

100 Jahre Pier Paolo Pasolini

Würdigung eines Unzeitgemäßen

ALEXANDER HARTL

Der Tod besteht nicht / im Nicht-mehr-kommunizieren-Können, / sondern im Nicht-mehr-verstanden-Werden“, schrieb der große Dichter, Kritiker, Essayist und Filmemacher Pier Paolo Pasolini 1964 unter dem Titel „Eine verzweifelte Lebendigkeit“ („Una disperata vitalità“).¹ Heute, 100 Jahre nach seiner Geburt in Bologna am 5. März und mehr als 45 Jahre nach seinem Tod erweist sich sein Werk als eine beispiellose Anklage der Verwerfungen und Verheerungen des Nachkriegskapitalismus. Für die Kritik der Gegenwart und das Denken eines humanen Fortschritts ist es unersetzbar.

Die frühen Jahre

Pasolini verbringt seine Kindheit und Jugend in unterschiedlichen Städten Norditaliens, der Vater ist bei der Armee und Faschist erster Stunde. Eine besondere Beziehung gewinnt Pasolini zu Casarsa, jener Kleinstadt im Friaul, aus der auch seine Mutter stammt und die namensgebend für seinen ersten Gedichtband sein soll. Hier erwacht seine Liebe zum einfachen Italien, zum friaulischen Dialekt und zur archaischen, dörflichen Religiosität. In den Jahren des Krieges entwickelt er eine starke, intuitive Ablehnung des Faschismus ebenso wie eine tief empfundene Bindung an seine Mutter, die zeitlebens prägend für ihn sein wird. Sein Bruder Guido schließt sich der Partisanen-Brigade Osoppo an und wird im Massaker von Porzûs von einer anderen, ebenfalls linken Partisanengruppe erschossen. Dennoch tritt Pasolini 1947 in die Kommunistische Partei Italiens (PCI) ein, „verlässt“ diese aber Monate später wieder. 1970 antwortet er einem französischen Interviewer auf eine Frage über sein Jahr in der PCI: „Sowohl um gewisse Missverständnisse aufzulösen als auch um gewisse Etikettierungen loszuwerden, möchte ich betonen, dass ich ein Jahr lang in der Kommunistischen Partei war, im Zeitraum '47 – '48 [...]. Dann habe ich es gemacht wie eine ganze Reihe von Genossen, ich habe den abgelauenen Mitgliedsausweis nicht verlängert.“² Die „Missverständnisse“, die Pasolini hier ausräumen möchte, beziehen sich auf seine Homosexualität, die

im Kontext seiner Lehrtätigkeit an einer örtlichen Schule öffentlich skandalisiert wurde, nachdem ihn einige Schüler seiner Klasse des Missbrauchs bezichtigt hatten. Die Anschuldigungen stellten sich zwar als falsch heraus, hielten das Parteiorgan der Kommunistischen Partei *L'Unità* bereits wenige Tage nach Bekanntwerden jedoch nicht davon ab, am Beispiel Pasolinis „die schädlichsten Seiten der bürgerlichen Verkommenheit“ anzuprangern, die für gewisse Poeten und Literaten charakteristisch seien.³

Rom

Pasolini „flieht“ mit seiner Mutter nach Rom und findet Anschluss sowohl an Schriftstellerkreise (Ungaretti, Moravia etc.) wie auch an das Subproletariat der römischen „borgate“ (Vororte), dem er seine ersten Erzählungen widmet.⁴ 1955 erscheint der erste Roman: „Ragazzi di vita“, der von der Presse – der rechten wie der linken – geteilt aufgenommen wird und eine Diskussion entfacht. Carlo Salinari, damaliger Kulturreferent der PCI, schreibt: „Pasolini wählt scheinbar die Welt des römischen Subproletariats als Thema, doch den wirklichen Inhalt seines Interesses bildet ein morbider Geschmack am Schmutzigen, am Verworfenen, am Unanständigen und am Trüben...“⁵ Pasolini benutzt in den Dialogen des Romans die lebendige Sprache der römischen Vororte, die er auf der Straße und bei Freunden wie den Brüdern Sergio und Franco Citti begierig aufgesogen hatte. Weniger als zwei Monate nach der Veröffentlichung, der ohnehin bereits ein Akt der stilistischen Glättung und „Kastration“ voranging, wurde „Ragazzi di vita“ auf Initiative des italienischen Ministerpräsidenten selbst beschlagnahmt und sein Autor wegen „Verbreitung unzüchtiger Schriften“ angeklagt. Der Prozess endete Monate später mit Freispruch.

