

*Articoli/4*

## ***Asketische Motive in Pier Paolo Pasolinis Filmen\****

Antonio Lucci

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 01/08/2015. Accettato il 01/10/2015.

---

This paper explores the theme of asceticism in Pier Paolo Pasolini's cinematography. In the first part, I distinguish three classical forms of asceticism: renunciation of food, sexual abstinence, and insulation from social communities (and in particular from cities). Drawing upon this historical reconstruction, I shall define asceticism as a movement of separation from, and contrast with, a given reality, either natural or cultural. In the second part of the paper, I will investigate the presence of the theme of asceticism in Pasolini's movies, both in its more classical forms (as for instance starvation or isolation in desert or deserted places, either real or metaphorical ones), and in the various form of 'separation' from reality.

\*\*\*

“I pochi che hanno fatto la storia  
sono quelli che hanno detto di no”  
Pier Paolo Pasolini<sup>1</sup>

### **1. Askese und Tradition**

In den einschlägigen lexikalischen Verzeichnissen<sup>2</sup> sowie in zahlreichen Texten der Sekundärliteratur, die sich dem Thema der Askese aus kulturhistorischer Perspektive nähern, wird häufig betont, dass es der Betrachtung der untrennbaren Verbindung zwischen Askese und Tradition bedarf, wenn man die Eigentümlichkeit des Phänomens der Askese ausmachen und sie als etwas

---

\* Die Überlegungen im vorliegenden Aufsatz sind das Ergebnis eines im Wintersemester 2015 zusammen mit Prof. Dr. Thomas Macho gehaltenen Seminars an der Humboldt Universität zu Berlin (Institut für Kulturwissenschaft) zu «Pier Paolo Pasolini». Für die diskussionsreichen und stets spannenden Meinungsaustausche und für so vieles mehr sei Thomas Macho herzlichst gedankt.

<sup>1</sup> P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, hrsg. v. W. Siti u. S. De Laude, Milano 1999, S. 1723.

<sup>2</sup> Vgl. z.B. R. Schnackenburg, *Askese*, in «Lexikon für Theologie und Kirche», Bd. I, Freiburg 1957, S. 930-932; K. G. Kuhn, *Askese IV. Im Urchristentum*, in «Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft», Bd. I, Tübingen 1957, S. 642-644; J. Bergman, L. Markert u. a., *Askese*, in «Theologische Realenzyklopädie», Bd. IV, Berlin-New York 1979.

Autonomes, als etwas Anderes im Vergleich z.B. zum modernen *Training* oder zu den gewöhnlichen und herkömmlichen Ertüchtigungsübungen definieren will.

Zum Beispiel lautet die These, auf der die bedeutende Studie *The Ascetic Self. Subjectivity, Memory and Tradition*<sup>3</sup> von Gavin Flood aufbaut, wie folgt: «The ascetical self is performed. It performs the memory of tradition and it performs the ambiguity of the self»<sup>4</sup>. Wenn man nicht gänzlich an dieser Definition von Flood festhalten will – so maßgebend sie auch sein mag –, kann man ihr dennoch zumindest einen Hinweis auf die Definition der Erscheinungsformen der Askese abgewinnen: Diese sind in gewisser Weise stets Phänomene einer bestimmten Beziehung, die als Trennung in Erscheinung tritt. Die zwei Polen, zwischen denen diese Trennung hergestellt wird, sind die ‘Tradition’ (d. h. etwas, das als ‘Gegebenheit’ bereits vorhanden ist) und eine Form der Performativität des Selbst. Demzufolge kann man die Askese als eine Praxis deuten, die ausgeübt wird, um eine Trennung zwischen dem Subjekt und den faktischen Gegebenheiten (d.h. ‘Tradition’) hervorzubringen. Diese Trennung wird durch eine wiederholende Reihe von Übungen erreicht, die darauf zielen, das Subjekt tiefgründlich zu modifizieren.

Wesentlich für das Verständnis der Eigentümlichkeit der Askese als Praktik und – mehr noch – für das Verständnis der Gesamtheit der breit gefächerten Praktiken, die im Laufe der Geschichte und in verschiedenen Kulturen mit dem allgemeinen Begriff ‘Askese’ belegt wurden, ist ihre eigentümliche Erscheinungsform als eine Reaktion auf die Realitäten, von denen sie eine Trennung bewirken. Wenn die Erscheinungsformen der Askese immer in Beziehung zu einem bestimmten (soziokulturellen) ‘Gegebenem’ stehen, dann ist es notwendig, die asketischen Formen, die eine Gesellschaft zur Anwendung bringt, mit dem ‘Gegebenen’ des spezifischen kulturellen Gebäudes zu relationieren, um ebendiese Formen verstehen zu können.

Ohne die Welt der Askese jemals als eigentliches Hauptobjekt seiner filmischen Produktion zu inszenieren und ohne eine elaborierte Theorie zu den Erscheinungsformen der Askese zu entwerfen, hat Pasolini dennoch ungewöhnliche visuelle Darstellungen dieses Phänomens geschaffen. Stets hat er sich einerseits auf nicht immer unproblematische, prekäre und bisweilen ambige Weise mit dem Thema des Untergangs der bäuerlichen Welt (der sich im Italien der Nachkriegszeit sehr schnell ereignete und von Pasolini aufmerksam beobachtet wurde) auseinandergesetzt, und hat sich andererseits mit der Frage nach der Veränderung der Lebensformen in der neuen, post-agraren Welt, die stark vernetzt und industrialisiert war, befasst, wobei er mitunter auch zu Formen eines radikalen Konservatismus tendierte.

Die Reflexion über diese beiden Entwicklungen führten Pasolini zum Entwurf verschiedener Formen des Widerstandes<sup>5</sup>, die, wie im Folgenden zu

---

<sup>3</sup> G. Flood, *The Ascetic Self. Subjectivity, Memory and Tradition*, Cambridge 2004.

<sup>4</sup> Ebd., S. 2.

<sup>5</sup> Dies geschieht nicht nur im Medium des Films, der den zentralen Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Beitrags darstellt, sondern auch in den Romanen und Gedichten Pasolinis,

sehen sein wird, die Formen asketischer Verhaltensweisen annehmen und in Bildern auf die Leinwand gebracht werden.

In der Darstellung von asketischen Verhaltensweisen zeigt Pasolini den Spagat zwischen zwei Welten, die sich im Prozess ihrer Herausbildung befinden. Auf der einen Seite – wie im ersten Abschnitt des vorliegenden Beitrags gezeigt wurde – steht eine Welt, in der das Problem des Hungers nach wie vor eine maßgebliche soziokulturelle Determinante ist und daher als Vorstellung von der Welt und gleichzeitig als Kritik an einer bestimmten Art von (sozialem) Kräfteverhältnis dargestellt werden konnte. Auf der anderen Seite tritt die Askese auf zwei Weisen in Erscheinung, die insbesondere im Roman und Film *Teorema*<sup>6</sup> präzise definiert werden: zum einen als Phänomen der Reaktion seitens einer uralten (bäuerlich-agrar-subproletarischen) Welt, die sich angesichts der 'neue' Welt in Auflösung befindet, von der sie verdrängt und zerrüttet wird; zum anderen als das Streben der Angehörigen dieser neuen Welt, d.h. der Menschen, die gleichermaßen das Produkt und die Ursache der sogenannten «mutazione antropologica»<sup>7</sup>, des anthropologischen Wandels, sind, nach einer unmöglichen Rückkehr zu einer vergangenen Lebensform. Anschließend werden ausgehend von *Teorema* einige der von Pasolini filmisch inszenierten Wüsten einer genaueren Betrachtung unterzogen, um die Besonderheiten der jeweiligen Darstellungen dieser «espaces autres»<sup>8</sup> zu erörtern. Am Ende des Beitrages wird der Versuch unternommen, zu demonstrieren, wie Pasolini den Zuschauer vor allem im Schlussteil von *Il Decameron* (1971) mit einer dritten möglichen Form des asketischen 'Nein-sagen-Könnens' konfrontiert, die in Richtung der eingehenden Analyse der 'potenza' [Potenz] weist, die der italienische Philosoph Giorgio Agamben bei seiner Untersuchung der Figur des Schreibers Bartleby von Melville angewandt hat<sup>9</sup>.

