

HANS ULRICH RECK

Mythische Verweigerung und totale Person

Zu Werk, Leben und Rezeption Pier Paolo Pasolinis

Pier Paolo Pasolini – feinsinniger, klassisch-strenger Lyriker, streitbarer Rhetoriker, Melancholiker, Mythensucher, Mystagoge, Fanatiker der Wahrheit und zunehmend vieler Wahrheiten. Der Ereignisfilmer, der Anti-Techniker visueller Utopien. Romancier und Chronist des männlichen Subproletariats, Lumpensammler zwischen den Ruinen eines verlorenen Italien. Lehrer und Literat, Polemiker und Verzehrter – bewundert, gehaßt, verehrt, abgelehnt, oft verwendet, nie ersthaft bestritten.

Pasolini hat Positionen stetig neu definiert, er hat nicht allein Aussagen gemacht, sondern immer den Gestus als Form des Argumentierens mitbeschrieben und nicht selten die Evidenz seiner Behauptungen aus dem Pathos der exemplarischen Verletztheit hergeleitet. Pasolini hat sich gewissermaßen in seinen Stellungnahmen vervielfältigt. Die Rezeption hat diese Vervielfältigungen weitergetrieben, Werk und Person nach je eigenen Zwecken benutzt, Ersatzbilder hervorgetrieben, die nicht mehr sagen, was gesagt wurde, sondern aus dem Gesagten herauslösen, was auf Anderes verweist.

Zugänge

Sämtliche Werke Pasolinis sind durchzogen von einem Thema: der Gewalt. In allen Poren der modernen Gesellschaften eingenistet, kehrt sie in Pasolinis Werken wieder: als vorbestimmte Unterwerfung der Interpretationen unter die gewaltsamen Traditionen dieses Jahrhunderts. Pasolini hat sich immer als lebendigen Teil einer faschistischen Geschichte, einer sich vergrößernden Determination verstanden. Dies der diagnostische Befund, gegen den erst eine produktive Äußerung zu erkämpfen bleibt. Es geht nicht allein um die Präsenz der Gewalt in der Geschichte und der geschichtlichen Identität von Menschen, sondern um das Unbewältigte der Gewalt *in* dieser Präsenz. Pasolini formuliert die universale Kategorie der Gewalt in Gegenbildern nicht der Ferne, sondern einer allzugroßen Nähe.

Und genau diese Nicht-Distanz soll ein ständig angespieltes, angedeutetes, in Stoff und montierte Bewegung eingegangenes Anderes visualisieren. Der beschworene utopische Reichtum des Lebens, das allein auf Bilder aus der Vergangenheit zurückgreifen kann, ist für Pasolini nur im Reich des Mythos zu finden, weil kein Element der Geschichte erlaubt, an ihren Brüchen die Totalität eines Anderen, Besseren abzulesen. Aber immerhin können die Bilder eine solche Totalität ins Auge bannen. Das Unbewältigte wird dann zur Chance: die neu montierte Ganzheit revoziert einen geheimen, ebenso aktuellen wie rationalen Mythos. Daß die Gewalt in Gegenbildern größter Nähe

gebannt werden soll, bestimmt die ästhetische Arbeit als den einzigen Akt, der Bilder aus der von Gewalt besetzten Geschichte herausbricht und verfügbar macht.

Das beredte Schweigen, das sich einstellt, wenn die demonstrierte Naturgeschichte der totalen Gewalt angeeignet werden soll, provoziert die Haltung von Faszination und Ekel. Ob das im Sinne einer negativen Anthropologie wider Willen oder als therapeutische Läuterung eingesetzt wird: es ist allein der Kult dieser reinen Faszination, der Nachrufer, Kontrahenten und Bildwalter Pasolinis zur neuen Unschuld verführt, die sie an Stelle von Pasolinis Suche nach einer permanent gefährdeten und vorläufigen Kultur einsetzen. Das Konzept, mit welchem postum mit Pasolini verfahren wird, erinnert häufig genug an das alte Konzept des Genies: der isolierte Produzent, der für die verschütteten Schöpfungsmythen herhalten muß. Selbstbilder und Fremdbilder verschmelzen zu einem Reigen unerträglicher Posen: der – wiederum – letzte universale Kulturproduzent, die absolute Begabung, der Vorkämpfer des reinen Dilettantismus, der Dekadent, der zynische Snob, der Kommunar – einmal der reine Geist, das andere Mal die Unbestechlichkeit des reinen Instinkts, beide Male eine metaphysische Konstruktion: aus dem innerweltlichen Streiter wird der überweltliche Diagnostiker, aus dem Irrtumsverfechter der absolut Urteilende, aus dem Heillosen der Heilige.