Pasolini betrachtete seinen Realismus „als einen Liebesakt: und meine Polemik gegen den Ästhetizismus der Innerlichkeit und Para-Religiosität des zwanzigsten Jahrhunderts fordert von mir, dass ich politisch Stellung beziehe gegen das faschistische und christdemokratische Bürgertum, die das Umfeld und der Nährboden für eine solche Kultur sind.“⁶

Was Pasolinis „Ragazzi di vita“ von den literarischen Wünschen der Parteikommunisten trennte und zu der erwähnten Polemik Salinaris, aber auch vieler anderer kommunistischer Kritiker führte, war seine Ablehnung eines starren „Perspektivismus“: Der „Zustand von Krise, Schmerz, Spaltung [kann] nicht einfach im Namen einer als Perspektive gesehnen Gesundheit verdrängt werden“.⁷

Neben „Vita violenta“, einem ebenfalls im Milieu der „borgate“ angesiedelten Roman, tritt Pasolini in den folgenden Jahren mit einem längeren Poem vor die Öffentlichkeit: „Gramscis Asche“ („Le ceneri di Gramsci“). In ihm sinniert er – vor dem Grab Antonio Gramscis, seiner wichtigsten marxistischen Referenzfigur, stehend – über den Widerspruch zwischen seiner eigenen Zuneigung zu den Armen und deren geschichtlicher Aufhebung: „Von dem proletarischen Leben, das älter / als du, fasziniert, ist seine Fröhlichkeit // mir Religion, und nicht sein tausend- / jähriger Kampf: seine Natur und nicht / sein Bewusstsein [...]“.⁸ Am Ende des in Terzinen (Dante!) geschriebenen Poems heißt es schließlich: „Doch ich, mit dem wissenden Herzen // eines, der nur in Geschichte zu leben vermag, / werde ich nichts mehr aus reiner Passion vollbringen, / da ich weiß, dass zu Ende ist unsre Geschichte?“⁹

Film als neue Ausdrucksform

1960 beginnt Pasolini mit der Arbeit am Film „Accatone“ (in der deutschen Version untertitelt mit „Wer nie sein Brot mir Tränen aß“). Schon seit einiger Zeit hat er sich dem Kino als Ausdrucksform angenähert, Drehbücher geschrieben und mehrere Filmkonzepte entwickelt. Im Kino findet er die Möglichkeit einer neuen Sprache, einer „Semio-logie der Wirklichkeit“, wie er später sagen wird.¹⁰ Inhaltlich ist „Accatone“ (dt. Bettler, im Film Spitzname des Hauptcharakters, eines Zuhälters) noch stark an der Thematik der beiden Romane der 1950er Jahre orientiert, ebenso der bald darauf gedrehte Film „Mamma Roma“, in dessen Zentrum eine Prostituierte steht. Die Filme werden erst ab 18 Jahren zugelassen und bringen die erwarteten Skandale mit sich, angefacht von rechten

Gruppierungen, die in dem homosexuellen Kommunisten längst ein passendes Feindbild entdeckt haben.

Die Dreharbeiten an „Accatone“ beginnt Pasolini ohne jegliche professionelle Vorbildung. Bernardo Bertolucci, Assistent Pasolinis und später selbst Regisseur (z.B. „Novecento“, 1976), beschreibt dessen Technik daher als eine „Neuerfindung“ des Kinos: „wenn er eine Fahrt mit der Kamera machte, wirkte es wie die erste Fahrt der Filmgeschichte“. ¹¹ Pasolini ist sich bewusst, dass die Wahl des Films als Ausdrucksmittel keine widerspruchsfreie Entscheidung im Kontext seiner bisherigen Arbeit ist, sieht sie aber als notwendig an, um die „magisch-symbolische Unterbrechung des Systems der sprachlichen Zeichen“ zu umgehen und auf „einer Ebene mit der Wirklichkeit zu leben“. ¹² Die Unmittelbarkeit, die Pasolini im Film ermöglicht und in der Literatur verstellt sieht (er publiziert allerdings weiterhin Gedichtbände), äußert sich im kargen Stil, der schattenlosen Ausleuchtung der Szene, dem Fokus auf die Figur oder dem Rückgriff auf Laienschauspieler. Das Archaische siedelt er in der Dramaturgie an, im Gang in die Unterwelt. Mit der Verfilmung des Matthäus-Evangeliums („Il Vangelo secondo Matteo“) wendet sich Pasolini 1964 explizit dem Mythischen zu, wie auch später in „Ödipus Rex“ („Edipo Re“, 1967) und „Medea“ (1969).

