

in Zusammenarbeit mit dem
Italienischen Kulturinstitut Innsbruck
Cineteca Nazionale Roma

PASOLINI

(1922-1975)



Pasolini mit Ninetto Davoli und Franco Citti

17. 10. - 28. 10. 1983

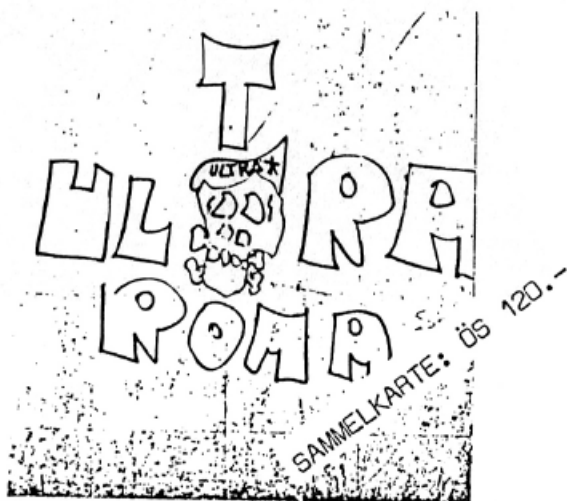
Schöpfstraße 21
6020 Innsbruck
Tel: 21 8 80

Cinematograph

PROGRAMMÜBERSICHT

Mo, 17. 10. bis So, 23. 10.	EDIPO RE (d F) 101 min, 1967	18 ⁰⁰ und 20 ⁰⁰
Mo, 17. 10. und Di, 18. 10.	COMIZI D'AMORE (O m U) 90 min, 1963	nur 22 ⁰⁰
Mi, 19. 10.	LA RICOTTA (O f) 40 min, 1932	
	LA TERZA VISTA DELLA LUNA (O f) 30 min, 1953	
	CHE COSA SONO LE NUOVE ? (O f) 22 min, 1967	
	LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA (O f) 12 min, 1958	
Do, 20. 10.	APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA (O m U) 65 min, 1957	
Fr, 21. 10.	PORCILE (O f) 100 min, 1959	
Sa, 22. 10. - Do, 27. 10.	ACCATTONE (d F) 115 min, 1951	22 ⁰⁰
Fr, 28. 10.	UCCELACCI E UCCELLINI (O f) 88 min, 1965	

d F = deutsche Fassung
 O m U = Originalfassung mit deutschen Untertiteln
 O F = Original Fassung



Zusammenstellung der Filmreihe: Helmut Groschup

Pasolini in Österreich

Schon im Herbst 1978 veranstaltete das Forum für aktuelle Kunst in Innsbruck gemeinsam mit dem Italienischen Kulturinstitut eine umfassende Pasolini Retrospektive, die auch in Salzburg und Linz zu sehen war. Im Rahmenprogramm wurden erstmals Pasolinizeichnungen im italienischen Ausland gezeigt. Der Pasolini Freund Giuseppe Zigaina und der Basler Filmkritiker Werner Jehle hielten Referate. Lesungen und eine Buchausstellung rundeten das Programm ab. Erst vier Jahre später veranstaltete das Österreichische Filmuseum eine großangelegte Pasoliniretrospektive. Wie so üblich in Österreich reagierten die Massenmedien kaum auf die Veranstaltungen in den Bundesländern und jubelten die Retrospektive im Filmuseum als erste dieser Art hoch. Bei beiden Veranstaltungen fehlte Pasolinis letzter Film "Salò o le 120 giornate di Sodoma" aus verleihrechtlichen Gründen. Die Chefs der United Artists gaben den Film damals nicht frei, weil die FSK (=Freiwillige Selbstkontrolle) keine Empfehlung abgab. Bei einer Retrospektive im Rahmen des "Steirischen Herbstes 1983" wird der Film nun doch aufgeführt. Die Veranstalter ließen sich von den steiermärkischen Behörden eine ausdrückliche Erlaubnis für eine einmalige Vorführung im Rahmen einer kulturellen Veranstaltung geben. Damit haben sie sich abgesichert, und zu einer Beschlagnahme wird es sicherlich nicht kommen. Eines ist sicher: der "Steirische Herbst" hat wieder seinen traditionellen Skandal. Bei dieser Gelegenheit möchte ich darauf hinweisen, daß es in Österreich keine Filmzensur gibt, und ein Film kann nur nach einer öffentlichen Aufführung auf Grund einer Anzeige beschlagt werden (etwa: Erregung öffentlichen Ärgernisses, Aufforderung zu krimineller Tat). Es bleibt nun unklar, warum "Salò" von den Verleihbossen blockiert wird, zumal ein ökonomischer Erfolg gewißlich zu erwarten ist. Seit nunmehr sieben Jahren ist der Verleih im Besitz der Rechte, und es stellt sich die Frage, warum dieser Film dem österreichischen Kinopublikum vorenthalten wird. Daß der Film keine Schonkost ist, braucht nicht der Grund dafür sein.

Die frühen Pasolinifilme werden erst seit dem Tod des Regisseurs nach und nach ins deutsche Verleihprogramm aufgenommen. Nach "Accattone", "Comizi d'amore" und "Edipo re" wird nun "Uccelacci e Uccellini" wiederaufgenommen mit dem Titel "Große Vögel, kleine Vögel". Zu bemerken ist, daß immer wieder die "Freunde der deutschen Kinemathek" in Westberlin seltene Pasolinifilme im Rahmen des "Internationalen Forums des jungen Films" vorführen.

Unlängst wurde in Innsbruck eine Pasolini-Retrospektive veranstaltet. Da gab es sogar „La Ricotta“ zu sehen, der ja lange Schwierigkeiten wegen angeblicher Blasphemie gehabt hatte, und die erotischen Streifen wie die „Canterbury Tales“, das „Decamerone“ und die „Geschichten aus 1001 Nacht“, die in den Leserbriefspalten gewisser österreichischer Provinzzeitungen zu Frustrationen des Volkszorns geführt hatten. Bloß einen Film hatte man gleich von vornherein nicht ins (Studio-)Programm genommen: „Salò oder die 120 Tage von Sodom“. Pasolinis Sade-Verfilmung.

Nun ist „Salò“ ein ziemlich extremer Film – vor allen, dadurch, daß Pasolini seine Absicht, kein Mitleid mit den Opfern aufkommen zu lassen, gelungen ist und in seinem Fresko der Abartigkeit derselbe eiskalte Hauch wie in Sades Vorlage weht. Aber „Salò“ ist weitaus besser als etwa die „1001-Nacht“-Geschichten und überhaupt einer der wichtigsten Filme Pasolinis. Ganz sicher ist er keine sadistische Pornographie (wenn beispielsweise in Berlin bei den Vorführungen die Logen gesperrt wurden, sucht man die Pervexität besser bei den Kinobesitzern als beim Publikum – es dürfe nur sehr wenige Leute geben, denen in „Salò“ das Onanieren nicht verginge), sehr im Gegensatz zum „Flüsternden Tod“ etwa und einer ganzen Reihe anderer Filme der blutigen Genres.

In einem Interview mit Gideon Bachmann in „Sight and Sound“ hat Pasolini über „Salò“ gesagt: „Eine heilige Darstellung – und deshalb im tiefsten Sinne rütselhaft. Wenn er leicht zu verstehen wäre, würde er simplistisch sein. Nicht verstanden zu werden oder mißverstanden zu werden ist eine innere Dimension des Werks.“ Die seinerzeit heftige Kontroverse um den Film hat gezeigt, daß daran Wahres ist. In Innsbruck hat man es sich leichter gemacht, indem man das Werk gleich unter den Tisch fallen ließ. Die Beauvoirsche Frage, ob man de Sade verbrennen soll, wird in Tirol wohl mit „Ja“ beantwortet.

Auf jeden Fall aber zweierlei Maß für Sadismus von rechts und Sadismus von links (wobei zugegebenermaßen zu untersuchen wäre, ob der abgründige Pessimismus von „Salò“ links zu nennen ist: Pasolinis politischer Standpunkt freilich ist bekannt); man hat auch in Italowestern schon Grausamkeiten gesehen, die über die in „Salò“ gezeigten hinausgingen; und das Ekelhafte aus dem „Höllenkreis der Scheiße“ war es sicher nicht, was zu dieser stillschweigenden Zensur geführt hat. Was aber dann? Vielleicht die Blasphemien, in erster Linie aber wohl die zeitliche und soziale Nähe, in der die Geschichte angesiedelt wurde und die betroffenen machen könnte. Schön immerhin zu sehen, daß das Werk des göttlichen Marquis noch nichts an Sprengkraft verloren hat, trotz Taschenbuchausgaben und anderer Popularisierungen.

Dieser Artikel von Kurt Bracherz im Extrablatt vom Januar 1977 war die einzige Pressestimme zur Pasoliniretrospektive 1978. Es dürfte dem Verfasser wohl entgangen sein, daß sich die Veranstalter sehr wohl ein Soliderlaubnis von „Salò“ bemüht haben, doch wurde eine solche vom Verleiher nicht erteilt. Wir werden uns um eine Vorführgenehmigung von „Salò“ bemühen und den Film zu einem späteren Termin zeigen. Den Film in einer geschlossenen Veranstaltung zu zeigen liegt nicht in unserem Sinn. Die „Zensur“ muß abgeschafft und nicht umgangen werden.



Silvana Mangano

Accattone. 1961

Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß. – B: Pasolini, Dialogbearbeit: Sergio Citti. – K: Tonino Delli Colli. – Sch: Nino Baragli. – T: Luigi Puri. – M: aus Werken von Johann Sebastian Bach, M: Carlo Rustichelli. – Ba: Flavio Mogherini. – Ra: Bernardo Bertolucci, Leopoldo Savona. – D: Franco Citti (Accattone), Franca Pasat (Stella), Paola Gaudi (Assenza), Silvana Corsini (Maddalena), Adriana Asti (Amore), Adriana Moneta (Margheritona), Luciano Conti (Giorgio), Luciano Gomi (Luciano), Renato Capogona (Renato), Roberto Giovannoni (Il Tedesco), Alfredo Leggi (Alfredo), Piero Morgia (Pio), Umberto Bevilacqua (Salvatore aus Neapel), Mario Cipriani (Balilla), Silvio Citi (Sabino), Accattone Bruder), Giovanni Origitano (La Scuschia), Galeazzo Riccardi (Il Cipolla), Leonardo Muraglia (Mommoleto), Giuseppe Ristagno (Peppè), Roberto Scaringella (Cartagine). – P: Arco Film, Rom/Cino Del Duca, Rom. – Pd: Alfredo Bini. – Gedreht im Frühjahr 1961 in Rom. – F: 35 mm, sw. – Ol: 120 min.

Vittorio (Franco Citti), von seinen Kumpanen Accattone (Bettler, Schmarotzer) genannt, gehört zum „sotto-proletario“ (Pasolini), dem Subproletariat aus Entwurzelten, Arbeitslosen, Gelegenheitsgaunern, die in den verlusten Vorstädten Roms dahinvegetieren. Er hat sich von seiner Frau und seinem Kind getrennt, lebt mit Maddalena (Silvana Corsini) zusammen, die als Prostituierte für ihn „anschaft“. Sie hatte ihren früheren Zuhälter an die Polizei verraten, wird deswegen von dessen neapolitanischen Freunden vergewaltigt, ausgeraubt und zusammengeschlagen, wagt aber bei einer Gegenüberstellung nicht, die wahren Täter der Polizei zu nennen. Sie benennt Unschuldige und wandert wegen »falscher Aussage« für ein Jahr ins Gefängnis. Accattone ist mittellos; sein Versuch, zu seiner Familie zurückzukehren, wird brüsk und rabiat abgewiesen. Als er seine Frau an ihrer Arbeitsstelle besucht, lernt er dort das unschuldige Mädchen Stella (Franca Pasat) kennen. Sie vertraut sich ihm an, er versucht, sie zur Prostitution abzurichten. Aus Liebe will sie ihm zu Willen sein, jedoch die Tochter einer Hure ist unfähig zu diesem Gewerbe. Accattone, der zum erstenmal einen Menschen wirklich liebt, entschließt sich, sein Leben zu ändern. Er geht (wie sein Bruder) arbeiten, erhält jedoch am Ende eines schweren Arbeitstags einen so geringen Lohn, daß er die anstrengende körperliche Arbeit nicht fortsetzt. Maddalena, die im Gefängnis von der »Neuen« ihres ehemaligen Zuhälters hört, setzt aus Eifersucht die Polizei auf seine Spuren. Als für Accattone, zusammen mit zwei Freunden, am Ende eines langen Marsches in das Stadtzentrum, ein Diebscoup gelungen scheint, überrascht sie die Polizei. Accattone flieht auf einem Motorrad, kommt dabei zu Tode.

Als der neununddreißigjährige Pier Paolo Pasolini seinen ersten Film drehte, war er in Italien längst bekannt (und umstritten) als hermetischer Lyriker und als Romancier des Lebens in den Slums um Rom. Sein anthropologisches und artistisches Interesse am Dialekt, an der Sprache des Volkes hatte ihn zum Film gebracht. Die Volksszenen von Fellinis *Le notti di Cabiria* waren von ihm geschrieben worden, aber auch zahlreiche Drehbücher für Mauro Bolognini – nach eigenen Stoffen oder Vorlagen u. a. von Giorgio Bassani und Alberto Moravia. Unmittelbaren Anstoß, einen Film selbst zu machen, erhielt er durch die einschneidenden Veränderungen, die an seinem Drehbuch *Morte di un amico* (Franco Rossi) durch den Produzenten vorgenommen worden waren. Ursprünglich sollte sein Debüt *La commare secca* sein; das Buch hat Bernardo Bertolucci, sein Assistent von ACCATTONE, 1962 verfilmt. ACCATTONE, gleichzeitig entstanden, griff auf die Motive und die Welt zurück, die Pasolini schon in seinen »römischen Stoffen«, den Romanen *Ragazzi di via* (1955) und *Una vita violenta* (1959) und seinem Drehbuch zu *La notte brava* (Bolognini, 1959) entdeckt hatte. Auch MAMMA ROMA kommt noch aus diesem thematischen Umkreis.

