

Uta Felten
Kristin Mlynek-Theil
Franziska Andraschik
(Hrsg.)

Pasolini intermedial



ROMANIA VIVA 13

Texte und Studien zu Literatur und Film
der Romania im 20. und 21. Jahrhundert

Hrsg. von Prof. Dr. Ulrich Prill †
Prof. Dr. Uta Felten und Dr. Anna-Sophia Buck



PETER LANG
EDITION

Uta Felten / Kristin Mlynek-Theil /
Franziska Andraschik (Hrsg.)

Pasolini intermedial



PETER LANG
EDITION

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Abbildung auf dem Umschlag: Pier Paolo Pasolini: Accattone (I 1961)

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISBN 978-3-631-64643-4 (Print)
E-ISBN 978-3-653-04051-7 (E-Book)
DOI 10.3726/978-3-653-04051-7

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2014
Alle Rechte vorbehalten.
Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Dieses Buch erscheint in der Peter Lang Edition
und wurde vor Erscheinen peer reviewed.

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen	9
Paolo Bertetto: <i>Chiusura dell'immaginario</i> und intermediale Produktivität. 1966-1967. <i>La predica di fra Ciccillo</i> und <i>Che cosa sono le nuvole?</i>	13
Herman H. Wetzel: Rosa in forma di poesia – Zur Metamorphose des Poetischen bei P. P. Pasolini.....	29
Bernhard Groß: Die Kunst des Uneigentlichen oder „Woher kommen die kleinen Kinder?“ – Pasolinis Politik der Form.....	43
Uta Felten: Mythos und Intermedialität in Pasolinis <i>Accattone</i>	71
Franziska Andraschik: Geschichtlichkeit und mythische Überformung der römischen Peripherie und des Subproletariats im Werk von Pier Paolo Pasolini	77
Jean-Baptiste Chantoiseau: Érotiser l'intermédialité : le pari de Pier Paolo Pasolini.....	91
Marijana Erstić: Vom Mythos und von der Gewalt oder Der Knabe als intermediales Phänomen in <i>Mamma Roma</i>	105
Donatella Chiancone-Schneider: Kino, Tanz und Malerei im Film. <i>La ricotta</i> von Pier Paolo Pasolini	117
Peter Bescherer: Accattone. Oder: Die Beantwortung der sozialen Frage aus dem Geist des Films	131
Manuel Willer: Peripherie und Schwelle. Zur ‚kritischen‘ Ästhetik des Raumes bei Benjamin und Pasolini – städtische Topographie und geschichtsphilosophischer Mythos	141
Miguel Ángel Cuevas: <i>Il Decameron</i> de Pasolini: manipulación “de autor”	159

Veronica Pravadelli:

Konvergenzen des Schaffens. *Ostia* (1970) und die Zusammenarbeit
zwischen Sergio Citti und Pier Paolo Pasolini 167

Sieglinde Borvitz:

Images that matter. Gesellschafts- und Medienkritik
bei Pasolini, Cipri und Maresco 187

Maria Evelina Santoro:

Il modello pasoliniano dell'intermedialità nel cinema di Fassbinder 205

Autorenverzeichnis 217

A GIUSEPPE ZIGAINA

Se consagra
artefacto de sí, a
la aparición de su fantasma,
carne
empodrecida en la liturgia.

Simulacro, ídolo
solo de sí
nutrido. Pero
estiéncol
es:

hedor
de rescoldo de sangre
ensoberbecida.

Cuál el ansia taimada,
hijo
de mujer.

*Si consacra
artefatto di sé, all'
apparizione del suo fantasma,
carne
imputridita nella liturgia.*

*Simulacro, idolo
solo di sé
nutrito. Però
letame
è:*

*fetore
di brace di sangue
insuperbito.*

*Quale la scaltra ansia,
figlio
di donna.*

Miguel Ángel Cuevas
(Del libro inédito *Piedra –y cruda*. Traducción italiana de Giovanni Miraglia)

Vorbemerkungen

Der vorliegende Sammelband vereint Beiträge, die im Rahmen des internationalen Kolloquiums „*Pasolini intermedial/Pasolini intermediale*“ entstanden sind, welches am 22. und 23. Januar 2011 in Leipzig in Zusammenarbeit mit der Schaubühne Lindenfels und mit Unterstützung des Italienischen Kulturinstituts Berlin und der Universität Leipzig stattfand. Die Schaubühne Lindenfels bildete den zentralen Veranstaltungsort des Kolloquiums und richtete vom 12. bis 26. Januar eine umfangreiche Retrospektive zum filmischen Werk Pasolinis aus, die durch multimediale Installationen ergänzt wurde.

In ihrer ganz eigenen Form der Annäherung an das pasolinianische Werk trat die Pasolini-Schau damit zugleich in Resonanz zu dem von Uta Felten geleiteten Kolloquium und eröffnete hier verschiedene Stimulationspunkte und Synergien. So flankierten Interviews, Dokumentationen und theoretische Reflexionen zum Werk Pasolinis die Filmschau, die u. a. Filme wie *Accattone* (I 1961), *Mamma Roma* (I 1962), *Il Vangelo secondo Matteo* (I, F 1964), *Comizi d'amore* (I 1963/64), *La rabbia* (I 1963), *Uccellacci e uccellini* (I 1965/66), *Edipo Re* (I 1967), *Teorema* (I 1968), *Porcile* (I, F 1969), *Medea* (I, F, D 1969/70), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (I, F 1975) oder auch *Il Decameron* (I 1970/71) in den Mittelpunkt der Betrachtung rückte und damit einen eindrucksvollen Einblick in das künstlerische Schaffen Pasolinis gewährte. Auch eine Lesung René Reinhardts zum Thema „P.P.P – Texte und Notizen“ unter der dramaturgischen Leitung von Franziska Andraschik sowie die Einführung in den Film *Salò*, die im Rahmen der fünften Akkumulatornacht von dem Kulturwissenschaftler Klaus Theweleit durchgeführt wurde, stellten einen spannenden Bezugsrahmen für das Kolloquium dar und boten Rednern, Vortragenden, Zuhörern sowie Zuschauern zusätzlichen Nährboden für den die Vorträge begleitenden Austausch.

