

P. P. Pasolinis *Trilogia della vita* (1970-74)

Die drei unter dem Namen *Trilogia della vita*<sup>1</sup> zusammengefaßten Filme *Il Decameron* (1970; dt. *Decameron*), *I racconti di Canterbury* (1971; dt. *Pasolinis tolldreiste Geschichten*) und *Il fiore delle mille e una notte* (1974; dt. *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*) gehören zu den letzten, die Pasolini gedreht hat. Sie stehen zwischen *Medea* (1969) und dem erst kurz vor seiner Ermordung fertiggestellten Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Schon diese Nachbarschaft legt es nahe, die Filme nicht als Unterhaltungs- noch gar als kassenfüllende Sexfilme anzusehen, selbst wenn sie zu Pasolinis Leidwesen als solche von der Filmindustrie vermarktet wurden und er ihnen deshalb »abschwor«<sup>2</sup>, sondern ihnen einen bestimmten Stellenwert in seinem ideologischen Programm zuzuschreiben. Hinzu kommt noch die zeitliche Parallelität zu seinen *Scritti corsari*<sup>3</sup>, die sich engagiert bis aggressiv mit politischen, kulturellen und sozialen Erscheinungen seiner Zeit, besonders mit der spätkapitalistischen Konsumgesellschaft und im Zusammenhang der Abtreibungsdebatte in Italien mit der Sexualität dieser Konsumgesellschaft auseinandersetzen.

Die Verfilmung dreier mittelalterlicher Erzählsammlungen hat nach dem Selbstverständnis Pasolinis nichts mit Eskapismus noch auch mit einer möglichst werkgetreuen Umsetzung in das Medium des Films zu tun. Die literarischen Vorlagen dienen ihm vielmehr als Material für die filmische Darstellung eigener aktueller ideologischer Vorstellungen. Damit unterscheiden sie sich nicht grundsätzlich von anderen Verfilmungen, sieht man von solchen ab, die literarische Werke lediglich als Stofflieferanten und Bebilderungsvorlagen benützen. Jede Verfilmung, die sich den Ehrgeiz einer Transformation eines literarischen Textes in das filmische Medium und (selbst bei historisierender Ausstattung) in einen anderen historischen Kontext leistet, beruht auf einem aktuellen ideologischen Interesse.

Nach eigenem Bekunden<sup>4</sup> kämpft Pasolini mit diesen Filmen um das Recht auf Selbstverwirklichung (»diritto a esprimersi«) und um sexuelle Liberalisierung. Das bedeutet, daß er die Vorlagen

nicht in ihrer ganzen Breite möglicher oder auch nur von der Textstruktur nahegelegter Lektüren berücksichtigt, sondern lediglich unter einem einzigen, fast ausschließlichen Gesichtspunkt: der Darstellung des Eros. Er glaubt, die ›Verkörperung‹ seiner für einen Marxisten eigenartigerweise rückwärtsgewandten Utopie in den »unschuldigen‹ Körpern mit der archaischen, dunklen, vitalen Heftigkeit ihrer Sexualorgane« zu erkennen, und versucht, diese Körper »als letztes Bollwerk der Realität« gegen den drohenden Triumph der »Irrealität der Subkultur der Massenmedien« und des Konsumismus aufzurichten. Pasolini geht es um die ›wirkliche‹ sexuelle Freiheit für alle Formen der Liebe ohne erotischen Konsumzwang, wie er ihn der Permissivität der modernen kapitalistischen Gesellschaft zuschreibt. Er möchte »unschuldige« (das Wort steht schon in seiner *Abiura* in Anführungszeichen) Körper bei der selbstverständlichen Befriedigung ihrer sinnlichen Bedürfnisse zeigen, ohne (seiner Meinung nach gegenreformatorische) Prüderie – eine Unschuld, die etwas ahnen ließe von der »Heiligkeit« und dem echten »Gefühl« vorkonsumistischer archaischer Gesellschaften.<sup>5</sup> Offensichtlich hält er darüber hinaus sogar noch etwas von sexueller Sublimation, spricht er doch von der mangelnden »Sublimationsmöglichkeit« der modernen Jugend aufgrund des herrschenden sexuellen Konsumzwangs.<sup>6</sup>

Für ein »Bollwerk der Realität« hält er es deswegen, weil er in Anlehnung an seine Konzeption vom Film als »lingua scritta della realtà«<sup>7</sup> auch noch den Ehrgeiz hat, diesen paradiesisch-unschuldigen Zustand nicht künstlich im Studio zu präparieren, sondern ihn in seiner eigenen realen Gegenwart zu filmen. Dazu sucht er sich Weltgegenden aus, von denen er behauptet, daß dort dieser archaische Zustand »eben erst von der Geschichte überwunden« worden und »noch physisch gegenwärtig« sei, nämlich im Süden Italiens, speziell in Neapel<sup>8</sup> sowie im Mittleren und Ferneren Orient.

## Die Wahl der literarischen Vorlagen

Angesichts vorausgehender Filme wie *Medea*, *Edipo re*, *Il vangelo secondo Matteo*, die sich schon der Sakralität des Archaischen verschrieben hatten, hätte man erwarten können, daß Pasolini seinen erotischen Mythos in die Antike zurückverlegte.<sup>9</sup> Doch die raffinierten milesischen oder – um gleich nach Süditalien zu gehen –

sybaritischen Geschichten waren vermutlich für Pasolinis Geschmack schon zu wenig vital und archaisch. Obwohl auch die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* allem anderen als einer primitiven, barbarisch-vitalen Kulturstufe zuzurechnen sind, leuchtet ihre Wahl als Vorlage für einen erotischen Film sofort ein. Diese vom 8. bis zum 16. Jahrhundert in Indien, Persien und Arabien kompilierten Erzählungen nehmen seit der Übersetzung A. Gallands (1704-17) in der abendländischen Imagination einen Stellenwert ein, der sie für die Darstellung erotischer Ursprünglichkeits-Phantasien geradezu prädestiniert. (H. von Hofmannsthal: »Die ungeheuerlichste Sinnlichkeit ist hier Element.«<sup>10</sup>) Pasolini wird jedoch einige Retuschen anbringen müssen, um sie in sein ideologisches Konzept einzupassen.

