

Reinhold Zwick

Passion und Transformation
Biblische Resonanzen in
Pier Paolo Pasolinis «mythischem Quartett»

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	8
A. Einführung	9
B. Die Filme vor dem «mythischen Quartett»	19
I. ACCATTONE	20
II. MAMMA ROMA	23
III. LA RICOTTA und IL VANGELO SECONDO MATTEO	25
LA RICOTTA	25
IL VANGELO SECONDO MATTEO	26
IV. UCCELLACCI E UCCELLINI	35
C. Das «mythische Quartett»	45
I. EDIPO RE	46
II. TEOREMA	69
1. Prolog: «Il Poeta delle Ceneri» (Auszug)	69
2. Hinführung und Sequenzübersicht	72
3. Wer ist der geheimnisvolle Gast? Ein einführender Überblick über Selbstzeugnisse und Interpretationen	77
4. Griechische Gottheiten im Hintergrund von TEOREMA	85
4.1 Dionysos	85
4.2 Apoll	87
5. Zur Bedeutung des Jahwe-Glaubens für TEOREMA	91
5.1 Jahwe – der Gott der Wüste	91
5.1.1 Das Motto als «Notenschlüssel» zur Partitur des Films	91
5.1.2 Die Wüsten-Metaphorik im «Teorema»-Roman	98
5.1.3 Paulus in der Wüste	100
5.2 Jahwe – der väterlich-mütterliche Gott	102

6. Der Gast als Christusfigur – zwischen Analogie und Komplementarität	104
6.1 Verlängerung der hellenistischen und alttestamentlichen Züge	104
6.2 Christus-Motive in der Figur des Gastes	107
6.2.1 Analogien	107
6.2.1.1 Die menschgewordene Liebe	107
6.2.1.2 Zwischen Verkündigung und Himmelfahrt	110
6.2.1.3 Passion und Auferstehung	113
6.2.1.4 Weitere ikonografische Anspielungen	116
6.2.2 Christus-komplementäre oder dämonische Züge?	117
7. Der Besucher im Spiegel seiner Wirkungen	119
7.1 Die Abschiedsreden als Vorverweis	119
7.1.1 Pietro	121
7.1.2 Odetta	122
7.1.3 Lucia	123
7.1.4 Paolo	124
7.2 Das weitere Schicksal der «Berührten»	125
7.2.1 Pietros Korollar	126
7.2.2 Odettas Korollar	127
7.2.3 Lucias Korollar	130
7.2.4 Paolos Korollar	136
7.2.5 Emilias Korollar	142
8. Stufen der Umkehr – Stufen der Identifikation	147
9. TEOREMA als Gleichnis	152
III. PORCILE	154
1. Einführung	154
2. Zur Entstehungsgeschichte	157
3. Inhalt und Struktur	160
3.1 Sequenzübersicht	160
3.2 Die Kannibalen-Handlung	164
3.3 Die Julian-Handlung	172
3.4 Zur Struktur des Films	183
3.4.1 Hinführung	183
3.4.2 Interferenzen zwischen den beiden Handlungssträngen	185
3.4.2.1 Explizite Klammern	185
3.4.2.2 Stilistische Assonanzen zwischen den Handlungssträngen	187

3.4.3 Zwei «Märtyrer von monströser Heiligkeit» – zu den inhaltlich-thematischen Verbindungen	189
4. Christomorphe Elemente in PORCILE	194
4.1 Die Kannibalen-Handlung	194
4.1.1 Aufweis	195
4.1.2 Interpretation	209
4.2 Die Julian-Handlung	214
4.2.1 Aufweis	214
4.2.2 Interpretation	225
4.3 Vergleich und Synthese	233
5. Paulus und PORCILE	236
5.1 Pasolinis Projekt eines Paulus-Films	236
5.2 Paulinische Theologie in PORCILE	243
5.2.1 Das Paulus-Drehbuch als implizite Prolepse von PORCILE	244
5.2.1.1 Hinführung	244
5.2.1.2 Aufweis	246
5.2.2 Die metahistorische Handlung im Licht der paulinischen Rechtfertigungslehre	254
5.3 Auf der Suche nach dem gnädigen Gott	256
IV. MEDEA	259
1. Hinführung	259
2. Die Monologe des Kentauren	261
3. Das Menschenopfer als Palimpsest	263
3.1 Die religionsgeschichtlichen Grundakkorde	263
3.2 Die christomorphen Obertöne	266
4. Zusammenfassende Interpretation	280
D. Abschluss	285
Anhang	291
Abkürzungen	292
Film- und Literaturverzeichnis	293
Verzeichnis der erwähnten Filme	300
Abbildungsnachweise	301

... se il chicco di grano, caduto in terra, non morirà
rimarrà solo, ma se morirà darà molto frutto.

