

Analytische Aussprache in
Lina Wertmüllers *Hingerissen*
von einem ungewöhnlichen
Schicksal im azurblauen Meer
im August

Linda Waack

Lina Wertmüller spricht offen aus, was andere vielleicht nur denken: »Man muß mal festhalten«, sagt sie in einem Interview mit der Zeitschrift *Frauen und Film* 1985, »daß in der erotischen Welt immer jemand [...] einen Folterer sucht.«¹ Dieser verblüffende Satz führt ohne Umschweife in die Masochismus-Diskussion jener Zeit, klingt darin doch eine bekannte Formulierung aus Gilles Deleuzes *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* von 1967 an.² Von der apodiktischen Aussage auf eine tiefere Verbindung zwischen der Wertmüller'schen Ästhetik und dem masochistischen Diskurs zu schließen könnte voreilig erscheinen, wären nicht zahlreiche Bekenntnisse solcher Art belegt. So hat Heide Schlüpmann den Zusammenhang von Sexualität und Macht in Wertmüllers Filmen dahingehend befragt, ob man die Frau darin als das »Zentrum einer masochistischen Phantasie«³ bezeichnen könne. Lina Wertmüller antwortete schlicht »Ja, sicher« und thematisierte offen ihren Zugang zum Diskurs: »Es ist ein Spiel mit den Zitaten aus der sadomasochistischen Literatur, die ich gut kenne.«⁴

Diese bereits dokumentierte Verbindung nochmal zu rekonstruieren, ist nicht Absicht dieses Textes. Mir geht es vielmehr darum, anhand einiger Filmszenen zu erkunden, wie sich die diskursiv bereits nachgewiesene Beziehung als filmisches Denken der masochistischen Idee äußert. Dies möchte ich an einigen Szenen aus *Hingerissen von einem ungewöhnlichen Schicksal im azurblauen Meer im August* (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*) von 1974 entwickeln. Ziel ist es, das analytische Potenzial des Films in Hinblick auf Sexualität auszuloten. Ein erster Gedanke dabei ist, dass es sich nicht um ein implizites Potenzial handelt, sondern um ein explizites. Die Filme von Wertmüller halten mit ihren sexuellen Fantasien nicht hinterm Berg, sie kommen – wie ihre Regisseurin – oft direkt zur Sache. Gertrud Koch hat das dazu bewogen, im Zusammenhang mit Wertmüllers Filmen von einer »sexuelle[n] Anthropologie«⁵ zu sprechen bzw. von einer »sexuelle[n] Idee des Films«.⁶ Welcher Art diese sexuelle Idee ist und wie sie sich filmisch vermittelt, möchte ich unter Rückgriff auf den in den 1970er und 1980er Jahren geführten Masochismus-Diskurs klären, der sowohl psychoanalytische als auch film-

ästhetische Überlegungen umfasst und damit bereits die hier anvisierte Brücke zwischen Psychoanalyse und Film schlägt.

Zunächst kurz zur Handlung: Der Film erzählt eine Robinsonade, in der eine reiche Industriellengattin mit einem kommunistischen Matrosen Schiffbruch erleidet. Gemeinsam retten sie sich auf eine unbewohnte Insel, wo sich zwischen ihnen eine Beziehung entwickelt, in der die Frau erotische Erfüllung in der Unterwerfung unter den Matrosen erfährt. Dabei kehren sich die Machtverhältnisse im Laufe der Handlung mehrfach um. Ist der Matrose auf der Segeljacht zunächst in der Rolle des »Sklaven« zu sehen und die Blondine in der Rolle der »Herrin«, dreht sich auf der Insel diese Rollenverteilung, nur um zuletzt auf dem Festland wieder in die alte Ordnung zurückgeführt zu werden, wenn sie im Hubschrauber (ganz oben) in den Abendhimmel entschwindet und er am Boden (ganz unten) zurückbleibt.

