

La maniera di Pier Paolo Pasolini – Bildtradition und Nachkriegszeit

Marijana Erstić

Die Ausstellung *Maniera – Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici* im Frankfurter Städel-Museum (24. 02. 2016 – 05. 06. 2016) ist in der Presse als das Beispiel einer gelungenen Aktualisierung gefeiert worden.¹ Mit Gustav René Hocke könnte man sagen, sie bringt auch die Probleme eines Subjekts der Moderne zum Ausdruck, enthält doch die Manieriertheit der Exponate scheinbar die «Daseinsgeste des modernen Menschen schlechthin»². Wie nahe diese oft verstörende Kunst des 16. Jahrhunderts dem heutigen Betrachter ist, zeigte jedoch bereits im Jahr 2014 eine andere Ausstellung, nämlich *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della <maniera> / Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism* im Palazzo Strozzi in Florenz (08. 03. 2014 – 20. 07. 2014). Auch diese zeichnete nicht nur die verschiedenen Wege des Manierismus als Verarbeitung von Verunsicherung, sondern auch die Verbindung zum Heute nach. Denn «leere Mitte, schrille Farbtöne und ängstlicher Blick» erzählen uns «von Luther und Sacco di Roma, von Pest, Buchdruck und Amazonas-Entdeckern» – und wohl auch von der Welt des 20. und des frühen 21. Jahrhunderts.³ So wurden die Kreuzabnahmen der beiden Maler in Pier Paolo Pasolinis Film *La ricotta* (I 1963) in Manier der *tableaux vivants* eingesetzt, doch hier – wie später erläutert wird – nicht so, «als wolle jemand die Gesetze von Schwerkraft, Gleichgewicht und Geometrie mit den Regeln der Malerei aufheben».⁴ Im nachfolgenden Aufsatz werden die Manierismus-Bezüge in den Filmen Pier Paolo Pasolinis ausgearbeitet und

1 Vgl. Rose-Marie Gropp: «In der Hitze der Macht». (www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ausstellung-maniera-im-frankfurter-staedel-ist-grossartig-14086668.html).

2 Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 538.

3 Vgl. dazu Dirk Schümer: «Die Aktualität des Manierismus». In: *FAZ* (19. 03. 2014), Nr. 66, S. 9 (www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ausstellung-in-florenz-aktualitaet-des-manierismus-12852781.html).

4 Ebd.

sein filmisches Werk wird als ein Beispiel des Kampfes gegen die Verunsicherungen und Gleichschaltungen der Nachkriegszeit interpretiert. Dabei werden vor allem drei Werke Pasolinis betrachtet, nämlich die Filme *La ricotta* und *Salò* (I 1975) sowie sein Text *L'articolo delle lucciole*⁵. Doch zuvor wird die These vom 20. Jahrhundert als einem (neuen) Jahrhundert der Verunsicherung erläutert.

Ein Jahrhundert der Verunsicherung

Das Substantiv <Verunsicherung>, das den Kernbegriff der vorliegenden Überlegungen darstellt, wird vom Terminus <Sicherheit> (lat. *securitas*; engl. *security*; frz. *sécurité*; ital. *sicurezza*; kroat. *sigurnost*) abgeleitet. Der Begriff der Sicherheit ist dabei dem *Historischen Lexikon der Geschichtlichen Grundbegriffe* zufolge «ein mit dem Fürstentum der europäischen Neuzeit entstandenes Abstraktum, das seit dem 17. Jahrhundert in immer neuen Bedeutungsfeldern konkretisiert und, meist affirmativ gebraucht, zu einem <normativen Begriff> wurde». Er ist aber auch Werner Conze zufolge «ein vielseitig verwendete[r] Wertbegriff der politisch-sozialen Sprache», der sowohl im «psychologisch-subjektiven Sinn des sich Geborgenfühlers» benutzt wird «als auch einen objektiv bestimmbar, rechtlich definierten Zustand des Geschütztseins» ausdrückt.⁶ Nach dem Dreißigjährigen Krieg (1618–1648) wird auch das Verbum <versichern> bzw. die Substantivierung <Versicherung> zum politischen und sozialen Grundbegriff.⁷ Der Begriff der <Ver-un-sicherung> – die Verneinung von <Assekuration> – ist dagegen kein politischer Terminus und auch kein sozialer. Vielmehr handelt es sich um einen Zustand, um eine durchaus ambivalente Größe, um einen Kreislauf subjektiver Sinneseindrücke. Dieser Prozess, der von der Sicherheit (als dem Versprechen der Glückseligkeit) zur Unsicherheit (als dem Ausbleiben der Glückseligkeit) führt, wird von Brüchen, von Zäsuren und Einschnitten ausgelöst, die eine vermeintliche Kontinuität der Geschichte und der menschlichen Entwicklung infrage stellen.

5 Pier Paolo Pasolini: «L'articolo delle lucciole». In: Ders.: *Scritti corsari*. Mailand 1975, S. 156–164. Deutsche Übersetzung: «Von den Glühwürmchen». In: *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Berlin 1979, S. 67–73.