San Giovanni, Vangelo 12.24 (citato da Dostoevskij)¹

– Motto des Gedichts «Il dí de la me muàrt» von Pier Paolo Pasolini (1974)

Am 4. September 2014 jährt sich zum fünfzigsten Mal die Uraufführung von Pier Paolo Pasolinis *IL VANGELO SECONDO MATTEO* (*DAS ERSTE EVANGELIUM – MATTHÄUS*)² bei den 25. Filmfestspielen von Venedig. Wie sich aus dem gewachsenen zeitlichen Abstand und in der Übersicht über sein Gesamtwerk heute noch deutlicher als zu seinen Lebzeiten erkennen lässt, war seine Evangelienbearbeitung nicht nur derjenige Film, auf den er seine meiste Energie verwandt und den er mit der größten inneren Anteilnahme, ja Leidenschaft gedreht hatte, sondern *IL VANGELO* wurde und blieb auch in filmästhetischer Perspektive sein Meisterwerk. Dass die Matthäusverfilmung darüber hinaus auch inhaltlich, thematisch und weltanschaulich-religiös die Achse von Pasolinis gesamten Œuvre ist, diese These soll in dieser Untersuchung exemplarisch im konzentrierten Blick auf sein nachfolgendes sog. «mythisches Quartetts» *EDIPO RE*, *TEOREMA*, *PORCILE* und *MEDEA* verifiziert werden. Die Zentralität der Christusfigur und des Evangeliums ist dabei nicht nur für das Werk Pasolinis von großer Reichweite, sondern umgekehrt auch für das Evangelium selbst: Denn darin wird beispielhaft manifest, dass das Evangelium als Movens intellektueller und künstlerischer Weltdeutung keineswegs ausgelaugt und verbraucht ist, geschweige denn abgewirtschaftet hat, sondern weiterhin in herausragender Weise zur Orientierung und Sinnstiftung qualifiziert bleibt – auch ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung des Matthäusfilms, und bald vierzig Jahre nach dem Tod seines Regisseurs in der Nacht auf den 2. November 1975.

Schier unübersehbar sind mittlerweile die Interpretationen, Analysen und auch Polemiken zu Pasolinis Werk und seiner Person. In ihrer Fülle und Heterogenität antworten sie der Weite und Vielfalt eines außerordentlich produktiven Lebens, in dem Pasolini als Lyriker und Prosa-Autor, als kompromissloser Kritiker und leidenschaftlicher Essayist gleichermaßen hervorgetreten ist wie als Filmregisseur, näherhin als Autorenfilmer. Und posthum hat man auch den Zeichner und Maler Pasolini entdeckt.³

1 Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, bleibt es allein; wenn es aber stirbt, bringt es reiche Frucht.» (Joh 12,24). Zit. n. P. P. Pasolini, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941–1974*, Turin: Einaudi 1975, 65 f. (Erstfassung) u. 226 f. (Neufassung). – Näher dazu bes. in Kap. C. IV (*MEDEA*).

2 Filme werden i. d. R. mit ihrem Originaltitel aufgerufen.

3 Bahnbrechend hierfür war der Band: P. P. P. – *Pier Paolo Pasolini. Zeichnungen und Gemälde*, hg. v. J. Reiter / G. Zigaina, Basel: Balance Rief, 1982.