Innerhalb der *Trilogia* sind die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* aber erst der letzte Film, der mit seinem orientalischen Ambiente in Opposition zu den beiden ersten steht, deren Vorlagen aus dem abendländisch-christlichen und noch dazu als finster verschrienen Mittelalter stammen: zum *Decameron*<sup>11</sup> (Florenz um 1350) des Giovanni Boccaccio (1313-1375) und zu den *Canterbury Tales*<sup>12</sup> (London um 1380) von Geoffrey Chaucer (1340?-1400).

Das *Decameron* und die *Canterbury Tales* sind als literarische Vorlagen für Pasolini offensichtlich nicht so sehr wegen ihrer mittelalterlichen Komponenten interessant, sondern weil sie für ihre Zeit ausgesprochen modern sind; so modern, daß sie zwei Jahrhunderte später, im Zeitalter der Gegenreformation, auf den Index gesetzt wurden. Während das Mittelalter Madonnen- und Frauenkult neben abschätzigster Misogynie kennt, interessiert sich Pasolini eher für die frühbürgerliche Opposition zum höfisch-christlichen Mittelalter mit ihren derb-zotigen bis schwankhaft gewitzten und ihren antiklerikalen Elementen. In seinen Augen sind sie als ein frühes Dokument fortschrittlicher und (da von christlicher Leibfeindlichkeit frei) gleichzeitig archaischer Ideologie geeignet, seinen eigenen Kampf im Italien der siebziger Jahre gegen die Vorherrschaft der sexualfeindlichen kirchlichen Moral zu aktualisieren.

Die zunächst thematisch bedingte Wahl der Vorlagen bringt formale Implikationen mit sich, die nicht ohne Einfluß auf das ideologische Konzept bleiben konnten bzw. diesem Konzept entgegenkamen. Die drei Werke sind als Erzählsammlungen mit Rahmen-

fiktion strukturell eng verwandt.

Obwohl gerade Einzelnovellen aufgrund ihrer Länge und dramatischen Struktur als besonders verfilmungsgerecht gelten<sup>13</sup> und Pasolini sich ja auf ein einziges Thema konzentriert, wählt er nicht nur je eine einzelne Novelle aus diesen Sammlungen aus, sondern er übernimmt die Struktur der Vorlagen, ohne jedoch gleichzeitig die Vielfalt ihrer Themen beizubehalten. Das heißt, er zieht die Häufung von Liebesszenen einer Vertiefung vor. Die genauere Analyse wird zeigen, daß die Vorlagen dieser Konzeption von Liebe zwar teilweise entgegenkommen, daß Pasolini aber andererseits Elemente, die in den Vorlagen dieser Liebeskonzeption entgegenwirken, eliminiert. (Aus Raumgründen liegt das Schwergewicht der Untersuchung auf dem *Decameron* – die *Canterbury Tales* unterscheiden sich nicht grundsätzlich vom ersten Film – und auf den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*.)

### Das »Decameron«

Pasolinis Lektüre des *Decameron* ist nicht besonders originell: Sie hält sich weitgehend an das gängige Klischee, das Boccaccios *Decameron* in die doch sehr disparate Bibliothek der »Erotischen Weltliteratur« einreicht. Damit das *Decameron* in dieses Klischee paßt, müssen allerdings wesentliche Teile des Werkes »überblättert« werden, denn die von einem ausführlichen Rahmen umfaßten hundert Novellen sind durch eine bis zur Widersprüchlichkeit gehende Vielfalt gekennzeichnet: Sie reicht vom Tugendhaften bis zum Obszönen, vom Frommen bis zum Gotteslästerlichen, vom Erhabenen bis zum Trivialen, vom Historischen zum Märchenhaften, und gerade diese Vielfalt und ihr kunstvoll austariertes Gleichgewicht dürfte einer der Gründe für die Jahrhunderte überdauernde Beliebtheit des Werkes bei den verschiedensten Lesern sein.

Pasolini nimmt an dieser thematischen Fülle nicht nur die für die Transformation eines literarischen Werkes in einen Spielfilm normaler Länge notwendige stoffliche Reduktion vor, sondern er wählt nur ganz bestimmte, thematisch eng begrenzte Novellen als Filmvorlagen aus:

Rahmen: Ciappelletto als gewalttätiger Mörder (in Anlehnung an die Charakterisierung des Helden der Novelle *Decameron* I 1, die im Film als 4. Episode erscheint, von Pasolini frei erfundene Szene).

1. Episode: Andreuccio (*Decameron* II 5) wird von einer angeblichen Schwester ausgeraubt und endet in der Jauchegrube. Als unfreiwilliger Grabräuber kommt er zu einem Juwel.

Rahmen: Ciappelletto bestiehlt Leute, die einem Erzähler zuhören, der eine erotische Geschichte vorträgt (*Decameron* IX 2: Äbtissin verwechselt die Hosen des Liebhabers mit ihrer Haube).

2. Episode: Masetto (*Decameron* III 1) verdingt sich, angeblich taubstumm, in einem Nonnenkloster als Gärtner. Als er, um die vollständige sexuelle Ausbeutung abzuwehren, Zuflucht zur Sprache nimmt, ruft die Äbtissin seine ›Heilung‹ als Wunder aus.

3. Episode: Peronella (*Decameron* VII 2) vergnügt sich mit ihrem Liebhaber, als überraschend der tölpelhafte Ehemann zurückkehrt. Der in einem Bottich versteckte Liebhaber wird als inspizierender Käufer ausgegeben. Während sie ihrem Mann über den Rand gebeugt in die Tiefe des Bottichs Reinigungsanweisungen gibt, beendet der Liebhaber Giannello sein unterbrochenes Liebesgeschäft.

4. Episode: Ser Ciappelletto (*Decameron* I 1; einzelne Sätze aus I 2) ›beichtet‹ auf seinem Totenbett derart, daß er dem Beichtvater als Heiliger erscheint und nach seinem Tode auch als solcher verehrt wird, obwohl er in Wirklichkeit ein übler Verbrecher war.

5. Episode bzw. neue Rahmengeschichte: Giotto (*Decameron* VI 5) und Farese kommen auf dem Weg nach Neapel in einen Wolkenbruch und lassen sich von einem Bauern alte Kleider zum Schutz gegen den Regen geben. Farese spottet über Giottos Aussehen, erntet aber nur ein Lächeln.

Großer Empfang des eher eingeschüchterten Maestro an der Kirche, die er den Auftrag hat auszumalen.

Bevor er mit seinen Fresko-Skizzen weitermacht, holt er sich Inspiration aus der Realität bei einem Gang über den Markt.

