



Abbildung: Natalia Kulka

Pasolini: Faschismus – Konsumismus – Katholizismus Und eine Suche nach dem Leben

Georg Seeßlen

Zusammenfassung: Über das Werk von Pier Paolo Pasolini kann wohl niemand ohne eine subjektive und politische Position schreiben. Der Autor geht von der Gegenwärtigkeit des Poeten und Filmemachers in seinem Gastland Italien aus, in dem der Name Pasolini viel mehr bedeutet als der Name eines Autors. Pasolini steht für den rebellischen Geist in der Zeit des ausgehenden italienischen Wirtschaftswunders, in dem sich eine große „contaminazione“ (Pasolini), eine wechselseitige „Ansteckung“ zwischen dem Vulgären und dem Erhabenen, der Kultur der armen Vorstädte und den Diskursen der Intellektuellen, zwischen alten Mythen und neuen Verführungen ereignete. In dieser Situation suchen Pasolinis Texte und Filme nach einem Weg, dem Schrecken eines neuen Faschismus in Form der „konsumistischen“ Herrschaft des wachsenden Kleinbürgertums eine „Kraft der Vergangenheit“ entgegen zu setzen. Die Bezugspunkte dafür sind ein radikaler Katholizismus und ein Kommunismus, der sich über eine marxistische Gesellschaftsanalyse zu einem archaischen Ur-Kommunismus bewegt. Pasolini selbst hat sich dabei immer als „Fremder“ gesehen, und nahezu alle seine Filme (vielleicht von der vitalistischen *Trilogie des Lebens* abgesehen, von der er sich mit seinem letzten und radikalsten Film, *Salò* distanzierte) sind Versuche, der Fremdheit im Vertrauten und der Vertrautheit im Fremden nachzuspüren. Dabei hat sich der Autor und Filmemacher selber nie geschont; seine Filme sind eine magische Autobiographie. Anders gesagt: Pasolinis Biographie macht seine Filme „lesbar“, und Pasolinis Filme machen die innere Geschichte Italiens (und bis zu einem gewissen Grad ganz Europas) in den sechziger und siebziger Jahren „lesbar“, so wie in seinen Filmen die Körper die Ideen und die Ideen die Körper lesbar machen. Texte zu Pier Paolo Pasolini können Markierungen für diese Vorgänge des Lesens geben, aber nie den eigenen Weg ersetzen, der zwischen beidem hin- und herführt: der Körperlichkeit (die Straßenwirklichkeit mit Kunstgeschichte „kontaminiert“) und die Ideenwelt (die Mythos und Religion mit Marxismus und Psychoanalyse „kontaminiert“).

Schlüsselwörter: Katholizismus; Kommunismus; Konsumismus

Voraussetzungen

Als Raymond Queneau nach Jahren sein Vorwort zu einer Ausgabe von Flauberts *Bouvard und Pecuchet*, die (seiner Meinung nach glücklicherweise) nie erschien, wieder las, wunderte er sich über die Naivität, mit der er Gedanken notiert hatte, ohne zu kontrollieren, ob er, Raymond Queneau, sie wirklich als erster und einziger gedacht hatte. Natürlich war dem nicht so; eine reichhaltige Literatur und neue, kommentierte Ausgaben beinhalteten, sozusagen schon nach dem Wahrscheinlichkeitsprinzip, die Mehrzahl aller Gedanken, die sich Queneau gemacht hatte, in direkter oder wenigstens fragmentarischer Form, und andererseits war zu jedem dieser Gedanken, die man sich zu *Bouvard und Pecuchet* machen konnte, auch eine Gegen-Meinung oder eine ideenreiche Widerlegung zu haben.

Was tun? Über Pier Paolo Pasolini ist noch viel mehr geschrieben worden als über Flauberts Großwerk; dazu gehören Arbeiten, die aus größter Nähe zum Dichter, Filmemacher und Theoretiker entstanden, andere in sauberer wissenschaftlicher Distanz und wieder andere als Aneignungen und Einschreibungen. Erschreckende 1 Meter 47 misst die Füllung zweier meiner Bücherregale mit Werken von und über Pasolini. Und natürlich findet sich auf den verschiedenen Fassungen seiner Filme im schwindenden Format der DVD etliches an Bonusmaterial, Interviews, Kommentare, Booklets... Wie sollte irgendjemand auf dieser Welt in der Lage sein, noch irgendetwas Neues, irgendetwas noch nicht Entdecktes, noch nicht Gesagtes, noch nicht Diskutiertes, Verworfenes oder Kanonisiertes über Pier Paolo Pasolini sagen können? Oder nur zu seinem Verhältnis zum Faschismus?

Über Pasolini kann man sich in Italien in jeder Bar, auf jeder Piazza und an jedem Strand unterhalten, und da macht es nichts aus, ob man etwas Neues sagt oder nicht. Die Hauptsache ist vielmehr diese gemeinsame Reise ins Herz der Italienischkeit, der unorthodoxen Linksheit, der magischen Verschmelzung von tiefer Liebe und erschreckender Gewalt. Pasolini IST Italien in einem bestimmten Stadium einer großen Transformation, und er IST dabei auch Europa in einem bestimmten Stadium der großen Transformation, er IST die Geschichte der Sexualität und der Heiligkeit in einem bestimmten Stadium der Transformation, und er IST das Kino, das sich für einen Augenblick nicht um einen Widerspruch zwischen Volk und Elite schert, das eine große *contaminazione* (so Pasolini in einem Interview aus dem Jahr 1962) von Erhabenheit und Vulgarität vornimmt.

Der sakrale Marxismus, Transzendenz und Materialismus, das Revolutionäre und das Ewige – was in Pasolinis Texten, Bildern und Filmen erscheint, ist von Anfang bis Ende: Widersprüchlich. Allerdings nicht in einem Sinn, der auf eine dialektische Einheit hinausläuft, im Werk selber oder jenseits davon, sondern beständig aufs Neue unversöhnt und unversöhnlich. So ist auch der Zugang zur Kritik seiner Zeit (Konsumismus) und der

Kritik der Geschichte (Faschismus) immer nur in einer Sphäre des Selbstwiderspruchs zu haben. Worüber immer er spricht, Pasolini spricht dabei auch von sich selbst; auch Faschismus ist nichts, was *dargestellt* wird, mit den dafür geeigneten oder vorgesehenen Mitteln, Faschismus ist etwas, das durch ihn durch geht, durch seine Biographie und durch sein Wissen, durch seine Bilder und durch seine Sprache. Immer ist er Lehrer geblieben, aber nie ist er Pädagoge geworden. Suchen wir nicht die Aussage, suchen wir die immense Spannung, aus der Erkenntnis gewonnen werden kann.

So scheint es besser, *mit* Pasolini zu denken als *über* ihn; das aber möglicherweise in seiner Gestik: „Wenn einer“, sagt er, „der Verse, Romane oder Filme macht, in der Gesellschaft, in der er wirkt, auf Komplizität, Duldung oder Verständnis stößt, dann ist er kein Autor. Ein Autor kann nichts anderes als ein Fremder sein in feindlichem Land“ (Pasolini, 1979b, S. 254). Solche Radikalität ist uns natürlich fremd; wir Kritiker müssen Autoren an die Gesellschaft verraten, um Verständnis zu erzeugen, so ist das nun mal. Aber den Gestus der Fremdheit können wir uns zumindest aneignen, um Komplizenschaft zu vermeiden. Ein kritischer Text, über den niemand erschrickt, ist keine Kritik.

Pasolinis Filme sind zunächst nur durch den Tod des Neorealismus zu verstehen. „Der Neorealismus war der filmische Ausdruck des Widerstands, der Wiederentdeckung Italiens und all unserer damit verbundenen Hoffnungen auf eine neue Form der Gesellschaft“ (Pasolini, 2008, S. 4). Man könnte den Neorealismus auch als humanistische und ästhetische Widerspiegelung einer politischen Hoffnung ansehen, die man gelegentlich mit der Regierungsbildung einer „Volksfront“, also einem Zusammenschluss linker, demokratischer und progressiver Kräfte, verbunden hat, einer Linken, die nicht auf Revolution, sondern auf Konsens gegründet ist. In dieser Hoffnung, teils Utopie, teils aber auch Idylle, wäre der Kunst gerade die Überwindung der Fremdheit, eine Ästhetik der Solidarisierung und des Mit-Empfindens, zugefallen.