Angesichts der Fülle an Pasolini-Literatur – die sich leider zumindest in Deutschland unproportional zu seiner Bekanntheit unter der jüngeren Generation verhält⁴ – ist es um so erstaunlicher, dass m.W. bis heute keine einzige gründliche, monografische Untersuchung der Beziehung Pasolinis zu Christentum und (katholischer) Kirche vorliegt, obgleich diese Beziehung eines der bestimmenden Momente seines Lebens und seiner künstlerischen und journalistisch-kritischen Arbeit war. Dass die erste Phase seiner Filmschaffens zwischen *ACCATTONE* (1961) und *IL VANGELO SECONDO MATTEO* dezidiert christlich, näherhin christologisch geprägt ist, war natürlich übersehbar. Wie sehr sich dieser Zug aber auch in den nachfolgenden Arbeiten durchhält, obgleich natürlich verdeckter, weniger explizit, kommt oftmals nur ansatzhaft, wenn überhaupt in den Blick.⁵ Wenn wir im Folgenden gerade diesem Zug zuvorderst für den Bereich des sog. mythischen Quartetts zu größerer Sichtbarkeit verhelfen und seine zentrale Bedeutung für die Sinnproduktion dieser Filme herausarbeiten wollen – nach einem eher bilanzierenden Durchgang durch die früheren Filme –, dann sei von vorneherein betont: Damit soll Pasolini in keiner Weise irgendwie für das Christentum «vereinnahmt» werden. Es geht schlechterdings einfach darum, innerhalb der vielen Perspektiven und Achsen, die Pasolinis Werk durchgreifen, eben diese, die vom Evangelium und der Auseinandersetzung mit der Christusfigur bestimmte Spur, angemessen zur Geltung zu bringen.

Beim Blick auf die Spielfilme *nach* *IL VANGELO SECONDO MATTEO* scheint die Filmkritik weithin immer noch geblendet von Pasolinis Bekenntnis zum Marxismus, das er lange Zeit über alle persönlichen Irritationen hinweg und unbeschadet einer zunehmenden Desillusionierung seiner früheren kommunistischen Ideale fast trotzig durchgehalten hat. Die Fixierung auf den «linken» Pasolini ist lange Zeit gerade auch für die Rezeption seiner Arbeiten im deutschen Sprachraum charakteristisch gewesen. Bei dieser Rezeption wurde Pasolini, wie Karsten Witte und Gerd Mattenklott

- 4 Während hierzulande die große Mehrzahl der jüngeren Menschen nichts mehr mit dem Namen «Pier Paolo Pasolini» anzufangen weiß, ist Pasolini in Italien von heute weiterhin außerordentlich bekannt. Anlässlich seines dreißigsten Todestages und der bis heute ungeklärten Umstände seiner Ermordung berichtete Felix Müller seinerzeit für «Die Welt» aus Rom: «Noch immer ist Pasolini im kulturellen Gedächtnis des Landes eine feste Größe. Einer Umfrage des Nachrichtenmagazins «Panorama» zufolge kennen allein unter den Jugendlichen von 15 bis 29 Jahren 81,7 Prozent den Namen des Schriftstellers und Regisseurs. Drei Viertel nennen ihn einen «wichtigen Bezugspunkt des 20. Jahrhunderts». Und der römische Bürgermeister Walter Veltroni spricht noch heute von einem «nicht zu besänftigenden Schmerz, den Pasolinis Tod verursacht habe.» (F. Müller, Der Tote von Ostia, in: *Die Welt*, vom 01. Nov. 2005; zit. nach der Online-Ausgabe unter: <http://www.welt.de/print-welt/article174644/Der-Tote-von-Ostia.html>).
- 5 So in jüngerer Zeit etwa in einer bes. für Pasolinis Lyrik und Prosa aufschlussreichen Untersuchung von Bernhard Groß: *Pier Paolo Pasolini – Figurationen des Sprechens* (Traversen, Bd. 9), Berlin 2008. Groß sieht zurecht die frühen Filme bis *IL VANGELO SECONDO MATTEO* unter dem Vorzeichen «Soziales Drama und Passion» (170; Kapitelüberschrift) und die Christusfigur als «deren Fluchtpunkt und Matrix», die Filme danach aber zuvorderst «nur» die verschiedensten «Facetten des bürgerlichen Lebens» bearbeiten (so treffend gebündelt in einer Veranstaltungsankündigung des Zeughauskinos Berlin, bei der Groß sein Buch vorstellte: www.dhm.de/kino/filme2008.html).