Neben klassischen Darstellungsformaten griff die Schaubühne auch verschiedene andere mediale Präsentationsformen auf und spiegelte damit ein zentrales Anliegen des Kolloquiums wider, das darin bestand, aufzuzeigen, inwiefern sich das Wirken Pasolinis nicht in dessen filmischer Tätigkeit erschöpft, sondern in vielfältigen anderen medialen Dokumenten und Produktionen Pasolinis zu Tage tritt – vom friaulischen Gedicht über Romane, kritische Schriften und Essays, bis hin zum Film. Als Kondensation dieses heterogenen Schaffens lässt sich auch die im Rahmen der Filmschau eingerichtete Tanzinstallation „Anmerkung 134 – Eine Hommage an Pier Paolo Pasolini“ betrachten. Die unter der Leitung von Naoko Tanaka und Morgan Nardi, die die Künstlergruppe *Ludica* bilden, konzipierte Installation verbindet visuelle Projektionen sowie tänzerische Choreographien miteinander, um Überlagerungen und synästhetische Effekte, aber auch Dissonanzen zu erzeugen.

Auf eine ähnliche Weise, gleichermaßen die Abstände und Differenzen der intermedialen Verzweigungen auslotend, möchte sich auch der vorliegende Band dem künstlerischen Schaffen Pasolinis annähern, das ohne Konzepte des Intermedialen nicht gedacht werden kann. Verkörpert doch Pier Paolo Pasolini den Prototypen des intermedialen Künstlers par excellence, der mit verschiedenen Medien und Genres – Film, Theater, Lyrik, Essay, Roman und Malerei – experimentiert hat. Dass die Intermedialitätskonzeption bei Pasolini dabei nicht in Zitathaftigkeit erstarrt und die Analyse jener intermedialen Verweisungen die Schwelle einer reinen Nennung notwendig überschreiten muss, erscheint den Herausgebern dieses Bandes für eine fruchtbare Auseinandersetzung mit dem pasolinianischen Œuvre unerlässlich, in dessen Mittelpunkt die Analyse der Zwischenräume und Brüche der intermedialen Filmkunst Pasolinis steht.

Diesen Anspruch erhebt in besonderer Weise der erste Beitrag des Bandes von Paolo Bertetto, der am Beispiel von *Uccellacci e uccellini* und *Che cosa sono le nuvole?* (I 1967) deutlich macht, welchen Mehrwert die Intermedialität in Pasolinis Werk für die Öffnung von Sinnzusammenhängen gegenüber seinen explizit umkreisten begrenzten und oft reaktionären Lieblingsthemen und persönlichen Mythen besitzt.

Ausgehend vom Bild der Rose spürt Herman H. Wetzel im Anschluss der „Metamorphose des Poetischen“ im Werk Pasolinis nach, das er metaphorisch als eine „Rose von Poesie“ begreift. Damit analysiert Wetzel die verschiedenen Formen der von Pasolini verwendeten Medien – begonnen bei den Dialektgedichten bis hin zu den journalistischen Arbeiten – zwar als unterschiedliche mediale Ausdrücke, die jedoch trotz aller medialer Formunterschiede einem gleichbleibenden poetischen Verfahren folgen.

Beginnend mit der frühen Lyrik, der Prosa, den Filmen und den politischen Schriften Pasolinis beschreibt auch der Beitrag von Bernhard Groß die poetische Kontinuität, die sich durch das Werk Pasolinis zieht. Im Beitrag von Groß erweist sich Pasolinis Kunst als kontinuierliche Poetik, die sich nicht einer reinen Abbildung der Wirklichkeit verschreibt, sondern deren Erkenntnismittel die ästhetische Arbeit selbst ist, und die besagt, dass jene eine notwendige Voraussetzung der Bildung „politischer Aussagen“ darstellt.

Uta Felten stellt in ihrem Beitrag am Beispiel von *Accattone* heraus, inwiefern die zitierten pikturalen, akustischen und literarischen Intertexte des Films im Dienste einer mythologischen Überformung der vordergründigen realistischen Valenz des Films stehen und auf eine Heiligung und Entheiligung der Figur Accattones zielen. Pasolinis Filmkunst erweist sich in ihrer Analyse als Beispiel für das „cinéma spirituel“ im Sinne von Deleuze, als ein Kino der Existenzweisen, das Fragen eröffnet, deren Antworten in der Schwebung bleiben.

Auch der nachfolgende Beitrag von Franziska Andraschik verfolgt eine intermediale Lektüre, die sich mit der literarischen wie filmischen Darstellung der Stadt Rom im Werk Pasolinis befasst und die zwei Blickdispositive des Realistisch-dokumentarischen und des Mythischen hinsichtlich seines ästhetischen Verfahrens untersucht.

Dass Intermedialität im Werk Pasolinis nicht nur als Verfahrensweise funktioniert, sondern als „une véritable éthique“ verstanden werden kann, zeigt auf besonders anschauliche Weise der Beitrag von Jean-Baptiste Chantoiseau, der den Verschränkungen von Transgression und Intermedialität von den Jugendgedichten bis hin zu den Filmen Pasolinis – allen voran *Teorema* – nachspürt und die aus jener Überkreuzung erwachsende Dimension von „vérité existentielle“ und „authenticité artistique“, die dem Werk Pasolinis eignet, herausdestilliert.

Marijana Erstić befasst sich in ihrem Artikel mit der Thematik des „Knaben als intermedialem Phänomen“ insbesondere hinsichtlich des Films *Mamma Roma*. Das Zusammenspiel von Intermedialität und Gewalt steht hierbei im Zentrum, wobei die Gewalt vor allem auch auf poetologischer Ebene betrachtet wird, um sie gleichsam in ihrer Funktion als „Ästhetik und als Verfahren“ auszuloten.

