



Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur
Rivista d'italianistica e di letteratura contemporanea

«Die Nachtigall singt ‚abjoy‘». Pier Paolo Pasolini im Dialog in *Le Belle Bandiere* und *Pasolini l'enragé*

• Angela Oster •

Pier Paolo Pasolini (1922–1975) hat auch an seinem 100. Geburtstag im Jahr 2022 nichts an Brisanz, Brillanz und Bedeutung verloren. Viele seiner düsteren gesellschaftskritischen Prognosen haben sich teilweise oder gänzlich bewahrheitet. Sein letzter, unvollendeter Roman trug den Titel *Petrolio*: Und dessen Kritik an politischen Machenschaften im Kontext humanitär wichtiger Ressourcen (beispielsweise Erdgas) treten angesichts der desolaten kriegerischen Verhältnisse in Europa 2022 verstärkt wieder ins Licht.

Aktuell bleibt auch Pasolinis Kritik an der katholischen Kirche, die er stets sehr differenziert vorgetragen hat. Während er seinen Film *Il Vangelo secondo Matteo* sogar Papst Johannes XXIII. gewidmet hat, ist sein Urteil über Papst Pius XII. vernichtend. Über den Letztgenannten schreibt er ein Gedicht («A un papa», in: *La religione del mio tempo*) und klagt darin das Oberhaupt der Amtskirche an, die Vorstädte Roms zwar aus dem prunkvollen Vatikan heraus wahrzunehmen, aber angesichts der Armut und des Hungers untätig zu bleiben. Es gebe keinen größeren Sünder als ihn («non c'è stato un peccatore più grande di te»¹), schreibt der Dichter über den Pontifex – mit einer Radikalität, die womöglich erst im Nachhinein, anlässlich des 2022 veröffentlichten Gutachtens zum Missbrauch in der Kirche, Früchte trägt.

Pasolini hätte den daraus resultierenden Unmut (dokumentiert in einer weiterhin anhaltenden, ja steigenden Anzahl an Kirchenaustritten) wahrscheinlich nicht nur gutgeheißen, sondern sogar eine allumfassende «Wut» gefordert. Stellvertretend für

seinen kosmopolitisch orientierten Widerstand sei der Film *La Rabbia* (1963; *Der Zorn*) genannt, der in einer seriellen Sequenz Filmaufnahmen und Pressephotos politisch und gesellschaftlich bedeutsamer Ereignisse aus den 1950er- und 1960er-Jahren präsentiert. Auf die abgefilmten Zustände und Zumutungen könne ein politisch sensibler Zuschauer, so klagt Pasolini, nur mit Wut oder Zorn («rabbia») reagieren. Umgekehrt haben ihm kritische Stimmen vorgeworfen, dass er ein Arrivist sei, der die bestehenden Machtverhältnisse anprangere, sich dabei aber gleichzeitig konservativer Zeitungen wie des *Corriere della sera* oder (zu jener Zeit) modernistischer Medien wie des Films bedient habe. Diese (scheinbare) Widersprüchlichkeit hat niemand besser eingeschätzt und selbstkritisch betrachtet als Pasolini selbst: «Dovrò rendere conto, nella valle di Giosofat, della debolezza della mia coscienza davanti alle attrazioni, che si identificano, della tecnica e del mito?»²

Pasolini hat seine Stimme mit Vehemenz und Engagement auch journalistisch zur Geltung gebracht. Der Gesang des einstigen lyrisch formvollendeten «usignolo» wurde dabei zunehmend dissonanter, schärfer und aggressiver.³ Die schriftliche Tonlage stand im Kontrast zu der zeit seines Lebens sanften Sprechstimme des Autors. Den Vorwurf der Widersprüchlichkeit hat Pasolini nie akzeptiert, sondern im Gegenteil als berechtigtes künstlerisches Verfahren eingefordert, bis hin zum expliziten «Widerruf». Von seiner «Trilogie des Lebens» (den Filmen *Il Decameron*, 1970; *I racconti di Canterbury*, 1971; *Il fiore delle mille e una notte*, 1974) nahm Pasolini aufgebracht Abstand, nachdem die Filme von Medien und Zuschauenden pornographisch ausgeschlachtet wurden.⁴ Diese und viele weitere Reaktionen veröffentlichte Pasolini in Tageszeitungen (u. a.: *Tempo illustrato*, *Il Mondo*, *Nuova Generazione* oder *Paese Sera*) mit hohen Auflagen. Sie sind anschließend in Buchform mit sprechenden Titel erschienen: Pasolini vergleicht sich mit einem Freibeuter oder mit Luther und tritt als Figur auf, die Ordnung im «Chaos» der Welt stiften möchte.⁵ Der stellenweise messianische Duktus Pasolinis in dieser Rolle ist immer wieder auch fragwürdig, manchmal befremdend. Das ändert allerdings nichts an der Tatsache, dass er insgesamt zu einer unentbehrlichen Stimme im Diskurs des dritten Viertels des 20. Jahrhunderts nicht nur in Italien avancierte. Ab 1950 bis hin zu seinem gewaltsamen Tod 1975 benennt Pasolinis hellichtig und mit klaren Worten gesellschaftliche Missstände, die er als Fortsetzung des Faschismus empfindet. Seien es die langen Haare der Jugendlichen, seine Ablehnung der Abtreibung oder die Trauer um verschwindende Glühwürmchen: Pasolini sucht und findet unermüdlich Themen seiner Gegenwart, die es zu analysieren gilt. Und er bleibt der Ideologiekritiker, als der er bereits mit *Passione e ideologia* 1960

aufgetreten ist.⁶ Ob Pasolini aktuell weiterhin unentbehrlich bleibt oder ob man ihn gar getrost «vergessen» könne: Darüber besteht nach wie vor kein Konsens – was durchaus <für> und kaum <gegen> die Vielschichtigkeit Pasolinis spricht.⁷

