

EROS, PASSION UND GEWALT BEI PASOLINI

VON UTA FELTEN

Der Lyriker, Dramatiker, Romancier und Filmemacher Pier Paolo Pasolini gilt gemeinhin als Poet des Subproletariats, der die römische Peripherie und ihre Bewohner zum zentralen Sujet seiner Filme und Romane gemacht hat. Als filmische Antwort auf seine Fiktionalisierung des Subproletariats in den beiden Romanen *Ragazzi di vita* (1955) und *Una vita violenta* (1959) können seine ersten Filme *Accattone* (IT 1961) und *Mamma Roma* (IT 1962) verstanden werden.

Pasolini kommt ohne Zweifel die Rolle eines Vorreiters zu, der lange vor den aktuellen Filmemachern des so genannten ›Banlieue-Films‹, der vor allem in Frankreich und England eine große Rolle spielt – man denke zum Beispiel an den aktuellen Film *Fish Tank* (GB 2009) – die »Nicht-Orte« der Vorstadt zum primären Handlungsort erklärt hat und damit von Anfang an mit traditionellen Stadtinszenierungen gebrochen hat. Die römische Peripherie, die so genannte *Borgata* Pasolinis, ist gekennzeichnet durch öde Brachlandschaften, Beton-siedlungen in *Mamma Roma*, ärmliche Baracken in *Accattone*. Die Protagonisten der Vorstädte sind Nomaden auf der Suche nach einer Identität in identitätslosen Räumen, Kleinkriminelle, Gauner, Prostituierte, Zuhälter der unteren Kategorie oder Menschen in prekären Arbeitsverhältnissen wie Stella in *Accattone*, die Glasmüll sortiert.

Pasolini arbeitet fast ausschließlich mit Laienschauspielern, jungen Männern aus den römischen Vorstädten, die jenem Milieu entstammen und sich selbst spielen. Franco Citti, der die Rolle des römischen Zuhälters *Accattone* spielt, gehört zu den prominentesten Laienschauspielern im Werk Pasolinis. Eine zu oberflächlichen Etikettierungen neigende Kritik hat die frühen Filme Pasolinis dementsprechend auf einen filmischen Realismus verengt und in ihnen primär eine dokumentarische Valenz erkennen wollen. Diese ist zweifelsohne gegeben, sie ist – wie wir in diesem Beitrag zeigen wollen – aber nicht die einzige Valenz der Filme. Betrachtet man Pasolinis Filme genauer, so stellt man fest, dass die Transparenz der *couleur locale*, das detailtreue Lokalkolorit, gleichzeitig als Maske für eine andere Realität fungiert, nämlich eine Realität der christlichen und heidnischen Mythen, die ihrerseits wiederum auf den Mythos Rom zurück verweisen. Mit anderen Worten: Die subproletarische Realität der Vorstädte wird mythologisch überformt, mit christlichen und heidnischen Versatzstücken aus dem Repertoire der abendländischen Literatur-, Kunst- und Mediengeschichte angereichert. Die scheinbare Transparenz des Realen wäre also nur die Maske ihrer Medialisierung. Für die Filmlektüre bedeutet dies, dass Pasolinis Filme sich auf zumindest zwei Ebenen lesen lassen: einer realistisch-archäologischen Ebene und einer mythologischen Ebene.

Bevor wir nun einige Ansatzpunkte für eine christlich-mythologische Lektüre von *Accattone* skizzieren werden, zunächst einige Bemerkungen zur Handlung. Accattone, ein arbeitsloser Minizuhälter, dessen Mädchen von anderen Zuhältern verprügelt wurde und im Gefängnis sitzt, irrt ziellos und ohne Einnahmen durch die Barackensiedlung der Vorstadt auf der Suche nach Geld, Essen und einem neuen Mädchen, findet schließlich Stella, die Glasmüll sortiert, versucht sie in die Prostitution einzuführen, scheitert aber, weil Stella nicht geeignet und er selbst nicht wirklich überzeugt ist, arbeitet vorübergehend auf dem Bau, hört wieder auf, kehrt zurück zur Kriminalität, bestiehlt einen Lebensmitteltransporter und stirbt schließlich bei diesem seinem letzten Coup auf der Flucht vor der Polizei bei einem Motorradunfall.