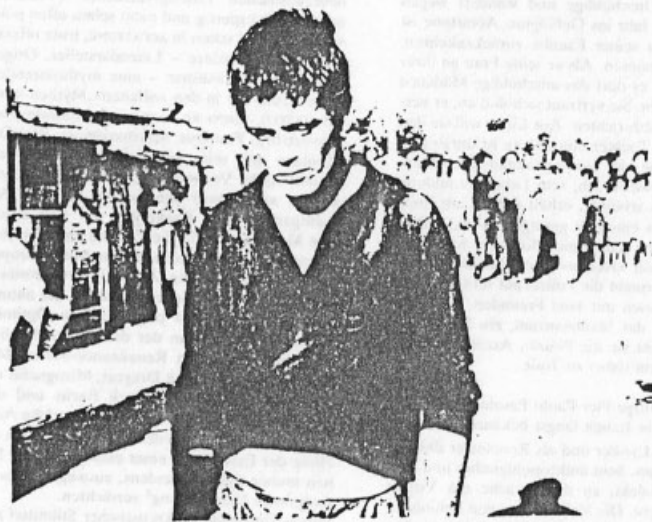
»Als ich dann wirklich dazu kam, Filme zu drehen, ging es mir nicht so sehr darum, thematisches Neuland zu pflügen. Ich wollte einfach meine Ideen mit einer anderen Technik gestalten.« Wobei ihm vor allem beim Wechsel von der Literatur zum Film der Verlust der Metapher auffiel (trotz Accattones Traum) und das andere Zeichensystem des Films («Im Film spricht die Wirklichkeit durch sich selbst»)¹. ACCATTONE erschien im gleichen Jahr wie Antonionis *La notte*, Olmis *Il posto*, de Setas *Banditi a Orgosolo*, ein Jahr nach Viscontis *Rocco e i suoi fratelli* und Fellinis *La dolce vita* und ein Jahr vor Rosis *Salvatore Giuliano* – also zu einem Augenblick, als der italienische Film nach seinem großen neorealistischen Anfang in der unmittelbaren Nachkriegszeit sich in seiner zweiten fruchtbareren Phase befand. Pasolini bezeichnete die Filme seiner nächsten italienischen Zeitgenossen (und seinen eigenen ersten) als Werke eines »kritischen Realismus«, welcher den »emotionalen Antifaschismus« der Neorealisten durch einen »kritischen, objektiven Prozeß, dessen Wurzeln tiefer reichten«, abgelöst habe².

Jedoch der »kritische Realismus« Olmis, de Setas und Rosis trifft auf ACCATTONE kaum zu. Das Debüt enthielt in neue, was Pasolinis späteres Werk dann ausformulierte, variierte und fortentwickelte. Obgleich der italienischen Geistes- und Kulturgeschichte tief verpflichtet – durch die extremen Pole Marxismus und Katholizismus erhält das Œuvre seine elektrisierende Innenspannung –, hob es sich von anderen neo-realistischen Lösungsversuchen (Viscontis, Antonionis und Fellinis) sperrig und nicht selten offen polemisch ab. Unverkennbar ist schon in ACCATTONE, trotz offensichtlicher neo-realistischer Ansätze – Laiendarsteller, Originalschauplätze, episodische Erzählform – eine mythisierende Tendenz (die später nicht nur in den »offenen« Mythen IL VANGELO SECONDO MATTEO, EDIPO RE, MEDEA als zentrale poetische Absicht hervortritt). Pasolinis »Barbarismus« des Dekors und der Montage und seine bildnerische Artistik, schließlich seine leitmotivische Verwendung von Musik (Bachs Matthäus-Passion in ACCATTONE) signalisieren bewußte Akte eines anti-avantgardistischen Rückgriffs, der sich ausdrücklich gegen »die Moderne« stellt, die Pasolini als (klein)bürgerliche, sentimentale, humanistische Kultur Mitteleuropas schon in ACCATTONE abweist. Die Ästhetik ACCATTONES orientiert sich eben nicht an der offenen Episodik, der naturalistischen Sentimentalität und dem populistischen Optimismus des Neorealismus, sondern an der drastischen Realistik und Monumentalität des ersten Renaissance-Malers Masaccio, an der »sakralen« Einfachheit Dreyers, Mizoguchis und Chaplins, an dem protestantischen Barock Bachs und der katholischen (geschlossenen) Form der Passion, welche Accattones Weg in Tod und Erlösung von den weltlichen Übeln einer dantesken³ Hölle der Existenz zu einer exemplarischen Folge von Stationen immer tieferen Leidens, auswegloser Isolation und hoffnungsloser Entmutigung⁴ verdichten. Dieses Ensemble synkretistischer Stilmittel zog der melodramatischen »Passion eines Zuhälters«⁵ artistische Stützpfiler und –bögen ein. Sie erhoben und hielten den kruden Stoff – von Ferne de Sicas märchenhafter Elendspoesie in *Miracolo a Milano* (1951) und Viscontis historisch-dialektischem *Rocco e i suoi fratelli* verwandt⁶ – auf eine(r) Ebene sakraler Äquivalente, die Pasolinis Parteinahme für das »sotto-proletario«⁷ in das Zweifelt höchst artifizieller, seinem vorgeblichen Marxismus konträrer, pessimistisch-eschatologischer Stilisierungen versetzten. Das metaphysische Licht fällt nicht allein kommentierend von außen durch die schon im Vorspann einsetzende bachsche Passionsmusik in den Film und sammelt sich nicht nur in Überhellen wie in Accattones Traum von seinem Tod oder wirft seinen Schein von den letzten Worten⁸ des Sterbenden auf sein Leben zurück; der Tod

als Erlösung bewegt immer wieder den Dialog und die Selbstgespräche der Personen. Wie die dokumentarische Grundschicht durch Pasolinis Liebe »zum Pastiche«¹⁰ religiös aus- übermalt wurde, so isolierte er Accatone, der zuerst als ein Mitglied des Kollektivs herumlungender junger Männer unauffällig eingeführt wird, im Lauf des Films immer mehr von seiner Umwelt. Wenn sich Accatone mit seinem Schwager auf einem Platz prügelt, von Menschen umgeben, so hält der Bildausschnitt nur die beiden Männer am Boden fest und um sie einen Kreis der Leere; ebenso wird später, bei Accatones Verhör auf dem Polizeirevier, von der Großaufnahme seines Gesichts aufgezo- gen, so daß der Zuschauer, der ohnehin immer wieder durch close-ups, Frontalansichten in einen unmittelbaren visuellen (und akustischen) Kontakt mit dem Helden gebracht wird, die Bedrohung des Raums und der Personen, die Leere und Isolation Accatones an dessen Stelle erfährt.

Pasolini hat später erklärt: »In ACCATONE erzählte ich die

Geschichte in der ersten Person«¹¹, und wenn man die auffälligen Stilmittel des Erstlingsfilms – u. a. lange Kamerafahrten und Einstellungen auf Dinge, die in den Erzählrhythmus wie erratische Blöcke eingeschnitten sind (z. B. der vereinzelt Schuh Maddalenas nach ihrer Verprügelung) – im Licht jener programmatischen Äußerungen zum »Kino der Poesie«¹² betrachtet, so wird der autobiografische Bezugspunkt kenntlich, den Pasolini in der Figur des Außenseiters unter Außenseitern gefunden hatte. Ein Teil der ungelösten Widersprüche, die Accatones Charakter in Opposition und Entfremdung zu seiner sozialen Umwelt bringen, sind darauf zurückzuführen, daß »sein Schöpfer« (in dieser Person) »seinen notwendigerweise äußerlichen Blick auf die proletarischen (Lebens-)Bedingungen wirft«¹³. So kann Accatones Wunsch, ein anderer zu werden – nämlich ein kleinbürgerlicher Sieger (Vittorio), der nach den Sternen (Stella) greift –, als strafbare Verfehlung erscheinen, die er mit dem Tode büßt. Der psychologische Zwangsmechanismus des Selbsthasses tritt als tragische Erfüllung der Passion in Erscheinung.



Franco Citti

La ricotta. 1962 Der Weichkäse. – D: Pasolini. – K: Tonino Delli Colli. – M: Carlo Rustichelli. – Ba: Flavio Mogherini. – Ko: Danilo Donati. – D: Orson Welles (Regisseur), Mario Cipriani (Stracci), Laura Betti (erster Filmstar), Edmonda Aldini (zweiter Filmstar), Vittorio La Paglia (Journalist), Ettore Garofolo (Komparsen), Maria Bernardini (Komparsin, die Strip-tease macht), Tomas Milan, Franca Pasut (andere Komparsen), Elsa Di Giorgi. – P: Aroo Film, Rom/Cinériz, Ron/Lyre, Paris. – Pd: Alfredo Bini. – F: 35 mm, Farbe + sw. – OL: 40 min. – U: März 63, Rom. – 1976 gezeigt beim Internationalen Forum des Jungen Films, Berlin. – TV: 9. 6. 67 (ZDF). – In der BRD nicht verlichen. – LA RICOTTA ist eine Episode aus dem Film *Rogopag*, dessen andere Episoden von Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard und Ugo Gregoretti gedreht wurden.

Während der Dreharbeiten eines kitschigen Christus-Films. Nachdem er zuvor fast vor Hunger gestorben wäre, weil er seine Familie mit seiner Essensration versorgen muß, stirbt der Komparsen Stracci (Mario Cipriani), der einen der Kreuzträger darstellt, an einer schnell verschlungenen großen Menge Ricotta (Weichkäse). Sein Tod am Kreuz wird festgestellt, als der Produzent mit einer illustren Gesellschaft der besseren Kreise am Drehort erscheint und für die Gäste eine reich gedeckte Tafel bereitet.

»Ich schrieb das Buch zu LA RICOTTA, während ich noch MAMMA ROMA drehte. Aber schon bevor ich mit den Dreharbeiten zu LA RICOTTA begann, dachte ich daran, IL VANGELO SECONDO MATTEO zu filmen. Und als ich LA RICOTTA tatsächlich drehte, hatte ich die Grundidee und das Exposé für IL VANGELO bereits geschrieben.«²³ LA RICOTTA gehörte zu dem Episodenfilm *Rogopag*, dessen andere Episoden von Rossellini, Godard und Gregoretti stammten. Pasolinis Beitrag wurde beschlagnahmt (er kam erst später mit einigen kleinen Kürzungen heraus) und der Regisseur aufgrund eines alten faschistischen Gesetzes (»Diffamierung der Religion«) zu vier Monaten Gefängnis auf Bewährung verurteilt. In der Berufung wurde das Urteil annulliert. »Es war eine schreckliche Zeit für mich. Ich wurde Woche für Woche verleumdet, und zwei oder drei Jahre lebte ich unter einer Art unvorstellbarer Verfolgung.«²⁴

In einem versteppten, hügeligen Landstrich zwischen der alten und neuen Via Appia in der Romagna, unweit der Katakomben der Urchristen, hat Pasolini ein Ensemble von Figuren versammelt, die es ihm erlauben, in einer komplexen Form vielfältigster Kontraste und Beziehungen, auf engstem Raum und in kurzer Zeit, ein Universum satirischer Kritik, sarkastischen Humors und ästhetisch-politischer Reflexion zu entwickeln, dessen Dichte einmalig blieb in seinem gesamten Werk. Ohne einen großen »technischen« Sprung nach vorn, ohne die Erweiterung seiner filmästhetischen Mittel – deren synthetische Montage LA RICOTTA in die Nähe der experimentellen Filme Jean-Luc Godards bringt – wäre das unmöglich gewesen. LA RICOTTA ist eine Reflexion cinematografischer Mittel, der Ästhetik(en) des Films, eingeschrieben in und entfaltet an einer radikalen Kritik seiner Ideologie und seiner ökonomischen Abhängigkeiten²⁵. Daß sie Pasolini gerade an dem populären Genre des Bibelfilms festmachte, am geduldeten und geförderten Devotionalienhandel mit falscher religiöser Kunst, ist aus seinen beiden ersten Filmen und deren christlichen Ikonografien verständlich.

