

Articoli/3

Das Gegessene ißt zurück **Pasolinis metabolische Kritik**

Thomas Macho

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 27/09/2015. Accettato il 10/10/2015.

This paper analyses the relationship between criticism against power and the representation of hunger in Pier Paolo Pasolini's work, above all on his film production. The critical potential of Pasolini's work is highlighted through the classical hermeneutical tools of Anthropology and Cultural Studies, focusing the theme of hunger, eating and cannibalistic being eaten.

1. Macht und Essen

Eine elementare Kritik der Macht zielt auf Praktiken des Verzehens. Dabei geht es nicht nur um aktuelle Debatten zum Tierschutz oder um Brechts Leitthese aus der *Dreigroschenoper*: «Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral»¹, sondern um eine Haltung zur Welt. Der Essende – so könnte eine verbreitete Haltung beschrieben werden – will aufnehmen, aneignen, einverleiben, gleichsam die Differenz zwischen Ich und Welt vernichten; er empfindet sich als Container, der möglichst rasch gefüllt werden muss. In seinem Hauptwerk *Masse und Macht* schrieb Elias Canetti: «Alles, was gegessen wird, ist Gegenstand der Macht. Der Hungerige fühlt leeren Raum in sich. Das Unbehagen, das ihm diese innere Leere verursacht, überwindet er, indem er sich mit Speise füllt. Je voller er ist, desto besser ist ihm zumute»². Eine andere Haltung ist geprägt von Vorsicht, Misstrauen und Verweigerung: Die Welt ist dem Essenden fremd; ihr Eindringen in seinen Körper verlangt ein genaues Studium der Gütesiegel, Herkunftsnachweise und Inhaltsstoffe der Nahrungsmittel, geradezu als müssten sie erst einen Asylantrag stellen, bevor sie Mund und Darm passieren dürfen.

Die erste Haltung könnte als Inklusion oder – in psychoanalytischer Terminologie – als Introjektion bezeichnet werden, die zweite als Exklusion, die dem Diktat von Immunitätsidealen zu folgen versucht: Askese sehnt sich nach Reinheit. Eine dritte und vielleicht ältere Haltung nimmt das Essen als Austausch

¹ B. Brecht, *Die Gedichte*, hrsg. v. J. Knopf, Frankfurt a. M. 2007, S. 149.

² E. Canetti, *Masse und Macht*, Werke Bd. III, München-Wien 1993, S. 257.

mit der Welt wahr: als Stoffwechsel, als Metabolismus – vom griechischen Wort *μεταβολή*, ‘Veränderung’ –, als eine Art von Kommunikation. Sibirische Jägervölker sollen den erlegten Tieren rituell versichert haben, dass sie ihrer Art einmal selbst zur Nahrung dienen werden; die Tötungsschuld wird durch eine symbolische Vorwegnahme des eigenen Todes beglichen. In einem altindischen Opfertraktat, dem *Shatapatha-Brahmana*, heißt es vom Jenseits, das als Vexierbild der diesseitigen Welt vorgestellt wird: «Denn welche Speise der Mensch in dieser Welt ißt, die ißt ihn in jener Welt wieder»³. Alexander Meschnig kommentiert, das Sanskrit-Wort für Fleisch (*māmsa*) werde «etymologisch aus zwei Silben» gebildet: «mam bedeutet “mich”, sa “er”, mich wird er dort (im Jenseits) essen, dessen Fleisch ich gegessen habe»⁴. Knapp und bündig formulierte Elias Canetti: «*Das Gegessene ißt zurück*»⁵.

Nun muss der metabolische Tausch nicht so radikal gedacht werden wie in den eurasischen Jägerritualen oder in altindischen Opfertraktaten; er ereignet sich auch im Alltag geteilter Mahlzeiten, wo ein gemeinsames Geben und Nehmen des Essens praktiziert wird. In solchem Sinne betonte Jacques Derrida:

«Man muß wohl essen» heißt nicht als erstes, etwas in sich aufzunehmen und zu umfassen, sondern essen zu *lernen* und zu essen zu *geben*, Lernen-dem-Anderen-zu-essen-zu-geben. Man ißt nie allein, das ist die Regel des «Man muß wohl essen». Es ist ein Gesetz unendlicher Gastfreundschaft⁶.

Das Ideal der Tischgemeinschaft – vom platonischen Symposion bis zum christlichen Abendmahl – ist oft genug als politisches Sinnbild des Friedens und der Integration zitiert worden; dass diese Friedlichkeit trügerisch ist, bildet freilich auch den Hintergrund für Kants Traktat *Zum ewigen Frieden*, der mit dem Satz anhebt:

Ob diese satirische Überschrift auf dem Schilde jenes holländischen Gastwirts, worauf ein Kirchhof gemalt war, die Menschen überhaupt, oder besonders die Staatsoberhäupter, die des Krieges nie satt werden können, oder wohl gar nur die Philosophen gelte, die jenen süßen Traum träumen, mag dahin gestellt sein⁷.