Seine letzten Worte im Angesicht des Todes auf die Frage seines Freundes Cartagine: »A Accatò, a Accatò... Che ciài... che te senti?« – »Accattone, wie geht es Dir?« sind: »Aaaah... Mo sto bene« – »Jetzt geht es mir gut.«¹ Der Tod wird damit als Erfüllung der allgegenwärtigen Todessehnsucht seines Protagonisten codiert und wirft rückblickend die Frage auf, ob sich Accattone mit seinem Tod nicht nur selbst erlöst, sondern darüber hinaus auch eine Aktualisierung des christlichen Erlösermythos konstituiert. Durchzieht doch das Verfahren der Überhöhung des Subproletariers Accattone zur Christus-Ikone – wie Bernhard Groß bemerkt hat – den gesamten Film von Anfang an.²

Als zentrale intermediale Strategien einer christlich-mythologischen Überformung der Figur Accattones zur christlichen Ikone können wir drei Verfahren benennen:

- die akustische Überhöhung der Figur durch die sakrale Musik Johann Sebastian Bachs,
- die literarische Überformung der Figur durch Rekurse auf Dantes *Divina Commedia*,
- die pikturale Rahmung der Figur durch Rekurse auf die Inszenierungstechniken der christlichen Ikonografie des Trecento.

Wie die Verfahren im Einzelnen funktionieren, möchten wir an einzelnen Beispielen illustrieren.

I. ZUR MUSIKALISCHEN ERHÖHUNG DER FIGUR

Das Drama der Passionsgeschichte ist, so bemerkt Karsten Witte, »ehe es beginnt, beschlossene Sache. Schon zum Vorspann dieser elenden Leidensgeschichte ertönt der Schlusschor aus Bachs Matthäus Passion«.³ Mit dieser akusmatischen Rahmung des Films durch die orchestrale Einleitung des

1 Pasolini: *Per il cinema I*, S. 3.

2 Groß: *Pier Paolo Pasolini*, S. 17-190.

3 Witte: *Die Körper des Ketzers*, S. 39.

Schlusschors der Matthäus-Passion wird dem Film von Anfang an das Pathos der Trauer eingeschrieben, dem Zuschauer wird die Rolle des Trauernden zugewiesen, der Teil ist der Bach'schen Trauergemeinde, die durch den Klagegesang des Chores »Wir setzten uns mit Tränen nieder« repräsentiert wird. Der Klagegesang selbst wird bei Pasolini ausgespart. Wir hören nur die orchestrale Einleitung der Klage. Damit entwickelt der Film eine raffinierte Emotionalisierungsstrategie, die unsere affektive Reaktion auf das zu Zeigende bereits antizipieren soll.

Das Verfahren der Überhöhung der Figur durch die genannte akustische Rahmung wird darüber hinaus noch gesteigert durch einen literarischen Rekurs auf ein berühmtes Zitat aus der *Divina Commedia*, das dem Film als Motto in Form einer Schrifftafel vorausgeschickt wird:

[...] l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno/ gridava: O tu del Ciel,
perchè mi privi?/ Tu te ne porti di costui l'eterno/ per una lacrimetta
che'l mi toglie.// Mich fasste Gottes Engel und der Höllische rief:/ Was
beraubst Du mich. Du dort vom Himmel./ Du trägst mir seinen
ewigen Teil von dannen/ ob eines Tränleins, das ihn mir genommen.

Die Verse aus dem fünften Gesang des Purgatorio, des Fegefeuers, erzählen von einem Disput zwischen dem Engel Gottes und dem Teufel. Hierbei geht es um die Frage der Zugehörigkeit der verstorbenen Seele zum Purgatorio, das nach getaner Buße noch Hoffnung auf Erlösung, also Aufstieg zum Paradiso verspricht, oder zum Inferno, zur Hölle, die für ewige Verdammnis steht. Schließlich gesteht der Teufel die verstorbene Seele Gott zu, da sie eine Träne vergossen, folglich bereut habe und damit Zutritt zum Purgatorio und eine Chance auf Rettung hat. Spielt doch bekanntlich die Träne als Ausdruck der Reue in der Todesstunde bei der Seelenrettung eine besondere Rolle.

