
Abgioia. Tanz der Angst und des Konflikts

Georges Didi-Huberman

1.

Ich erinnere mich an kein Bild, das nicht ein Bild der Auseinandersetzung wäre. Das nicht selbst Auseinandersetzung wäre. Nicht allein, weil ein Bild vor uns existiert und wir, ihm gegenüberstehend, aufgefordert werden, zu verweilen und uns mit ihm auseinanderzusetzen, sondern auch, weil es eine Handlung ist und kein Ding, eine Geste und kein Innehalten, eine Konfrontation und keine Stasis. Ich werde hier über Pasolini sprechen. Wie man sich erinnern wird, besteht der Filmemacher in *Empirismo eretico* sehr nachdrücklich darauf, dass das Kino seiner Natur nach insofern poetisch sei, als es sich in intimer Weise den menschlichen Gesten und den »instrumentellen Praktiken« nähert: Noch der geringste Film, schreibt er, wäre in diesem Sinn als ein »großes Gedicht des Handelns« (*grande poema d'azione*) aufzufassen:¹

Was aber genau bedeutet unter diesem Gesichtspunkt betrachtet Handlung? Um diese Frage beantworten zu können, ist es erforderlich, in den intimen Konflikt einzutreten, den Pasolini zufolge jede menschliche Geste als solche voraussetzt. Das »Handeln« ist gleichzeitig global und lokal: Sein globales Feld ist dasjenige der *einander gegenüberstehenden Völker* – und deshalb greift der Ausdruck »großes Gedicht des Handelns« eine Formulierung Lenins über die Revolution im Allgemeinen auf –, ihr lokales Feld ist dasjenige der *einander gegenüberstehenden Körper* und ihrer stets singulären Begehren. Wenn Pasolini am Ende seines Lebens lauthals seine Abneigung gegen Eisenstein verkündet, nachdem er ihn zunächst so sehr bewundert und viel von ihm übernommen hatte, so vor allem deshalb, weil der russische Regisseur sein Leben mit der Inszenierung der Konflikte zwischen den Klassen zugebracht hat, den Konflikt des Lokalen und des Globalen in der Darstellung der Völker und der Körper, aus denen diese sich zusammensetzen, außer acht gelassen habe: »Les marins du Potemkine sont des êtres sans âme, sans

¹ Pier Paolo Pasolini: *La lingua scritta della realtà* (1966), in: ders.: *Empirismo eretico*, Milano 1991, S. 198–226, hier S. 200. Anm. d. Übers.: Dieser zentrale Text fehlt in der deutschen Übersetzung: *Ketzererfahrungen. »Empirismo eretico«*. Schriften zu Sprache, Literatur und Film, übers. v. Reimar Klein, München 1979.

corps, sans sexe, qui se déplacent comme des marionnettes ›positives‹. Il ne suffit pas d'avoir raison et d'être un héros pour être vivant.²

Der lumpenproletarische Held von *LA RICOTTA* (I/F 1962), ein Mann, der sogar daran scheitert, sich angemessen in die ›Klasse‹ der anderen Statisten des Films einzugliedern, lässt diesen Konflikt zwischen *einzelnem Körper* und *Gesellschaftskörper*, die Schwierigkeit jedes Körpers, sich im Rahmen eines kohärenten ›Volks‹ zu exponieren, deutlich zutage treten. So wird der ›arme Stracci‹ von denen erniedrigt, die weniger arm sind als er, obwohl doch die Aushungerung seines Körpers zum Himmel schreit: Während er an sein Kreuz gefesselt auf dem Boden liegt, sieht er sich der sadistischen Grausamkeit eines Filmtechnikers unterworfen, der ihm abwechselnd Nahrung reicht und sie ihm dann verweigert. In der profanatorischen Ökonomie Pasolinis könnte man diese Sequenz als die am wahrhaftigsten ›sakrale‹ betrachten, um seine bevorzugte Ausdrucksweise aufzunehmen. Denn es ist der arme Dieb – und nicht der von einem jungen und unbedeutenden Statisten, einem Schönling gespielte Christus –, der hier als der eigentliche Märtyrer gelten muss – und es sei bemerkt, dass sich das Martyrium auf eine Eigenschaft Straccis bezieht, die das Christentum als eine der sieben Todsünden betrachtet, die *golosità*, in der sich Naschhaftigkeit und Gier vermischen. (Stracci stirbt an seinem übergroßen Hunger, aber auch deshalb, weil er beim caravaggesken Bankett, mit dem man ihn schließlich bedenkt, zu viel gegessen hat).

