. Sacher-Masochs Re-Präsentation. In Ders., *Kritik und Klinik*. Übers. v. J. Vogl (S. 74–177). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Ferenczi, S. (1972 [1932]). Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind. Die Sprache der Zärtlichkeit und der Leidenschaft. In S. Ferenczi, *Schriften zur Psychoanalyse*, hrsg. v. M. Balint, Bd. 2 (S. 259–265). Frankfurt/M.: Fischer.
- Foucault, M. (1994 [1975]). Sade: Sergeant of Sex. In Faubion, J. D. (Hrsg.), *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954–1984, Bd. 2* (S. 223–227). Paris: Editions Gallimard.
- Freud, A. (1964 [1937]). Die Identifizierung mit dem Angreifer. In Dies., *Das Ich und die Abwehrmechanismen* (S. 85–94). München: Kindler.
- Freud, S. (1899a). Über Kindheits- und

- Deckerinnerungen. *GW IX*, S. 51–60.
- Freud, S. (1914g). Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. *GW X*, S. 126–136.
- Freud, S. (1920g). Jenseits des Lustprinzips. *GW XIII*, S. 3–69.
- Friedländer, S. (2007 [1982]). *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. München: Hanser.
- Garber, M. (1993 [1992]). *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Guger, A. (2008). *Frauen als Opfer der Shoah und ihre Darstellung im deutschsprachigen Spielfilm*. Diplomarbeit, Universität Wien (unveröffentlicht).
- Harnischmacher, R. & Müther, J. (1987). Das Stockholm-Syndrom. Zur psychischen Reaktion von Geiseln und Geiselnehmern. *Archiv für Kriminologie, unter bes. Berücksichtigung der gerichtlichen Physik, Chemie und Medizin*, 180, 1–12.
- Hedgepeth, S.M. & Saidel, R.G. (Hrsg.). (2010). *Sexual Violence Against Jewish Women During the Holocaust*. Walham: Brandeis University Press.
- Herzog, D. (Hrsg.). *Brutality and Desire. War and Sexuality in Europe's Twentieth Century*. New York: Palgrave Macmillan.
- Köhne, J.B. (2006). Moving Sex/Gender Images: Homosexualität und Cross-Dressing in deutschsprachigen Spielfilmen der 1920er- bis 1950er-Jahre. *Mitteilungen des Filmarchiv Austria*, 31: *Sex is Cinema*, 51–62.
- Köhne, J.B. (Hrsg.) (2012). *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Präsentierbaren*. Berlin: Kadmos.
- Köhne, J.B. (2024). Sexuelle Gewalt und Rache in kulturellen Artefakten. Kommentar und Plädoyer. In M. Bolz & C. Künzel (Hrsg.), *Rape and Revenge. Rache-Kulturen und sexualisierte Gewalt in intermedialer Perspektive* (S. 297–310). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Krautheim, G. (2009). *Masquerades of Self-Erasure: Pornography and Corporeal Memory in Liliana Cavani's The Night Porter*. Masterarbeit, University of British Columbia.
- Nadeau, Ch. (1995). Girls on a Wired Screen: Cavani's cinema and lesbians/rn. In E. Grosz & E. Probyn (Hrsg.), *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism* (S. 211–230). London: Routledge.
- Nagler, L. (2007). Can Women's Traumas Return as Film?. In: V. Apfelthaler & J.B. Köhne (Hrsg.). *Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater* (S. 27–42). Wien: Turia+Kant.
- Oster, S. (2003). The ›Erotics of Auschwitz‹: Coming of Age in *The Painted Bird* and *Sophie's Choice*. In M.F. Bernard-Donals & R.R. Glejzer (Hrsg.), *Witnessing the Disaster: Essays on Representation and the Holocaust* (S. 90–124). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Reemtsma, J.P. (1997). *Im Keller. Text*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Reik, T. (1983 [1940]). *Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Schermer, V.L. (2007). Sexuality, Power, and Love in Cavani's *The Night Porter*.

- The Psychoanalytical Review*, 94(6), 927–941.
- Seeßlen, G. (1994). *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur*. Berlin: Bittermann.
- Shik, N. (2009). Sexual Abuse of Jewish Women in Auschwitz-Birkenau. In D. Herzog (Hrsg.), *Brutality and Desire. War and Sexuality in Europe's Twentieth Century* (S. 179–246). New York: Palgrave Macmillan.
- Smith, J. (1991). *Misogynies. Reflections on Myths and Malice*. New York: Fawcett Columbine.
- Sommer, R. (2009a). Camp Brothels: Forced Sex Labour in Nazi Concentration Camps. In D. Herzog (Hrsg.), *Brutality and Desire. War and Sexuality in Europe's Twentieth Century* (S. 168–196). New York: Palgrave Macmillan.
- Sommer, R. (2009b). *Das KZ-Bordell. Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Sontag, S. (1980 [1974]). Fascinating Fascism. In Dies., *Under the Sign of Saturn. Essays* (S. 73–109). New York: Random House.
- Stiglegger, M. (2000 [1999]). *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*. Remscheid: Gardez!.
- Stiglegger, M. (2001). Sadiconazista – Stereotypisierung des Holocaust im Exploitationkino. Vortrag bei der Cinegraph-Jahrestagung »Cinematographie des Holocaust«, im Abi-Warburg-Haus, Hamburg, Januar: <http://www.ikonenmagazin.de/artikel/sadiconazista.htm> (13.7.2024)
- Stiglegger, M. (2011). *Nazi-Chic und Nazi-Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur*. Berlin: Bertz-Fischer.
- Tedeschi, R.G. & Calhoun, L.G. (1995). *Trauma and Transformation: Growing in the Aftermath of Suffering*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Tedeschi, R.G. & Calhoun, L.G. (2004). *Posttraumatic Growth: Conceptual Foundation and Empirical Evidence*. Philadelphia, PA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Wieczorek, A. (2003). Das so genannte Stockholm-Syndrom. Zur Psychologie eines polizeilich vielbeachteten Phänomens. *Kriminalistik – unabhängige Zeitschrift für die gesamte kriminalistische Wissenschaft und Praxis*, 57, 429–436.