In der Fülle von Pasolinis journalistischem Schaffen und vor allem der Kommentierungen derselben ist merkwürdigerweise eines seiner frühesten Elaborate wenig gewürdigt worden. Zwischen dem 4. Juni 1960 und dem 30. September 1965 hat Pasolini im Rahmen der Zeitung *Vie nuove* LeserInnenzuschriften beantwortet. Erst 1977 hat ein Verlag diesen Austausch in Buchform unter dem Titel *Le Belle Bandiere* veröffentlicht.⁸ Er gehört zu dem Wertvollsten und Wichtigsten, was Pasolini geschrieben hat und verdankt seine Leuchtkraft einer Konstellation glücklicher Umstände. Der Schriftsteller betätigt sich ab 1960 auch als Regisseur und die Zeugnisse, die Pasolini im Kontext von *Accattone*, seinem ersten eigenständigen Film (vorher hatte er bereits als Drehbuchautor und Darsteller gearbeitet), in den *Vie nuove* beiträgt, borden vor Vitalität und Schaffenskraft geradezu über. Pasolini lässt die Lesenden an den Bedingungen und Drehumständen des Films teilhaben, so an der Suche nach einem pittoresken Ort für den enigmatischen Traum des Protagonisten Accattone:

Proprio ieri sono andato a scegliere il posto dove girare le ultime inquadrature di *Accattone*. Fuori Roma, verso le montagne e le vallate del Lazio meridionale, e, precisamente, tra Subiaco e Olevano: ma era soprattutto su Olevano, che puntavo, come luogo dipinto da Corot. [...] Dovevo scegliere una vallata che, in sogno di Accattone – verso la fine del film, poco prima della sua morte – raffigurasse un rozzo e corposo paradiso.⁹

Pasolini situiert seinen Film in konkreten historischen Bedingungen: «La Storia di Accattone [...] è quella del governo Tambroni», und er möchte eine neue Sichtweise etablieren, «affacciato a guardare quello che succedeva dentro l'anima di un sottoproletario della periferia romana».¹⁰ Im Film erprobe er – so schreibt Pasolini weiter in seiner Antwort an «Marcello Romano, Terni» am «1 luglio 1961» – diese sozioästhetische Sicht mit anderen Mitteln als in seinen Romanen (*Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*).¹¹ Pasolini profitiert in seinen Werken von dem, was die Phänomenologie als «Verantwortung für unsere Begriffe aus unseren <Erlebnissen>, aus Anschauungen» eingefordert hat.¹² Das gilt auch für die frühen friaulischen Gedichte, wobei man sich hüten muss, dies voreilig mit dem Etikett einer vermeintlichen Authentizität im naiven Wortsinne zu versehen.¹³ Bei Pasolini bestehen vielfältige Interferenzen zwischen den Bereichen der Natur und der Kunst, wobei er einen Naturalismus allerdings kategorisch ablehnt. Seine Heimat

mütterlicherseits, Friaul, so schreibt Pasolini in *Vie nuove*, war zunächst «un paese ideale, quasi fuori dallo spazio e dal tempo». Und erst in der Konfrontation mit den sozialen Problemen der Bauern erwächst bei Pasolini ein politisches Bewusstsein, das in seinem spezifischen Erleben gar nicht anders als auf ein marxistisches Engagement hinauslaufen kann:

Quei mesi di lotte contadine, a cui ho fisicamente partecipato, occhi e orecchi ben tesi, hanno trasformato il Friuli in un paese reale, e i suoi abitanti da antichi provenzali in esseri viventi e storici. [...] [È] stata la diretta esperienza dei problemi degli altri che ha trasformato radicalmente i miei problemi: e per questo io sento sempre alle origini del comunismo di un borghese una istanza etica, in qualche modo evangelica.¹⁴

Diese Einstellung Pasolinis ist weder gesellschaftlich sektorial oder geographisch regional noch zeitlich begrenzt. Es handelt sich um eine generelle Lebenseinstellung, die <alles> betrifft, was Pasolini begegnet. Pasolini agiert diesbezüglich im Wortsinne radikal und vor allem politisch kompromisslos. Dass daraus nicht nur Konflikte mit konservativen Parteien resultieren mussten, sondern auch mit der Kommunistischen Partei – die Pasolini in jungen Jahren aufgrund seiner Homosexualität ausgeschlossen hatte – liegt auf der Hand. Denn Pasolini war zeit seines Lebens nicht bereit, seine «passione» der marxistischen «ideologia» unterzuordnen.¹⁵ Auf den Spuren des von ihm verehrten Antonio Gramsci, der großen kommunistischen Gestalt Italiens, dem Pasolini das gleichnamige Titelgedicht in den 1957 erschienenen *Le Ceneri di Gramsci* gewidmet hat, stellt der Dichter über jede politische Gruppenzugehörigkeit einen grundlegenden Humanismus: «Il comunismo è perfettamente inutile se non considera sacro il rispetto per la persona umana.»¹⁶ Dies ist der einzige «-ismus», den Pasolini bereit ist, zu akzeptieren: nämlich Formen

di anarchismo, di umantitarismo, di sopravvivenza evangelica che sono del resto degli elementi irrazionali senza i quali è difficile concepire, in questo esatto periodo storico, un'azione poetica. [...] Essi dicono che la poesia – anche nel suo momento autentico, e soprattutto in questo – è una tradizione dell'ideologia che la produce. [...] In realtà l'ideologia di un poeta non è *solo* quella poetica, in linea o no, con quella di un partito. È anche quella. Ma ad essa si aggiunge, a integrarla, senza soluzione di continuità, con la compattezza e la complessità, di ogni fenomeno culturale, la sua specifica ideologia letteraria.¹⁷