1. Fantasie, Suspense, Demonstration

»Es entspricht dem Spielerischen im Masochismus«, schrieb Theodor Reik, »dass in ihnen viel seltener ›blutiger Ernst‹ gemacht wird als in der sadistischen Perversion.«⁷ Mit Blick auf das hier interessierende Beispiel rückt dieser Satz zunächst den Spielfilm-Charakter von *Hingerissen* in den Vordergrund: Schon in den ersten Szenen an Bord der Yacht ist klar, dass die Crew nur spielt. Exzentrische Kameraoperationen wie Zooms und Reißschwens, das Fehlen von Direktton, exaltierte Mimik, grelle Farben und Dialoge offenbaren ein starkes Formbewusstsein und imprägnieren gegen eine realistische Lesart. Entsprechend wurde der Film im Modus von *Camp*, *Kink* oder *Radical Chic* rezipiert. Natürlich gibt es Filme, die auf ähnliche Weise verspielt sind, ohne dass sich ein Bezug zum Masochismus einstellt. Zwischen dem grundsätzlich Spielerischen im Spielfilm und dem spezifisch Spielerischen im Masochismus möchte ich daher noch einmal unterscheiden, auch wenn Begriffe wie Schaulust oder »Suspense« für beide relevant sind.

Theodor Reik zufolge ist das masochistische Spiel durch drei Aspekte gekennzeichnet: erstens die besondere Bedeutung der Fantasie, zweitens die Notwendigkeit einer bestimmten Span-

nung, die er »Suspense« nennt, und drittens ein demonstrativer Charakter. Frei übertragen auf filmische Kategorien lässt sich die erste Dimension auf die *Mise en Scène* beziehen, die zweite auf die *Mise en Phase* und die dritte auf eine besondere Art der Zurschaustellung. In *Hingerissen* lassen sich diese drei Aspekte gut isolieren: Zunächst eröffnet der Schiffbruch einen Imaginationsraum. Es handelt sich um einen Inselfilm und dieser hat, wie Christian Petzold zeigt, Laborcharakter: »Das Kino liebt die Insel, weil es dort ein Labor vorfindet.«⁸ Als rechtsfreie Zone – in der die bisherige Ordnung ausgesetzt ist und ein anderes Herrschaftsverhältnis Platz greifen kann – ist die Insel Sehnsuchtsort und Gefängnis zugleich.⁹ Als typisch archaisches Setting bietet sie der masochistischen Fantasie eine Bühne, wobei sie den sexuellen Vorstellungen nicht äußerlich ist, sondern ihr integraler Bestandteil. Sexualität spielt sich nicht nur auf der Insel ab, sondern auch mit ihr.

Der Prozess der Unterwerfung geschieht dabei nicht sprunghaft, sondern wird langsam angebahnt und folgt einem spezifischen zeitlichen Ablauf der Verzögerung, die im Horizont der Überlegungen von Reik als »Suspense« beschrieben werden kann. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass auf Spannung keine Entspannung folgt, sondern der Zustand der Anbahnung quälend lang ausgehalten wird. So ist in *Hingerissen* die Unterwerfung der Frau in einer extralangen Sequenz inszeniert: Über viele Minuten jagt der Matrose sie durch eine Dünenlandschaft, wobei er ihr immer wieder schallende Ohrfeigen verpasst, die sie rückwärts die Sandhügel heruntertaumeln lassen. Am Ende mündet die Jagd nicht im sexuellen Akt, sondern darin, dass er ihr die Kleider vom Leib reißt und sie in einer Sandmulde liegen lässt – ein weiterer Aufschub, worin sich das zeitliche Moment des masochistischen Spiels zeigt.

In der erzwungenen Entblößung scheint der demonstrative Charakter und damit der dritte von Reik genannte Aspekt des Masochismus auf. In masochistischen Praktiken, schreibt er, spiele die Zurschaustellung eine so große Rolle, dass man von einem demonstrativen Zug sprechen könne¹⁰, wobei die masochistischen Fantasien Aspekte der Urszene übernehmen.¹¹ In der Folgesequenz wird diese Schauanordnung deutlich: Nach dem Zurückbleiben



Abb. 1: Screenshot aus *Hingerissen*

der Protagonistin im Sand kommt es zu einem massiven Stimmungsbruch. Über die Musik vermittelt der Film eine melancholische Atmosphäre. Im Einstellungswechsel wird der verhangene Blick der Dame gezeigt, bevor zum nächsten Opfer, einem Kaninchen, geschnitten wird, mit dem sich die Protagonistin identifiziert.