6. Episode: Riccardo (*Decameron* V 4) verabredet sich mit seiner geliebten Caterina auf der Dachterrasse ihres Elternhauses. Die Erlaubnis, dort zu schlafen, hat sie sich erbettelt, um dort »die Nachtigall singen zu hören«. Die beiden verschlafen und werden von den Eltern Caterinas entdeckt. Sofortige Heirat.

Rahmen: Giotto kommt zu spät zum Essen und stürzt gleich wieder »wie besessen« fort zu seiner Freskomalerei.

7. Episode: Lisabettas geheime Liebe zu Lorenzo (*Decameron* IV 5) wird von ihren Brüdern entdeckt. Sie bringen ihn um. Nach einem Traumgesicht findet Lisabetta den Leichnam und versteckt seinen Kopf in einem Basilikumstopf.

8. Episode: Gemmata (*Decameron* IX 10) soll auf Wunsch ihres einfältigen Mannes von Don Gianni tagsüber zur besseren Ausbeute in ein Pferd verwandelt werden. Er unterbricht den ›Zauber‹, als er sieht, wie ihr zu guter Letzt von Don Gianni der Schwanz angeheftet werden soll.

Rahmen: Giotto beim Malen.

9. Episode: Tingoccio und Meuccio (*Decameron* VI 10) lieben beide die gleiche Gevatterin. Meuccio wagt aus Angst vor der Hölle (Einschub: Giotto hat eine Vision vom jüngsten Gericht) nicht, sich mit ihr einzulassen, während Tingoccio gerade deswegen schon bald an Entkräftung stirbt. Als er, aus dem Fegefeuer zurückgekehrt, Meuccio Unbedenklichkeit in dieser Richtung signalisiert, tut es ihm dieser erfreut nach.

Rahmen: Giotto ist mit seinem Gemälde fertig. Feier. Mottoartiger Abschlußsatz: »perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto? . . .«

Die Veränderungen des Films gegenüber der literarischen Vorlage bestehen zunächst aus *Kürzungen* (1). Solche Kürzungen sind zum einen quantitativ bedingt (die Reduzierung von hundert auf neun Novellen), sie haben aber auch und manchmal ausschließlich ideologische Gründe: Von den ideologischen Implikationen der Entscheidung, nicht nur eine einzige Novelle zu verfilmen, war schon weiter oben die Rede. Und wenn schon mehrere, warum dann neun und nicht die runde Zahl von zehn Episoden? Warum läßt Pasolini die Rahmengeschichte weg? Warum schließlich wählt er gerade diese Sorte von Novellen und keine anderen?

Ideologische Gründe haben auch Pasolinis *Erweiterungen* (2) gegenüber der literarischen Vorlage. Sie lassen sich in zwei große Gruppen einteilen: in erweiterte (bzw. veränderte) Handlungen und zusätzliche Beschreibungen (Landschaft, Architektur etc.) zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre. Außerdem gibt es auch eine Reihe von durch das Medium Film bedingten *Modifikationen* (3). Dazu können auch die in (2) genannten Beschreibungen gehören, soweit sie eine vom Text mit anderen Mitteln erzeugte Atmosphäre einfangen (vor allem in den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*). Unter diesen medienbedingten Veränderungen sollen zwei genauer betrachtet werden: die Umsetzung von narrativen Beschreibungen in Handlung und der spezielle Fall der filmischen Wiedergabe von Metaphern.

### Zu (1): *Kürzungen*

– Die Zahl der Novellen: Ursprünglich plante Pasolini eine Reduktion des Stoffes von hundert Novellen auf die runde, symbolische Zahl zehn, wobei von den zehn tatsächlich gedrehten Novellen für die Kinofassung die Episode der kindlich-naiven Alibech

(*Decameron* III 10) weggelassen wurde<sup>14</sup>, die sich von einem der Versuchung nicht gewachsenen jungen Einsiedler beibringen läßt, wie man »den Teufel in die Hölle heimschickt«. So blieben nur noch neun Episoden übrig. Damit ist auch noch der letzte Rest der idealisierenden Komponenten des *Decameron*, zu der die Zahlen-symbolik zweifellos gehört, ausgemerzt.

– Der Rahmen: Die für die Novellenliteratur späterer Zeiten beispielgebende Rahmengeschichte, die dem sozialen und moralischen Chaos der Pest in Florenz die ideale, an aristokratischen Idealen ausgerichtete Utopie der Erzähler- und Erzählerinnengemeinschaft entgegensetzt und damit eine Art Gegengewicht zur bunten, moralisch, sozial und ideologisch divergierenden Fülle der Novellen bildet<sup>15</sup>, übernimmt Pasolini für seinen Film nicht. Er schafft eine Art Ersatz durch frei dazuerfundene, wenn auch an die Helden zweier Episoden (Ciappelletto und Giotto<sup>16</sup>) gebundene Szenen. An die Stelle der idealen Schar der Erzähler im Rahmen tritt der skrupelloseste Betrüger und Missetäter Boccaccios, Ser Ciappelletto, der nicht einmal auf dem Totenbett vor gotteslästerlichen Heucheleien und Lügen zurückschreckt. Er bildet das Pendant zu Giotto, auf den in der zweiten Filmhälfte die Rahmenhandlung übergeht. Die Gleichheit der Funktion suggeriert eine gewisse Komplementarität, wenn nicht Identität der Rollen, wobei die Rolle Giottos dadurch besonders betont wird, daß Pasolini sie selbst übernimmt.<sup>17</sup> Ciappelletto, der ja auch in Boccaccios *Decameron* als Held der allerersten Novelle eine privilegierte Position hat, ist der erfolgreiche Prototyp dessen, der sich außerhalb aller Normen der Gesellschaft seiner Zeit, ja der göttlichen Gebote stellt und trotzdem oder gerade deshalb reüssiert. Während Ciappelletto seine Leidenschaften auslebt (von seinem Liebesleben ist allerdings im Film im Gegensatz zur Vorlage nicht die Rede), ist Giotto der Künstler, der sie in seiner Malerei sublimiert.

