

Hermann H. Wetzel

**ROSA IN FORMA DI POESIA -  
ZUR METAMORPHOSE DES POETISCHEN BEI P.P.PASOLINI**

In seinem Gedicht "Poesia in forma di rosa" (aus der gleichnamigen Gedichtsammlung von 1964) benützt Pasolini das Bild der Rose, einer aus der religiös-mystischen Tradition stammenden fünffachen Schmerzensrose ("Rosa Cinquina di Dolore"), zu einem resignierenden Fazit über sein seitheriges Leben: "ho sbagliato tutto" - "ich habe alles falsch gemacht". Als einzigen "Aktivposten" seiner Lebensbilanz sieht er lediglich "eine verzweifelte Vitalität" (in: "Una disperata vitalità").

Wenn ich die Rose in den Titel dieses Vortrags aufgenommen habe, so in einem anderen Sinn; es steht mir nicht zu, Pasolinis Selbsteinschätzung korrigieren zu wollen, ich werde lediglich versuchen, die Ausdrucksformen dieser "verzweifelten Vitalität" zu analysieren, zu ordnen und als ein trotz aller Vielfalt konsequentes Programm zu verstehen. Der von mir sprachspielerisch verdrehte Titel des oben genannten Gedichts - statt "Poesia in forma di rosa" ... Rosa in forma di poesia - soll poetisch prägnant die zwei grundlegenden Thesen des Vortrags in sich vereinen:

1) Die Wahl verschiedener Formen und Medien (Literatur, Film, Journalismus) durch Pasolini bedeutet 'nur' die Wahl verschiedener Wege, um zum gleichen Ziel zu kommen; eine Wahl, die in ihrer Abfolge eine gewisse innere Logik aufweist. Als Kennzeichen des poetischen Schaffens in der Moderne möchte ich vorläufig mit Heissenbüttel "Grenzüberschreitung"<sup>1</sup> oder mit Celan "wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend"<sup>2</sup> nennen. Alle der äußeren Form nach noch so verschiedenen Äußerungen Pasolinis - von der friaulischen Dialektpoesie über die neorealistischen Romane und Filme bis zu den journalistischen Arbeiten - gehorchen demselben poetischen Impuls.

In diesem Sinne spiele ich mit dem Wort "rosa" und betrachte das ganze Werk metaphorisch als eine "Rose von Poesie", als eine wie Blütenblätter aufgefächerte Windrose von Metamorphosen des Poetischen.

2) Diese erste These steht und fällt mit der Funktion, die man dem Poeti-

schen zuschreibt. Ich rede nicht von irgendeiner überzeitlichen Erscheinung, sondern von einer Funktion des Poetischen, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jhs dominant ist. Schon für Baudelaire und Mallarmé könnte Pasolinis Funktionsbestimmung eines "rifiuto di una certa realtà (italiana)"<sup>3</sup> gelten, einer (allerdings verschieden artikulierten) Kritik an den bestehenden (bürgerlichen) Zuständen. Heissenbüttel drückt das in Bezug auf Pasolini folgendermaßen aus:<sup>4</sup> "Vielmehr entspringt das Machen [7064613] immer dort, wo Reibung entsteht, wo ein Risiko eintritt, wo es nicht auf das absehbare Ziel zugeht, sondern ins Unerprobte, ja ins Bodenlose".

Statt "Reibung" benütze ich das Wort "rosa" in seiner weniger bekannten, auf eine andere etymologische Wurzel zurückgehenden Bedeutung: 'Erosion'. Die Poesie wäre demnach die Kraft, die die jahrhundertlang abgelagerten Sedimente von Werturteilen, 'Wahrheiten', Klischees und Gemeinplätzen, die ideologischen Fossilien und sprachlichen Versteinerungen zersetzt, zermahlt und damit die Grundlage, den Boden für das Neue bereitet.

Da für Sie die Vorstellung von der Poesie als Erosion vielleicht etwas ungewohnt ist, und da diese Funktion die Wahl der von Pasolini verwendeten Mittel bestimmen soll, möchte ich zunächst etwas näher darauf eingehen:

Dieser Erosionsvorgang hat zwei Seiten, einmal eine destruktive, 'zerstrende', Fesseln sprengende und grenzüberschreitende und zum anderen eine konstruktive, die es Dichter und Leser erlaubt, "im Unbekannten anzukommen" (Rimbaud), seither Ausgegrenztes, Unerkanntes, Verdrängtes zur Sprache kommen zu lassen. Pasolini hat diese doppelte Funktion klar erkannt: "L'opera poetica, in particolare, costituisce sempre un'impresa 'contestataria', nella misura in cui, infrangendo il codice, essa innova rispetto ad esso, e al contesto sociale in cui vige tale codice."<sup>5</sup>