Das Tier wird von dem Matrosen in eine Falle gelockt, stranguliert, getötet, gehäutet und anschließend aufgespießt, während im Gegenschuss immer wieder in Großaufnahme das Gesicht der leidenden Frau zu sehen ist (Abb. 1). Die Häutung des Kaninchens korrespondiert augenscheinlich mit ihrer Entblößung, die Durchbohrung mit einem Bratspieß nimmt ihre Penetration vorweg. Die Beobachtung der Szene findet von einem unklaren Blickpunkt aus statt. Mal schaut die Protagonistin aus einem Versteck, mal distanziert, mal ganz nah. Auch wenn die Handlung eigentlich an einem anderen Ort stattfindet, scheint sie alles zu sehen. Ihre Blicke stehen im Dienste einer Selbstbeobachtung und Zurschaustellung als geschundenes Tier, ihr Leiden wird demonstrativ vorgeführt. Wenn die weibliche Hauptfigur sich dem Matrosen zu Füßen wirft, fährt die Kamera an ihrer auffälligen Halskette entlang, die zwischen Schmuck und Hundehalsband changiert und an die strangulierende Falle der vorangegangenen Einstellung erinnert. Auf diese Weise werden Frau und Häschen visuell verbunden. Dass Anfang der 1970er Jahre der *Playboy* mit seinem ikonischen »Bunny« in der fremdsprachigen Ausgabe in Italien Einzug erhielt, mag als Subtext unter dieser Szene liegen. Jedenfalls mutet die untertänige Geste zugleich angst- und lustvoll an.

Die drei von Theodor Reik entwickelten Merkmale des Masochismus – Fantasie, Suspense und Demonstration – lassen sich in der Welt von *Hingerissen* ausmachen. Dennoch ist die mitunter brutale Inszenierung der Unterwerfung in der Rezeption nicht nur spielerisch aufgefasst worden. »Es mag Sie kränken, wenn die Frau geschlagen wird«, verteidigte sich Wertmüller, »aber am Ende des Films sollten Sie verstehen, daß beide, die Frau und der Mann, Symbole einer Beziehung zwischen der Bourgeoisie und den normalen Leuten sind, manifestiert durch Abhängigkeit und Gewalt.«¹² Wertmüller bemüht hier die mittlerweile gängige Vorstellung, dass im masochistischen Rollenspiel real existierende

Machtgefüge nicht reproduziert, sondern reflektiert, kritisiert und hinterfragt werden. Den Sprung in die Allegorie – Wertmüller gibt zu verstehen, dass hier nicht Mann und Frau miteinander ringen, sondern Ober- und Unterschicht – lassen jedoch weder Heide Schlüpmann noch Gertrud Koch gelten. Für Koch offensibaren Wertmüllers Szenen aller Diskurssicherheit zum Trotz eine »immanente Feindseligkeit gegenüber dem weiblichen Körper«¹³, bzw. »ein immenses Gefühl von Ambivalenz«.¹⁴ Dass beide Filmwissenschaftlerinnen *Hingerissen* als feministische Utopie letztlich aus guten Gründen verworfen haben, soll nicht daran hindern, ihn noch einmal in dieser Hinsicht auszuleuchten. Denn Wertmüllers Hinweis auf die komplexe Verdrehung der Rollen in dieser Sequenz scheint doch wesentlich, wenn auch nicht allegorisch mit Blick auf die Klassenfrage, sondern mit Rekurs auf einen zweiten Aspekt des damaligen Masochismus-Diskurses, den von Gilles Deleuze her gedachten auf die Mutter hin orientierten Autonomie-Konflikt.