So erklärt sich auch, warum Pasolini sich selbst als einen Dichter der »unkeuschen« oder »unreinen Handlungen«³ (*atti impuri*) präsentieren konnte. *IL VANGELO SECONDO MATTEO* (DAS ERSTE EVANGELIUM – MATTHÄUS, I 1964) etwa hat er als das Projekt einer »durch die Augen eines Nichtgläubigen, eines Marxisten« gesehenen religiösen Erzählung charakterisiert, die als solche ausgestellt wird und folglich nach dem Prinzip des inneren Konflikts und der »Kontamination der Stile«⁴ aufgebaut ist. Es ist ein wenig wie bei Georges Bataille, bei dem die *Mischung der Gattungen* und das Lob der »armseligen Formen« nicht ohne eine Theorie der unreinen und transgressiven »Sakralität«⁵ zu denken ist, wenn die *sacralità* bei Pasolini

2 Pier Paolo Pasolini: *Contre Eisenstein* (1973), übers. v. Hervé Joubert-Laurencin in: ders.: *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957–1974)*, Paris 2000, S. 163. »Die Seeleute der *Potemkin* sind Wesen ohne Seele, Körper und Geschlecht, die sich wie ›positive‹ Marionetten fortbewegen. Es genügt nicht, Recht zu haben und ein Held zu sein, um lebendig zu sein.« (Übers. MC)

3 Pier Paolo Pasolini: *Unkeusche Handlungen*, in: ders.: *Amado moi. Zwei Romane über die Freundschaft*, übers. v. Maja Pflug, Berlin 1984, S. 9–119.

4 Pier Paolo Pasolini: *Entretien avec Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli* (1965), in: Alain Bergala/Jean Narboni (Hg.): *Pasolini cinéaste*, Paris 1981 (*Cahiers du cinéma*, hors-série), S. 40–42; ders.: *Pasolini l'enragé* (dialogues avec Jean-André Fieschi), in: ebd., S. 46.

5 Vgl. Georges Bataille: *L'abjection et les formes misérables* (1939), in: ders.: *Œuvres com-*



nicht ohne eine *Konfliktwerdung der Formen* zu denken ist, deren politischer Einsatz eben nichts anderes ist als die *Formwerdung der Konflikte*, und zwar jener Konflikte, in die sich die Völker gleichermaßen als Theater wie als Akteure, gleichermaßen global wie lokal verwickelt sehen.

Darin bestünde also Pasolinis Realismus. Wenn Giuseppe Zigaina das Kino des Dichters im Herzen der Wirklichkeit sieht,⁶ müssen wir dieses Bild zu Ende denken, ohne dabei zu vergessen, dass das Herz unseren Körper deswegen lebendig macht, weil es rhythmisch *schlägt*, weil Diastole und Systole, die Kraft der Schläge und ihr Aussetzen in den Pausen *sich* in ihm *schlagen*. Es mag zutreffend sein, wenn man sagt, dass der Realismus bei Pasolini durch seine »Intertextualität« komplex, durch seine »Utopie« poetisch und durch seinen »Fetischismus« übertrieben ausfällt, aber man kann es dabei nicht bewenden lassen.⁷ Man muss dann auch noch begreifen, warum dieser Realismus die Welt so beunruhigend macht, oder auch, wie er uns die Körper zwischen Träumen des Gefühlsüberschwangs und Albträumen des Totalitarismus zu betrachten gibt.⁸ Alain Bergala hat vermutlich zu Recht

plètes, II, Paris 1970, S. 217–221; ders.: *La Sociologie sacrée du monde contemporain* (1938), Paris 2004.

⁶ Giuseppe Zigaina: *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia 1995, S. 45–75.

⁷ Vgl. Alain Bergala: *Pasolini, pour un cinéma deux fois impur*, in: Bergala/Narboni: *Pasolini cinéaste* (wie Anm. 4), S. 7–10; Maurizio Viano: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 1–67; Fabio Vighi: *Beyond Objectivity: The Utopian in Pasolini's Documentaries*, in: *Textual Practice* XVI/3 (2002), S. 491–510.

⁸ Vgl. Luca Caminati: *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano 2007, S. 31–51; Roberto Chiesi: *Le corps rêvé et le corps dégradé. Formes de la corporalité pasolinienne de la Trilogie de la vie à Pétrole*, übers. v. J.-B. Para u. C. Gaillourd in: *Europe* 947 (2008), S. 148–164. In dieser Hinsicht sind vielleicht die Schwierigkeiten symptomatisch, die es bereitet, Pasolini in ein großes Tableau des Realismus und des Neorealismus zu integrieren, wie es Umberto Barbaro mit groben Strichen

vom Kino Pasolinis als »deux fois impur«, also als einem zweifach unreinen gesprochen: unrein zum einen, weil es kein »cinéma issu du cinéma« ist (aus dem Kino entsprungenes Kino wie das Godards); unrein zum anderen, weil es nicht durch und durch »cinéma de l'inscription vraie«⁹ ist (also ein Kino der wahren Inschrift der Wirklichkeit, wie André Bazin es gewollt hätte).