6 Werner Conze: «Sicherheit, Schutz». In: Otto Brunner / ders. / Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1984, S. 831–863, hier S. 831.

7 Vgl. ebd., S. 841.

Der Schrecken und die Entwurzelung als unmittelbare Reaktionen auf die Kriegsgefahren weichen einer Krise (fast) im Dauerzustand. Doch was hat das mit dem 20. Jahrhundert gemein?

Es war Susan Sontag, die vom 20. Jahrhundert als einem Jahrhundert der Kriege sprach:

In Sarajevo [...] began and will end the 20th century [...] I believe that the 20th century began there and that the 21st century will also begin here. This has been a short century. The first world war began in this city. Centuries do not begin numerically with two noughts. [...] I suppose the 21st century really began in 1989 with the suicide of the Soviet Union, but you could also say – in a more ironic way – that it began with Sarajevo because now we have a total picture of what the 20th century was.⁸

Diese in den Ländern Südosteuropas häufig zitierten und paraphrasierten Sätze äußerte Sontag während ihres Aufenthaltes in Sarajevo im Jahr 1993, in dessen Verlauf sie Samuel Becketts *Waiting for Godot* (1952) inszenierte. Und wie dies auch der Film *Podzemlje/Underground* (D/FR/H/YU 1995) des Regisseurs Emil Kusturica anhand der Inserts bzw. der Kapitelüberschriften veranschaulicht, kann das gesamte Jahrhundert in Europa mit den Worten Krieg – Krieg – Kalter Krieg – Krieg beschrieben werden – also Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg – Kalter Krieg – Jugoslawienkrieg. Diese Häufung der Kriege auf europäischem Boden im 20. Jahrhundert macht die Diagnose eines neuen Jahrhunderts der Verunsicherung zwingend.⁹

Als ein solches gilt in der Forschung das 16. Jahrhundert nach dem Sacco di Roma, der Plünderung Roms durch die spanischen Söldner und die deutschen Landsknechte im Jahr 1527. So verweisen Daniel Arasse und Andreas Tönnesmann in ihrer Studie *Der europäische Manierismus, 1520–1610* auf die Annahme, dass «die Anwendung der *maniera*» auf eine «Verunsicherung des einzelnen sowie auf eine in der Renaissance

8 Susan Sontag (1993): «The Twenty first Century Will Begin in Sarajevo». Interview von Alfonso Armada in: Leland Poague (Hrsg.): *Conversations with Susan Sontag*. Jackson 1995, S. 267–270, hier S. 267 f. Der erste Satz wird z. B. im Film *Grbavica / Esmas Geheimnis – Grabvica* (A/BiH/D/HR 2006, Reg.: Jasmila Žbanić) zitiert.

9 Das Münchener Residenztheater inszeniert dementsprechend seit der Saison 2013/14 verschiedene Dramen zum Thema des Ersten Weltkrieges, in denen vor allem eine grundlegende Verunsicherung zum Ausdruck kommt, die bis heute spürbar sei, so z. B. in der Miroslav-Krleža-Inszenierung *In Agonie*. Den Begriff «Jahrhundert der Verunsicherung» im Hinblick auf das 16. Jahrhundert benutzte wiederum Gundolf Winter häufig in seinen kunsthistorischen Seminaren und Vorlesungen an der Universität Siegen.

auftretende Krise» zurückzuführen sei.¹⁰ Mehr noch: «[W]ährend der Renaissance zur Zeit des Manierismus» mache sich «eine grundlegende Verunsicherung breit: <Nichts ist klar außer dem Gefühl einer unbezwingbaren Komplexität, die schließlich wertvoller ist als Ordnung, Gleichgewicht und Vernunft> (André Chastel)»¹¹. Der Manierismus sei zudem, wie dies bereits der Titel der Studie *Der europäische Manierismus* vermuten lässt, der «erste [...] Stil von europäischem Zuschnitt» in einem Jahrhundert der Feste und der Kriege.¹² Von der Verunsicherung des 16. Jahrhunderts ist auch in Volker Reinhardts Buch *Francesco Vettori. Das Spiel der Macht* die Rede.¹³ Ernst Robert Curtius versteht den Manierismus, in Anlehnung an Walter Friedländers Definition desselben, als «antiklassischen» Stil¹⁴ «als Entartungsform der Klassik», ja der Manierismus überwuchere «die klassische Norm», er sei «eine Konstante der europäischen Kultur» und «die Komplementär-Erscheinung zur Klassik aller Epochen».¹⁵

Für die literatur- und kunsthistorische Entwicklung des 16. Jahrhunderts als eines Jahrhunderts der Verunsicherung können sozialhistorische Gründe angeführt werden. Der Sacco di Roma, aber auch der Beginn der Reformation 1517 und die Religionskriege, Belagerungen sowie Vertreibungen kennzeichnen dieses Jahrhundert des Umbruchs – hierbei seien vor allem die Belagerung Wiens seitens der Osmanen (1529) und die Bartholomäus-Nacht (1572) erwähnt. Die sogenannte Kopernikanische Wende, die Feststellung, dass die Erde nicht das Zentrum des Universums ist (1543), ferner auch die neu entdeckten Handelswege und Welten verändern das bis dato vorherrschende gewohnte Weltbild.¹⁶ In der Kunst schlägt sich dies zunächst insoweit nieder, als der gerade erst gewonnene, organisch-perspektivische, zentrale Blickpunkt vehement infrage gestellt wird. Die ein Jahrhundert zuvor postulierte Behauptung des Men-