Im vorliegenden Aufsatz wird allerdings der Aspekt der Sexualität im Filmwerk Pasolinis außen vorgelassen, da dieser vom Autor bzw. Regisseur nicht in darstellerischen Begrifflichkeiten der Askese dekliniert wird. Eine solche Untersuchung würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit, die sich mit der Rekonstruktion der asketischen 'Motive' auseinandersetzt, sprengen. Diese sind tatsächlich lediglich als 'Motive' aufzufassen, die sich weder als eine allgemeine Theorie gerieren, noch als Hinweis auf ein umfängliches Konzept von Askese, das Pasolini bewusst in seinem Werk verfolgt, gelten sollen.

---

deren Analyse eine spätere Untersuchung gewidmet wird.

<sup>6</sup>Vgl. P. P. Pasolini, *Teorema*, Milano 1968, in Ders., *Romanzi e racconti 1962-1975*, hrsg. v. W. Siti u. S. De Laude, Milano 1998, S. 891-1060.

<sup>7</sup>Vgl. Die Aufsätze *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia e Ampliamento del bozzetto sulla rivoluzione antropologica in Italia* aus dem Jahr 1974, veröffentlicht in der Sammlung P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, a.a.O. Die betreffenden Aufsätze finden sich auf den Seiten 307-312 und 325-335. Der Ausdruck «mutazione antropologica» wird auf S. 309 angeführt.

<sup>8</sup>Vgl. M. Foucault, *Des espaces autres* (1967), in Ders., *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris 2001<sup>2</sup>, S. 1571-1581.

<sup>9</sup>Vgl. G. Agamben, *Bartleby o della contingenza* (1993), in G. Agamben, G. Deleuze, *Bartleby la formula della creazione*, Macerata 2012<sup>2</sup>, S. 45-89.

## 2. «L'eterna fame»<sup>10</sup> – Der ewige Hunger

In Pasolinis Werk bedürfen die Themenbereiche des Essens, der Mahlzeiten, der Nahrungsaufnahme im Allgemeinen und der Hunger im Besonderen einer speziellen Erörterung, insofern Pasolini diese Gegenstandsbereiche häufig und auf verschiedenste, neuartige Weise thematisiert, sie in ihre Komponenten zerlegt und zur Darstellung bringt. Pasolinis gesamtes Filmœuvre (aber nicht nur dies) ist vom Motiv der Beziehung zum Essen durchzogen: vom törichten, kindischen und urmenschlichen Bissen in eine Blüte, die einer der ausgehungerten Gefährten des Protagonisten in *Accattone* (1961) gierig verschlingt, während er vor Hunger bebend darauf wartet, dass die Nudeln gar werden, über den verzweifelt angebotenen «piatto di minestra» [Teller Suppe] – paradigmatisches Beispiel für das Grundnahrungsmittel schlechthin –, der als Zeichen einer minimalen Aussöhnung zwischen Mamma Roma (Anna Magnani) und ihrem Unterdrücker und ehemaligen Geliebten Carmine (Franco Citti) in *Mamma Roma* (1962) dient, bis hin zu den dialektischen Extremen des Essens und Gegessen-Werdens von Julian und den namenlosen Kannibalen in *Porcile* (1969) sowie der abscheulichen Skatophagie in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).



Einer der Gefährten von *Accattone* (Franco Citti, links), der in einem Moment jugendlichen Leichtsinns eine Blume verschlingt. (*Accattone*, 1961).

Pasolini erweist sich in diesen Filmen als Beobachter *am* Weltuntergang: Die archaische, bäuerliche und prä-industrielle Welt, in der der Hunger noch ein grundlegendes Problem darstellte und eine Angelegenheit von essenzieller Bedeutung war, mit der sich die Menschheit, auseinanderzusetzen hatte, befindet sich im Niedergang.

<sup>10</sup> «L'eterna fame» lautet der Titel des Schlusskapitels in Pasolinis Roman *Una vita violenta*. Vgl. P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, in Ders., *Romanzi e racconti 1946-1961*, hrsg. v. W. Siti u. S. De Laude, Milano 2010, S. 823-1193; hier S. 1126.

Franz Kafka hat 1922 – gerade einmal 39 Jahre vor Pasolinis Film – in *Die neue Rundschau* seine Kurzerzählung *Ein Hungerkünstler* veröffentlicht, in der er vom Aufstieg und dem langsamen Hinscheiden des titelgebenden ‘Künstlers’ erzählt: Der vor aller Augen in einem Käfig eingeschlossene Schausteller versetzt die verblüffte Menge durch sein langes Hungern in Staunen.

Der allmähliche Niedergang des Hungerkünstlers beginnt laut Kafka «in den letzten Jahrzehnten»<sup>11</sup>. Es ist von entscheidender Bedeutung, dass genau diese Worte die Erzählung eröffnen. Um deutlich zu machen, wie wichtig das Thema des Verschwindens des Hungers als kulturelle Hauptdeterminante ist, kommt Kafka an mehreren Stellen seiner Geschichte<sup>12</sup> auf dieses Thema zurück, lässt es aber stets ungeklärt.

Die neorealistischen Filme Pasolinis *Accattone* und *Mamma Roma* zeigen ebenso wie die in derselben Zeit entstehenden Romane *Ragazzi di vita* (1955) und *Una vita violenta* (1959) eine abendländische Welt, die noch immer das Problem des Hungers als wesentliches Anliegen kennt: Nur aus dieser Perspektive betrachtet, lassen sich die langen Streifzüge der Freunde in *Accattone* auf der Suche nach einem Teller Pasta, der klägliche Diebstahl eines Schinkens und einer Handvoll Lebensmittel am Ende des Films, der zum tragischen Tod des Protagonisten führen wird, erklären. Auch für das Verständnis der Bedeutung der Lebensmittel in *Mamma Roma* sind diese Zusammenhänge von Belang: Ihre ersehnte Erlösung erhofft die ehemalige Prostituierte durch den Eintritt in eine ‘anständige’ und sichere Arbeitswelt zu finden: Während sie sich selbst als Obst- und Gemüsehändlerin auf dem Markt des Stadtviertels verdingt, wünscht sie sich für ihren Sohn eine Anstellung als Kellner in einer Pizzeria.

In einer der eindringlichsten Szenen des Films zeigt Pasolini den Dialog zwischen Carmine und Mamma Roma. Carmine, der einst ein Freund und Geliebter Mamma Romas war, sucht diese auf, um sie um Geld zu erpressen, indem er ihr droht, ihren Sohn Ettore über ihre Vergangenheit als Prostituierte aufzuklären. In dieser Szene wechseln verbale und physische Gewalt, Verzweiflung, Drohung und die vergeblichen Versuche seitens Mamma Romas, ihren Ausbeuter zu beschwichtigen, einander ab. In seiner (neo-)realistischen Darstellung des Dialekts der römischen Vororte verzichtet Pasolini auch nicht auf eine stark paradigmatische Äußerung: Mamma Roma sichert Carmine in einem Anfall von Verzweiflung zu, ihm niemals einen ‘Teller Suppe’ zu verwehren, unter der Bedingung, dass er sich von ihrem Sohn fernhält. Carmine wird ihr Angebot zurückweisen, wird ferner ihre Vergangenheit dem Sohn offenlegen und damit die tragischen Ereignisse in Gang setzen, die schließlich zum dramatischen Ende führen werden.

Für den Kontext der vorliegenden Analyse ist vor allem von Bedeutung, dass das symbolische Universum, in dem sich diese Erzählungen der neorealistischen Schaffensperiode Pasolinis abspielen, ein Universum ist, in dem die Bilder

---

<sup>11</sup> Vgl. F. Kafka, *Ein Hungerkünstler*, in Ders., *Erzählungen*, in *Gesammelte Werke*, Bd. V, hrsg. v. M. Brod, Frankfurt a. M. 1983, S. 191-200; hier S. 191.