Zum erstenmal verwendet Pasolini den Zoom, die Farbe und den Zeitraffer. Mit dem Zoom kann er die Vielzahl der oft simultanen Vorgänge enger aneinanderbinden und stärker rhythmisieren, gleichzeitig Bildausschnitt und -tiefe verändern, was die gezoomten Einstellungen von anderen abhebt. Die Geschichte, die der kurze Film erzählt, ist die Folie für eine außerordentlich disziplinierte und komplexe Montage gegensätzlicher Ereignisse, auch ästhetisch gegensätzlich formulierter und kommentierter Handlungen. Während der

Subproletarier Stracci im irrwitzigen Tempo des Zeitraffers seine in den Hügeln versteckte Familie mit seiner Mittagstraktion versorgt, durch Kostümierung eine zweite Portion ergattert, die ihm dann ein streunender Hund aus dem Versteck holt und wegfrisst, steigt ein offenbar schwerer Jünger-Darsteller einer Gruppe von Engeln nach, deklariert sich die Techniker an dem Strip-tease einer Magdalena-Darstellerin; und während sich Stracci mit einer riesigen Portion Ricotta, die er auf der Landstraße gekauft hat, versteckt in einer Katakomben, den hungrigen Magen vollschlägt – und in einem Traum die Mitwirkenden des Films ihm immer neue erlesene Speisen in großen Mengen vorsetzt, wobei sie sich über seine Gefräßigkeit lustig machen –, gibt der unbewegliche Kolob von Regisseur (Orson Welles), allein auf einem Hügel am Rande des Drehorts in einem Regiestuhl sitzend, dem servil-dummen Reporter einer reaktionären Zeitung, deren Besitzer gleichzeitig der Produzent des Films ist, ein mit unverschämten Sottisen und Zynismen durchsetztes Interview und zitiert ein Gedicht Pasolinis.

Über weite Strecken im burlesken Stil der Slapstick-Comedies Mack Sennetts gedreht, voller komisch-grotesk-blasphemischer Schnappschüsse, Anspielungen und Verweise, treibt Pasolini die Szenen seines Theatrum Mundi – dessen soziale Rangstufen sehr genau erkennbar sind – erst weit auseinander und zerstreut sie in alle Himmelsrichtungen, um sie zuletzt – zum Tod Straccis am Kreuz – resolut zusammenzufassen. Die Musikalette – jedes Stück einer bestimmten Person oder einem Handlungsteil zugeordnet – enthält das Dies Irae

der Gregorianik (auf einem Akkordeon quäkend gespielt), Scarlatti, den verzerrten Automatismus gehämmerter Slapstick-Musik und einen Twist zur Strip-tease-Sequenz. »Im Mittelpunkt des Kampfes zwischen Mächtigen und Sklaven [den LA RICOTTA beschreibt] steht ... die Religion, die auf doppelte Weise verraten wird. Verraten wird sie zunächst und ganz offensichtlich durch die Trennung der Klassen; verraten wird sie ferner, auf der Ebene des Ausdrucks, durch den Film im Film. Der Rückgriff auf die Stummfilmtechnik, um das Leben vermittels der Einfachheit einer Sprache zum Ausdruck zu bringen, die im gleichen Moment erfindet und sich erneuert, da sie existiert und Form gewinnt; und der Rückgriff auf ein banal illustratives Kino, um den Tod fühlbar zu machen, entspricht der Herstellung einer Parallele zwischen der großen religiösen Kunst Italiens und den Manieristen, die Welles zu seinem »Film« inspirieren.«²⁶

Pasolini hat die Schwarzweiß-Sequenzen, sofern sie nicht in Slapstick-Manier gedreht wurden, im Stil Masaccios gehalten; wohingegen der Christus-Film, der aus lebenden Bildern besteht, sich an den dekadent-grellen Farben und den hypertrophierten Personenarrangements der florentiner Manieristen Pontorno und Rosso Fiorentino orientiert. Die Erstarrung des Films im Film zu monumentalen Kompositionen, welche der Statik des korruptierten Regisseurs entspricht, zeugt von der falschen Sakralkunst, die zu Kitsch trivialisiert wurde, weil sie kein Leben in sich mehr duldet. Kein größerer Gegensatz ist denkbar zu dieser Lüge der Herrschaft mit deprivierter Kunst als die aufrührerische Ästhetik von IL VANGELO SECONDO MATTEO.

Comizi d'amore. 1963

— B: Pasolini (Kommentar). — K: Mario Bernardo, Tomino Delli Colli, Ass.: Vittorio Iermin, Franco Delli Colli, Cesare Fontana. — Sch: Nino Baragli. — Techniker: Pier Paolo Pasolini, Cesare Musatti, Giuseppe Ungaretti, Susanna Pasolini, Camilla Cederna, Adele Cambria, Oriana Fallaci, Antonella Lualdi, Graziella Granata (und — im endgültigen Film nicht enthalten — Giuseppe Ravegnani und Eugenio Montale). — Kommentar gesprochen von Lello Bersani und Pasolini. — P: Arco Film, Rom. — PD: Alfredo Bini. — F: 35 mm, sw. — OL: 90 min.

Der einhalbstündige Interview-Film beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Italiener zur Liebe, Pasolini hat Menschen verschiedensten Alters aus verschiedensten Gegenden Italiens interviewt — darunter auch zahlreiche Intellektuelle wie Giuseppe Ungaretti, Oriana Fallaci, Antonella Lualdi. Immer wieder wird die Abfolge der Interviews unterbrochen, durch Gespräche, die der Autor mit Alberto Moravia und Cesare Musatti zu dem eben gezeigten Material führt. Das gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, am Entstehungsprozeß des Films teilzunehmen, aber auch an dem Meinungsbildungsprozeß Pasolinis. Der Film kommt zu einem voraussehbaren Schluß: Die Verhaltensweisen der Italiener zur Sexualität sind verschieden je nach Alter, Geschlecht, Erziehung, Umwelt und Religion. Pasolini, zusammen mit Moravia und Musatti, fordert am Ende eine Entmystifizierung der Sexualität, um ein freieres Verhältnis zu ihr zu finden.

Frankfurter Rundschau, 10.7.62

Woher kommen die Kinder; wo gehen sie hin?

Pier Paolo Pasolinis Straßen-, Strand- und Landfilm über die Liebe all'italiana

FRANKFURT A. M. Pier Paolo Pasolini war zusammen mit Jean-Paul Sartre der bedeutendste und einflussreichste Intellektuelle der europäischen Nachkriegszeit. Sartre: Hieraus ist zu entnehmen, daß die anderen, die den »Konformismus«, Literaten, Pamphletisten waren sie beide — und wenn es bei uns einen Autor gibt, der mit ihren politischen Ansichten in die laufenden gesellschaftlichen Ereignisse vergleichbar wäre, so hieße er Helmut Boll.

Pasolini, Lyriker, Romaner, Literaturtheoretiker, Partisan im Journalismus — er hat aber auch Filme gemacht, und lange Zeit wurde er bei uns nur als Filmemacher wahrgenommen. Dabei kämpfte er als isolierter, zweifelnder Intellektueller an allen Fronten, auf allen Ebenen, und gleichzeitig, fast langsam begannen wir das Ensemble seiner Tätigkeiten, Ausdrungen, Einsprüche, Widerstände wahrzunehmen, und was das sichtbar Persipiera mit dem Scheinbar Zentralen (also seinen großen Filmen) verbindet.

Einer seiner kleineren kommt jetzt erst in unsere Kinos: »Comizi d'amore«, der unter dem merkwürdigen Titel »Gesamt der Liebe« bei uns läuft. Besser wäre, wie Michel Foucault vorschlug — der den 1961 entstandenen Film auch erst 1977 gesehen hat —, ein Titel wie »Forum der Liebe«, denn die »Komizien« der Allen Böhmer, philologisiert der Franzose, waren Wähler- und Bürgerversammlungen. An diesem sozialen Gestus und geistigen Raum knüpft Pasolini seine dokumentarische Recherche an, die stark als alle seine Arbeiten für das Kino zuvor und danach den Dokumentaristen, Publizisten, Essayisten Pasolini als Filmemacher zeigt.

Im Sommer 1962 ist er mit einem kleinen Team kreuz und quer durchs »poche Italia« (Italien) gezogen — vornehmlich aus die Strände der Reichen und Armen (vom Lido nach Cassa), in die Vorstädte des Subproletariats, aufs ländliche Land, nach Sizilien und Apulien, in die Po-Ebene, die Toscana und in die Lombardei ist er gekommen, als Reporter,

der, wie heißt es, bellfüßig Menschen interviewt, Junge, Alte, Männer, Frauen, Kinder, Intellektuelle, Soldaten, Sextanten und Bauern, auf der Arbeit im Feld oder nach der Arbeit vor den Fabriktoren, auf Tanzböden oder auf der Straße neapolitanische Prostituierte. Frage, Gegenstand der Gespräche: die Liebe, weibliche Vernähen, Ehe, Familie, Scheidung oder Prostitution.

Ein Film in zwei Teilen, mehreren Unterkapiteln; dazwischen, nach Pasolini wollüstigem Tumulten unterm Volk, immer wieder sorgsame humanistische Gespräche mit Alberto Moravia und dem Psychoanalytiker Musatti, bei denen sich Pasolini hat holt über das Gemachte und Verschwundene und wie er Heide herrscht in diesen Sinnen, die in den »oberen Regionen« spielen — und die Lust der »heute« unfehllich komisch wirken: Oberbegriffe, ja Begrifflichkeiten, die da alles rhetorisch, was das sichtbar Persipiera mit dem Scheinbar Zentralen (also seinen großen Filmen) verbindet.

Einer seiner kleineren kommt jetzt erst in unsere Kinos: »Comizi d'amore«, der unter dem merkwürdigen Titel »Gesamt der Liebe« bei uns läuft. Besser wäre, wie Michel Foucault vorschlug — der den 1961 entstandenen Film auch erst 1977 gesehen hat —, ein Titel wie »Forum der Liebe«, denn die »Komizien« der Allen Böhmer, philologisiert der Franzose, waren Wähler- und Bürgerversammlungen. An diesem sozialen Gestus und geistigen Raum knüpft Pasolini seine dokumentarische Recherche an, die stark als alle seine Arbeiten für das Kino zuvor und danach den Dokumentaristen, Publizisten, Essayisten Pasolini als Filmemacher zeigt.

Im Sommer 1962 ist er mit einem kleinen Team kreuz und quer durchs »poche Italia« (Italien) gezogen — vornehmlich aus die Strände der Reichen und Armen (vom Lido nach Cassa), in die Vorstädte des Subproletariats, aufs ländliche Land, nach Sizilien und Apulien, in die Po-Ebene, die Toscana und in die Lombardei ist er gekommen, als Reporter,

Marc Gervais schreibt zu COMIZI D'AMORE: »Das Interessante an ihm ist, daß er vielleicht mehr als jeder andere Film Pasolinis dessen Sympathie und Zärtlichkeit (für die Menschen) offenbart. Er [der Film] zeigt nicht nur sein offensichtlich warmherziges Temperament und die bescheidene Rolle, die er sich zubilligt (man sieht ihn selten von vorn, fast immer von hinten), sondern auch sein umsichtiges Bemühen, die Interviewten vorteilhaft aufzunehmen... Im Ganzen genommen, ist COMIZI D'AMORE kein Meisterwerk. Formal überschreitet es nie das Geläufige... Aber COMIZI D'AMORE festigt und klärt den Stil, die Hauptinteressen und die Sensibilität Pasolinis. Man findet darin einen komplexen Pasolini: zurückhaltend und allgegenwärtig, erfüllt mit Zärtlichkeit, aber unerbittlich, wenn es darum geht, die Verwirrung und das Vorurteil zu demaskieren; der sich demütig der aufgenommenen »Realität« unterwirft, aber gleichzeitig in aller Freiheit sein Material strukturiert, um zu den Ergebnissen zu kommen, die er im Kopf hat.«²⁹

biol der Zungen wahrnehmen zu können. Die öffentliche Provokation, welche der Stoff in der Entstehungszeit von »Comizi d'amore« besaß, muß dahin sein. (Oder auch nicht, denn unser heutiges Sprechen, das sich soviel auf seine »Öffentlichkeit« zugute hält, hat sich gepensert mit der Kälte wissenschaftlicher Begriffe). Durch »Autorenzensur«, in welcher der Ton weggelassen wird, jedoch die Sprache der Gesten, so sie einem Jenseits der Alpen vorfindlich drastisch-ironisch der Zensur und dem Konsens sowohl seinen Tribut gezahlt als auch diesen doch wieder höchlich für sich kasziert. Wenn wir heute über die Außenreize der Interviewten hier und da lachen, so ist es ein Lachen, das uns doch noch arbeits erlagigt im Wiedererkennen, wie hat Pasolini. Jedoch die Menschen — auch wenn sie ihn, den Schulen, von Angesicht zu Angesicht demütigen — lächerlich gemacht; selten — in einem unergieblichen Augenblick — hat er aber zum Beispiel einem jungen Mädchen, das sich mit Wort und Geiste dem, was dieser Film erzählt, entgegen mühte, spontan zugeprochen: in keinem Augenblick sich aber, als Person oder Autorität, gegen die Chronik der laufenden Ereignisse zu erheben. Und bald darauf — denn »Comizi d'amore« ist nur ein Jahr vor seinem »Erliten« Evangelium Matthäus entstanden — entdeckte (und seine Filmkollegen, und Tavianis, Olmi, Rosi erst rund einhalb Jahrzehnte später): nämlich die blauen, blauen Worte des Sünden — als ist hier schon in einem großen Panoramawinkel über Apulische Land enthalten. Und wenn er, am Ende der Interview-Reise über Straßen, an Stränden und auf dem Lande, also höchst wie einen kleinen Spielraum montiert, so ist es der ganze Pasolini, der sich da äußert: der die Kultur des Alten, die Riten der Tradition mit liebevollem Respekt betrachtet — dem seine späteren mehr wachsende Trauer noch nicht beigegeben war — und doch zugleich einer Entmystifizierung des Alten betreibt. Michel Foucault hat das angesprochen, 1962 war die Zeit, in der Italien gedanklich in jene Bewegung von Expansion — Konsum — Tolanz eintrat, deren Bilanz Pasolini sein Jahre sehen sollte. Die Gewalt des Buches antwortet auf die Unruhe des Films.