– Die Wahl der Novellenthemen: Der Film beginnt überraschenderweise nicht mit einer erotischen Novelle, sondern mit einer wortlos-brutalen Mordszene. Der Täter, der sich später als der Held der 4. Episode, Ciappelletto, entpuppt, malträtiiert sein Opfer in einem Sack und wirft es in einen Abgrund. In dieser Szene, die ja nicht umsonst am Beginn des Filmes steht, kündigt sich schon eine Akzentuierung in Richtung Gewalttätigkeit und Grausamkeit an, die Pasolini wohl am Mittelalter besonders gereizt hat. Sie ist auch im *Decameron* zweifellos vorhanden, wird aber dort

durch Beispiele zartester Empfindungen ausgeglichen. Offensichtlich mischt sich für Pasolini in die ursprüngliche Sexualität auch ein Schuß Sadismus, über den noch zu sprechen sein wird.

Nach dieser kurzen Einstimmung in den ›Geist‹ des Decameron weckt erst recht die erste Episode, in der die schöne sizilianische Kurtisane den betuchten Andreuccio zu sich einlädt, im Leser wie im Helden der Novelle die Erwartung auf erotische Abenteuer. Der Zuschauer bekommt jedoch statt Erotik einen derben Schwank vorgesetzt, in dem es reichlich stinkt (die Jauchegrube und die Leiche des Bischofs), viel auf neapolitanisch geschimpft wird, wenig Respekt vor religiösen Dingen herrscht, dafür aber ein unbekümmerter Umgang mit fremdem Gut und fremdem Leben. Der Schluß der Episode bekommt durch Zeitraffereffekte chaplineske Züge (die übrigens in den *Canterbury Tales* in der Gestalt Perkins' noch offensichtlicher zitiert werden).

Der verarbeitete Schwankstoff, dessen Quintessenz im Betrügen, Berauben und skrupellosen Einander-Übers-Ohr-Hauen liegt, gehört zur großen Gruppe der »beffe« (Streiche gegenüber Gleich- bzw. Niedriger-Gestellten). Sie machen zusammen mit den »moti« (Schwänken, die auf einer klugen verbalen Retourkutsche, meist gegenüber sozial Höhergestellten, beruhen, denen man materiell nicht Widerstand zu leisten wagen kann) den größten Teil der Geschichten des *Decameron* aus. In der Gesamtökonomie werden sie aber dort durch Novellen ergänzt, deren Reiz im nicht mehr mit Pffiffigkeit und Cleverness beherrschbaren Zufall und den daraus folgenden Abenteuern liegt, die nicht selten tragisch enden; außerdem werden sie durch den Rahmen sowie Beispiele hehrer Tugendhaftigkeit (vor allem im krönenden und abschließenden X. Tag) ausbalanciert. Die Beffe gelten aufgrund ihrer niedrigen moralischen Hemmschwelle als der Ausweis der ›bürgerlichen‹ Modernität des *Decameron*: sie stellen der höfischen und religiösen, sublimierten Liebe wenig zimperliche, auf sofortigen und wiederholten Vollzug ausgerichtete Sinnenfreuden gegenüber, der ritterlichen Tugend der Freigebigkeit die gerissene Übervorteilung, wenn nicht gleich blanken Diebstahl, dem geregelten ritterlichen Kampf hinterhältige Tricks, dem Glauben und dem Respekt vor Glaubensdingen und Klerikern hohnlächelnde Vorurteilslosigkeit und beißenden Antiklerikalismus.

Die erotischen Geschichten bilden eine der wichtigsten Untergruppen dieser Schwänke. Das ist jedoch nur möglich, da die dort



geschilderte Liebe auf der gleichen Ebene angesiedelt ist wie andere gelungene Streiche, bei denen sich einer einen, meist ökonomischen, Vorteil verschafft. Es handelt sich deshalb auch in erster Linie um Ehebruchsgeschichten, bei denen sich der Witz des Helden oder der Heldin im Übertölpeln dessen zeigt, der dem Lustgewinn hinderlich ist oder sein könnte. Die damit implizit und explizit verknüpften Tugendideale und Wertvorstellungen, die »prontezza«, »avvedimento« und »ingegno« als Eigenschaften des sich im Konkurrenzkampf des frühkapitalistischen Florenz behauptenden Kaufmanns verherrlichen<sup>18</sup>, gelten also gleichermaßen in Liebes- wie in Handelsdingen. Angesichts solcher Art von Liebes-Handel ist zu fragen, ob die von Pasolini beklagte leichte Vereinnehmbarkeit seiner Filme durch den »consumismo« nicht darin begründet liegt, daß Pasolinis mittelalterliche, angeblich so vitale und ursprüngliche Liebe der von ihm so unbarmherzig bekämpften konsumistischen zum Verwechseln gleicht.

### Zu (2): *Erweiterungen*

Bei aller Schwäche für das Sakrale nimmt in Pasolinis ideologischem Programm der Antiklerikalismus eine wichtige Stellung ein: Die Lustfeindlichkeit der kirchlichen Moral ist mit Dummheit und Heuchelei, das Predigen von Enthaltensamkeit für die anderen mit zügellosem Genuß der Kleriker und der Nonnen verbunden. Pasolini hat diese Komponente streng genommen nicht hinzugefügt, da sie auch im *Decameron* reichlich vertreten ist, er hat sie lediglich in den von ihm ausgewählten Episoden gegenüber den Vorlagen forciert.

In der Geschichte von Ciappelletto (bei Pasolini Episode 4) legt Boccaccio das Hauptgewicht der Novelle auf den Beichtdialog zwischen dem Bösewicht Ser Ciappelletto und seinem gutgläubigen Beichtvater, der die ungeheuerlichen Lügen, die ihm der Held noch angesichts des Todes aufischt, trotz aller Übertreibungen für bare Münze nimmt. Sein Frate ist ein »frommer und verständiger«, keinesfalls ein dummer Mann<sup>19</sup>, wodurch der gelungene Streich Ciappellettos für dessen Meisterleistung im Verstellen spricht. Bei Pasolini dagegen trägt Ciappelletto derart dick und grobschlächtig auf, daß das Gelingen der Täuschung allein auf das Konto klerikaler Beschränktheit gehen kann.

Auch die Äbtissin in der 2. Episode ist bei Boccaccio wesentlich weniger zynisch und viel diskreter als bei Pasolini. Die hier zu einer grotesken Szene ausgebauten Idee mit der Wunderheilung des angeblich taubstummen Gärtners stammt bei Boccaccio nicht von der Äbtissin, sondern von dem nach seiner Entdeckung um sein Leben bangenden Masetto. Außerdem stellt Pasolini die Mönche, die ihm den Malariaauftrag erteilten, weniger als kunstverständlich, denn häßlich, verfressen und ordinär dar («Jetzt betrinken wir uns alle zusammen!»).