2. Orale Mutter, Insel

Im Film fällt die Fülle oraler Bilder auf. Nach Ankunft auf der Insel, auf der sich die Protagonistin nicht selbst versorgen kann, reguliert der Matrose die Nahrungszufuhr. Immer wieder sehen wir die beiden beim Verschlingen von Fischen, Muscheln und Vogeleiern, wobei der Matrose der Dame wiederholt den Zugang zum Essen verwehrt und sie auf dieser Grundlage zu unterschiedlichen Diensten zwingt. Diese Rollenverteilung lässt die Protagonistin in die Position eines hilflosen Kindes rutschen, das gefüttert werden will und sich in Abhängigkeit zu seinem Ernährer befindet. Augenfällig wird die Betonung der oralen Dimension, wenn die Frau sich mit dem Kaninchen zu identifizieren beginnt. Denn in der Gleichsetzung geht es nicht mehr nur ums »Fressen«, sondern auch ums »Gefressen-Werden«. In der Beobachtung der Schlachtung deutet sich an, dass auch sie verschlungen werden könnte oder möchte.

Die Vorstellung vom Verschlungen-Werden eröffnet einen weiteren Horizont der masochistischen Fantasie. Wie Heide Schlüpmann zeigt, stellen die in den 1980er Jahren »neueren

Untersuchungen zum Masochismus, vor allem Gilles Deleuze, aber implizit auch schon Theodor Reik, die Dominanz des Ödipalen für die Prägung psychischer und kultureller Grundstrukturen in Frage. Das masochistische Verlangen entstammt einer Welt, in deren Zentrum die mächtige orale Mutter steht.«¹⁵ Die orale Mutter meint hier die in der oralen Phase – u. a. beim Stillen – aufgenommene Mutter, die einerseits als nährend und bedürfnisbefriedigend, andererseits als entsagend erfahren wird. Dabei steht zunächst das passive Bekommen im Vordergrund sowie die Angst des Kindes vor dem ebenfalls passiv erlittenen Verlassen-Werden. Die in der frühen Mutter-Kind-Beziehung verortete masochistische Fantasie glückseliger Einverleibung, die auf beide Aspekte antwortet, hat ihren Ursprung in dem ambivalenten Wunsch nach einer Symbiose mit der Mutter.¹⁶ Ambivalent ist dieser Wunsch, weil die Vorstellung vom Verschlungen-Werden – das Aufgehen in der vollständigen Einheit – sowohl freudvoll als auch angstbesetzt ist, die Lust an der Hilflosigkeit zugleich befriedigend und schmerzhaft. Die masochistische Neigung entspringt, Deleuze zufolge, diesem Symbiose-Wunsch und nicht dem Kastrationskomplex.¹⁷

Hingerissen stellt jene für den Masochismus charakteristische Spannung zwischen Ablehnung und Verführung her, in deren Mittelpunkt das Bild der Mutter steht. Vor diesem Hintergrund scheint es plausibel, sich den Matrosen als orale Mutter zu denken. Angenommen die Protagonistin unterwirft sich hier der als Mann getarnten sizilianischen Mutter, so wäre die Rollenverkehrung in der Verfolgungssequenz anders, nämlich als verkleideter Autonomie-Konflikt zu verstehen, was der These der patriarchal strukturierten und allein durch den männlichen Blick geleiteten Ordnung widersprechen würde und zu einer Relektüre der Passage auffordert.

Bei der Sichtung der Verfolgungssequenz unter diesem Gesichtspunkt fällt auf, dass hier kein besonderer Wert auf das *eyeline matching* bzw. *match cutting* gelegt wurde. Im Gegenteil wird die Diskontinuität der Bildwechsel hervorgehoben. So treffen die Schläge oft ins Leere, werden bloß akustisch evoziert oder als disruptive Schnitte gesetzt. Aufgrund der fehlenden oder versetzten Anschlüsse erzeugt die Schnittfolge eine »Zerstückelung des

kinematographischen Raums«. ¹⁸ Gaylyn Studlar hat in *Schaulust und masochistische Ästhetik* auf die Konsequenzen dieses Zerfalls eines räumlichen Kontinuums für die phallogozentrische Blickordnung hingewiesen. Während zuvor auf dem Schiff, wie Gertrud Koch zeigt, die Perspektive an den Matrosen gebunden ist, beeinträchtigt die Montage, so ließe ich mit Studlar argumentieren, paradoxerweise gerade im Moment des Ausbruchs der Gewalt die kontrollierende Macht des männlichen Blicks. Damit »fällt ein wichtiger filmischer Orientierungsmechanismus aus«. ¹⁹ Ästhetisch ist also ein Verfahren im Spiel, dass immer wieder auf die Pointe des im Masochismus so zentralen Schlags zielt, dabei aber nicht der Dominanz des Ödipalen folgt. »Ich glaube, daß der Kult der Mutter in der mediterranen Zivilisation sehr tief sitzt«, schreibt Wertmüller und inszeniert mit der Insel ein »weibliches Ur-Bild«, das auch mythologisch Bedeutung erhält. ²⁰ Wenn die beiden Schiffbrüchigen immer wieder am »Dünen-Busen« hinabrollen oder sich in die Sandmulden schmiegen, scheint in *Hingerissen* jene Gestalt einer großen Mutter auf, an die sich die masochistische Fantasie richtet.