10 Daniel Arasse / Andreas Tönnemann: *Der europäische Manierismus. 1520–1610*. München 1997, S. 11.

11 Ebd., S. 44. Das Zitat im Zitat stammt aus André Chastel: *Die Krise der Renaissance. 1520–1600*. Genf 1968, S. 7.

12 Vgl. Arasse/Tönnemann: *Der europäische Manierismus*, S. 7ff. bzw. S. 19.

13 Volker Reinhardt: *Francesco Vettori. Das Spiel der Macht*. Göttingen 2007, S. 95.

14 Walter Friedländer: «Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der Malerei um 1530». In: *Reperitorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 46 (1925), S. 49–86.

15 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern u. a. ⁸1973, S. 277–305, hier S. 277.

16 Vgl. den marxistischen Ansatz von Arnold Hauser: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München 1964, S. 44–52.

schen als Zentrum der Welt und des Kosmos weicht im Laufe des 16. Jahrhunderts der Frage nach der Sinnhaftigkeit und Zulänglichkeit der Ratio. Formal wird die Harmonie der Renaissance nun durch <Disturbation> bzw. Störungselemente wie verzerrte Perspektiven, Labyrinth und die Welt in der Schwebel¹⁷, ferner Dezentralisierung, Spiegelungen, Künstlichkeit, ja auch Schmerz und serpentinartige, verschlungene Körperbewegung zerstört.¹⁸

Das 16. Jahrhundert gilt nicht nur als das Jahrhundert der Verunsicherung. Wie Gustav René Hocke gezeigt hat, ist dieses Jahrhundert beispielhaft für ein problematisches Weltverhältnis. So spricht Hocke von einer geistigen Krise angesichts einer aus den Fugen geratenen Welt. Kriege und Hungersnöte seien der Normalzustand gewesen, ergänzend könne man

den politischen Zerfall Italiens nennen, die Zersetzung der universellen Ideen des Kaiser- und Papsttums, die Ausbildung eines europäischen Staatensystems; das Ende der ritterlich feudalen dynastischen Staatsauffassung, das Entstehen neuer sozialer Strukturen und Wirtschaftssysteme.¹⁹

Keine Harmonie und kein Ausgleich bestimmen wie im 15. Jahrhundert die künstlerische Praxis, sondern vielmehr Weltangst und Untergangsvisionen. Es herrscht die Empfindung einer *terribilità*, also eine «angstvolle Beziehungslosigkeit, ein Schrecken, der sich nicht mehr mit Regeln der Klassik darstellen ließ, eine Verdrehung. Man wollte das Schreckliche, Seltsame, das in Raum und Zeit Heimatlose erlangen, um es zu bannen».²⁰

Das Weltgefühl ist ambivalent und gespalten zwischen der Sicherheit und Gewissheit des neugewonnenen Selbstbewusstseins einerseits und einer rätselhaften und verunsichernden Natur und Welt, die rational nicht zu verstehen seien, andererseits. In der Kunst führe das zu einem «Kult des Dysharmonischen».²¹ Diese Feststellung sei jedoch, so Hocke, nicht allein (kunst-)historisch, sondern auch psychologisch und existenziell interessant; werde doch hier «die psychologische Struktur des problematischen

¹⁷ Vgl. Hocke: *Die Welt als Labyrinth*, S. 34.

¹⁸ Vgl. Achille Bonito Oliva: *Die Ideologie der Verräter. Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus*. Köln 2000, S. 181ff.

¹⁹ Hocke: *Die Welt als Labyrinth*, S. 73.

²⁰ Ebd., S. 20.

²¹ Ebd., S. 272.

Menschen sichtbar», «der für sich, um sich und über sich» zu zweifeln beginne «und deswegen auch in einem nicht selten furchtbaren Sinne [...] ver-zweifelt» sei.²²

Doch Hocke betrachtet in dieser und in anderen Arbeiten den Manierismus nicht nur als eine Kunstepoche, sondern als ein Phänomen, das bis in das 20. Jahrhundert reicht. Denn das dezentrierte Subjekt der Moderne, der Mensch des 20. Jahrhunderts, hat Hocke zufolge eine ähnlich ambivalente psychische Verfassung: Auf der einen Seite «der selbstherrliche Eindruck, dass mit dem ethischen Gefühl» alle Katastrophen – vor allem Kriege – zu überwinden seien. Auf der anderen Seite die Erfahrung, dass auf dem Höhepunkt moralisch-philosophischer Erkenntnisse «das Grauen des <Irrationalen> geradezu mit doppelter Gewalt alle Fortschritte» vernichte.²³ Den manieristischen Charakter der Moderne unterstrich im Jahr 2000 auch Horst Bredekamp in einer historiographischen Übersicht der Entwicklung des kunst- und literaturhistorischen Terminus.²⁴