Aber man kann ein Werk nicht allein über die Frage definieren, wem oder was es sich verweigert, und nicht einmal über die Ketzerei, die es für sich selbst beansprucht.¹⁰ Vor allem anderen stellt sich die Frage, wozu Pasolini in der konfliktträchtigen Vitalität, im fundamentalen Überschwang – und nicht mehr im Mangel [défaut] – seiner »unreinen« oder »kontaminierten« Gefüge *ja* sagen wollte.¹¹ Als ihn Jean-André Fieschi, offenkundig in Bezug auf die technische Ebene seiner Filme, dazu befragt, antwortet Pasolini zunächst in einem experimentellen Französisch und sagt: »j'ai exercité – on dit exercité? essayé? éprouvé – une simplification«,¹² kurz, er habe sehr viel daran gearbeitet, »in Einfachheit zu drehen [...]«. Und dies, weil »die Heiligkeit sehr einfach ist.«¹³ Ohne auf die Komplexität einzugehen, die diese gleichzeitige Behauptung des Realismus und der »Sakralität«, diese »Einübung« oder »Prüfung« voraussetzt, sei nur bemerkt, dass Pasolini anschließend spontan auf ein Lob der Großaufnahme¹⁴ verfällt, er, dessen Initialen in der italienischen Drehbuchsprache eben für die Großaufnahme stehen, *PPP* für *prmissimo piano*. Großaufnahme: Ich betrachte also aus solcher Nähe und so genau, dass ich mich in das, was ich betrachte, ganz und gar verwickle, mich ihm mit Leib und Seele füge. Ich betrachte etwas aus solcher Nähe so genau, dass der *Andere Gestalt annimmt*, in mich hineinragt und schließlich, wenn man so sagen kann, *in mir selbst* Fleisch wird. Dergestalt, dass logischerweise »die Verwendung des Schuss-Gegenschuss ohne jede feste Regel [erfolgen wird]«,¹⁵ wie durch Kontamination. Als ob in einer solchen Praxis des Kinos der frontale Konflikt der

malt: Umberto Barbaro: Neorealismo e realismo, hrsg. v. Gian Piero Brunetta, Roma 1976.

⁹ Bergala: Pasolini (wie Anm. 7), S. 9.

¹⁰ Vgl. Naomi Greene: Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy, Princeton 1990; Bertrand Levergeois: Pasolini: l'alphabet du refus, Paris 2005, S. 17–26 u. S. 113–148.

¹¹ Über das bei Pasolini allgegenwärtige Motiv der Ansteckung vgl. Zigaina: Hostia (wie Anm. 6), S. 13–30 (»La contaminazione totale«); Patrick A. Rumble: Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life, Toronto / Buffalo, NY / London 1996.

¹² Anm. d. Übers.: Pasolini tastet sich vom italienischen Verb *esercitare*, »ausüben, üben, trainieren«, in dem natürlich die Exerzitien, also die religiöse Einübung in etwas stecken, ins Französische vor. Er sagt also sinngemäß: »Ich habe mich in eine Vereinfachung eingeübt? Sie versucht? Erprobt (bzw. geprüft)?«

¹³ Pasolini: Pasolini l'enragé (wie Anm. 4), S. 44.

¹⁴ Ebd. S. 45.

¹⁵ Ebd. S. 46.

liebenden Verschmelzung, der Auseinandersetzung und der Empathie nicht mehr aufgelöst werden sollte.

2.

Worin besteht dann das Pathos oder die fundamentale *passio* dieser gleichzeitig frontalen und verschmelzenden ›Gestaltwerdung‹? Im gleichen Gespräch mit Jean-André Fieschi gibt Pasolini ihm einen präzisen, absolut idiosynkratischen Namen: es ist das Wort *abgioia*. Ein Wort, so sagt er, das »Freude (*gioia*) wie Leiden« ausdrückt.

»Gleichermaßen. Seit meiner Kindheit, seit meinen ersten Gedichten im friaulischen Dialekt bis zu den letzten Gedichten auf Italienisch, habe ich einen Ausdruck verwendet, welcher der regionalen und, um genau zu sein, der ›provenzalischen‹ Dichtung entnommen ist: *abgioia*. Die Nachtigall singt *ab-gioia*, aus Freude, vor Freude ... Aber *gioia* hatte in der damaligen Sprache die besondere Bedeutung des poetischen *raptus*, der Exaltation, der dichterischen Euphorie. Dieses Wort ist vielleicht der Schlüsselausdruck meines ganzen Schaffens. [...] Das Zeichen, das mein ganzes Schaffen beherrscht hat, ist diese Form der Sehnsucht nach dem Leben, dieses Gefühl des Ausgeschlossenseins, das einem nicht die Liebe zum Leben nimmt, sondern sie noch mehr.«¹⁶