Da die Verständlichkeit des Verständlichen weitgehend darin besteht, daß das Gesagte ohnehin schon bekannt, zumindest ein Anknüpfen, wenn nicht ein Wiederholen von vertrauten Vokabeln, vertrauten Klischees und vertrauten Gedankengängen ist, so muß das Neue, das seither noch nicht Gedachte, von den verschiedenen zensierenden Instanzen (vom Hohen Gericht bis zum unbewußten Über-Ich) seither am Ausdruck Gehinderte **zunächst** unverständlich erscheinen. Der Dichter ist ja gezwungen, mit dem bereits vorhandenen, sedimentierten Sprachmaterial zu arbeiten, mit Wörtern, die in ihrer Bedeutung

bereits festgelegt, 'verständlich' sind; er kann sich keine vollständig neue Sprache zurechtbasteln (dem Gebrauch von Neologismen etwa sind Grenzen gesetzt); um dem Neuen zum Ausdruck zu verhelfen, bleibt ihm nichts anderes übrig, als den bereits bewährten und institutionalisierten Ausweg der unüblichen, sog. 'übertragenen' (metaphorischen) Verwendung dieses Sprachmaterials zu wählen.

Dieser 'uneigentliche' Gebrauch von Sprache (der in der Lyrik etwa auch die Lautgestalt zum Bedeutungsträger werden läßt oder die Semantik durch die Metaphorik verändert) setzt die rein instrumentelle Funktion von Sprache zeitweilig außer Kraft, erschwert dadurch das Verständnis, sie wird dunkel (im Laufe der letzten 100 Jahre Poesiegeschichte immer dunkler!) und zwingt den Leser zur aktiven<sup>6</sup>, schöpferischen Sinn-Suche, zum Um-Denken.

Vom Symbolismus, dem Pasolini eines seiner wichtigsten Vorbilder, Rimbaud, zuordnet, übernahm er die Vorliebe für die kühne Metapher bzw. für eine ihrer Extremformen, das sog. Oxymoron. (Meist in Form eines Substantivs, das mit einem bedeutungsmäßig gegensätzlichen Adjektiv verbunden wird: so etwa - ich nehme einige Beispiele aus den ersten Terzinen des schon genannten Gedichtes "Poesia in forma di rosa" - "prepotente incertezza" = arrogante Unsicherheit, "balbettante bravura" = stotternde Kühnheit, oder "Maciste magretto" = 'mickriger' Herkules.) Faßt man dieses, den metaphorischen Prozeß auslösende Verfahren noch allgemeiner, so daß es auch andere nichtsprachliche bzw. multimediale Kommunikationsformen umfaßt, so stößt man auf einen Lieblingsbegriff Pasolinis, "la contaminazione". "Kontamination bedeutet das Aufscheinen des einen im anderen, die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen."<sup>7</sup>

Das Prinzip der Verschmelzung zweier im üblichen Bedeutungssystem getrennter Bildbereiche (Weinrich)<sup>8</sup> - der metaphorische Prozeß - führt beim Leser zunächst zu einer Störung seiner üblichen Kategorisierungen, einer Verwirrung und im Falle des 'Verstehens' zu einer Neubestimmung seiner Begriffe:

Als praktisches Beispiel mag das von uns verwendete Wortspiel mit "rosa" dienen. In der Lautgestalt des einen Worts "rosa" fallen eigentlich zwei bedeutungsmäßig und etymologisch verschiedene Wörter zusammen: es ist ein sog. Homonym. Durch dieses völlige Zusammenfallen der Lautgestalt werden, nicht wie sonst etwa beim Reim durch Nebeneinanderstellen mit partieller Lautgleichheit oder bei der Metapher (dem Oxymoron) durch

bloßes Nebeneinanderstellen ohne lautliche Verwandtschaft, zwei Bildbereiche kontaminiert; sie sind schon durch einen lautgeschichtlichen Zufall zusammengefallen: Blüte und Erosion können nicht nur ein Wort, sondern ein einziges Bild und eventuell sogar ein Begriff werden.

Wir werden nun untersuchen, mit welchen wechselnden literarischen, filmischen etc. Mitteln ("rosa" als Blütenrosette und Metapher für Vielfalt) Pasolini seinen poetischen Zweck ("rosa" als Erosion) nacheinander zu erreichen sucht.

### 'Poetischer' und 'realistischer' Gebrauch des Dialekts

Pasolini knüpft zunächst, zu Beginn seiner Karriere als Dichter an die symbolistisch-hermetische Tradition an, allerdings wählt er eine spezielle Form des Hermetismus: den friaulischen Dialekt.