Doch bereits Werner Hofmann verweist im Katalog zur Ausstellung *Zauber der Medusa – Europäische Manierismen* im Jahr 1987 in Wien darauf, dass sich «zwei Grundhaltungen» gegenseitig «die <Moderne> streitig» machen. Die eine sei uns bereits «aus dem Wort von Sir Joshua Reynolds bekannt, in dem von der Schwierigkeit des <Verlernens> (to unlearn) die Rede» sei. «Was Reynolds als die Fähigkeit, überflüssigen Wissensballast abzuwerfen, in seinen Bildungsplan einkalkuliert» habe, sei später «zu einem Dogma» geworden, «das schließlich in Rimbauds Forderung» gipfele, es gelte absolut modern zu sein (1873). Diese Sicht blicke «nur in die Gegenwart und in die Zukunft, für die Vergangenheit» sei sie «entschlossen blind». So habe Filippo Tommaso Marinetti im *Ersten Futuristischen Manifest* (1909) verkündet, «ein Rennwagen sei schöner als die Nike von Samothrake». Und weiter: «Gegenüber diesem Tabula-Rasa-Denken» habe sich «jener andere Zweig der Moderne» behauptet, «dem Künstler wie Klinger und de Chirico angehören» und dessen Werke Hofmann als Beispiele für einen neuen Manierismus des 20. Jahrhunderts ansieht.²⁵ Hierzu können,

22 Ebd.

23 Vgl. ebd., S. 53.

24 Vgl. Horst Bredekamp: «Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung». In: Wolfgang Braungart (Hrsg.): *Manier und Manierismus*. Tübingen 2000, S. 109–129.

25 Hofmann (Hrsg.): *Zauber der Medusa*, S. 538.

wie im Folgenden erläutert wird, auch die Werke Pier Paolo Pasolinis gezählt werden. Am deutlichsten kommt dies in *La ricotta* zum Ausdruck.

***La ricotta* und *Salò* oder Pasolinis Kampf gegen die Verunsicherung**

La ricotta ist ein Teil des Episodenfilms *RoGoPaG* (I 1963). Der Filmtitel ist ein Akrostichon der Namen einzelner Regisseure: Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini und Ugo Gregoretti. Das Thema des gesamten Films ist, so Birgit Wagner, die «spezifische Endzeiterwartung der 60er-Jahre [...], die mit dem Verschwinden traditioneller Lebenswelten, mit dem entfesselten Konsumismus des «miracolo economico», mit der Zunahme medialen Massenkonsums und mit der atomaren Gefahr zusammenhängen» und dies «im Modus der Komik»²⁶. Das Thema der pasolinischen Episode im Speziellen ist ein Filmprojekt über Christus, an dem gerade gedreht wird, ein Film im Film also, im Rahmen dessen eine «Proletenpassion im tragikomischen Genre»²⁷ erzählt wird. Dafür werden einerseits religiöse Szenen mit vielen bildhaften Zitaten in Farbe verwendet, andererseits wird auch die Grausamkeit des täglichen Lebens der 1960er-Jahre in Italien dargestellt, diese in Schwarz-Weiß präsentiert. Die Grausamkeit des Alltags findet sich vor allem in der Geschichte des Protagonisten Stracci wieder (von ital. *stracciare*–zerreißen). Er ist ein einfacher Arbeiter am Set, und er versucht hungrig und verzweifelt, sich in den Drehpausen etwas zum Essen zu beschaffen. In einer der Pausen isst er dann so viel Weichkäse, dass er sich buchstäblich «zu Tode frisst» und während der Dreharbeiten, ans Kreuz gebunden, verstirbt. Davor wird er von den Mitkomparsen als eine *bestia* betitelt und ausgelacht. Die Figur des armen Komparsen verkörpert die Opferproblematik Pier Paolo Pasolinis und stellt eine Konsequenz des Lebens der pasolinischen Subproletarier dar, indem die christliche Mythologie auf das soziale Elend heruntergebrochen wird. Auch sind die Handlungsorte dieses Films die Vororte Roms, Bezirke, die von Dirnen und Schäfern bevölkert werden, die im Projekt über Christus – dem Film im Film –

26 Birgit Wagner: ««La Ricotta». Körper, Medien, Intermedialität». In: Peter Kuon (Hrsg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 81–93, hier S. 81.

27 Ebd.

als Madonna, als Christus, als Heilige etc. auftreten.²⁸ Stracci hingegen verstirbt in der Rolle des einen der beiden Diebe, die neben Christus gekreuzigt wurden.