Ein Film, montiert und kommentiert wie ein Straß, in diesem Sommer untere Milbergnügen eine gloriose Sonne Pasolinischen Orister, Harmonie, glücklicher Weise: Original mit Untertiteln. WOLFIAM SCHÜTTE

Uccellacci e ucellini. 1965

Große Vögel — kleine Vögel.

— B: Pasolini. — K: Mario Bernardo, Tomino Delli Colli. — Sch: Nino Baragli. — T: Pietro Ortolani. — M: Ennio Morricone. — Bz: Luigi Scaccianoce. — Ko: Danilo Donati. — Ra: Sergio Citti, Vincenzo Cerami. — D: Totò (Innocenti Totò und Bruder Cicciolo), Ninetto Davoli (Innocenti Ninetto und Bruder Ninetto), Femi Benussi (Lunana), Rossana di Rocco (Ninetta Freundin), Lena Lin Solaro (Urganda, La Scosciata), Rosina Morini (Bauerin), Renato Capogna, Pietro Davoli (mittelalterliche Ruppel), Gabriele Baldini (Dantes Zahnarzt), Riccardo Redi (Ingenieur), Umberto Bevilacqua, Cesare Gelli, Alfredo Leggi, Renato Montalbano, Mario Pennisi, Fides Stagni, Giovanni Tarallo, Vittorio Vittori, Stimme der Krabe: Francesco Leonetti. — P: Arco Film, Rom. — PD: Alfredo Bini. — Gedreht 1965 in der Umgebung von Rom. — F: 35 mm, sw. — OL/DL: 88 min

»Wohin die Menschheit geht? Wer weiß das!« Nach diesem Mao-Zitat sehen wir sie unterwegs: Vater (Totò) und Sohn (Ninetto Davoli) treffen auf der Landstraße einen sprechenden Raben, der sie weiterhin begleitet. Er kommt aus »dem Land Ideologie; ich lebe in der Hauptstadt, Karl-Marx-Straße«, wohingegen die alte und die junge Menschheit »aus dem Dorf der Not kommt, aus der Straße des Hungers, am Fuße des Berges Dummheit, in der ganzen Welt bekannt durch das Martyrium der Heiligen Analphabeta«. Die unwillige, wandernde Menschheit versucht der Rabe durch die Erzählung einer Geschichte zu belehren. Die beiden Mönche Totò und Ninetto bekommen vom Heiligen Franziskus den Auftrag, den Spatzen und Falken das christliche Evangelium der Liebe in deren Sprache zu predigen; was ihnen nach vielen Mühen und langer Zeit gelingt, nur daß sie am Ende ihrer Bemühungen bemerken müssen, daß die Falken immer noch die Spatzen töten. Franziskus, mit den Worten Papst Paul VI. vor den »Verärgerten Nationen«, fordert sie auf, ihre Bemühungen fortzusetzen, bis eines Tages die Ungleichheit der Klassen, Nationen, Rassen aufgehoben ist. Daß die beiden aus dem Gleichnis nichts gelernt haben, beweisen drei danach am eigenen Leib und in der Gegenwart erlebte Episoden: sie werden mit Waffengewalt vom »Privateigentum« eines Bauern vertrieben, wo sie nur ihre Notdurft verrichtet haben; Totò tritt als erbarmungsloser Mieteintreiber in einem verarmten Bauernhaushalt auf und wird gleich darauf — nun selbst in der Rolle des Abhängigen — von den Schäferhunden seines Pachtherren jämmerlich zu Boden gezwungen. Auf ihrem weiteren Weg, unwissend und unwillig, etwas von dem zu verstehen, was ihnen der Rabe ideologisch und gesellschaftskritisch vorbuchstabiert, treffen sie auf eine Schauspielergemeinschaft. Die Belehrungen des Raben über die Verantwortungslosigkeit der Männer gegenüber den Frauen — Totò, Vater von achtzehn (18) Kindern, reißt sich stattdessen mit Empfangnisverhütungserre die laufwunden Füße ein — werden überhört angesichts des eben geborenen Kindes der Schauspielerei. In der Stadt sehen sie unbeteiligt dem bewegenden Traurzug der sich bekreuzenden und die Faust balgenden Proletariat am Katafalk Palmiro Togliattis zu, des Generalsekretärs der PCI. Auf ihrer weiteren Wanderung zusammen mit dem Raben treffen sie am Rande eines Feldwegs ein vitales Mädchen, das sie zu erwarten scheint. Vater wie auch Sohn verschwinden mit ihr für die notwendigen Augenblicke im Maisfeld. Wieder auf der Landstraße, wissen sie, wie sie sich des lästigen Kommentators und Besserwissers entledigen können. Der Rabe hat sie selbst auf den Gedanken gebracht, als er ihnen eine Geschichte erzählte: daß nämlich etwas von einem Professor werde, der einen Professor verperspice. So verschlingen die beiden am Ende aus Hunger und Überdruß den Raben der Ideologie und wandern weiter.

Marx sagt (nicht im Film): »Es genügt nicht, daß der Gedanke zur Wirklichkeit drängt, sondern die Wirklichkeit muß auch zum Gedanken drängen.« Und: »Die Philosophie kann sich nicht verwirklichen ohne die Aufhebung des Proletariats,

das Proletariat kann sich nicht aufheben ohne die Verwirklichung der Philosophie.« Die Kommunion, die Verspeisung des Leibs Christi, diese spirituellste Camouflage des Kommunismus, meint als »illusorisches Glück« (Marx) christlichen Denkens und Hoffens das gleiche, nur als »Heiligscheitern«.³⁰

Alberto Moravia nannte UCCELLACCI E UCELLINI »ein Gedicht«, Roberto Rossellini schrieb einen Hymnus auf den Film, die italienische KP-Tageszeitung *L'Unita* meinte, »die fragende und zweifelnde Haltung des Films [erfordere] vom Publikum eine besondere Bemühung um Verständnis, eine robuste intellektuelle Bereitschaft«, und Pasolini selbst fand zwar später, daß »die Ideologie nicht ganz von der Poesie absorbiert worden war«³¹, sah aber die entscheidende Differenz des komödiantisch-spielerischen Films eines »Linksintellektuellen aus der Zeit Palmiro Togliattis« (Kommentar im Film) zu seinen vorausgegangenen Filmen in dem »neuen Element von UCCELLACCI E UCELLINI, daß es dort so gut wie gar keine Bezüge zur Bildenden Kunst und sehr viel mehr deutliche Hinweise auf andere Filme« gebe.³² Das ist offensichtlich: die franziskanische Episode, ein Film im Film, kann man als Hommage an Roberto Rossellini *Francisco, giulliaro di dio* (1950) verstehen, den Pasolini am höchsten von allen Filmen der Vätergestalt des Neorealismus schätzte, und die Schauspielerequenz als kritische Reverenz für Fellinis gedankenlos-emphatische Hymnik auf das quellende Leben. »UCCELLACCI E UCELLINI, das Produkt einer eher filmischen als figurativen Kultur, handelt vom Ende des Neorealismus als einer Art Rumpelkammer, besonders der Anfang, der sich mit zwei Charakteren beschäftigt, die ihr Leben leben, ohne über es nachzudenken, das heißt zwei typischen neorealistischen Helden, bescheiden, langweilig und ohne Bewußtsein. Der ganze erste Teil ist eine Evokation des Neorealismus, wenn auch natürlich eines idealisierten Neorealismus.«³³ Man geht nicht fehl, wenn man da Zavattini und de Sica im Visier Pasolinis vermutet. Ebenso wird man gewissen Verwandtschaften zwischen dem Chaplin von *The Pilgrim* und *Modern Times* nicht übersehen können — in der Konstruktion der episodischen Reihungstechnik und des offenen Endes, von der bewußten Zitierung Chaplins in Pasolinis anschließendem Totò-Ninetto-Projekt (*LA TERRA VISTA DALLA LUNA*) ganz abgesehen.³⁴

Mit dem zwei Jahre zuvor entstandenen *VANGILO SECONDO MATTEO* verbindet die Komödie UCCELLACCI E UCELLINI die gemeinsame Zugehörigkeit zum »Dialog« zwischen katholischen Christen und Marxisten in Italien. Die Kontamination christlichen und marxistischen Denkens tritt nicht erst am Ende zutage, sondern schon in den appellativ utopischen Sätzen, die dem heiligen Franziskus in den Mund gelegt werden und nicht dem Werk Marx', sondern einer Rede Papst Paul VI. entnommen sind, und jenem utopischen Vorseher einer Veröhnung zwischen christlicher Caritas und sozialrevolutionärem Willen in der Gestik der Trauernden am Sarg Togliattis, der zuletzt von dem Raben zitiert wird, der von sich sagt: »Ich weine über mich.« Die mit Kommentar, Zitäten, Zwischentiteln, Sentenzen, einem gesungenen Vorspann und vielerlei von Ennio Morricone nach klassischen Stücken arrangierter Musik ausgefüllte Allegorese, deren cinematographischer Witz eher schwerfällig inszeniert und deren Spielereien mit dem Medium eher plump als leicht und grazios in Szene gesetzt sind, verkündete »das Ende des Zeitalters von Brecht und Rossellini«, womit »das Zeitalter der sozialen Anprangerung und die Denunziation des Alltags auf die neorealistische Art andererseits«³⁵ gemeint waren; der Tod Togliattis, dessen Begräbniszug der Film als Dokument festhält, »symbolisiert einen Wandel. Eine historische Epoche, die Epoche der Resti-

stance, voller großer Hoffnungen des Kommunismus, des Klassenkampfes ist zuende. Wir haben nun [1968] den ökonomischen Boom, den Wohlstandsstaat und die Industrialisierung, die den Süden als Reservoir billiger Arbeitskräfte benutzt und sogar dabei ist, ihn zu industrialisieren ... Totò und Ninetto repräsentieren die Masse der ... unschuldigen, unwissenden Italiener rund um uns, die nicht in die Geschichte verwickelt sind, die [aber gerade] dabei sind, die Anfangsgründe der Bewußtheit zu erlangen: das ist der Augenblick, wo sie auf den Marxismus stoßen, im Schatten der Krähe.⁶⁴ Es kommt aber nicht nur darauf an, den provozierenden Widerspruch zum bewußtlosen Dahinleben, den Marxismus, zu verschlingen, um für kurze Zeit den unmittelbaren Hunger damit zu stillen, in der Hoffnung, der aktivierende Marxismus, die Bewußtheit sozialen Lebens würden einem darin in Fleisch und Blut übergehen; der Marxismus selbst, die PCI kann nur überleben, wenn sie sich selbst wandelt. Pasolini hat die poetischen Worte des Raben am Ende von dessen Monolog, am Ende seines Films - »Die Ideologien sind aus der Mode gekommen. Und hier ist einer, der spricht und spricht und immerfort spricht und nicht mehr weiß, wovon, zu Men-

La terra vista dalla luna. 1966

: Erde, gesehen vom Mond. - B: Pasolini. - K: Giuseppe Rotunno. - Sch: Giorgio Sarralonga. - M: Piero Piccioni. - Ba: Mario Cardbuglia, Piero Poletto. - Skulpturen: Pino Zac. - Ko: Piero Tosi. - Ra: Sergio Citti. - D: Totò (Ciancicato Miao), Ninetto Davoli (Basciù Miao), Silvana Mangano (Assurdina Cai), Laura Betti (Tourist), Luigi Leoni (Ehefrau des Touristen), Mario Cipriani (Priester). - P: Dino De Laurentiis Cinematografica, Rom/Productions Artistes Associés, Paris. - Pd: Dino De Laurentiis. - Gedreht 1966 in Rom und Umgebung. - F: 35 mm, Farbe (Technicolor). - OL des ganzen Films: 107 min. - Länge der Pasolini-Episode: ca. 30 min. - U: Frühjahr 67, Rom. - DE: 1.9.67. - V: United Artists (35 mm). - LA TERRA VISTA DALLA LUNA ist eine Episode des Films *Le streghe* (Hexen von heute), dessen andere Episoden von Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Franco Rossi und Vittorio De Sica gedreht wurden.

Nach dem Tod der Frau auf der Suche nach einem weiblichen Ersatz, finden Vater Ciancicato Miao (Totò) und Sohn Basciù (Ninetto Davoli) eines Tages ein taubstummes schönes Mädchen (Silvana Mangano). Sie willigt ein, den Vater zu heiraten, und binnen kurzem hat sie die verdreckte und unordentliche Bruchbude der beiden in eine märchenhafte kleinstädtische Ordnung und Sauberkeit verwandelt. Damit die armen Subproletarier zu Geld kommen, stellt sich der Engel in eine Nische des Colosseums und gibt vor, sich aus Armut in den Tod stürzen zu wollen. Währenddessen sammeln Vater und Sohn Geld (nehmen auch Schecks) von den mitleidigen Schaulustigen. Da rutscht sie auf einer Bananenschale aus und stürzt in die Tiefe, das gesammelte Geld geht für einen neuen Grabstein drauf. Als die beiden niedergeschlagen nach Hause zurückkehren, erscheint ihnen plötzlich die Tote wieder, sie zieht sich um, und was ein Gespenst schien, hat Fleisch und Blut und ist wieder Hausfrau, Mutter und Geliebte. Moral: »Lebendig oder tot - das kommt auf dasselbe heraus.«

Als er UCCELLACCI E UCCELLINI abgedreht hatte und sich den fertigen Film ansah, gewann Pasolini den Eindruck, daß »die Ideologie nicht vollständig in Poesie, Leichtigkeit und Anmut verwandelt worden war«⁶⁵. Aus diesem Mangel ist die Idee zu LA TERRA VISTA DALLA LUNA entstanden. Die Episode war geplant als Teil eines Episodenfilms, der den beiden Komi-

ken »per se« (Pasolini)⁶⁷, Totò und Ninetto - eine seiner Entdeckungen wie Franco Citti und Ettore Garofolo - gewidmet sein sollte. Der Film kam durch Totòs Tod nicht zustande, Pasolini dachte zeitweilig daran, Jacques Tati dafür zu gewinnen, verlor aber die Lust an dem Projekt, dessen Ruinen man in LA TERRA VISTA (eingegangen in den Episodenfilm *Le streghe*)⁶⁸ und CHE COSA SONO LE NUOVE? (in *Capriccio all'italiana*) vor sich hat.