## Filme

- Il Portiere di Notte* [Der Nachtportier] (IT 1974), R.: Liliana Cavani, 118 min.
- Morocco* [Marocco] (USA 1939), R.: Josef von Sternberg und Henry Hathaway, 88 min.
- Pasażerka* [Die Passagierin] (POL 1961–63), R.: Andrzej Munk & Witold Lesiewicz, 62 min.
- Witness Out of Hell* [Zeugin aus der Hölle] (BLK/JUG/DEU 1966/7), R.: Žika Mitrović, 83 min.

## Zusammenfassung

Liliana Cavanis Spielfilm *Il portiere di notte* (Der Nachtportier, IT 1974) widmet sich dem Nexus psychische

Vielfachverletzung im Kontext von Holocaust beziehungsweise NS-Konzentrationslagerinternierung, psychologische Traumasymptome und der Trias Geschlechterverhältnis, Sexualität und Erotik. Der Film greift damit ein im Post-Holocaust/Shoah-Diskurs lange tabuisiertes und immer noch umstrittenes Themencluster auf und fikionalisiert es auf provokante Weise. Die ehemalige KZ-Inhaftierte und Überlebende Lucia, die von dem ›Lagerarzt‹ Max wiederholt sexuell manipuliert und missbraucht wurde, trifft den Aggressor zwölf Jahre nach Kriegsende in Wien wieder, wo dieser als Nachtportier in einem Hotel arbeitet. Um ihr Trauma durchzuarbeiten und dessen Effekte zu transformieren, lässt sie sich bewusst auf eine körperliche Beziehung mit Max ein, die von masochistischen Spielen gekennzeichnet ist, bei denen die Rollen von ›Opfer‹ und ›Henker‹ mehrfach vertauscht werden und die für beide tödlich endet. Der Beitrag geht der kritisch-subversiven Qualität dieser schwer zu entschlüsselnden fiktiven Gewaltbeziehung anhand von Überlegungen von Sándor Ferenczi (1932), Anna Freud (1936), Bruno Bettelheim (1943), Susan Sontag (1974), Gilles Deleuze (1968, 1993) sowie Jan Philipp Reemtsma (1997) nach. Wie wird die erzählte Gewalt- und Trauma-Konstellation filmästhetisch inszeniert? Welchen politischen Kommentar liefert *Il portiere di notte* zur (ausbleibenden) kritischen Aufarbeitung des italienischen Faschismus und dessen Kontinuitätslinien in der Nachkriegszeit? **Schlüsselwörter:** psychisches Trauma, sexuelle Gewalt im NS-Konzentrations-

lager, Stockholm-Syndrom, Identifizierung mit dem Angreifer, Faschismus und Sexualität, Masochismus, posttraumatic growth, Suizid

## Abstract

Liliana Cavani's feature film *Il portiere di notte* (*Der Nachtportier*, IT 1974) focuses on the nexus of psychological injuries in the context of internment in Nazi concentration camps during the Holocaust, psychological trauma symptoms and the triad of gender relations, sexuality and eroticism. The film thus takes up a long taboo and still controversial cluster of topics in the post-Holocaust/Shoah discourse, and it fictionalizes them in a provocative way. Former concentration camp prisoner and survivor Lucia, who was repeatedly sexually manipulated and abused by the ›camp doctor‹ Max, meets the aggressor again twelve years after the end of the war in Vienna, where he is working as a night porter in a hotel. In order to work through her trauma and transform its effects, she deliberately enters into a physical relationship with Max, which is characterized by masochistic games in which the roles of ›victim‹ and ›perpetrator‹ are repeatedly reversed and the relationship ends fatally for both. Using theories by Sándor Ferenczi (1932), Anna Freud (1936), Bruno Bettelheim (1943), Susan Sontag (1974), Gilles Deleuze (1968 and 1993) and Jan Philipp Reemtsma (1997), this contribution explores the critical-subversive quality of this fictive violent relationship, which is difficult to decipher. How is the narrated



constellation of violence and trauma staged in terms of film aesthetics? What political commentary does *Il portiere di notte* provide on the (lack of) critical reappraisal of Italian fascism and its post-war lines of continuity?

**Key Words:** psychological trauma, sexual violence in Nazi concentration camps, Stockholm syndrome, identification with the aggressor, fascism and sexuality, masochism, post-traumatic growth, suicide

## Über die Autorin

*Julia Barbara Köhne*, PD PD Dr. phil. habil, forscht und lehrt im Anschluss an mehrere Gastprofessuren am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. An der Universität Wien habilitierte sie sich in Zeitgeschichte und Kulturgeschichte sowie Film- und Medienwissenschaft mit einer Arbeit zum geisteswissenschaftlichen Geniekult um 1900 und filmischen Adaptionen. An der Humboldt-Universität promovierte Köhne zur medialen Spiegelung der Figur des soldatischen ›Kriegshysterikers‹ in der Militärpsychiatrie des Ersten Weltkriegs. Forschungsinteressen liegen in der kritischen Exzellenzforschung in Bezug auf die bundesdeutsche Universitätslandschaft, im Nexus Psychotraumatologie, Täterbilder und internationale Filmkultur sowie in der filmischen Rekonfiguration von Wissen.

E-Mail:

[julia.koehne@culture.hu-berlin.de](mailto:julia.koehne@culture.hu-berlin.de)