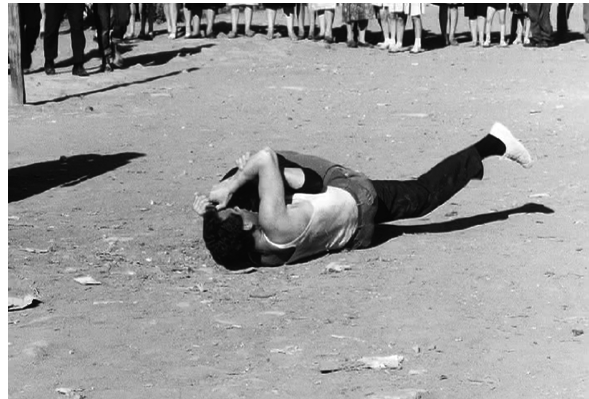
¹⁶ »[...] de la joie (*gioia*) et de la souffrance. En même temps. Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte du Frioul, jusqu'à la dernière poésie en italien, j'ai utilisé une expression tirée de la poésie régionale et, plus précisément, « provençale »: *abgioia*. Le rossignol chante *ab-gioia*, de joie, par joie ... Mais *gioia*, dans le langage d'alors, avait une signification particulière de *raptus* poétique, d'exaltation, d'euphorie poétique. Ce mot est peut-être l'expression-clé de toute ma production. [...] Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie, mais l'accroît.« Ebd. S. 50 (Übers. MC). Es gilt zu bemerken, dass diese durch den »Ausschluss gemehrte Liebe« selbst einen wichtigen Schlüssel zu Pasolinis Position als Homosexueller gibt, die dem, was man *gay culture* nennt, ziemlich fern steht. Davon zeugt ein Brief an Silvana Mauri, der zitiert wird von Franco Cassano: *La Pensée méridienne: le Sud vu par lui-même*, übers. v. Jérôme Nicolas, La Tour-d'Aigues 1998, S. 132: »Diejenigen, denen es, wie mir, bestimmt ist, nicht nach der Norm zu lieben, gelangen dahin, die Frage der Liebe zu überschätzen. Ein normaler Mann kann sich abfinden – was für ein schreckliches Wort – mit der Keuschheit, mit den verpassten Gelegenheiten; aber in mir hat die Schwierigkeit zu lieben das Bedürfnis zu lieben zur Obsession werden lassen: Die Funktion hat das Organ übergroß wachsen lassen, als es mir als Jugendlicher so schien, als sei die Liebe eine unmöglich zu erlangende Chimäre; als dann mit der Erfahrung die Funktion auf das rechte Maß geschrumpft und die Chimäre bis hin zur armseligsten Alltäglichkeit entsakralisiert worden war, war die Krankheit bereits eingepflegt, chronisch und unheilbar.« (Übers. MC. Anm. d. Übers.: Dieser Brief ist in der schmalen deutschen Auswahl Pier Paolo Pasolini: »Ich bin eine Kraft des Vergangenen ...« Briefe 1940–1975, Berlin 1991, nicht enthalten.) Vgl. ders.: *Lettere 1940–1954*, hrsg. v. Nico Naldini, Torino 1986, S. 389 f.

Im Friaulischen wie im Italienischen und im Provenzalischen wie im Lateinischen bezeichnet die Präposition *ab* gleichzeitig die *Herkunft* und den *Abstand*: die Verbindungsstelle und die Fluchtlinie. Jenen Ort da, vom dem alles herkommt, aber von dem es auch aufzubrechen, vielleicht erneut aufzubrechen gilt. Die *abgioia* wäre also eine fundamentale Freude, die notwendig aus sich selbst herausgehen muss, um das Leiden anzunehmen, das ihren Grund oder ihr Schicksal bildet, dem sie vorläufig entgehen konnte. Es ist die Freude, die man wiederfindet, nachdem man sie voller Beklemmung und Angst [angoisse] zurückgelassen hatte. Es ist die *Freude (die man) trotz allem (empfindet)*, die Freude, die jener empfindet [éprouver], der um die Allgegenwart der Auseinandersetzungen weiß, aber darin sogar das eigentliche Prinzip des Begehrens, der Annäherung, des Kontakts ausmachen will. Es ist die abgründige, wenngleich missbraucht-getäuschte [abusée] Freude, die überreiche [abondante], wenngleich niedergeschlagene [abattue] Freude. Eine abwegige und vielleicht sogar, manchmal, eine abjekte Freude. So wäre die *abgioia* für Pasolini das Prinzip des »sakralen« Lebens, insofern es profanatorisches Leben ist. Sie wäre Antrieb jeder Begegnung, die im Handgemenge wie in der Trennung der Streitenden, mit der die Situation entworfen wird, vorgestellt wird. »Man muss aushalten als Ärgeris / und im Zorn«, schreibt Pasolini in *Poeta delle ceneri*.¹⁷ Aber Widerstand leistet sein gesamtes Werk auch in seiner unwiderstehlichen Berufung zur »quälenden Freude« der *abgioia*.