LA TERRA VISTA DALLA LUNA, den Pasolini für eines seiner gelungensten Werke⁶⁹ hält, gehört zumindest zu seinen leichtesten und komischsten. Er läßt seiner Phantasie freien Lauf - umso mehr, als ihm die Wirklichkeit entgegenkommt. Die grellen Farben, mit denen er arbeitet - Ninetto trägt eine rote Perücke, das Mädchen blaue Socken und ein grünes Kleid etc. -, sind angeregt von den irrwitzigen Bemalungen, die kleine Leute ihren bescheiden-schönen Sommerhäuschen und Buden in Ostia und Fiumicino aufgetragen haben, wo der Film spielt. Es ist eine bizarre Landschaft, unwirklich, exaltiert, synthetisch-bevölkert mit allerlei Umkehrungen der Welt. So läßt Pasolini ein Touristenpaar auftreten, wobei der männliche Schauspieler als Frau, die Schauspielerin als der Mann kostümiert sind: Travestien, Verrücktheiten, nicht selten auch surrealistischer Klamauk, mit Hinweisen auf Chaplins komische Welt früher Stummfilme. Pasolini hat für das Unikat LA TERRA VISTA DALLA LUNA die ästhetische Kategorie eines »metahistorischen Surrealismus« erfunden. Er meint damit eine artifizielle Mischform, die Marc Gervais zu der treffenden Formulierung angeregt hat, der Film habe etwas von einem »naiven Dali«⁷⁰. Pasolini: »Der Surrealismus [des Films] ist im Grunde der Surrealismus der Märchen, seine Wurzeln sind ganz volkstümlich, und es ist kein Zufall, daß die Moral des Films: »Lebendig oder tot - es kommt auf dasselbe heraus« der indischen Philosophie entstammt, es ist eine Art Losung der indischen Philosophie. Die Empfindung des Geheimnisvollen, welche die Landschaft und die Charaktere in ihr in eine Atmosphäre versetzt, die nicht realistisch ist (die wir »surrealistisch« nennen), wird durch diese grundlegende philosophische Botschaft erreicht, die zugegebenermaßen aus zweiter Hand kommt.«⁷¹

LA TERRA VISTA DALLA LUNA, den Pasolini für eines seiner gelungensten Werke⁶⁹ hält, gehört zumindest zu seinen leichtesten und komischsten. Er läßt seiner Phantasie freien Lauf - umso mehr, als ihm die Wirklichkeit entgegenkommt. Die grellen Farben, mit denen er arbeitet - Ninetto trägt eine rote Perücke, das Mädchen blaue Socken und ein grünes Kleid etc. -, sind angeregt von den irrwitzigen Bemalungen, die kleine Leute ihren bescheiden-schönen Sommerhäuschen und Buden in Ostia und Fiumicino aufgetragen haben, wo der Film spielt. Es ist eine bizarre Landschaft, unwirklich, exaltiert, synthetisch-bevölkert mit allerlei Umkehrungen der Welt. So läßt Pasolini ein Touristenpaar auftreten, wobei der männliche Schauspieler als Frau, die Schauspielerin als der Mann kostümiert sind: Travestien, Verrücktheiten, nicht selten auch surrealistischer Klamauk, mit Hinweisen auf Chaplins komische Welt früher Stummfilme. Pasolini hat für das Unikat LA TERRA VISTA DALLA LUNA die ästhetische Kategorie eines »metahistorischen Surrealismus« erfunden. Er meint damit eine artifizielle Mischform, die Marc Gervais zu der treffenden Formulierung angeregt hat, der Film habe etwas von einem »naiven Dali«⁷⁰. Pasolini: »Der Surrealismus [des Films] ist im Grunde der Surrealismus der Märchen, seine Wurzeln sind ganz volkstümlich, und es ist kein Zufall, daß die Moral des Films: »Lebendig oder tot - es kommt auf dasselbe heraus« der indischen Philosophie entstammt, es ist eine Art Losung der indischen Philosophie. Die Empfindung des Geheimnisvollen, welche die Landschaft und die Charaktere in ihr in eine Atmosphäre versetzt, die nicht realistisch ist (die wir »surrealistisch« nennen), wird durch diese grundlegende philosophische Botschaft erreicht, die zugegebenermaßen aus zweiter Hand kommt.«⁷¹

LA TERRA VISTA DALLA LUNA, den Pasolini für eines seiner gelungensten Werke⁶⁹ hält, gehört zumindest zu seinen leichtesten und komischsten. Er läßt seiner Phantasie freien Lauf - umso mehr, als ihm die Wirklichkeit entgegenkommt. Die grellen Farben, mit denen er arbeitet - Ninetto trägt eine rote Perücke, das Mädchen blaue Socken und ein grünes Kleid etc. -, sind angeregt von den irrwitzigen Bemalungen, die kleine Leute ihren bescheiden-schönen Sommerhäuschen und Buden in Ostia und Fiumicino aufgetragen haben, wo der Film spielt. Es ist eine bizarre Landschaft, unwirklich, exaltiert, synthetisch-bevölkert mit allerlei Umkehrungen der Welt. So läßt Pasolini ein Touristenpaar auftreten, wobei der männliche Schauspieler als Frau, die Schauspielerin als der Mann kostümiert sind: Travestien, Verrücktheiten, nicht selten auch surrealistischer Klamauk, mit Hinweisen auf Chaplins komische Welt früher Stummfilme. Pasolini hat für das Unikat LA TERRA VISTA DALLA LUNA die ästhetische Kategorie eines »metahistorischen Surrealismus« erfunden. Er meint damit eine artifizielle Mischform, die Marc Gervais zu der treffenden Formulierung angeregt hat, der Film habe etwas von einem »naiven Dali«⁷⁰. Pasolini: »Der Surrealismus [des Films] ist im Grunde der Surrealismus der Märchen, seine Wurzeln sind ganz volkstümlich, und es ist kein Zufall, daß die Moral des Films: »Lebendig oder tot - es kommt auf dasselbe heraus« der indischen Philosophie entstammt, es ist eine Art Losung der indischen Philosophie. Die Empfindung des Geheimnisvollen, welche die Landschaft und die Charaktere in ihr in eine Atmosphäre versetzt, die nicht realistisch ist (die wir »surrealistisch« nennen), wird durch diese grundlegende philosophische Botschaft erreicht, die zugegebenermaßen aus zweiter Hand kommt.«⁷¹

Edipo re. 1967 Edipo Re - Bett der Gewalt. - B: Pasolini, nach Oedipus Rex und Oedipus auf Kolonos von Sophokles. - K: Giuseppe Rotunno. - Sch: Nino Baragli. - T: Carlo Tarchi. - M: afrikanische Musik, rumänische und japanische Volksmusik, Mozart, koordiniert von Pasolini. - Ba: Luigi Scaccianoce, Andrea Fantacci. - Ko: Danilo Donati. - Ra: Jean-Claude Biette. - D: Franco Citti (Ödipus), Silvana Mangano (Iokaste), Carmelo Bene (Kreon), Jullian Beck (Teresias), Alida Valli (Metrop), Luciano Bartoli (Laios), Francesco Leonetti (Diener des Laios), Ahmed Bellachmi (Polybos), Ninetto Davoli (Angelo), Pasolini (alter Priester), Jean-Claude Biette (Priester). - P: Arco Film, Rom in Zusammenarbeit mit Somafis, Casablanca. - Pd: Alfredo Bini. - Gedreht im Frühjahr 67 in Norditalien und in Marokko. - F: 35 mm, Farbe (Technicolor). - OL: 104 min. - DL: 101 min. - U: 31.8.67

EDIPO RE besteht (nach Pasolini) aus mindestens vier Teilen: 1. Eine Kindheits Erinnerung, in den dreißig Jahren auf dem Lande in Norditalien. Ein Offizier, seine schöne Frau (Silvana Mangano), ihr Kind. Der Vater ergreift den Jungen an den Beinen, als wollte er ihn zerschmettern: »Du bist da, um meinen Platz einzunehmen, mich in das Nichts zurückzuführen, mir alles zu nehmen, was ich habe. Das erste, was Du mir nehmen wirst, wird sie sein, die Frau, die ich liebe. Vielmehr, Du bist schon dabei, Dich ihrer Liebe zu bemächtigen«/Schnitt: 2. Ein Baby, der Sohn des thebaischen Königs Laius, in der Ödnis ausgesetzt, wird von einem Bauern gefunden, gerettet und von dem König Polybos in Korinth unter dem Namen Ödipus adoptiert. Der herangewachsene Königsohn Ödipus (Franco Citti), ein athletischer Kämpfer und Betrüger, begibt sich zum Delphischen Orakel. Er verkündet ihm: »Du wirst Deinen Vater töten und Deine Mutter heiraten.« Ödipus flieht, kein Weg soll ihn nach Korinth zurückführen, aus der Wüste scheinen jedoch alle Wege nach Theben zu weisen. An einer Wegkreuzung, durch die Arroganz eines hohen Reisenden und der ihn begleitenden Soldaten herausgefordert, beginnt Ödipus einen Kampf, in dessen Verlauf er zuerst die Soldaten, zuletzt deren Herrn tötet. Auf dem Weg nach Theben befreit er die Stadt von der Sphinx. Statt ihre Rätsel zu lösen, stürzt er sie durch seine Kraft von einem hohen Felsen in einen Abgrund. »Der Abgrund, in den Du mich stürzt, bist Du selbst«, erhält dafür die Hand Iokastes (Silvana Mangano), der Witwe des eben ermordeten Königs Laius. 3. Die Pest, die über Theben gefallen ist, kann nur durch die Bestrafung des unbekanntes Mörders von König Laius vertrieben werden. Der blinde Seher Teresias (Julian Beck) sagt Ödipus, er, der König, wisse als einziger die Antwort auf die Frage nach dem Mörder: Iokaste will besänftigen; Laius, so sei einst prophezeit worden, werde von seinem Sohn getötet werden, deshalb habe man das Kind nach der Geburt in der Wüste ausgesetzt. Als die Nachricht vom natürlichen Tode des Königs Polybos Ödipus erreicht, sucht er den Bauern auf, der ihn als Baby zu Iokaste adoptivellern gebracht hatte. Nun löst sich das Rätsel, Iokaste erhängt sich, Ödipus sticht sich die Augen aus, »die die Wahrheit nicht sehen konnten ... Blind sehe ich in das grelle Licht der Wirklichkeit, die mich zerstört hat.« Schnitt/4. Ödipus, geleitet von Angelo, einem jungen Führer (Ninetto Davoli), in den Kolonnaden Bolognas von heute. Der Blinde spielt Flöte, erst vor einer Kirche, dann an einem Fabrikator. Zuletzt sehen wir, wie er sich auf dem grünen Rasen (aus der ersten Sequenz des Films) zum Sterben niederlegt: »Ist von Anfang an die Zukunft beschlossen? Dürfen wir uns nicht wehren, müssen wir alles hinnehmen? - Ich bin gelangt ... da wo das Leben angefangen hat, da wird es auch enden.«

Das Drehbuch zu EDIPO RE entstand während der Arbeit am Stück *Teorema*, das früher fertig, aber später verfilmt wurde: »Die Themen des Göttlichen und des Inzests, die sich im Herzen von *TEOREMA* befinden, haben EDIPO RE zur Wiedergeburt verholfen.«⁷⁵ Die Idee zu dem Stoff ist so alt wie ACCATONE. »Als ich den Film machte, hatte ich zwei Ziele: erstens

eine vollständig metaphorische und deshalb mythisierte Autobiografie; und zweitens wollte ich sowohl dem Problem der Psychoanalyse als auch dem Problem des Mythos entgegenzutreten. Aber anstatt den Mythos auf die Psychoanalyse zu projizieren, habe ich erneut die Psychoanalyse auf den Mythos projiziert.«⁷⁶ Die Abweichung von der Interpretation Freuds, die Pasolini in der ersten, der »Prolog-Sequenz«, durch den haßerfüllten Vorwurf des Vaters an den Sohn, dieser stehe ihm die Liebe der Frau, eingefügt hat, seien autobiografisch motiviert. Pasolini hält die Mutter-Sohn-Beziehung, so tief und liebevoll wie sei, für etwas »Außer-Historisches«, Privates; wohingegen der Haß auf den Vater und der Kampf mit ihm »alles Ideologische, Willensmäßige, Aktive und Praktische in meinem Leben«⁷⁷ bestimmt habe: »Die Psychoanalyse spricht vom Über-Ich, repräsentiert im Vater, der das Kind unterdrückt.«