<sup>12</sup> Ebd., S. 191, 196, 198.

des Hungers und die mit ihm in Verbindung stehenden Erzählungen extrem präsent sind. In dieser ersten Phase seiner Produktion widerspricht Pasolini Kafka in gewisser Weise: Pasolini zeigt, wie in diesen Jahrzehnten das Problem des Hungers noch immer eine soziale Gegebenheit und aktuelles Thema ist. Der paradigmatische Punkt einer dialektischen Verkehrung, an dem Pasolini und Kafka schließlich zu Vertretern derselben These werden, liegt in der Rolle, die das Essen in *La ricotta* (1963) einnimmt. Der inhaltliche Kern dieses Mittellangfilms Pasolinis ist bekannt: Der Statist Stracci (Mario Cipriani) spielt die Rolle eines der beiden gemeinsam mit Christus gekreuzigten Schächers (des 'guten' Schächers) in einem soeben von Orson Wells gedrehten Film, welchen Pasolini wiederum als Theaterstück seiner (Meta-)Erzählung präsentiert. Stracci ist der typische Vertreter jener subproletarischen Welt, in der der grundlegende Lebensunterhalt, d.h. die Beschaffung der täglichen Nahrung, das Hauptproblem der Existenz darstellt. Er übernimmt die Funktion als Statist nur deshalb, um sich den Essenskorb, der ihn als Vergütung für seine Leistung erwartet, zu verdienen. In einem tragikomischen Crescendo überlässt Stracci seinen Korb zunächst der eigenen ausgehungerten Familie. Mithilfe einer List kann er sich zwar einen weiteren Korb verschaffen, dieser wird jedoch von dem kleinen Hund der Filmdiva (Laura Betti) gefressen. Letztlich allerdings gelingt es Stracci, sich einen ganzen Ricotta-Käse einzuverleiben, den er mit dem Geld aus dem Verkauf ebendieses Hündchens erstanden hat. Der sich in einer Höhle versteckt haltende Stracci verschlingt darüber hinaus eine außergewöhnlich große Menge an Essen, das ihm die versammelte Schauspieltruppe, die ihn in seinem Schlupfwinkel aufgespürt hat, vorsetzt, um ihn zu verspotten. Kurz darauf, beim Schlagen der Filmklappe, stirbt Stracci am Kreuz aufgrund einer massiven Magenverstimmung.



Das letzte (opulente) Abendmahl des Außenseiters Stracci im Angesicht der versammelten Darsteller, die ihn verspotten (*La ricotta*, 1963).

Die Szene, in der Stracci sich zu Tode isst, ist mit höchst symbolischem Gehalt aufgeladen. In ihrer Vielschichtigkeit verweist sie durch komplexe Bezugnahmen auf die Welt der Kunstgeschichte, der Kirchenmusik und Religionsgeschichte.

Auffällig ist insbesondere, dass Pasolini diese Szene an einem ganz spezifischen Ort spielen lässt, nämlich in einer Höhle – der Ort der Trennung *par excellence*, eine Art primordiales Refugium, das in gewisser Weise die Züge eines Uterus trägt (abgesehen davon ist die Höhle auch für die christlichen Asketen einer der bevorzugten Orte zum Rückzug von der Außenwelt). Die Höhle steht gewissermaßen für eine Welt, die nicht zu der Welt gehört, in der der Tod und das Leben im Jenseits angekündigt werden.

Um die Verknüpfungen mit einer in erster Linie religiös-eschatologischen Bildwelt einer Totenzeremonie zu verstärken, setzt Pasolini als Hintergrundmusik zu Straccis 'letztem Abendmahl' die erste Strophe der berühmten Totenmesse *Dies Irae* ein, dessen Komposition dem Biographen von Franz von Assisi, Thomas von Celano, zugeschrieben wird<sup>13</sup>. Die Verspottung der quasi-christlichen Figur Straccis in der Höhle verweist folglich auf das apokalyptische Ende der Zeit: Wenn die letzte Menschheit – diejenige, die mit den einfachen, basalen Dingen dieser Welt verbunden ist (wie mit dem Essen, verstanden in seiner materiellsten Bedeutung) – und zwar wenn das Subproletariat im allgegenwärtigen Übermaß untergeht (begleitet von höhnischem Gelächter), dann wird die Menschheit *tout court* mit einem letzten, lächerlichen und ahnungslosen Lamento am Kreuz verschwinden.

Das paradigmatische Muster dieser 'Ernährungs-Apokalypse' äußert sich im schnellen Übergang von der verhängnisvollen Völlerei Straccis hin zum *Aperitivo* (Kelche mit Perlwein, auf dem Tisch angerichtetes Obst), der für die Angehörigen des (pseudo-)kultivierten Großbürgertums, das am Ende des Films hinstößt, vorbereitet wird – genau im richtigen Moment, um der 'Passio Stracci-Christi' beizuwohnen. In diesem Kontext wird der Aperitif zur Parodie einer Welt, in der die Natürlichkeit des Lebens (exemplifiziert durch den Hunger) im Namen eines Abbildes, eines Trugbildes von einer Mahlzeit – eben eines Aperitifs – vertrieben wird: ein *intermezzo* zwischen Mittag- und Abendessen, zwischen Hunger und Sättigung, in dem man gleichzeitig isst und doch nicht isst, in dem man trinkt und doch nicht trinkt. Die Mahlzeit der Satten.

---

<sup>13</sup> *Dies Irae* wird in diesem Film, wie Thomas Macho ganz richtig erkannt hat, stets als klanglicher Kommentar zu solchen Szenen eingesetzt, in denen die Mahlzeiten des Subproletariats zur Darstellung kommen (zu den Verhältnissen zwischen Essen und Kulturkritik bei Pasolini siehe den Aufsatz von Thomas Macho in der vorliegenden Nummer, S. 113-125).



Die Tafel mit dem Aperitif, der den Vertretern des Großbürgertums serviert wird, während sich gegenüber die Szene der Passio in *La ricotta* (1963) abspielt.

Wenngleich die von Pasolini evozierte Bildwelt, v.a. jene, die von Stracci in *La Ricotta* verkörpert wird, nicht unmittelbar auf das zurückgeführt werden kann, was man gemeinhin unter 'asketisch' begreift, so lässt sich doch im gleichen Moment Folgendes erkennen: Wenn man den eingangs skizzierten methodologischen Maßgaben folgt, d.h. den Richtlinien, die die Askese als ein Phänomen der Reaktion auf das Existierende, die das Subjekt durch die Anwendung einer Praxis gegenüber sich selbst verkörpert –, dann sind im Gleichnis vom Tode Straccis durchaus diejenigen Elemente, die zu Beginn als für die Askese charakteristisch definiert wurden, präsent. Stracci verkörpert mit seinem (un)glückseligen Körper den dramatischen Übergang zwischen zwei Welten: von einer Welt, in der der Hunger noch immer eine kulturelle Determinante ist (zumindest für einen Teil der Bevölkerung, das Subproletariat) zu einer Welt, in der der Aperitif die dominierende Beziehung zum Essen darstellt, bzw. in der der Hunger keine Funktion mehr auf symbolischer Ebene einnimmt. Stracci kann gar nicht anders, als einerseits die Ideale der eigenen 'Klasse' bis zum Extrem zu verkörpern, indem er seinem atavistischen Hunger gehorcht (im Dialog zwischen Stracci und dem Schauspieler, der Christus darstellt, äußert Stracci diesem gegenüber, dass er mit der 'Bestimmung' vor Hunger zu sterben geboren sei – eine Bestimmung, die auf das gesamte Subproletariat ausgedehnt werden kann, bis sie zur grundlegenden Determinante wird), und andererseits die apokalyptische Niederlage ebendieser Ideale seitens der bürgerlich-industriellen Welt, zu repräsentieren. Die Zurückweisung jener Welt seitens Straccis ereignet sich im gastronomischen Exzess: Stracci isst bis er stirbt, und stirbt daher in gewisser Weise 'vor Hunger', da er sich einer Welt, die den Hunger auf bloßen Appetit reduziert und die Mahlzeiten verändert, nicht anpassen kann. Eine Welt, in der die Mahlzeit – Befreiung und dabei doch stets ungenügend, da nicht



regelmäßig verfügbar –, die sich das Subproletariat nur dann erlauben kann, wenn sie es sich durch schlaue Einfälle verschafft, sich wandelt zum Aperitif und zum leeren Trugbild einer gedeckten Tafel für denjenigen, der keinen Hunger verspürt.