Pasolini und 68

Das Jahr 1968, der Höhepunkt der linken Studentenbewegung, führt nicht nur zu einer deutlichen und nachhaltigen Grenzverschiebung innerhalb der westlichen Hegemonie, sondern bedeutet auch für Pasolini eine Weiterentwicklung, Schärfung und Polemisierung seiner Gesellschaftskritik. Zwar dreht er nach wie vor Filme – erwähnt wurde bereits „Medea“ mit der Opernsängerin Maria Callas in der Hauptrolle, außerdem die Adaption von einigen Novellen aus Boccaccios „Dekamerone“ (1971) oder das Meisterwerk „Die 120 Tage von Sodom“ („Salò o le 120 giornate di Sodoma“, 1975) –, er sieht sich jedoch angesichts der kulturellen, ja „anthropologischen“ Entwicklungen, ¹³ die ihm zunehmend bewusst werden, zu stärkerem essayistischen Engagement genötigt. Es ist dieser „späte“ Pasolini der „Freibeuterschriften“ („Scritti corsari“, 1975) und der „Lutherbriefe“ („Lettere Luterane“, 1976), der die Meinungen heute am deutlichsten spaltet, misst er sich doch selbst

eine gewisse prophetische Kraft bei, die den damaligen wie den heutigen Leser gleichermaßen eindringlich adressiert. Im Frühjahr 1968 erscheint Pasolinis Gedicht „Die KPI der Jugend!“ („Il PCI ai giovani!“) in der linken Literaturzeitschrift *Nuovi Argomenti*, das rhetorisch an die aufbegehrenden Studenten gerichtet ist: „Es ist bedauerlich. Die Polemik gegen / die KPI war in der ersten Hälfte / des letzten Jahrzehnts fällig. Ihr kommt zu spät, Kinder. [...] / Jetzt lecken die Journalisten

aus aller Welt (einschließlich / der Fernsehjournalisten) / euch (wie es wohl immer noch heißt in der Sprache / der Studenten) den Arsch. Ich nicht, Freunde. / Ihr habt die Gesichter von Vatersöhnchen. [...] / Ihr seid ängstlich, unsicher, verzweifelt / (ausgezeichnet!), aber ihr könnt auch / anmaßend sein, erpresserisch, selbstgewiss und dreist: / lauter kleinbürgerliche Privilegien, meine Lieben. / Als ihr euch gestern in der Valle Giulia mit den Polizisten / geprügelt habt, / war ich auf der Seite der Polizisten! / Denn die Polizisten sind Söhne armer Leute. [...]“ ¹⁴

Was hier als Polemik gegen die Studenten vorgebracht wird und nach einer Verzerrung in der Massenzeitung *L'Espresso* unter dem Titel „Ich hasse euch, liebe Studenten“ („Vi odio, cari studenti“) stark kritisiert wurde, ist für Pasolini nur rhetorisches Mittel, um Aufmerksamkeit zu generieren. Worum es ihm im Weiteren geht, ist der „doppelte Rassenhass“, der sich über die Polizisten ergießt: „Die Machthaber können nämlich die Armen – die Besitzlosen dieser Erde – nicht nur einer rassistischen Verachtung aussetzen, sie können sie auch zu Werkzeugen machen, auf die sich dann ein zweiter rassistischer Hass richtet.“ ¹⁵ Die Bourgeoisie sieht Pasolini nicht nur als ökonomische Klasse, sondern auch als wandelbares Kulturphänomen, als „Krankheit“ und „Vampir“. ¹⁶ Ihr schreibt er – eine Formulierung aus dem Kommunistischen Manifest zitierend – den „Völkermord“ an weiten Schichten der italienischen Gesellschaft zu, welche unter der Zentralgewalt von Fernsehen und Infrastruktur eine Ent-



Pier Paolo Pasolini (1922–1975)

wicklung der neurotisch bleibenden Anpassung an den kleinbürgerlichen Lebensstil durchlaufen habe.