Orson Welles, der in *La ricotta* den Regisseur spielt, der den Jesus-Film dreht, zitiert ein Gedicht von Pasolini: «Io sono una forza del Passato / Solo nella tradizione è il mio amore» oder in deutschsprachiger Übersetzung: «Ich bin eine Macht aus vergangenen Zeiten / Nur in der Tradition liegt meine Liebe»²⁹, wodurch die Rolle der alten Mythen in *La ricotta* verdeutlicht werden soll. Die «Macht aus vergangenen Zeiten» – der Opfermythos, der hier zitiert wird – ist anhand der Figur Straccis illustriert, dessen Opfer freilich – anders als im Christentum – für niemanden eine Erlösung bedeutet. Die manieristische Malerei, von der Pasolini durch sein Studium und mehr noch durch seine Bekanntschaft mit dem Kunsthistoriker Roberto Longhi wusste³⁰, ist dabei die signifikante Referenz. Die unsichere Position, die die Figuren in den zitierten Gemälden einnehmen, erweist sich im Film auch für die Protagonisten als labil: Sie stürzen während der Dreharbeiten zu Pontormos Gemälde in Gelächter ausbrechend vom Gerüst, ohne dabei auch nur im Entferntesten die gesellschaftlichen Zwänge und Grausamkeiten zu reflektieren, denen sie unterworfen sind, und die sie so sehr verinnerlicht haben, dass sie sie auch selbst an Stracci ausüben, indem sie ihn auslachen, ihn zunächst aushungern und ihn sich dann zu Tode fressen lassen. Doch die «Gesetze von Schwerkraft, Gleichgewicht und Geometrie»³¹, die in den beiden Fresken von Pontormo und von Rosso Fiorentino außer Kraft gesetzt sind, funktionieren in der <Realität> des Films – die lachenden Protagonisten stürzen, wie bereits erwähnt, vom Gerüst. Pasolini äußert scharfe Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, indem er die religiöse Malerei in die Kritik implementiert. Er zeigt aber auch filmisch die Konsequenz dessen, was die Gemälde als einen verunsichernden Augenblick darstellen:

Die symbolische serpentinenartige, unsichere Position der Figurengruppe – eine Posi-

28 Mit der Lokalisierung der Szenen in verschiedenen Rom-Filmen Pier Paolo Pasolinis, aber auch Roberto Rossellinis oder Federico Fellinis, hat zuletzt (11. 09. 2014 – 05. 01. 2015) die Ausstellung *Pasolini Roma* im Martin-Gropius-Bau in Berlin gearbeitet. Vgl. Jordi Ballò (Hrsg.): *Pasolini Roma*. München 2014.

29 Pier Paolo Pasolini: «La ricotta». In: ders.: *Ali dagli occhi azzurri*. Mailand 1976, S. 467–487, zit. S. 474. Deutsche Übersetzung: Ders.: «Der Weichkäse». In: ders.: *Ali mit den blauen Augen*. Aus dem Italienischen von Bettina Kienlechner. München/Zürich 1990, S. 77–96, S. 83f.

30 Vgl. zuletzt «Alain Bergala im Gespräch mit Nico Naldini, Januar 2013». In: Ballò (Hrsg.): *Pasolini Roma*, S. 41–43.

31 S. Schümer (Anm. 3).

tion ohne (gesellschaftlichen?) Halt und Hintergrund – kann nur mit einem Sturz enden, auch wenn dies die fallenden Komparsen belustigt und verblendet mit Lachen aufnehmen. Auch das Opfer ist im Film real und wird versinnbildlicht in Straccis Tod. Stracci selbst erscheint vor diesem Hintergrund nicht nur als Symbol Christi, sondern auch als ein Symbol der von Europa geknechteten sogenannten Dritten Welt.



Abb. 1: Rosso Fiorentino: *Kreuzabnahme Christi*, 1521



Abb. 3: Pontormo: *Kreuzabnahme Christi*, um 1526–1528



Abb. 2: Filmstill (1) aus *La ricotta*



Abb. 2: Filmstill (2) aus *La ricotta*

Elisabeth Cropper zufolge ist es für die Zuschauer heute wesentlich leichter, Pasolinis poetische Vision («visione poetica») zu verstehen, als für die Zuschauer im Jahre 1963, die im Film vorwiegend eine Verunglimpfung der Religion sahen. Zudem seien heute die Vorurteile dem Manierismus gegenüber nicht so stark, was die Rezeption ebenfalls erleichtere. Pasolinis Vision einer mundartlichen, lebendigen, rebellischen Sprache, die er in seinen eigenen Texten verfolgte, sei süchtig nach der Schönheit der Tradition («avida della bellezza della tradizione»), aber auch modern und aktuell und stehe somit ganz im Geiste von Rosso Fiorentino und Pontormo.³²