Und weil die Freude sich ihren Weg stets durch die Bewegungen der Körper bahnt, besteht das Werk des »Gedichts des Handelns« für Pasolini in nichts anderem als darin, die Gestalten der Auseinandersetzung und die Gestalten der Verbundenheit gemeinsam zu exponieren. Wenn Kino zu machen¹⁸ in nichts anderem besteht als in der Komposition eines Gedichts des Handelns, dann wird dieses Gedicht nichts anderes tun als *die Konflikte tanzen zu lassen*, das heißt die Auseinandersetzung als Dialektik des Begehrens und als höchste Form der Schönheit auszustellen. Man muss bloß an die Bedeutung denken, welche Raufszene – Kämpfe von Mann zu Mann, Auseinandersetzungen zwischen einander nahe stehenden Menschen – im Kino Pasolinis zukommt: Die berühmtesten finden

¹⁷ Pier Paolo Pasolini: Dichter der Asche, in: ders.: Wer ich bin, übers. v. Peter Kammerer, Berlin 1995, S. 9–33, hier S. 17. Anm. d. Übers.: Im Original heißt es: »bisogna resistere nello scandalo e nella rabbia«, also, wie die von Georges Didi-Huberman zitierte frz. Übersetzung auch genauer wiedergibt: »Man muss widerstehen in der Empörung und im Zorn.«

¹⁸ Anm. d. Übers.: Auch wenn dies etwas merkwürdig gegenüber der gängigen deutschen Ausdrucksweise des »Filmemachens« ist, so halte ich mich hier doch an die für Pasolinis Reflexion grundlegende Unterscheidung zwischen Kino als *langue* und Filmen als *parole*, die auch Didi-Huberman beachtet, vgl. den mehrfach zitierten Text zur *Lingua scritta della realtà* (wie Anm. 1).



sich in ACCATTONE (ACCATTONE – WER NIE SEIN BROT MIT TRÄNEN ASS, I 1961), MAMMA ROMA (I 1962), UCCELLACCI E UCCELLINI (GROSSE VÖGEL, KLEINE VÖGEL, I 1965), EDIPO RE (I/MA 1967), aber auch später in den RACCONTI DI CANTERBURY (CANTERBURY TALES/PASOLINIS TOLLDREISTE GESCHICHTEN, I/F 1971) oder in IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (EROTISCHE GESCHICHTEN AUS 1001 NACHT, I/F 1974).¹⁹

So ist etwa das Szenario von ACCATTONE nachdrückliches Zeugnis dafür, wie die gemeinsame Präsenz zweier Personen in der Konfrontation – und im Film wird daraus selbstverständlich ein Schuss-Gegenschuss zweier frontal kadrierter Gesichter – diese in einen heftigen Kampf Mann gegen Mann stürzt, den all jene, die sich um sie versammelt haben, das Volk oder der »Chor«, nicht aufzulösen vermögen: »Aber Accattone hing am Schwager wie festgeklebt (*come incollato al cognato*), es gelang nicht, ihn loszureißen [...] Sie blieben also aneinander haften, wie ein einziger Körper (*i due restano attaccati, come un corpo solo*) [...] wortlos, nur knurrend wie die Tiere (*solo ringhiando come bestie*), wehrten sich gegen die Nachbarn, die an ihnen zerrten und sie zu trennen versuchten.«²⁰

Im Film selbst frappiert zunächst vor allem die Länge der Sequenz. Präzise und grausam – wie aber könnte man dabei die erstaunliche Zärtlichkeit seines Blicks übersehen? – begibt sich Pasolini in die Auseinandersetzung, die die beiden Körper miteinander anknüpfen. Fernab jeder Filmschlägerei amerikanischer Prägung, wo es nie lange dauert, bis sich abzeichnet, welcher der Kontrahenten aus ihr als Sieger hervorgeht, hält sich die Szene aus ACCATTONE sogar bei jenen Momenten

¹⁹ Vgl. Michele Mancini / Giuseppe Perrella (Hg.): Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi, Roma 1981, S. 254–263.

²⁰ Pier Paolo Pasolini: Accattone, übers. v. U. Enzensberger, München / Zürich 1984, S. 49; ders.: Accattone (1961), in: ders.: Per il cinema, Bd. 1, hrsg. v. Walter Siti u. Franco Zabagli, Milano 2001, S. 54.

auf, in denen der Kampf seine eigene Stillstellung hervorbringt (wie man es, nebenbei bemerkt, sonst nur in Dokumentarfilmen über das Jagdverhalten von Tieren zu sehen bekommt). Ganz bestimmt handelt es sich dabei nicht um einen Kampf zwischen Anführern, sondern um einen *armseligen Kampf*, einen Kampf zwischen zwei Armen, von denen einer ohnmächtiger ist als der andere. Aus all dem entspringt aber eine außerordentlich anmutige Choreographie: Die beiden Körpern werden zu einem einzigen, schimärischen, bewundernswerten, liebenden Körper. Und währenddessen schweben über dieser ganzen körperlichen Gewalt – wie bei Dreyer nachdrücklich zu ihrer Anmut beitragend – die Chöre der *Matthäuspasion*, genauer jener Moment des Finales, an dem Johann Sebastian Bach das Volk vor dem Grab Christi klagen lässt: Ausdruck einer wahrhaftigen, aus tiefster Seele empfundenen *abgioia*, die ihre Glückseligkeit vom Grund der Trauer um den menschengewordenen Gott her behauptet.