Höllenvisionen und Tod

Es nimmt nicht wunder, dass Pasolini sich mit seinen radikalen und provokant zugespitzten Thesen den Vorwurf des Kulturpessimismus, geht man mit Antonio Negri, sogar des Proto-Faschismus (!) einhandelte. Dabei lesen sich einige von ihnen wie exakte Vorausbestimmungen der späteren Ära Berlusconi, jener Zeit also, die Pasolinis Italien nach dem Scheitern des „historischen Kompromisses“ zwischen Christdemokraten und PCI endgültig „zerfetzen“ sollte. Er sieht die Gesellschaft in einen neuen Faschismus taumeln, dessen Gewalt- und Zwangsregime er als totaler denn je begreift. Italienischer und deutscher Faschismus haben es trotz ihrer Massensterbe nie geschafft, so Pasolini, in alle Gesellschaftsschichten lückenlos einzudringen, sie forderten lediglich „einen verbalen Konsens“. ¹⁷ Pasolinis größte Angst besteht in einer generellen Janusköpfigkeit der neuen Fortschrittsbewegung, die sich in verwandter Form auch bei Theodor W. Adorno oder Guy Debord findet. „Solche Ängste“, formuliert er, „hat jemand, der wie ich den Krieg, die Nazis, die SS erlebt hat – ein nie ganz überwundenes Trauma. Wenn ich sehe, wie die jungen Leute uralte volkstümliche Werte verlieren und neue annehmen, die ihnen der Kapitalismus diktiert, und wie sie dabei zunehmend Gefahr laufen, einer Art Unmenschlichkeit, einer erschreckenden Sprachlosigkeit und brutalen Kritiklosigkeit zum

Opfer zu fallen, passiv und zugleich rebellisch zu werden, so kommen mir die SS-Männer in den Sinn, die genau so waren – und plötzlich habe ich das Gefühl, als ob sich der Schatten des Hakenkreuzes über unsre Städte senkte. Eine apokalyptische Vision, zweifellos.“¹⁸

1975 beendet Pasolini seinen letzten Film: „Die 120 Tage von Sodom“. Der in der italienischen Originalbetitelung vorangestellte Name „Salò“, der durch sein Fehlen in der deutschen Fassung zu Missverständnissen beim BRD-Publikum führte, verweist auf das Zentrum der „Italienischen Sozialrepublik“ Mussolinis am Gardasee, dessen Rückzugsort nach dem Sturz 1943. Pasolini verlegt damit die sexuellen Gräueltaten aus dem in der Bastille geschriebenen „Bericht“ des Marquis de Sade (1740–1814) in das faschistische Italien der 1940er Jahre, reichert sie jedoch noch zusätzlich mit Verweisen auf Dantes Höllenreise der „Göttlichen Komödie“ an. Für Klaus Theweleit spannt er damit eine Linie von universalistisch anmutender „faschistischer Feierviolenz und Gewaltfeier in der Geschichte“,¹⁹ nämlich von den biblischen Einwohnern Sodoms, die das göttliche Verbot missachteten, über die ausschweifenden, machthungrigen Priester der italienischen Renaissance hin zu den vergewaltigenden, mordenden Feudalherren bei de Sade sowie ihren realen Nachfolgern in den Ärzten und Henkern der Konzentrationslager – „[e]ine Einstellung, die das Leben der anderen als ein Nichts und das eigene Herz lediglich als einen Muskel betrachtet“.²⁰ Die massenhafte sadistische Zerstörung und Schändung der Körper durch den italienischen und deutschen Faschismus in den „120 Tagen von Sodom“ – Metapher für den „Warencharakter des Körpers, Entfremdung des Körpers“ – ist ähnlich dem, was „die konsumistische Zivilisation auf kultureller Ebene getan [hat], aber in Wahrheit ist es dasselbe.“²¹ Am 2. November 1975, drei Wochen vor der Premiere des Films am Pariser Film Festival, wird Pasolinis Leiche in Ostia gefunden. Er wurde niedergeschlagen und mehrmals mit seinem eigenen Wagen überfahren. Die Ermordung ist trotz der Verurteilung eines Geständigen bis heute Gegenstand von Mutmaßungen.

Pasolinis Liebe

Im zweiten Aphorismus aus Theodor W. Adornos Büchlein „Minima Moralia“ findet sich der Schlusssatz: „Die heraufziehende kollektivistische Ordnung ist der Hohn auf die ohne Klasse: im Bürger

liquidiert sie zugleich die Utopie, die einmal von der Liebe der Mutter zehrte.“²² Genau gegen diese Liquidation – jedoch nicht nur des Bürgers, sondern sämtlicher Klassen – setzte sich Pasolini zur Wehr, und wer seine Äußerungen über Kultur und Faschismus verstehen will, kann sie – psychologisch wie theoretisch – nur von der Liebe und Bindung zur Mutter her denken. Susanna Pasolini wohnte seit der „Flucht“ aus dem Friaul mit ihrem Sohn zusammen und überlebte ihn um sechs Jahre. Ebenso wie zu seiner Homosexualität bekannte sich Pasolini offen zu einer regelrechten Verehrung der eigenen Mutter, mit der er in der Verfilmung des Matthäusevangeliums 1964 die Rolle der Maria besetzt hatte. Im Gedichtband „Dichtung in Form einer Rose“ („Poesia in forma di rosa“, 1964) heißt es: „Du bist die Einzige auf Erden, die mein Herz versteht, / von Anfang an, noch eh es sich zu andren Lieben regt. // Drum sag ich dir: Erkenntnis macht mich bang; / Deine Gnade ist die Wiege meiner Angst. // Du bist unersetzlich. Darum ist das Leben, / das du schenkst, zur Einsamkeit verdammt.“²³