In diesem Sinne ist Stracci der paradoxe Doppelgänger des kafkanischen Hungerkünstlers: Beide Figuren gehören einer Welt an, in der der Hunger noch ein Wert war; beide sterben an ihrer eigenen Unzulänglichkeit angesichts einer veränderten Realität, in der die Verbindung mit der grundlegenden Determinante des Lebens, d.h. die Sättigung und 'Füllung' des Körpers (und mit diesen einhergehend das Darben bzw. die 'Leere' des Körpers) unterbrochen ist – auch und insbesondere auf bildlicher Ebene.

Der Wandel dieser Welt wird durch die Bildsprache im Film *Porcile* von 1969 zur Anschauung gebracht. Dieser Film ist in zwei Abschnitte unterteilt, wobei für den hier verhandelten Zusammenhang der mit *Orgia* überschriebene Teil der aufschlussreichere ist: Von besonderem Interesse sind hierin die Erlebnisse einer Gruppe von Kannibalen, die sich in einer zeitlosen, vulkanisch-öden Wüstenlandschaft ereignen. (Sofern sich die Kostüme der Hauptfiguren als äußere Hinweise interpretieren lassen, ist das Geschehen aller Wahrscheinlichkeit nach in der Epoche der spanischen Eroberung anzusiedeln). Dialoge oder klangliche Kommentare zu diesen Geschehen fehlen weitestgehend. Der Protagonist ist ebenso wie Stracci wiederum eine Figur, die einen christischen und einen tierischen Teil in sich vereint: ein Mann (Pierre Clémenti), der wie ein wildes Tier in der Wüste lebt und sich von Insekten und rohen Schlangen ernährt bis zu dem Moment, in dem er auf Waffen stößt und dadurch den Mut fasst, Menschen zu töten und zu essen. Innerhalb kurzer Zeit scharft er eine kleine Gruppe von Kannibalen als seine Anhänger um sich. Die Menschenfresser werden schließlich von der Obrigkeit eines nahe gelegenen Dorfes ausfindig gemacht und mithilfe einer Falle gefangen genommen. Nachdem ihnen der Prozess gemacht wurde, dessen Urteilsverkündung aufgrund des Windes nicht hörbar ist, werden sie alle gemäß einer *contrappasso*-Vergeltung zum Tode verurteilt: In der Wüste an Pfähle gefesselt, müssen die Kannibalen darauf warten, von den wilden Tieren zerfleischt zu werden. Pasolini selbst erläutert die Bedeutung seiner Bezugnahme auf den Kannibalismus in *Orgia*: «Il cannibalismo ha la stessa funzione del sesso in *Teorema*. Il cannibalismo è un sistema semiologico. Bisogna restituirgli qui tutta la sua valenza allegorica: un simbolo della rivolta portata alle sue estreme conseguenze. [...] Il cannibalismo è il simbolo di una rivolta assoluta che confina con la più atroce delle santità»<sup>14</sup>. Dies scheint umso deutlicher betont werden zu

---

<sup>14</sup> Vgl. F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Milano 1981, S. 414. [«Der Kannibalismus hat dieselbe Funktion wie der Sex in *Teorema*. Der Kannibalismus ist ein semiologisches System, Man muss ihm hier seine volle allegorische Bedeutung zurückgeben: Symbol zu sein für eine Revolte, die mit äußerster Konsequenzen betrieben wird. [...] Der Kannibalismus ist das Symbol der absoluten Revolte, die an die schrecklichsten Zustände der Heiligkeit heranreicht». Für diese deutsche Übersetzung vgl. P. P. Pasolini, *Lichter der Vorstädte*, hrsg. v. F. Faldini, G. Fofi, aus dem Italienischen von K. Baumgartner u. I. Mylo, Hofheim 1986, S. 123].

müssen, wenn man bedenkt, dass Pasolini in einem Interview mit John Halliday<sup>15</sup> erklärt hat, den thematischen Stoff des Films bereits im Jahr 1965 entworfen zu haben, d.h. in einer Phase, die zwischen *La Ricotta* und *Uccellacci e uccellini* (1966) liegt – in letzterem Film ist der Kannibalismus erneut zentrales Thema mit Verweis des Regisseurs auf sich selbst<sup>16</sup>. Es lässt sich somit behaupten, dass die dem Film *Orgia* zugrundeliegende Idee den Gipfel eines Umdenkens Pasolinis darstellt im Hinblick auf das Problem des Hungers in der Geschichte und in der Symbolik einer Kultur, die sich in einem extrem schnellen Wandel befindet. In diesem Zusammenhang ist es keinesfalls bedeutungslos, dass unmittelbar nach *Uccellacci e uccellini* bei Pasolini ein besonders großes Interesse am Thema der Sexualität aufkommt (ein Thema, das zwar immer schon präsent gewesen, aber – zumindest auf filmischer Ebene – bis zu diesem Moment im Hintergrund geblieben war), sei diese nun verstanden als Mythologie (*Edipo Re*, *Medea*), als Instrument der Sozialkritik (*Teorema*, *Salò*) oder als Hymnus auf das Leben (*Il Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle Mille e una notte*).

Der Kannibalismus in *Porcile* und – wenngleich dort in geringerem Ausmaß – in *Uccellacci e uccellini* (hier wird Pasolinis Doppelgänger, der sprechende Rabe, von Totò und Ninetto Davoli verspeist und damit die vom Raben-Pasolini selbst verkündete notwendige Bedingung, dass die Meister «mangiati in salsa piccante» [in scharfer Soße gegessen]<sup>17</sup> werden, wahr gemacht) hat in beiden Filmen dieselbe Funktion: Er stellt die von Pasolini als ‘heilig’ bezeichnete Antwort auf die Zerstörung einer kulturellen Ordnung dar – die Ordnung der bäuerlichen Gesellschaft, in der das Problem des Hungers und des Essens *das* Problem schlechthin war – und die Antwort auf die Substituierung dieses Hungerproblems durch den Konsum der überlebenden kapitalistischen Gesellschaft.

Pasolini inszeniert in *Orgia* auf symbolische Weise das ‘Nein-Sagen’ der Hinterbliebenen einer sterbenden Welt gegenüber einer Art und Weise des Konsums, mit dem er sich nicht identifizieren kann, die keine Alternative zuzulassen scheint, als diejenige, die er selbst entwirft: Dem Konsum der kapitalistischen Welt stellt er den grausamen (aber für ihn noch nachvollziehbaren) ‘Konsum’ des Kannibalen gegenüber. Pasolini zeigt, wie der Entschluss der Kannibalen im Film (die für ihn die sterbende archaisch-bäuerliche Welt repräsentieren), andere Menschen zu essen im Grunde ‘menschlicher’ ist als das Verhalten der Angehörigen der industriellen Gesellschaft, die die Notwendigkeit zu essen durch den Genuss eines uneingeschränkten Konsums des Materiellen ersetzen. In *Salò* erfolgt die symbolische Besetzung dieser neuen ‘Ernährung’ mit Bildern der Koprohagie: Die radikale und unumwundene Kritik an der Welt des Konsums, die nichts mehr mit dem Hunger zu tun hat, äußert sich in diesen abstoßenden Szenen des Films. Dort, wo der ursprüngliche Kreislauf, der das menschliche Wesen mit seinen natürlichen Bedürfnissen verbindet, zerstört wird, nimmt eine ekelhafte

---

<sup>15</sup> Vgl. P. P. Pasolini, J. Halliday, *Pasolini su Pasolini*, in Ders., *Saggi sulla politica e sulla società*, a.a.O., S. 1283-1399, hier S. 1378.