Es scheint klar, dass es ein solches Gemisch aus Auseinandersetzung und Verbundenheit nicht ohne die Montagearbeit geben könnte, der Pasolini sich in seiner Sequenz widmet: *Montage der Körper* in den Regieanweisungen, die die Szene anleiten (kämpfen, ohne einander loszulassen, gewaltsam sein, ohne sich zu schlagen); *Montage der Räume* im wirkungsvollen Kontrast zwischen der Straße eines Arbeiterviertels – Pasolini nennt den Schauplatz in seinem Szenario einen »spiazzo miserabile«, also einen »armseligen Platz«²¹ – und dem orchestralen Klangteppich, der diese Schlägerei zum Klingen bringt wie eine symphonische Dichtung; und zuguterletzt *Montage der Zeitebenen*, denn der Bettler, der sich in der Gegenwart prügelt, wird durch die Musik seines Kampfes zu einer Figur der »sakralen« Vergangenheit, gerade so wie in *LA RICOTTA* der Statist in der Gegenwart der Dreharbeiten stirbt und dabei in der Vergangenheit der Ikonographie eine *figura Christi* bietet.

An diesem Punkt kann man auf das von Giuseppe Zigaina vorgeschlagene Bild vom »im Herzen der Wirklichkeit« situierten Kino Pasolinis zurückkommen. Man kann *die Montage* – die formale Operation par excellence – *als das Herz selbst* betrachten, das Herz, das jeden Film schlagen lässt, der »lebendig« ist wie ein »Gedicht des Handelns«. Dass das Kino ans Herz rührt, indem es sich als »Montage der Wirklichkeit« gibt – dies tritt im Konzept einer *rhythmischen Montage*, die auf »Expressivität« abzielt, deutlich zutage, ein Konzept, das Pasolini für sich zu konstruieren sucht und das sich klar von der Vorstellung der »denotativen Montage« unterscheidet, die bloß danach trachtet, das Kino als audiovisuellen »Diskurs« zu begründen.²² Wie Pasolini sagt, geht die »rhythmische Montage« über jede strikt semiologische Operation hinaus, um eine Kraft von wahrhaftig »phänomeno-

²¹ Ebd. S. 51; deutsche Übersetzung S. 43.

²² Pasolini: *Lingua scritta* (wie Anm. 1), S. 182–184.

logischer«²³ Ordnung in Bewegung zu setzen, die eben die Kraft der Auseinandersetzung zwischen den Einstellungen ist.

Warum aber ist dieser Typ der Montage fruchtbarer und notwendiger als jeder andere? Weil es ihm gelingt, das Zusammenspiel von *Mimesis* (Kino als Aufnahme der Wirklichkeit), *figura* (Kino als formal-zeichenhafte Operation) und *passio* (Kino als das, was menschliche Gesten und Affekte in Bewegung setzt) herzustellen. In diesem Sinn wird die Montage von Pasolini nicht nur unter dem Blickwinkel eines *Konstruktionsverfahrens* [procédé de *construction*] ins Auge gefasst, sondern auch unter demjenigen eines *Ansteckungsprozesses* [processus de *contagion*], als eine Art der Kontamination eines Elements mit einem anderen oder einer Ausdrucksdimension mit einer anderen, damit »ständig etwas geschehen kann«,²⁴ das heißt: uns plötzlich als Ereignis überkommen und uns als eine Erinnerung unterkommen, *passieren* und *eine Passage schaffen* kann.

Nun gibt es aber laut Pasolini keine Passage ohne *Passion*. Eben so, wie es keine *Passion* ohne Passage gibt, das heißt ohne Intervall, Fraktion oder *Fraktur*, kurz ohne eine innere Auseinandersetzung, die Voraussetzung für alle expressiven Affekte und Gesten ist. »Je fractionne l'action en de nombreuses séquences brèves, gros plans, plans américains, plans d'ensemble. C'est-à-dire que je recueille chaque expression et chaque geste, pourrait-on dire, en un seul plan.«²⁵ Aber diese Einstellung wird ihrerseits nur aus den Konflikten, Frakturen und Passagen bestehen, die sie zusammenhalten, so wie Diastole und Systole ein Herz schlagen lassen, so wie Freude und Leiden miteinander vermischt der *abgioia* des Dichters Leben verleihen. Pasolini hat also die Montage und somit das gesamte Kino auf einer sehr grundsätzlichen – einer gewissermaßen anthropologischen – Ebene als eine »archaische ›bildliche Natur« (*arcaica forza*) der Verbindung zum und der Auseinandersetzung mit dem Wirklichen ansehen können.²⁶

Es ist bezeichnend, dass Pasolini in der gleichen anthropologischen Stoßrichtung von der Montage als einem »vitalen« Bezug zum Tod selbst gesprochen hat. Kurzum, die rhythmische Montage *überführt unsere Auseinandersetzung mit dem Tod in Musik*, gerade so, wie der Tod, wie ihn Pasolini sich vorstellt, »eine rasante Mon-

²³ Pier Paolo Pasolini: Das Ende der Avantgarde, in: ders.: *Ketzererfahrungen* (wie Anm. 1), S. 153–178, hier S. 171 ff.

²⁴ Ebd. S. 173.