diagnostiziert haben, zur «Projektionsfläche» unerfüllter Sehnsüchte der Linken, wurde er durch die unterschiedlichsten «Rollenzuweisungen» zu einer Figur, die all das «vertritt, was wir nicht sind.»⁶ In diesen Aneignungsprozess mischten sich durchaus religiöse Züge. Nicht nur, dass man seitens der Linken hierzulande, wie Witte und Mattenklott kritisieren, gerne «das Heil aus Italien» erwartet hat; mehr noch: Pasolini wurde förmlich zum «politischen Märtyrer»⁷ und schließlich gar «als Schmerzensmann und auch als die Ikone dieser Schmerzen bei uns verklärt.»⁸ Ganz ähnlich wie Jahre zuvor bei der Che Guevara-Verehrung, von dem in den 1960er-Jahren ein Poster sehr verbreitet war, das ihn wie einen in «Vera Icona»-Manier gemalten Christus darstellte, ist auch die frühe Pasolini-Rezeption ein prominentes Beispiel dafür, wie sich auch im materialistischen Denken latent religiöse Bedürfnisse bemerkbar machen und im Personen-Kult sedimentieren.

Wie nicht anders zu erwarten, wurde bei dieser förmlichen Mythisierung Pasolinis seitens der politisch links orientierten Kunst- und Kulturschaffenden die zeitlebens tiefe christliche Prägung seines Werks abgeblendet. Man suchte diese Prägespur entweder überhaupt zu verdrängen oder zu marginalisieren, was sich am einfachsten durch entsprechende Auslassungen in den deutschsprachigen Editionen seiner Texte bewerkstelligen ließ.⁹ Oder man verschob sie durch geeignete Selektion in Richtung einer dann recht eindimensional erscheinenden Kirchen- und Christentumskritik.¹⁰ An Pasolinis ebenso dauerhafter wie eingehender Beschäftigung mit Mythen

- 6 G. Mattenklott / K. Witte, Kennwort «Pasolini». Ein Dialog, in: Chr. Klimke (Hg.): *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*, Frankfurt a.M. 1988, 97–116, hier: 98.
- 7 Ebd. – Mattenklott/Witte bemerken dabei wiederholt kritisch – ohne freilich die realen «Stigmatisierungen» (ebd., 104), deren Opfer Pasolini wurde, leugnen zu wollen –, dass Pasolini durch seine «Selbstmystifikation» (100) selbst zu dieser Überstilisierung einiges beigetragen habe, etwa durch den «Gestus, mit dem er auf seiner Außenseiterposition beharrt» (101) habe, aber auch dadurch, dass er «in die Niederlage so verliebt» (106) gewesen sei und «seine eigene Passion (...) immer mitgedacht, immer mitkonzipiert» (105) habe (vgl. auch 107.111).
- 8 Ebd., 107; vgl. ebd., 108.
- 9 Es ist eine Crux der deutschsprachigen Übersetzungen von Pasolinis kritischen Schriften, dass sie mit meist faden-scheinigen Begründungen mitunter arg gekürzt sind. Gerade Artikel zum Thema «Kirche und Religion» sind davon derart stark betroffen, dass man sich kaum des Eindrucks erwehren kann, hier sei das Interesse leitend, die intensive Beschäftigung Pasolinis mit diesem Bereich zu kaschieren. So wurden in der deutschsprachigen Auswahl aus einer Artikelserie, die er zwischen 1968 und 1970 in der Zeitschrift «Tempo» publiziert hatte, von der Herausgeberin A. Haag «die Artikel über die Zukunft der katholischen Kirche (...) weggelassen, weil dieselben Themen in anderen deutschsprachigen Pasolini-Ausgaben («Ketzererfahrungen» [...] und «Freibeuterschriften» [...]) differenzierter und umfassender behandelt sind.» (P. P. Pasolini, *Chaos. Gegen den Terror*, München 1988, 208 [Anmerkung «Zur Ausgabe»]) Schlägt man allerdings in der deutschen Ausgabe der *Ketzererfahrungen* («Empirismo eretico»). *Schriften zu Sprache, Literatur und Film*, Frankfurt a.M.-Berlin-Wien 1982) nach, merkt man schnell, dass auch dort das Thema Kirche kaum eine Rolle spielt; die «Freibeuterschriften» bieten wiederum ebenfalls nur eine Übersetzung in Auswahl.
- 10 Symptomatisch ist auch, dass es lange Jahrzehnte keine deutschsprachige Übersetzung – und in der Folge auch so gut wie keine Wahrnehmung – von Pasolinis großem, unrealisiert geliebten Projekt eines Paulus-Films gab, obgleich dieses Drehbuch bereits wenige Jahre nach seinem Tod sowohl auf Italienisch als auch auf Französisch herausgekommen ist. – Vgl. mittlerweile aber die von mir und Dagmar Reichardt besorgte Ausgabe: P. P. Pasolini, *Der*