Es wäre falsch, in diesen Dialektgedichten etwas Volkstümliches oder gar eine Blut-und-Boden-Mentalität zu vermuten. Für Pasolini war das Friaulische - bei dem sich die Sprachforscher noch nicht ganz einig sind, ob sie es nur als Dialekt oder als eigene Sprache einstufen sollen - trotz der Herkunft seiner Mutter aus dieser Gegend eine Art Fremdsprache, die er gar nicht erst wie das Italienische 'uneigentlich' gebrauchen mußte, da sie für ihn quasi aus Neologismen bestand. (Siciliano erzählt in seiner Biographie, wie Pasolini mit dem Lexikon unter dem Arm über Land radelte.)

Schon die Tatsache, daß Pasolini einen Abschnitt aus Rimbauds Illuminations ("Enfance" nach Rimbauds "Enfance III") in friaulisch nachgedichtet hat<sup>9</sup>, zeigt den Stellenwert, den diese Sprache bei ihm einnimmt. Auch die eigenartige Distanz, die den gerade erst erwachsenen Pasolini von den Jungen des friaulischen Dorfes trennt, in dem er mit seiner Mutter gegen Kriegsende wohnt, erweist ihn im autobiographischen Amado mio als denjenigen, der in der Rolle des Erziehers, des Bürgers und Städters die zwar geliebten, aber doch in ihrer Fremdheit fast exotischen Schüler und bäuerlichen Landbewohner beobachtet.

Schon in seinen Bemerkungen zur Poesia dialettale del Novecento von 1952<sup>10</sup> gibt er sich Rechenschaft über seinen speziellen Gebrauch des Dialekts:

*[...] bisognava forse, per portare il Friuli a un livello di coscienza che lo rendesse rappresentabile, esserne sufficientemente staccati,*

*marginali, non essere troppo friulani, e, per adoperare con libertà e un senso di verginità la sua lingua, non essere troppo parlanti. Il 'regresso', questa essenziale vocazione del dialettale, non doveva forse compiersi d e n t r o il dialetto [ ... ], ma [ ... ] compiersi da una lingua (l'italiano) a un'altra lingua (il friulano) divenuta oggetto di accorata nostalgia, sensuale in origine [ ... ] ma coincidente poi con la nostalgia di chi viva - e lo sappia - in una civiltà giunta a una sua crisi linguistica, al desolato, e violento, 'j e n e s a i s p l u s p a r l e r' rimbaudiano.*

Ganz explizit wird er schließlich in dem Interview mit Dufloy, aus dem wir schon mehrfach zitiert haben:

*Io mi sono imbevuto del dialetto friulano in mezzo ai contadini, senza mai parlarlo veramente a mia volta [ ... ] Era per me il massimo dell'ermetismo, dell'oscurità, del rifiuto di comunicare.*

Dieses Eingeständnis ist insofern besonders interessant, als post festum, d.h. aus der Sicht der späteren, neorealistischen Werke, es so aussieht, als wäre die Verwendung des Dialekts bei Pasolini schon immer dem Bedürfnis nach größtmöglicher Realitätsnähe entsprungen. Das Friaulische erfüllte also für Pasolini ursprünglich den gleichen erosiven Zweck wie ein hermetisch gebrauchtes Italienisch, mit dem zusätzlichen Vorteil, daß das Italienisch gar nicht erst hermetisch verfremdet zu werden brauchte.

Allerdings ist schon hier auffällig, daß Pasolini nicht den Weg nach 'vorn' - im Sinne einer teleologisch betrachteten Poesiegeschichte - wählt und zum hermetischen Avantgardisten des Italienischen wird, sondern den "regresso". Dieses Vorgehen weist schon voraus auf seine spätere Rückwendung zum "mito popolare", seiner Orientierung an bäuerlicher, proletarischer oder auch antiker Vergangenheit bzw. der Archaik der Dritten Welt, statt sich eine der heutigen Fortschrittsideologien zu eigen zu machen.

Die oben geschilderte Art von Sprach- und Begriffserosion, bestehe sie nun in hermetischem Italienisch oder in noch hermetischerem Friaulisch, hat jedoch aufgrund der 'Dunkelheit' der produzierten Texte den Nachteil, auf ein elitäres Publikum beschränkt bleiben zu müssen (oder auf ein dialektales) und damit seiner erosiven Funktion weitgehend beraubt zu werden. Obwohl Pasolini weiterhin auch poetische, nicht-dialektale Texte verfaßte, wählte er unter dem Eindruck der Nachkriegssituation und dem damit verbundenen politischen Engagement eine andere Art von Erosion, bei der die Kontamination nicht mehr bis zum Hermetismus getrieben wird, sondern

eher Hilfsfunktionen ausübt.

