

Einige Kernsätze von Pier Paolo Pasolini zur Einstimmung

Pasolini sagte von sich, er sei 'eine Kraft des Vergangenen', ein 'sanfter gewaltsamer Revolutionär'. Seinen Gesichtspunkt, die jeweilige Wahrheit, vertrat er mit einer vehementen Lebendigkeit, mit der er sich – ohne Vorbehalt, als ganzer, mit Haut und Haar – dem widerspruchsvollen, dem ebenso zauberhaften wie grausamen Lebens hingab. Die folgenden Sätze, die seine Persönlichkeit kennzeichnen, stammen aus der am 6. August 1968 begonnenen, über zwei Jahre regelmäßig erscheinenden stehenden wöchentlichen Kolumne für die Zeitschrift 'Il tempo'. Seine Beiträge stellte Pasolini unter den Titel 'Chaos'.

"Ich rede als Utopist, ich weiß. Aber entweder Utopist sein oder verschwinden." (Pier Paolo Pasolini, Chaos. Gegen den Terror, Berlin: Medusa, 1981, S. 51.)

"Rückzugsgefecht: ein Gefecht, in dem die wahren Massaker stattfinden." (Pier Paolo Pasolini, Chaos. Gegen den Terror, Berlin: Medusa, 1981, S. 61)

"Sollten wir irgendwann siegreich sein, so werden wir es nicht wissen." (Pier Paolo Pasolini, Chaos. Gegen den Terror, Berlin: Medusa, 1981, S. 57)

"Vergessen wir nicht, dass nur das Partielle umfassend sein kann." (Pier Paolo Pasolini, Chaos. Gegen den Terror, Berlin: Medusa, 1981, S. 59)

Pasolini/ Panorama: Einige Zitate – Zur Einstimmung und Vertiefung

"(...) in mir hat die Schwierigkeit zu lieben das Bedürfnis zu lieben zur Obsession gemacht: die Funktion hat das Organ hypertroph werden lassen, als die Liebe mir in der Adoleszenz wie eine unerreichbare Chimäre vorkam: als dann mit der Erfahrung die Funktion wieder ihre richtigen Proportionen angenommen hat und die Chimäre bis zur erbärmlichsten Alltäglichkeit entweicht worden war, da war das Übel schon eingepflegt, chronisch und unheilbar. Ich fand mich mit einem riesigen mentalen Organ für eine nunmehr vernachlässigbare Funktion wieder ..."
(1950)

"Ich habe gelitten, was man überhaupt leiden kann, ich habe meine Sünde nie angenommen, ich habe mich meiner Natur nie gefügt und mich auch nicht daran gewöhnt. Ich war dazu geboren, heiter, ausgeglichen und natürlich zu sein: meine Homosexualität war eine Zugabe, war außerhalb, hatte nichts mit mir zu tun. Ich habe sie immer neben mir gesehen wie einen Feind, ich habe sie nie in mir empfunden."
(1950)

"Ich bin eine Kraft des Vergangenen ..."
(1962)

"Sie haben rote Fahnen in den Fäusten / mit Hammer und Sichel / sie haben Maschinenpistolen und Tücher um den Hals / rote Tücher über den geschwärtzten Kragen / ihrer Arbeitskleider .../ sie umarmen uns wieder und wieder / und sagen: ihr seid frei (...)/ Ein wunderschöner Traum. Maria Rosa, wirklich / ein wunderschöner Traum. Doch ich glaube / und es ist meine Pflicht, Dir das zu sagen, genau / in diesem Augenblick beginnt die wahre Tragödie / denn von allen Deinen Träumen, den vergangenen und den

zukünftigen / kann man sagen, daß sie auch Wirklichkeit sein könnten / aber das mit den Arbeitern' darüber besteht kein Zweifel / das ist ein Traum, nichts als ein Traum."
(1966)

"OREST:

Nichts ist unnatürlicher, als zu vergessen:

Und doch will sie, daß ihr vergeßt.

Ihr fragt, was ihr vergessen sollt?

Unsre Vergangenheit: Aber

die Vergangenheit kann ja nicht sterben.

Also ... hat sie die finstersten, die wildesten Gottheiten der Vergangenheit verwandelt ...

CHOR:

Die Furien?

OREST:

Ja, verwandelt in Gottheiten der Träume ...

Also werden wir unsere unvergeßlichen Väter

im Traume lieben. Und uns die Träume erzählen.

Denn die neuen Gottheiten – mit Namen Eumeniden –

in die sich die Furien verwandelten, sie

können jenen Träumen, die uns nur schreien ließen,

mit dem Worte eine Lieblichkeit verleihen.

CHOR:

Berichte uns der Reihe nach, damit wir begreifen ...