Warum wählt Pasolini als Motto für seine Geschichte vom Scheitern des kleinen Zuhälters Accattone dieses Dante-Zitat? Die literarische Rahmung durch Dante dient zweifelsohne der Erhöhung der Figur des Accattone und der Bestimmung ihres Daseins als Kreatur zwischen Fegefeuer und Hölle, Purgatorio und Inferno, zwischen einem Ort der Buße und einem Ort ewiger Verdammnis. Damit wird gleichzeitig der gesamte Film als geistiges Kino, als »cinema spirituale«, als Kino der Existenzweisen ausgewiesen und der Zuschauer implizit aufgefordert, die folgende Geschichte als theologisches Problem, als offene Frage zu betrachten. Das danteske Motiv der Seelenrettung wird im späteren Dialog der Freunde Accattones über den ertrunkenen Freund Barbarone wieder aufgenommen: »Tu che dici, chi se l'e preso, er Barbarone, Gesu Cristo o il Diavolo?«⁴ – »Hey, was meinstest, wer hat sich den toten Barbarone geschnappt, Jesus oder Teufel?«. Die Frage, ob den »Ragazzi di vita« aus *Accattone* eine Seelenrettung zusteht oder nicht, bleibt unbeantwortet.

4 Pasolini: Per il cinema I, S. 13.

Doch kommen wir nun zum dritten Verfahren der Überhöhung der Figur des Accattone durch den Rekurs auf pikturale Inszenierungsstrategien der christlichen Ikonografie. Der Film beginnt mit einem Streitgespräch zwischen Accattone und seinen Freunden, das im Abschluss einer Wette gipfelt: Schafft es Accattone mit vollem Magen von der Engelsbrücke zu springen, ohne zu verrecken? Accattone geht die Wette ein, spielt lustvoll mit der Grenze von Leben und Tod. Bevor wir den Sprung Accattones erleben dürfen, inszeniert Pasolini ein opulentes Gelage am Ufer des Tiber. Wir sehen Accattones Gesicht in Großaufnahme, schmatzend, kreatürlich, große Mengen von Nahrung aufnehmend, gerahmt durch die Brückenpfeiler der Engelsbrücke (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: Pier Paolo Pasolini: *Accattone*

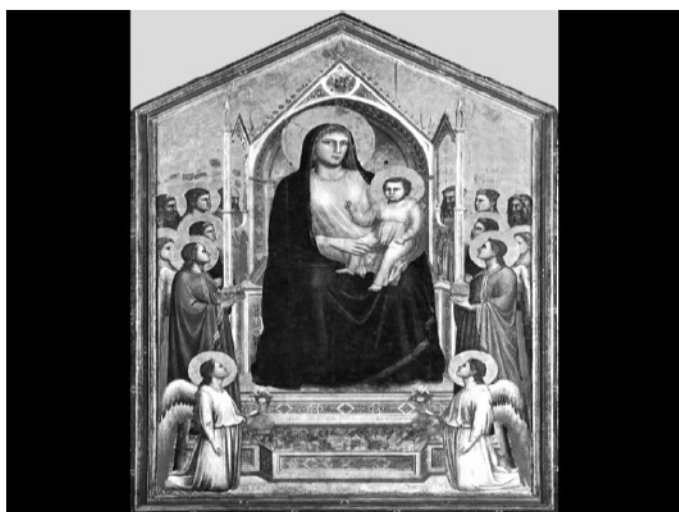


Abb. 2: Giotto di Bondone: *Madonna di Ognissanti*

Die Szene zeigt in eindrucksvoller Weise Pasolinis Technik der Superposition realistisch-kreatürlicher und christlicher Diskurse und konstituiert ein Beispiel für

die Überformung des Realistisch-Kreatürlichen durch die christliche Ikonografie. Pikturale Verweise auf das letzte Abendmahl Leonardo da Vincis und Rekurse auf die Bildtechnik christlicher Ikonografie bei Giotto kann man hier unschwer erkennen. Verweist doch die Gestaltung des Verhältnisses von Vordergrund und Hintergrund bei der Großaufnahme des Gesichts Accattones mit seiner Rahmung durch die Engelsbrücke auf die visuellen Standards der Bildtechnik in der christlichen Ikonografie des Trecento, wie wir sie bei Giotto finden (vgl. Abb. 2).