Nur der dritte der vier Teile geht auf das antike Stück des Sophokles zurück.⁷⁸ Er ist auch der gesprächigste und inzestuöser Teil am wenigsten überraschende. Den einleitenden, stark autobiografischen Teil - Kostüme, Ambiente nach zeitgenössischen Vorlagen, wie von Visconti rekonstruiert - hielt Pasolini für eine seiner vorzüglichsten Arbeiten. Diese eher phantasmagorisch-halluzinatorischen Bilder einer traumhaft beschworenen Kindheit und ihrer ersten psychischen Verletzungen werden in einem proustischen Stil, mit tastend-sanfter, zärtlicher Kamerabewegung evoziert: Natur-Bilder und Innenaufnahmen sind in Abendmüchlichkeit getaucht, von Mozart-Musik untermalt. Der Sprung aus der Nacht des Kinderzimmers in die ockerfarbene Weite Marokkos - in das kollektive Mythengebiet des Mittelstücks - ist ein Schock, obgleich sich die horizontale Lage des Kindes in der Horizontale der Landschaft fortsetzt.⁷⁹ Dieser Teil enthält nur sehr wenig oder gar keinen Dialog (etwa in der eindrucksvoll-pathetischen Eingangsequenz der Kindesaussetzung und -rettung); oder er steigert sich zu einem Furiosus von Zeichen - nämlich des Lichts, der Sonne, der physischen Anstrengung, der kontrastreichen Farben und des archaischen Schreiens -, welche Ödipus' Mord an seinem leiblichen Vater in eine physische Ästhetik der Gewalt und der Barbarei übersetzen, die an Kurosawas *Sieben Samurai* oder *Rashomon* erinnern. Pasolini hat - wie dann ebenso exzessiv wieder für die verwandte *MEDEA* - besonders für diesen Mittelteil bizarre und befremdliche Gewänder, Kopfbedeckungen, Masken, Waffen und Schmuck verwendet: eine phantastische Synthese aus Aztekischem⁸⁰, Sumerischem, Schwarz-Afrikanischem und Vorantik-Griechischem⁸¹, die im Zusammenspiel mit den wüstenhaften, hitzeflimmernden Ebenen zu Insignien einer imaginären prähistorischen Zeit verschmelzen. Pasolini ist auch deshalb nach Marokko gegangen, weil es dort - für seinen ersten Farbfilm⁸² - »nur ein paar Hauptfarben gibt: Ocker, Rosa, Braun, Grün und die Bläue des Himmels«⁸³. Der Sprung zurück in die unmittelbare Gegenwart, nach Ödipus' Selbstblutung, hat Pasolini selbst als etwas Willkürliches empfunden⁸⁴, diese Schlußpassage mit ihren allegorischen Emblemen - Kirche, Engel, Flöte, Fabrik, japanische No-Musik und sowjetisches Partisanenlied - sei denn doch zu didaktisch. Aber sie ist notwendig für den Austritt des Künstlers aus dem kollektiven Mythos des Mittelteils zur subjektiven Sublimation des Poeten. Denn »das Einzigartige des Films: einerseits seine vollkommene Hingabe an den Mythos, andererseits der Kampf gegen ihn« (Pasolini)⁸⁵, also seine Mehrdeutigkeit enthält auch einen autobiografischen Erzählstrang, welcher dem Kollektiven eingefädelt ist; nämlich als Bewußtgewordener, der seine eigene Lebensgeschichte durchschaut hat, vor einer »ideologischen Wahl« zu stehen: die Rekapitulation der No-Musik, welche am Anfang so etwas wie die ödipale »Schicksalsmelodie« (Pasolini) des klei-

nen Jungen war, signalisiert nun, nachdem der Mythos gelöst und durchschaut ist, Dekadenz; Dekadenz des Poeten, eine unwahre weil mythenverhaftete Kunst; daß ihn sein Angelo an der Kirche vorbei, wo er das russische Partisanenlied intonierte, und dann zur Fabrik führt, greift den »Dialog« von UCCELLACCI wieder auf, und stellt eine andere, revolutionäre Kunst in eine andere, antimythische Funktion.

Es bleibt zweifelhaft, warum Pasolini seinen Ödipus nicht zum Intellektuellen gemacht hat, der sich einer spitzfindigen metaphysischen und existentiellen Situation gegenüberstellt, sondern durch die bewußte Wahl und das Spiel Franco Citti zu einem Tamenschen, der auf die Enthüllung der Wahrheit, die er verdrängt hatte, mit Aggressionen reagiert. Betrachtet man die Entscheidung autobiografisch, muß man ihr entnehmen, daß der Autor seine Poesie, seine Kunst einzig der Sublimation seiner irrationalistischen Triebenergien verdankt – eine ebenso naheliegende wie psychoanalytisch banale Erkenntnis; andererseits hat der Autor im Gespräch mit Stack einen eher politischen Aspekt des mythischen Stoffs und seiner antimetaphysischen, aufklärerischen Behandlung in EDIPO

RE angedeutet: »Das ist es, was mich an Sophokles am meisten inspiriert hat: der Gegensatz zwischen totaler Unschuld und der Verpflichtung zum Wissen⁶⁶. Es war bisher nicht so sehr die Tatsache, daß die Grausamkeit des Lebens die Verbrechen verursacht, sondern diese Verbrechen werden begangen, weil die Menschen nicht versuchen, Geschichte, Leben und Realität zu verstehen.«⁶⁷ Deshalb, so Pasolini Resümee, sei die einzige Hoffnung »die Kultur, ein Intellektueller zu sein«, mithin: Aufklärung. Im Gegensatz zu den wie Brechts Mutter Courage nichts lernenden Totò und Ninetto in UCCELLACCI E UCCELLINI, zieht der Ödipus eine Lehre aus seinen Erfahrungen – wenigleich Pasolini auch die musikalischen Metaphern der Aufklärung in die (optisch-präsente) Todessehnsucht seines Ödipus wieder münden läßt, EDIPO RE – »der cinematographischste von allen meinen bisherigen Filmen« (Pasolini)⁶⁸ – stellt Fragen, sehr persönliche und sehr allgemeine; verlangt Schlüsse und gibt (individuelle) Antworten; und stellt sie wieder in Frage.

Che cosa sono le nuvole? 1967

B: Pasolini. – K: Tonino Delli Colli. – Sch: Nino Baragli. – M: Lied *Ceci sono le nuvole* von Domenico Modugno und Pasolini. – A/Ko: Jürgen Henze. – Ra: Sergio Citti. – D: Totò (Jago), Franco Franchi (Cassio), Ciccio Ingrassia (Rodrigo), Domenico Modugno (Straßenkehrer), Ninetto Davoli (Othello), Laura Betti (Desdemona), Adriana Asti (Bianca), Carlo Pisacane (Brabantio), Francesco Leonetti (Marionettenspieler), Luigi Barbini, Mario Cipriani, Piero Morgia. – P: Dino De Laurentiis Cinematografica, Rom. – Pd: Dino De Laurentiis. – F: 35 mm, Farbe (Technicolor). – Länge der Pasolini-Episode: 22 min. – U: Frühjahr 68, Rom. – In der BRD nicht verliehen. – CHE COSA SONO LE NUVOLE? ist eine Episode des Films *Capriccio all'italiana*, dessen andere Episoden von Steno, Mauro Bolognini (2), Pino Zac und Mario Monicelli gedreht wurden.

Shakespeares *Othello*, dargestellt von Marionetten, vor subproletarischem Publikum, das sich kommentierend und später handfest einmischt, wenn Othello (Ninetto Davoli) Desdemona (Laura Betti) durch die Intrige Jagos (Totò) umbringen will. Zuletzt werden Jago und Othello auf einen Müllhaufen geworfen: »Mit weit offenen Augen sehen sie den Himmel, berauscht von diesem Anblick, der ihnen bislang unbekannt war. Wolken ziehen über diesen blauen Himmel. Othello fragt Jago, wo sie seien⁷², aber Jago kann nicht antworten. Die Enthüllung des Lebens durch den Tod ...⁷³

Der Reiz des kleinen phantastisch-humoristischen Films, der zu dem unvollendeten Episodenfilm mit Totò und Ninetto gehört, besteht offenbar darin, daß Pasolini die Marionetten mit Schauspielern besetzte, die ebenso groß waren wie das mitspielende und mitgehende subproletarische Publikum. Der Film, zu dem bekannte italienische Komödianten wie Franco Franchi und Ciccio Ingrassia gehörten, entstand nach der Rückkehr von Außenaufnahmen zu EDIPO RE in Marokko innerhalb einer Woche in Rom. »Isoliert in diesem anderen Film« – *Capriccio all'italiana*, einem Episodenfilm, an dem auch Bolognini, Steno, Pino Zac und Mario Monicelli beteiligt waren – »wird [das Stück] nahezu unverständlich sein, weil das Publikum kaum Zeit finden wird, den Geist [des Films] mitzubekommen. Deshalb sollten Sie versuchen, ihn im Zusammenhang mit dem Sketch aus *Le streghe* und all der anderen Episoden zu sehen, die ich nicht mehr drehen konnte.« (Pasolini)⁷⁴

Abkürzungen: B = Buch, K = Kamera, Sch = Schnitt, M = Musik, MI = Musikalische Leitung, Ba = Bauten, A = Ausstattung, Ko = Kostüme, Ra = Regieassistent, D = Darsteller, P = Produktionsgesellschaft, Pd = Produzent, F = Format, sw = schwarzweiß, Ol = Originallänge, DL = Länge der deutschen Kinofassung, U = Uraufführung, DE = Erstausführung in der Bundesrepublik, TV = Fernsehstrahlungen in der Bundesrepublik, V = Verleih in der Bundesrepublik, soweit noch Auswertungsrechte bestehen. Die Jahreszahlen vor dem Titel geben das Produktionsdatum an.

La sequenza del fiore di carta. 1968

Die Geschichte einer Papierblume. – B: Pasolini, nach einer Story von Puccio Pucci und Piero Badalassi. – K: Giuseppe Ruzzolini. – M: Giovanni Fusco, Johann Sebastian Bach. – D: Ninetto Davoli (der Junge). – P: Castoro Film, Rom/Anouchka Film, Paris. – Pd: Carlo Lizzani. – Gedreht 1968 in Rom (Via Nazionale). – F: 35 mm, Farbe (Technicolor). – OL des ganzen Films: 102 min. – Länge der Pasolini-Episode: 12 min. – U: Mai 69, Rom. – Berlinale-Vorführung: 5.7.69. – TV: 16.2.70 (ARD). – In der BRD nicht verliehen. – LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA ist eine Episode aus dem Film *Amore e rabbia* (Arbeitstitel: Vangelo '70; dt. Titel: Liebe und Zorn), dessen andere Episoden von Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard und Marco Bellocchio gedreht wurden.

»[Der Film] ist sehr kurz, nur zwölf Minuten. Ursprünglich war es nur eine lange Kamerafahrt die Via Nazionale in Rom hinauf. Er ist immer noch zwölf Minuten lang, aber ich habe zwei oder drei andere Einstellungen hineingeschnitten. *Vangelo '70* [später in *Amore e rabbia* umgetitelt] sollte von Gleichnissen oder kleinen Stücken des Neuen Testaments ausgehen. Deshalb habe ich für meine Episode den unschuldigen Feigenbaum gewählt. Sie erinnern sich der Stelle, in der Christus ein paar Feigen pflücken will, aber weil es März ist, trägt der Baum noch keine, deshalb verflucht er ihn. Diese Episode erschien mir immer sehr rätselhaft, und es gibt eine ganze Reihe widersprüchlicher Interpretationen darüber. Wie ich sie interpretiere, sieht etwa so aus: Es gibt Augenblicke in der Geschichte, da kann man nicht unschuldig oder ohne Bewußtheit sein; sich nicht bewußt zu sein, bedeutet [dann] schuldig zu sein. So habe ich Ninetto die Via Nazionale hinauflaufen lassen, und während er da geht, ohne einen Gedanken im Kopf und vollständig unschuldig, ziehen eine Anzahl von Bildern der wichtigsten und gefährlichen Sachen, die auf der Welt passieren, auf der anderen Straßenseite der Via Nazionale an ihm vorbei – Sachen, deren er sich nicht bewußt ist, wie der Krieg in Vietnam, die Beziehungen zwi-

Appunti per un Orestide africana. 1969

– B, Kommentar, K: Pasolini. – M: Gato Barbieri. – P: Idi Cinematografica, Rom. – F: 16 mm, sw. – OL: 65 min.