Pasolinis Konflikte mit dem Kommunismus kulminieren in dem, was die entsprechenden Kritiker seinen Reaktionismus und Passatismus genannt haben.¹⁸ Der Dichter und Regisseur stilisiert sich zunehmend als eine «forza del passato»,¹⁹ welche nicht bereit ist, die teleologischen Utopien marxistischen Denkens in toto zu übernehmen. Ganz im Gegenteil, Pasolini hält an der poetischen Kraft des Vergangenen fest, an einem «evangelismo», was wiederum für die kommunistische Orthodoxie inakzeptabel war: «L'ideologia politica è proiettata verso il futuro, l'ideologia estetica (dato essenziale nell'operazione di uno scrittore) contiene il passato.»²⁰ Parallel dazu, dass die von Pasolini geliebte schlichte, aber vitale Lebenswelt der Bauern und Arbeiter immer mehr der «sirena neo-capitalistica» anheimfällt, mit dem «terribile vuoto esistenziale che ne consegue», erwächst bei Pasolini eine «malattia cronica» als permanente «crisi».²¹ Angesichts dieser täglichen Belastungen dürfen Lesende der *Vie nuove* es durchaus als Kompliment verstehen, wenn Pasolini ihre Mutmaßungen bezüglich seines «mondänen» Lebens mit einem scherzhaften: «Sei matto?» kommentiert und stattdessen klarstellt: «Lavoro tutto il giorno, e quando non lavoro sto solo. I miei amici sono pochi.»²²

In dieser Zeit intensiviert sich das, was Pasolini zeit seines Lebens als eine Art Lynchjustiz erlebt hat, nämlich die Verfolgung seiner privaten Person («con le loro solenni Ipocrisie, le loro decrepite e faziose Istituzioni»²³ aufgrund seiner unbequemen politischen Haltungen, wobei das Stigma der Homosexualität oftmals lediglich als bequemer und heuchlerischer Vorwand gedient hat. Auch die Zuschriften im Kontext der *Vie nuove* verschonen Pasolini nicht mit Vorwürfen, die er selbst offen faschistoid genannt hat und die umso feiger agieren, als sie anonym bei der Zeitschrift eingehen. Dies ist beispielsweise der Fall bei der Zuschrift einer/eines «M. P.», auf die Pasolini in der ihm eigenen sanftmütigen Ludizität antwortet: «È un documento abbastanza interessante. Esso testimonia un tipo di fascismo non molto diffuso, eppure essenziale. [...] C'è in questa lettera un profondo e misterioso masochismo.»²⁴ Die Antwort Pasolinis fällt umso überzeugender aus, als er die mentalen Voraussetzungen des faschistischen Denkens auf demjenigen Gebiet beleuchtet, in dem er sich professionell auskennt, nämlich dem der Literatur. Er verortet die Wurzeln des italienischen Faschismus in der ersten Hälfte des Novecento, die eine «cultura europea post-romantica e decadente» hervorgebracht habe, welche in Elaboraten des «superuomo», Wagners und D'Annunzios nachverfolgt werden könne. Theoretischer «titanismo» und «smania d'azione» hätten den typischen Kleinbürger kreiert, mit seiner «normalità benpensante», die auf banale Weise «un po' di bohème» sei.²⁵

Kunst und Engagement sind in Pasolinis Kritik untrennbar verwoben. So erfahren die LeserInnen der *Vie nuove*, dass der einstige Student Pasolini im *Portico della Morte* Bolognas einige der schönsten Stunden seines Lebens verbracht habe, als er dort in Antiquariaten Dostoevskij, Shakespeare, Tolstoj, Montale, Ungaretti, Rimbaud entdeckte.²⁶ D'Annunzio hingegen findet in Pasolinis Augen weiterhin wenig Gnade: «La sua importanza letteraria è soltanto negativa.» Allerdings fällt er sein Urteil aus anderen Gründen als die Intellektuellen des Primo Novecento, die selbst «dei D'Annunzio in pantofole» gewesen seien. Pasolinis literarästhetische Schlussfolgerung lautet prägnant:

D'Annunzio è il tipico rappresentante dell'eterno classicismo servile e evasivo italiano, che assumeva in lui forme di decadentismo provinciale: e, a causa del suo immanente e superficiale irrazionalismo – tipico anch'esso – sfociava spesso nell'azione: la quale azione non poteva essere che retorica e sostanzialmente conformista, malgrado gli aspetti di clamoroso anti-conformismo. L'impresa di Fiume è stata una pagliacciata narcisica [sic].²⁷