Accattone überlebt den Sprung in den Tiber und darf zur Belohnung dem Verlierer der Wette ins Gesicht speien. Hier erleben wir, so bemerkt Bernhard Groß, die Rückverwandlung der Christus-Ikone in den ordinären Zuhälter. Wer ist nun Accattone: ein ordinär schmatzender und speiender Zuhälter oder eine Christusfigur? Wie im eingangs zitierten Dante-Vers ist die Zuordnung nicht eindeutig, die Beantwortung der Frage wird bewusst in der Schwebe gehalten, Accattone ist eben eine Figur zwischen Purgatorio und Inferno. Hölle oder Fegefeuer? Christus-Ikone oder ordinärer Zuhälter? Der Zuschauer darf selbst entscheiden, welchen Platz er Accattone zuweisen möchte.

Ein wesentliches Merkmal des so genannten »cinema spirituale«, des geistigen Kinos der Existenzweisen, zu dem *Accattone* zweifelsohne zählt, ist die Verweigerung eindeutiger Sinnzuweisungen. So bleibt natürlich auch die Frage, ob nun Accattone nur ein ordinärer Zuhälter oder eine Christusfigur sei, unbeantwortet. Entscheidend ist der Impuls, den Pasolini uns gibt, das Verhältnis von Religiosität und Säkularität neu zu denken. Neue Impulse für eine Reflexion über die Simultaneität christlicher und profaner Erlösermythen setzt zweifelsohne der als Kult- und Skandalfilm rezipierte Film *Teorema* aus dem Jahre 1968, zu dem wir abschließend noch einige Überlegungen anstellen möchten.

Bevor wir in eine Kurzanalyse von Pasolinis Film *Teorema* einsteigen, möchten wir noch einmal einige Bausteine unseres Theoriedesigns resümieren, die uns für eine Analyse des so genannten geistigen Kinos bei Pasolini adäquat erscheinen. Der von Gilles Deleuze geprägte Begriff eines »cinéma spirituel« geht von der Prämisse aus, dass im 20. Jahrhundert das Kino einen privilegierten Ort der Philosophie konstituiert. Nach Gilles Deleuze kann das Kino zum »Medium des Erkennens« werden. Jene Erkenntnis, die das moderne Kino evoziert, sei, so Deleuze, eine subversive Erkenntnis, da das moderne Kino eben nicht im Zeichen einer affirmatorischen, beruhigenden Epistemologie des Wiedererkennens des schon Bekannten stünde, sondern »zur Wissenschaft der visuellen Eindrücke« werde, die »uns zwingt, unsere Logik und unsere Sehgewohnheiten zu vergessen«.⁵

Das moderne Kino konfrontiert seine Protagonisten und seine Zuschauer mit optischen Situationen, mit optischen Dramen, deren Funktion darin besteht, »etwas begreifbar zu machen«, das »unsere sensomotorischen Vermögen

5 Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 33.

übersteigt«. ⁶ Das heißt: Es konfrontiert uns mit einem »Denken des Außen«, einer »pensée du dehors«, einem Denken, das sich jenseits der herkömmlichen Klassifizierungen, jenseits der herkömmlichen Differenzierungen zwischen dem Realen und dem Imaginären, der objektiven und der subjektiven Wahrnehmung ansiedelt und damit eine offene Frage formuliert, die unbeantwortet bleibt. Auf unsere konkreten Beispiele aus der italienischen Kinogeschichte bezogen, bedeutet dies: Erfährt die Protagonistin Karin in Rossellinis *Stromboli, terra di dio* (IT 1950) beim Anblick der Vulkanlandschaft die göttliche Gnade, d.h. die Anwesenheit Gottes (vgl. Abb. 3), oder erfährt sie gerade dessen Abwesenheit, erfährt Zampanò am Ende von Fellinis Film *La strada* (IT 1954) die heilende Zuwendung Gottes, oder erlebt er einen symbolischen Suizid (vgl. Abb. 4)?