<sup>16</sup> Ebd., S. 1347.

<sup>17</sup> Vgl. M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Parma 2010.

Umkehrung der Stoffwechselkette dessen Platz ein. Sie bringt den Menschen dazu, einfach alles – auch Exkremente – zu verzehren, als seien diese die beste Mahlzeit, die man nur wählen könnte. Vor diesem Hintergrund nehmen auch die hochrangigen Faschisten im Film am Mahl der Exkremente teil, ja genießen es sogar in höchstem Maße. Und dies nicht nur, weil sie ihre Macht über die Opfer, die sie zum Verzehr der Fäkalien zwingen, auskosten, sondern weil sie aufgrund einer persönlichen Neigung selbst Gefallen an dieser ‘Mahlzeit’ finden.

### **3. *Teorema*: Der asketische Flug der Subproletariats**

Bei den bisher behandelten Themen nahm für Pasolini das Universum des Hungers die Funktion eines sozialen Spiegels ein und war gleichzeitig Spiegel der Verhaltensmuster einer uralten bäuerlichen, archaischen Welt, die sich mittlerweile in Auflösung befindet. Der Hunger stellte einen der Brennpunkte der Beschreibung (und der Sozialkritik) Pasolinis dar. Im Vergleich dazu erfolgt in den Jahren 1967-1968 eine wichtige thematische Wende für den Regisseur Pasolini.

Das Thema der Sexualität als Instrument der Sozialkritik aber auch als große ‘Mythologie’ der Menschheitsgeschichte wird, wie bereits angedeutet, in dieser Phase immer zentraler. Der Ort, an dem die Sexualität als Thema der Sozialkritik am deutlichsten in Erscheinung tritt, ist wohl der Film *Teorema* (nach dem gleichnamigen Roman, der ebenso wie der Film im Jahr 1968 erscheint). Hier inszeniert Pasolini die Zerstörung der bürgerlichen Ordnung einer Familie aus der Schicht der Mailänder Kleinindustriellen durch einen mysteriösen Gast (Terence Stamp), der zu Besuch kommt und kraft einer verhängnisvollen Verführungsmacht alle Familienmitglieder in einen Abgrund der heillosen Leidenschaft reißt: von der Dienerin Emilia über die Mutter, den Sohn, die Tochter und schließlich sogar bis hin zum Vater, einem Industriemagnaten. Urplötzlich und unerwartet jedoch kehrt der Gast der Familie den Rücken, lässt die Angehörigen in düsterster Verzweiflung zurück und löst durch seinen Fortgang eine Reihe von extrem unterschiedlichen Reaktionen der Figuren aus. Die Mutter (Silvana Mangano) beginnt, eine Fluchtmöglichkeit aus ihrer Verzweiflung in gelegentlichen Abenteuern mit jungen Männern zu suchen, die sie auf der Straße trifft. Die Tochter Odetta (Anne Wiazemsky) fällt wie versteinert in einen katatonischen Zustand, aus dem sie sich nicht mehr befreien kann und wird in eine Klinik eingewiesen. Der Sohn (Andrè José Cruz) verkommt zu einem degenerierten Künstler, der vergebens versucht, mit der Kunst den Verlust des Geliebten zu kompensieren. Aus dem hier eingenommenen Blickwinkel sind es allerdings der Vater (Massimo Girotti) und die Dienerin Emilia (Laura Betti), die die interessantesten Reaktionen zeigen. Denn sie stellen wohl die einzigen expliziten Formen eines asketischen Verhaltens dar, das Pasolini in seinem gesamten filmischen Schaffen auf die Leinwand bringt. Emilia tritt für Pasolini als eine Vertreterin der subproletarischen-bäuerlichen Welt auf, die seinerzeit durch die Industrialisierung und den ökonomischen Boom ausgelöscht wird.

Sie ist eine archetypische Figur mit einer urwüchsigen Verbindung zur Religion (wie an den Heiligenbildern in ihrem ärmlichen Schrank erkennbar wird), daran gewöhnt, beinahe stumm (sieht man von einigen wenigen Sätzen im Film ab) in den Häusern der Reichen zu dienen. Dass Emilia lediglich als bloße Repräsentantin einer Klasse fungiert, die keine eigenständige Rolle als Person von psychologischer Tiefe einnimmt, wird an folgendem Detail ersichtlich: Als sie das großbürgerliche Haus, in dem sie angestellt war, verlässt, um in ihr Dorf auf dem Land zurückzukehren (dies ist der erste Teil ihrer Reaktion auf das Auftauchen und Verschwinden des mysteriösen Gasts), wird sie im Haus ihrer ehemaligen Herren umgehend durch eine nahezu identische Figur ersetzt, die ebenfalls den Namen Emilia trägt. Nach Pasolinis Auffassung ist Emilia der archetypische Name für Vertreterinnen des Subproletariats mit bäuerlicher Herkunft. Sobald Emilia ihr Heimatdorf erreicht hat, weigert sie sich, ins Haus einzutreten. Sie lässt sich auf einer Bank im Vorhof nieder, lehnt jede Mahlzeit ab und ernährt sich fortan nur noch von Brennesseln. Die Bewohner der Umgebung beginnen sie für eine Heilige zu halten. Und tatsächlich wird Emilia zu einer Heiligen: Zunächst schwebt sie über dem Haus wie in einem heiligasketischen 'Flug' dann heilt sie die Krankheit eines Kindes.



Der Flug der Emilia (Laura Betti) in *Teorema* (1968)

Letztlich lässt sich Emilia lebendig auf einer Baustelle begraben und ihre Tränen werden zu einer wundersamen Quelle (im Buch<sup>18</sup> heilt das Wasser dieses Quells die Wunden eines Arbeiters – eine Szene, die der Film nicht umsetzt). Im Unterschied zu den verzweifelten Reaktionen der anderen Familienmitglieder (die Figur des Vaters wird an dieser Stelle absichtlich noch außer Acht gelassen, da sein Verhalten einer gesonderten Untersuchung bedarf [s.u.]) weist Pasolini die einzig 'sinnvolle' Möglichkeit einer Reaktion der Figur Emilias zu – d.h. dem

---

<sup>18</sup> Vgl. P. P. Pasolini, *Teorema*, a.a.O., S. 1043-1044.

Subproletariat. Emilia gehört einem früheren symbolischen Universum an, das auch aus ontologischer Sicht anders als das der Vertreter der großbürgerlichen Familienmitglieder gewesen ist. Sie reagiert auf das Hereinbrechen des vollkommen Anderen, das durch den Gast verkörpert wird, mit den kulturellen Maßnahmen eines Zeitalters der Menschheit, in dem das Göttliche, Monströse und Wunderbare noch möglich waren. Ihr asketischer Rückzug und ihre Wandlung zur Heiligen stehen in einer Linie mit der Andersartigkeit, die in Gestalt des Gastes in ihr Leben getreten war: Emilia ist die einzige Figur, der es gelingt, sich selbst auf positive Weise zu verändern, nachdem sie mit einer Manifestationsform des Göttlichen in Kontakt gekommen ist (dies ist einer der möglichen Interpretationsschlüssel zur Deutung der Figur des Gastes). Sie ist dazu in der Lage, weil sie die Verbindungen zu jener Welt, in der Mysterien, das Heilige und das Göttliche einen festen Platz innehatten und in der die Rationalität nicht die einzige vorherrschende Kraft<sup>19</sup> für das Verstehen und für die Veränderung der Realität war, noch nicht gänzlich gekappt hat. Pasolini weist mit der asketischen Figur der Heiligen-Dienerin Emilia darauf hin, dass die Askese noch immer einen Wert darstellt – allerdings nur in einem symbolischen Universum, das die Pforten vor einer vollkommenen Andersartigkeit, vor dem Göttlichen und dem Mysterium noch nicht geschlossen hat.