Dem „intermedialen Instrumentarium“ des Kurzfilmes *La ricotta* (I, F 1963) widmet sich Donatella Chiancone-Schneider, indem sie die pikturalen, musikalischen und choreographischen Verweise und Einlagen des Films analysiert und insbesondere die Bezüge zu bildender und darstellender Kunst herausarbeitet.

Fragen des Sozialen, wie sie sich in *Accattone* darstellen, widmet sich Peter Bescherer. Sein Beitrag befasst sich dabei mit der Analyse der beiden Ebenen des Sozialdokumentarischen und Mythischen in Pasolinis erstem Film und analysiert das Wechselspiel der Ebenen als Impuls für die politische Soziologie des „Prekariats“.

Im darauffolgenden Beitrag zeigt Manuel Willer auf, inwiefern Walter Benjamin und Pier Paolo Pasolini in Beziehung zueinander gesetzt werden können, indem er nach der „kritischen“ Ästhetik des Raumes“ fragt, die beide Werke zu verbinden scheint, und die er ausgehend vom Konzept der „Schwellenräume“ formuliert.

Miguel Ángel Cuevas widmet sich schließlich der Relektüre Boccaccios, die Pasolini in *Il Decameron* vornimmt, und zeigt auf, in welchem Maße Pasolini diese in das filmische Medium transponiert.

In ihrem Beitrag zu *Ostia* (I 1970) erörtert Veronica Pravadelli, wie sich in dem gemeinsamen Wirken Sergio Cittis und Pier Paolo Pasolinis bereits eine fundamentale Dimension der Werke Pasolinis abzeichnet, die als wechselseitige „Kontamination“ von dokumentarisch-realistischem Gestus und fiktionaler Auf-

ladung beschrieben werden kann und deren Kulminationsmomente die emotive Kraft des pasolinianischen Schaffens in ihrer Klarheit hervortreten lassen.

Der anschließende Beitrag von Sieglinde Borvitz stellt das Schaffen der parmeritanischen Filmemacher Daniele Cipri und Franco Maresco in den Kontext von Pasolinis radikaler Kritik am bürgerlichen Italien und erläutert, inwiefern die beiden Regisseure in einer Art postpasolinianischem Gestus eine grotesk-deformierende Filmästhetik etablieren, um damit sowohl die wachsende Entfremdung der Menschen und den gesellschaftlichen Verfall als auch die Möglichkeiten des Films als Medium der Demaskierung offenzulegen.

Auch der letzte Beitrag von Maria Evelina Santoro befasst sich mit dem Einfluss des italienischen Filmemachers auf die Künstlerwelt und betrachtet Pasolinis „intermediales Modell“ vor dem Hintergrund des kinematographischen Werkes Rainer Werner Fassbinders.

So umfassend das Werk Pasolinis sich dem geeigneten Leser und Zuschauer präsentiert, so zahlreich sind auch die Impulse, die von jenem ausgehen und sowohl ein künstlerisches als auch ein politisches und medientheoretisches Echo erzeugen. Der vorliegende Band hat sich somit zwei Zielstellungen verschrieben, die zum einen in einer kritischen Auseinandersetzung mit der intermedialen Konzeption des pasolinianischen Werkes bestehen, und zum anderen in einer Fokussierung des Wirkens Pasolinis im intermedialen und epistemologischen Kontext anderer filmischer, philosophischer und medientheoretischer Positionen. Zu der Ergründung jener intermedialen Wechselwirkungen ist der Leser nun in der Folge herzlich eingeladen.

Unser besonderer Dank gilt an dieser Stelle noch einmal den Ausrichtern des Kolloquiums – namentlich der Schaubühne Lindenfels in Leipzig und ihrem Direktor René Reinhardt sowie dem Italienischen Kulturinstitut Berlin – sowie Kerstin Küchler, Margherita Siegmund und Nievo del Sal, die die Herausgeber dieses Bandes bei der Übersetzung der Beiträge von Paolo Bertetto und Veronica Pravadelli mit ihren konstruktiven Anregungen tatkräftig unterstützt haben.

Leipzig im September 2013

Uta Felten, Kristin Mlynek-Theil, Franziska Andraschik

Chiusura dell'immaginario und intermediale Produktivität. 1966-1967. La predica di fra Ciccillo und Che cosa sono le nuvole?

Paolo Bertetto

Gemeinhin konzentrierten sich die Lesarten von Pasolinis Werk auf die persönliche Ausdruckskraft, auf die typische pasolinianische Welt, die stark subjektive Züge trägt und um immer wiederkehrende Themen kreist, oder – und das im Namen einer pasticheartigen Synthese aus marxistischer Ideologie, progressivem Katholizismus und vorgeblicher vorstädtischer und bäuerlicher Moralität – auf die Funktion des Moralpredigers der Moderne. Wenn wir diese Aspekte nun aber ohne die Notwendigkeit eines Kulturkampfes in den Blick nehmen, den ideologisch motivierte Teile der Linken und des Katholizismus glauben führen zu müssen, fehlt es ihnen an Überzeugungskraft. Denn die Welt Pasolinis steht der Moderne und der Großstadt zwar tatsächlich fremd gegenüber, aber in dem Sinne, dass sie rückständiger, populistischer, bigotter und reaktionärer ist. Und die Ausdruckskraft Pasolinis speist sich aus obsessiven Wiederholungen des immer Gleichen, unfähig, sich dem Anderen zu öffnen. Aus den Prämissen von Pasolinis Autorschaft tritt eine Figur des kulturellen Lebens hervor, die paradoxerweise als autistischer *istrione* erscheint, als Sänger der schönen vergangenen Zeit, der der Komplexität der Moderne oder der Spätmoderne gegenüber feindselig eingestellt und einer Reihe obsessiver Gedankenschlingen verhaftet ist, die beinahe paranoide Züge tragen oder sogar als *forclusions* daherkommen¹.