In den Augen eines engagierten Schriftstellers wie des Pasolini der fünfziger Jahre firmiert hermetische Dichtung unter verwerflichem Ästhetizismus. Sie kritisiert nicht explizit, nicht offensichtlich genug, sie läßt die Wirkung auf ein breiteres Publikum vermissen. Der "rifiuto di una certa realtà italiana" soll durch eine realistische Schilderung dieser Realität einsichtig gemacht werden. Obwohl Pasolini nie etwas vom sog. sozialistischen Realismus hielt, wird auch für ihn der 'Realismus' zum Maßstab; das äußert sich in Wendungen wie: "Ricerca obiettiva, realistica", "raggiungere il mondo" bzw. "la vita".<sup>12</sup>

Realismus bedeutet aber ein Sich-Einlassen auf die Wirklichkeit oder besser: auf die Art von metonymischer Verklammerung, die im Augenblick allgemein als Wirklichkeit gilt, wie für die Mehrzahl der Angehörigen einer Kultur die chaotischen Sinneswahrnehmungen zu ordnen und in ein System zu bringen üblich ist. (Dies gilt sowohl für die repräsentativen Formen der Literatur und Kunst allgemein als auch für diskursive.) Inwieweit Pasolini trotz seines erklärten Willens diesen Realismus etwa in den römischen Romanen überhaupt verwirklicht hat, ist eine andere Frage (der wir auch noch einmal im Zusammenhang mit dem Film begegnen werden).

Unter dem Aspekt des Realismus wandelt sich für Pasolini anscheinend die Funktion des Dialekts völlig. Er dient nun als Authentizitätsnachweis, als Methode, den "schermo di parole", der sich zwischen Betrachter bzw. Leser und Realität stellt, zu durchbrechen und angeblich einen direkteren Zugang zum Wesen der Bauern und dem des römischen Subproletariats mit Hilfe des römischen "gergo" zu finden.<sup>13</sup>

So spricht er im nachhinein selbst dem friaulischen Dialekt eine realistische Funktion zu: "Già il dialetto [friulano] era per me il mezzo di un approccio più fisico ai contadini, alla terra, e nei romanzi 'romani' il dialetto popolare mi offriva lo stesso approccio concreto, e per così dire materiale."<sup>14</sup> Auf der anderen Seite hat für ihn der römische Jargon auch eine hermetische Seite, wenn er vom "ermetismo iniziatico usato dalla 'malavita'"<sup>15</sup> spricht. Tatsächlich kann also diese scharfe Funktionstrennung, hier friaulisch = hermetisch, dort römisch = realistisch, von Pasolini selbst nicht durchgehalten werden.

Daß beide Momente des Dialekts auch in den neorealistischen Romanen

vorhanden sind, davon zeugen auch die Reaktionen der Kritiker etwa auf die Ragazzi di vita: während den einen die ihrer Meinung nach allzu realistische oder verfälschend realistische Schilderung ein Ärgernis ist, loben andere gerade die stilisierenden, poetischen Qualitäten.<sup>16</sup> Es handelt sich im Grunde trotz der veränderten theoretisch-politischen Einstellung Pasolinis um das gleiche Phänomen wie bei der friaulischen Dialektlyrik: Wenn weder der Autor noch die Leser - die sicher nicht aus dem römischen Subproletariat stammten, sondern aus der italienisch sprechenden bürgerlichen Schicht! -, wenn also weder der Autor noch der Leser die verwendete Sprache sprechen, so ist die Wirkung einer solchen Sprache unweigerlich distanzstiftend, ästhetisierend, wenn sie nicht, wie im schlechtesten Fall, zum Lokalkolorit verkommt. Dieser künstliche Charakter des römischen Jar-gons wird etwa in Ragazzi di vita noch unterstrichen durch die Nachbarschaft zu ausgesprochen raffinierten Natur- und Stimmungsschilderungen.

Es ist eben ein Unterschied, ob jemand wie Buttitta, der sizilianische Dialektdichter, seinen Dialekt schreibt, mit dem er aufgewachsen, mit dem er verwachsen ist, so daß eine Äußerung in dieser Sprache fast einer physiologischen gleich kommt (oder wie Sciascia es ausdrückt: "ritiene assolutamente indissolubile da sé, dalla sua vita, dal suo corpo, dalla sua voce, quel raccontare il mondo, quel goderlo e soffrirlo e ribellarsi che è la sua poesia."<sup>17</sup>). Etwas wird nicht dadurch realistischer, daß man es 'nach der Natur' kopiert. Cassola hat das im Zusammenhang mit der Dialektproblematik so formuliert: "la rappresentazione letteraria non è la realtà ma un equivalente della realtà."<sup>18</sup>, d.h. eine Art Modell der Realität, und anhand von Verga zeigt er, daß die Realität einer dialektalen Mentalität sehr gut, wenn nicht sogar besser in italienisch als im Dialekt dargestellt werden kann, da sie so die bereits genannten Gefahren des Koloristischen vermeidet.