³ Zitiert nach H. Lommel, *Bhriḡu im Jenseits*, in «Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde», 4, Bamberg 1950, S. 93–110; hier: S. 102.

⁴ A. Meschnig, *Das Gegessene ißt zurück. Zur Archaik der Macht bei Elias Canetti*, in A. Schuller, J. A. Kleber, *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*, Göttingen 1994, S. 47–63; hier: S. 48.

⁵ E. Canetti, *Masse und Macht*, A.a.O., S. 422.

⁶ J. Derrida, «*Man muss wohl essen*» oder *Die Berechnung des Subjekts*. In Ders., *Auslassungspunkte. Gespräche*, hrsg. v. P. Engelmann. Übersetzt von K. Schreiner und D. Weissmann, Wien 1998. S. 267–298; hier: S. 281.

⁷ I. Kant, *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, in Ders., *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*, Werkausgabe Bd. XI, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt a. M. 1978². S. 191–251; hier: S. 195. Vgl. auch I. Därmann: *Kants Kritik der Tischgesellschaft und sein Konzept der Hospitalität*, in Dies., *Figuren des Politischen*, Frankfurt a. M. 2009, S. 98–114.

Auch Canetti hätte an Derridas «Gesetz unendlicher Gastfreundschaft» gezweifelt; er träumte von einer anderen Welt, in der die «Menschen lachen, statt zu essen»⁸, oder von einem Land, «in dem die Leute beim Essen weinen»⁹. Und er fragte, beinahe mit gnostischem Unterton: «Eine Schöpfung, die auf Fraß gestellt ist, – wie soll sie glücken?»¹⁰

2. Der volle Bauch und der Tod

Pier Paolo Pasolini war ein scharfer Kritiker herrschender Machtverhältnisse, und insbesondere ein Kritiker der Konsumgesellschaft, die er als Fortsetzung des Faschismus mit anderen Mitteln wahrnahm. Die elementare Form des Konsums ist das Essen; und insofern ist kaum verwunderlich, dass Pasolini auch die Praktiken des Essens – insbesondere in seinen Filmen – mit einer sensiblen Aufmerksamkeit kommentierte, die als Haltung einer metabolischen Kritik charakterisiert werden könnte: Sie achtet auf Prozesse des Austauschs, der Konversion von Leben und Tod, der inneren Zusammenhänge zwischen Tischgesellschaft und Opferritual. Schon Pasolinis erster Film *Accattone* (1961) beginnt – nach dem Vorspann mit der Musik von Johann Sebastian Bach und dem Motto aus Dantes *Divina Commedia* – zu Tisch. Der erste Satz, der gesprochen wird, verweist auf das Ende der Welt; wenig später geht es um den Tod. Erst sagt der Blumenverkäufer, die Tischgesellschaft wirke «wie aus dem Leichenhaus entsprungen»; danach wird die Geschichte des armen Barberone erzählt, der gewettet hatte, mit vollem Bauch über den Fluss schwimmen zu können und dabei ertrunken war. Im Streit bietet Accattone dieselbe Wette an: Er schlägt sich den Magen voll, bekreuzigt sich kurz und springt von der Brücke – neben der Statue eines Engels – ins Wasser. Die lustvoll, nahezu mit pantomimischer Perfektion zelebrierten Essensszenen in *Accattone* nehmen viel Raum ein: Manchmal quellen einzelne Brocken aus dem vollgestopften Mund. In der deutschen Fassung erhielt der Film den Untertitel «Wer nie sein Brot mit Tränen aß». Das Pathos des Goethe-Gedichts – «denn alle Schuld rächt sich auf Erden» – passt zwar nicht zu Pasolinis Intention; aber es unterstreicht die Bedeutung des Essens. Während ein Kilo Spaghetti gekocht wird, räsoniert Accattone: «Was ist der Hunger schon, nichts als Einbildung, gefährliches Laster, eine dumme Angewohnheit. Unsere Eltern hätten uns gar nicht erst ans Essen gewöhnen sollen». Er nimmt einen Jungen auf den Schoß: «Wer hat denn dir das Fressen beigebracht? Bestimmt dein Vater, der Hungerleider».

Der volle Bauch repräsentiert den Tod; so wird in *Accattone* auch das Aussehen des ertrunkenen Barberone beschrieben: «Sein Bauch war geschwollen wie eine Trommel». Das Motiv vom Schwimmen mit vollem Bauch tauchte

⁸ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, München-Wien 1973, S. 231.

⁹ Ebd. S. 157.