Abb. 3: Roberto Rossellini: *Stromboli, terra di dio*



Abb. 4: Federico Fellini: *La strada*

Erfährt Mamma Roma am Ende des gleichnamigen Films beim Blick aus dem Fenster die Anwesenheit Gottes oder gerade dessen Abwesenheit (vgl. Abb. 5)? Die vorausgegangene piktorale Stilisierung ihres Sohnes Ettore zur Christusikone

6 Ebd., S. 32.

scheint ein Heilsversprechen zu offerieren (vgl. Abb. 6).⁷ Ob dieses eingelöst wird, bleibt indes in der Schweben. Ist Ettore eine Christusikone oder nur ein kleiner Gauner? Bringt sein Tod die versprochene Erlösung? Erfährt Mamma Roma die göttliche Gnade?



Abb. 5-6: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Roma*

Diese Fragen formuliert das Kino, hält sie in der Schweben, ohne sie zu beantworten, und lässt damit die Dichotomien unserer habitualisierten Sehgewohnheiten kollabieren. Es handelt sich, so Deleuze weiter, um ein »Kino der Existenzweisen, des Aufeinanderstoßens dieser Weisen und ihres Bezugs zu

⁷ Eine überzeugende Analyse des Films *Mamma Roma* findet sich bei Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 191-209.

einem Außen«. ⁸ Mit einem sogenannten »Außen« konfrontiert uns auch der Film *Teorema* von Pasolini. Hier tritt das »Außen« in Gestalt eines mysteriösen *visitatore divino*, eines geheimnisvollen Gastes auf, der die Ordnung einer bürgerlichen Familie durcheinander wirbelt und schließlich zum Einstürzen bringt. Die Handlung des Films lässt sich im Anschluss an Piero Spila wie folgt resümieren:

Mailand, 1968. Ein Postbote läutet an der Tür einer großen Villa und gibt ein Telegramm ab, in dem die Ankunft eines Gastes angekündigt wird, der auch wirklich am nächsten Tag ankommt. [...] Eines nach dem anderen werden die Familienmitglieder der Faszination seiner Gegenwart unterliegen: Der Sohn Pietro, ein Student mit unbestimmtem künstlerischen Begabungen; die vierzehnjährige Tochter Odetta [...]; Die Ehefrau Lucia [...] der Hausherr Paolo, [...] Industrieboss, und [...] die Dienerin Emilia [...].

Der Gast provoziert eine entscheidende Wende im Leben der Familienmitglieder, vor allem, als er, durch ein neuerliches Telegramm zurückgerufen, wieder verschwindet, so wie er gekommen war. [...] Emilia, die Bäuerin, schlägt den Weg des Mystizismus ein [...]. Die junge Odetta flüchtet sich in den Wahnsinn und endet im Irrenhaus. Pietro wird sich seines Andersseins bewusst und versucht, mit der abstrakten Malerei seiner Verzweiflung eine Physiognomie zu geben. Lucia [...] erlebt eine Reihe von leeren erotischen Abenteuern mit unbekanntem Männern; und der Vater überlässt den Arbeitern seine Fabrik und entkleidet sich wie ein neuer Heiliger Franziskus am Hauptbahnhof von Mailand. Das Finale des Films findet ihn nackt in der Wüste wieder. ⁹

Pasolini selbst hat in seinen zahlreichen Selbstkommentaren und Interviews die »lettura religiosa« des schon einige Tage nach dem Kinostart von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmten Films nahe gelegt:

Ich bin daran interessiert, diese Art von Erfahrung weiter zu verfolgen. In der Tat setzt *Teorema* diesen Diskurs fort. *Teorema* erzählt noch einmal von einer religiösen Erfahrung. Es geht um die Ankunft eines göttlichen Besuchers in einer großbürgerlichen Familie. Diese Heimsuchung bringt all das durcheinander, was die Bürgerlichen über sich wussten; der Besucher ist gekommen, um zu zerstören. Das Echte zerstört das Unechte, um eine alte Redewendung zu benutzen. Deshalb bleibt nach dem Weggang des Besuchers jede einzelne Figur

8 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 231.