Doch Italien, Europa wurde nicht zu der humanistischen, demokratischen und solidarischen Gemeinschaft, die sich Neorealismus, Volksfront und Sozialdemokratie (als sie noch diesen Namen verdiente) erträumt hatten. Die Entwicklung der Regierungen nach rechts und der entsprechenden Kulturpolitik (der Filmförderung ganz besonders) auf der einen Seite, der Wandel des Geschmacks und der medialen Vorlieben der Italiener (und Europäer) auf der anderen Seite ließ diese Hoffnungen verglühen. Für Pasolini bestand die Macht des Establishments stets in der Komplizenschaft zwischen Kleinbürgertum und katholischer Kirche. Und damit sind die drei großen Feinde des Pier Paolo Pasolini, genauer gesagt, die Feinde seines Blicks, benannt: Das Establishment (die Wiederkehr der alten faschistischen Eliten in neuen Masken), das Kleinbürgertum (der Mensch ohne Charakter und ohne Wurzeln, der sich von Karriere und Konsum entleeren und instrumentalisieren lässt) und die Kirche (die ihm eher entheiligendes Machtinstrument denn Wahrerin des Glaubens scheint). Aber schon in der Biographie ist die Beziehung zu diesen drei Mächten ambivalent: In Rom hat Pasolini mehr Kontakt mit Vertretern dieses Establishments, als es seinen ursprünglichen Freunden von der Lin-

ken (wie in der Zeitschrift „Officina“) geheuer sein konnte; das Kleinbürgertum war genau die Klasse, in der Pasolinis Familie existierte (und mit seiner Hilfe zerbrechen musste, für eine mehr oder weniger symbiotische Beziehung zur Mutter), und die Kirche als Struktur stand im Widerspruch zu den Mythen und Riten, aber auch zu Personen, wie etwa den Päpsten seiner Zeit, die Pasolini achtete. In *Uccelacci e uccellini* heißt es, dass die Zeit von Brecht und Rossellini vorbei sei, und Pasolini präzisiert: Vorbei ist die Zeit der großen ideologischen Dramen, Brechts Verurteilung gesellschaftlicher Verhältnisse und die Verurteilung des Alltagslebens durch den Neorealismus. Man muss seine Radikalität aus diesem „Vorbei“ herleiten. (Und wir dürfen hier schon beginnen, nach unserem eigenen „Vorbei“ zu fragen.)

Wenn also der Neorealismus, viel mehr als bloß eine filmische Repräsentationsweise, zu Beginn der sechziger Jahre verschwand (unter anderem über den Umweg eines „Rosa Neorealismus“), dann verschwand auch die letzte Hoffnung auf eine ästhetische und politische Ganzheit. Darin, dass es keine Einheit mehr sein konnte, vielmehr Pastiche und Collage, cineastische Disparation, war Pasolinis Film nicht allein. Allein war er in der Radikalität, mit der er auf den Tod des Neorealismus, den Tod eines aus Widerstand und Wahrhaftigkeit gegründeten Italiens, reagierte.

Faschismus (Der Blick)

Der Faschismus tritt uns bei Pasolini in seiner körperlichen, sexuellen Gestalt gegenüber. Das ist so skandalös und hat so wenig mit der bloßen „Sexualisierung“ oder „Psychologisierung“ anderer Filmemacher/innen im Rahmen der „Sadiconazista“ zu tun, weil dies in den Faschismus-Theorien, in denen wir uns weitgehend eingerichtet haben, nur als Randphänomen vorkommt. Immer wieder, wie in *Edipo Re* und *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, verbindet der Mythos bzw. die Literatur den Faschismus mit der Gegenwart, die Geschichte mit der Biographie. Der Faschismus in diesem Blick *war* nicht, *er ist*. Der hasserfüllte Blick des Vaters auf das Kind zu Beginn der Pasolini-Lektüre von *König Ödipus* schreibt den Faschismus unwiderruflich in Sprache und Körper. Vielleicht ist das Sehen zunächst nichts anderes, als diesen tötenden Blick des (faschistischen) Vaters zu überstehen. „Zur Welt der Mächtigen hatte ich nur kindliche Beziehungen“ – dieses Ossip Mandelstam-Zitat setzt Pasolini als Motto vor seinen letzten Roman *Petrolio*. Dieser Roman-Essay (ein unabgeschlossenes und vielleicht unabschließbares Werk, für das Pasolini bis zu sieben Jahre zur Vollendung veranschlagte) ist in vielem ein Pendant zu *Salò*; auch hier werden mechanische Akte von Sexualität und Gewalt aneinandergereiht, genauso wie die Namen von unzähligen Tochter- und Scheinfirmen der Ölindustrie, oder als wären Öl und Sperma vermischt in die Sprache eingesickert, die hier nur noch verzweifelt protestieren kann: „Ich versuche eine Spra-

che zu schaffen, die den mittleren Konsumenten, den Mann von der Straße, in eine Krise stürzt“ (Pasolini, 1983, S. 20).

In dieser Sichtweise wird der Faschismus von einem Phänomen, das es zu betrachten gilt, zu einer Erfahrung, der man sich zu stellen hat. Das ist extrem wagemutig und hat Pasolini genügend (nicht von vornherein unberechtigte) Kritik von Seiten des traditionellen Antifaschismus eingebracht. Von *Edipo Re* über *Porcile* bis zu *Salò* reicht eine Kette der Bilder, in denen Faschismus buchstäblich (bzw. bildstäblich) eingekörpert wird. Der endgültige Wendepunkt (nach einer vitalistischen *Trilogie des Lebens*) ist die Gleichung von Sexualität und Macht, die vordem als Widerspruch erschien (wie im linksliberalen Bürgertum, mit dem sich Pasolini immer wieder angelegt hat). Ein unmöglicher Roman und ein unmöglicher Film, und immer wieder taucht schon früh die Idee auf, dass ein Leben nur vom Tod her zu verstehen sei. Faschismus in Pier Paolo Pasolinis Werk ist, wie seine Charaktere im Mythos, bezogen auf etwas Vor-Historisches, Vor-Psychologisches und Vor-Rationales. Die politische, militärische und ökonomische Macht ist nur das, was diese Kräfte ins Recht setzt (wie das furchtbare Quartett von Herzog, Banker, Richter und Bischof in *Salò*). Im Bürger lauert der Faschist, so wie im Faschisten der Bürger. Der „Ausgang“ von *Salò* verspricht eine Rückkehr zu einer Normalität „als wäre nichts gewesen“.

Pasolini, dessen Begeisterung für den Film ihn gleichsam zum sozialen Nomaden machte, musste immer wieder mit Leuten zusammenarbeiten, die in der faschistischen Partei aktiv waren, wie etwa jener Frizzi, ein ehemaliger Faschist der *Salò*-Republik, von dem er in einem Werkbericht schreibt und den er als „gar nicht mal unsympathisch“ schildert: „Die moralische Rückgratlosigkeit, Ursprung und Zuflucht des Faschismus“ (Pasolini, 1986b, S. 24), setzt sich im (italienischen) Kleinbürgertum fort, das daher im Konsumismus stets ein neues Feld der Faschisierung bildet. Die Triade, der sich Pasolini widersetzt, Establishment, Kleinbürger und Kirche, ist mehr als eine Macht, ist vielleicht nichts anderes als das „Schicksal“ in der Tragödie. Am Anfang von *Edipo Re* steht der angst- und hasserfüllte Blick des Vaters auf den Sohn, der ihm die Liebe der Frau nehmen wird, am Ende die verzweifelte Frage des blinden Sehers in einer Großstadt der Gegenwart: „Ist von Anfang an die Zukunft beschlossen? Dürfen wir uns nicht wehren, müssen wir alles hinnehmen?“ Es ist die Frage, mit der alles beginnt und mit der alles endet. Allein durch die beiden Schnitte am Anfang und am Ende von *Edipo Re* wäre Pasolini nicht nur als Filmemacher, sondern auch als politisch-psychologischer Philosoph unsterblich.

Konsumismus

In den verwilderten Vorstädten Roms bemühen sich Menschen wie die in *Mamma Roma* in das unterste Segment des Kleinbürgertums „aufzusteigen“, ein Gemüsestand ist die Vorstellung davon bei der ehemaligen Hure, die noch nicht verstanden hat, dass auch Kapitalismus nur eine Form von Gewalt ist. Doch im Gegensatz zu den Menschen aus *Accattone* hat sie diese kleinbürgerlichen Ideale („Heim, Arbeit, Wahrung des Scheins, das Radio, der sonntägliche Gang zur Messe“), von denen die anderen nicht einmal wissen, dass es sie gibt. Das Subproletariat dort lebt ebenso außerhalb wie der Autor, seine Nähe zu diesem Leben ist nicht moralisch, oder nicht-moralisch. Es war diese Idee der Bewegung, aus dem Land in die Stadt, aus dem armen Süden in den reichen Norden, aus der dritten Welt in ein Land der vielleicht eineinhalbten Welt, in der Pasolini, jedenfalls für eine Zeit, die Hoffnung sah. Aber selbst in Indien sah er sie (im Theater, auf den besseren Plätzen), „die Bürgerklasse, die sich von ferne noch – anschickt, die Plätze der abgesetzten Maharadschas einzunehmen“ (Pasolini, 1986a, S. 77). So lässt sich „Konsumismus“ auffächern in drei fundamentale Erscheinungsweisen: Die Angleichung von Kleinbürgertum und Establishment, die Bewahrung des faschistischen Kerns („als wäre nichts gewesen“) und die Erzeugung eines Scheins (diesem, nicht der Lust dient der Konsum).