OREST:

Die Furien hetzten mich, um

mich zu quälen wie jeden Mörder,

der mit uns auf unsere Weise gelebt hatte.

Oh, ihre Argumente waren

schon seit meiner Kindheit in mir!

(...)

Da schrien die Göttinnen der Vergangenheit, ein Sakrileg sei solch ungerechte Vergebung, die nur eine Ära, die ihre, beenden wolle.

In diesem Augenblick vollbrachte Athene ein zweites, noch größeres Wunder. Denkt euch:

Wahnsinnig waren diese Göttinnen mit dem Namen Furien, und wahnsinnig sollten sie bleiben mit dem Namen Eumeniden.

Doch von Stund an sollte ihr Wahnsinn nicht mehr der Wahnsinn der Angst, aber der Wahn des Träumenden sein:

furchtbarer und freudiger Wahn, ein schwärmerischer, inspirierter Bruder der Vernunft."

(1966)

"Wieviele Katholiken, die Kommunisten werden, nehmen den Glauben und die Hoffnung mit und vergessen die Liebe, ohne sich dessen überhaupt bewusst zu werden. So entsteht der Linksfaschismus."
(1968)

"Es gibt Augenblicke in der Geschichte, da kann man nicht unschuldig oder ohne Bewusstsein sein; sich nicht bewusst zu sein, bedeutet dann, schuldig zu sein."
(1968)

"Als ich das Kino als traumhaft bezeichnete, habe ich das nicht besonders ernstgenommen, sondern nur so hingesagt, beiläufig. Ich habe damit nichts anderes gemeint, als dass Bilder traumhafter sind als Worte.

Träume sind kinematographisch, nicht literarisch. Sogar das Bild eines Geräusches wie zum Beispiel eines Donnerkrachens in einem bewölkten Himmel ist irgendwie ungemein geheimnisvoller als die poetischste Beschreibung, die sich ein Schriftsteller einfallen lassen mag. Während ein Schriftsteller Traumhaftigkeit nur durch eine sehr komplizierte linguistische Operation herstellen kann, ist der Film in physischer Hinsicht Geräuschen einfach näher, da bedarf es keiner Ausschmückung. Man braucht nur einen bewölkten Himmel und Donnerkrachen, und schon ist man dem Geheimnis und der Vielschichtigkeit der Wirklichkeit nahe. Das hat einfach damit zu tun, dass das Kino bereits ein Traum ist. Fellinis Filme sind ganz besonders traumhaft, und das in voller Absicht: Alles wird als eine Art Traum gesehen, als eine Art surrealistische und traumhafte Deformation. Deshalb ist es natürlich schwierig, in einem Film, der bereits die Merkmale eines Traumes hat, einen Traum einzubauen. Aber nehmen Sie zum Beispiel Bergman: Seine Filme sind weit weniger traumhaft, vielleicht geheimnisvoller, aber auf den ersten Blick weniger traumhaft – der Traum in 'Wilde Erdbeeren' ist bemerkenswert, er kommt dem, wie Träume wirklich sind, ziemlich nahe."

(1969)

"Meiner Auffassung nach ist das Kino grundsätzlich und seinem Wesen nach poetisch, und zwar aus den angerührten Gründen: weil es traumhaft ist, weil es Träumen nahe ist, weil Film- und Erinnerungs- bzw. Traumsequenzen – und die darin vorkommenden Dinge – zutiefst poetisch sind. Ein photographierter Baum ist poetisch, ein photographiertes Gesicht ist poetisch, weil die physische Qualität für sich poetisch ist, weil es eine Erscheinung ist, weil es voll des Geheimnisses ist, voll der Vielschichtigkeit, der Mehrdeutigkeit, weil sogar ein Baum Zeichen eines sprachlichen Systems ist. Wer spricht aber durch einen Baum? (...) die Wirklichkeit selbst. Daher setzt uns der Baum als Zeichen mit einem geheimnisvollen Sprecher in Verbindung. Daher ist das Kino, indem es Gegenstände unmittelbar materiell reproduziert usw. usw., seinem Wesen nach poetisch. Das ist nur ein Aspekt des Problems, ein sozusagen prähistorischer, fast präkinematographischer Aspekt. In der Folge haben wir ein Kino vor uns, das eine geschichtliche Tatsache geworden ist, ein Mittel der Kommunikation, und als solches beginnt es auch, wie alle Kommunikationsmittel, verschiedene Unterarten zu entfalten. Wie die Literatur hat auch das Kino eine Sprache für die Prosa und eine Sprache für die Dichtung. Um diesen Zusammenhang ging es mir. Und so gesehen, müssen Sie hier vergessen, dass das Kino seinem Wesen nach poetisch ist, weil es eine Art der Dichtung ist, die – ich wiederhole mich – prähistorisch, amorph, unnatürlich ist. Selbst wenn Sie sich einen alten Werbefilm oder eine Stelle aus dem banalsten Western ansehen, der je gedreht wurde, und einen unkonventionellen Standpunkt einnehmen, werden Sie die traumhafte und poetische Qualität wahrnehmen, die das Kino materiell und seinem Wesen nach hat – und dennoch ist das nicht das Kino der Dichtung. Das Kino der Dichtung ist ein Kino, das sich einer bestimmten Technik bedient, wie ein Dichter sich einer bestimmten Technik bedient, wenn er Verse zu Papier bringt. Wenn Sie einen Gedichtband aufmachen, erkennen Sie also sofort Stil, Reim usw. Sie sehen die Sprache als Instrument, zählen die Silben eines Verses. Aufgrund bestimmter Stilime, d. h. Momente der Kamerabewegung und des Schnitts, findet man in einem Film-Text Äquivalente dessen, was man in einem dichterischen Text findet. Filme zu machen ist also Dichter sein."