– Der Eindruck von Liebe als Liebes-Handel wird nicht nur von der szenenhäufenden Struktur des Filmes nahegelegt, sondern auch durch Veränderungen bestätigt, die Pasolini zum Teil in ausdrücklichem Widerspruch zum zugrundeliegenden Text vornimmt. In der Vorlage zur 6. Episode (*Decameron* V 4) wird eine dem gefühlvollen Thema («die Nachtigall singen hören» bzw. «schlagen lassen») angemessene, zärtliche Liebesszene zwischen Ricciardo und Caterina mit vielen Küssen und Umarmungen geschildert: »Nach tausend ausgetauschten Küssen legten sich beide nieder und genossen fast die ganze Nacht hindurch alle Lust, die Liebende einander gewähren können, wobei sie denn begreiflicherweise die Nachtigall gar vielfach schlagen ließen.« Pasolinis Helden dagegen führen eine vergleichsweise lieblose Bedürfnisbefriedigung vor («sie ziehen sich rasch aus, ohne sich auch nur zu umarmen»), und der noch nicht zufriedene Jüngling weiß nichts als ein »Machen wir's noch mal!« zu fordern.

Von Tingoccio heißt es in den Regieanweisungen zur 9. Episode: »Er wirft sich wild auf die Gevatterin Mora«; von Meuccio nach seiner »Aufklärung« über die Harmlosigkeit dieser Art von Sünde: »Er wirft sich gierig auf sie [. . .].« Boccaccio beschränkt sich auf metaphorische Wendungen, die eine beständige und intensive Liebesbeziehung suggerieren: »Tingoccio, der in den Besitzungen der Gevatterin das Erdreich angenehm zu bestellen fand, grub und arbeitete so lange, bis er darüber in eine Krankheit verfiel.«

– Ein besonders auffälliges Beispiel für die bereits durch die Ciappelletto-Mordszene eingeführte brutale Note bietet die 7. Episode (nach *Decameron* IV 5). Boccaccio betont die Fetischisierung des Basilikumstopfes und endet mit dem Tod Lisabettas aus Kummer darüber, daß die Brüder ihr den Topf mit dem Haupt des Geliebten wegnahmen. Dagegen rückt bei Pasolini ein Ereignis in den Mittelpunkt, das bei Boccaccio in zwei Sätzen abgetan ist: die Ermor-

dung des Liebhabers.<sup>20</sup> Auf dem Mordausflug spielen die drei Brüder mit Lorenzo, dem Liebhaber ihrer Schwester, Katz und Maus. Während in der Novelle die diskrete Beseitigung des nicht standesgemäßen Liebhabers der Klugheit und dem Ehrgefühl der Brüder zugute geschrieben wird, weiden diese sich im Film an der Angst des zunächst anscheinend nur spielerisch Verfolgten. Die Mischung aus Homoerotik und Sadismus wird durch den Anfang und den Schluß der Sequenz markiert: sie beginnt mit der kumpelhaft anmachenden Aufforderung der Arbeitgeber-Brüder an Lorenzo, seinen Penis zu einer gemeinsamen »Pisserei« zu entblößen, zweideutig verstärkt durch eine mehrfache Betonung ihres »Mann-Seins«, und endet mit der »Entblößung« der Dolche, mit denen sie ihrem Opfer den Fangstoß versetzen.

– Eine Erweiterung stellen auch die zahlreichen Volks- und Marktszenen dar. Bei Boccaccio interessieren allein der Held bzw. seine Gegen- und Mitspieler, Pasolini dagegen versucht, bei jeder sich bietenden Gelegenheit Volk ins Bild zu rücken (Marktszene und nächtlich-zwielichtiges Volk in der Episode Andreuccios; der Markt als Inspirationsquelle Giotto's; wiederum Markt und eine ländliche Hochzeit in der Episode mit Gemmata). Das Gewimmel soll wohl Vitalität und ungehemmte Lebensfreude zum Ausdruck bringen. Aber das Volk bleibt Dekor, »couleur locale«, die das Thema des Films nur momentan und äußerlich unterstützt, im Gegensatz zu den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, wo die Menge funktional in die Handlung eingebettet ist und in ihrer bunt wogenden Fülle und Pracht zu einem Teil der allgegenwärtigen landschaftlich und architektonisch vermittelten Atmosphäre wird.

### Zu (3): Medienbedingte Veränderungen

– Indizielle Beschreibungen in der Exposition des Novellentextes verlangen im Film nach einer Umsetzung in Handlung. So verbindet Pasolini in der 6. Episode geschickt die bei Boccaccio lediglich berichtete Tatsache, daß Riccardo und Caterina sich schon seit Kindesbeinen kennen, gleich mit der Verabredung zum Stelldichein: Auf einem Fest im väterlichen Garten gelingt es Caterina, beim Versteckspiel kurz mit ihrem Riccardo ungestört zu sprechen und sich mit ihm zu verabreden.

Die ebenfalls in der Exposition zur ersten Novelle des *Decame-*

ron ausführlich geschilderte Schlechtigkeit Ciappellettos verteilt Pasolini auf die verschiedenen, zwischen die eigentlichen Episoden eingefügten Szenen, die ihn bald als Mörder, bald als Dieb zeigen. – Einen Sonderfall der medienbedingten Modifikationen stellen die Metaphern dar, die in Boccaccios Text den besonderen Reiz der »erotischen Stellen« ausmachen. Ganz selten nämlich nennt Boccaccio die Dinge beim »eigentlichen« Namen. Boccaccios erotische Metaphern sind meist Methapern *in absentia*, d. h., es bleibt der Intelligenz und der Phantasie des Lesers überlassen, was er sich bei der Interaktion zwischen der »uneigentlichen« Rede (dem Bildspender)<sup>21</sup> und dem im Text nicht genannten, »eigentlich« Gemeinten (dem Bildempfänger) vorstellt. Je nach der Art der Metapher, etwa wenn der Bildspender überhaupt filmisch darstellbar ist und dazu auch noch gleichzeitig mit dem Bildempfänger, führt der Film das Funktionieren der metaphorischen Interaktion bildlich vor: So werden in der 3. Episode die aufmunternden Befehle, die Peronella an ihren in und am Faß werkelnden Ehemann richtet, simultan vom Liebhaber in und an ihr ausgeführt.<sup>22</sup> Falls der Bildspender jedoch nicht gleichzeitig filmbar ist, bleibt dem Film meist nur übrig – zumindest scheint Pasolini es für erotischer zu halten –, das »eigentlich« Gemeinte abzubilden und den Bildspender eventuell noch verbal hinzuzufügen. In der bereits weiter oben zitierten Stelle aus der Novelle von Tingoccio und Meuccio (s. o. S. 489) wird der Unterschied klar, der zwischen einer genüßlich »ins Detail« gehenden Metapher, zu deren Deutung eine gewisse intellektuelle Anstrengung des Lesers gehört, und einer flüchtig und nur »oberflächlich« gezeigten Umarmung zweier nackter Körper besteht.