Die Kritik des Konsumismus à la Pasolini ist also keine oberflächliche Kritik eines etwas unvernünftigen oder unmoralischen Verhaltens, wie es die Nachkriegsgeschichte des europäischen Kleinbürgertums bis heute begleitet, sie ist vielmehr die Kritik der Verbürgerlichung selbst. Konsumismus ist nur der äußere Mantel, die Gier, die das Kleinbürgertum mit dem Establishment verbindet. Der Kern ist viel schrecklicher: Der Verlust des Lebens. Faschismus, Kleinbürgertum und Kirche sind miteinander verbunden durch das, was Psychoanalyse und Marxismus „Fetisch“ nennen (auch den Körper, der als Ding betrachtet wird), und die Bewegung darin ließe sich mit Freud als „Todestrieb“ betrachten. Darin, wie für die „Sadisten“ in Pasolinis Filmen, besteht Über-Leben immer im Sterben-Machen. Der Tod hat die Macht über das Leben, woraus eine transzendente Ableitung entsteht und eine politische.

Während der Dreharbeiten zu dem Gruppenfilm *RoGoPaG* mit Pasolinis *La Ricotta* (der prompt zu Anzeigen wegen seiner religiösen Ketzerei führte), wurde unter den Regisseuren das gerade erschienene Buch *Die Geheimen Verführer* (1957) von Vance Packard diskutiert, das damals Furore machte und von dem Spiel der Werbung mit dem Unbewussten und gar mit „unterschwelliger“, nicht erkannter Werbung berichtete. Vielleicht war auch Pasolini ein wenig fasziniert vom Verschwörerischen in dieser frühen Kritik der Vermarktungsmächte (einschließlich des Raunens über „unsichtbare“ subkutane Werbung, von der sich später herausstellte, dass sie die Erfindung eines geltungs-süchtigen Branchenkarrieristen war), aber er verhartete nie beim Oberflächen-Phänomen.

Konsumismus war für ihn kein Fehler, sondern das Wesen des Kleinbürgertums, eine Klasse, die gar nicht anders kann, als schließlich zum Kannibalismus zu gelangen, aber nicht zum reinen Kannibalismus des „Barbaren“ in *Porcile*, sondern zu dem indirekten, sexuellen Kannibalismus, der von *Porcile* zu *Salò* führt.

Und heute? Das Schicksals-Dreieck des Autors als „Fremden“ ist mehr oder weniger das gleiche geblieben, hier und dort in einer so verschärften Form, dass man denkt, in einem Pasolini-Film zu sitzen. Die Obszönität des Establishments hat zugenommen. Die Macht der Kirchen hat sich differenziert, über Regionen und Generationen, doch unter dem Strich: Die fundamentale (oder fundamentalistische) Macht hat zugenommen. Und das Kleinbürgertum in seinen Spielarten zwischen Linksliberalismus und faschistoider Reaktion hat in seiner Bedeutung zugenommen, auch wenn es sich in einer Art des permanenten Überlebenskampfes des „Post-Konsumismus“ befindet.

Das Empfinden einer Übermacht, das Pasolini (trotz seiner öffentlichen Stellung und trotz durchaus einflussreicher Freunde) stets begleitete, ist der radikalen Kritik heute vertrauter denn je. Und wie damals rekrutiert das Dreieck der Macht auch heute seine Mörder aus den Kreisen, die als Gegenkraft imaginiert waren. Pasolini wurde sozusagen von Accattone umgebracht.

Mythos und Nicht-Bürger-Mensch

Es geht immer darum, das Land zu finden, das der Bildhaftigkeit des Mythos entspricht. Edipo Re in der Wüste von Marokko, Jesus in den Höhlen der Sassi von Matera. Medea ist die Kraft der Vergangenheit und des Mythos, der sich Jason als rationaler und pragmatischer Geist widersetzt, der „den Sinn für Metaphysik verloren hat“ und „zum stumpfen Techniker geworden ist, dessen Streben einzig auf den Erfolg ausgerichtet ist“ (Pier Paolo Pasolini im Interview mit Jean Duflot, zit. nach Jansen & Schütte, 1977, S. 90). Es ist, als würde immer die Frage nach dem davor gestellt: Bernardo Bertolucci charakterisiert Accattone als „präpsychologischen, prähistorischen, prädialektischen, präpolitischen Helden“ (Pasolini, 1986b, S. 29), und er scheut sich nicht, Pasolini einen „Prophe-ten“ zu nennen. Auch in *Porcile* sehen wir einen Menschen vor der Geschichte und vor dem Konzept des (bürgerlichen) Subjekts, und in *Uccellacci e uccellini* sehen wir, wie der arme Totó förmlich mit der Flora verwächst in seinem franziskanischen (absurden) Bemühen, den Spatzen zu predigen. Aber er hat die große Erkenntnis, dass Spatzen (im Gegensatz zu den Raben der Ideologie) nicht durch ihre Schnäbel, sondern durch ihre Bewegungen sprechen. Die Frage nach dem Menschen geht bei Pasolini so tief, dass sie sogar die Grenzen des Anthropologischen überschreitet. Was war vor dem Menschen, den der Bürger als solchen definiert hat? Und was ist mit jenem, der diese Grenze in der anderen Richtung überschreitet, wie die Charaktere in *Teorema*, *Porcile* oder *Salò*?

Der große Akt des Widerstandes besteht darin, (nun eben „prophetisch“) zu sehen, dass Mensch und Bürger nicht identisch sind. Der Mensch jenseits des Bürgertums freilich ist erschreckend, muss fremd bleiben, entzieht sich der Erklärung. Handlung entsteht aus der Begegnung des Nicht-Bürgers mit dem Bürger; in der Gestalt des Jesus in *Das 1. Evangelium – Matthäus* kommen die beiden Aspekte zusammen: Der Noch-Nicht-Bürger und der Nicht-Mehr-Bürger. Generell indes resultiert der Schock aus der Begegnung mit dem lebendigen Mythos. Im Mythos bleibt das Nicht-Bürgerliche lebendig. Die skandalöse Sexualität (die in der *Trilogie des Lebens* die Ordnungen und Diskurse verspottet) erscheint als etwas im Menschen erhaltenes, das der vollständigen Verbürgerlichung widersteht. Sie ist auch im und als Konsumismus nicht wirklich zu bändigen, auch wenn sie sich im schlimmsten Falle selber faschisiert. Denn der Faschismus, glauben wir Pasolinis Bildern, ist von beiden Seiten wirksam: Als besondere Form des Bürgertums und als furchtbare Form der Entbürgerlichung. (Daher ist dem Faschismus mit Vernunft und Moral allein nicht beizukommen.)

FASCHISMUS. BARBAREI (Der Nicht-Bürgerliche Mensch).

BÜRGERTUM. SEXUALITÄT.

In diesem Viereck gibt es die unterschiedlichsten Wege und Beziehungen. Die Kräfte, die sie in Gang setzen, erscheinen als spirituell, mythisch oder theoretisch (in dem Sinne des Raben, den man nur „fressen“ kann). Anders als im Neorealismus oder im psychologischen Realismus danach gibt es in Pasolinis Filmen niemanden, mit dem man sich „identifizieren“ kann, niemanden, dem Mitleid oder Abscheu gilt. Es sind keine „Personen“, die in seinen Filmen auftauchen. Auch die furchtbaren Gestalten von *Salò* sind keine Kino-Schurken, wie wir sie zu hassen lieben. Die Person bei Pasolini ist der Film selber. Das heißt, Pasolinis Filme sind denkende, lebende Systeme. Sie stellen nichts dar und repräsentieren nichts (und hier beginnen wir mit Pasolinis Semiotik der Wirklichkeit zu arbeiten). Der filmische Körper sucht nach einem Wesen, das sich der Vereinnahmung durch das Establishment, das Kleinbürgertum und die religiösen Organisationen/Diskurse entzieht. (Unnützlich zu sagen, dass dies eine „unmögliche“ Aufgabe ist: *Das 1. Evangelium – Matthäus* wurde zu einem Lieblingsfilm der Kirchen, die *Trilogie des Lebens* setzte durch ihren Publikumserfolg eine Serie des konsumistischen Sex-Films in Gang, *Salò* musste sich als besonders heftiges Exemplar der „Nazisploitation“ in definitiv falscher Gesellschaft finden.) Der Film (oder allgemeiner: das Kunstwerk) reflektiert ein Jenseits und damit die Überschreitbarkeit des Macht-Systems. Die Radikalität liegt darin, dass sich der Film (das Gedicht, der Roman usw.) der bürgerlichen Konstruktion des (verantwortlichen, produktiven, linear-biographischen, angepassten) Subjekts verweigert. Eine Frage, die wir uns angesichts eines Projektes der all-inklusive Kleinbürgerlichkeit kaum noch zu stellen wagen: Was geschieht jenseits des bürgerlichen Dreiecks von Psyche, Sprache und Überzeugung? Und: Wenn es in der Kunst existiert, dieses

Jenseits (wennzwar nicht auf eine konsistente, sondern nur skandalöse Weise), existiert es dann nicht auch in der „Wirklichkeit“?