und Prozessen der Remythisierung und an seiner Sehnsucht nach archaischen und alten bäuerlichen Kulturen und deren Religiosität kommt man beim besten Willen nicht vorbei. Doch dieses unübersehbare, die Linke irritierende¹¹ religiöse Interesse wollte man wenigstens außerhalb der christlichen Tradition verorten und sah dies gedeckt durch die häufigen und oftmals ausgesprochen harschen Angriffe Pasolinis gegen die katholische Kirche, zumal ihre italienisch-römische Variante. Doch weder Pasolinis intellektuell-künstlerische Beschäftigung mit religiösen Fragen noch seine persönliche Einstellung gegenüber Religion und Glaube sollten in eine ubiquitäre und metahistorische, also gewissermaßen über Zeit und Raum schwebende Spiritualität verwässert werden. Obgleich gewiss nicht gläubig in dem Sinn, dass er in Dogmen formulierte Lehrinhalte akzeptiert hätte, und in seiner Haltung erst recht nicht konfessionell gespurt, war Pasolini doch – so meine in dieser Arbeit zu verifizieren gesuchte These – ein maßgeblich von der christlichen Tradition geprägter, tief religiöser Mensch von einer großen mystischen Sensibilität. Sicherlich wollte Pasolini immer wieder Systeme und Ideologien transzendieren; und deshalb hat Stephen Snyder zu recht ein «holistisches Bewusstsein», das die Dualismen von Intellekt und Sexus, von Politik und Religion überwinden will, als Leitmotiv seines Denkens herausgestellt.¹² Aber dieses «holistische» Moment bleibt eben nur eines der Leitmotive und über dieses sollte nicht die spezifische, von Pasolini selbst stets akzentuierte *historische* Verwurzelung und Bezogenheit seines Denkens abgeblendet werden. Denn sieht man etwas genauer hin und löst man sich dabei auch von einer zu engen Anbindung an Pasolinis eigene, daher immer auch «interessierte» Deutungen seiner Werke, statt diese allzu einlinig als Richtschnur der Interpretation zu nehmen, dann gewinnt neben und gleichwertig mit seinen kirchenkritischen Einlassungen ein ausgesprochen kräftiger Strang einer *positiven Bezugnahme auf das Christentum* Kontur. Angefangen mit den frühesten Gedichten und bis hinein in den letzten Film zieht sich dieser Strang durch Pasolinis gesamtes künstlerisches und kritisches Œuvre. Ganz manifest wird er in den journalistischen Arbeiten, und zwar schon seit dem Pontifikat des von ihm verehrten Papstes Johannes XXIII. Angesichts des offensichtlichen Niedergangs des Kommunismus intensivierte sich in Pasolinis letzten Lebensjahren die (freilich gebrochene und oft eher verzweifelte) Hoffnung oder besser Utopie, dass nach dem Versagen der marxistischen Ideale eine sich in der Rückbesinnung auf ihre Ursprünge erneu-

heilige Paulus. Mit einem Geleitwort von Dacia Maraini. Aus dem Italienischen übersetzt von Dagmar Reichardt, mit einem kritischen Kommentar der Herausgeber und einem Nachwort von Reinhold Zwick, Marburg 2007.

- 11 Vgl. z. B. H. U. Reck, *Mythische Verweigerung und totale Person*. Zu Werk, Leben und Rezeption Pier Paolo Pasolinis, in: *Merkur* 38 (1984) 165–171.
- 12 S. Snyder, *Pier Paolo Pasolini*, Boston: Twayne Publishers 1980; vgl. einführend bes. 25–30. – Soweit nicht anders angegeben sind alle Übersetzungen von mir.

erde Kirche zur stärksten Gegenkraft gegen das Krebsgeschwür jenes Konsumismus werden könnte, den er wieder und wieder als Herzstück der Krise der Moderne beschrieben hat.