Wir möchten nun eine ganz andere Hypothese kurz illustrieren: Die Ausdruckskraft und die persönliche Welt sind in Bezug auf Pasolinis Werk ein alter Hut, obsolet und überholt, interessant sind dagegen jene Elemente, die aus seiner Fähigkeit resultieren, intertextuelle und intermediale Perspektiven zu eröffnen und verschiedene Stile und mediale Sprachen zu vermischen.

Statt nun weiter vereinzelte kritische Anmerkungen aneinanderzureihen, scheint es vielmehr lohnend, die Schließungen (*chiusure*) des Imaginären sowie den intertextuellen Dialog im Rahmen eines breiter aufgestellten interpretativen Diskurses zu analysieren, und zwar auf der Basis von zwei Filmen, die in einem der produktivsten Momente von Pasolinis Umtriebigkeit entstanden sind, *Uccel-*

¹ Zur *forclusion* vgl. Lacan, Jacques: Le séminaire. Livre III. Les Psychoses, 1955-56, Paris, 1981, S. 321, Ders.: Écrits, Paris, 1966, S. 217. Die Aspekte, die Lacan der *forclusion* zuweist, z. B. die Verwerfung des Namens-des-Vaters, könnte für eine psychoanalytische Auseinandersetzung mit Pasolini interessant sein, gehört allerdings nicht zu unseren Absichten.

lacci e uccellini (I 1965/66) und dem Kurzfilm *Che cosa sono le nuvole?* (I 1967).

***Uccellacci e uccellini*, die Erzählung des Raben**

Der erste ist ein Film, der seitens der links orientierten italienischen Kultur lange als ein grundlegendes ideologisches Dokument des linken Selbstbewusstseins betrachtet wurde, der sich allerdings unter einem etwas leidenschaftsloseren Blick als ein Haufen von regressiven und repressiven fixen Ideen enthüllt.

Uccellacci e uccellini wurde z. B. von vielen – Pasolini mehr oder weniger wohlwollenden – Wissenschaftlern als ein für die intellektuelle Geschichte Italiens bedeutendes ideologisches Manifest gelesen² – als eine künstlerische Äußerung aus der Mitte der linken Kultur, wenngleich unabhängig von der Parteilinie der PCI Togliattis; mit Gespür für die Entstehung einer Kultur der Linken; zwar nicht mehr vom Marxismus der Dritten Internationalen belastet, aber auch keineswegs resignierend; und die sich, ein bisschen ideologisch, nicht verbiegen lassen will von der Massenkultur der späten italienischen Moderne (die, nicht zu vergessen, im Vergleich zu Europa und Amerika spät dran ist).

Der Film erscheint als eine Art gnomischer Apolog, als symbolische Fabel, als eine exemplarische Erzählung also, die auf eine erzieherische Botschaft hinausläuft und deren einzelne Elemente der finalen Botschaft dienen. Es handelt sich im Grunde um einen atypischen Apolog, der eine vorgeblich einfache Sprache verwendet, um eine intellektuelle Vereinfachung zu verbergen. Das entspricht einer Verengung des Symbolisierungsrahmens, wobei – um das symbolisch Beispielfhafte zu präsentieren – das Einfache vorgetäuscht und nur das Oberflächliche, Repetitive und Banale vor Augen geführt wird. Andererseits erscheinen die von Pasolini vorgeschlagenen Diskurse einem distanzierten und unbeteiligten Blick wie gewichtige Behauptungen des Selbstverständlichen, das als wesentlich verkauft wird.

Die zentrale Episode des Films „il racconto del Corvo“, also die Predigt des Bruders Ciccillo an die Vögel, ist im Grunde eine Art Wahrheitsmoment von *Uccellacci e uccellini* und vielleicht sogar von Pasolinis Kino insgesamt. Sie ist, Pasolinis eigener Definition folgend, wie der ganze Film, als „operetta poetica nella lingua della prosa“³ angelegt. Und in ihr zeigen sich gleichzeitig das Mus-

2 Zu den Lektüren des Films vgl. unter den aufmerksamsten Pasolinikritiken: Siciliano, Enzo: Vita di Pier Paolo Pasolini, Milano, 1978, Ferrero, Adelio: Il cinema di P. P. Pasolini, Venezia, 1977, Micciché, Lino: Pasolini nella città del cinema, Venezia, 1999.

3 Pasolini, Pier Paolo: *Uccellacci e uccellini*, Milano, 1966, S. 53ff.

ter und der Kernbestand seiner Kunstauffassung. Pasolini erzählt die mittelalterliche Episode der Predigt des Bruders Ciccillo an die Vögel als eine Art paränetische und moralisierende Reflexion über die menschlichen Geschicke und entwirft die visuelle Konfiguration als ein angeblich poetisches und exemplarisches Konstrukt, das gleichermaßen gnomisch und ideologisch ist. Pasolini will tatsächlich das „Poetische“⁴ erzeugen – eine Intention, die überaus ambitioniert und zugleich naiv ist. Die Poesie vorsätzlich und mit Hilfe einer vermeintlich poetischen Schreibweise erzeugen zu wollen, ist überaus streitbar und gewagt. Und tatsächlich unterläuft einem kultivierten Intellektuellen wie Pasolini genau das, eine *écriture en poète* bewusst schaffen zu wollen, einem *povetico* (wie man im Italienischen sagt, um falsche Poesie lächerlich zu machen) nachzustreben, das sich letztlich als ein Abfallprodukt des Poetischen entpuppt – ein ziemlicher Abweg für einen Autor.