Das Subproletariat, das vor-bürgerliche und vielleicht anti-bürgerliche „Volk“ in den Vorstädten, das nicht Karrieren und Distinktionsgewinne zum Ziel hat, sondern nur das Leben „als solches“, musste in einer marxistischen Volte als mögliches „revolutionäres Subjekt“ erscheinen, aber dieser Mythos war auch von ihm nicht aufrecht zu erhalten. Der Kommunismus von Pasolini ist so religiös wie seine Religiosität marxistisch ist. Er akzeptiert dazu sogar den Vorwurf des „Populismus“, definiert den Begriff aber in seiner typischen Weise als Geste des „Marxisten, der das Volk mit einer Liebe bedenkt, die schon vor dem Marxismus bestanden hat, oder die teilweise außerhalb von ihm existiert“ (zit. nach Siciliano, 1980, S. 341). Aber so schwierig (oder unmöglich) wie den Marxismus mit der Religion zu verbinden, so schwierig ist es, „das Volk“ zugleich zu lieben und zum revolutionären Subjekt zu machen.

Rom Zerstören
Und auf den Trümmern
Den Keim legen
Der Alten Geschichte.
Mit dem Papst und allen Sakramenten
Ziehen sie dann wie Zigeuner
Hinauf nach Westen und Norden
Mit den roten Fahnen
Trotzkis im Wind.

So heißt es im Gedicht „Prophezeiung“ (Kammerer, 2000).

Das Subproletariat als Träger der antiken Eigenschaften des anthropologischen Menschen, des Menschen der religiös-bäuerlichen Zivilisation, ist der Gegenpol zur Bourgeoisie, die unheilvollerweise der Zerstörung zustrebt, in einen umgekehrten Palingenesis sozusagen, die mit der Verbreitung der Technologie und des Maschinenzeitalters einsetzte (Pasolini, 1986b, S. 31).

Wir kommen damit vielleicht einer Philosophie des Seins und des Lebens näher, die sich gegen Geschichte und Fortschritt, gegen Wachstum und Zerstörung richtet. Das Subproletariat kenne nicht die bürgerliche, die existentialistische, sondern nur die „prä-historische“ Angst. Gewiss kann man sagen, dass es den Pasolinischen Subproletariat nicht mehr gibt und vielleicht nie gegeben hat. (Wir begegnen indes immer wieder Menschen, die an ihn erinnern.) Das ändert nichts daran, dass es eine prähistorische und präpsychologische, einfach eine präbürgerliche Existenzweise des Menschen gibt, und mehr noch, dass die destruktive Macht des Bürgertums eben darin zum Ausdruck kommt, dass es alles andere Menschen-Leben überlagert hat, außer dem Wahnsinn, dem Verbrechen und der „Fremde“.

Katholizismus & Kommunismus

In dieser Zweiheit zerfällt alles wieder und weiter in Zweiheiten. Der Kommunismus als eine Parteipolitik und Ideologie aber auch als Methode, das Leben zu erkennen, und zurückzukehren in einen Zustand der Vor-Bürgerlichkeit, und beinahe noch zerfallener der Katholizismus, dessen zwei Seiten Pasolini übrigens in einem „teorematischen“ Paulus-Film darstellen wollte, den Heiligen in zwei Seinsweisen, den einen, der von spirituellen Erfahrungen geleitet und in einer glühenden Ekstase war, den anderen, der als nüchterner Stratege die Kirche aufbaut (und der von Pasolini so sehr verurteilt wird wie der andere geliebt). Pasolinis Blick, der sich nicht vom „Subjekt“ beirren lässt, ist die Kraft, die Systeme des Denkens, des Empfindens, des Bildes und der Macht in ihre Einzelteile zerfallen lässt.

Wo waren die Grenzen? Sie liefen für Pasolini jedenfalls nicht zwischen Religion und Ideologie. Sie verliefen vielmehr durch seinen Körper; von seinem „archaisch-christlichen Verhalten“ sprach Francesco Leonetti über seine frühe Zeit in Rom, die seine neuen „mondänen“ Freunde keineswegs akzeptieren konnten: „Marxismus und Religion mischten sich in ihm wieder und wieder, bis sie wirklich unentwirrbar geworden waren“ (Pasolini, 1986b, S. 15). Doch die Sache geht tiefer; es ist nicht einfache Vermischung, sondern unablässige Verwandlung, so dass etwa Franco Fortini seinem Freund Pasolini in einem Brief einen schwerwiegenden Vorwurf macht: „Diesem Jesus/Pierpaolo fehlt der zentrale Punkt des Christentums, nämlich die Unumgänglichkeit des Kreuzestodes; er reduziert sich so zum ‚Humanismus‘ und zum sozialistischen Christentum, kurz gesagt zur Stümperei“ (Siciliano, 1980, S. 354). Vielleicht war Christus so wenig Christ wie Karl Marx ein „Marxist“ sein wollte.

Die Menschlichkeit Christi entspringt einer dermaßen starken inneren Kraft, einem dermaßen starken inneren Kampf, einem dermaßen unstillbaren Hunger nach Wissen und Verifizierung des Wissens – und zwar ohne jegliche Angst vor Skandalen und Widersprüchen –, dass für diese Menschlichkeit die Metapher ‚göttlich‘ schon an die Grenze der Metaphorik stößt, sie selbst wird ideell zur Wirklichkeit (Pasolini, 1986b, S. 73).

Es geht also um die Liebe zu einem Volk, das es womöglich erst durch diese Liebe zu schaffen gälte, und zugleich um das Opfer, das eben dieses Volk dann verlangt (und dem so wenig zu entgehen ist, wie Edipo seinem Schicksal entgehen kann, nicht obwohl, sondern gerade weil es, entgegen der christlichen Auffassung, sinnlos ist). Allgemeiner, „methodischer“ gesprochen soll das heißen, dass sich Pier Paolo Pasolini gleichsam ins Innere der Mythen begibt, um sich darin „aufzuführen“ wie ein Berserker, wie ein Kind im Leib der Mutter, wie ein Maler in seinem Farbreservoir, wie ein Wilder im Reich der ordentlichen Theorien und Erzählungen.

Über dreißig Prozesse wurden „im Namen des italienischen Volkes“ gegen Pasolini geführt, und seine Filme wurden immer wieder zensiert oder verboten. Er hatte viele

Bewunderer, eine Reihe von Freundinnen und Freunden, aber keine gesellschaftliche Einheit, die ihm solidarisch beistehen hätte können oder wollen. Der Pasolini-Mythos will es, dass er sozusagen von „ganz Italien“ ermordet wurde, aber eben auch von „ganz Italien“ unsterblich gemacht wurde. Die Mehrzahl der Bücher, die über Pasolini geschrieben wurde, arbeitet sich an der Analogie von Werk und Leben ab. Am Leitmotiv des Opfers. Als müsste man ihn zwingen, den Irrtum zu revidieren, Christus nicht von der Opfer-Seite angesehen zu haben.

Idee der Sichtbarkeit/Sichtbarkeit der Idee, oder Das Leben

Pasolini achtet das Wort. In vielen seiner Filme geht es darum, Texte wortgetreu ins Bewegungsbild zu bringen, die biblischen Worte Jesu in *Das 1. Evangelium – Matthäus*, die Stücke von Sophokles (*Edipo Re*) und Euripides (*Medea*), schließlich auch die von de Sade in *Salò*. Und er achtet das Bild (seine Arbeit mit der Kunstgeschichte wäre eine eigene Untersuchung wert). Auch hierin stellt er den Mythos (der die Aussagen, nach Roland Barthes, gewissermaßen unsichtbar macht) auf den Kopf. Wenn der Mythos die Elemente (Widersprüche) aus denen er besteht, unsichtbar macht, holt Pasolini (verspielt in den *Uccellacci e uccellini*, ironisch-methodisch in *Teorema*, schroff dialektisch in *Porcile*) das Sichtbare zurück. Und obwohl der Mythos sein Ausgangspunkt war, steht der Text und steht das Bild, als das Sichtbare, danach gleichsam nackt da (das heißt: ohne den Schutz des Mythos, und ohne das, was auf ihn folgte: Die bürgerliche Psychologie).