Geht man vom Modellcharakter der Kunst im Verhältnis zur Wirklichkeit aus, so kann auch der hermetischen Dichtung ein gewisser 'Realismus' nicht abgesprochen werden, versucht sie doch gerade durch Zerstörung konventioneller Sprachklischees, seither Unbeachtetes, Verdrängtes etc. zur Sprache zu bringen und dadurch ein 'wahreres' als das seither verbreitete Bild der Wirklichkeit zu gewinnen. Pasolini wird deshalb auch in der Praxis seiner poetischen Texte von den Ceneri di Gramsci bis zur Divina Mimesis nicht

auf die poetischen Errungenschaften des Decadentismo und Ermetismo verzichten.

Die Entscheidung für den Realismus - mit den von uns eben aufgezeigten Grenzen - war für Pasolini eher eine politische, der Wechsel von der hermetischen Lyrik zum sog. neorealistischen Roman weniger eine Frage des Themas (denn sowohl in der friaulischen Poesie wie im Roman ist vom 'Volk', wenn auch auf sehr verschiedenen Entwicklungsstufen, die Rede) als eine Frage der "leggibilità" und damit der erstrebten Breitenwirkung. Der Roman, erst recht der realistische mit einem Schuß Sex and Crime - zumal wenn ihm noch wie den genannten Ragazzi di vita ein Sittlichkeitsprozeß angehängt wird - erreicht sicherlich ein breiteres Publikum als die friaulische Lyrik, und so ist es auch dieser Roman, der Pasolinis Durchbruch brachte. Dasselbe gilt für den nächsten großen Schaffensbereich Pasolinis, den Film.

### Folgen der leichteren "Lesbarkeit"

Da sich Pasolini am ausführlichsten im Zusammenhang mit dem Film zu theoretischen Fragen geäußert hat, eignet sich dieser besonders gut für die Darstellung des Dilemmas, dem wir im Schaffen Pasolinis nachspüren: dem Versuch, einerseits durch eine erhöhte "leggibilità" ein breiteres Publikum zu erreichen, allgemein verständlicher zu sein, indem er ein Medium wählt, das seiner Meinung nach näher an der Realität ist, und andererseits gleichzeitig bestehende Realität abzulehnen, zu kritisieren, zu verändern.

Befragt nach den Gründen für seinen Wechsel von der Literatur zum Film, antwortet Pasolini: "Ho detto che faccio il cinema per vivere secondo la mia filosofia, cioè la voglia di vivere fisicamente sempre al livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico."<sup>19</sup> Der Film ist für ihn nicht nur ein Wirklichkeitsäquivalent oder ein Wirklichkeitsmodell, sondern "la lingua scritta della realtà" bzw. "la 'realtà' tout court".<sup>20</sup>

Der Film habe die Möglichkeit, den "schermo di parole", der sich beim sprachlichen Ausdruck zwischen Realität und Betrachter stellt, zu umgehen. Er reproduziere z.B. reale Personen, wie sie in Wirklichkeit seien, ohne den Umweg über symbolische Zeichen: "personaggi della realtà, che il cinema riproduce così come sono. In tal senso il cinema è fatalmente naturalistico."<sup>21</sup>

Pasolini geht dabei von der zeichentheoretischen Unterscheidung zwischen

sog. willkürlichen, unmotivierten Zeichen aus, die nur aus Konvention etwas mit dem Bezeichneten zu tun haben, sog. Symbolen, und sog. Ikonen, Zeichen, die irgendwie das Bezeichnete abbilden.

Es ist hier nicht der Ort, über Pasolinis filmtheoretische Arbeiten zu sprechen und zu diskutieren, ob seine semiotischen Überlegungen zum Film in sich stimmig sind oder nicht. Er selbst hat durchaus gesehen, daß eben durch die künstliche 'Aufbereitung' - und daran ändern etwa auch die Laiendarsteller nichts - eben auch der Film zu einer Symbolsprache im Sinne der Zeichentheorie werden kann. (Man denke nur an die Perspektive auf Ettore am Schluß des Films Mamma Roma, die in ihrer ungewöhnlichen Verkürzung an Mantegnas toten Christus erinnert.)<sup>22</sup> Wir halten lediglich fest, daß sowohl der neorealistiche Roman als auch der Film einem Bedürfnis Pasolinis nach Wirklichkeitsnähe (was immer das sein mag) und nach 'realistischer' Darstellung für ein breiteres Publikum zwecks breiterer (politischer) Wirkung entsprechen.