Pasolini konstruiert eine mittelalterliche Scheinwelt, wählt natürliche Räume, die eher weitflächig als suggestiv sind, Figuren in Franziskanerkleidung, Kunstgriffe, um eine mythische und religiöse, eine exemplarische und fabelhafte Welt zu schaffen. Die Idee dahinter ist, dass es in der mittelalterlichen – aber eigentlich metahistorischen – Fabel, möglich ist, wie an einer Station eines Kreuzwegs und in einer gnomischen Erzählung, eine stärkere *Poetisierung* zu erzeugen. Poesie soll durch die Wahl einer schlichten, volkstümlichen, vereinfachten Schreibweise entstehen, der eine originäre Reinheit eignet und die eine exemplarische Ursprünglichkeit des Sehens und des Erzählens aufzeigen soll. Aber die Behauptung der vermeintlichen Reinheit der Poesie, die ambitionierte Entdeckung eines Bildes, das uns die tiefe Wahrheit allen Ursprungs und des Mythos enthüllt, ist in Wirklichkeit das Resultat einer groß angelegten und intentionalen (Ver-)Fälschung des Sichtbaren, einer Manipulation, die auf versteckter Täuschung und einer künstlichen, als ursprünglich ausgegebenen Schreibweise basiert. Spätestens seit Kant jedoch ist die Idee eines unschuldigen und reinen Blicks absurd. All unsere Blicke sind kulturell und von Codes geprägt, wie Goodman in *Languages of Art* schreibt: „der unschuldige Blick ist blind“⁵.

Denn Pasolini evoziert nichts Ursprüngliches, vielmehr ist seine Sache zweifellos ein *manierismo regressivo*: kein Manierismus, der ein unmittelbares Schreiben durch zitierendes Schreiben und stilistische Beschwörungen überwin-

4 Der Gefahr, in mehreren Teilen des Films „ein gewisses Maß an poetischer Sprache“ zu verwenden, ist sich Pasolini bewusst. Vgl. Pasolini, 1966, S. 53ff. Dass dieser Gefahr aber nicht ausgewichen wird, ist auch von Kritikern hervorgehoben worden, die Pasolini sicher nicht feindlich gesinnt sind, wie Micciché, 1999, S. 169.

5 Goodman, Nelson: *Languages of Art*, New York, 1969.

det – wie es in der zeitgenössischen Literatur und im Kino oft vorkommt –, sondern ein Manierismus, der ein vermeintlich rückständiges Schreiben betreibt, eine simplifizierte Regressivität des Symbolisierungsprozesses, was eine Ursprünglichkeit des Ganzen vortäuscht, die es nicht gibt. Dementsprechend ist der Manierismus Pasolinis einer, der sich negiert: Statt sich als Sophistikation, als Artefakt zu offenbaren, das mit der Komplexität der heutigen symbolischen Produktion abrechnet, handelt es sich um einen Manierismus, der von einem vermeintlich unschuldigen Zustand des Schreibens ausgeht, um eine Wiederentdeckung einer inauguralen Reinheit: der Inbegriff der Lüge und des Falschen, die aber als solche negiert werden.

Statt aus einer hypermedialen Perspektive heraus zu sprechen, mit einem *sguardo obliquo*, wie Bonito Oliva⁶ sagen würde, versucht er, eine direkte und authentischere Perspektive zu behaupten – dies entspricht jedenfalls Pasolinis anmaßenden Intentionen.

Widmen wir uns den Bestandteilen und Ausdrucksweisen dieser falschen Einfältigkeit und dieses billigen Fabulierens, das oft das Groteske nicht zu verbergen vermag, sowie dieser gerühmten Poetizität höchsten Grades. Versuchen wir nun, zunächst die Aussage und den expliziten Sinn und dann die Latenzen des Textes und dessen weitere Sinnzusammenhänge zu bestimmen.

Das Schema des Apologs ist einfach. Auf Anweisung des (heiligen) Franziskus sollen Bruder Ciccillo und sein Sancho Panza, Bruder Ninetto, die Vögel ins Reich des Herrn führen. Bruder Ciccillo entdeckt zwei Klassen von Vögeln, die Falken (Räuber) und die kleinen Spatzen (Opfer). Während Bruder Ninetto um ihn herumschwirrt und vor allem ans Essen und die unmittelbaren Bedürfnisse denkt, kniet Bruder Ciccillo nieder und schwört, nicht wieder aufzustehen, bis er einen Weg gefunden hat, mit den Vögeln zu sprechen. Am Ende gelingt es ihm, zwar mit den Falken zu kommunizieren, indem er das Pfeifen moduliert, nicht aber mit den Spatzen. Er beginnt erneut zu meditieren und auf Knien zu beten, während sich um ihn herum scheußliche Greise und Kaufleute mit nicht-spirituellen Interessen sammeln. Bis Bruder Ciccillo begreift, dass die Spatzen sich hüpfend verständigen, und auch sie bekehrt. Aber dann greift plötzlich ein Falke an und tötet einen Spatzen. Die Predigt des Bruders Ciccillo hat zu keinem Ziel geführt. Die Unterschiede zwischen den Klassen der Vögel bleiben bestehen.

Es ist kaum möglich, den Apolog als die Neuerfindung des Rades aufzufassen, ist er doch nichts anderes als die Verkündigung des Selbstverständlichen:

6 Bonito Oliva, Achille: *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, 1976.

eine kleine gnomische Fabel, die – ohne dem etwas hinzuzufügen – offenbart, was wir bestens wissen, und die Dinge allenfalls äußerst vereinfacht.

Homo homini lupus heißt es bei Hobbes. Avis avi lupus könnte man hier sagen. Die Feindschaft zwischen den Tieren (oder Personen) bleibt ungeachtet der religiösen Erziehung bestehen. Welch Neuheit! Hier wird der *common sense* als Wahrheit der Dinge verkauft. Wir können auf die Figuren des pasolinianischen Apologs die scharfen Bemerkungen anwenden, die Benjamin den Figuren des Populärromans vorbehalten hat:

Die Figuren des sogenannten roman populiste sind [...] vor lauter Unpersönlichkeit und Schlichtheit denen der verflochtenen volkstümlichen Feenstücke gleich geworden, und ihre Ausdrucksfähigkeit ist so bescheiden, daß sie das Gestammel dieser vergessenen marionettenähnlichen Gebilde zurückrufen.⁷

Aber wenn wir uns das vereinfachte Imaginäre genauer anschauen, das uns als Hort der Ursprünglichkeit und der natürlichen Wahrheit präsentiert wird, finden wir eine Reihe von Schließungen (*chiusure*) und Kristallisationen, die ich als regressiv bezeichnen würde.