Pier Paolo Pasolinis revolutionäres Werk ist somit stets als ein Kampf (der Tradition) gegen die Verunsicherung, gegen die gesellschaftlichen Missstände, gegen den Faschismus und die Persionen der Oberschicht zu verstehen. Am deutlichsten kommt dies in seinem letzten Film *Salò* (I 1975) zum Ausdruck, der im Jahr seines mysteriösen Todes in die Kinos kam. Dass Pasolini gerade diesen Film über die Lager des Zweiten Weltkrieges in einer an Palladios Bauten, namentlich an die *Villa Rotonda* (1566), angelehnten Villa inszeniert,³³ zeigt einmal mehr, wie sehr er die verstörende Kunst des Manierismus als symptomatisch für die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts angesehen hat. Im Hinblick auf *Salò*, auf den sich u. a. auch der österreichische Filmemacher Michael Haneke beruft³⁴, wurde und wird ihm immer wieder der Vorwurf einer fehl-schlagenden Radikalität geäußert. Hier verliert sich nämlich scheinbar der letztlich aufklärerische Zweck gleichermaßen im Weltuntergangs-Pessimismus wie im Grauen der Erkenntnis eines grundlegenden Sadismus nicht nur einer feudal-faschistischen Gesellschaft oder der Kriegslager des 20. Jahrhunderts, sondern auch eines Sadismus und Eingekerkertseins eines jeden Menschen.³⁵ Der Film stellt eine Adaption von Marquis de Sades (1740–1814) Sodom-Roman dar (*Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage* / *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Libertinage*,

32 Vgl. Elisabeth Cropper: «Declino e ascesa del Pontormo e del Rosso Fiorentino: manierismo e modernità». In: Carlo Falciani / Antonio Natali (Hrsg.): *Pontormo e Rosso. Divergenti vie della <maniera>*. Florenz 2014, S. 343–353, hier S. 352.

33 Die Außenaufnahmen sind z. T. in der Nähe der neoklassizistischen Villa Aldini (1811–1816) in der Nähe von Bologna gefilmt worden. Die Innenaufnahmen sind größtenteils in der Villa Sorra (17. Jh.) in Castelfranco Emilia entstanden.

34 Michael Haneke: «Hanekes Lieblingsfilme». In: *Du*. (Mai 2013), H. 836, S. 49.

35 Vgl. Klaus Theweleit: *Deutschlandfilme. Filmendenken & Gewalt. Godard, Hitchcock, Pasolini*. Frankfurt a. M. / Basel 2003, S. 141ff. sowie Wojciech Kuczok: *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*. Frankfurt a. M. 2008, S. 10ff.

1785), die in das 20. Jahrhundert verlagert wird. Eine Schar junger Menschen befindet sich in einer Art Lager, in dem sie immer größerem infernalischem Missbrauch ausgesetzt werden. Die Imaginationen des Bösen steigern sich – in Anlehnung an Dantes *Inferno* aus der *Divina Commedia* (1321) – von einem Höllenkreis zum nächsten. Man wird in *Salò* mit der monströsen Seite einer Gewaltspirale konfrontiert, interpretiert doch Pasolini «den Faschismus durch de Sade».³⁶ In seiner geradezu pathologischen Resignation wird *Salò* so zu einem Weltuntergangsszenario, in dem die Frage nach der Lust an der Gewalt vielleicht gar nicht mehr hinterfragt und verhindert werden kann, weil sie sich als eine anthropologische Konstante definiert. Weniger allgemein und mit einer eindeutigen Schuldzuweisung versehen, betrachtet Georges Didi-Huberman den Film und schreibt Folgendes:

In seinen politischen Texten und bis hin zu seinem letzten Film *Salò* wollte Pasolini uns diese neue Wirklichkeit des Höllenkreises der <Betrüger> und der <trügerischen Ratgeber> – von den <Wollüstigen>, den <Gewalttätern> und anderen <Fälschern> ganz zu schweigen – präsentieren oder wieder neu vor Augen führen und darstellen. Was er als faschistische Herrschaft beschreibt, ist also eine Wirklichkeit gewordene Hölle, der keiner mehr entkommt, zu der wir von nun an verdammt sind. Ob mit oder ohne Schuld, spielt keine Rolle: auf alle Fälle verdammt. Gott ist tot, und die <Betrüger> und <trügerischen Ratgeber> haben dies ausgenutzt, um seinen allerhöchsten Richterstuhl zu okkupieren. Sie sind es, die nunmehr über das Ende der Zeiten entscheiden.³⁷

Diese Sätze äußert Didi-Huberman vor dem Hintergrund der Überlegungen Pasolinis zum Phänomen der *luciole*, der Glühwürmchen, die dieser in diversen Briefen und Essays als Metapher der Widerstandskraft der geknechteten und entmachteten Einzelnen verwendet – d. h. der Subproletarier, der Homosexuellen, der Menschen aus der sogenannten Dritten Welt etc. Und es handelt sich auch um ein Sinnbild des Kampfes gegen den Faschismus, gegen Homophobie, gegen Unterdrückung jeglicher Art. Es war kein geringerer als Dante Alighieri, der als einer der Ersten das Phänomen der *luciole* beschrieb und im 26. Gesang des *Inferno* behauptet, jede kleine Flamme der

36 Oliver Jahraus: «<Salò oder die 120 Tage von Sodom>. Zwischen Skandalfilm und Gesellschaftsdiagnose». In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaft*. Jg. 14 (2014), H. 1, S. 23–34, hier S. 29 (Themenheft: *Pasolini – Haneke. Filmische Ordnungen von Gewalt*. Hrsg. v. Marijana Erstić und Christina Natlacen) sowie Konrad Paul / Hans J. Wulff: «Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen. Überlegungen zu Bedeutungskonstitutionen in Pasolinis <Salò>». In: ebd., S. 13–21.