Die erhöhte "Lesbarkeit" beruht auf einer vorwiegend metonymischen, 'realistischen' Verknüpfung der Elemente, das was Pasolini die "prosa narrativa" des Films nennt. Doch wenn unsere eingangs vertretene Meinung stimmt, so wird diese erhöhte "Lesbarkeit", die Wahl institutionalisierter realistischer Formen wie Roman und Film, der Verzicht auf hermetisches Sprechen, erkaufte durch ein höheres Maß an Konventionalität und notwendig an ideologischer Konformität. Da Pasolini aber alles andere als konventionell und affirmativ sein, da er sich nicht auf eine ein für alle Mal (etwa von der katholischen Kirche oder der kommunistischen Partei) dogmatisch festgeschriebene Wirklichkeitssicht festlegen, da er die erosive Kraft des Poetischen beibehalten will, ohne auf die "Lesbarkeit" zu verzichten, da er im Gegensatz zur Avantgarde, die sich immer unverständlicher in immer restriktivere Zirkel zurückzieht, immer populärere Medien bzw. Gattungen (vom Roman über den Film bis zum Zeitungskommentar) wählt, muß er andere Verfahren finden, um als "Störfaktor" das kritische Potential seiner Kunst zu aktivieren.

Zunächst einmal entpuppt sich schon die Wahl der Medien zum Zwecke leichter "Lesbarkeit" (Roman, Film, Zeitungskommentar) als Lockvogel.<sup>23</sup> Sie **erscheinen** nur lesbarer. Das Poetische bricht nicht nur in seinen poetischen Werken im engeren Sinne durch, sondern selbst wenn Pasolini Filme

dreht, dann vorwiegend solche, die einem "cinema di poesia"<sup>24</sup> zugehören. Sie gehen nur in dem Maße narrativ-prosaisch-metonymisch (die Kategorien übernimmt Pasolini von Barthes<sup>25</sup>) vor, als damit die Aufmerksamkeit des Betrachters gefesselt wird, sie sind aber dominant poetisch-metaphorisch und bringen damit die erosive oder, wie Pasolini sie nennt, "kontestatare" Funktion der Poesie zur Wirkung. Edipo re, Teorema, Porcile usw. sind nach eigenem Eingeständnis allegorisch-symbolische Filme.<sup>26</sup>

Darüberhinaus sind es vor allem zwei Verfahren, die Pasolini trotz äußerlich 'realistischer', "lesbarer" Gestaltung die Erosion der geltenden Realitätsbilder erlauben; das eine davon geht implizit, das andere explizit vor.

Das erste, implizite, läßt sich mit dem Schlagwort "mito popolare" umschreiben und entspringt Pasolinis Sehnsucht nach der "verschwundenen bäuerlichen Welt", der 'Natürlichkeit' des römischen Subproletariats, der archaischen Unschuld eines hypothetischen Naturzustandes, die er im Mythos, im Heiligen und in der Barbarei<sup>27</sup> wiederzufinden meint. Denn es gelingt ihm trotz seiner "Liebe zur Realität" nicht - wie er sich ausdrückt - "die wahre Realität zu ertragen"<sup>28</sup>. Die Forderung nach Realitätsnähe, verbunden mit dem Unwillen, sich mit der bloßen Kopie der (seiner Meinung nach schlechten) Wirklichkeit abzufinden, führt zur Wendung zum Mythischen und zum Heiligen: "Il mitico non è che l'altra faccia del realismo."<sup>29</sup>

P. Bürger<sup>30</sup> hat in seinem Artikel über Ceneri di Gramsci den schwachen Punkt einer solchen Vorstellung bereits klar herausgestellt:

*Das Dasein des einfachen Volkes, seine Spontaneität und Lebensfreude trotz Armut und Elend schildernd, meint Pasolini eine Wirklichkeit zu erfassen. Der "Mythos", den er gewahrt, ist jedoch Produkt seiner Sehnsucht, die zwiespältig bleibt, weil sie vom Bewußtsein einer Überlegenheit zehrt, die in der Erfüllung aufgehoben wäre. Was er als 'allegria' und 'natura' des Volkes preist, ist ein Dasein, das sich in der Entfremdung, die die Gesellschaft ihm zumutet, eingerichtet hat. Fast manisch heftet sich der Blick Pasolinis an die äußere Erscheinung, an das Pittoreske des Lebens, dessen Möglichkeiten menschlicher Entfaltung längst auf außengesteuerte Reflexe zusammengeschrumpft sind. In dieser Sicht kann der Arbeiter aus der Großstadt mit dem Campagna-Bauern zum Vexierbild eines einfachen Lebens verschmelzen, dessen Einheit im sehnsüchtig überlegenen Blick des Betrachters ihren Ort hat, nicht aber in der Wirklichkeit.*