Pasolinis Kirchenkritik und Kirchenvision, die beide ausgesprochen prophetische Züge tragen, harren schon des längeren einer gründlichen analytischen Rekonstruktion, gerade auch seitens der Theologie.¹³ Einige seiner wichtigsten einschlägigen Texte, die zum Teil auch in der deutschsprachigen Auswahl-Edition seiner «Freibeuterschriften» – unter dem in seiner negativen Aura etwas irreführenden Gruppentitel «Der Selbstmord der katholischen Kirche» – versammelt sind,¹⁴ wünschte man sich immer noch fast als Pflichtlektüre für alle, die heute in der Kirche Verantwortung tragen. Was es in diesen Texten zu entdecken gibt, sind die (leider) immer noch ungebrochen aktuellen theologisch-ekklesiologischen Reflexionen eines am gegenwärtigen Zustand der Kirche Leidenden, dessen radikal freimütige, niemals jedoch gehässige Kritik sich verbindet mit der Skizzierung eines Gegenprogramms, das erstaunlich viele Züge mit der «Theologie der Befreiung» gemein hat (ohne dass diese freilich auf seine Formulierung Einfluss genommen hätte).

Dass Kirchenkritik und -vision aufrufen auf einer niemals abgerissenen Auseinandersetzung mit der Gestalt Jesu Christi, konnte sich einer Lektüre von Pasolinis Arbeiten, die sich dafür sensibel hält, schon immer erschließen. Doch Pasolinis Ruf als Marxist und Homosexueller war solchen Lektüren freilich lange Zeit nicht gerade zuträglich. Wem deshalb vielleicht – wieder abgesehen von der besagten Schaffensphase, die im Matthäus-Film aufgipfelt – der Blick auf diese Grundschrift in Pasolinis Werk verstellt war, dem müssten spätestens die 1991 in einer stark gekürzten Auswahl auch auf deutsch erschienenen Briefe Pasolinis¹⁵ und viele bislang unbekannte (auto-)biografische Zeugnisse, die Nico Naldini in einer Chronik des Lebens seines älteren Cousins gesammelt hat,¹⁶ Anlass geben, neu und gründlicher als bisher nachzudenken über die starke <christologische> Ader, die sich durch die verschiedenen Teile des Werks zieht. Dass sich dabei hinter den verschiedenen Stellen, wo der Pulsschlag dieser Ader unübersehbar an der Oberfläche vernehmlich wird, eine weit tiefere, lebenslang zwischen Identifikation und Ablösungsbemühung oszillierende Christus-

13 Wichtige Pionierarbeit zur Rezeption des «politischen» und gesellschaftskritischen Pasolini seitens der Theologie leistete bereits seit den 1970er-Jahren Hans-Eckehard Bahr und Dorothee Sölle. Vgl. z. B. den Pasolinis Konsumismus-Kritik aufgreifenden Beitrag von D. Sölle: «Du sollst keine andere Jeans haben neben mir», in: J. Habermas (Hg.): *Stichworte zur «Geistigen Situation der Zeit»*, Frankfurt a.M. 1979, 541–553.

14 Vgl. P. P. Pasolini, *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*, Berlin 1988, 85–104.

15 N. Naldini (Hg.): *Pier Paolo Pasolini. «Ich bin eine Kraft des Vergangenen ...» – Briefe 1940–1975*, Berlin 1991 – Die zweibändige italienische Originalausgabe erschien 1986 und 1988 bei Einaudi in Turin.

16 N. Naldini, *Pier Paolo Pasolini. Eine Biographie*, Berlin 1991.

Bezogenheit verbirgt, ja dass diese eine Grundschrift des künstlerischen Schaffens und des mit ihm auf das engste verschränkten Lebensentwurfes Pasolinis ist: diese These soll hier durch eine Analyse der Rekurse auf die Christusfigur und die verschiedensten anderen biblischen Traditionen in den Spielfilmen¹⁷ nach *IL VANGELO SECONDO MATTEO* erhärtet werden, vorab, wie gesagt, in den Filmen des sog. mythischen Quartetts.