²⁵ Pier Paolo Pasolini: *Petits dialogues sur le cinéma et le théâtre* (1968), übers. v. Hervé Joubert-Laurencin, in: ders.: *Écrits sur le cinéma* (wie Anm. 2), S. 9. »Ich breche jede Handlung in zahlreiche kurze Sequenzen auf, Großaufnahmen, amerikanische Einstellungen, Totale. Das heißt, man könnte sagen, dass ich jeden Ausdruck und jede Geste in einer einzigen Einstellung einfange.« (Übers. MC)

²⁶ Pier Paolo Pasolini: *Einfälle zum Kino* (1966–1967), in: ders.: *Ketzererfahrungen* (wie Anm. 1), S. 217–227, hier S. 226.

tage unseres Lebens vollbringt (*compie un fulmineo montaggio della nostra vita*).²⁷ So zu denken bedeutet, aus dem Kino nicht nur ein Werk der *abgioia*, sondern auch des Nachlebens zu machen: «In der Praxis ist das Kino wie ein Leben nach dem Tod [...] auf diese Weise wird ein Leben zu einer Geschichte.»²⁸ Und dies führt uns wieder zu Johann Sebastian Bachs *Lamento* zurück, das die Auseinandersetzung der beiden Lumpenproletarier aus ACCATTONE für das Ohr rhythmisiert. Das Modell für das »Gedicht des Handelns« wäre also schlussendlich die antike *Threnodie* oder die Grabrede, aufgefasst als die in Dichtung und Musik überführte Neumontage des Lebens des Verschiedenen:

»Denn kaum ist einer tot, kommt es zu einer rapiden Synthese seines gerade abgeschlossenen Lebens. Tausende von Handlungen, Ausdrücken, Klängen, Stimmen und Worten fallen ins Nichts, und es überleben nur einige Dutzend oder einige Hundert [...] Aber einige dieser Sätze halten stand, wie durch ein Wunder; sie senken sich wie Inschriften ins Gedächtnis, sie bleiben entrückt im Licht eines Morgens, in der milden Dunkelheit eines Abends; wenn seine Frau oder seine Freunde sich ihrer erinnern, weinen sie. Es sind diese Sätze die in einem Film bleiben.«²⁹

3.

Es bedürfte einer eigenen Untersuchung, um die Wandlungen dieser *abgioia* bei Pasolini seit seiner filmischen Fabel CHE COSA SONE LE NUVOLE (I 1967)³⁰ bis zum unvollendeten Schreibprojekt von *Petrolio*³¹ abzuschreiten, jener *abgioia*, die dazu bestimmt ist, sich selbst zu betrauern. Klar ist jedenfalls, dass eine derartige Dialektik jener Verbindung zugrunde liegt, die Pasolini zwischen seinen Geschichten – seinen Fabeln, Gedichten, seinen autobiographischen oder mythologischen (Theater)Stücken – und der Geschichte selbst konstruiert, der Geschichte der Völker, mit der sich diese Fabeln auseinandersetzen und unauflöslich verbinden. Selbst in einem aus Archivmaterial zusammengestellten »Montagefilm« wie LA

²⁷ Pier Paolo Pasolini: Osservazioni sul piano-sequenza (1967), in: ders.: Empirismo (wie Anm. 1), S. 237–241, hier S. 241 ff. (Anm. d. Übers: Auch dieser Text fehlt in der dt. Übersetzung der Sammlung.)

²⁸ Pier Paolo Pasolini: Lebendige Zeichen und tote Dichter (1967), in: ders.: Ketzereferenzen (wie Anm. 1), S. 240–246, hier S. 243.

²⁹ Pier Paolo Pasolini: Die Furcht vor dem Naturalismus (1967), in: ebd., S. 237–239, hier S. 238 f.

³⁰ Anm. d. Übers.: CHE COSA SONO LE NUVOLE ist Teil des Episodenfilms CAPRICCIO ALL'ITALIANA (I 1967, Maurizio Bogni u. a.).

³¹ Pier Paolo Pasolini: *Petrolio* (1973–1975), übers. v. Moshe Kahn, Berlin 1994.

RABBIA (I 1963) konfrontiert Pasolini die individuelle Geschichte von Marilyn Monroe – ihr Lächeln, ihre moderne Nymphenschönheit, die »unanständig [ist] aus Gehorsamkeit«³² (*indecente per obbedienza*) gegenüber der Art, wie Hollywood aus dem Begehren Kapital schlägt – mit den Explosionen der Atombomben und den in Tränen aufgelösten Witwen von Arbeitern, die am Grund einer Mine tödlich verschüttet wurden, das Ganze über einen absichtsvoll poetischen Text, der mit elegischem Timbre, der *voce in poesia* Giorgio Bassanis, vorgetragen wird, und über die berühmte Musik Albinonis, die Pasolini aus Carl Theodor Dreyers PASSION DE JEANNE D'ARC (DIE PASSION DER JUNGFAU VON ORLÉANS, F 1928) übernommen hat.