Nun gibt es aber Berührungspunkte zwischen solcher Rezeption und dem Werk. Hinweisen kann man auf das Schwanken zwischen der Existenz einer tagträumenden Betroffenheit und der nüchternen Radikalisierung aller fragmentarischen Ausdrücke, die zwischen den Widersprüchen stehen sollen, ohne ihnen zu verfallen. Was Pasolini an Motivfülle umgesetzt hat, taucht im Kult der postmodernen »kritischen Intelligenz« – zwischen »neuem Denken« und »neuer Linken« – überdeutlich wieder auf: das Leben als letzte Bastion gegen alle Werke zu verteidigen und damit als einziges, alle Dinge unbeirrbar unterlaufendes, ästhetisch gerechtfertigtes Werk gelten zu lassen.

Was im Blick auf Pasolini in den letzten Jahren zur Floskel wie zum Dogma wurde – daß er immer wieder anders und noch mehr, also total ist –, kann man im gesamten Werk ausfindig machen: als trickreiche Komposition von »Authentizität«. Und dieser vorzügliche Begriff der Kennzeichnung expressiven Schaffens liefert auch den Ansatzpunkt für eine irrationalistische Deutung Pasolinis. Der politische Dissident wird zum Märtyrer des Anti-Politischen. Sein Untergang gibt ihm recht. Diese Konstruktion wird auf den ästhetischen Prozeß projiziert: der politische Diskurs geht auf in der vitalistischen Ästhetik. Nichts anderes meint das vielzitierte und kolportierte »Prinzip Skandal«, mit dem Pasolini sich handlungsorientierend definierte. Das Widerrufen alles Gesagten, das immer wieder gesagt wird, die Kompromißlosigkeit – sie versuchen, gegen das Bestehende und seine zementierte Sprache mit der Erneuerung aller Kodes anzugehen und verhelfen so der Visualisierung von Zeichen und der Rhetorik der Sprache zu einer letzten absoluten Geltung.