9 Spila: *Pier Paolo Pasolini*, S. 80.

mit dem Bewusstsein der eigenen Unechtheit allein, mehr noch, mit dem Unvermögen, authentisch zu sein.¹⁰

Pasolini betont die Ambivalenz der Figur des mysteriösen Gastes, der mit gleichermaßen dämonischen und engelhaften Zügen ausgestattet ist:

Diese Figur ist zweideutig geworden, auf halbem Wege zwischen engelsgleich und dämonisch. Der Besucher ist schön, süß, aber er hat auch etwas Vulgäres (Volkstümliches, Gemeines, Anm. d. Üb.) [...]. Es gibt keinen Bildungsbürger, der nicht vulgär wäre. Und er [der Besucher] hat genau soviel *volgarità*, wie er annehmen musste, um zu diesen Bürgerlichen hinabzusteigen; das ist der Grund seiner Zweideutigkeit. Das Authentische hingegen ist die Liebe, die aufkommt, weil es eine Liebe jenseits der Kompromisse ist, jenseits der Pakte mit dem Leben, eine skandalöse Liebe, die zerstört, die das Selbstverständnis des Bürgers infrage stellt: Das Authentische ist also die Liebe, und der Grund für diese Liebe ist jene zweideutige Figur. [...] Diese Figur lässt sich nicht mit Christus gleichsetzen, und wenn überhaupt Gott, dann Gottvater [...]. Es ist, kurz gesagt, der biblische Besucher des Alten Testaments und nicht der des Neuen Testaments.¹¹

Der *visitatore divino* ist, so Pasolini, nicht mit Christus gleichzusetzen, aber eventuell mit dem Göttlichen an sich. Der Film inszeniert und aktualisiert damit sowohl christliche als auch antike Erlösermythen. Wovon die Familienmitglieder erlöst werden und ob die Figuren eine religiöse oder eine erotische Ekstase erleben, bleibt unbeantwortet. Auf der Ebene einer *lettura intermediale* lässt sich auf die Theateranalogie des Films verweisen, der als *tragedia* angelegt ist:

10 Pasolini: Per il cinema II, S. 2933, im Original heißt es: »Mi sento interessato a proseguire questo tipo di esperienza. Infatti *Teorema* continua questo discorso. *Teorema* parla ancora di un'esperienza religiosa. Si tratta dell'arrivo di un visitatore divino dentro una famiglia borghese. Tale visita butta all'aria tutto quello che i borghesi sapevano di se stessi; quell'ospite è venuto per distruggere. L'autenticità, per usare una vecchia parola, distrugge l'inautenticità. Però quando egli se ne va, ognuno si ritrova con la coscienza della propria inautenticità e, in più, l'incapacità di essere autentico [...].«

11 Ebd. Im Original: »Questo personaggio ha finito col diventare ambiguo, cioè a metà strada tra l'angelico e il demoniaco. Il visitatore è bello, dolce, ma ha anche qualcosa di volgare [...]. Non c'è borghese non colto [...] che non sia volgare. E lui ha quel tanto di volgarità che ha accettato di avere per scendere tra questi borghesi; è perciò che è ambiguo. Ciò che è autentico invece, è l'amore che suscita, perché è un amore fuori dei compromessi, fuori dei patti con la vita, un amore scandaloso, un amore che distrugge, che modifica l'idea che il borghese ha di sé: ora l'autentico è l'amore, e la causa di questo amore è questo personaggio ambiguo. [...] Questo personaggio non è identificabile con Cristo; è se mai Dio, il Dio Padre [...]. È insomma il visitatore biblico dell'Antico testamento non il visitatore del Nuovo Testamento.«

Teorema sollte zunächst eine Tragödie in Versform werden, die siebte. Ich hatte bereits begonnen, den Stoff zu einer Tragödie auszuarbeiten, zu einem Drama in Versform; dann habe ich gespürt, dass die Liebe zwischen diesem göttlichen Besucher und jenen bürgerlichen Figuren umso schöner war, je stiller sie ausfiel.¹²