Den Mutterkomplex, sein Grundgefühl des einsamen Mangels und der irreversiblen Trennung, konnte er in keiner privaten Liebesbeziehung überwinden, sublimierte ihn vielmehr in seinem changierenden Verhältnis zur Gesellschaft. Gleichzeitig gehen alle psychologisierenden Versuche der Delegitimierung seines Werkes fehl, oder vielmehr: müssen fehlgehen, wenn man sich der dialogischen Intimität, die Pasolinis Denken schafft, nicht verschließt; denn, um mit seinen Worten zu enden, „wenn es neben [der] apokalyptischen Vision und der ganzen damit verbundenen Angst nicht auch ein wenig Optimismus gäbe, der mich noch immer daran glauben lässt, dass man gegen all das kämpfen kann, dann wäre ich einfach nicht hier, um mit euch zu reden.“²⁴

Anmerkungen:

- 1/ P. P. Pasolini: Nach meinem Tod zu veröffentlichen. Späte Gedichte. Italienisch – deutsch. Berlin: Suhrkamp, S. 221.
- 2/ Zit. nach: Nico Naldini: Pier Paolo Pasolini. Eine



- Biographie. Berlin: Wagenbach 2012, S. 124.
- 3/ Zit. nach: ebd., S. 127.
- 4/ Siehe P. P. Pasolini: Rom, Rom. Berlin: Wagenbach 2014.
- 5/ Zit. nach: Naldini: Biographie, S. 159.
- 6/ P. P. Pasolini: Il metodo di lavoro, zit. nach: Moshe Kahn: Nachwort, in: P. P. Pasolini: Ragazzi di vita. Roman. Berlin: Wagenbach 2014, S. 231.
- 7/ P. P. Pasolini: La posizione, in: *Officina*, Nr. 6 (1956), zit. nach: Naldini: Biographie, S. 172.
- 8/ P. P. Pasolini: Gramsci's Asche. Gedichte. München: Piper 1980, S. 95.
- 9/ Ebd., S. 107.
- 10/ P. P. Pasolini: Einfälle zum Kino [1966/67], in: ders.: Ketzereferenzen. „Emperismo eretico“. Schriften zu Sprache, Literatur und Film. München, Wien: Hanser 1979, S. 217–227.
- 11/ Zit. nach: Naldini: Biographie, S. 230.
- 12/ Pasolini: Einfälle zum Kino, S. 227.
- 13/ Vgl. etwa P. P. Pasolini: Studie über die anthropologische Revolution in Italien, in: ders.: Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft. Berlin: Wagenbach 1988, S. 32–36.
- 14/ P. P. Pasolini: Die KPI der Jugend!!, in: ders.: Nach meinem Tod zu veröffentlichen, S. 553.
- 15/ P. P. Pasolini: Chaos, zit. nach: Giorgio Galli: Pasolini – der dissidente Kommunist. Zur politischen Aktualität von Pier Paolo Pasolini. Hamburg: Laika 2014, S. 63.
- 16/ Vgl. ebd., S. 71.
- 17/ P. P. Pasolini: Alte und neue Kulturpolitik, in: Freibeuterschriften, S. 29.
- 18/ P. P. Pasolini: Völkermord, in: ebd., S. 43.
- 19/ Vgl. Vortrag von Klaus Theweleit zu „Die 120 Tage von Sodom“, <https://www.youtube.com/watch?v=X9kdNLLZCi0> [22.2.2022].
- 20/ P. P. Pasolini: Herz, in: Freibeuterschriften, S. 66.
- 21/ Interview Pasolinis mit dem Italienischen Kulturinstitut in Stockholm [1975], zit. nach: Naldini: Biographie, S. 354.
- 22/ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 17.
- 23/ P. P. Pasolini: Flehentlich an meine Mutter [1962], in: ders.: Nach meinem Tod zu veröffentlichen, S. 161, 163.
- 24/ Pasolini: Völkermord, S. 43.