Reflektieren

Ein pausenlos vollzogener und zusätzlich ständig demonstrierter Formulierungsprozeß – mehr als 50 Bücher, mehr als 20 Filme, mehr als 10 Drehbücher für andere Regisseure (u. a. Fellini, Bertolucci), jahrelang wöchentliche Kolumnen in den großen Zeitungen, Gründungen von Zeitschriften und freien Akademien – kann auch als Versuch verstanden werden, sich ins Unausprechliche zu retten. Es geht ihm um die Beschwörung einer absoluten Unmittelbarkeit für ein »vitalisiertes Leben«. Pasolinis Metaphern, seine Technik der Montage in Poesie und Film ist eine des sich bewegenden Materials und folgt einer Art Alchemie, in der ein Produzent nur als Vermittler von Selbstbewegungen auftaucht. Damit wird aber, was angezielt ist: die Ethik der Reflexion verhindert durch die Identität von Person und Geschichte. Eine Arbeit, die das konzipiert, setzt die eigene Person an die Stelle aller verfügbaren Erfahrungen – weil es einzig um das Dargestellte geht – und umgekehrt die Geschichte als Symbol für eine organische, mythische Ganzheit. Pasolini benennt in seinen theoretischen Schriften zur Semiotik (vor allem *Empirismo eretico*) diese beiden Quellen deutlich: nur auf eine erste Natur, die sich selber ausspricht, sei Verlaß, wenn wir nach Bedeutungen fragen, und nur die Bezeichnungen der Mythen erlauben ihr, sich in einer Person als sich selber auszusprechen. Mit den Mythen soll ein optisches Lexikon konstruiert werden, das wiederum eine andere Optik auf die Geschichte wirft: die befähigte Identifizierung der verlorenen Erinnerung. Der Umgang mit Bildern muß nach Pasolini erst ins Bewußtsein gehoben werden, damit sich die Spurlosigkeit der Aktualität bekämpfen läßt. Die Konstruktion einer kontrollierenden Optik hat im Vorgriff auf die Zukunft deshalb zu erfolgen, weil die Spurlosigkeit der Erinnerung sich gerade durch die mythischen Schemen trainiert, die begriffslos die Gegenwart mit anthropologischen und mythischen Formeln verstellen. Das muß die Arbeit an der Geschichte zur Kenntnis nehmen. Zwar gilt die Geschichte als Fundus durchaus im Sinne der Naturgeschichte. Aber ihre Gewalt korrespondiert mit der Selbstverdrängung des Orientierungsvermögens auf seiten der Bildprägungen und der Formen der symbolischen Identität, die ihr Recht erst durch eine visuell bewußte Konstruktion erhält. Erst im Durchgang durch den bloß revozierten Mythos und durch die mystisch verfestigte Vernunft instrumenteller Geschichte wird der begriffene Mythos zu einer weiteren Vernunft und ermöglicht Traditionen aus der Verschränkung mit der Moderne. Das ist ein anderer, neuer Mythos, der als Orientierung des menschlichen Bewußtseins in den Chiffren der gattungsgeschichtlichen Tätigkeiten verborgen ist, welche den Gewaltzusammenhang der instrumentellen Arbeit aufbrechen und seine symbolischen Voraussetzungen kommunikativ überprüfbar machen sollen. Die visuelle Konstruktion, die Pasolini dieser Erinnerungsaufgabe zuschreibt, soll es ermöglichen, die Traditionen als etwas Künftiges zu verstehen: Als Funktionen bewußter Handlungen entspringen die Traditionen der Zukunft, wenn sie der Erkenntniskritik des mythischen Bewußtseins folgen sollen, das sich im Ganzen gegen die Geschichte zu behaupten hat.

Es ist offensichtlich verführerisch, und viele sind dieser Verführung auch erlegen, diese Technik der symbolischen wie geschichtlichen Identifikation von Metaphern auf einen Modus praktischen Handelns zu übertragen oder auszudehnen. Es verwundert nicht, daß ein solches Modell heute für Opposition entsteht, wo man auf seiten der Linken nicht nur die gebrochene Geschichte, sondern den naturgeschichtlichen Zwang dieser Brüche für die Erkenntnisse zurückweisen und endlich und ungebrochen das Ganze haben möchte. Ein Spiel mit verdeckten Karten und wie alle Spiele eines, das seinen eigenen Erfolg nährt, wenn es nur eine gewisse expressive Dichte erzeugen kann.

Ein Mythos – und gerade die Mythen sind legitime Gegenstände der neuen Medien – *muß* seine Wirkung entfalten, indem er die Reflexion zunächst ausschaltet. Aber seine Darstellung selber ergibt keinen Sinn mehr, wenn sie die Differenz von Signifikant und Signifikat leugnet. Pasolinis Wirkung – betrachtet man einmal nicht seine kreativen Techniken – beruht einzig und durchschlagend darauf, daß er zielsicher den Mangel an Bildbewußtsein ausbeutet: der Umwälzung des Bewußtseins hat vorauszugehen, daß ihm die Unfähigkeit zu einer *direkten* Optik gezeigt werden kann. Das führt zu einer modernistisch präsentierten Mythologie, deren Raster auf Reste einer Dechiffrierungsfähigkeit hofft. Es läßt sich leicht vermuten, daß die Figur Pasolini, die für alles einzustehen hat, was richtig, aber unmöglich ist, gerade deshalb politisch verwendbar wird, weil Pasolinis Darstellung mythischer Stummheit (die meisten Filme *zeigen*, reden nicht) sämtliche Projektionen erlaubt, die das eigene Defizit in kräftigeren Spiegeln projizieren. Nicht zuletzt ist die verspätete und enthusiastische Verbreitung Pasolinis im deutschsprachigen Raum einer Misere geschuldet, die sich in Bildern einer »Italianità« bis zum Kitsch immer dann sonnt, wenn man über die öffentliche Kultur lamentiert, die hier nie, dort immer bestanden haben soll. Ganz im Gegensatz zur Auffassung Pasolinis übrigens, der Italien für das barbarischste und uniformste Land Europas hielt.