(1969)

"Die Funktion des Cineasten in der heutigen Gesellschaft ist diejenige, bis ins letzte Cineast zu sein. Die Funktion des Cineasten besteht in seiner Strenge; und seine Strenge ist formal. Der Cineast, der sich einbildet, das Kino sei Aktion, kommt dazu, Propaganda, Pädagogik oder Kommerz zu machen. Das Kino ist immer politisch. Aber wenn der Cineast direkte Politik machen will, soll er verzichten, Filme zu drehen. Oder dann soll er klar zugeben, dass er auf seine Strenge verzichtet, um einen Kompromiss einzugehen, den nur der Eifer rechtfertigt."

(1970)

"In den finstersten Augenblicken der feudalen oder monarchistischen Herrschaft wurden die großartigsten romanischen Kirchen gebaut. In den finstersten Augenblicken der kapitalistischen Herrschaft kann man großartige Filme machen, so wie die großartigsten Gedichte geschrieben wurden. Leider könnte man nicht einen 'großartigen' Film über die Polizei, das Richteramt, die Armee oder die Kirche drehen: Die Gründe dafür sind objektiv. Also besteht auch für den strengsten aller Cineasten das Bedürfnis, andere Wege zu suchen – revolutionäre Wege – um für sich eine vollständigere und realere Freiheit zu erreichen."
(1970)

"Filme für eine Elite zu drehen (die neuen Eliten, die sich in Europa in den vergangenen Jahren gebildet haben), ist nicht ein Risiko, sondern eine Pflicht. Die wahre Antidemokratie ist die Massenkultur: Ein Autor ist also demokratisch, wenn er sich weigert, für die Massenkultur zu arbeiten, und wenn er sich 'absondert', indem er für Menschen aus Fleisch und Blut arbeitet."
(1970)

"Kurz gesagt: das Gefühl, mit der Technik des Romans nicht mehr schreiben zu können, hatte sich mir - durch eine Art unbewußte Selbsttherapie - sogleich in die Lust verwandelt, eine andere Technik zu verwenden, nämlich die des Films. Wichtig war mir, weder untätig zu verharren noch negativ tätig zu werden. Zwischen meinem Verzicht auf den Roman und meiner Entscheidung für das Kino gab es keinen 'Bruch in der Kontinuität'. Ich nahm es wie einen Wechsel der Technik. Aber war es das wirklich? War es nicht vielmehr Verzicht auf eine Sprache für eine andere? Verzicht auf das verdammte Italien für ein - nun ja: wenigstens transnationales Italien? Die alte grimmige Lust, die italienische Staatsbürgerschaft aufzugeben? (Um dann aber welche andere anzunehmen?) Doch im Grunde war es nicht einmal das. Nein, im Grunde ging es mir nicht um die Aneignung einer neuen Sprache. Als ich Filme zu machen begann, lebte ich endlich in Einklang mit meiner Philosophie."
(1972)

"Im übrigen scheinen Daniel und Baudry ausgerechnet die erhabenste Antwort vergessen zu haben, die ein Homosexueller auf das schleichende und barbarische Pogrom der sogenannten 'Normalen' gab: ich meine den Selbstmord des homosexuellen Protagonisten im Weißbuch von Cocteau, der sich das Leben nahm, als er sah, daß es für einen Menschen unerträglich ist, ertragen zu werden."
(1974)

"Ich glaube nämlich, daß in der heutigen italienischen Gesellschaft alte Werte zerstört und durch neue ersetzt werden, wodurch – ohne Blutbäder und ohne Massenerschießungen – weite Schichten unserer Gesellschaft eliminiert werden."
(1974)