¹⁰ E. Canetti, *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973–1985*, München-Wien 1987, S. 66.

übrigens bereits in Pasolinis erstem Roman auf, in *Ragazzi di vita* von 1955. Die Jungen der Vorstädte veranstalten darin eine Art von Mutproben im Fluss; Begalone, einer dieser Jungen, wird mit folgenden Sätzen beschrieben:

Seine gelbe Haut wurde von leichtem Rot überzogen, das seine Sommersprossen versteckte. Man konnte meinen, über seinen Rippen, die wie die eines Gekreuzigten aussahen, wäre, anstelle von normaler Haut, gekochtes Fleisch. Aus seiner Hosentasche zog er ein Taschentuch hervor, das bereits voll kleiner roter Flecken war, und hielt es sich beim Husten vor den Mund. Und während er hustete, fluchte er vor sich hin.

Der Schwimmversuch geht beinahe schief:

Eine Zeitlang trieb er mit kurzen Armbewegungen mitten im Fluß, aber er fühlte sich eher noch unwohler: sein Kopf sauste, und er hatte das Gefühl, als läge eine tote Katze in seinem Bauch. Fast verlor er die Sinne und bekam einen solchen Schrecken, daß er keuchend vor Anstrengung ans Ufer schwamm. [...] Morgens hatte der Arme, da er am vorhergehenden Tag gefastet hatte, einen halben Topf Brot mit Schinkenschwarten gegessen: das mußte ihm nicht bekommen sein, und jetzt kotzte er sich die Seele aus dem Leib.

Genesio, ein anderer Junge, ertrinkt beim nächsten Versuch, den Fluss schwimmend zu überqueren. Er hatte

keine Kraft mehr und schlug wild mit den Armen, ohne jedoch auch jetzt um Hilfe zu rufen. Gelegentlich sank er unter die Wasseroberfläche und kam etwas weiter flußabwärts wieder hoch. Dann, schon fast bei der Brücke, wo sich die Strömung brach und über die Felsbrocken schäumte, ging er zum letzten Mal unter, ohne jeden Laut, und man sah für kurze Zeit nur noch sein schwarzes Haar an der Wasseroberfläche aufschatten¹¹.

Ursprünglich hatte Pasolini geplant, auch Accattone ertrinken zu lassen, wie Sergio Citti – der ältere Bruder des Accattone-Darstellers Franco Citti – berichtet:

Der Tod des Accattone bereitete Pier Paolo ernsthafte Sorgen: laut Drehbuch hatte er im Fluß zu ertrinken, das Jahr war inzwischen jedoch weit fortgeschritten und das Wasser eiskalt. Also sagte er zu mir: "Weißt du, wenn es sehr kalt sein sollte, wenn wir drehen, dann lassen wir ihn einfach unter einem Motorrad sterben. Schließlich will ich ihm keine Lungenentzündung zukommen lassen"¹².

Gewiss, die Unterkühlung durch eiskaltes Wasser könnte gefährlich sein; dagegen ist die Hausregel, mit vollem Bauch nicht schwimmen zu gehen, schlicht ein Mythos – wie der Sportarzt Arthur Steinhaus schon 1961 mit einer empirischen Untersuchung über *Evidence and Opinions Related to Swimming*

¹¹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita. Roman*. Übersetzt von M. Kahn, Berlin 2009², S. 214 f. und 225.

¹² Ders., *Lichter der Vorstädte*, hrsg. v. F. Faldini und G. Fofi. Übersetzt von K. Baumgartner und I. Mylo, Hofheim 1986, S. 43.

After Meals belegte. Interessanter als ihre Widerlegung ist freilich die intuitive Evidenz solcher Hausregeln: Wieso sollte der volle Bauch in Widerspruch zum Schwimmen treten? Vielleicht liegt die Antwort ganz nahe: Die Bewegung im Wasser erinnert ein wenig an den Metabolismus vor der Zeit des Essens, als die Kinder noch im uterinen Fruchtwasser schwammen, an das «ozeanische Gefühl», das Sigmund Freud in seiner Abhandlung über *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) so kritisch beurteilte. Accattone weiß, es war der Vater, der uns «das Fressen beigebracht» hat, also nicht die Mutter; und erst mit dem Essen beginnt jener Stoffwechsel, der mit Tod und Schuld assoziiert werden kann – und mit der eschatologischen Sehnsucht nach einer Schöpfung, die nicht «auf Fraß gestellt» ist.



Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (1961)

3. Letztes Abendmahl mit *Ricotta*

Ein Jahr nach *Accattone* dreht Pasolini den Film *Mamma Roma* (1962), mit Anna Magnani in der Hauptrolle. Der Titel verweist implizit auf die Gründungssage Roms: Diese Geschichte beginnt bekanntlich mit der Aussetzung der Zwillinge Romulus und Remus im hochwasserführenden Tiber. Der Korb mit den Kindern strandet unter einem wilden Feigenbaum, der *Ficus Ruminalis*, die noch unter Kaiser Augustus am Palatin gezeigt wurde. Der Feigenbaum galt im Altertum als Baum des Selbstmords; Timon von Athen soll in einer Rede angekündigt haben, er werde den Feigenbaum neben seinem Haus fällen, weshalb sich alle Lebensmüden beeilen sollten. Zu den unter dem Baum liegenden Kindern kam nun bald, so erzählt der griechische Philosoph Plutarch aus Chaironeia, entschiedener Gegner des Fleischkonsums und Anhänger des Vegetarismus, «eine Wölfin, um sie zu säugen; auch fand sich ein Specht ein, der ihnen Nahrung brachte und sie beschützte». Gefunden habe die Neugeborenen aber ein Schweinehirt namens Faustulus, der sie seiner Frau als Amme anvertraute. Nach anderen Quellen, ergänzt Plutarch, habe der Name dieser Frau

durch seinen Doppelsinn zur Erdichtung der Fabel Anlaß gegeben. Denn bei den Lateinern bedeutet Lupa sowohl eine Wölfin als eine Hure, und eine solche soll Akka Larentia, die Frau des Faustulus, der die Kinder erzogen hat, gewesen sein. Die Römer feiern noch ihr zu Ehren ein Fest, und der Priester des Mars bringt ihr im Aprilmonat Totenopfer. Das Fest heißt Larentia¹³.

Daraus haben andere Autoren eine Verwandtschaft mit den Laren, den Ahnengeistern, abzuleiten versucht. Anna Magnani verkörpert genau diese Lupa, wie rasch sichtbar wird: Zur Hochzeit ihres ehemaligen Zuhälters Carmine – neuerlich gespielt von Franco Citti – erscheint sie mit drei Schweinen an der Leine, die mit Schleifen geschmückt wurden, und singt ein Spottlied über die Ehe; die Hochzeitstafel erinnert an ein Gemälde vom letzten Abendmahl. Die Schlusseinstellung des Films zeigt Mamma Roma, die sich – verzweifelt über den Tod ihres Sohnes Ettore – aus dem Fenster stürzen will.



Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (1962)

Im folgenden Jahr dreht Pasolini *La Ricotta* (1963), einen 35 Minuten langen Episodenfilm, u. a. mit Orson Welles. Der Film wurde rasch verboten und führte zu einer Verurteilung Pasolinis wegen Gotteslästerung und Verunglimpfung der Religion, obwohl *La Ricotta* als einer der frömmsten Filme bezeichnet werden kann, die jemals gedreht wurden. Erzählt wird von einer filmischen Inszenierung der christlichen Passionsgeschichte, die Pasolini im Vorspann zu *La Ricotta* als «la piú grande che sia mai accaduta» hervorhob, als das «größte Ereignis», das sich je ereignet habe. Der Film spielt auf zwei Ebenen: Einerseits zeigt er – Film im Film – eine Travestie der Passionserzählung, auch unter Bezug auf verschiedene Gemälde, andererseits die Wiederkunft Christi in Gestalt des armen und heißhungrigen Komparsen Stracci, gespielt von Mario Cipriani, der den guten Schächer verkörpern soll. Zunächst wirken die Versuche Straccis, sich etwas zum Essen zu besorgen, komisch; mehrfach scheitert er, bevor er endlich einen Laib Ricotta während einer kurzen Drehpause verschlingen kann. Dabei wird er vom Filmteam beobachtet, das sich über ihn lustig macht und ihn mit allerlei Esswaren bewirft, die er unter kollektivem Gelächter rasch in sich hineinstopft. Was für eine Parodie des letzten Abendmahls! Die Tischgesellschaft mutiert zu

¹³ Plutarch, *Vergleichende Lebensbeschreibungen*. Übersetzt von J. F. S. Kaltwasser. Erster Theil. Magdeburg 1799, S. 76 f.

einem Ritual der Verachtung und Aggression, einer Variante der verbreiteten Praxis, missliebige Personen mit Eiern oder Tomaten zu bewerfen. Die Füllung des Bauchs wird nahezu gewaltsam erzwungen; wenig später stirbt Stracci am Kreuz. Der Regisseur (Orson Welles) steht am Fuß des Kreuzes und ruft mehrmals «azione, azione!», bevor er – und das Publikum mit ihm – zu verstehen beginnt, dass sich eine wirkliche Passion – «passione, passione» – ereignet hat.