37 Georges Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*. München 2012, S. 36.

luciole berge einen Sünder («ogne fiamma un peccatore invola»³⁸), ja die *luciole* des *Inferno* seien die zwielihtigen Honoratioren aus Florenz, die sich «gemeinsam mit anderen, als ‹trügerische Ratgeber› in der Verdammnis versammelt finden»³⁹. Dieses schwache, vereinzelt Licht wird bei Dante dem starken, allumfassenden kosmischen Licht des Paradieses – dem *luce* – entgegengesetzt.

Der Faschismus des 20. Jahrhunderts kehrt dieses Prinzip des kosmischen *luce* und der höllischen *luciole* Pasolini zufolge um, oder wie Didi-Huberman sagt: «Auf der einen Seite: die Scheinwerfer der Propaganda, die den faschistischen Diktator mit einem Nimbus des blendenden Lichts umgeben», und die, auf der anderen Seite «die Widerständigen aller Art, ob sie nun aktiven oder ‹passiven› Widerstand leisten, in flüchtige Glühwürmchen» verwandelt. «Dantes Welt» stehe also im 20. Jahrhundert «auf dem Kopf»: «Die Hölle mit ihren zweifelhaften, überbelichteten Politikern» erstrahle «in hellstem Licht». Im Kontrast dazu «versuchen die *luciole* sich so gut sie können der existentiellen Bedrohung und Verdammnis zu entziehen, der sie nunmehr ausgesetzt» seien, so Didi-Huberman mit Blick auf Pasolini.⁴⁰

In seinem Text *L'articolo delle luciole / Von den Glühwürmchen*⁴¹ nimmt Pasolini eine noch resigniertere Position ein: Der Glaube, dass der Faschismus der 1920er-, 1930er-, 1940er-Jahre in Italien 1945 mit Mussolini verstorben sei, sei irreführend und gefährlich, vielmehr sei auf den Ruinen des Faschismus ein neuer Faschismus wieder- auferstanden. Diesen historischen Prozess unterteilt Pasolini in zwei Phasen, in die des christdemokratischen Regimes, die Pasolini als eine erste und direkte Fortsetzung des Faschismus ansieht, und in die zweite Phase, die damit begonnen habe, dass auch die intellektuellen Kräfte des Landes nicht gemerkt hätten, dass die Glühwürmchen, die *luciole*, im Verschwinden begriffen waren («non si erano accorti che ‹le luciole stavano scomparendo›»⁴²). Dieser zunächst ökologisch anmutenden Metapher misst Pasolini eine äußerst große Bedeutung zu, steht sie doch für einen negativen gesellschaft-

38 Dante Alighieri: *La divina commedia*. Vol. I – Inferno. Commento di Attilio Momigliano. Florenz 1974, S. 197, v. 42.

39 Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*, S. 15.

40 Ebd., S. 15f.

41 Pasolini: «L'articolo delle luciole» / «Von den Glühwürmchen», s. Anm. 5.

42 Pasolini: «L'articolo delle luciole», S. 159.

lichen Umbruch. Das zu Beginn des 20. Jahrhunderts begonnene Verschwinden des Bauerntums und des Proletariats zugunsten «jener enormen Massen [...], die nicht mehr der alten (bäuerlich-handwerklichen) und noch nicht der neuen (bürgerlichen) Welt angehörten»⁴³ und zu den faschistischen Massen wurden, sowie vor allem der alles gleichschaltende Konsumzwang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts haben zu einem neuen Faschismus geführt:

Ho visto dunque «coi miei sensi» il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione. Cosa che non era accaduta durante il fascismo fascista [Il fascismo degli anni 20, 30, 40, Anm. d. Verf.] periodo in cui il comportamento era complementemente dissociato dalla coscienza.⁴⁴

Didi-Huberman nimmt an, dass es durch den Konsumzwang auch zur Kontrolle und zur Gleichschaltung des Bewusstseins jedes Einzelnen komme. Folglich seien auch die Glühwürmchen «verschwunden in dieser Epoche der industriellen und konsumistischen Diktatur, in der sich letztlich jede Ware im Schaufenster zur Schau» stelle. «Auf diese Weise» werde die «staatsbürgerliche Würde gegen ein Spektakel getauscht, das endlos in Geld umgesetzt werden» könne: «Die Scheinwerfer haben den gesamten gesellschaftlichen Raum besetzt, niemand entgeht mehr ihren «wilden mechanischen Augen»». Denn das Schlimmste sei, «dass alle Welt damit zufrieden zu sein» scheine.⁴⁵ Die späte und resignierte Position Pasolinis hinterfragt jedoch Didi-Huberman und überlegt, ob die Glühwürmchen tatsächlich verschwunden seien.