"Weite Schichten, die bisher gleichsam außerhalb der Geschichte gelebt haben – der Geschichte der bürgerlichen Herrschaft und der bürgerlichen Revolution – sind dem Völkermord, d. h. der Anpassung an die bürgerliche Lebensweise zum Opfer gefallen. Die Methoden sind viel subtiler, praktikabler und komplexer, der Vernichtungsprozeß technisch viel ausgereifter und tiefgreifender geworden."
(1974)

"Zur Zeit arbeite ich an einem Buch, in dem ich das Thema des Völkermords in dichterische Bilder übersetze: Ich beschreibe eine Art Abstieg in die Unterwelt, wo mein Held den Völkermord, den ich gerade erwähnte, kennenlernen soll. In dieser fiktiven Unterwelt lasse ich ihn durch die Hauptstraße irgendeines schäbigen Vorortes gehen, der zu einer der mittel- oder süditalienischen Großstädte, am ehesten wohl Rom, gehören könnte. In diese Hauptstraße münden Nebenstraßen, die sich dem Held als Visionen darbieten, so wie die Höllenkreise und Höllenhöhlen der 'Göttlichen Komödie' Dantes. Gleich

am Anfang der Hauptstraße erscheint die Vision einer bestimmten Lebensform, ein offizielles Leitbild, dem sich die jungen Leute, vor allem die Halbwüchsigen, rasch anpassen. Sie haben ihre alten Leitbilder verloren, die sie früher verwirklichten, indem sie sie lebten und mit denen sie gar nicht so unzufrieden waren, die sie sogar mit Stolz erfüllten. Heute dagegen versuchen sie ihr Verhalten den Leitbildern anzupassen, die ihnen die herrschende Klasse unter der Hand als Vorbild gesetzt hat. Zunächst das Verhaltensmuster eines klassenübergreifenden Hedonismus, das die Jugendlichen zwingt, sich in ihrem ganzen Verhalten, ihrer Kleidung, ihren Schuhen, ihren Frisuren, ihrem Lächeln, ihren Bewegungen und ihren Gesten dem anzupassen, was sie in der Werbung sehen, einer Werbung, die sich geradezu rassistisch ausschließlich auf den kleinbürgerlichen Lebensstil bezieht."

(1974)

"Alle mittel- und süditalienischen Städte und Regionen hatten früher einmal eigene Sprachtraditionen, lebendige Sprachen, Dialekte, die sich durch Sprachschöpfungen ständig erneuerten. Innerhalb dieser Dialekte gab es dann noch lokale Sondersprachen, die überreich an oft geradezu poetischen Wortbildungen waren und zu denen jeder, Tag für Tag, Neues beitrug: Jeden Abend eine neue Redewendung, ein bonmot, ein frisch erfundenes Schlagwort – überall herrschte eine wunderbare Sprachvitalität. Das Sprachverhalten dagegen, das heute von der herrschenden Klasse vorgegeben wird, hat die Menschen mundtot gemacht."

(1974)

"Obwohl sich zum Zeitpunkt des Kinostarts von *Accattone* schon die ersten Anzeichen des kommenden wirtschaftlichen Booms zeigten, steckten wir noch mitten in einer anderen Epoche: einer repressiven. Nichts hatte sich während der fünfziger Jahre von dem geändert, was für das Italien der vierziger und davor charakteristisch war. Der Übergang vom faschistischen zum christdemokratischen Regime verlief reibungslos. Für die Bourgeoisie war 1961 das Subproletariat identisch mit dem Bösen, so wie für die Rassisten Amerikas die schwarze Welt das Böse war. Und damals waren die Subproletarier wirklich noch die Neger: ihre Kultur unterschied sich derart von der bürgerlichen, daß sie allein schon ausreichte, aus ihnen eine andere Rasse zu machen; sie hatten die Moral und die Philosophie einer 'beherrschten' Klasse, wobei sich die 'herrschende' Klasse darauf beschränkte, sie polizeilich zu 'beherrschen', ohne sie zu evangelisieren, d.h. ohne ihnen ihre Ideologie aufzuzwingen (was in diesem Falle ein rein formaler, widerwärtiger Katholizismus gewesen wäre). Zwischen 1961 und 1975 geschah dann etwas sehr Grundlegendes: es kam zum Völkermord. Eine ganze Bevölkerung wurde kulturell ausgelöscht. Ein kultureller Völkermord, gleich jenen, die den physischen Hitlers vorausgegangen waren. Dieser Völkermord hat für immer jene Figuren, wie sie in *Accattone* gezeichnet sind, von der Bildfläche verschwinden lassen. Deshalb meine ich auch, daß *Accattone*, sehen wir ihn als ein soziologisches Beweisstück, nur ein tragisches Phänomen sein kann."

(1975)