Inmitten dieser sowohl produktiven als auch quälenden Erlebnisse empfindet Pasolini den journalistischen Austausch mit interessierten LeserInnen zunehmend als moralische Unterstützung, auch weil das Forum der Kolumne ihm – mit Ausnahme der bereits genannten anonymen Pamphlete – die Möglichkeit bietet, auf ehrlich gemeinte Fragen und Kritik mit ebenso offenem Visier zu antworten. Pasolini gibt dabei Einblicke in seine Arbeiten und begegnet seinen DialogpartnerInnen auf Augenhöhe: «Lei ha letto l'Orestide di *Eschilo*? Io me ne sono occupato recentemente, per tradurla. Il contenuto dell'Orestide è essenzialmente politico: il sostituirsi di uno stato democratico – sia pure rozzamente democratico – a uno stato tirannico e arcaico.»²⁸ Ungeachtet der orthographischen Mängel und Unsicherheiten des Ausdrucks – die er zwar als solche bei seinen LeserInnen benennt, aber als «gabbia dentro cui è imprigionata la sua anima» entschuldigt – nimmt Pasolini die ihn erreichenden Zuschriften ernst, so diejenige von «Giuliano Sorresina – via della Porta 8, Gerfalco (Grosseto)», einem Minenarbeiter, der ihn bittet: «Signor Pasolini, le chiedo a nome di tutti i minatori di fare qualcosa per noi, scrivere qualcosa sulla vita che facciamo.» Sorresina formuliert – so schreibt dieser selbst – unbeholfen und ist darum bemüht, auch für dieses Manko Hilfestellungen seitens des berühmten Kolumnisten zu erlangen. Dieser beginnt seine Antwort mit den Worten: «La sua lettera mi commuove molto, caro Giuliano», und er weiß aus eigener Erfahrung, welche Zumutungen Giuliano Sorresinas Beruf birgt: «So che il suo è un lavoro terribile. Un giorno – per ragioni del mio lavoro – sono sceso in fondo a una miniera di carbone, nei pressi di Lilla. Non riuscirò mai a dimenticare

questa specie di discesa all'inferno.» Pasolini setzt seine Schilderung mit eindrucksvollen Bildern fort und endet mit dem Angebot, den Dialog persönlich in Gerfalco fortzusetzen.²⁹

Pasolini benennt in *Le Belle Bandiere* einen wichtigen Zug seiner eigenen Kreativität, der inmitten seiner zunehmend harschen und bitteren Gesellschaftskritik oft übersehen wird, nämlich seine grundlegend humoristische Einstellung dem Leben gegenüber, die in der Folge in dem Film *Uccellacci e uccellini* (1966) melancholisch unterfüttert wird. 1960 hingegen schreibt Pasolini noch Folgendes: «La mia opera sarà comica e satirica: lo schema dell'Inferno dantesco è un elemento comico: ed è quindi esplicito e dichiarato: né più né meno che come succederebbe in un avanspettacolo.»³⁰ Im Hinblick auf Brigitte Bardot wiederum räsioniert Pasolini über die Schattenseiten auch des Prominentenstatus, wenn man «una specie di formula» werde: «So cosa significa essere guardati come bestie rare», «essere continuamente, sistematicamente falsificati».³¹

Die Dialoge in *Vie nuove* werden Pasolini inmitten seines umtriebigen Lebens mit unzähligen Verpflichtungen zunehmend unentbehrlich. Zuspruch aus den Briefen, die ihn erreichen, nimmt er dankbar an und antwortet mit «caro e vero amico»³² und schreibt: «Voi siete, lettori di Vie Nuove, tra i miei amici più cari: anzi, i più cari.»³³ Er weigert sich, auf das Niveau seiner Feinde herabzusinken («vorrebbe che mi mettessi al loro livello?»³⁴), lässt aber auch nicht nach, die «wahren» Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen zu wollen («veri responsabili»³⁵), die in der Regel «Handlanger» für ihre absurden Anschuldigungen engagieren. Für Letztere hat Pasolini sogar Verständnis, weil diese ausgenutzte Kreaturen seien («sia semplice una povera creatura in preda a una nevrosi»³⁶). Die Zitat-Collage entstammt einem wichtigen Zeugnis, welches viel zu wenig zur Kenntnis genommen wird, wenn von jener wohl absurdesten Anklage unter den vielzähligen die Rede ist, die gegen Pasolini erhoben wurde. Nämlich, dass er einen Tankwart mit einer Pistole, die mit einer goldenen Kugel geladen gewesen sei, bedroht habe. In seiner Antwort vom «28 dicembre 1961», die auf die Zuschrift von «Prof. Decio Buzzetti – Conselice [Ravenna]» reagiert, ist Pasolinis Stellungnahme zum Fall detailliert nachzulesen.³⁷

Pasolinis vielfältigen, gesellschaftspolitischen Auslassungen in den *Belle Bandiere* werden letztlich in einem zentralen Gedanken gebündelt, nämlich der Rolle der Poesie in der modernen Welt. Seine zahlreichen Gedanken lassen sich folgendermaßen pointieren:

1. Die Poesie ist eine sozialpolitische Angelegenheit: «Lei sa che il testo non vive nella solitudine di un'anima, ma vive in una cerchia sociale.»³⁸
2. Poesie ist eine «Divina Mimesis» («mimetizzandoli modicamente»; «realismo mimetico»);³⁹ Das bedeutet, dass sie vom Ideal eines unmittelbaren Engagements zwar motiviert wird («ideale dell'impegno sociale immediato»⁴⁰), aber ihre Kraft zusätzlich aus anderen Quellen beziehen muss, nämlich:
 3. aus einer unhintergehbaren individuellen Prägung: «una coscienza in cui si dà il massimo del particolarismo individualistico con tutte le sue sopravvivenze e contraddizioni storiche e concrete.»⁴¹ Dieser Partikularismus artikuliert sich als «operazione stilistica».⁴²
 4. Poesie schließt jede Normativität aus: «Uno scrittore deve poter rischiare anche la non-poesia.»⁴³ Normativ ist die (klein)bürgerliche Ästhetik, die «letteratura di anime belle per anime belle» (Prototyp ist der bereits genannte D'Annunzio).⁴⁴ Kunst hingegen ist im buchstäblich zu nehmenden Sinne «ver-rückt», abgerückt von der Norm: «sono un poeta, cioè un matto [...] in nome della poesia-pazza».⁴⁵
 5. Poesie ist dynamisch und vital: «Non esistono delle cose immobili: neanche le poesie sono immobili, esse che sembrano superbamente collocarsi al di là del tempo».⁴⁶
 6. Deshalb kann Poesie auch nicht autonom sein, in Gestalt einer «Poesia, fuori da ogni immediatezza e utilità e praticità».⁴⁷ Sie ist vielmehr absolut: «la Poesia in assoluto viene indirettamente a coincidere con lo Spirito in assoluto, con il senso del Divino».⁴⁸ Dies schließt Rationalität nicht nur nicht aus, sondern koinzidiert mit dieser im Zeichen des Vitalen: «Quando interviene la ragione esso non è più un peso, ma un elemento vivo, e, per sua natura, carico di energia.»⁴⁹ Ausgehend vom Signum des Absoluten, weist Poesie eine interne (nicht zu verwechseln mit: autonome) Struktur auf: «magmaticamente, ha una sua regolamentazione interna [...] una forma chiusa».⁵⁰

Ein Dialog ragt in diesem Zusammenhang heraus, nämlich der vom «15 marzo 1962», der auf die Zuschrift von «Santo Gangemi – Archi (Reggio Calabria)» antwortet. Pasolini greift die Frage auf, weshalb niemand seine Hinweise zur gleichzeitigen Irrationalität und Rationalität der Poesie aufgenommen und nachgehakt habe: «nessuno ha mai colto questo mio appello».⁵¹ Niemand würde nämlich hinterfragen, wie die von Pasolini immer wieder hervorgehobene

Inspiration («l'ispirazione»⁵²) vonstattengehe, wobei Pasolini allerdings sogleich zu erkennen gibt, dass er selbst darauf keine befriedigende Antwort hat. Das bedeute aber keinesfalls, dass die Frage danach nicht gestellt werden dürfe, ja sogar müsse. Weiterhin meidet Pasolini den Begriff der Authentizität; etwas anderes sei vielmehr wichtig: «Fatto sta che quando sento l'ispirazione a scrivere [...] provo un forte impulso a essere sincero, malgrado tutto, contro tutto.» Dies sei auch ein «istinto esistenziale», aber mehr noch: «l'ispirazione consiste in un atto critico che verifica di continuo la realtà storica nelle sue contraddizioni vere e apparenti.»⁵³ Mehr vermag und möchte Pasolini nicht – wenn er denn «sincero» bleiben will – dazu sagen, weil ansonsten die Gefahr bestehe, dem (kleinbürgerlichen) «buon senso» zu verfallen. Es finden sich lediglich «faustische» Umschreibungen («La poesia, che è il diavolo»⁵⁴).

Im Jahr 1963 setzt Pasolini mit den Dialogen in den *Vie nuove* aus und meldet sich erst am «15 ottobre 1964» wieder zu Wort, mit einem initiativen (auf keine Zuschrift reagierenden) grundsätzlichen Text, der die Lesenden an einem Sinneswandel («qualcosa è cambiato») des Autors und Regisseurs teilhaben lässt.⁵⁵ Weiterhin bleibt dessen Motivation die «sincerità».⁵⁶ Ansonsten, so der methodisch weiterhin marxistisch argumentierende Pasolini, habe sich vieles sowohl bei ihm persönlich als auch gesellschaftlich geändert. Dies habe ihm bewusst gemacht, dass er seine Rubrik in der Zeitung «ex cathedra» («cattedra») geführt habe – eine Rolle, die er nurmehr mit Schaudern und Scham («ora mi vergognerei selvaggiamente») zur Kenntnis nehmen könne, weil sie dem Mythos («mitologia») der Autorität in die Hände spiele: «Non voglio avere autorità, sappiatelo.»⁵⁷ Was Pasolini an dieser Rolle stört, ist ihr Schematismus («schema artista-guida»), der einem unerträglichen Konformismus («conformismo») Vorschub leiste. Und Pasolini erkennt nun davon ausgehend, warum seine permanente, skandalträchtige («scandalizzare») Widersprüchlichkeit («mie contraddizioni») – die ihm zeit seines Lebens vorgeworfen wurde – nur scheinbar ein lediglich dramatisches Stilmittel sei. Dahinter verberge sich vielmehr etwas sehr viel Substanzielleres: «È da esse che viene assicurata la mia democraticità!»⁵⁸

Nun ist der Sinneswandel Pasolinis nicht ganz so radikal, wie er selbst es suggeriert. Und gewisse «oberlehrerhafte» Töne wird er nie völlig ablegen, was sicherlich auch einer *déformation professionnelle* des ausgebildeten Lehrers zu verdanken ist. Tatsächlich gibt es jedoch in der Zeit der Kolumne in den *Vie nuove* eine Begegnung im Leben Pasolinis, die ihn nicht geändert hat, aber seinen Hang zur «sincerità» mit einem *coup de foudre* radikalisiert hat. Es handelt sich um das Matthäusevangelium, das Pasolini neu für sich entdeckt und im Jahr 1964 verfilmt. Pasolini verwehrt sich

anschließend sowohl gegen frömmelnde Vereinnahmungen seitens der katholischen Kirche als auch gegen kommunistische Kritik. Letztere sieht in Pasolinis <Evangelismus> einen Verrat an der marxistischen Ideologie.⁵⁹

Ein Beispiel für Pasolinis Umgang mit der Amtskirche ist die Ausgabe der *Vie nuove* vom «22 novembre 1962».⁶⁰ Pasolini dreht *La ricotta*, einen vielschichtigen Kurzfilm, den das Titelblatt mit einer Abbildung des Protagonisten Stracci und der Unterschrift präsentiert: «Il ladrone Stracci sulla croce nel film di Pasolini (pag. 18)».