Bildergedächtnis

Pasolinis heterogene Inhalte und Darstellungsformen – in jeder Werkphase als Notizen gedacht – zielen auf ein visuelles Universum: auf die einzig in ursprünglichen Bildern sich artikulierenden Chiffren der Natur. Die Kraft solcher Mythen hielt Pasolini einer gegenwärtigen Aufarbeitung für fähig. Seine Werke leben deshalb von einer inneren Verschränkung von Modernem und Archaischem. Wenn uralte Mythen durch eine vergleichsweise einfache visuelle Neu-Montage wieder zugänglich gemacht werden können, dann kann man den von Pasolini selber in Bewegung gebrachten Mythos, die Aktualität sei nur in der Geste des Ketzerischen zu retten, so verstehen: Die »organische geistige Bilderwelt« formuliert sich in positiven Bildern, in geschlossenen Abläufen und substantiellen Geschichten, d. h. in einer mit sich selbst versöhnten Naturgeschichte. Nicht um Erhaltung geht es, sondern um die Bezeichnung einer offenen Dynamik der Zeichen, die sich gegen die geschlossene

Gewalt der Geschichte durchsetzen können. Die in politischen und zufälligen Glossen postulierte »totale Verweigerung« dient Pasolini für die Zurichtung dieses semiotischen Feldes: als Diskurs über die Spuren einer besseren Welt, die aus dem verdrängten kollektiven Bilderschatz der Menschheitsgeschichte und gegen die Sprache der Gewalt ausgegraben werden müssen. Wenn man sich politisch zu Pasolini verhalten will, dann muß man die politisch manifesten mit den unpolitischen Seiten zusammenbringen. Was dann bleibt, ist die konservative Seite einer ästhetischen Provokation, die mit Kunst nichts mehr zu tun hat: daß der Anspruch an Kultur die Zeichen als symbolische Versorgungsinstanzen fordert, die weder politisch noch strategisch noch instrumentell produziert werden können.

Es ist nicht diese oder jene Glosse, dieser oder jener Vers, Film, Roman, es ist der »ganze Pasolini«, der Bedeutung hat und der Problem bleibt und den keine Rezeption stimmig oder sinnig zusammenfassen kann. Pasolini selber hat die Brüche kaschiert und sich auf das Dogma der Antidogmatik berufen. Daß die Rezeption ihm hierin häufig genug folgt, verstellt den Blick auf diskutabile Vorschläge und auf das Problem des semiotischen Ortes, an dem eine visuelle Ganzheit konstruiert werden sollte. Daß die Identifikationskraft der Bilderwelt nur *gegen* den politischen Diskurs zu erobern ist, hat zu entlegenen Behauptungen über neue Möglichkeiten dieses Diskurses für die Linke geführt. Das Problem bleibt ein anderes: Konstanten einer »natürlichen Semiotik« behaupten den Verlust der geschichtlichen Voraussetzungen visueller Kodes. Und diese Widersprüchlichkeit einer kulturellen Arbeit an »organischen Prinzipien« bleibt auch nach Pasolini bestehen. Pasolini hat sie nicht gelöst, sondern nur auf die Ebene hochtechnisierter Produktionsmittel verlagert. Die artifizielle Natur des Films soll den eigentlichen und zugleich den reflektierten, den aufklärerischen Mythos auch gegen den Mythos der Aufklärung einklagen. Das provoziert den postmodernen Wunsch: eine »unwerte Geschichte« zu liquidieren, indem die Eigenständigkeit der Natur anerkannt wird. Die Rückbindung an ihre Eigendynamik soll einzig noch eine wahre, »eigentliche Geschichte« ermöglichen. Die Vision von Glück, Vernunft und Versöhnung wird von den Taten der Menschen abgelöst und einer ursprünglichen Sprache überschrieben, einer genuinen Beredsamkeit der reinen und ungefilterten Natur.