Pier Paolo Pasolini, *La ricotta* (1963)

Auch Stracci stirbt am vollen Bauch, doch auf andere Weise als die Personen in *Accattone* und *Ragazzi di vita* – wie das Zerrbild des letzten Abendmahls bezeugt. Der Metabolismus der Konsumgesellschaft verzehrt seine Protagonisten; noch während wir essen, werden wir aufgefressen. «Man muss aufhören, sich essen zu lassen, wenn man am besten schmeckt», schrieb Friedrich Nietzsche in *Also sprach Zarathustra*, in seinem Plädoyer für den «freien Tod», im Lob der «heiligen Neinsager»¹⁴; aber vielleicht ergibt sich die Pointe der Erzählung vom letzten Abendmahl gerade aus der Umkehrung der metabolischen Logik des Konsums. Können wir nur «lernen, dem Anderen zu essen zu geben», indem wir uns selbst essen lassen? Die Abendmahlsszene in Pasolinis *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) verzichtet auf kunsthistorische Anspielungen, wie sie etwa in *Mamma Roma* oder *La Ricotta* erscheinen. Die Jünger sitzen um den Tisch, nicht aufgereiht an einer langen Tafel; sie essen Brot- und Fleischstücke mit den Fingern, ernst, aber nicht feierlich. Die Tischgesellschaft entsteht zuerst aus der Verteidigung der Frau, die das Haar Jesu einölt, danach durch die Adressierung des Mannes, der den Gastgeber überliefern – wörtlich ‘tradire’ – werde: im Echo der Stimmen «sono io?», zuletzt durch die Teilung des Brotes, das wie eine Waffel aussieht, und die Weiterreichung des Weinbechers: mein Körper («mio corpo»), mein Blut. Während die Jünger trinken, wird mehrmals das glücklich lächelnde Gesicht Jesu eingeblendet; seine Vereinigung mit der Tischrunde

¹⁴ F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Sämtliche Werke/Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Bd. IV, München-Berlin-New York 1980, S. 94 f.



Pier Paolo Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo* (1964)

ist offenbar gelungen. Sichtbar bleibt dennoch, wie schwer es wohl war, die historisch und theologisch überdeterminierte Szene in eine filmische Bildsprache zu übertragen. Pasolini hat das sakrale Gewicht ganz auf die Musik verschoben; so entstand eine Spannung zwischen dem Essen und seiner Bedeutung, zu den Schlüsselfragen: Wer isst hier wen? Und wer isst zurück?

4. Utopie des Tierfriedens

Für Pasolini, der den Untergang des bäuerlichen Lebens in Italien so oft beklagt hatte, war das letzte Abendmahl ein Ereignis, das nur in einer agrarischen Kultur stattfinden konnte: kein Bewerfen mit Esswaren wie in *La Ricotta*, die rasch verschlungen werden müssen, sondern ein ruhiges Geben und Nehmen. Doch warum greift Jesus zum Brot, um es zu teilen und zu seinem Körper zu erklären? Auf dem Tisch steht ja – zumindest in Pasolinis Film – auch eine Schüssel mit Fleischstücken. Und wird nicht Jesus selbst in einer Vielzahl liturgischer Texte mit dem Opferlamm identifiziert? Fleisch ist jedoch ein selten verzehrtes Nahrungsmittel in einer Agrarkultur; die Tiere sind als Last- und Zugtiere, als Lieferanten von Milch, Butter, Käse oder Wolle schlicht zu wertvoll, um bei jeder Gelegenheit gegessen werden zu können. Fleisch wurde daher häufig nur im Rahmen von Opferfesten verzehrt. Nun stand bekanntlich das Pessachfest – das Fest zur Erinnerung an den Exodus der Israeliten aus der ägyptischen Sklaverei – unmittelbar bevor. Die Pessachlämmer waren bereits geschlachtet; sie sollten aber erst am Festtag selbst gegessen werden, weshalb die Evangelien auch nicht erwähnen, dass beim letzten Abendmahl Lammfleisch auf der Speisekarte stand. Brot und Wein sind dagegen die symbolischen Lebensmittel schlechthin, die den Alltag einer bäuerlichen Kultur prägen. Und eine metabolische Kritik fragt stets auch danach, *was* gegessen wird – und wie es geteilt werden kann. Die Fleischteilung ist kompliziert: Wer erhält die besten Stücke? Und wer muss sich mit Knochen oder Fett begnügen? Davon erzählen alte Mythen wie die Erzählung vom Opferbetrug des Prometheus, während sogar die etymologischen Wurzeln der Worte für Brot in verschiedenen Sprachen auf die Praxis des Teilens und – wie im altfranzösischen *compain*, im deutschen *Kumpan* oder im englischen *companion* – auf die Freundschaft verweisen.