Abb. 1: Titelblatt der *Vie nuove* 47 (1962)

Die Titelträchtigkeit zeigt an, dass Elaborate Pasolinis zeitgenössisch zu Publikumsmagneten geworden sind. *La ricotta* ist Teil einer Episoden-Kompilation mit dem Namen «RoGoPaG». Die weiteren Kurzfilme stammen von Roberto

Rossellini («Ro»), Jean-Luc Godard («Go») – [Pasolini («Pa»)] – und Ugo Gregoretti («G»). Die Reportage in *Vie nuove* ist kurzweilig und wenig substantziell. «Morte sulla croce» lautet der Titel (Abb. 2) und Fotografien des Filmsets (Abb. 3: «Un Povero Cristo») sollen einen anschaulichen Eindruck vermitteln.



Abb. 2: Reportage «Morte sulla croce»



Abb. 3: Aufnahmen vom Filmset von *La ricotta*

Spannender wird es mit Pasolinis eigener Kolumne (Abb. 4), die auf den Seiten 54/55 eine «Risposta a un <insoddisfatto>» gibt.



Abb. 4: Kolumne Pasolinis: «Risposta a un <insoddisfatto>»

Christus ist für Pasolini ein Revolutionär, dessen biblischer Zorn vorbildhaft für das wird, was der Dokumentarfilm *Pasolini l'enragé* besonders eindringlich als Charakteristikum des Künstlers porträtiert.⁶¹ Der Film ist aus verschiedenen Gründen ein Kuriosum. Unter anderem erprobt sich ein im Französischen keineswegs sattelfester Pasolini dessen unbeirrt im fremdsprachlichen Idiom, was einen eigenen Charme aufweist:

Pasolini (französisch): Ich habe mehrfach im Zorn gesagt, (sagt man <Zorn>? Vielleicht mit <improntitudine>), vielleicht dreist... leichtfertig – oder im Wahn... [...] Wäre die Kamera nicht da, würde ich mit Ihnen in meiner Umgangssprache reden, meinem schlechten Französisch [...].⁶²

Im Verlauf der Interviews ergibt sich eine ähnliche Sackgasse wie in der <Kehre> der *Vie nuove*-Dialoge. Pasolini argwöhnt auch im Dokumentarfilm eine unechte, ja unehrliche Form der Konversation, die dem menschlichen Dialog allerdings – so

mutmaßt er nunmehr – grundsätzlich inhärent sei. Heideggerianisch gedacht ist die ›Kehre‹ Pasolinis in *Pasolini l'enragé*, ein Jahr nach den *Belle bandiere*, nicht mehr existenzialontologisch, sondern seinsgeschichtlich fundiert.⁶³

Ihre Bemerkung stürzt unser ganzes Interview in eine Krise, läßt alles in die Luft fliegen. Sie macht klar, daß wir nur in Ausreden gesprochen haben, sozusagen auf kulturbeflissene Weise. Das heißt, wir haben einige problematische Seiten der heutigen Kultur einfach akzeptiert und uns um sie herumgearbeitet. [...] Falls in dem, was ich sagte, eine gewisse Ehrlichkeit war, war es sozusagen eine indirekte Aufrichtigkeit, begründet in einer Leidenschaft, einem Bedürfnis aufrichtig zu sein, dem ich immer gefolgt bin, während ich mit Ihnen sprach [=existenzialontologisch]. Aber in Wirklichkeit habe ich nicht die Dinge gesagt, die ich hätte sagen wollen und sagen sollen. Tatsächlich gelingt das niemandem von uns. Nur selten gelingt es, die wahren, ehrlichen Dinge auszusprechen [=seinsgeschichtlich]. Vielleicht zufällig in Momenten poetischer Inspiration. Das ist nun keine irrationalistische Instanz. Ich möchte nicht dem Irrationalismus verfallen, wenn ich dies sage. Das heißt, ich glaube, auch die Momente der poetischen Inspiration, von denen ich gerade sprach, sind zutiefst rational.⁶⁴

Dies sind Aspekte, die Pasolini an dieser Stelle zuspitzt und radikalisiert, die aber in den Grundzügen bereits in *Le Belle Bandiere* zum Ausdruck kamen. In seinen letzten Jahren scheint Pasolini die pragmatische Konsequenz aus der Unmöglichkeit authentischer Rede zu ziehen, indem er immer ungeschützt und ohne poetische Schutzschilder in den politischen Kampf zieht.⁶⁵ Vielleicht sind aus diesem Grund nicht alle Elaborate, die auf dieser Basis entstanden sind, rundum überzeugend. Die Haftung an der Realpolitik verzichtet zunehmend auf das, was Pasolini in früheren Jahren ausgezeichnet hat: Die meisterhafte Beherrschung des Poetischen. In *Pasolini l'enragé* findet sich diesbezüglich eine der wichtigsten autopoetischen Aussagen Pasolinis, vielleicht die zentralste überhaupt. Dort sagt Pasolini:

Vom Anfang an habe ich, schon als Jüngling, schon seit den ersten friaulischen Gedichten, von denen ich sprach, einen Ausdruck der provençalischen Poesie benutzt, das «abjoy». Die Nachtigall singt «ab-joy», aus Freude, aber im Provençalischen jener Zeit bedeutete dieses «joy» poetischer Raptus, Exaltation, dichterischer Rausch. Dieser Ausruck «ab-joy» ist nun sozusagen der Schlüsselausdruck meines ganzen Schaffens. Ich habe also praktisch immer ab-gioa (gioa=Freude) geschrieben, das heißt, jenseits aller meiner Festlegungen, meiner Erklärungen, meiner kulturtheoretischen Definitionen.