Die Wirkungslosigkeit eines ganz ähnlichen Verhaltens offenbart sich deutlich, wenn man indessen die Figur des Vaters als Vertreter des Bürgertums analysiert. Dieser entledigt sich nicht nur seiner materiellen Güter (er überlässt seine Fabrik den Arbeitern), sondern legt am überfüllten Bahnhof von Mailand auch all seine Kleider ab, um – dies ist die Schlusszene des Films – nackt mit einem unartikulierten Schrei, hoffnungslos, wie ein Tier in einer Wüste aus kalten Farben zu enden.



Der Schrei von Massimo Girotti in der Schlusszene von *Teorema* (1968)

<sup>19</sup>In einer polemischen Auseinandersetzung mit Italo Calvino, die in *Scritti Corsari* unter dem bezeichnenden Titel *Cuore* (S. 397-403) wiedergegeben ist, betont Pasolini mit wichtigen theoretischen Mitteln die Absage an die Rationalität zugunsten des Gefühls. Pasolini führt gegen Calvino die These ins Feld, dass (wenn das Instrument für die Bekämpfung des faschistischen Irrationalismus die Rationalität der Aufklärung war) es heute einer neuen Abwägung des «sacro» [*Heiligen*] (S. 403) bedürfe, die es einer kalten Rationalität des Neofaschismus, Konsumdenkens und Kapitalismus entgegenzusetzen gelte.

Die Entsagung jeglichen Besitzes und der Rückzug in die Wüste lassen sofort an die klassischste aller asketischen Praktiken christlichen Ursprungs denken. Allerdings ist die Form der Askese, die der Industrielle Girotti betreibt, im Gegensatz zu derjenigen Emilias dazu verurteilt, wirkungslos zu bleiben und keinerlei Effekt zu erzielen: Sie bleibt eine verzweifelte, solipsistische, hinsichtlich ihrer praktisch-politischen Folgen sogar fragwürdige Handlung<sup>20</sup>. Die Reaktion des Industriellen, das Ablegen all seiner Habseligkeiten, erlöst ihn nicht, sein verzweifelter, unartikulierter Schrei verhallt ungehört und ohne jede Bedeutung. Er gehört einer Welt – der neuen, industrialisierten Welt – und einer sozialen Klasse – dem Bürgertum – an, die Pasolini zufolge jede Möglichkeit, eine Verbindung mit dem Heiligen und dem Mysterium einzugehen und diese zu verinnerlichen, zerstört hat.

Das asketische Verhalten bleibt ihm versperrt, ebenso wie ihm die eigene Veränderung, die das Ziel der Askese sein sollte, versagt bleibt: Wenn die Askese tatsächlich ein Nein-Sagen gegenüber einer bestimmten Weltordnung darstellt, dann gelingt dies dem Industriellen in *Teorema* nicht, da er selbst ebendiese Ordnung *ist* – und zwar durch und durch. Keine Entsagung kann ihn verändern, keine Praktik kann ihn erlösen. Es gibt keine Wüste, in die er flüchten kann, da die Welt, zu deren Verwirklichung er selbst maßgeblich beigetragen hat, die Möglichkeit für eine Wüste (oder für einen Ort, an dem es möglich wäre 'anders' zu leben) bieten könnte, zerstört hat. Dieser Aspekt der unmöglichen Askese in der Wüste des Industriellen aus *Teorema* führt zu einem weiteren wichtigen semantischen Aspekt im filmischen Schaffen Pasolinis: Das Thema der Wüste, oder besser der Wüsten.

In den Filmen Pasolinis ist das Thema der Wüste von essenzieller Bedeutung: Explizit wird sie in sieben seiner Spielfilme (*Il vangelo secondo Matteo*, *Edipo Re*, *Teorema*, *Medea*, *Porcile*, *Il Decameron*, *Il fiore delle Mille e una notte*) sowie in all seinen Dokumentarfilmen (*La rabbia*, *Sopralluoghi in Palestina*, *Appunti per un film sull'India*, *Appunti per una Orestiaide africana*, *Le mura di Sana'a*) in Szene gesetzt. Auch in seinen anderen Produktionen nimmt die Wüste zumindest implizit eine relevante symbolische Rolle ein (wie z.B. in den römischen Vororten aus *Accattone*). Wie Michel Foucault<sup>21</sup> und Régis Debray<sup>22</sup> zwar aus verschiedenen, jedoch in gewisser Weise konvergenten Perspektiven dargelegt haben, stellt die Wüste einen «espace autre»<sup>23</sup>, einen 'anderen' Raum, eine «hétérotopie»<sup>24</sup> dar. Die Wüste ist ein Ort mit stark symbolischem Charakter, der seit jeher auf die

---

<sup>20</sup> In der Eröffnungsszene des Films wird die Frage nach der Bedenklichkeit dieser Aktion seitens eines Industriellen, eine Fabrik den eigenen Arbeitern zu überlassen, aufgerufen. Es steht gar zu befürchten, dass eine solche Handlung das Proletariat schwächen könnte und es somit wieder in das Spiel der Unterwerfung unter den Kapitalisten eintreten könnte, welcher Herr über seine Produktionsmittel bleibt, so dass er diese ohne Weiteres und wie in einem Gestus der Großzügigkeit verschenken kann, wodurch er das revolutionäre Potential des Proletariats auf absolute Machtlosigkeit reduziert.

<sup>21</sup> Vgl. M. Foucault, *Des espaces autres*, a.a.O.

<sup>22</sup> Vgl. R. Debray, *Dieu, un itinéraire*, Paris, 2001.

<sup>23</sup> Vgl. M. Foucault, *Des espaces autres*, a.a.O., S. 1571.

<sup>24</sup> Ebd., S. 1575.

Möglichkeit eines 'anderen' Lebens verwiesen hat, eines Lebens, das sich von demjenigen unterscheidet, das die Menschen in den inklusiven Gemeinschaften (Dörfer, Clans, Städte, Staaten) führen.

Sich aus der Zivilisation in die Wüste zurückzuziehen ist ein uraltes Zeichen des Dissenses gegenüber dem Existenten: Man geht in die Wüste, weil man ein freiwillig gewähltes Nichts einem bereits Existenten, in das man allein durch Zufallsfügung gezwungen wurde und mit dem man nicht übereinstimmt, vorzieht. Es überrascht daher durchaus nicht, dass die Wüste der Ort der Askese *par excellence* ist. Im folgenden Abschnitt werden einige Beispiele der pasolinischen Wüsten aufgezeigt, um nachzuzeichnen, wie diese die heterotope Rolle der Trennung von der Welt und mithin den Entwurf einer 'anderen' Welt im Vergleich zur bestehenden einnehmen können.

#### 4. Wüsten und Wünsche

Zunächst wird die Wüste in Pasolinis *Medea* einer genaueren Analyse unterzogen. Die Hauptfigur dieses 1967 gedrehten Films wird von der berühmten Opernsängerin Maria Callas interpretiert.

Pasolini liefert hier das vielleicht vollständigste Bild von dem, was in seiner Vorstellung die archaische Welt der in uralten Traditionen gefestigten Stammesgesellschaften war und wie sie seiner Ansicht nach vor dem Ursprung der abendländischen Rationalität bestanden hatte. Medea stammt aus der Welt der Kolchis, in der sie eine mächtige Priesterin ist, eine lebendige Figuration der Traditionen und der Rituale, die nur in ihrer Person und durch sie selbst Bedeutung erhalten. Der Bedeutungshorizont jener Welt verliert seine Macht, seine 'Aura' als Medea akzeptiert, in den Kreis der griechisch-abendländischen Rationalität einzutreten. Somit gibt sie ihre Traditionen, ihre Ursprünge und – metaphorisch – jene ursprüngliche Welt auf, zu der sie einst gehörte und die erfüllt war von Bedeutungen. Sie lässt all dies hinter sich zugunsten einer Welt der Rationalität, der Politik und einer Erbarmungslosigkeit, die im Gegensatz zu jener Welt, zu der Medea ursprünglich gehörte, nicht mehr heilig ist, sondern vollkommen menschlich, rational und berechnend: die Welt der Zivilisation, die griechisch-abendländische Welt.