Aber damit nicht genug: Im Filmverlauf kommt es zu einem weiteren Tausch der Positionen. Die Heldin übernimmt nun die Rolle der Nährenden, der Matrose wird in die Rolle eines gekreuzigten, passiven Sohnes hineindekoriert. (Abb. 2)

Infantilisierung und Fütterung gehen jetzt mit einer Ermächtigung einher, die durch zwei Worte gesteigert wird, welche die vormals Erniedrigte in der nächsten Szene »in den Mund« nimmt: »Sodomiza mi«. Sodomiere mich! »Words«, schreibt Deleuze, »are at their most powerful when they compel the body to repeat the movements they suggest, and ›the sensations communicated by the ear are the most enjoyable and have the keenest impact.« ²¹

3. Ohrfeige, Filmklappe, Direktton

Die Tonspur in *Hingerissen* ist das Gegenteil von angenehm. Eine Stunde lang quält der Film die Zuschauer*in mit dem durchdringenden italienischen Krakeelen der blonden Sirene, die Gertrud Koch als »Schrillstimme in Moll« betitelt. In der Verfolgungssequenz nerviert neben den harten Schnitten eine Reihe akustischer



Abb. 2: Screenshot aus *Hingerissen*

Signale, die uns das Geschehen regelrecht um die Ohren hauen. Die Schnitte sind jeweils mit dem Sound einer Klatsche verbunden. Wir sehen die Ohrfeigen weniger, als dass wir sie hören – wir bekommen »auf die Ohren«. Schon Karsten Witte schrieb, wenn auch über einen anderen Film: »Wertmüller orchestriert dieses Durcheinander mit knalligen Akzenten. Jeder Satz eine Stichelei, jeder Schnitt eine Ohrfeige«.²² Dabei wird mit einem erkennbaren Kunst-Ton gearbeitet. Gerade weil es sich bei den Ohrfeigen nicht um Direktton handelt, sondern um eine im Studio erzeugten *reflected sound*, schiebt sich über die Tonspur ein ansonsten unbewusst bleibender Produktionsvorgang in die Sichtbarkeit bzw. Hörbarkeit. Ich höre im Knall jeweils auch das Schlagen der Filmklappe, sodass sich in der Sequenz die Qual der Dreharbeiten artikuliert: Die Sounds erinnern das wiederholte Zusammenschlagen der Klappe und die Anstrengung der beiden Schauspieler*innen, die sich mit Haut und Haaren durch die Dünen wälzen müssen, wobei jeder *Take* an die vielen anderen erinnert, die es erst gar nicht in den Film geschafft haben. Die schiere Physis dieser Hetzjagd lässt die Sequenz in die Nähe der Slapstick-Komödie rücken, wobei das Schlagen der Klappe an das Paar Schlaghölzer gemahnt, mit denen die Clowns der *Commedia dell'Arte* ihre lauten Knall-Geräusche erzeugten, wenn sie sich gegenseitig schlugen.²³

Der eigentliche Knaller im Film – der Satz »Sodomiere mich!« – kommt dann auch nicht als Direktton, wohl aber als direkte Ansage, die weder die Zuschauer*innen noch der Matrose überhören können, zumal sie mehrfach wiederholt wird. Die Aufforderung lässt die vormalis implizite masochistische Fantasie in eine explizite umschlagen. Sie konterkariert die vermeintliche Ohnmacht der Protagonistin, denn schon in der Verwendung des Fremdworts steckt eine Beleidigung. Da sie anordnet, was er mit ihr tun soll, wandelt sich ihre zuvor passive in eine reflexive Haltung und offenbart die masochistische Fantasie als ihre eigene: Was sie ängstigt, wird ihr nicht angetan, sondern »sie tut es, sie ist aktiv, ist Herrin ihres Schicksals.«²⁴ Was ihr geschieht, geschieht zu einem von ihr gewählten Zeitpunkt, in einem von ihr gewählten Rhythmus und einer von ihr bestimmten Ordnung, über die sie sprachlich triumphiert.