Das Zeichen, das meine Arbeit beherrschte, ist eine Art Sehnsucht nach dem Leben: ein Gefühl des Ausgeschlossenenseins, das die Liebe zum Leben aber nicht verringert, sondern erweitert. Das ist die Konstante meiner Arbeit [...].⁶⁶

Und nach dieser Aussage schweigt Pasolini im Film, seine Augen nehmen einen sehr verletzlichen Ausdruck an und er fügt nur noch an: «Vielleicht brechen wir jetzt lieber ab?»⁶⁷

Abschließend sollen Pasolinis luzide Selbsterkenntnisse nicht weiter zerredet werden, sondern ein Blick in seine Gedichtsammlung *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1958) soll den Beitrag beschließen. Mehr als eine katholische ist es dort immer noch eine friaulische Nachtigall, die sich im Zeichen des «ab-joy» zu Wort meldet und deren Gesang zwischen idyllischen dialektalen Regionen («dietro di me Casarsa coi campi smarriti e i vecchi muri»⁶⁸) und «La scoperta di Marx (1949)» (so die Überschrift der letzten Rubrik) changiert. Die Nachtigall – geschrieben mit Minuskel – scheint zwar gegenüber der katholischen Kirche (geschrieben mit Majuskeln) devot zu sein. Doch tatsächlich erhebt der Singvogel, als Emblem der Poesie, aus dieser Verhaltenheit seinen Gesang nur umso vehementer und lässt keinen Zweifel daran, dass er zwar in dem vielfach besungenen «Cristo» eine verehrens-würdige Figur anerkennt. Doch deren wahrer Nachfolger ist nicht die Amtskirche, mit ihren «voci di morti»,⁶⁹ sondern Marx, als dessen Vermittler sich die Nachtigall im Dialog zwischen «giovinetta» und «usignolo» sieht. Ihr «petto tenerello» alludiert ein «Op-lalele pei prati op-lalà», welches die Intonation des poetologischen «ab-joy» eindrucksvoll dichterisch in Szene setzt.⁷⁰

Die Gedichtsammlung endet mit den Zeilen: «La nostra storia! morsa / di puro amore, forza / razionale e divina.»⁷¹ Passion und Ideologie, Rationalität und Divinität und in Pasolinis letzter Gedichtsammlung: *Trasumanar e organizzar*⁷² – sie koinzidieren für den Dichter zeit seines Lebens in der Poesie. Der Dichtung traut Pasolini zu – bzw. mutet ihr zu – in den Wirren des modernen Lebens Sinnstiftungen zu übernehmen. Die Poesie agiert jenseits der bloßen Utopie, als Atopie im Modus des «ab-joy».⁷³

-
1. Pasolini, Pier Paolo: *La religione del mio tempo*, Milano: Garzanti 1995, S. 112.
 2. Pasolini, Pier Paolo: *Empirismo eretico*, in: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Bd. 1, hg. von Walter Siti / Silvia de Laude, Milano: Mondadori, 2001, S. 1554.

3. Pasolini, Pier Paolo: *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (erstmals 1958), Torino: Einaudi 1976 (dt. Übers. von Toni und Bettina Kienlechner: *Die Nachtigall der katholischen Kirche*, München: Piper 1989).
4. Pasolini, Pier Paolo: «Ho abiurato la Trilogia della vita», 15. Juni 1975, veröffentlicht in: *Corriere della sera*, 9. November 1975; auch in: Pasolini, Pier Paolo: *Lettere luterane*, Milano: Garzanti 1976.
5. Pasolini, Pier Paolo: *Scritti corsari*, Milano: Garzanti 1975 (dt. Übers. von Thomas Eisenhardt: *Freibeuterschriften. Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*, Berlin: Wagenbach 1975); Pasolini: *Lettere luterane*; vgl. Anm. 4 (dt. Übers. von Agathe Haag: *Lutherbriefe. Aufsätze, Kritiken, Polemiken*, Wien/Bozen: Folio 1996); Pasolini, Pier Paolo: *Il caos*, Roma: Riuniti 1979 (dt. Übers. von Agathe Haag u. Renate Heimbucher: *Chaos. Gegen den Terror*, Berlin: Medusa 1981).
6. Pasolini, Pier Paolo: *Passione e ideologia (1948–1958). Saggi*, Milano: Garzanti 1960.
7. Vgl. stellvertretend für beide Positionen: Galli, Giorgio: *Pasolini. Der dissidente Kommunist. Zur politischen Aktualität von Pier Paolo Pasolini*, Hamburg: Laika 2014, und Antonello, Pierpaolo: *Dimenticare Pasolini. Intellettuale e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano/Udine: Mimesis 2012.
8. Pasolini, Pier Paolo: *Le belle bandiere (Dialoghi 1960–65)*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma: Riuniti 1977. Es handelt sich um eine Auswahl, nicht um eine vollständige Wiedergabe der «Dialoge», die aber repräsentativ ist, weil sie im Anschluss an den Tod Pasolinis 1975 zeitnah historische Schwerpunkte setzt. Vollständig erschienen sind die Dialoge als Pasolini, Pier Paolo: *Le belle bandiere (Dialoghi 1960–65)*, a cura di G. Falaschi, Roma: Editori Riuniti 1992. Der (nicht von Pasolini festgelegte) Titel verdankt sich dem gleichnamigen Gedicht, das der Autor zum Abschluss des Jahres 1963 in den *Vie nuove* veröffentlichte und welches später in *Poesia in forma di rosa*, Milano: Garzanti 1964, aufgenommen wurde; s. Pasolini: *Le belle bandiere*, 1977, S. 244 (es wird auch im Folgenden nach der Ausgabe 1977 zitiert).
9. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 132f.
10. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 134.
11. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 132–134.
12. Blumenberg, Hans: *Goethe zum Beispiel*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 67.
13. Vgl. dazu Oster, Angela: ««Ist Sein natürlich?», oder: (Anti-)Authentizität bei Pasolini in *Empirismo eretico*», erscheint in: *Authentizität nach Pasolini*, hg. von Cora Rok, Paderborn: Fink 2023.
14. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 136.
15. Pasolini, *Passione e ideologia*, vgl. Anm. 5.
16. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 154.
17. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 157f. Hervorhebung im Original. Vgl. auch ebd., S. 170: «Sono elementi storicamente morti ma umanamente vivi che ci compongono.»