Nur wer an nichts glaubt, kann das Leben lieben. Sagt Pasolini, und wir können dies auch umkehren, für den Augenblick: Wer das Leben liebt, muss an nichts glauben. Man wäre also, im Namen der Liebe zum Leben („interesselos, uneigennützig“) sicher vor den Versuchungen der Ideologien, der Religionen und der sozialen Zwänge. Tatsächlich können wir in Pasolinis Texten und Filmen immer wieder diesen Moment des „absoluten“ Lebens erfahren, das durch Worte oder durch eine Kameraeinstellung von aller Bindung an einen Glauben befreit ist. Im interesselosen und uneigennützigen Blick, der nur einem Fremden zukommt. Aber dieser Augenblick des reinen und absoluten Lebens im interesselosen und uneigennützigen Blick der Liebe entspricht einer flüchtigen Gnade, man kann ihn nicht festhalten, man kann keine Idee, paradoxerweise kein Leben (im Sinn einer Biographie) daraus gewinnen. Man weiß nur (und vielleicht ist das das Wesen der Kunst), dass es diesen Augenblick *gibt*.

Die *Trilogie des Lebens* war zweifellos ein großer Versuch der Selbstbefreiung im Zeichen der Sinnlichkeit. Aber immer geht es auch um eine Fortsetzung der großen Mythologie vom prä-bürgerlichen Sein, dass sich gegen die bürgerliche Geschichte behauptet. In *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht* ist auch die Musik – Field Recordings,

die Pasolini selbst im Yemen aufnahm – ein deutlicher Hinweis, dass auch hier die prähistorische Vitalität beschworen wird. Pasolini ist im *Decameron* der Maler, in *Canterbury Tales* der Schriftsteller Chaucer und in den 1001 Nächten endgültig aufgelöst als Autor, als wolle er in diesem Erzählen und Bilden zurück zu „seinem“ Volk. Schon hier freilich geht es durchaus um die Mechanisierung und die Bindung von Sexualität an Macht und Besitz; die heiteren Boccaccio-Erzählungen „werden auf der Leinwand in Wahrheit zu Ritualen der Ausbeutung, der Abhängigkeit und der Erniedrigung“ (Sidler, 1972, S. 1177). Und in seinem Selbstbildnis als Maler ist er, wie dann als Schriftsteller (dort aber um einiges weniger drastisch), ebenfalls als Ausbeuter des Wirklichen zu sehen, Rettung und Vernichtung in einem ist das Bildermachen. Am Ende wird auch der Mythos des Autors vernichtet. Der Film *Salò* und der Roman *Petrolio* erscheinen dann auch als Texturen, die ihren Autor sozusagen ausgespien haben. Der Autor hat in seinem Werk nichts mehr zu suchen.

FINE PRIMO TEMPO

(typische Charaktere aus Pasolini-Filmen)

SECONDO TEMPO

Faschismus (Das Bild)

(Vorbemerkung: Das unmögliche Bild)

Es kann keine Bilder des Faschismus geben. Denn der Faschismus ist selber bis zu einem gewissen Grad eine Bildermaschine. So haben wir jedes Bild des Faschismus in einem Rahmen, der das Bild unmöglich macht:

„Verharmlosung“

„Historisierung“

Bild

„Faszination“

„Gewöhnung“

Woraus setzt sich das Bild des Faschismus zusammen? Aus den direkten Elementen: Die äußere Inszenierung von Macht und Gewalt. Die Uniformen, die Fahnen, die Waffen, das „Ornament der Masse“, die Zeichen, die alles „besetzen“, die Aufmärsche und die Inszenierung von Führer und Volk ...

Die Taten des Faschismus. Der Krieg, der Terror, die Konzentrationslager, die Entwürdigung der Opfer, das Lachen der Täter ...

Die Dämonologie. Die „blonde Bestie“, der sadistische SS-Mann, die Stiefel, Koppel und Waffen ...

Fast nichts davon kommt bei Pasolini vor.

Den Faschismus sieht Pasolini nicht als Massen-Phänomen (genau genommen kommen „Massen“ in Pasolinis Filmen nicht vor) und nicht als Historie. Immer wieder hat man auf Pasolinis Ungenauigkeit hingewiesen (ohne daraus auf eine Methode zu schließen): Sein erster Roman, *Ragazzi di vita*, beginnt an einem heißen Julitag im Rom unter deutscher Besetzung. Tatsächlich dauerte die deutsche Besetzung von Rom vom 5. September 1943 bis zum 4. Juni 1944; der Juli ist also, sieht man vom August ab, der einzige Monat, in dem es keine deutsche Besetzung gegeben hat. In *Accattone* bekreuzigt man sich „falsch herum“: Es geht eben nicht um die Erfüllung einer Form, sondern um einen inneren Impuls. Die historische und formale Unschärfe ist die Voraussetzung für die Übertragbarkeit (das haben auch die skeptischsten Kritiker Pasolinis begriffen, dass seine historischen Bilder immer auch Gegenwartsbilder sind).

Man könnte nun dem Dreieck der Unterdrückung

Faschismus

Katholische Kirche

Konsumismus
(Kleinbürgertum)

ein Gegen-Dreieck entgegensetzen:

Das Volk
(vor dem Staat, vor Italien,
vor dem Kapitalismus)

Der Kommunismus
(nach dem Staat, nach Italien,
nach dem Kapitalismus)

Religion (Mythos)
(vor und nach dem Staat, vor und nach Italien,
vor und nach dem Kapitalismus: Jenseits)

Den Übergang zum Konsumismus nennt Pasolini eine „anthropologische Revolution“. Der Bürger und der Mensch sind demnach unterschiedliche Wesen; und was immer die Probanden von *Teorema* versuchen: Jede/r auf seine Weise will nach der Begegnung mit dem Fremden (dem Menschen vor dem Bürger) zurück zu diesem Zustand, will das Bürgertum abstreifen wie ein Gewand, wie eine Haut, wie eine Gewohnheit. Das Ergebnis ist wahlweise wunderbar oder komisch.

Zu den Elementen „Volk“ gehört für Pasolini gewiss die Sprache. Wir sprechen in diesem Zusammenhang meistens von „Dialekt“, aber bei Pasolini ist es etwas anderes als eine Färbung oder Unter-Art einer Sprache, es ist vielmehr die Sprache, aus der das Italienische erst wird. Das wirkliche Sprechen vor der falschen Sprache. Italienisch ist die Sprache des Bürgertums und italienisch ist die Sprache des Faschismus. Der Faschismus hat die Sprache geformt, aus der das moderne, kapitalistische und konsumistische Italien wurde. Auch das ist ein europäisches Problem: Der Faschismus hat nicht nur in Italien, Spanien und natürlich Deutschland eine Sprache hinterlassen, eine Weise zu sprechen, Begriffe und Verbindungen. (Wir haben vergessen, diesen wichtigen Umstand in unserer „Erinnerungskultur“ zu bearbeiten.) So gibt es in Pasolinis Filmen, nicht zuletzt dokumentarisch in *Comizi d'amore*, eine große Schönheit des Sprechens, die näher an einer urtümlichen Musik, näher am Körper ist, als es Bürgertum, Kirche und Staat zulassen. Und hier beginnt man zu begreifen, welche Macht in der Zurichtung der Sprache liegt und welcher Befreiungskampf das literarische Arbeiten sein muss.

Pasolini hat nicht allein in (s)einem friulischen Dialekt geschrieben, sondern auch Anthologien von Volksdichtungen verschiedener Dialekte herausgegeben.

Wenn Mamma Roma an der Schwelle zur Verbürgerlichung steht (und darin scheitert), so stehen Totò und Ninetto in *Große Vögel – Kleine Vögel* an der Schwelle zum Bewusstsein (an der sie dem Raben, dem Marxismus oder einfach Pier Paolo Pasolini begegnen) – und scheitern daran. Wie in *Porcile* gibt es da den Akt des Kannibalismus. Totò und Ninetto fressen den Raben (oder doch die Krähe?) Marxismus einfach auf. Damit haben sie sich seiner entledigt und ihn zugleich in sich aufgenommen. Eine magische Antwort auf die Frage, wie sich der Mensch (denn für Pasolini sind die beiden in diesem Film einfach die Menschheit) zur (revoltierenden) Ideologie verhält. Der Rabe/die Krähe ist der Lehrer (Pasolini), der überwunden werden muss, um in uns zu bleiben. Könnten wir also, wie Totò und Ninetto, mit dem Marxismus, mit der Religion, mit der Psychoanalyse, so umgehen, indem wir sie „uns zu Gemüte“ führen und damit zum Teil von uns machen? (Natürlich war es die kleinbürgerliche Filmkritik, die voller Häme darauf hinwies, welch unrühmliches Ende der schwarze Vogel Marxismus da genommen habe.)