Pasolinis Vorstellungswelt basiert in der Tat auf der Wiederholung rigider persönlicher (Zwangs-)Vorstellungen statt auf einer Öffnung zum Anderen hin. Es handelt sich um einen Mechanismus der Redundanz, der an die Reartikulation derselben Kernpunkte gebunden ist. Es ist ein sich Verschließen vor der Abweichung vom Selbst und gegenüber der Auseinandersetzung mit dem Anderen und eine beständige Wiederkehr des Gleichen. Die Reihe der beschränkten fixen Ideen umfasst: die Natürlichkeit als grober Materialismus, die Frau als das Andere und das Negative, die Beziehung zwischen Männern und die virile Seelenverwandtschaft als Wert an sich, die Vermittlung zwischen Ideologie und Glauben als Wahrnehmungsmodus der vermeintlichen Wahrheit, die Verengung der Perspektive auf vereinfachte oder stümperhafte Synthesen statt ihrer problematisierenden Erweiterung, die Konstruktion eines künstlichen volkstümlichen Gestus im Mäntelchen der *povesia* und den Rückbezug auf die Gewissheiten der bauerlichen Welt anstelle der Öffnung zur Moderne.

Dies sind eine ganze Reihe von reduzierenden Vorstellungen, die zu einer paranoiden Schließung (*chiusura*) gegen das Andere und die Welt tendieren, zur *forclusion*. Die *forclusion* ist die Schließung der Psyche, die sich in einem psychotischen Zustand ereignet, das heißt in einem psychischen Zustand, der durch ei-

7 Benjamin, Walter: „Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“ (1934), in: Ders.: Gesammelte Schriften, II/2, Frankfurt a. M., 1989, S. 786f.

nen Bruch in der Beziehung zwischen dem Ich und der Realität charakterisiert ist, der das Ich im Herrschaftsbereich des Es belässt und das Auftreten deliranter Prozesse fördert, um die Triebe des Es zu befriedigen.⁸

Ich will natürlich nicht sagen, dass Pasolini psychotisch sei, auch wenn im 19. und 20. Jahrhundert bedeutende kreative Abenteuer von Lautréamont über Kafka bis Beckett im Zusammenhang mit der Psychose interpretiert worden sind.

Aber die Psychose von Lautréamont und Kafka war gewiss nicht regressiv, sondern eröffnete neue Perspektiven, die von tiefen Brüchen in der Ordnung der Normalität geprägt waren. Der Rekurs auf die *forclusion* ist in diesem Fall metaphorisch zu verstehen. Dennoch will ich sagen, dass das pasolinianische Imaginäre Schließungen (*chiusure*) und Zwangsvorstellungen aufweist, die einige Merkmale der wahnhaften Hypostase psychotischen Ursprungs zu haben scheinen.

Schauen wir uns einige Aspekte an:

a) Die Unfähigkeit, sich eine Beziehung zum anderen Geschlecht vorzustellen, ist eines der Zeichen von Pasolinis zwanghafter und paranoider Schließung (*chiusura*). Pasolinis Universum ist eine männliche Welt, die das Andere, die Frau, versteckt und ein rein männliches Beziehungsgefüge entwirft. Die Frau ist entweder eine monströse Megäre, eine hässliche und bedrohliche Gestalt, die *sora grifagna*, die *sora gramigna* aus der Erzählung des Raben, oder sie ist eine Hure, ein Wesen, das gleichermaßen dem Vater und dem Sohn Vergnügen spenden kann, weshalb sie in ihrer Subjektivität negiert und auf ein bloßes Instrument in den Händen des Mannes reduziert wird. Die Misogynie Pasolinis ist heikel; und sie lohnt eine Analyse mit den Methoden der Feminist Film Theory⁹.

b) Die Mythisierung der vermeintlichen Natürlichkeit, die der wiederkehrenden Figur des Ninetto anhaftet, ist Ausdruck einer anderen, der *forclusion* nahe stehenden Zwanghaftigkeit und zugleich der künstlichen Überformung seines Kinos.¹⁰

8 Vgl. Anmerkung 1.

9 Zur Feminist Film Theory vgl. zumindest Mulvey, Doane, Kaplan, Penley.

10 Mit zweifellos argumentativem Geschick rechtfertigt Pasolini den kontinuierlichen Einsatz von Ninetto Davoli in seinen Filmen, indem er die wiederholte Präsenz der Flaschen und Zeitungsschnipsel in den Kompositionen von Morandi und Braque heraufbeschwört. Es handelt sich um eine Art wiederkehrender stilistischer Obsession. Vgl. in diesem Zusammenhang das Interview von Pasolini mit Robert Malengreau, zit. in: Gérard, Fabien: Pasolini, ou le mythe de la barbarie, Bruxelles, 1981, S. 60.

Denn Ninetto wird als die Natürlichkeit und der unmittelbare Materialismus in Person dargestellt (mit einem andauernden Essbedürfnis): Aber in den Konfigurationen verschiedener Filme ist Ninetto ein manieristisches Konzentrat, das Ergebnis einer ausgedachten künstlichen Natürlichkeit, er ist das unhaltbare Abbild der Natürlichkeit, in den Augen von einem, der mit der Natürlichkeit nichts zu schaffen hat: die ausgetüftelte Natur eines Intellektuellen, der durch Literatur und Kunst geprägt ist.

Die Obsession der vermeintlichen Natürlichkeit bei Pasolini scheint an eine unmittelbare Materialität gebunden zu sein: In der Figur des Ninetto kristallisiert sich das Bild einer elementaren und positiven Natürlichkeit. Aber diese Schließung (*chiusura*) impliziert in Wahrheit eine künstliche und elementare Natürlichkeit, die nur innerhalb einer subjektiven, von der Geschichte und der Wandelbarkeit der Verhältnisse absehbenden Zwangsvorstellung zum absoluten Wert erhöht wird: innerhalb eines solipsistischen Zirkels.

c) In diesen Kontext gehört auch ein anderes zwanghaftes Motiv: das der Beziehung zwischen dem Alten, dem Mentor, der Weisheit und Kultur repräsentiert, und dem Jungen, der hoffnungslos der Materialität und der Unwissenheit verhaftet bleibt.