18. Stellvertretend sei Pasolinis Fehde mit der Neoavantgarde genannt, u. a. mit Sanguineti, vgl. dazu Michelo, Mirco: «Sanguineti vs Pasolini ovvero una polemica apertissima» (https://www.academia.edu/35410265/Sanguineti_vs_Pasolini_ovvero_una_polemica_apertissima_pp_685_69).
19. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 160. Zum gleichnamigen Gedicht, das später in *Poesie in forma di rosa* aufgenommen worden ist, vgl. ebd. auch das Zitat und die Erörterungen S. 233.
20. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 160.
21. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 164.
22. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 165.
23. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 137. Majuskel im Original.
24. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 143.
25. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 144f.
26. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 57. Schreibweisen der Namen nach dem Original.
27. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 84.
28. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 53. Pasolinis Übersetzung erschien in: *Quaderni del Teatro popolare italiano*, Torino: Einaudi 1960.
29. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 96–100. Vgl. ähnlich den Dialog mit «Giovanni Petti – via dei Faggi, Roma», am «29 marzo 1962», in dem Pasolini seinem Gegenüber allerdings deutlich kritischer entgegentritt und dessen vermeintliche Sensibilität als «fondiglio terribile di volgarità» (ebd., S. 197) entlarvt.
30. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 88.
31. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 77–78.
32. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 178.
33. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 208.
34. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 181.
35. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 180.
36. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 179.
37. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 178–182. Vgl. außerdem zur entsprechenden Gerichtsverhandlung S. 207–210.
38. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 204.
39. Pasolini, Pier Paolo: *La Divina Mimesis*, Torino: Einaudi 1975; Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 60, S. 62.
40. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 62.
41. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 160.
42. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 194.
43. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 117.
44. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 128; vgl. auch S. 194: «Allora la lingua normata, normativa, normalizzante si lievita: addio norma.»
45. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 158.
46. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 124.

47. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 128.
48. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 129.
49. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 130, s. auch S. 158: «In realtà il momento logico e il momento poetico, in quel mio epigramma coesistono, intimamente e indissolubilmente fusi.»
50. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 194. Autonom agiert hingegen die von Pasolini kritisierte Avantgarde, s. Anm. 18.
51. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 188.
52. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 189.
53. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 189.
54. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 194.
55. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 249.
56. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 250.
57. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 250.
58. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 251.
59. Vgl. Pasolini, *Le Belle Bandiere*, S. 255.
60. Vgl. Abb. 1: *Vie nuove* 47 (1962), anno VII.
61. *Pasolini l'enragé* (1966). Produktion ORTF, Regie: Jean André Fieschi. Im Folgenden zitiert nach: «Pasolini l'enragé. Pasolini, der Zornige: Protokoll eines Films», in: *Kinemathek* 84 (1994), S. 5–22.
62. «Pasolini l'enragé. Pasolini, der Zornige: Protokoll eines Films», S. 5.
63. Vgl. Heidegger, Martin: *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen: Neske 1982, passim.
64. «Pasolini l'enragé. Pasolini, der Zornige: Protokoll eines Films», S. 17.
65. Vgl. dazu Oster, Angela: «Wer hat Angst vor Pasolini? Zu «La ricerca del relativo», anlässlich des 100. Geburtstages von Pier Paolo Pasolini», in: *Italienisch* 87 (2022), S. 104–110 und Oster, Angela: «Pier Paolo Pasolini – Politico», in: *Italienische Texte zur politischen Theorie. Von Dante bis Agamben*, hg. von Cordula Reichart, München: Utz 2019, S. 301–308.
66. «Pasolini l'enragé. Pasolini, der Zornige: Protokoll eines Films», S. 17f.
67. «Pasolini l'enragé. Pasolini, der Zornige: Protokoll eines Films», S. 18. Von den «antichi provenzali» in *Le Belle Bandiere* war bereits vorher in den vorliegenden Ausführungen die Rede.
68. Pier Paolo Pasolini: *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, vgl. Anm. 3, S. 15.
69. Pasolini: *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, S. 24.
70. Pasolini: *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, S. 22.
71. Pasolini: *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, S. 126.
72. Pasolini, Pier Paolo: *Trasumanar e organizzar*, Milano: Garzanti 1971.
73. Vgl. Oster, Angela: *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*, Heidelberg: Winter 2006.