Humanismus

Geschichte als Natur zu behandeln und danach zu leben – das erklärt Pasolinis Motive auch aus einem naturrechtlichen Zugang zum eigenen Leben: was immer die natürliche Ursprünglichkeit verspricht, ist legitimiert, zum Bedürfnis erklärt zu werden. Die Tiefenschicht der Natur wird nicht allein semiotisch, sondern auch lebenspraktisch und psychoanalytisch eingesetzt – mit welch bösem Ende zeigt der letzte Film *Salò* (1974), der die unmittelbare Bosheit der Natur mit derselben Selbstverständlichkeit zeichnet wie vordem die Glücksschatten hinter einer nie restlos verallgemeinerten Gewalt und ihren nicht total vernichteten Opfern. Die Gewalt ist total geworden. Pasolinis »po-

litischer Humanismus« ist nichts anderes als die Suche nach jener Natur, die unablässig den Menschen selber korrigiert. Und ihn zunehmend im Namen der verstümmelten und stumm gemachten Natur verwirft. Aus diesem Grund fordert Pasolini, die analytische Kraft des Poetischen zu entdecken. Und durchaus gewaltsam paßt er dieser Poesie – dem Widerschein dessen, was in den Menschen ist *vor* den Trennungen von Natur und geschichtlichen Tätigkeiten – die Analysen ein. Die Grenzen dieser Verbindung machen sich diagnostisch geltend: Wenn es möglich ist, den Zustand einer Gesellschaft an der Kleidung und den Gesten der Passanten restlos abzulesen, dann führt das über die Beschreibung von Ritualen schnell zur Behauptung, im »Konsumismus«, im inszenierten Hedonismus korrupter Massen sei das Ganze der Gesellschaft enthalten. Der Bildner der Rituale erzwingt sich die analytische Behauptung, die Grundstruktur der Gesellschaft werde nicht in der Produktion gebildet, sondern allein im Konsum. Der sich produzierende Mythos denunziert die Produktion. Was aber besagt der Konsum, wenn er alles beschreibt, was überhaupt geschieht? Pasolinis revozierender Mythos scheidet alles aus dem Leben aus, was nicht der Ekstase fähig ist. Dazu gehört vorrangig die Produktion. Und dieser Hintergrund einer Metapher macht eine These, die mehr zu sein behauptet als eine Tendenzwarnung, falsch – bevor etwas gleichmacht, muß es irgendwie gemacht worden sein. Der denunzierte »Massenhedonismus« ist eine moralische Konstruktion, keine Analyse. Aber sie ist präziser als Analyse für eine Revision politisch linker Denkfiguren vereinahmt worden. An die Stelle der Tätigkeiten treten Artefakte, selbstgenügsame Kunstsprachen, denen als Mythos angelastet wird, was im politischen Handeln versagt: die armselige Uniformierung der regulierten Freizeitgesellschaft. Die neulinke, »grüne« Undogmatik gibt sich versiert: nach der falschen Vernunft genügt nun wieder allein die Geste alles Anderen für eine wahre Irrationalität, in der eine Heimat finden soll, was vordem verboten war. Das neue Verbotstabu wird zum koketten Außenseitertum. Dagegen litt Pasolinis Außenseitertum darunter, nicht an einer bescheidenen und sinnvollen Normalität teilnehmen zu können. Die Totalisierung und Nivellierung, die Pasolini zu beobachten glaubte, die Aufreibung des »wirklichen Menschen« und seiner vielen Welten – »Italien ist untergegangen für immer« (so 1974 im Fernsehen) – wurde über das Bild des Außenseiters einem politischen Diskurs einverleibt, der ohnehin nie ein anderes Thema hatte als die Kontinuität des politischen Diskurses. Die fetischistische Aura der absoluten »Dissidenz« kann gelesen werden als der letzte, nur noch formale Drehpunkt einer gebrochenen Identität. Das erinnert an Pasolinis ästhetische Selbstvernichtung, an *Salo* – die letzte Kraft drängt zur subtilen und perfektionierenden, zur meisterhaften Inszenierung des Todes. Mit gewaltigen Bildern, nicht mit Bildern von Gewalt allein, beweist sich die letzte Anstrengung darin, die Anderen für ein Mal wenigstens zu Opfern der eigenen Leiden machen zu können. Pasolini kapitulierte vor der Geschichte. Aus ihrer spezifischen und ausweglosen Verweigerung – und dem rationalen Fazit, sie biete keine Orientierungen für die Voraussetzungen des gegenwärtigen Lebens – hat die neue Linke den Kult einer leeren Ungeschichtlichkeit gemacht. Pasolinis Suche