In zwei der zehn von Pasolini verfilmten Novellen macht die nicht dargestellte bzw. nicht darstellbare Metaphorik den eigentlichen Reiz der Geschichte aus: Wie Pasolini Boccaccios Metapher »den Teufel in die Hölle heimschicken« (*Decameron* III 10) verfilmt hat, läßt sich nur vermuten, da die Episode mit Alibech im Film schließlich nicht verwendet wurde; vielleicht ist die Unmöglichkeit<sup>23</sup> bzw. Platitude der realistischen (Bildempfänger-)Darstellung gegenüber der witzig-zweideutigen, naiven Religiosität der »geistlichen Übungen« in der Novelle mit ein Grund dafür gewesen, daß Pasolini die Episode nicht verwendet hat.

Das romantische Flair und die Leichtigkeit der Metapher »die Nachtigall singen hören« gehen in der Verfilmung der Novelle

(6. Novelle), da sie Pasolini offensichtlich auch nicht wichtig sind, völlig verloren. Verbal wird die Metapher zwar noch an mehreren Stellen benützt, doch sie erfährt keine Umsetzung in das filmische Medium, etwa in der Schaffung einer entsprechenden Atmosphäre.<sup>24</sup>

Faßt man die Beobachtungen über die Transformation der literarischen Vorlage zusammen, so ergibt sich auf allen Ebenen die Tendenz zu einer im Widerspruch zur vielschichtigeren Vorlage stehenden einseitigen Ausrichtung auf eine Liebeskonzeption, die ihr Ideal nicht in psychologisch vertieften oder auch körperlich lustvoll ausgekosteten und für beide Partner befriedigenden Beziehungen sieht, sondern in einem aus männlicher Sicht raschen Einigwerden und Abschließen eines Liebes-Handels. Dieser Handel steht auf einer Ebene mit anderen aggressiven bis brutalen Überköpplungen und Schädigungen des Konkurrenten. Die Vorlage enthält zwar diese Komponente durchaus, doch wird sie dort durch zusätzliche idealisierende und sublimierte Liebeskonzeptionen in ihrer Bedeutung relativiert.

Pasolini scheint gespürt zu haben, daß die Darstellung nackter Körper und des Sexualverkehrs allein die Verwirklichung seiner erotischen Utopie nicht gewährleisten kann. Es fehlt die mythische Sakralisierung, wie sie *Edipo re* oder *Medea* kennzeichnet. Nicht von ungefähr führt er den Künstler Giotto als Rahmenfigur ein und spielt ihn selbst (wie auch den Schriftsteller Chaucer in den *Canterbury Tales*). Doch handelt es sich bei dieser ästhetischen Brechung in beiden Filmen um eine nicht integrierte, dem gefilmten Geschehen äußerliche Zutat, deren künstlerische Notwendigkeit Pasolini wohl spürte, die er aber zunächst nicht in filmische Mittel umzusetzen vermochte. Statt Vitalität bleibt die Brutalität, statt zärtlicher Liebe Bedürfnisbefriedigung, statt von christlichem Schuldbewußtsein freien Gefühlen steht Geschäftssinn und Übervorteilung, statt Menschlichkeit Profit. Zu diesem Befund paßt der Giotto in den Mund gelegte Schlußsatz des Filmes: »... warum ein Werk verwirklichen, wenn es so schön ist, nur davon zu träumen? ...« Eine annähernd adäquate Verwirklichung dieses Traumes scheint Pasolini am ehesten in seinem dritten Versuch gelungen zu sein, den *Erzählungen aus den Tausendund-ein Nächten*, an denen die bisher gewonnenen Gesichtspunkte noch einmal kurz überprüft werden sollen.



### *Die »Erzählungen aus den Tausendundein Nächten«*

Nicht zu Unrecht gelten die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* als der gelungenste der drei Filme.<sup>25</sup> Gelungen in einem doppelten Sinn: Er kommt zum einen der von Pasolini in seiner *Abiura* geäußerten Intention, ursprüngliche, vitale Sinnlichkeit darzustellen, am nächsten und entspricht gleichzeitig noch am ehesten dem ›Geist‹ der literarischen Vorlage.

Die Erhabenheit, stilisierte Linienführung und farbliche Strenge von Wüstenlandschaften im Kontrast mit bunt wogenden Kamelkarawanen oder prunkvoll zeremoniellen Aufzügen, die Pracht und Masse architektonischer Wunderwerke wie das jemenitische Sana'a, das persische Isfahan und das nepalesische Katmandu im Kontrast zur leichten, wind- und lichtdurchfluteten Zeltarchitektur, überhaupt die Tatsache, daß die meisten Szenen sich im Freien abspielen, verleihen dem ganzen Geschehen den Zauber orientalischer Sinnlichkeit. Die von der europäischen (erotischen) Phantasie imaginär besetzten Originalschauplätze schaffen (fast) das, was die überwiegend muffigen, dunklen, feuchten Interieurs seines

mittelalterlichen (ebenfalls originalen) Dekors in den beiden ersten Filmen trotz aller Markt- und Nacktszenen nicht schaffen: die Repräsentation des Traums von der »natürlichen«, von keinem christlichen Schuldbewußtsein vergällten Liebe.

Der Zauber dieser genuin filmischen Möglichkeit, durch einen konzentrierten Bilder- und Farbenrausch eine märchenhafte, utopische Atmosphäre entstehen zu lassen, vermag sich sogar gegen Pasolinis Vergrößerungen auf der narrativen Ebene durchzusetzen. Die von Pasolini als Rahmen gewählte Geschichte von Zumurrud und Nur ed Din<sup>26</sup> wird von Hugo von Hofmannsthal als Beispiel zitiert für das die ganze Sammlung durchwaltende und das allgegenwärtige Sinnliche veredelnde Geistig-Religiöse.<sup>27</sup> Doch was hat Pasolini auf der narrativen Ebene aus dieser Geschichte und ihren Protagonisten gemacht!