Konsumismus: Materie Prime

Von seinem ersten bis zu seinem letzten Roman spielen „Rohstoffe“ eine entscheidende Rolle. In *Ragazzi di vita* geht es um Eisen (und Beton), in *Petrolio* natürlich um Erdöl. Es ist das, was das Leben der Bourgeoisie und des Volkes miteinander verbindet. Die Welt (und vor allem die der Städte) ist eine einzige Mine, eine Pumpe, Ausbeutung.

Denn diese Sphären sind, anders als es die italienische Verfassung will, nicht wirklich auf Arbeit aufgebaut. Jedenfalls nicht auf die Art von Arbeit, die von beiden Seiten idealisiert wird als produktive Verwandlung der Rohstoffe und der Energien in „Kultur“. Der Diebstahl ist viel wahrscheinlicher. Ist nicht der Diebstahl ein Leitmotiv des italienischen Neorealismus? Mit dem Diebstahl eines Fahrrads beginnt das im Kino, setzt sich fort in Fellinis *Die Nächte der Cabiria*, wo die arme Cabiria beständig um ihr kleines Vermögen, um ihren Traum betrogen wird, und um einen Raub von Land und Erde geht es in *Das Wunder von Mailand*. Auch in *Ragazzi di vita* beginnt die Lebensgeschichte von Riccetto mit dem Diebstahl des Geldes, das er und sein Kumpel beim Falschspiel verdient haben (und setzt sich fort mit dem Diebstahl der Schuhe beim Nächtigen im Park).

Der Stoff fließt durch die Figuren, die sich durch die Objekte verketteten. Man muss den Konsumismus also auf mehreren Ebenen verstehen, auf der einen Seite mit den Worten von Alfredo Bini, Pasolinis Produzenten, als „in Wahrheit eine Preisgabe der Ideale“ oder aber, ganz direkt als ein Verschlingen und Kannibalisieren des „Stoffes“, der Dinge und der Energien.

Drei Versuchsanordnungen: *Teorema* und *Porcile* oder *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

Teorema erzählt von einer Mailänder Industriellen-Familie, in die eines Tages ein schöner Fremder kommt, der das Leben aller Menschen radikal verändert: Beim Abschied versucht jeder, wie in einer Arie, zu erklären, was der Fremde bedeutet hat. (Pasolini, der die italienische Oper hasste, bevor er in Maria Callas eine diesbezügliche Lehrerin fand, nutzte hier ein weiteres Mal ein ihm zunächst fremdes ästhetisches Instrument, um es in seinem Sinne umzuformen.)

Es ist möglicherweise von Bedeutung, dass die Welten dieser Filme von Pasolini selbst als „kleinbürgerlich“ charakterisiert werden, auch wenn sie das Kleinbürgertum gleichsam im Ausnahmezustand zeigen. In *Teorema* ist es die in die Bourgeoisie eingezogene Ideologie des Kleinbürgertums, in *Porcile* schrumpft die bourgeoise Familie zu einer wahrhaft bestialischen oikonomia, und in *Salò* ist es die Kleinbürgerlichkeit, die

aus der sadistischen Re-Inszenierung der Welt tritt. Wie sich die Bilder gleichen, aus dem amerikanischen Lager Abu Ghraib, als wären es Re-Inszenierungen von *Salò* und belegen, wie sehr Pasolini nicht das Episodische, sondern das Wesen der faschistischen und terroristischen Gewalt dargestellt hatte. Es geht um die mechanische und organisierte Macht über die Körper. Die Bourgeoisie jedenfalls (die das Leben nicht lieben kann) hat sich in einem eigenen Verließ zurückgezogen, um an sich selbst einen Versuch durchzuführen, im ersten Fall mit sich selbst als Objekt (durch den Fremden, der das Leben uneigennützig und interesselos liebt), im zweiten Fall durch die unerhörte Perversion, mit der eine Rückkehr zur Natur versucht wird (wir sind versucht, *Porcile* als Revision von *Teorema* zu interpretieren), und im dritten Fall, indem es sich – jugendliche – Körper zu Objekten macht (auch hier eine furchtbare Art von Interesselosigkeit und Uneigennützigkeit).

Sich vom Bürgertum (Pasolini, aus dem Kleinbürgertum, der seine Klasse hasste, und doch an sie gebunden blieb) zu befreien, das ist ein zugleich schmerzhafter und unglückseliger Prozess, der natürlich zum Scheitern verurteilt ist. (Immer wieder wird *Salò* mit Pasolinis Tod verbunden, als sei das eine im anderen enthalten und möglicherweise irgendwie „erklärt“.) So musste alles zur Enttäuschung werden, das Subproletariat, die revolutionären Bewegungen in der dritten Welt, die rebellische Kraft der Sinnlichkeit, der von ihm so bezeichnete „kritische Realismus“ in Literatur und Film.

In *Salò* gibt es vier Männer der faschistischen „Elite“, mehr Gespenster als Menschen, einen Bischof, einen Banker, einen Herzog und einen Richter, die in den Internaten der Umgebung des Gardasees junge Frauen und Männer abholen lassen, acht Jungen und acht Mädchen, um, bewacht und bedient von jungen Schwarzhemden, eine 120tägige „Orgie ohne Beispiel“ zu veranstalten, übrigens ein weiteres „Theorem“, mechanische Quälereien jenseits aller Barmherzigkeit und Mitleid (der Teufel in *Decamerone* hatte dies schon für sich veranschlagt) zum Muster des „Übermenschen“, der aus den Höllenkreisen der Opfer erstehen soll. Der historische Hintergrund wird nur angedeutet, es ist im Wesentlichen eine „Zeit-lose“ Installation. Wie *Teorema* ist auch *Salò* in seiner Drastik eine reine Parabel; eine Versuchsanordnung über (politische) Macht, und in einem Brief schreibt Pasolini: „Die SS sind kein deutsches Produkt, sie passen sich nicht in ein germanisches Modell, sondern in ein bürgerliches Modell“ (Naldini, 1986, S. 308).

Die nächste Fremde

Der Autor, der sich als Fremder im feindlichen Land versteht, muss scheitern. Es gibt aus den biographischen Fallen so wenig Auswege wie im Werk. Doch was hinterlässt ein solches Opfer für uns, die biedereren, linksliberalen und selbstkritisch kleinbürgerlichen Weltverbesserer? Man muss die Erde vom Mond aus ansehen oder ein Interview

mit Pasolini in Form eines Comic träumen, wie es David Toffolo gemacht hat (Toffolo, 2003), um Nutzenanweisungen für die Gegenwart zu gewinnen. Was zu gewinnen ist, das ist Wirklichkeit. Eine andere Wirklichkeit als die, die uns die Medien und die Dinge und die Symbole unserer „feindlichen“ Gesellschaft vormachen. Denn für Pasolini ist Film nichts anderes als ein Ausdruck der Wirklichkeit durch sich selbst, oder anders gesagt: „Film ist keine Sprache“.¹ Es sind vielmehr die „denkenden Bilder“ (Theweleit, 2003, S. 58), die immer auch als Dokumente zu verstehen sind, wenn auch nicht als Dokumente des „Dokumentierten“, sondern als Dokumente der Aneignung und Umwandlung. Das richtige Gesicht, die richtigen Worte, die richtige Landschaft werden in einem neuen, mythischen Zusammenhang gesehen, als Rebellion. „Die Montage bearbeitet das Material des Films, wie der Tod das Leben bearbeitet“ (Pasolini, zit. nach Kammerer, 2000, S. 17).

Nichts wird „gefaket“, nichts wird nur „symbolisiert“ oder „sugeriert“ (was gelegentlich und nicht nur bei *Salò* zur Unerträglichkeit führt). Als „Dokument eines kulturellen Genozids“ wollte er *Accattone* verstanden wissen. Die Reisen des Pier Paolo Pasolini geraten leicht in Vergessenheit, die von *Comizi d'amore* (1963), auf der Suche nach einem Bild der Liebe. Immer waren es Reisen in die Vergangenheit, Reisen zu Ursprüngen, auch in Indien oder Afrika.