Pasolinis vielzitiertes Wort über seine Evangelienverfilmung, sie sei die Frucht einer «gewaltigen Welle des Irrationalismus»,¹⁸ verführte nicht wenige «Exegeten» seines Werks dazu, seine Auseinandersetzung mit der Christusfigur als eine vorübergehende Erscheinung, näherhin als Phänomen einer Krise seines politischen Denkens abzuhaken. Dass vor der Uraufführung von *IL VANGELO SECONDO MATTEO* neofaschistische Jugendliche vor dem Premierenkino randalierten, weil sie eine große Blasphemie im Anzug wähten, dass weite Teile der «aufgeklärten» Öffentlichkeit überrascht waren, dass ein Film mit einer so tiefen Sensibilität für das Evangelium ausgerechnet von Pasolini kommt, und dass die katholische Filmkritik die Arbeit des «linken» Pasolini feierte – dies mag illustrieren, wie wenig man bis zur Premiere des Matthäusfilms auf die Kontinuität der Christusthematik in Pasolinis vorangegangenen Arbeiten aufmerksam geworden war.¹⁹ Auf eben diese Kontinuität hat aber Pasolini selbst nachdrücklich hingewiesen. In einem Interview meinte er anlässlich des ersten Echos auf seinen Evangelienfilm:

«Das Erstaunen über *Vangelo* ist mir unerklärlich, denn wenn ich nachlese, was ich so alles geschrieben habe, dann gibt es genügend Hinweise auf das Projekt *Vangelo*, und zwar schon in einem meiner ersten Gedichte von 1942, wo es um einen Christus ging, ein eigentlich ganz gewöhnliches Kind, das an irgendeinem Ostertag zu seiner Mutter sagt: «Christus ist ein geheimnisvolles Licht.»²⁰

Obwohl nach seiner Hinwendung zum Marxismus in den literarischen Werken der 1950er-Jahre die förmliche Christumystik mancher frühen Gedichte verschwunden ist, so blieben die großen Themen des Evangeliums doch auch in den tristen Erzählungen aus den Borgate, den Vorstädten Roms, unübersehbar präsent: Passion und Tod, aber auch – und sei es nur über das erschrecken lassende Bewusstwerden ihrer

17 Pasolinis dokumentarische und essayistische Filmarbeiten müssen hier ebenso außer Acht bleiben wie seine diversen Kurzfilme – mit Ausnahme des «langen» Kurzspielfilms *LA RICOTTA*.

18 Zit. n. O. Schweitzer, *Pier Paolo Pasolini. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (rowohlt monographien, Bd. 354), Reinbek bei Hamburg 1986, 87.

19 Das gilt z. B. noch für die eingehende Interpretation von Pasolinis Filmen, die Snyder vorgelegt hat. In seinen Ausführungen zu *ACCATONE* und *MAMMA ROMA* findet sich keinerlei Hinweis auf die christologische Dimension.

20 Zit. n. F. Faldini / G. Fofi (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Lichter der Vorstädte. Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme*, Hoffheim 1986, 76.

Abwesenheit – die Frage nach den Möglichkeiten von Liebe und Vergebung. Noch in den dunkelsten Portraits der frühen Romane blitzt immer wieder ein Funke von Menschlichkeit auf, wie als Option darauf, dass auch für die scheinbar Verworfenen Gnade und Erlösung möglich bleiben. Das gilt selbst für die in ihrem rücksichtslosen Selbstbehauptungswillen am schonungslosesten gezeichneten Anti-Helden. In ihrer oft genug am Ende selbstzerstörerischen Gewalttätigkeit entlädt sich eine uneingeordnete Verzweiflung, und hinter dem abstoßenden Gesicht von Brutalität und Barbarei verbirgt sich ein Leiden am Leben, das umso tiefer ist, weil es die Hoffnung auf Erlösung nicht kennt. Pasolinis Täter sind immer auch Opfer, und manche sind dies ganz besonders. Nicht wenige seiner Leidensgestalten aus jenen Randbezirken der Gesellschaft, denen auch Jesu besondere und ebenfalls skandalöse Zuwendung gegolten hatte, werden von Pasolini durch zwar eher unscheinbar eingestreute, gleichwohl aber explizite Hinweise²¹ zu Figuren der Nachfolge, ja sogar einer (fragmentarischen) Transfiguration Christi. Mitunter sind es «nur» völlig unerwartete Taten selbstloser Liebe, die Pasolini seine Protagonisten wagen lässt, um ihnen ein durch alle Verrohung und Korruption hindurch bewahrtes Humanum zu attestieren. Mehr noch: Hier wird durchaus etwas von einer *Imitatio Christi* greifbar, bringen doch diese Taten, die niemand von ihnen erwartet, geschweige denn eingefordert hätte, die Handelnden in Lebensgefahr, ja kosten ihnen mitunter das Leben. Die *Imitatio* wird vernehmlich in der Bereitschaft der jugendlichen Protagonisten, das eigene Leben, das noch kaum begonnen hat, in Rettungshandlungen, die das menschlich-allzumenschliche Kalkül durchkreuzen und für die Freunde geradezu skandalös sind, für andere aufs Spiel zu setzen, um nicht zu sagen «hinzugeben»: Etwa als Riccetto, der «Held» von «*Ragazzi di Vita*» unter Lebensgefahr eine Schwalbe vor dem Ertrinken rettet,²² oder als der bereits schwer lungenkranke Tommaso, der Protagonist von «*Vita Violenta*», bei einer Hochwasserkatastrophe unter schier übermenschlicher Anstrengung eine Prostituierte ebenfalls vor dem Ertrinken rettet, was ihm dann selbst das Leben kostet.²³