In dieser Beziehung dient die Behauptung der positiven Natürlichkeit des Jungen dazu, die überlegene Funktion des Alten hervorzuheben, der den Jungen führt und (an-)leitet und diesen dazu bewegt zu tun, was der Alte will. Das entspricht der Struktur eines perversen Verhältnisses, das keinen Spielraum haben darf, weil jede Abweichung ihre Krise implizieren würde. Dies ist wiederum das Zeichen einer regressiven und repressiven Schließung (*chiusura*), die eine subjektive wahnhafte Fantasie aufrechterhält und erhöht.

An diese drei Instanzen sind zwei ideologische Alternativen gebunden, die erneut antimodern und reaktionär sind (oder traditionalistisch [passatiste], wie die Futuristen gesagt haben):

d) die Reduzierung des existentiellen und transformativen Projekts auf die bloße fideistische Hoffnung, die sich aus dem Aberglauben speist und das Denken und intersubjektive Wirken leugnet (wofür Bruder Ciccillo ein signifikantes Beispiel ist),

e) die Pointierung der Figur des spirituell Privilegierten, der die Wahrheit der Natur begreift: eine Lobpreisung des wundersam von Gott Geheilten und eine selbstverständliche Projektion des pasolinianischen Solipsismus – was Pasolinis Episode in der Rolle des Malers, der in *Decameron* (I 1970/71) ein Fresko malt, unverhohlen zeigt.

Ferner ist zu sagen, dass die Form des Apologs eine hyperdefinierte, ganz und gar programmatische Struktur aufweist, in der jedes Element eine klar festgelegte Rolle spielt. In diesem Sinne ist ein Apolog genau das Gegenteil eines ‚schiefen und unregelmäßigen‘ Werkes – „sghemba, irregolare“, wie Pasolini *Uccellacci e uccellini*¹¹ definiert. Dementsprechend kollidiert die Absicht, ein schiefes, unstrukturiertes Werk anstelle eines Modells schaffen zu wollen, in dem jedes Element eine spezifische Funktion erfüllt, mit der Struktur des Apologs. Im Grunde entwirft Pasolini ein unförmiges, unlogisches, in sich widersprüchliches und schließlich unproduktives Konzept. Die Vermischung des Apologs mit der experimentellen, vielgestaltigen, mäandernden, zerstreuten Struktur des langen Irrwegs von Vater und Sohn, von Toto und Ninetto Davoli, ist fruchtlos und widersprüchlich.

Die Wanderung beschreibt eine narrative Achse, die einem pikaresken Roman entspricht, einem Reiseroman, einer Versuchsanordnung von Themen, Situationen und Stilen. Dabei handelt es sich um eine offene Struktur, die auf Vielfalt hin orientiert ist: das Gegenteil der apologischen Form.

Selbst die beschworene Landschaft entwickelt nicht die Kraft, jene visuelle Musik zu schreiben, von der Eisenstein in *Eine nicht gleichmütige Natur*¹² spricht. Die Landschaft bleibt im Hintergrund, ein Ambiente, in dem sich die Handlung abspielt, sie wird nicht zu visueller Musikalität, die sich mit den Figuren verflöchte. Tatsächlich macht Pasolini, statt die Landschaft zu bearbeiten und in eine nicht indifferente Natur zu transformieren, wie Eisenstein sagt, das heißt in eine differente, differenzierte, modifizierte, aus ihr ein homogenes Gewebe, das beinahe leblos um die Handlung der Figuren herum hingestreckt liegt.

Weniger als üblich kommen die Verweise Pasolinis auf die Malerei zum Tragen, in diesem Fall des 13./14. Jahrhunderts (wie etwa Duccio di Boninsegna und Giotto in *Il Vangelo secondo Matteo*¹³ [I, F 1964]): große natürliche Räume, baufällige Mauern und Häuser, die keine signifikante Bildhaftigkeit profilieren.

Einzig die hässlichen Frauen erinnern – gleichermaßen deformierend und grob – an die Monster der „Pinturas negras“ von Goya und zeugen ein weiteres Mal von Pasolinis Misogynie.

Che cosa sono le nuvole?

Diese obsessive und regressive Schließung (*chiusura*) des Imaginären bei Pasolini in *Uccellacci e uccellini* wird in seinem nächsten Film, dem Kurzfilm *Che*

11 Pasolini, 1966, S. 53ff.

12 Eisenstein, Sergei Michailowitsch: *La natura non indifferente*, übers. ins Ital. von Giorgio Kraiski, Laura Pantelich, Antonella Summa, Venezia, 1984.

13 Vgl. Campari, Roberto: *Il fantasma del bello*, Venezia, 1997.

cosa sono le nuvole?, gekippt, der eine ganz andere, wenn nicht gar gegensätzliche Struktur aufweist. *Che cosa sono le nuvole?* ist kein Apolog, sondern ein metareflexiver Essay in Form einer Erzählung, ein kleines intertextuelles und intermediales Werk¹⁴, das sich dementsprechend mit der Fülle und der Offenheit des Essays und der Erzählung von der signifikant geschlossenen Struktur von *Uccellacci e uccellini* abhebt. Hier ist die Ausrichtung narrativ und reflexiv.