Der Übergang zwischen diesen beiden Welten und der Verlust der Identität Medeas, den dieser Übertritt mit sich bringt, werden von der erschütternden Szene veranschaulicht, in der Medea durch eine Wüste läuft, die die Priesterin nicht mehr erkennt und die vice versa ihrerseits auch nicht mehr von der Wüste erkannt wird: eine verdorrte Wüste, zersplitterte Erde, aufgebrochen durch Dürre und Trockenheit, wie um anzuzeigen, dass das konstitutive Merkmal dieses Ortes eine Abwesenheit ist. Die Wüste, in der Medea begreift, sich selbst verloren zu haben, ist eine Wüste, die weder felsig noch sandig ist; sie hat keinerlei eigene Identität aufzuweisen. Pasolini führt uns in eine Wüste der geborstenen, ausgetrockneten Erde, an einen Nicht-Ort, an dem es so scheint, als sei dort einst Wasser vorhanden gewesen, wobei dies mittlerweile nur noch

eine bloÙe Vermutung über einen in der Vergangenheit liegenden Zustand sein kann. In dieser Wüste entdeckt Medea, dass die Natur, ja die Wüste selbst, nicht mehr mit ihr spricht.



Die verzweifelte Medea  
in der griechischen Wüste



Die nunmehr ver-wüstete metaphorische  
'Aura' hinter Medea

Pasolini stellt hier – wie auch in seinem späteren Film *Teorema* – die archaische Realität der Kolchis, in der die alte symbolische Ordnung auch das Heilige, die Gewalt und die Religion noch einschloss, einer Realität gegenüber, in der die Wüste eine Wüste des Entzugs von Sakralität, eine durch Rationalität entzauberte Welt, ein *Waste Land* im Sinne Eliots darstellt, und die hinsichtlich ihres symbolischen Gehalts der Wüste aus *Teorema*, in der sich der Industrielle schreiend und umherirrend wiederfindet, ähnlich ist.

Die Wüste des Massimo Girotti in *Teorema* und ihr griechisches Pendant in *Medea* sind nicht die Wüsten der Asketen, in denen es möglich gewesen war, auf eine 'andere' Art zu leben oder eine neue Welt zu erschaffen. Vielmehr sind es Wüsten der Abwesenheit, oder besser gesagt, durch die das Abendland beherrschende Rationalität ver-wüstete Orte. Pasolini kritisierte diese Rationalität, da sie seiner Meinung nach im Begriff war, eine alte Welt zu zerstören und zu verdrängen, die für ihn trotz all ihrer Brutalität eine höhere Kraft und Bedeutung innegehabt hatte.

Die zweite Wüste, die nun eingehender betrachten werden soll, ist die der bereits erwähnten Kannibalen aus der archaischen Episode von *Porcilel'Orgia*. Diese Wüste ist unverkennbar heterotop angelegt: ein Nicht-Ort außerhalb von Raum und Zeit, an dem eine Episode abseits jeder menschlichen Ordnung erzählt wird. Nicht zufällig findet in dieser Wüste eine radikale Suspendierung der göttlichen und menschlichen Gesetze statt: Die Ordnung des Diskurses ist aufgehoben (die Protagonisten sprechen nicht), die einzige Art des Umgangs der Menschen miteinander ist die anthropophage Gewalt.





Die vulkanische Wüste, in der sich die 'archaische Episode'  
in *Porcile* (1968) abspielt

Ebenso wenig ist es Zufall, dass Pasolini das Ausmaß der intellektuellen Fähigkeiten des Kannibalen, der von Pierre Clémenti gespielt wird, unterstreicht: Dies äußert sich zum einen darin, dass er als Einziger einige Worte spricht, während seine Verurteilung zum Tod erlassen wird («Ich habe meinen Vater getötet, ich habe Menschenfleisch gegessen, und jetzt zittere ich vor Vergnügen»), und zum anderen in den Handlungen, die er auf sich nimmt: «Notate che la criminalità del personaggio interpretato da Clémenti in *Porcile* non è quella del selvaggio immerso nello stato di natura. Clémenti in fondo è un intellettuale, un ribelle»<sup>25</sup>.

Diese kurze Äußerung Pasolinis weist darauf hin, dass die von Clémenti interpretierte Figur ihrerseits eindeutige asketische Züge trägt, wie sie zu Beginn definiert wurden: die Loslösung und Trennung von dem, was die menschliche Gemeinschaft darstellt, vermittelt freiwilliger Handlungen, die die eigene Selbstkonstituierung radikal beeinflussen, insofern sie die Subjektivität betrifft. In diesem Sinne ist der von Clémenti dargestellte Asketen-Kannibale vielleicht der deutlichste Repräsentant einer Auflehnung gegen den Verbund der Menschen, den Pasolini in seinem gesamten filmischen Œuvre je auf die Leinwand gebracht hat. Er bricht nicht nur mit allen 'Regeln', die den sozialen Tatbestand bilden (Ernährung durch Pflanzen und Tiere, Leben in einer Gemeinschaft, genealogische Verbindung mit der patriarchalischen Familie und der aus ihr hervorgehenden Nachkommenschaft), sondern er tut dies auch ohne die Naivität eines Barbaren, wie Pasolini selbst betont. Der Kannibale Pasolinis ist derjenige, der die Gemeinschaft der Menschen bewusst an ihre

<sup>25</sup> Vgl. F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, a.a.O., S. 414. [«Die Kriminalität der von Pierre Clémenti dargestellte Person in *Porcile* ist nicht die eines Wilden, der seine Natur auslebt. Clémenti ist im Grunde ein Intellektueller, ein Rebell». Vgl. P. P. Pasolini, *Lichter der Vorstädte*, a.a.O., S. 122.]

eigenen intrinsischen Grenzen führt. Auf höchst pragmatische Weise zeigt er die Brutalität der Alternativen von Essen und Gegessen-Werden auf, der sich keine Gesellschaft entziehen kann, und er beendet die eigene *conspiracy against the human race*<sup>26</sup>, wenn er «vor Vergnügen zittert» ohne eine Träne, ohne einen Anflug von Reue oder Bedauern. Bedingt durch die vollkommene Andersartigkeit und die absolute Trennung des Asketen, der sich weit von den Seinen entfernt hat, die er niemals geliebt oder gekannt hat – und ebenso wenig deren Gegenliebe empfangen hat –, wird dieser niemals wieder auf nur irgendeine Art und Weise zum Verbund der Menschen zurückkehren können.



Der Moment des Todesurteils, das über den Kannibalen Pierre Clémenti in *Porcile* (1969) verhängt wird

Als letztes Beispiel, derer zahlreiche zu nennen wären, wird die Wüste in *Il vangelo secondo Matteo* (1963) in den Blick genommen. Insbesondere der Moment der Versuchung Jesu ist für die vorliegende Untersuchung von Belang. Pasolini zeigt hier die Urszene der Trennung von der Welt, die für Jahrhunderte die Praktiken und die Vorstellungswelt der christlichen Askese maßgeblich prägen sollte. Christus befindet sich in einer kalten, beinahe unwirklichen Wüste, die eher metaphysische als physische Züge trägt. Ein überaus menschlicher Satan, der keinerlei imposante Attribute aufweist, führt ihn auf dreierlei Arten in Versuchung: Er spricht das Thema des Hungers an, den Christus überwinden könnte, indem er Steine in Brot verwandelte. Dann wird auf die körperliche Unversehrtheit verwiesen, die er erreichen könnte, wenn er die Schar der Engel anriefe. Und schließlich lockt der Teufel mit innerweltlicher Macht und Reichtum, die Christus unter der Bedingung, dass er sich vor seinem Feind ergeben niederwirft, gewährt würden. Das Gefühl der Sättigung, körperliche Unversehrtheit, materieller Wohlstand: die perfekte Zusammenfassung von all dem, was die Menschen seit jeher in diesem Leben zu erreichen wünschten und zutiefst ersehnten, was alltäglich so viele Mühen verursacht hat und dies auch

---

<sup>26</sup> Ich beziehe mich auf den Titel des Buches von T. Ligotti, *The Conspiracy against the Human Race*, New York 2011.

noch immer tut. Es sind die Versuchungen Satans und diese Mühen, denen sich der Mensch seit Anbeginn ausgeliefert hat. Christus verweigert das Streben nach diesen Gütern, er tritt ihnen mit dem eigenen Sprechen und Handeln entgegen, erweist sich als archetypische Figur der Askese im hier angenommenen Sinne: ein Nein-Sagen gegenüber den Verpflichtungen der Realität vermittelt einer Praktik, die sich gegen einen selbst richtet mit dem Ziel, eine Trennung zwischen sich selbst und der Welt zu erzeugen. Der Christus aus Pasolinis *Il vangelo* ist jedoch sicherlich nicht der Kannibale aus *Porcile*: Die Göttlichkeit schützt ihn vor der nüchternen und verzweifelten Radikalität, der sich der Kannibale verschrieben hat, und aufgrund derer diesem die Möglichkeit auf eine Rückkehr zur Menschheit verwehrt bleibt, sobald er ihr einmal rigoros entsagt hat; ebenso wenig kann dieser sich der Göttlichkeit zuwenden.