Die Homosexualität, von den Kommunisten so sehr wie von den Katholiken gefürchtet, wird als ein Aufbegehren gesehen (und mit grimmigem Schrecken sieht Pasolini noch, wie sie „normal“ werden soll). Aber selbst diese Fluchtmöglichkeiten wurde am Ende der siebziger Jahre von der Zeit vernichtet, die nicht die von Pier Paolo Pasolini war. Der „häretische Kommunismus“, der magische Katholizismus, die Vergangenheit, deren Spuren sich auflösen, die dritte Welt, Afrika, die Subversion der Sexualität, all dies schien sich in Windeseile zu verwestlichen und zu „modernisieren“, die bäuerliche Welt (der Mutter, die der faschistische Vater verachtete), die alten Sprachen, die im normierten Italienisch verschwanden, Volk und Subproletariat verschwand. Kurzum: Nach den Mythen, die Pasolini auflöste, löste sich auch der Mythos Pasolinis auf.

Was ich gelernt habe, und was ich sagen kann

Als Pier Paolo Pasolini seine Arbeit für den Film begann, befand sich Italien (und ein wenig versetzt Europa) am Übergang von einer „paleo-kapitalistischen in eine neo-kapitalistische Phase“ (Pasolini, 1986b, S. 13); wir befinden uns in einem ähnlichen Übergang, vom Konsum- zum Finanzkapitalismus, oder von der „sozialen Marktwirtschaft“

1 Der Film unterscheidet sich für Pasolini von der Sprache: „so wird das Kino keinen Baum ‘reproduzieren’ (schreiben) können; es wird einen Birnbaum, einen Apfelbaum, einen Holunderstrauch und einen Kaktus reproduzieren, aber keinen Baum“ (Pasolini, 1979a, S. 226).

zum Neoliberalismus. Die unsere spiegelt die kulturelle Krise von damals: Damals ging es um die Auflösung der alten Gewissheiten, die des Katholizismus ebenso wie die des Marxismus, in einer Vielzahl der Avantgardisten und Szenen, die Vergangenheit drohte verloren zu gehen; nun indes weist alles in die andere Richtung, und die Avantgardisten und Szenen verwehen und man versinkt in Sehnsucht nach den vergangenen Formen und Mythen, die die verlorene Gewissheit wieder bringen sollen. Pasolini (und vielleicht noch mehr seine Freunde) litt unter seiner Widersprüchlichkeit. Wir (die europäische Linke, die kritische Kultur, die zivile Opposition), wir haben es verlernt, in Widersprüchen zu leben, zu denken und zu empfinden. Diese große Sehnsucht nach Eindeutigkeit hat auch uns ergriffen und macht uns unfähig, den Transformationen unserer Gesellschaft so zu widerstehen, wie es das Kind dem hasserfüllten Blick des (faschistischen, wiedergekehrten, verschlingenden und kleinbürgerlichen) Vaters, hinter der Bank-Fassade und unter der Maske des „alten weißen Mannes“, widerstehen musste. Katholizismus und Marxismus sind keine „großen“ Bezugspunkte mehr. Wir müssen also, um MIT Pasolini über uns und unsere Zeit nachdenken zu können (und um Bilder und Worte zu finden, die ihr angemessen sind), sein Werk gleichsam von der anderen Seite her sehen. Die „umgekehrte Palingenesis“ – die verdrehte Neugeburt des modernen Menschen, von der Pasolini spricht, ist mittlerweile so weit gediehen, dass sie nicht nur einzelne Gesellschaften, sondern womöglich die Menschheit selbst vernichtet.

Der Übergang vom faschistischen zum christdemokratischen Regime verlief reibungslos. „Für die Bourgeoisie war 1961 das Subproletariat identisch mit dem Bösen, so wie für die Rassisten Amerikas die schwarze Welt das Böse war“ (Pasolini, 1986b, S. 44). Was in den Jahren zwischen 1961 und 1975 geschah, bezeichnete Pasolini als „Völkermord“ (Pasolini, 1980), eine wahre Auslöschung einer Bevölkerung, die vordem separiert von der Bourgeoisie existiert hatte. Mamma Roma ist eine solche Figur des Übergangs; in ihr zeigen sich die ersten Anzeichen der Verbürgerlichung in der Verantwortlichkeit auch, aber immer noch ist (wie im Schlussbild) zu sehen, dass es zwei getrennte Welten sind, und in vielen seiner späteren Filme (und Texten) zeigte Pasolini, dass auch der umgekehrte Weg, die Flucht des Bürgers in die Barbarei, unmöglich ist. Und zum dritten „unmöglich“ ist eine Versöhnung.

„Wenn sie – die Kommunisten – von einem ‚historischen Kompromiss‘ sprechen, übersehen sie die Tatsache, dass die Bourgeoisie gewonnen hat. Die Welt ist eine bürgerliche geworden, und diesen Umstand akzeptieren sie mit dem Kompromiss“.² Wie recht Pasolini doch hatte: Mit dem historischen Kompromiss begann ein Prozess der Selbstauflösung nicht nur der Kommunistischen Partei, sondern auch der kritischen Intelligenz. Pasolini arbeitete bei *12. September* für *Lotta Continua* und war aktiv im Komitee, das für die Freilassung des inhaftierten Anarchisten Pietro Valpreda kämpfte. Aber hier waren die Bindungen allenfalls „strategischer“ Art; das verlorene revolu-

2 So Pier Paolo Pasolini in seinem am 14. November 1974 im *Corriere della Sera* erschienenen Artikel (Pasolini, 1999).

tionäre Subjekt und die verlorene archaische Kraft des Subproletariats waren nicht zu ersetzen. Die Verkleinbürgerlichung der Linken war eine der größten Desaster des vergangenen Jahrhunderts.

Die politische Metapher und das persönliche Empfinden (von Sexualität und Gewalt) gehen nicht ineinander auf, und wenn als drittes die Ästhetik ins Spiel kommt (eine Ästhetik der Montage des Disparaten und der künstlichen Dokumentation) haben wir es mit einem Dreikörper-System zu tun, das entweder endlos oder überhaupt nicht erklärt werden kann. Das ist die Lehre, die von Pasolini bleibt: Furchtlos in die Welt blicken, die nicht eine ist. Und auf den Schrecken reagieren, der nicht nur in der Welt, sondern auch in einem selbst steckt. Die Welt, mit Pasolini erklärt, führt über eine „ideologische Ironie“ (die in *Uccellacci e uccellini* ebenso wie in *Teorema* zu studieren ist) zu einer fundamentalen Umkehr: Edipo Re ist, neben der magischen Autobiographie, der Versuch „statt den Mythos in die Psychoanalyse hinein zu projizieren, die Psychoanalyse in den Mythos zurück zu projizieren“.³

Diese Lektion ist aufregend und schmerzhaft. Sie beinhaltet den Abschied von einer linearen Geschichte von Fortschritt und Aufklärung. Das war zu den Zeiten von Pasolinis Arbeit wesentlich „prophetischer“ als es heute scheinen mag, da wir uns von den Hoffnungen auf Fortschritt und Aufklärung weitgehend verabschiedet haben. Um uns und unsere Gesellschaft noch zu verstehen, müssen wir solche „Rückprojektionen“ – nebst der ideologischen Ironie, die dazu gehört – vorzunehmen bereit sein. Tatsächlich scheinen angesichts der permanenten Krisen und der drohenden Katastrophen anthropologische oder eben prä-historische, prä-bürgerliche und prä-psychologische (bzw. post-historische, post-bürgerliche und post-psychologische) Anschauungen wieder bedeutend, da wir es mit Menschen zu tun haben, die nicht mehr mit ihren ideologischen und sozialen Parametern allein zu begreifen sind. Der Kleinbürger, den Pasolini so hasste, war vielleicht auch nur eine Episode; trotz ihrer Fernseher, ihrer Kühlschränke, ihrer Autos und Ferienreisen erscheinen die Menschen (nicht nur in den gespenstischen Umzügen der „Corona-Leugner“) wieder viel mehr der Welt *Accattones* zu entstammen, und die Wüsten, Industriebrachen, Vorstädte, die Pasolini in eine „Vision“ zu verwandeln verstand, sind unsere reale Umwelt geworden. Eine neue Form der verbrecherischen Unschuld, der unwissenden Menschen ist entstanden, nicht trotz, sondern gerade durch die Verbürgerlichung, als der Konsum nicht mehr erstrebenswert schien, sondern zu verwildern begann, und auch hier ist Pasolini selbst ein Modell: Er ist zugleich der irrationale und unschuldige Mensch (wie Totò und Ninetto, wie Ödipus, wie der Menschenfresser) und der Intellektuelle, der Lehrer, der „die Fahne des Bewusstseins“ hisst.