Pasolini überformt seine Figuren zudem stark mit dem pikturalen Repertoire der abendländischen Bildkunst und schafft damit einen breiten intermedialen Rahmen. So verweist beispielsweise das filmische Bild der Odetta, aufgebahrt auf dem Bett, stark auf Berninis Santa Teresa. Im Zentrum unseres Interesses soll primär eine *lettura filosofica* auf der Basis der eingangs zitierten Theoreme von Gilles Deleuze stehen. Der Film konfrontiert Zuschauer und Protagonisten mit einem »Denken des Außen«. Ob sich jenes Außen als *grazia di Dio* oder als Verweigerung der *grazia* lesen lässt, bleibt offen. Ein genauerer Blick auf die Reaktion der Figuren auf den Abschied des mysteriösen *visitatore divino* legt die befreiende und zerstörerische Kraft des Gastes und damit seine dionysische Funktion frei:

Pietro: Ich erkenne mich selbst nicht wieder, weil das, was mich den anderen gleich machte, zerstört ist. Ich war wie all die anderen, mit vielen Fehlern vielleicht, meinen eigenen und denen meiner Welt. Du hast mich anders werden lassen [...]. Was wird von nun an aus mir werden? [...] Soll ich etwa jener Andersartigkeit auf den Grund gehen, die du mir enthüllt hast und die mein intimes und ängstliches Wesen ist?

Lucia: Du hast mein Leben mit einem vollkommenen, realen Sinn erfüllt. Wenn du fort gehst, zerstörst du also nichts von dem, was vorher in mir war, es sei denn einen Ruf als keusche Bürgerliche... was soll's! Das aber, was du selbst mir gegeben hast, die Liebe in der Leere meines Lebens, zerstörst du völlig, wenn du mich verlässt...

Odetta: Indem du mich erkannt hast, hast du mich zu einer normalen jungen Frau werden lassen, hast mich die richtige Lösung für mein Leben finden lassen. [...] Jetzt wird der Schmerz über deinen Verlust bei mir einen Rückfall verursachen, noch viel gefährlicher als das Böse, das früher in mir war [...].

Paolo: Gewiss bist du hierher gekommen, um zu zerstören. Die Zerstörung, die du in mir ausgelöst hast, konnte gründlicher nicht sein: Du hast einfach die Vorstellung zerstört, die ich immer von mir gehabt habe. [...] Was schlägst du mir vor? Einen Skandal, einem sozialen Tod ähnlich, einen vollkommenen Verlust meiner selbst? Nur,

12 Ebd., S. 2934: »*Teorema* era, come prima idea, una tragedia in versi, la settima. Avevo già cominciato a elaborarla come tragedia, come dramma in versi; poi ho sentito che l'amore tra questo visitatore divino e questi personaggi borghesi era molto più bello se silenzioso.«

wie kann ein Mann das schaffen, der an die Idee der Ordnung, der Zukunft und vor allem des Besitzes gewöhnt ist?¹³

Es ist eben jene Verweigerung der Antwort auf die gestellten Fragen der Protagonisten, die den Film ganz im Sinne von Deleuze zu einem Medium der Erkenntnis macht, einer Erkenntnis, die unsere Seh- und Denkgewohnheiten beunruhigt und das traditionelle Denken in Dichotomien – wie zum Beispiel religiös versus erotisch – hinterfragt. Damit schreibt sich Pasolini auch ein in die philosophische Tradition eines Georges Bataille, der in seinen Schriften zum Eros die binären Oppositionen zwischen dem Heiligen und dem Eros bereits erfolgreich hat kollabieren lassen:

Hier will ich mich über den religiösen Sinn der Erotik erklären. Wer den religiösen Sinn der Erotik nicht sieht, dem entgeht ihr ganzes Wesen. Wer umgekehrt das Band nicht sieht, das die Religion mit der Erotik verknüpft, dem wird auch das Wesen der Religion nicht entgehen.¹⁴

Eine zentrale Erkenntnis, die uns der Film liefert, wäre also die Auflösung der Dichotomie von Religion und Eros. Dass der Film die Unsicherheit hinsichtlich der religiösen oder erotischen Erlöserfunktion des mysteriösen Gastes nicht aufhebt, wäre eine zweite Erkenntnis. Die Schlusszene, die den Vater der Familie nackt in einer Asche-Wüste zeigt (vgl. Abb. 7), wirft die gleiche Frage auf, wie es ähnliche Szenen in Rossellinis *Stromboli*, Fellinis *La strada* und Pasolinis *Mamma Roma* bereits taten: Die Konfrontation mit einem Außen, das der Protagonist erfährt, ist möglicherweise so gewaltig, dass es seine sensomotorischen Fähigkeiten übersteigt. Was er sieht und ob er die göttliche Gnade oder die Abwesenheit Gottes erlebt, bleibt offen. Wir sehen nur die Augen des Schauenden, nicht aber, was er