Mit der Beschreibung einer letzten Wüste aus Pasolinis filmischem Schaffen, wird zum Fazit der hier angestellten Untersuchung übergeleitet.

In den vorangegangenen Abschnitten wurde aufzuzeigen versucht, wie die Werke Pasolinis als Filmemacher von asketischen Motiven durchzogen sind. Die Themen des Hungers, der Trennung von der menschlichen Gemeinschaft, des Nein-Sagens gegenüber der Welt, gegenüber der eigenen Realität vermittelt Verhaltensweisen eines radikalen Bruchs, die eine substanzielle Veränderung der Subjektivität bewirken, stehen stets eindeutig in Pasolinis Zentrum des Interesses. Diese Verhaltensweisen des 'Bruchs' treten in Dialog mit den klassischen Themen aus der 'Tradition des Verzichts' – jene typischen Elemente der christlich-asketischen Vorstellungswelt und Ikonografie, die Pasolini durch seine Teilnahme an den kunsthistorischen Seminaren von Roberto Longhi an der Universität bekannt waren. Unter dem Gesichtspunkt einer Kritik an der Modernität interpretiert Pasolini diese Verhaltensweisen der Flucht aus der Welt neu: Sie bedeutet eine Flucht aus der modernen Welt, aus ihrer rohen, oktroyierten und zerstörerischen Industrialisierung, aus ihrem sozialen Konformismus und ihrer spirituellen Ver-Wüstung. Für Pasolini können nur noch die Randfiguren, die Angehörigen des Subproletariats, wie Stracci aus *La Ricotta* und Emilia aus *Teorema*, oder extreme Figuren, die außerhalb der Welt der übrigen Menschen stehen, wie Christus oder der Kannibale aus *Porcile/Orgia*, Sprachrohr einer ähnlichen asketisch-widerständigen Vorstellungswelt sein. Den Menschen der «mutazione antropologica», zu denen z.B. der Industriemagnat in *Teorema* gehört, gelingt es nicht mehr in die 'authentische' Welt der Tradition zurückzukehren, so sehr sie es auch ersehnen. Denn sie haben sich körperlich, von innen heraus verändert und sind Träger der Stigmata jener Ideologie der 'Entwicklung', die Pasolini als apokalyptisch unaufhaltsam ansah.

Nach der Analyse einiger Figuren und Motive der Askese in den Filmen Pasolinis, wird die Untersuchung mit einem letzten Aspekt abgeschlossen, in dem die Definition von Askese, die eingangs zugrundegelegt wurde, möglicherweise ihre deutlichste Ausprägung annimmt.

Wenn die Bewegung der Askese, wie sie hier definiert wurde, von einem Subjekt ausgeht, das sich von der Welt separieren möchte und dies über die

Anwendung von Praktiken gegenüber sich selbst, die zum Ziel haben das Subjekt zu verändern, erreicht, liefert vielleicht der Schauspieler Pasolini selbst in eigener Person das beste Beispiel für diese bestimmte Form der Askese (ohne dabei auf den überinterpretierten Biographismus stützen zu wollen).

## 5. Das Werk träumen, in der Potenz verharren

Im Bezugsrahmen der pasolinischen Filmografie wird in diesem letzten Abschnitt die Schlusssequenz aus *Il Decameron* (1971), in der Pasolini selbst in der Rolle des Giotto auftritt, analysiert.

Am Ende des Films betrachtet Giotto-Pasolini seine künstlerische Arbeit und ruft im Moment der Fertigstellung seines Werkes aus: «Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?» [Warum ein Werk vollbringen, wenn es doch so schön ist, es nur zu träumen?] In diesen Worten klingt ein letztes asketisches Motiv an, das auch Herman Melville im Jahr 1853 einer seiner rätselhaftesten und gelungensten Figuren, dem Schreiber Bartleby, in den Mund gelegt hatte. Auch wenn dieser stets höflich und im Grunde entgegenkommend bleibt, vollzieht er doch eine Art 'permanente Potenz', die sich praktisch nie in Handlung auflöst. Er antwortet auf jede Bitte mit einem rätselhaften «I would prefer not to». Gilles Deleuze und Giorgio Agamben haben aus philosophischer Perspektive relevante Beiträge zu diesem ständigen Verweigern Bartlebys gegenüber jeder Tätigkeit verfasst<sup>27</sup>, das doch stets ein 'möchte lieber' bleibt, also kein absolutes, voluntaristisches 'Nein' ist. Agamben erklärt, dass «la potenza è la cosa più difficile da pensare» [die Potenz ist das, was am schwierigsten zu denken ist]<sup>28</sup>, und erläutert dann ausführlicher<sup>29</sup>, dass die Potenzialität als solche, nur als «potenza di non» [eine 'Potenz des Nein'<sup>30</sup>] existiert. Diese 'Potenz des Nein' scheint genau diejenige zu sein, auf die Pasolini in seiner poetischen Sprache am Ende des *Decameron* Bezug nimmt. Pasolini vollendet zwei Kunstwerke: als Schauspieler/Maler im Film beendet er das Gemälde, als Regisseur beschließt er den Film. Im Moment ihrer Fertigstellung fragt sich Pasolini, quasi im Sinne Agambens, ob es nicht im Grunde die beste, ja die «più bella» [schönste] Lösung sei, in der Potenz zu verharren, «preferire di no» [lieber nicht zu möchten] und sich nicht zum Werk zu entschließen. Mit seinem Verweis auf den 'Traum vom Werk' formuliert Pasolini somit in seiner poetisch-filmischen Sprache einen Gedanken, den Agamben mit den Methoden und Termini der Kontinentalphilosophie zu greifen versucht.

In diesem poetischen und im Grunde ironischen Bild einer nicht heroischen, sondern vielmehr lediglich angestrebten Askese bzw. eines Verzichts, der eine Welt eher öffnet als mit einem Objekt – und sei es auch ein Kunstwerk

---

<sup>27</sup> G. Agamben, G. Deleuze, *Bartleby la formula della creazione*, a.a.O.

<sup>28</sup> Ebd., S. 58.

<sup>29</sup> Vgl. S. 59.

<sup>30</sup> An dieser Stelle wird absichtlich die deutsche Übersetzung «Potenz des Nein» von Andreas Hiepko durch 'Potenz des Nein' ersetzt.

von herausragender Qualität –verschließt, hinterlässt Pasolini ein letztes ‘Motiv’, über das man reflektieren soll, um eine Form der Askese zu ersinnen, die sich in der Potenz (mit Pasolinis Worten gesprochen: im Traum) erhält und sowohl über die Eigenschaften des Verzichts, die uns die christlich-asketische Tradition überliefert hat, als auch über das freudsche Paradigma der Sublimierung im Werk hinausgeht.

Antonio Lucci, Humboldt Universität, Berlin  
✉ [lucciant@hu-berlin.de](mailto:lucciant@hu-berlin.de)