3 Pier Paolo Pasolini, zit. nach *Edipo Re – Bett der Gewalt / Edipo Re: Vom Mythos zur Literatur, zur Psychologie, zur Gesellschaft, zum Film, zur Literatur, zum Mythos*, o. D.

So also zum Ende fünf Dinge, die ich von Pier Paolo Pasolini gelernt habe:

1. Man darf keine Angst vor dem Widerspruch, der Widersprüchlichkeit und dem Selbstwiderspruch haben.

2. Jenseits von Kleinbürgertum, Mainstream und Konsumismus gibt es ... etwas. Ein tief hinunter. Ein hoch hinaus. Ein weit voran. Eine kraftvolle Vergangenheit. Ein nicht vereinnahmtes Leben.

3. Die Geschichte von Kunst, Literatur und Theorie steht zur Verfügung. Man muss sich ihrer bedienen auf eigene Faust. Das Pastiche ist die Freiheit, die man sich ihr gegenüber nehmen kann.

4. Alles kann anders gesehen werden. Doch nichts ohne die Furchtlosigkeit des Autors, der Autorin, die ihre Fremdheit annehmen (und bearbeiten).

5. Es gibt eine „Semiologie der Wirklichkeit“. Kunst bildet nicht ab. Sie ist. Ein Unterschied zwischen Theorie und Poesie ist willkürlich, ebenso wie der zwischen schön und hässlich.

Dies alles bedeutet: Radikal sein auch im Angesicht des Scheiterns.

Mit *Salò* und *Petrolio* strebte Pasolini offensichtlich das Erreichen eines Nullpunktes an. „Hoffnung für die Zukunft wird zu etwas unwiderstehlich Komischem“ (Pasolini, 2015, S. 129). Der Idee, aus der Kraft der Vergangenheit ein revolutionäres Subjekt für die Zukunft zu machen, ist abgeschworen. Der Reichtum der Sprache ist verschwunden; in *Petrolio* ist kein Platz mehr für Poesie. Das Öl zersetzt sie bis auf einen „Block von Zeichen“. Was bleibt, ist die eigene Verzweiflung. „Ich stehe ganz allein da, um zu vergilben“ (Pasolini, 2015, S. 129). Der Punkt der „Metahistorie“ ist erreicht. Aber es wäre nur ein weiterer Mythos, würde man dies als ein Scheitern von Pasolini ansehen (jedenfalls ein Scheitern, was größer wäre als alles Scheitern zuvor); doch das Posthistoire, das Pasolini vorwegnimmt, ist in der Tat ein Transitraum, eine Ödnis, in der sich das Leben neu formieren muss (sonst müsste man weder ein Filmbild noch einen Text bemühen). *Petrolio* sollte die „Präambel zu meinem Testament“ (Pasolini, 2005, S. 581) sein. Aber das war das Werk von Pier Paolo Pasolini von der ersten Zeile an.

Literaturverzeichnis

Edipo Re – Bett der Gewalt / Edipo Re: Vom Mythos zur Literatur, zur Psychologie, zur Gesellschaft, zum Film, zur Literatur, zum Mythos. (n.d.). Lost in facts and fiction. <https://www.lostinfactsandfiction.de/vom-mythos-zur-literatur-zur-psychologie-zur-gesellschaft-zum-film-zur-literatur-zum-mythos>

Jansen, P. W., & Schütte, W. (Eds.). (1977). *Pier Paolo Pasolini*. Hanser.

Kammerer, P. (2000, November 3). Die Montage bearbeitet das Material des Films, wie der Tod das Leben bearbeitet. *Der Freitag*, 17. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-montage-bearbeitet-das-material-des-films-wie-der-tod-das-leben-bearbeitet>

- Monaco, J.** (2000). *Film verstehen: Kunst – Technik – Sprache – Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien* (B. Westermeier & R. Wohlleben, Trans.). Rowohlt.
- Naldini, N.** (1986). *Pier Paolo Pasolini – Eine Biographie* (M. Pflug, Trans.). Wagenbach.
- Pasolini, P. P.** (1979a). *Ketzererfahrungen: 'Empirismo eretico': Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (R. Klein, Trans.). Hanser.
- Pasolini, P. P.** (1979b). Das unpopuläre Kino (R. Klein, Trans.). In P. P. Pasolini, *Ketzererfahrungen: 'Empirismo eretico': Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (pp. 253–264). Hanser.
- Pasolini, P. P.** (1980). Völkermord (T. Eigenhardt, Trans.). In P. P. Pasolini, *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft* (A. Haag, Ed.; pp. 39–43). Wagenbach.
- Pasolini, P. P.** (1983). *Il sogno del centauro: A cura di Jean Duflot*. Ediotori Riuniti.
- Pasolini, P. P.** (1986a). *Der Atem Indiens* (T. Kienlechner, Trans.). Beck & Glückler.
- Pasolini, P. P.** (1986b). *Lichter der Vorstädte: Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme* (F. Faldini & G. Fofi, Eds.). Wolke Verlag.
- Pasolini, P. P.** (1999). 14. Novembre 1974: Il romanzo delle stragi. In P. P. Pasolini, *Scritti corsari (1973–1975): Tutte le opere: Saggi sulla politica e sulla società* (W. Siti, Ed.; pp. 362–367). A. Mondadori.
- Pasolini, P. P.** (2000). Intervento sul discorso indiretto libero. In P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* (pp. 85–107). Garzanti.
- Pasolini, P. P.** (2005). *Petrolio* (S. de Laude, Ed.). Bruno Mondadori.
- Pasolini, P. P.** (2008). Pasolini über Pasolini: Im Gespräch mit Jon Halliday. In *Pier Paolo Pasolini* [Booklet]. Filmgalerie 451.
- Pasolini, P. P.** (2015). *Polemica, politica, potere: Conversazioni con Gideon Bachmann* (R. Costantini, Ed.). Chiarelettere.
- Siciliano, E.** (1980). *Pasolini: Leben und Werk*. Beltz & Gelberg.
- Sidler, V.** (1972). Metamorphosen des Neorealismus II. *Cinema, 1972(70/71/72)*.
- Theweleit, K.** (2003). Was mit Augen zu sehen ist: Mythen und Homosexualität in Pasolinis „Salò oder die 120 Tage von Sodom“. *konkret, 2003(11)*, 42.
- Toffolo, D.** (2003). *Intervista a Pasolini*. Biblioteca dell'immagine.

Pasolini: Fascism – Consumism – Catholicism. And a Search for Life

Abstract: When it comes to writing about Pier Paolo Pasolini's oeuvre, nobody can approach it without a subjective and political position. The author of this text takes as his point of departure the presence of the poet and filmmaker in his host country Italy, where the name Pasolini means much more than merely the name of an author. Pasolini stands for the rebellious spirit at a time when the Italian economic miracle was coming to an end, during which a great "contaminazione" (Pasolini), a mutual "infectiousness" took place between the vulgar and the sublime, the culture of the poor suburbs and the discourses of the intellectuals, between old myths and new seductions. In this situation, Pasolini's texts and films are searching for a way to counter the horror of a new fascism in the form of the petit bourgeois "consumistic" rule with a "force of the past". Points of reference for this are a radical Catholicism and communism, the latter moving via a Marxist analysis of society to an archaic Ur-communism. Pasolini always saw himself as a stranger. Almost all of his films (leaving aside the vital "Trilogy of Life", from which he distanced himself in his last and most radical film "Salò") are attempts to look into the strangeness of the familiar and the familiarity of the strange. In doing so, the author and filmmaker never spared himself; his films are a magic autobiography. To put it another way, Pasolini's biography makes his films "readable" and his films make the inner history of Italy (and to a certain extent that of Europe as a whole) in the sixties and seventies "readable", just as in his films bodies make "readable" ideas and ideas make "readable" bodies. Texts on Pier Paolo Pasolini can be markings for these processes of reading. However, they can never be a substitute for following one's own way which leads back and forth between both the physicality (the reality of the streets, "contaminated" by art history) and the world of ideas (the myth and religion, "contaminated" with Marxism and psychoanalysis).

Keywords: Catholicism; Communism; Consumism



Article No. 2574

DOI: 10.11649/slh.2574

Citation: Seeßlen, G. (2021). Pasolini: Faschismus – Konsumismus – Katholizismus: Und eine Suche nach dem Leben. *Studia Litteraria et Historica*, 2021(10), Article 2574. <https://doi.org/10.11649/slh.2574>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl

© The Author(s) 2021

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Georg Seeßlen, Kaufbeuren, Germany

Correspondence: slh@ispan.waw.pl

The work has been prepared at authors' own expense.

Competing interests: The author has declared he has no competing interests.

Publication history: Received: 2021-05-12; Accepted: 2021-09-14; Published: 2021-12-31