»Es handelt sich ... um die Transposition von Aeschylus' Orestie in das moderne Afrika. Auf der Suche nach möglichen Drehorten und Figuren filmte Pasolini gleich mit einer kleinen Equipe auf 16 mm alles, was ihm begegnete, führte also eine Art filmisches Notizbuch ...¹²⁴ Pasolini: »Afrika ist ein wenig am selben Wendepunkt seiner Geschichte angelangt wie Argos zur Zeit Orests; am Übergang einer archaischen Zivilisation zur Demokratie. Die Göttin der Vernunft, Athene, lehrt in gewisser Weise Orest die Demokratie.«¹²⁵ – »Um diese Parallelen herzustellen, sucht nun Pasolini in Afrika Bilder. Die Rachegöttinnen könnten gesehen werden in wilden Tieren oder in den Masken magischer Bräuche. Die Umwandlung der Erynnyen in Eumeniden am Ende [des Films] sähe Pasolini in der Synthese von altem und neuem Afrika, wie es sich in Aufführungen volkstümlicher Tänze zeigt. Wohl bestehen noch die alten Formen. Was aber früher ernst und sakralen Charakter hatte, dient heute dem Zeitvertreib. Für Athen würde Pasolini Kampala setzen, die moderne Hauptstadt Ugandas. Der in der Aeschylus-Tragödie sehr wichtige Chor wäre eine Jazz-Band (Gato Barbieri). Der Film ist sehr improvisiert gemacht. Die verschiedensten Stile begegnen einander, Landschaftsaufnahmen wechseln mit Porträtstudien von möglichen Darstellern des Orest. Neben inszenierten Teilen, wie sie im fertigen Film vorkommen sollen, stehen Gespräche mit einer Gruppe schwarzer Studenten

schen Ost und West usw. Es sind so Schatten, die über ihn hinwegziehen, von denen er gar nichts weiß. Dann hört er in einem bestimmten Augenblick die Stimme Gottes, die aus der Mitte des Straßenverkehrs kommt. Gott mahnt ihn eindringlich, aufzuwachen, bewußt zu werden, aber wie der Feigenbaum versteht er nichts, weil er unreif ist und unschuldig, und deshalb verdammt ihn Gott und läßt ihn sterben.«¹²⁶

Pasolini hatte, wie aus seiner Filmografie deutlich wird, eine Reihe von Mitarbeitern, mit denen er kontinuierlich arbeitete. Unter den Schauspielern z.B. Laura Betti und Silvana Mangano, Franco Citti und Ninetto Davoli. In der persönlichen Mythologie seiner Filme nehmen diese Schauspieler einen bestimmten Platz ein. Er hat manche Rollen auf sie direkt zugeschrieben – wie Truffaut seine Antoine Doinel-Filme auf Jean-Pierre L aud¹⁰¹ oder Fassbinder seine Martha auf Margit Carstensen¹⁰². UCCELLACCI E UCCELLINI und die Episoden LA TERRA VISTA DALLA LUNA und CHE COSA SONO LE NUVOLE? sind ohne Tot  und Ninetto nicht vorstellbar. Ninetto, zum erstenmal in einer winzigen Rolle in IL VANGELO SECONDO MATTEO aufgetaucht, blieb bis zuletzt – in DECAMERON und IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE –, was er im Typensarsenal von Pasolinis Menschendarstellung war: der mysteriöse, poetische, unschuldig-naive, faunisch wie der frühe Chaplin hüpfende Engel aus den Vorstädten: die Inkarnation der ungeschützten, unberührten und auch ungerührten Vitalität und Humanität des Subproletariats, eine der wenigen Utopien im Werk Pasolinis. Er wird nicht nur durch Tod in diesem charakteristischen kleinen Film bestraft, sondern in DECAMERON hereingelegt und in IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE – wo er einen unschuldig-naiven Liebhaber spielt – kastriert.

der Universität in Rom. Nachdem die Studenten eine Auszüge aus den filmischen Notizen Pasolinis gesehen haben, diskutiert der Autor mit ihnen. Es wird Kritik geübt. Einige Ideen werden angenommen, drei Studenten identifizieren sich mit Orest, auch sie erleben die Entdeckung einer neuen Welt, einer neuen Zivilisation. Allerdings sehen sie in dieser neuen Welt bloß etwas Neues, nicht etwas Besseres. Andere Studenten wehren sich gegen gewisse Verallgemeinerungen Pasolinis. Das gesamte Material wird in der Rohfassung gezeigt, kommentiert von Pasolini selbst, der seine Absichten und Gedanken über das Projekt klar darlegt. So bietet APPUNTI PER UN ORESTIDE AFRICANA eine wertvolle Einsicht in die Arbeitsweise dieses Autors.«¹²⁶ Offenbar hat also Pasolini die Dokumentarfilmetechnik seiner COMIZI D'AMORE hier fortgesetzt, nämlich die Materialien des Films in ihm selbst diskutieren zu lassen, um den Zuschauer am Entscheidungsprozeß teilhaben zu lassen. Das Vorhaben, antike Tragödienstoffe an Orten der Dritten Welt neu zu inszenieren, geht nicht nur auf EDIPO RE zurück und weist nicht nur auf die unmittelbar danach entstandene, thematisch eng verwandte, jedoch ganz ins Mythische übersetzte MEDEA voraus. Es offenbart sich darin vielmehr ein poetisches Denken, das historisch in Analogien assoziiert, ein artistisches Verfahren, das Pasolini schon in ACCATONE und MAMMA ROMA – bezogen auf die renaissancezeitliche religiöse Ikonografie Italiens¹²⁷ – anwandte und vor allem für die Arbeit an IL VANGELO SECONDO MATTEO nutzte.

JEDER VON UNS STEHT IMMER VOR EINER MÖGLICHEN, IMAGINÄREN KAMERA, DEREN FILM NIE ABREISST UND DIE UNSER LEBEN VON DER GEBURT BIS ZUM TOD "DREHT".

P.P.P.

Porcile, 1969

Der Schweinestall. - B: Pasolini. - K: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi, Giuseppe Ruzzolini. - Sch: Nino Baragli, Andreina Casini. - T: Alberto Salvatori. - M: Benedetto Ghiglia. - Ba/Kv: Danilo Donati. - Ra: Sergio Citti, Fabio Garriba. - D: Pierre Clementi (Mann in der Wüste), Jean-Pierre Léaud (Julian Klotz), Alberto Lionello (Klotz, sein Vater), Franco Citti (2. Mann in der Wüste), Anne Wiazemsky (Ida), Ugo Tognazzi (Herzhüte), Marco Ferreri (Hans Günther), Ninetto Davoli (Maruchione), Margherita Lozano (die Mutter). - P: Idi Cinematografica, Rom/I Film dell'Orso, Rom/I. N. D. I. E. F., Rom/C. A. P. A. C., Paris. - Pd: Gian Vittorio Baldi, Gianni Barcelloni. - F: 35 mm, Farbe (Eastmancolor), Breitwand. - Ol.: 100 min. - U: 30.8.69, Venedig (Biennale). - TV: 27.4.71 (ZDF). - In der BRD nicht verleiht.

... Ich habe mich entschlossen einen ganz normalen Film zu machen, in zwei Teilen: der erste wird den Titel *Orgia* [Orgie] tragen und der zweite *Porcile* [Schweinestall] ... Kurz gefaßt handelt der erste [Teil] von einem Mann - zu einem unklaren geschichtlichen Zeitpunkt, etwa dem Mittelalter oder etwas dergleichen -, der nahe daran ist, in der Mitte der Wüste vor Hunger zu sterben; er ißt Gras und Schlamm, so daß er auf den Stand eines Monsters reduziert erscheint. Eines Tages kommt er an einen Platz in der Wüste, wo nach einer Schlacht eine Menge toter Soldaten herumliegen. Er stiehlt sich von den Toten deren Waffen und Bekleidung zusammen, zieht sie an und fühlt sich nun sicher genug, in dieser Uniform an den Rand der Wüste zu gehen, wo er eines Tages einige andere Soldaten sieht, die dort vorüberziehen. Einer von ihnen bleibt ein bißchen zurück, und dieser [Mann] greift ihn an. Es gibt einen langen Kampf, weil sie beide jung sind, und am Ende gewinnt der aus der Wüste. Er bleibt einige Zeit neben dem Körper des anderen Soldaten sitzen, bis ihm der Gedanke kommt, den [anderen] zu essen, was er dann [auch] tut, nachdem er der Leiche den Kopf abgeschnitten und in den Krater eines Vulkans geworfen hat. Nach und nach sammelt er andere Banditen um sich, und sie bilden eine kleine Räuberbande, die das Laster des Kannibalismus teilen. Sie leben eine Weile davon, Vorbeiziehende zu überfallen, bis eines Tages einem von ihnen gelingt, in die nächstgelegene Stadt zu entfliehen, wo es einen Fürsten gibt, der dann die ganze Bande gefangen nimmt. Alle werden bei lebendigem Leib verbrannt, außer ihm [dem Mann aus der Wüste]. Ihm wird ein kurzer Prozeß gemacht, den er nicht versteht, und dann wird er lebendig begraben.¹⁰⁶ Seine letzten Worte, die auch die einzigen Worte [dieser Episode] sind, weil das Ganze stumm ist, drücken sein unvergleichliches Vergnügen aus, das er empfand, als er seinen Vater tötete und menschliches Fleisch aß. Die zweite Episode heißt *Porcile* [Schweinestall]. Sie spielt in dem industrialisierten Teil Deutschlands, in Godesberg, in der Nähe Kölns, dort wo Adenauer lebte, in der Villa eines mächtigen deutschen Industriellen etwa vom Kaliber Krupps - in einer der alten Industriellen-Familien. Dieser Industrielle hat einen mysteriösen Sohn. Ein Mädchen liebt den Sohn, aber er erwidert die Liebe nicht, ohgleich er niemanden sonst liebt. Er sagt, er will an der Studentenbewegung teilnehmen und dann tut er's [doch] nicht. Er ist halb Konformist und halb Nichtkonformist, deshalb ist er [gar] nichts. Sein Vater hat einen ökonomischen und politischen Rivalen, den er ausschalten will, und durch Detektive hat er herausgefunden, daß sein Konkurrent ein Naziverbrecher war mit einer Sammlung jüdischer Skelette.¹⁰⁷ Er ist gerade dabei, seinen Rivalen auszuschalten, als der bei ihm erscheint und ihm sagt, was er von dem Sohn [seiner Feindes] weiß; denn der Konkurrent hatte auch die Idee, seinen Rivalen zu zerstören und ihn deshalb ausspionieren lassen. Dabei hat er zutagegefördert, daß der seltsame Sohn erotische Beziehungen allein zu Schweinen haben kann, deshalb seine oftmaligen Besuche des Stalls. So fusionieren die zwei Industriellen, der Neokapitalist mit der Nazivergangenheit und der eher kultivierte Spätkapitalist. Genau in die-

sem Augenblick geht der Sohn wie gewöhnlich in den Schweinestall und sieht Spinoza in einer Art Vision. Spinoza erklärt ihm sein Leben und sagt ihm, daß seine Liebe zu den Schweinen die Existenz Gottes beweise und verläßt ihn.¹⁰⁸ Das trägt sich genau in der Mitte der Fusionsfeier zu. Einige Bauern erscheinen und teilen dem Industriellen mit, daß der junge Mann von den Schweinen aufgefressen worden ist. Der alte Mann hört aufmerksam zu, und als er ganz sicher ist, daß nichts [von seinem Sohn] übriggeblieben ist - nicht einmal ein Knopf oder etwas dergleichen -, sagt er zu den Bauern: »Gut so, sagt niemandem etwas darüber; und das ist das Ende.« (Pasolini)¹⁰⁹

In dem oben zitierten Interview mit Staek erwähnt Pasolini, daß er die *Orgia*-Episode »vor drei Jahren«, also 1965, geschrieben habe; und zwar war sie ursprünglich gedacht als Komplement-Film zu Luis Buñuels *Simon del desierto*¹¹⁰, den Pasolini für einen der besten Filme des spanischen Regisseurs hält¹¹¹ - wahrscheinlich auch deshalb, weil Buñuels Umgang mit der Zeit - dem Sprung aus einer nicht näher chronologisierten Vorzeit in das New York der Gegenwart - Pasolinis eigenem souveränen Umgang mit mythisiertem und aktuellem Zeit- und Ortsmaterial am nächsten kommt. Beispiele, dafür finden sich schon in *Edipo re* (vorletzte und letzte Sequenz)¹¹², *Teorema* und nun *Porcile*, später *Medea*. Stilistisch gibt *Porcile* der in *Teorema* eher leitmotivisch eingeschnittenen Kontrastmetapher der Wüste, in die dann am Ende der Industrielle vom Mailänder Hauptbahnhof direkt ein- und übertritt, einen größeren Äquivalenzwert. Die *Orgia*-Sequenz, im gleichen vulkanischen Wüsten-Gelände spielend wie die Einschnitte von *Teorema*, ist wie jene Episode stumm und mit einer Sprachkadenz am Ende. In *Porcile* - zwischen der mythischen Tragödie der *Orgia* und dem karikaturistisch-grotesken Satyrspiel¹¹³ der titelgebenden Episode hin- und herspringend - haben beide Teile gleiches Gewicht. Sie sind ineinander verschrankt: kontrastierend durch ihren unterschiedlichen Stil (»in weiten Totalen und Panoramabewegungen fotografiert«: die *Orgia*-Sequenz; »in starrsymmetrischen Tableaux und schnurgeraden Rückwärtsfahrten«¹¹⁴: die deutschen Sequenzen), aber auch durch den Gegensatz von Stille und Stummfilm einerseits und äußerst gesprächigem, mit »kunstvollen Monologen, Dialogen und Verstriden«¹¹⁵ versehenem zeitgenössischem Teil andererseits. Während die *Orgia*-Sequenz in dem sprachlichen Bekenntnis des Kannibalen terminiert, endet die Godesberg-Episode in der Aufforderung des Industriellen, zu schweigen, im Verlangen nach Stummheit.