1. Alî Schâr (Pasolini verwendet seinen Beinamen Nur ed Din) ist in *Tausendundeine Nacht* eine Idealgestalt, sowohl was seine äußere Erscheinung als auch was seine moralischen Qualitäten angeht. Bei Pasolini sehen wir statt eines nach den ersten Verirrungen geläuterten und um sittliche Reifung bemühten jungen Mannes, der viele Tränen vergießt und vor Liebesschmerzen häufig in Ohnmacht fällt, ein kräftiges, untersetztes Bürschchen, das mit seinen schiefen Zähnen und dem alles andere als natürlich wirkenden Lächeln eher dem Typ der in den *Ragazzi di vita* beschriebenen Jungen der römischen Elendsviertel entspricht, als einem seitenlang beschworenen, wunderschönen und vornehmen jungen Orientalen. Während der Held der Vorlage sich durch nichts von seiner Vereinigungssehnsucht mit der ebenfalls treuen Zumurrud abbringen läßt, nimmt Pasolinis Ragazzo jede sich bietende Gelegenheit zu einem tröstenden Seitensprung wahr.

2. Ebenso störend sind die Änderungen, die Pasolini an der Gestalt Zumurruds vorgenommen hat. Selbst wenn sie in ihrem Äußeren eher dem literarischen Vorbild entspricht, so hat Pasolini sie wie ihren Partner entschieden vulgarisiert. (Wenn die Vulgarität auch wegen des märchenhaften Ambiente weniger spürbar bleibt als in den ersten beiden Filmen.) Während Zumurrud in der literarischen Vorlage seitenlang für ihre vielfältigen geistigen und künstlerischen Fähigkeiten gerühmt wird<sup>28</sup>, preist sie der Versteigerer bei Pasolini mit eindeutigem Bezug als besonders geschickte Masseuse an. Statt feinsinniger Verse, mit denen sie die ihr nicht passenden Bewerber ablehnt, schlägt die Protagonistin Pasolinis eine

»freche Lache« auf und beleidigt die alternden Bewerber mit platten Anzüglichkeiten: »Du hast einen weichen Wachsstecken in der Hose [. . .].«

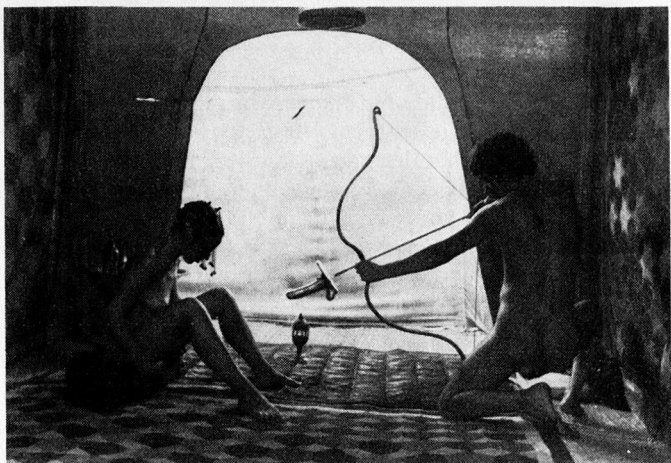
3. Die poetische Zartheit und die durch häufige lyrische Einlagen genußvoll in die Länge gezogene Verspieltheit der Liebeszenen verflacht zu einem eher flüchtigen Geschlechts-Verkehr. In *Tausendundeine Nacht* findet sich auf seiten des Mannes keine Spur von Besitzanspruch (zumal Zumurrud Nur ed Din das Geld für den Kauf gegeben hat und ihn aushält) und auf seiten der Frau keinerlei sklavisches Unterwürfigkeit<sup>29</sup>, sie sind beide in der Liebe vollkommen gleichberechtigt:

Darauf gingen sie zum Ruhelager und genossen einander; und sie verbrachten die Nacht eng umschlungen hinter dem Vorhange. In enger Umarmung blieben sie bis zum Morgen zusammen, und die Liebe zueinander schlug in ihren Herzen feste Wurzeln.<sup>30</sup>

4. Trotz dieser Vergrößerungen ist der Film insgesamt durch ein breiteres Spektrum von Liebesformen gekennzeichnet als die vorhergehenden. Zunächst ist das Prinzip der bloß häufenden Reihung der Szenen ersetzt durch die für *Tausendundeine Nacht* typische und von Pasolini auch beibehaltene Schachtelung der Erzählungen. Dadurch ist der Film nicht mehr ganz so eintönig, es folgt nicht mehr ein rasch abgeschlossener Liebes-Handel, eine Befriedigungsszene nach der anderen. Die eingeschobenen Geschichten wirken verzögernd auf die Rahmenhandlung zwischen Nur ed Din und Zumurrud. Auf diese Weise kann eine (trotz der eingefügten Seitensprünge) beständige Liebe dargestellt werden, deren Wesen eben nicht in ihrer unkompliziert raschen Erfüllung liegt. Solche Geschichten gibt es auch im *Decameron*, doch wurden sie von Pasolini für seine Adaptation nicht berücksichtigt. Außer diesen beiden Liebenden der Rahmengeschichte, die im Film auch durch ihr zartes Alter eher den Eindruck der Naivität als den von mechanischer Routine aufkommen lassen, gibt es in Pasolinis *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* sogar eine sich selbstlos aufopfernde und ohne Erfüllung Liebende: Aziza.<sup>31</sup> Die Eintönigkeit rasch erfüllter Liebe, die im *Decameron* dadurch entstand, daß alle unglücklich Liebenden der literarischen Vorlage sorgfältig eliminiert wurden, wurde von Pasolini so im letzten Film der *Trilogia della vita* vermieden.