Noch deutlicher konstruiert der wunderbare, LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA (Geschichte einer Papierblume) betitelte Kurzfilm von 1968³³ rhythmisch den choreographischen und visuellen Kontrapunkt einer winzigen Geschichte zur großen Geschichte der Völker. Die Geschichte besteht einfach darin, den Schritten Ninetto Davolis auf der Via Nazionale in Rom zu folgen, wie er sich inmitten des städtischen Verkehrs bewegt, der Straßenbaustellen, der Leute, die vorbeigehen, der Arbeiter, die sich zur Arbeit begeben ... Das in Pasolinis Augen »sakrale« Element konzentriert sich gänzlich auf den Körper, das Lachen, die Anmut, die fundamentale Freude Ninettos. Er läuft nicht, er tanzt. Er geht nicht seinen Geschäften nach, sondern lacht lauthals der Welt zu, die sich um ihn herum öffnet. Er benutzt die Straße nicht als eine Verkehrsachse, die von einem Punkt der Stadt zu einem anderen führt, sondern als das Instrument seines Dahintreibens, des schönen Müßiggangs eines *ragazzo*: als ein Feld möglicher Begegnungen, als einen Ort der *Verbundenheit* mit der Bevölkerung, die ihn umgibt, sei es ein Straßenarbeiter oder ein junges Mädchen, mit dem er einfach so einige Küsschen tauscht. Die große rote Papierblume, die irgendwann auf seinem Rundgang auftaucht, begleitet ihn wie der Kitsch-Heiligenschein, aber auch wie die Märtyrerpalme einer heiligen Unschuld.

Aber selbst die Materie der banalsten, in Farbe gefilmten Stadtlandschaft sieht sich durch Bilder zeitgenössischer Kriege und politischer Kämpfe in schwarzweiß mit zunehmender Heftigkeit kontaminiert. Die Via Nazionale wird in vielfachen Überblendungen durch eine geschichtliche Welt »überbevölkert«, die nur noch die Vision von einem Ort der allgemeinen *Auseinandersetzung* bietet, von Bombenabwürfen, Zurschaustellungen der Macht oder unterdrückten Protesten. Ninettos reine *gioia* wird also via rhythmischer Montage und anderer Verfahren der visuellen Ansteckung von Pasolinis dichterischer *abgioia* und politischer *angustia* infiziert.

³² Pier Paolo Pasolini: La rabbia (1963), in: ders.: Per il cinema (wie Anm. 20), S. 399.

³³ Anm. d. Übers.: Auch dieser Film ist Bestandteil eines Episodenfilms: AMORE E RABBIA (LIEBE UND ZORN, I/F 1968, Marco Bellocchio u.a.).



Worauf ein außerordentlicher Dialog mit Gott folgt – der mittels der Stromleitungen einer Buslinie kommuniziert –, in dem es um die Frage geht, wie man unschuldig sein kann in einer Welt, in der es von vitaler Bedeutung ist, seinen politischen Willen gegen die Kräfte der Tyrannei kundzutun. Dabei gibt Gott schließlich selbst zu, sich mitten in einer Aporie zu befinden: »Es ist widersprüchlich, ich weiß es, vielleicht sogar unlösbar, denn wenn du unschuldig bist [...] kannst du weder Bewusstsein noch Willen haben.«³⁴

Es bleibt nichts Anderes mehr übrig in diesem Dialog, der boshaft und grausam das Matthäusevangelium parodiert, als den Unschuldigen für seine Unschuld zu bestrafen, als einen Akt der *mimesis* und der *passio* hervorzubringen, in den Ninetto sich verstrickt, um sich schließlich selbst in den Ort einer Trennung, eines Zerrissenwerdens zu verwandeln: seine in *abgioia* aufgebrochene *gioia*, seine in dem Augenblick des Todes verwirklichte *abgioia*, als der Tänzer auf dem Asphalt zu-

³⁴ Pier Paolo Pasolini: La sequenza del fiore di carta (1967–68), in: ebd., S. 1094 (Übers. MC).



sammenbricht und in der exakten Nachahmung *imitatio* des Kadavers eines vietnamesischen Kindes erstarrt. »Die Unschuld ist eine Schuld, die Unschuld ist eine Schuld, verstehst du? Und die Unschuldigen werden verdammt, weil sie kein Recht mehr haben, unschuldig zu sein. Ich kann dem nicht mehr vergeben, der mit dem glücklichen Blick des Unschuldigen inmitten der Ungerechtigkeiten und der Kriege, der Schrecken und des Bluts umherläuft.«³⁵

Aus dem Französischen von Michael Cuntz

Bildnachweise:

Abb. 1 u. 2: Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta*, 1962. Fotogramme.

Abb. 3 u. 4: Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961. Fotogramme.

Abb. 5–8: Pier Paolo Pasolini, *La Sequenza del fiore di carta*, 1968. Fotogramme.

³⁵ Ebd. S. 1095 (Übers. MC). Diese Seiten sind einer in der Entstehung befindlichen Arbeit mit dem Titel *Peuples exposés* entnommen.