Der Text ist in erster Linie eine ganz außerordentliche Adaption des *Othello* und erscheint folglich als eine ausdrücklich intertextuelle und intermediale Form. Zunächst einmal wird die Adaption, die wir sehen, mit Puppen realisiert. Allerdings wird dieses inszenierte Spektakel der Puppen von Schauspielern dargestellt, die vorgeben, Puppen zu sein, und sich dem Publikum als Puppen präsentieren. Folglich baut die Puppenadaption des Shakespeare-Textes bewusst auf einer weiteren Vortäuschung auf. Die Puppen sind Schauspieler, und zwar bekannte Schauspieler. Nicht nur das: Die Puppen-Schauspieler haben zudem eine anthropologische und eine anthropomorphe Seite. Sie haben menschliche Gesichtszüge, auch wenn das Antlitz von Iago – psychochromatisch aufgeladen – grün angemalt ist. Aber sie haben gleichzeitig auch menschliche Gefühle, sie reflektieren verschiedene Aspekte des Textes, den sie darstellen, und auch über das Leben im Allgemeinen.

Der intermediale Verweis auf Shakespeares Meisterwerk – das einen hohen Code repräsentiert, während das Puppentheater für einen niedrigen Code steht – ist zudem mit weiteren Komponenten aufgeladen, denen eine wichtige Funktion zukommt. Die leichte populäre Musik von Domenico Modugno, die den Film mit einem Erfolgsschlager eröffnet und beschließt, stellt ebenso eine Referenz an ein Massenpublikum dar, wie der Einsatz nicht nur von Totò, sondern auch von Franco Franchi und von Ciccio Ingrassia als Schauspieler (Franco Franchi und Ciccio Ingrassia sind Komiker, die für ein Kino berühmt sind, das sich an ein eher durchschnittliches und weniger kultiviertes Publikum richtet).

Hier kommt es zu einer Vermischung der Codes und Kommunikationsebenen, deren besondere Kraft aus der konstanten und absichtlichen Verflechtung des Hohen und des Niedrigen resultiert, d. h. aus der Popularisierung des Shakespeare'schen Textes und aus der Erhöhung vielfältiger Elemente der weniger kultivierten Kommunikation. Die Schlagkraft liegt also darin, dass die hohe

14 Zur Intertextualität vgl. Bachtin, Michail: *Estetica e romanzo*, übers. ins Ital. von Clara Strada Janovic, Torino, 1979, Kristeva, Julia: „Problèmes de la structuration du texte“, in: *Tel Quel: Théorie d'ensemble*, Paris, 1968, S. 297-316, Ders.: *Semeiotiké. Elementi per una semanalisi*, Milano, 1976 (Originalausgabe: Paris, 1969), Barthes, Roland: *S/Z*, Torino, 1973 (Originalausgabe: Paris, 1970), Ders.: „La mort de l'auteur“, in: Ders.: *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, S. 63-69, Genette, Gérard: *Palimpsestes*, Paris, 1997, Eco, Umberto: *Lector in fabula*, Milano, 1979.

Ebene der literarischen Problematik des *Othello* heruntergebrochen und der Text mit anderen populären Sprechweisen und Codes neugefasst wird, was eine Wiederverwendung des Textes ermöglicht, die gleichermaßen Transformation und Restilisierung ist. Statt aber dem Shakespeare-Text eine vermeintliche Natürlichkeit oder Volkstümlichkeit gegenüberzustellen, definiert Pasolini das dramaturgische Thema mit Stilisierungsweisen des Puppenspiels neu. Die Stilisierung erfolgt im Rekurs auf ein populäres Modell, doch die Umsetzung bringt eine Neufassung hervor, in der das Puppenspiel auf einer figurativen und abstrahierenden, dramatisierenden und von Codes regulierten Darstellung basiert, die zweifellos funktioniert (wohingegen Pasolini in *Uccellacci e uccellini* eine Menge Fälschungen produziert, die er als authentisch verkauft).

Die Transformation des Textes in Codes und in Ausdrucksweisen der Puppen erfolgt zweigleisig: in erster Linie durch die Reduktion des dramaturgischen Textes auf wesentliche Passagen und durch die Öffnung des Textes auf Kommentare und persönliche Betrachtungen der Puppen-Akteure selbst. Das Verfahren überzeugt außerdem dadurch, dass dem Text eine weitere Ebene eingeschrieben wird: Die Anthropomorphisierung der Puppen eröffnet tatsächlich eine psychologische Perspektive, die Einverleibung menschlicher Betrachtungen und Gefühle seitens der Puppen-Akteure. Dies ermöglicht weiterhin einen reflexiven Standpunkt, von dem aus der Shakespeare-Text objektiviert und kommentiert wird und die Inszenierung somit auch eine Reflexion über den *Othello* wird.

Aber die Komplexität von *Che cosa sono le nuvole?* liegt kompositorisch offenkundig in einer zweifachen, einer interlinguistischen und intermedialen Passage begründet. Der dramaturgische Text wird zur Vorlage für das Puppentheater, das seinerseits ein Film wird. Das Spiel der Transformationen, der Vermischungen und der Modifikationen unterschiedlicher Codes ist also verdoppelt und somit besonders ergiebig. Wir haben es mit einer äußerst interessanten Brechung der medialen Sprachen und Bedeutungen zu tun. Der Shakespeare-Text wird einzeln oder paarweise von Puppen-Schauspielern gesprochen und ist hinsichtlich der verbalen Struktur vereinfacht und aufs Wesentliche reduziert. Zugleich fügt das Spiel der Schauspieler der Inszenierung etwas Einzigartiges hinzu. *Othello/Ninetto Davoli* naturalisiert die Verhaltensweisen und führt sie auf eine explizite Elementarität zurück. *Cassio/Franco Franchi* verwischt jede Situation und jeden Dialog so sehr, dass Verwechslungen und Missverständnisse entstehen. *Iago/Totò*, der im Zentrum des Films steht, legt ein komplexeres Verhalten an den Tag. Das ist nicht der aus dem Genrekino bekannte Totò, sondern eine reflexive Figur, die den Text und die darin mitschwingende Psychologie und zuweilen auch das Leben analysiert. Die Transformation des Shakespeare-Textes in die Modi des Puppenspiels wird dann noch einmal durch die Andersheit der Puppen selbst modifiziert, der Schauspieler und im Grunde Figuren, die