Die Utopie einer Schöpfung, die nicht «auf Fraß gestellt ist», zielt auch auf den Fleisch-, Tötungs- und Opferverzicht. Sie erinnert an die eschatologische Vision vom Tierfrieden, die der Prophet Jesaja ausgedrückt hat:

Dann wohnt der Wolf beim Lamm, der Panther liegt beim Böcklein. Kalb und Löwe weiden zusammen, ein kleiner Knabe kann sie hüten. Kuh und Bärin freunden sich an, ihre Jungen liegen beieinander. Der Löwe frisst Stroh wie das Rind. Der Säugling spielt vor dem Schlupfloch der Natter, das Kind streckt seine Hand in die Höhle der Schlange (*Jes 11, 6–8*).

Von solcher Utopie einer friedlich-paradiesischen Gemeinschaft zwischen Menschen und Tieren handelt auch Pasolinis Film von großen und kleinen Vögeln: *Uccellacci e uccellini* (1966). Der Film spielt in zwei Zeiten: einerseits in der Gegenwart, in der Vater und Sohn – gespielt von Totó und Ninetto Davoli – durch die Vorstädte wandern und dabei von einem sprechenden Raben begleitet werden, andererseits in der Zeit des Franziskus von Assisi, der zwei Mönchen den Auftrag erteilt, seine «Vogelpredigt zu Ende zu führen» und «mit zwei sehr unterschiedlichen Vogelarten zu beginnen: den anmaßenden Falken und den bescheidenen Spatzen»¹⁵. Bruder Ciccillo (wiederum gespielt von Totó) erlernt das Kreischen der Falken, denen er das Evangelium des Tierfriedens vermittelt. Zwischenzeitlich wirft Ninetto einen Blick in den Himmel, den Paradiesgarten mit allen Tierarten, aber auch auf einen Tisch mit vielen Speisen. Gott fordert ihn auf, soviel zu essen, wie er will – und er stopft sich den Mund voll: mit Ricotta. Auf dem langen Holztisch liegen Brotlaibe, Käse und Melonen, aber kein Fleisch. Komplizierter gestaltet sich danach die Predigt für die Spatzen, bis Ciccillo versteht: Mit Spatzen kommuniziert man nicht mit Zwitschern, sondern durch Hüpfen. Und so hüpfen sie folgenden Dialog, der neuerlich ums Essen kreist. «Wir sind Diener des Herrn, wir bringen euch die Frohe Botschaft», beginnt Ciccillo. Die Spatzen antworten: «Endlich! Wir warten schon so lange darauf». Der Mönch ist begeistert: «Wirklich? Das ist schön», worauf die Spatzen antworten: «Ja, vor allem im Winter, wenn überall Schnee liegt und wir nirgendwo auf dem Land einen Krümel Nahrung finden». Der Fromme ist irritiert: «Moment! Was für eine Frohe Botschaft erwartet ihr denn, Freunde?» – und er erfährt: «Nun, die Frohe Botschaft, die uns Unmengen von Hirse und zartem Weizen verkündet, damit wir fett werden wie die Drosseln!»¹⁶ Aber das genügt nicht; auch die Spatzen sollen lieben wie die Falken – und fasten.

In der Gegenwart werden Totó und Ninetto von dem sprechenden Raben belehrt: Ein Gespenst geht um in Europa, und zwar die Krise des Marxismus»¹⁷. Sie wird zurückgeführt auf den bewusstlosen Zyklus von Produzieren und Konsumieren, aber auch auf Gewalt.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Große Vögel, kleine Vögel*. Übersetzt von K. Fleischanderl. Mit einem Nachwort von P. Kammerer, Berlin 1992, S. 56.

¹⁶ Ebd. S. 69 und 86.

¹⁷ Ebd. S. 160.

Krieg zwischen Indien und Pakistan, Krieg um Trient und Triest! [...] Ihr wißt es zwar nicht, aber ihr seid Komplizen des Alten bei der kriminellen Verherrlichung des Idols Eigentum! [...] Ich würde sogar so weit gehen, zu behaupten, daß ein Volk, das das Land eines anderen Volkes erobert hat, nur deshalb mordet und tötet, weil es im Unrecht ist: Aber auch wenn das unterdrückte Volk sich auflehnt und seine Sizilianische Vesper veranstaltet, tötet und mordet es, weil es zuvor das Unrecht begangen hat, sich töten und ermorden zu lassen! Und deshalb hatte Gandhi recht! Deshalb müssen wir wie Gandhi immer mit Gewaltlosigkeit siegen! Wie Gandhi hättet ihr euch verhalten sollen! [...] Und ihr hättet in einem einzigen Akt der Sanftmut die kommunistische Revolution und das Evangelium in Einklang gebracht!¹⁸

Was soll der Marxist angesichts der Krise des Marxismus tun, fragt der Rabe – und gibt die hellsichtige Antwort Pasolinis:

Die Reaktionäre präsentieren sich heute als junge Partei der Zukunft, die uns eine glückliche Welt der Maschinen vorgaukelt, voller Freizeit, in der man die Vergangenheit vergessen kann. Die kommunistische Revolution hingegen will die Vergangenheit, beziehungsweise den Menschen retten: Sie kann nichts anderes versprechen, als den Menschen zu bewahren. [...] Gebt eure Regierungen der Lächerlichkeit preis, macht euch zu Märtyrern, damit die Revolution kein Ende nimmt, die Macht sich dezentralisiert, bis das höchste Ziel, die Anarchie, erreicht ist, damit der Mensch sich erneuert infolge einer ständigen Revolution, damit auf immer und ewig die roten Nelken der Hoffnung blühen!¹⁹

Sich zum Märtyrer zu machen, heißt aber erneut, sich essen zu lassen. Denn die «Lehrmeister sind dazu da, in scharfer Soße gegessen zu werden», kommentiert der Rabe, und fügt hinzu: «und wer sie ißt und verdaut, wird selbst auch ein bisschen zum Lehrer»²⁰. Am Ende des Films wird der Vogel tatsächlich von seinen Weggefährten erwürgt und aufgefressen; was übrigbleibt, sind ein paar Federn, Krallen, Knöchelchen und der Schnabel.



Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini* (1966)

¹⁸ Ebd. S. 118 f.

¹⁹ Ebd. S. 161.

²⁰ Ebd. S. 160 und 203.

5. Im Schweinestall

Eine andere Variante des Gastmahls steht im Zentrum von Pasolinis *Teorema* (1968), seinem vielleicht bekanntesten Film, der zwei Jahre nach *Uccellacci e uccellini* in die Kinos kam. Eine Mailänder Fabrikantenfamilie erhält unerwarteten Besuch von einem Gast (gespielt von Terence Stamp). Dieser Gast – Nachfahre eines griechischen Gottes oder des französischen Dichters Arthur Rimbaud, dessen Werke er liest – ist sein eigenes Gastgeschenk; er teilt seinen Körper in sexuellen Beziehungen mit allen Familienmitgliedern, von der Haushälterin Emilia, der Tochter Odetta und dem Sohn Pietro bis zur Mutter Lucia und dem Vater Paolo. Danach verlässt er die Familie, die in heilloser Verwirrung zurückbleibt. Odetta wird in katatoner Erstarrung in eine psychiatrische Klinik eingeliefert; Pietro beginnt abstrakte Bilder zu malen: Schütt- und Pissbilder in der Tradition Jackson Pollocks, inspiriert von der Frage, wie der eigene Körper auch in ein Kunstwerk investiert werden kann; Lucia sucht reihenweise sexuelle Begegnungen mit jungen Männern; Paolo schenkt den Arbeitern seine Fabrik, entledigt sich auf dem Mailänder Bahnhof seiner Kleider und wandert in jene trostlose Wüste, die schon im Vorspann zu sehen war. Emilia (gespielt von Laura Betti) wählt den Weg der Askese und des Martyriums; sie kehrt zurück in ihr Heimatdorf, ernährt sich fortan ausschließlich von Brennnesseln und schwebt plötzlich über den Dächern wie ein in den Himmel geklebter Engel. Danach lässt sie sich lebendig begraben; aus ihren strömenden Tränen entspringt eine Heilquelle. Sie übersetzt die antike Erscheinung des Gastes in eine christliche Logik des Verzichts, der Nachfolge, Selbstopferung und Bewirkung von Wundern. Die gewählten Auswege – der Wahnsinn Odettas, die Promiskuität Lucias, die Pissbilder Pietros, die Nacktheit Paolos und die Heiligkeit Emilias – können jedoch allesamt das Gastgeschenk des jungen Mannes nicht erwidern und seine Rückkehr evozieren. Geschichte einer gescheiterten Kommunion: Der Konsumismus des Bürgertums, so die Botschaft Pasolinis, ist zum Untergang verurteilt.



Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (1968)

Ein Jahr später drehte Pasolini einen düsteren, allegorischen Film, basierend auf den Theaterstücken *Porcile* (1966) und *Orgia* (1968). Der Film vom Schweinestall wurde in wenigen Wochen, mit kleinem Budget, produziert; er versammelte allerdings eine Reihe bedeutender Darsteller aus dem Kreis der *Nouvelle*