Pasolinis Schaffen kann dabei als postmodern definiert und als ein Beispiel des sogenannten *pensiero debole* (des «schwachen Denkens») herangezogen werden.⁴⁶ Es handelt sich um die Annahme primär Gianni Vattimos, dass die Verunsicherungen des 20. Jahrhunderts (v. a. die Relativitätstheorie, aber auch die Weltkriege oder der Verfall des revolutionär-linken Gedankenguts) zu einer *crisi della ragione* (Krise des Denkens) geführt haben, für die sich Pasolinis Artikel über die Glühwürmchen als symptomatisch erweist. Diese Krise wird (genauso wie die Moderne selbst) durch die Paradoxien und Mehrdeutigkeiten des postmodernen Denkens nicht über-, sondern

43 Pasolini: «Von den Glühwürmchen», S. 69f.

44 Pasolini: «L'articolo delle lucciole», S. 160.

45 Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*, S. 35.

46 Vgl. Gianni Vattimo / Aldo Rovatti (Hrsg.): *Il pensiero debole*. Mailand 2010.

«verwunden»: Die oppositionellen, widersprüchlichen Denkweisen der Vergangenheit werden, so betont beispielsweise Christiane Ebner, «vom *pensiero debole* im Sinne eines *Andenkens* wiederaufgenommen und ineinander verwoben, um so ein postmodernes «Denken der Schwäche» hervorzubringen». Folglich teile das «schwache Denken» mit der Postmoderne seine paradoxe, mehrdeutige Struktur.⁴⁷ Die Oberflächlichkeit der Medien kann dabei nicht (nur) als Symptom der Krise, sondern vielmehr als Chance beschrieben werden. Ebner verweist auch auf Carla Benedetti, die festgehalten hat, Pasolini habe die Krise seines *mondo poetico* durchaus im Sinne einer *crisi della ragione* dargestellt.⁴⁸ In diesem Sinne kann auch von einem «kritischen Postmodernismus à la Pasolini»⁴⁹ die Rede sein, der sich bei Pasolini im Zitieren von Texten oder von historischen Gemälden, im Zitieren von philosophischen Gedanken oder auch von antiken und von christlichen Mythen offenbart.

Denn paradoxerweise ist eine der Formen, mit denen Pasolini die reale Gewalt des Faschismus bekämpfte, mit den antiken und den christlichen Mythen vergleichbar: die Darstellung der Gewalt selbst. Pasolini steigt also immer wieder in die Höhle des Monsters, um das Monster zu bekämpfen. In seinen Filmen werden die Grenzen sowohl der Darstellbarkeit als auch der Zumutbarkeit von Gewalt aufgezeigt und verschoben, doch immer, um die reale Gewalt zu verhindern. Im Zusammenhang mit der Gewalt in den Filmen Pasolinis ist die Theorie René Girards von entscheidender Bedeutung⁵⁰, erlebt sie doch in diesen ihre Vorwegnahme und ihre veritable Illustration. Hier wie dort gewinnt die Problematik der Gewalt in den «archaischen» Gesellschaften (beispielsweise auch in *Edipo Re*, I 1967 und *Medea*, I/D/F 1969) an Gewicht, hier wie dort wird das Opfer als ein Weg der Verhinderung und Domestizierung von Gewalt thematisiert, das bei Pasolini zum einen gesellschaftskritisch (wie z.B. die *borgate* in *Accattone*, I 1961, und *Mamma Roma*, I 1962), zum anderen historisch (auf Malerei-Darstellungen verweisende Inszenierungen der Protagonisten in diesen beiden Filmen beispielsweise) dargeboten wird. Die Bildersprache Pasolinis – der Kontrast zwischen

47 Christiane Ebner: *Amore per la letteratura – Passione per il cinema. Eine medienkomparatistische Untersuchung zu Sandro Veronesis Romanwerk*. Berlin: 2013, S. 27.

48 Ebd., S. 49.

49 Ebd., S. 50.

50 Vgl. v. a. René Girard: *Der Sündenbock*. Zürich 1988.

dem Realismus bei der Milieu-Darstellung und der intermedialen Überhöhung bei der Darstellung von Gewalt, die Kontrastierung der Laiendarsteller mit den Diven⁵¹, die *en face* gefilmten Großaufnahmen als Orte einer mimischen Entladung – wird als filmische Auseinandersetzung mit den zum Teil auch historischen Bildern der Gewalt verstanden, als Ort einer Hinterfragung des Mythos als eines Berichts über die Gewaltanwendung, also letztlich im Girard'schen Sinne. Doch Pier Paolo Pasolinis Filme zeigen in der Darstellung von Gewalt und im formalen Einsatz der Gewalt auch eine große Affinität zur Kunst des 16. Jahrhunderts. Die Werke des Manierismus dienen immer wieder als Folie der Gesellschaftskritik, als ein Hinweis auf die labile, einsturzgefährdete oder von sadistischer Gewalt geprägte eigene Zeit.

51 Vgl. Yasmin Hoffmann / Christa Schoofs: «Über den Verlust des Mythischen: Pasolinis <Medea>». In: Yasmin Hoffmann / Walburga Hülk / Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006, S. 183–192.