Ich halte diesen Moment der offenen Aussprache für den analytischen Einsatz des Films. Im Gegensatz zur Neurose dulde die masochistische Perversion, so Reik, eine offene bewusste Fantasie. Wertmüllers Filme stehen, so meine These, im Dienste einer solchen Offenheit. Diese Unverblümtheit hat ihr viel Kritik gebracht: »Die Bilderwelten der Filme Lina Wertmüllers sparen nicht an grellen Tönen. Sie stecken voller Anspielungen und Witze und sind doch manchmal platt wie ein Tortenboden unter dem Belag.«²⁵ Ist nicht aber gerade diese Flachheit, die Explizitheit das analytische Potenzial der Wertmüller'schen Ästhetik? Wenn, wie Studlar schreibt, Kino-Fantasien nur »in den Grenzen eines verleugnenden Mechanismus akzeptiert werden«²⁶, lässt gerade die Inakzeptabilität der Filme von Lina Wertmüller aufhorchen. Inakzeptabel vielleicht, weil das scheinbar passive Erleiden der Bilder hier in eine Aktivität umschlägt, die gerade nichts verleugnet: »Sodomiere mich!« Mit dem Fremdwort wählt die vermeintlich Unterwürfige eine geradezu misstönend direkte Formulierung und verfehlt so strenggenommen ihre Rolle im masochistischen Spiel. Diese würde nämlich darin bestehen den Folterer subtil und indirekt zu jenen Handlungen zu erziehen, die sie sich vorstellt.

Ist masochistische Ästhetik nach Studlar durch eine »Kälte von Gestik und Stil« geprägt, die Verlangen durch Verzögerung desexualisieren und den Schmerz verlängern will²⁷, so lässt sich Wertmüllers *Hingerissen* nicht darunter zählen. Im Gegenteil: Indem sie keine masochistische Ästhetik verfolgt, sondern den Masochismus mit ästhetischen Mitteln ausformuliert, kehrt sie ihm, wenn auch lustvoll, den Rücken. Denn im Gegensatz zu den Umwegen und der anhaltenden Vorlust einer stilsicheren, kalten masochistischen Ästhetik (wie sie etwa Sternberg von Studlar nachgewiesen wurde), kommt Wertmüller bisweilen hitzig und derb zur Sache. Darin ist ihr Film eigentlich im besten Sinne pornografisch. Der Zugang zur masochistischen Ästhetik ist schon ein sekundärer, durchschauender, eben analytischer. Damit könnte der Film bereits in den 1970er Jahren das einlösen, was Heide Schlüppmann noch 1985 als Desiderat ausmachte, nämlich die Ausformulierung der masochistischen Fantasie im Dienste ihrer Aufhebung.

In den 1980er Jahren mit der Frage befasst, wie der Masochismus unsere kollektive Fantasie bewohnt, schrieb Schlüpmann von Masochismen als den »bösen Feldblumen des Films«. ²⁸ Abgelehnt wird Wertmüllers Film von ihr und Gertud Koch nicht, weil er diese bösen Blumen zum Strauß bindet, sondern aus ganz anderen Gründen, nämlich aufgrund eines ungenauen Geschichts- wie Politikbezugs und weil er im Grunde romantisch sei. ²⁹ Abgesehen von dieser berechtigten Kritik bietet sich der Film, so meine ich, gerade aufgrund seiner bisweilen derben Direktheit an, die Verdrängung der mächtigen oralen Mutter »im kollektiven masochistischen Tagtraum der Kunst« ³⁰ aufzuheben. Damit würde er Heide Schlüpmanns Hoffnung in die Ausformulierung der Fantasie einlösen, nämlich dass sie den »ideologischen Konsens« der Opferbereitschaft der Frau »zu durchbrechen« vermag. ³¹ Anders gesagt: Weil der Film die Fantasie offen ausformuliert, bricht er mit der ideologischen Vereinbarung, die sie im Stillen in Gang gesetzt hat. Dass sich dabei die Qual der Dreharbeiten im wiederholten Zuschlagen der Klappe, also ein eigentlich unsicht- und unhörbarer Produktionszusammenhang, ins Bewusstsein schiebt, wäre Ausdruck dieses Aufbruchs. —