13 Ebd., S. 1086: »**Pietro:** Io non riesco più a riconoscere me stesso, perché quello che mi faceva uguale agli altri è distrutto. Ero come tutti gli altri, con molti difetti forse, miei e del mio mondo. Tu mi hai reso diverso [...]. Che cosa sarà di me d'ora in poi? [...] Devo forse arrivare al fondo di questa diversità che tu mi hai rivelato e che è la mia intima e angosciosa natura?

Lucia: Tu hai riempito la mia vita di un totale, reale interesse. Dunque partendo non distruggi niente di ciò che c'era in me prima, se non una reputazione di borghese casta...che importa! Ma ciò che invece tu stesso mi hai dato, l'amore nel vuoto della mia vita, lasciandomi lo distruggi tutto...

Odetta: Tu conoscendomi mi hai fatto diventare una ragazza normale, mi hai fatto trovare la soluzione giusta della mia vita. [...] Adesso il dolore di perderti causerà in me una ricaduta, molti più pericolosa ancora del male che era dentro di me [...].

Paolo: Tu sei certamente venuto qui per distruggere. In me la distruzione che hai causato non poteva essere più totale: hai distrutto semplicemente l'idea che io ho sempre avuto di me. [...] Che cosa mi proponi? Uno scandalo simile a una morte civile, una perdita completa di me stesso? Ma come può far questo un uomo abituato all'idea dell'ordine, del domani, e soprattutto del possesso?«

14 Bataille: Die Tränen des Eros, S. 74.

sieht. Dies liegt außerhalb der Leinwand, in jenem so genannten *champ aveugle*, wie Pascal Bonitzer es benannt hat. Wir können dieses blinde Feld mit unserer eigenen Imagination füllen und somit in einem unabschließbaren Prozess Erlösungsfiktionen konstruieren und dekonstruieren.



Abb. 7: Pier Paolo Pasolini: *Teorema*

Nicht zufällig verweist der Schluss mit seiner Präferenz für eine apokalyptische Topografie auch noch einmal zurück auf Pasolinis frühen Roman *Una vita violenta*, auf eine Szene, in der die gesamte Vorstadt im Schlamm ertränkt wird und der Erzähler in dantesker Manier bemerkt: »li no c'erano né cristi né madonne«¹⁵ – »Hier gab es keine Christusfiguren und keine Madonnen«. *Teorema* gipfelt in einem akustischen Drama, einem einzigen Schrei, der auf die Erfahrung der Anwesenheit oder der Abwesenheit des Göttlichen verweisen kann.

LITERATURVERZEICHNIS

Bataille, Georges: Die Tränen des Eros, München 1981.

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M. 1997.

Groß, Bernhard: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin 2008.

Pasolini, Pier Paolo: *Una vita violenta*, Milano 2010.

Pasolini, Pier Paolo: *Per il cinema I*, Milano 2001a.

¹⁵ Pasolini: *Una vita violenta*, S. 357.

Pasolini, Pier Paolo: *Per il cinema II*, Milano 2001b.

Spila, Piero: *Pier Paolo Pasolini*, Roma 2002.

Witte, Karsten: *Die Körper des Ketzers. Pier Paolo Pasolini*, Berlin 1998.

FILME

Accattone/Accattone, wer nie sein Brot mit Tränen aß (IT 1961, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Fish Tank (GB 2009, Regie: Andrea Arnold).

La strada/La Strada. Das Lied der Straße (IT 1954, Regie: Federico Fellini).

Mamma Roma (IT 1962, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Stromboli, terra di dio/Stromboli (IT 1950, Regie: Roberto Rossellini).

Teorema/Teorema. Geometrie der Liebe (IT 1968, Regie: Pier Paolo Pasolini).