nach einer Moralität der Bilder ist gescheitert, immerhin aber als Scheitern dargestellt worden. Pasolini hat aber schon vorher nicht »geschichtlich gedacht«. Wenn der Bilderraum visueller Identität – d. h. auch der Programme der Versöhnung zwischen Natur und Geschichte – durch die Geschichte verstellt ist und seine Bedeutungen aufgelöst sind, warum sollte dann ausgerechnet die Geschichte den legitimen Grund für irgendein Konzept von Poesie, visueller Semiotik oder moralischem Chok abgeben? Dem Scheitern folgt der Rückgriff auf eine absolute Sprache und die Romantik. Pasolini hat zeitgenössisch nicht allein ihre Aufgabe, sondern auch ihre Reichweite bezeichnet. Dem hätte die Rezeption erst noch zu folgen.

W. G. SEBALD

Literarische Pornographie?*

Zur »Winterreise« Gerhard Roths

Der Lehrer Nagl sitzt gern, wenn es finster wird, allein in der leeren Schulklasse. Er mag »die grüne, abgewaschene Tafel, die gespitzten Kreiden, den Schwamm und das steifgetrocknete Tafeltuch«.¹ Man schreibt ein Jahresende. Draußen auf den gefrorenen Fischteichen laufen die Kinder Schlittschuh. Eine Szene von beträchtlicher Suggestionskraft. »It is the evening of the day, I sit and watch the children play«, erinnert sich der Leser vielleicht und läßt sich nicht ungern eine gewisse Einstimmung in die Traurigkeit gefallen. Er versteht den Schullehrer, seine Zuneigung zu den Kindern, die so viel umsonst lernen müssen, versteht, warum es ihm, wenn er später an sie denkt, vor Rührung die Kehle zuzieht. Wahrscheinlich ist es der Abstand zwischen ihrer Ahnungslosigkeit und seiner Angst, der Nagl oft schon den Gedanken eingegeben hat, »in Pompeji zu verschwinden oder sich in den Vesuv zu stürzen«. Wenn sich Nagl dann auf seinem Zimmer Farbfotografien von vulkanischen Erscheinungen anschaut, von Schwefelausblühungen, glühenden Lavaflüssen, violetten Aschenablagerungen und anderen pathologischen Phänomenen der Natur, können wir uns denken, daß ihm ein Aufenthalt in der Hölle bevorsteht. Gewiß ist die Frist im normalen Leben so gut wie abgelaufen. »Die silberne bäuerliche Taschenuhr mit dem eierschalenfarbenen Zifferblatt und den goldenen, verzierten Zeigerchen, die er von seinem Großvater geerbt hatte, lag auf dem Tisch auf der Zeitung, wo er sie in der Früh, nach-

* Diese Studie entstand im Zusammenhang eines Arbeitsprojekts zur neueren österreichischen Literatur, das durch ein Forschungsstipendium der British Academy unterstützt wurde.

¹ Gerhard Roth, *Winterreise*. Frankfurt: S. Fischer 1979.