- 1) Koch, Gertrud/Schlüpmann, Heide: »Der Mensch in Unordnung – Gespräch mit Lina Wertmüller über ihren Film Pasqualino Settebellezze« (dt. Titel: »Sieben Schönheiten«), in: *Frauen und Film*, 1985, Nr. 39, *Masochismus*, S. 82–86, hier S. 86
- 2) »We are no longer in the presence of a torturer seizing upon a victim [...] We are dealing instead with a victim in search of a torturer and who needs to educate, persuade and conclude an alliance with the torturer in order to realize the strangest of schemes.« Deleuze, Gilles: *Coldness and Cruelty*, in: ders. *Masochism*, New York 1989, Urzone, S. 20
- 3) Koch/Schlüpmann, *Der Mensch in Unordnung*, S. 85
- 4) Ebd.
- 5) Koch, Gertrud: *Grotesken für Schrillstimme in Moll*, in: Jansen, Peter W., Schütte, Wolfgang (Hg.): Reihe Film 40, *Lina Wertmüller*, München/Wien 1988, Hanser Verlag, S. 12
- 6) Ebd., S. 21
- 7) Theodor, Reik: *Aus Leiden Freuden – Masochismus und Gesellschaft*, London 1940, Imago Publishing co, S. 54
- 8) Petzold, Christian: *All die Toten – Scorseses Shutter Island*, in: Brombach, Ilka/Kaiser, Tina (Hg.): *Über Christian Petzold*, Berlin 2018, Vorwerk 8, S. 243
- 9) Vgl., ebd.
- 10) Vgl. Reik, *Aus Leiden Freuden*, S. 142
- 11) Vgl. Studlar, Gaylyn; Brauerhoch, Annette: *Schaulust und masochistische Ästhetik*, in: *Frauen und Film*, 1985, Nr. 39, S. 15–39, hier S. 34
- 12) Lina Wertmüller zit. nach Koch, *Grotesken für Schrillstimme in Moll*, S. 14
- 13) Ebd., S. 30
- 14) Ebd., S. 31
- 15) Schlüpmann, Heide, *Vorwort*, in: *Frauen und Film*, 1985, Nr. 39, *Masochismus*, S. 3–6, hier S. 4
- 16) Vgl. Studlar, *Schaulust und masochistische Ästhetik*, S. 17
- 17) Vgl. Deleuze, Gilles: *Sacher-Masoch und der Masochismus* [frz. 1967], in: *Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz*, Frankfurt a. M. 1980, Insel, S. 163–281, hier S. 208
- 18) Studlar, *Schaulust und masochistische Ästhetik*, S. 34
- 19) Ebd.
- 20) Koch/Schlüpmann, *Der Mensch in Unordnung*, S. 83
- 21) Deleuze, *Coldness and Cruelty*, S. 18
- 22) Karsten Witte: *Paukenschläge – Lina Wertmüllers »Liebe und Anarchie«*, in: *Die Zeit*, Nr. 8, 15. Februar 1985
- 23) Vgl. Hans Jürgen Wulff: *Slapstick*, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, 2012, online: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:slapstick-340> [2. 9. 2021]
- 24) Reik, *Aus Leiden Freuden*, S. 74
- 25) Koch, *Grotesken für Schrillstimme in Moll*, S. 36
- 26) Studlar, *Schaulust und masochistische Ästhetik*, S. 25
- 27) Ebd., S. 21
- 28) Schlüpmann, *Vorwort*, S. 3
- 29) Koch, *Grotesken für Schrillstimme in Moll*, S. 34
- 30) Schlüpmann, *Vorwort*, S. 3
- 31) Ebd., S. 4