Vague: Anne Wiazemsky, die Heldin Robert Bressons aus *Au Hasard Balthazar* (1966), die schon die Rolle der Odetta in *Teorema* gespielt hatte, Jean-Pierre Léaud, den Lieblingsschauspieler Truffauts, Ugo Tognazzi und Marco Ferreri, die vier Jahre nach *Porcile* in *La Grande Bouffe* (1973) ein verwandtes Thema verhandelten: die Geschichte von einem Selbstmordpakt des maßlosen Fressens. Auch Pasolinis *Porcile* handelt vom Fressen und Gefressenwerden. Zwei Handlungsstränge werden ineinander verflochten: die Geschichte eines jungen Mannes (Pierre Clémenti), der in einer wüsten Vulkanlandschaft umherzieht, zum Kannibalen wird, und zuletzt den Wölfen – im Film sind es deutsche Schäferhunde – geopfert wird, und die Geschichte eines bundesdeutschen Haushalts, geprägt von den Kontrasten zwischen Protestbewegungen und der neuen Allianz zwischen Kapitalisten und NS-Verbrechern. Julian (Jean-Pierre Léaud), Protagonist der zweiten Geschichte, verweigert sich beiden Seiten, er entzieht sich sogar dem Mädchen Ida (Anne Wiazemsky), das ihn zu lieben bekennt; er wird am Ende von den Schweinen aufgeessen, denen seine einzige erotische Zuneigung galt. Der Regisseur verstand den Film als eine autobiographisch inspirierte, grausam-sanfte Parabel, als ein «Petrarca-Sonett über ein Thema von Lautrèamont». Als «vereinfachte Botschaft des Films» resümierte Pasolini: «Die Gesellschaft, jede Gesellschaft, frißt sowohl ihre ungehorsamen Kinder, als auch die Kinder, die weder gehorchen noch nicht gehorchen»²¹. Für Pasolini waren die Schweine einerseits Symbole der Bourgeoisie (im Sinne von Brecht oder George Grosz), andererseits Symbole einer archaischen Gegenwelt, die sich dem Zwang zur Industrialisierung und Kapitalisierung widersetzt. Mit den Schweinen verband sich für ihn die Ambivalenz der Barbarei: als Welt *nach* der Zivilisation, aber auch als Welt *vor* der Zivilisation.

Der Ausdruck Barbarei, das geb' ich gern zu, ist der Ausdruck, den ich am meisten liebe. Denn in meiner ethischen Logik ist die Barbarei der Zustand, der der Zivilisation, unserer Zivilisation, vorausgeht: der des gesunden Menschenverstands, der Vorsorge, der Ausrichtung auf die Zukunft. Ich weiß, das mag irrational und sogar dekadent erscheinen. Die primitive Barbarei hat etwas Reines, etwas Gutes: Ihre Brutalität tritt nur in seltenen, außergewöhnlichen Situationen zutage²².



Pier Paolo Pasolini, *Porcile* (1969)

²¹ P. P. Pasolini, *Lichter der Vorstädte*, A.a.O. S. 121.

²² Ebd. S. 122.

Die Opposition gegen den Kapitalismus offenbart sich als Kannibalismus:

Der Kannibalismus ist ein semiologisches System. Man muß ihm hier seine volle allegorische Bedeutung zurückgeben: Symbol zu sein für eine Revolte, die mit äußerster Konsequenz betrieben wird. Das Geheimnis des zweiten Helden, das ihn mit dem mystischen Universum kommunizieren läßt, durch das er sich dem Einfluß seiner bürgerlichen Familie, der Autorität seines Vaters, des Industriekapitäns, teilweise entziehen kann, ist seine Liebe zu den Schweinen. Es ist eine symbolische Liebe, ein dem Kannibalismus analoges Symbol. Mit einem Unterschied: der Kannibalismus ist das Symbol der absoluten Revolte, die an die schrecklichsten Zustände der Heiligkeit heranreicht, während die Liebe zu den Schweinen – eine letztthin mögliche Liebe – auf halbem Weg stehenbleibt²³.

Der Schweinestall symbolisiert die Gesellschaft, und zugleich die Wüste, das Zentrum des Widerstands, des Martyriums, des Opfers, der Einwilligung, selbst gegessen zu werden. Pasolinis metabolische Kritik richtet sich gegen einen Konsumismus, der uns zuletzt zur Autophagie verurteilt: Im bewussten Fressen, das die Evidenz des metabolischen Tauschs ignoriert, beginnen wir uns selbst aufzufressen – wie in jener schwer erträglichen Szene aus Pasolinis letztem Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), in der die Opfer von den Machthabern gezwungen werden, ihre eigenen Exkremate – in einer Parodie jeder Tischgesellschaft, wie sie übrigens auch Luis Buñuel in *Le Fantôme de la liberté* (1974) inszeniert hat – zu verzehren. Nicht mehr das Gegessene isst zurück, sondern die Essenden selbst, in einer Bewegung fortdauernder Tautologisierung jeder Veränderung, vom ersten Bissen bis zum Tod.

Thomas Macho, Humboldt Universität, Berlin
✉ tmacho@culture.hu-berlin.de

²³ Ebd. S. 123.