Wie gefährlich dieser Weg ist, wie leicht er als Pässeismus mißdeutet werden kann und wie leicht seine künstlerischen Produkte 'zweckentfremdet',

von der gehaßten Konsumgesellschaft zu ihren Zwecken als nostalgische Fluchtreservate adaptiert werden können, sah Pasolini bei seiner Film-Trilogie des Lebens (Canterbury Tales, Decameron und 1001-Nacht). Er mußte sich eingestehen, daß die von ihm in diesen Filmen gefeierte "lächelnde Nacktheit", die natürliche Liebe und das 'natürliche' Ausleben der Leidenschaften von den herrschenden Tendenzen in ihrem Sinne instrumentalisiert wurden, und er "schwört" dieser Art von 'alternativem' Mythos "ab".<sup>31</sup>

Angesichts dieser Erfahrungen nimmt er sich vor, nicht mehr auf mythisch-archaische Alternativmodelle zur zeitgenössischen Realität auszuweichen, sondern noch expliziter, noch "lesbarer" und verständlicher zu werden, und versieht den folgenden Titel Salò mit einem Fragezeichen. ("Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (Salò ?)")<sup>32</sup>

Das zweite, diesmal explizite Verfahren trotz realistischer Sprechweise unadaptierbar zu sein, verwirklicht Pasolini in der Form journalistischer Texte. Diese erneute Steigerung der "Lesbarkeit", diese erneute Ausweitung seines Wirkungsradius führt dazu, daß er als "Freibeuter" und "Ketzer" ostentativ, ja fast verzweifelt gegen den Strom, auch der linken sog. veröffentlichten Meinung schwimmen muß, wenn er den kritischen Erosionsprozeß bei 'dominant 'prosaischer' Sprachverwendung trotzdem aufrechterhalten will.

So läßt sich erklären, wie es Pasolini schafft, bei verschiedensten sozialen und politischen Entwicklungen, die offenbar sogar 'fortschrittlich' sind (sei es die Länge der Haare bei Männern, die Abtreibungsgesetzgebung, die Lockerung der sexuellen Normen etc.) skandalöse, für links wie rechts unannehmbare Meinungen zu vertreten und die konformistischen Komponenten zu entlarven, die sie in den Dienst der alles durch Permissivität korrumpierenden Konsumgesellschaft stellen und damit pervertieren.

Angesichts seines extrem polemischen Tones, der ihn langsam aber sicher auch seinen häufig von ihm angegriffenen Freunden entfremdete, kann man sich fragen, ob er trotz der Wahl immer verständlicherer und immer breiter rezipierter Formen letztlich für sein Publikum nicht genauso unverständlich und hermetisch wurde, als wenn er gleich beim sprachlichen Hermetismus geblieben wäre. Oder, positiv formuliert: hat Pasolini seine grundsätzliche Kritik nicht letztlich doch nicht mit seinen sog. realistischen, sondern mit

seinen 'poetischen' Anteilen an seinem Werk erreicht? Gibt es für einen Intellektuellen, der seine gesellschaftliche, kritisch-didaktische Aufgabe so ernst nimmt wie Pasolini, überhaupt eine andere Möglichkeit, als aufgrund des absoluten Nonkonformismus und seines "unzuverlässigen Ketzertums" auf alle nur erdenklichen Weisen 'anders', trotz des Mitteilungsbedürfnisses unverständlich zu sein und damit das Schicksal eines einsamen Rufers in der Wüste auf sich zu nehmen?<sup>33</sup>

### Anmerkungen

- <sup>1</sup>H. Heissenbüttel, Zeichnung als Ketzerei, in: P. P. Pasolini, Zeichnungen und Gemälde, Basel 1982 (Ausstellungskatalog), S. 15-18; hier S. 16.
- <sup>2</sup>P. Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: P. Celan, Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden, Frankfurt <sup>3</sup>1970, S. 127-129; hier S. 129.
- <sup>3</sup>P. P. Pasolini, Il sogno del centauro. A cura di J. Dufлот. Prefazione di G. C. Ferreti, Roma, Editori Riuniti, 1983, S. 24.
- <sup>4</sup>H. Heissenbüttel, Zeichnung als Ketzerei, S. 15.
- <sup>5</sup>P. P. Pasolini, Il sogno, S. 63.
- <sup>6</sup>Zu diesem Gesichtspunkt vgl. P. P. Pasolini, La lingua scritta della realtà, in: P. P. P., Empirismo eretico, Milano <sup>2</sup>1981, S. 198-226; hier S. 199: "Probabilmente, invece /.../ ogni poesia è translinguistica, è un **azione** 'deposta' in un sistema di simboli, come in un veicolo, che ridiviene **azione** nel destinatario, non essendo quei simboli che dei campanelli di Pavlov."
- <sup>7</sup>H. Heissenbüttel, Zeichnung als Ketzerei, S. 15.
- <sup>8</sup>H. Weinrich, Semantik der Metapher, in: Folia linguistica 1, 1967, S. 3-17, bei S. 12 f.