Die parallelisierenden Momente der beiden Erzählungen, des verwandten nonkonformistischen Außenseitertums der beiden jungen Männer, werden von Pasolini auch noch dadurch unterstrichen, daß er, abweichend vom ursprünglichen Drehbuch, beide Apostaten durch Tiere umkommen läßt; und daß beide Tode berichtet, bzw. nicht gezeigt werden. Die jeweilige Herrschaft vertuscht beidemal den Skandal eines radikal abweichenden Verhaltens. Nicht nur der lakonische Hermetismus der *Orgia*-Handlung, sondern auch das synkretistische Bild, das von einer faschistischen Bundesrepublik entworfen wird, hat die Kritik zu den widersprüchlichsten Interpretationen verführt. Denn: was in Bad Godesberg situiert sein soll, wurde in der berühmten Villa Pisani zwischen Padua und Venedig aufgenommen; und die deutschen Industriellen-Clans werden durchweg von italienischen Komikern dargestellt.¹¹⁶ Ob damit die »Internationalität des faschistischen Kapitalismus« gemeint sein¹¹⁷, oder nicht viel eher, wie Pasolini von diesem Teil erhofft hatte, eine »gewisse brechtsche Ironie«¹¹⁸ ausgehen sollte, die auch das Motiv des Schweins umfaßt, nämlich als satirische Allegorie der Bourgeoisie, wie sie Brechts Zeitgenosse George Grosz als erster verwendet hat, das könnten zwei Seiten der gleichen Medaille sein: »Mein Film ist eine Verurteilung - teilweise explizit,

teilweise implizit - der kapitalistischen Gesellschaft.«¹¹⁸ Urs Jenny spricht von einem »sternen Doppelmythos zwischen Kapitalismus und heiliger Anthrophagie, zwischen Askese und Raubtierfraß«, und von deren »(beträchtlich) irritierendem (Spannungsfeld), weil die »große Klammer zu den beiden Teilen fehlt, die Evidenz, die alles aufschlüsseln würde.«¹²⁰ Eine englische Kritikerin sieht Julians¹²¹ »schuldhaft-leidenschaft als etwas Zweideutiges an: seine Eltern beschreiben sich selbst als Schweine, und seine Liebe zu den Schweinen könnte eine sublimierte Liebe zu Deutschland sein, der schuldigen Gesellschaft. Seine Selbstbefangenheit spiegelt sich selbst in Impotenz; sein Ende ist eine logische Konsequenz dieses Sachverhalts: totale Vernichtung.«¹²² Pasolini hat von *Porcile* als einem »Sonett in der Manier Petrarca über ein Thema von Lautréamont« gesprochen, seine »Enttäuschung und Verzweiflung angesichts aller bisherigen Gesellschaftsformen« bekundet und in seltsamem Vorgriff

auf *Salò zu Porcile* geäußert: »Die Gesellschaft, jede Gesellschaft frißt sowohl ihre ungehorsamen Kinder wie jene, die weder gehorsam noch ungehorsam sind; Kinder haben gehorsam zu sein, punktum.«¹²³ Die Kontamination von Mythischem, Persönlichem und Aktuellem, wie sie in *Edipo re*, *Teorema* und *Porcile* ausgebildet wurde, wird noch einmal versucht in einer afrikanischen Orestie, von der nur die *Appunti* als Dokumente des Scheiterns, schließlich zuletzt als Möglichkeit des Gelingens *Medea* vorhanden sind. Was *Porcile* in seiner Doppel-Handlung noch in der Schwebe hielt, wird in *Medea* zugunsten des »Barbarischen« verschoben. Nicht zuletzt gehört der Kannibalismus zu den Insignien der heilen, heiligen Welt der Kolcher. Die daran anschließende »Trilogie der Liebe« war der Versuch einer Flucht zu den Ursprüngen, der Sprung aus den unlöslichen Widersprüchen der Gegenwart in eine Kino-Welt der derben, unkomplizierten Sinnenfreuden, auf die sich aber auch schon die Schatten der Repression senkten, welche *Salò* vorauswarf.



Pier Paolo Pasolinis Ohnmacht
(h.g.)

In der Nacht vom 1. auf den 2. November 1975 wurde Pier Paolo Pasolini am Idroscalo von Ostia bestialisch ermordet. Bisher unermittelte Leute vollstreckten die Tat. Ein siebzehnjähriger Strichjunge wurde mit drei Jahren Jugendhaft bestraft: damit war das Verbrechen gegenüber der Öffentlichkeit gesühnt. Selbst wenn die Mörder einst gefaßt werden sollten: die wahren Täter werden unerkant bleiben, weiterhin ihr Unwesen treiben und kleine Gauner als Scharfrichter benützen, um sich der Unannehmlichkeiten zu entledigen. Die Ermordung Pier Paolo Pasolinis erinnert mich an das Attentat auf Rudi Dutschke. Pasolini als Vorkämpfer gegen Konsumterror in der zivilisatorischen Welt wird ebenso konsumiert wie Artikel, von denen er glaubt, daß wir sie nicht brauchen. Ein gebräuchliches Etikett wird ihm angeheftet: Mythos; mit dessen Aura er nun, da er tot und somit ungefährlich gemacht worden ist, verkauft wird. Sein Postulat ist mit ihm gestorben: seine Idee konnte sich nicht mehr entwickeln. Pasolinis Botschaft genießen nun Cineasten und Literaturliebhaber in Kultform. Im Zentrum seiner Aussagen: steht der Widerstand gegen Machtmißbrauch und Solidarität mit den Ohnmächtigen.

Er bekämpft die eigene Klasse, verzweifelt aber daran, den Mechanismen der Bourgeoisie unterworfen zu sein, die Lumpenproletarier, unter denen Pasolini lebt und mit denen er arbeitet, haben ihn schließlich verraten, weil sie ihre Ausbeutung nicht duldeten. Die Hoffnung sei bei den Lumpen, doch wird der Aufstand durch den Konsum verhindert. Ebenso liegt für Pasolini Hoffnung in der Sinnlichkeit, welche die Bürgerlichen durch Dekadenz schon lange abgetragen haben. Erotik heißt dort Besitz- Lust schafft Macht und äußert sich in einem melancholischen Sehnen nach Schönheit. Gerade im Moment der falschen Solidarität mit der Armut, wurde Pasolini hingeschlachtet, weil er den Körper nicht liebte sondern von ihm besessen war. Pasolini liebte das Kino, so wie Godard, der Film war auch seine Familie: Franco Citti, Ninetto Davoli, ..., ein Leben mit Männern und Filmen mit Frauen, wie sie bei den meisten Größen des Films nicht zu sehen sind.

Drei Fragen an Pasolini

Interview aus dem Jahre 1970

Schär. — Welche Funktionen schreiben Sie dem Cineasten in der heutigen Gesellschaft zu?

Pasolini. — Die Funktion des Cineasten in der heutigen Gesellschaft ist diejenige, bis ins letzte Cineast zu sein. Die Funktion des Cineasten besteht in seiner Strenge; und seine Strenge ist formal. Der Cineast, der sich einbildet, das Kino sei Aktion, kommt dazu, Propaganda, Pädagogik oder Kommerz zu machen. Das Kino ist immer politisch. Aber wenn der Cineast direkte Politik machen will, soll er verzichten, Filme zu drehen. Oder dann soll er klar zugeben, dass er auf seine Strenge verzichtet, um einen Kompromiss einzugehen, den nur der Eifer rechtfertigt.

Schär. — Ist es möglich, die von Ihnen umschriebene Funktion des Cineasten innerhalb der bestehenden Struktur des Filmmarktes auszuüben, oder muss man andere Wege suchen?

Pasolini. — In den finstersten Augenblicken der feudalen oder monarchistischen Herrschaft wurden die grossartigsten romanischen Kirchen gebaut. In den finstersten Augenblicken der kapitalistischen Herrschaft kann man grossartige Filme machen, so wie die grossartigsten Gedichte geschrieben wurden. Leider könnte man nicht einen « grossartigen » Film über die Polizei, das Richteramt, die Armee oder die Kirche drehen: Die Gründe dafür sind objektiv. Also besteht auch für den strengsten aller Cineasten das Bedürfnis, andere Wege zu suchen — revolutionäre Wege — um für sich eine vollständigere und realere Freiheit zu erreichen.

Schär. — Der « Neue Film » teilt sich stets in einer neuen Sprache mit, die oft hohe Anforderungen an das Erfassungsvermögen des Zuschauers stellt. Besteht hierin nicht eine Gefahr, dass dieser Film elitär wird?

Pasolini. — Filme für eine Elite zu drehen (die neuen Eliten, die sich in Europa in den vergangenen Jahren gebildet haben) ist nicht ein Risiko, sondern eine Pflicht. Die wahre Antidemokratie ist die Massenkultur: Ein Autor ist also demokratisch, wenn er sich weigert für die Massenkultur zu arbeiten, und wenn er sich « absondert », indem er für Menschen aus Fleisch und Blut arbeitet.

Hunger ist kein Schicksal

3.Welt Info Laden Innsbruck, Universitätsstr.3

Pier Paolo Pasolini ist 1922 in Bologna geboren. Aufgewachsen bei seiner Mutter in Friaul. Während des Krieges vom Militärdienst dessertiert. Von der KPI wird er wegen Homosexualität ausgeschlossen. Studiert Literaturwissenschaft Schreibt Gedichte in friaulischem Dialekt und gründet eine Alternativschule. 1949 geht er nach Rom, wo er zunächst unterrichtet und Romane schreibt. Seinen ersten Film dreht er 1961. Bis zu seiner bestialischen Ermordung am 1.11.1975 macht er 23 Filme. Er arbeitet außerdem als Journalist bei großen italienischen Tageszeitungen und schreibt Essays über Film und Sprache. Immer wieder wird er wegen seiner Filme und seiner skandalösen Lebensführung in Prozesse verwickelt.

Bücher über P.P.Pasolini

Oswald Stack: Pasolini on Pasolini.London 1969

Werner Jehle: Pasolini. Cinema Nr 2/1976.Zürich

Wolfram Schütte: Pasolini.Reihe Film 12.Hanser. München 1977

Enzo Siciliano: Pasolini. Mailand 1978.(deutsche Ausgabe Beltz Verlag, Weinheim und Basel 1980)

Bücher von P.P.Pasolini(Auswahl): Werkverzeichnis:Siciliano

Bibliographie: Reihe Film 12/Cinema 2/1976

in deutscher Sprache:

Freibeuterschriften.Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft Berlin-West 1979
Wegenbach

Ketzereferenzen. Schriften zu Sprache, Literatur und Film. Hanser 1979

Filmographie:

Accattone(1951)

Mamma Roma(1952)

La ricotta(1952)

La rabbia(1953)

Comizi d'amore(1953)

Sopraluoghi in Palestina per "Il Vangelo secondo Matteo"(1953/54)

Il Vangelo secondo Matteo(1954)

Uccelacci e uccellini(1955)

La Terra vista della Luna (1955)

Che cosa sono le nuvole? (1957)

Edipo Re(1957)

Teorema (1968)

La sequenza del fiore di certa (1958)

Appunti per un film sull'India (1958)

Appunti per un'Orestiade Africana (1957)

Porcile (1957)

Medea (1953)

Appunti per un romanzo nell'immondizia (1970)

Il Decameron(1971)

I Racconti di Canterbury (1972)

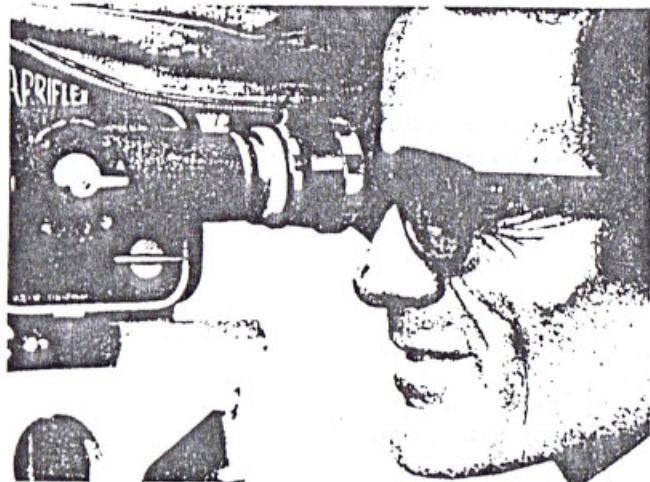
Il fiore delle mille e una notte (1973)

Le Mura di San'a (1973)

Salò o Le 120 giornate di Sodoma(1975)

Mitarbeit an Szenarios bei Filmen von: Mario Soldati, Luis Trenker, Federico Fellini, Mauro Bolognini, Franco Rossi, Cecilia Mangini, Florestano Vancini, Gianni Puccini, Luciano Emmer, Bernardo Bertolucci, Paolo Huesch und Brunello Rondi, Sergio Citti
Als Darsteller in Filmen von Carlo Lizzani

DER ZUSCHAUER IST NICHT DERJENIGE, DER NICHT BEGREIFT, DER SICH EMPÖRT,
DER HASST, DER LACHT; DER ZUSCHAUER IST DERJENIGE, DER BEGREIFT, DER
SYMPATHISIERT, DER LIEBT UND DER SICH BEGEISTERT. DIESE ZUSCHAUER IST
GENAU SKANDALÖS WIE DER AUTOR: BEIDE VERLETZEN DIE ORDNUNG DER SELBST-
ERHALTUNG, DIE ZWISCHEN IHNEN ENTWEDER DAS SCHWEIGEN ODER EINE BEZIEHUNG
IN EINER ALLGEMEINEN UND DURCHSCHNITTLICHEN SPRACHE WILL! P.P.P.



Pasolini

Impressum: Herausgeber OPI-Filmzentrum, Herstellung: h.g.
Credits und Filmbeschreibungen aus: Reihe Film 12 und
Cinema 2/1976. Wir danken für das Zustandekommen der Filmreihe:
dem Italienischen Kulturinstitut, Innsbruck, der Cineteca
Nazionale, Roma, Herrn Giuseppe Zigaina, dem Top-Film Verleih, Wien
und dem Filmverleih "Freunde deutscher Kinematek", Westberlin.

BM | UK