Die Linie der expliziten wie der subtileren Anspielungen auf die Christusfigur, sei es im opferbereiten Handeln oder im Leiden der traurigen Helden aus den Vorstädten, sei es in der szenischen Konstellation oder im gestischen Detail (z. B. in der Haltung des Gekreuzigten) verlängert sich kontinuierlich in die ersten Filme,²⁴ und sie bleibt

21 Vgl. z. B. P. P. Pasolini, *Ragazzi di Vita*. Roman, Berlin 1990, 214.217.

22 Vgl. ebd., 28 f.

23 Vgl. P. P. Pasolini, *Vita Violenta*. Roman, München-Zürich, 6. Aufl. 1989, 431–442.

24 Vgl. für die Frühphase einführend die Hinweise von K. Habermoll, Pier Paolo Pasolini: Filmschöpfer im Zeichen des gekreuzigten Christus, in: Atlas-Filmverleih (Hg.): *Das erste Evangelium – Matthäus* (Atlas Filmheft 50), Duisburg o. J., o. S.

das ganze Filmschaffen über präsent, bis hin zu SALÒ, bis zur ›Kreuzigung‹ der letzten Opfer der Ausschweifungen. Und die Christusbezogenheit hält sich möglicherweise durch bis in Pasolinis eigenen Tod.

Mit der für Pasolini vielfach belegbaren und von seinen Freunden bestätigten Christusbezogenheit kommt schließlich auch die von seinem Freund Giuseppe Zigaina beharrlich verfolgte Spur des Todes in seinem Werk und Leben in den Blick: die Idee eines christomorph getönten Todes – eines Todes als Selbst-Opfer und als maßgeblicher, bedeutungstragender Schlussstein eines Lebensprojekts, als ›Scheinwerfer‹, der retrospektiv das ganze Leben in ein neues Licht taucht und Tiefendimensionen desselben ins Profil hebt. So war es mit Christi Tod und in dessen Spuren *könnte*, wie zumindest Zigaina überzeugt ist,²⁵ auch Pasolini *seinen* Tod als Projekt einer letzten Sinnggebung seines Lebens, als letzte, große semantische Geste selbst inszeniert haben.

Eine Vorbemerkung zur Darstellung

Die folgenden Analysen versuchen die biblischen Resonanzen, vorab die offene oder verdeckte Präsenz der Christusfigur, der Evangelien und des Völkerapostels Paulus in den Filmen Pasolinis auf dem Wege eines «close reading» ihrer Bild- und Ton-Ebene zu erschließen. Wichtig werden dabei jeweils auch intertextuelle Verbindungen in Bild und Wort (in der ganze Spannweite von Zitat, Anspielung und Echo), sowohl innerhalb von Pasolinis Œuvre als auch zwischen diesem und Werken anderer Künstler der Gegenwart und Vergangenheit, sei es in Malerei, Literatur oder Film.

Zugunsten der Profilierung unserer eigenen Argumentationslinie wird die Auseinandersetzung mit der inzwischen äußerst umfangreichen und stetig wachsenden Sekundärliteratur zu Pasolini auf ein Mindestmaß beschränkt. Würde diese Auseinandersetzung hier in extenso geführt, drohte sie das zu Ersticken, was eben als Anliegen dieser Arbeit skizziert worden ist.

25 G. Zigaina, *Pasolini und der Tod*, München-Zürich 1989 (Ital. Originalausg. 1987).