- <sup>9</sup> In: P. P. Pasolini, Nuova Antologia della letteratura friulana, a cura di G. D'Aronco, Udine 1960; Vgl. zur Künstlichkeit der friaulischen Dialektlyrik auch K. von Hofer, Funktionen des Dialekts in der italienischen Gegenwartsliteratur, München 1971 (Romanica Monacensia, Bd. 6), S. 61 ff.; bei S. 86-89.
- <sup>10</sup> P. P. Pasolini, La poesia dialettale del Novecento (1952), in: P. P. P., Passione e Ideologia Milano 1960, S. 136.
- <sup>11</sup> P. P. Pasolini, Il sogno, S. 23. Übersetzungen in deutsche Dialekte (vgl. die zürcher-deutsche v. H. Manz, in: Freibeuter 17, 1983, S. 124-131) sind nur angemessen, wenn sie dieselben Voraussetzungen erfüllen, d.h. für einen Nicht-Zürcher.
- <sup>12</sup> P. P. Pasolini, Il sogno, S. 25.
- <sup>13</sup> Ebd. S. 23/4: "Nei romanzi che Lei cita [die neorealisticen] questa funzione si situa all'opposto di quella assunta dal friulano [...]. L'ermetismo e l'esteticismo non sono più obiettivi letterari [...]; das Ziel sei: vivere realisticamente la vita di personaggi appartenenti a un'altra classe sociale."
- <sup>14</sup> Ebd. S. 24.
- <sup>15</sup> Ebd. S. 29.
- <sup>16</sup> Interpretazioni di Pasolini, a cura di G. Borghello, Roma, Savelli 1977, S. 147-182.
- <sup>17</sup> In: E. Golino, La lingua e il dialetto, in: E. G., Letteratura e classi sociali, Bari, Laterza 1976, S. 91-112; hier S. 91.
- <sup>18</sup> Ebd. S. 97.
- <sup>19</sup> P. P. Pasolini, Battute sul cinema, in: P. P. P., Empirismo eretico, S. 227-236; hier S. 236.
- <sup>20</sup> P. P. Pasolini, La lingua scritta della realtà, S. 201.
- <sup>21</sup> P. P. Pasolini, La paura del naturalismo, in: P. P. P., Empirismo eretico, S. 248/9.
- <sup>22</sup> W. Jehle, P. P. Pasolini und die christliche Ikonographie, in: P. P. Pasolini, Zeichnungen und Gemälde, S. 41-49; hier S. 43 f.

- <sup>23</sup>So etwa im symbolbefrachteten Porcile, wo er hofft, "che la trama narrativa, ambientata nella storia attuale della Germania del dopoguerra, coinvolgerà abbastanza facilmente il grosso pubblico. L'attualità della recrudescenza del nazismo, i temi della società consumistica e della contestazione, garantiscono a Porcile una certa leggibilità." (P. P. Pasolini, Il sogno, S. 87)
- <sup>24</sup>P. P. Pasolini, Il "cinema di poesia", in: P. P. P., Empirismo eretico, S. 167-187.
- <sup>25</sup>P. P. Pasolini, Battute sul cinema, S. 233 f.
- <sup>26</sup>Man lese, was er im Interview mit Dufloy zu diesen Filmen zu sagen hat.
- <sup>27</sup>P. P. Pasolini interviewt von E. Golino, La lingua e il dialetto, S. 111: "Certo che sarei contento, disposto a rinunciare a qualunque cosa per il rimbarbarimento del mondo: un mondo in cui valga la pena di lottare."
- <sup>28</sup>P. P. Pasolini, Il sogno, S. 83.
- <sup>29</sup>Ebd., S. 66.
- <sup>30</sup>P. Bürger, Poesie und Ideologie. Zu Pasolinis 'Ceneri di Gramsci', in: RZLG 3, 1979, S. 169-180; hier S. 176.
- <sup>31</sup><sub>2</sub> P. P. Pasolini, Abiura alla 'Trilogia della vita', in: Lettere luterane, Torino 1981 (Gli Struzzi), S. 71-76.
- <sup>32</sup>Ebd. S. 76.
- <sup>33</sup>Ein eindrucksvolles Dokument dieser für einen erfolgreichen Regisseur, einen vielgelesenen Schriftsteller und heißumstrittenen Journalisten ungewöhnlichen Einsamkeit stellt der Bildband von D. Pedriali, Roma, Ed. Magma, 1975, dar, der Pasolini in seinem 'Elfenbeinturm' in Chia, Latium, zeigt.