5. Die schon im *Decameron* beobachtete, in einem utopisch-ero-





tischen Film befremdende, Neigung zu Gewalt und Sadismus ist auch in den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* vorhanden. Sieht man in den *Canterbury Tales* eine Hinrichtung wegen Unzucht, so wird hier im Detail eine Kastration vorgeführt, die Zerstückelung einer Frau durch einen eifersüchtigen Dämon und die Ermordung eines Jungen im Schlaf. Ist schon in all diesen Gewalt-Szenen die sexuelle Motivation mehr oder minder offensichtlich, so läßt Pasolini die sadistische Komponente auch ganz unverhüllt in »glückliche« Liebesbeziehungen eindringen. Er hat der Geschichte von Aziz und Aziza eine Szene eingefügt, in der Aziz seiner am Boden sitzenden geheimnisvollen Geliebten mit dem Bogen einen auf einen Pfeil gespießten Penisersatz einschießt.<sup>32</sup> Wie H. Fichte in einem Artikel zu Pasolinis Tod und seinem Film *Salò* mit Recht schreibt<sup>33</sup>, ist Gewalt für Pasolini offensichtlich notwendiger Bestandteil von in seinen Augen ursprünglicher, archaischer Sexualität. So ist die *Trilogia* gar nicht so weit entfernt von *Salò*, wo Pasolini im Vorspann von eigenen Phantasien und »Erinnerungen« spricht, »die wir uns immer geschämt haben, zu erzählen«.

Insgesamt ist das Bild, das die drei Filme von der Sexualität entfalten, widersprüchlich. Pasolini scheint zu schwanken zwischen einer Utopie möglichst unkomplizierter, unbegrenzter, natürlich-

vitaler Sinnenlust und einem allerdings seltener durchscheinenden, eher ästhetisch begründeten Bedürfnis nach Sublimation, das gerade im Erhalten und Steigern der erotischen Spannung, im Verzögern des Genusses das eigentlich Erotische sieht.<sup>34</sup> Daß Pasolinis Filme vorwiegend als Pornographie konsumiert werden, ist wohl weniger der heutigen, vom Konsumismus verdorbenen Gesellschaft vorzuwerfen als der eher naiven Illusion, jahrhundertlang sozialisierte Verhaltensmuster seien durch die bloße Darstellung »reiner Lust« (wenn es so etwas überhaupt gäbe und wenn es darstellbar wäre) zu verändern. Dazu sind wir, wie die Filme Pasolinis selbst belegen, noch zu weit von M. Foucaults<sup>35</sup> anderer Ökonomie der Körper und der Lust entfernt, in der Sexualität so selbstverständlich wäre, daß man gar nicht mehr davon zu reden brauchte.

### Anmerkungen

- 1 Texte und Fotos in: P. P. Pasolini, *Trilogia della vita, Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte* a cura di Giorgio Gattei, Bologna: Cappelli 1975 (Dal soggetto al film, Collana cinematografica, Serie retrospettiva 4).
- 2 P. P. Pasolini, *Abiura dalla »Trilogia della vita«*, ebd., S. 11-13. Zuerst in: *Corriere della Sera*, 9. 11. 1975; wiederabgedruckt in: P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Turin: Einaudi 1980 (Gli Struzzi 216), S. 71-76.
- 3 Titel der Buchausgabe von journalistischen Arbeiten aus den Jahren 1973-75: P. P. Pasolini, *Scritti corsari (Opere di P. P. Pasolini)*, Mailand: Garzanti 1977.
- 4 *Abiura*, S. 11.
- 5 Vgl. dazu auch seine Diskussion dieses Themenkreises anlässlich der italienischen Abtreibungs-Diskussion (in: *Scritti corsari*, S. 119-155), beginnend mit dem Zeitungsartikel vom 19. 1. 1975: *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*.
- 6 *Scritti corsari*, S. 150-151: »Inoltre [la società permissiva] ne impone l'obbligo [del coito]: chi non è in coppia non è un uomo moderno, come chi non beve Petrus o Cynar. E poi impone una precocità nevrotizzante. Bambini e bambine appena puberi – dentro lo spazio obbligato della permissività che rende la normalità parossistica – hanno un'esperienza

del sesso che toglie loro ogni tensione nello stesso campo sessuale, e, negli altri campi, ogni possibilità di sublimazione.«

- 7 P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in: *Empirismo eretico (Opere di P. P. Pasolini)*, Mailand: Garzanti 1977, S. 198-226.
- 8 Daher sollten auch ursprünglich nur Boccaccio-Novellen, die in Neapel spielen, verfilmt werden.
- 9 Die Vorstellung von einer heidnischen Antike als dem gelobten Land freier (bes. homoerotischer) Sexualität hat eine lange Tradition, der Pasolini unter anderem bei seinem großen Anreger Rimbaud in dessen Hymnus an Venus (*Credo in unam . . .*) hätte begegnet sein können.
- 10 Im Vorwort zu *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1830, übertragen von Enno Littmann, Wiesbaden 1953, 6 Bde., hier Bd. 1, S. 8. Im folgenden abgekürzt als *Tausendundeine Nacht*.
- 11 Zitierte Ausgabe: Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, München: Winkler 1964.
- 12 Zitierte Ausgabe: Geoffrey Chaucer, *Die Canterbury Tales*, München: Winkler 1974.
- 13 I. Schneider, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen 1981, S. 157.
- 14 Text in: *Trilogia della vita*, a cura di G. Gattei, S. 49-56.
- 15 Vgl. hierzu H. H. Wetzel, *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977 (SM 162), S. 19-54.
- 16 Der Bezug zur literarischen Vorlage (*Decameron* VI 5) ist bei dieser Episode allerdings sehr schwach. Es werden nur die äußeren Ereignisse übernommen (Reise mit Farese, Einkehr bei Bauern wegen Gewitter, Schutz gegen den Regen mit dessen Lumpen und Scherz Fareses). Die Pointe liegt bei Boccaccio darin, daß beide Männer zwar sehr berühmt und die größten ihres Faches sind, jedoch blitzhässig. Als der sozial höhergestellte Farese über Giotto's Aussehen scherzt, zahlt ihm Giotto in der Novelle (aber nicht im Film) mit gleicher Münze heim.
- 17 Pasolini übernahm die Rolle angeblich nur selbst, weil sich kein geeigneter Schauspieler finden ließ.
- 18 Vgl. P. Brockmeier, *Lust und Herrschaft*, Stuttgart 1972.
- 19 »Man gab ihm einen bejahrten Mönch mit, der ein heiliges, makellooses Leben führte, ein großer Schriftgelehrter und gar ehrwürdiger Mann war und bei allen Bürgern in besonderem und hohem Ansehen der Heiligkeit stand.«
- 20 »Und so führten sie ihn einmal unter dem Vorwand, eine Lustreise aufs Land zu unternehmen, mit sich fort. Als sie aber an einen ganz einsamen und abgelegenen Ort gekommen waren, nahmen sie die Gelegenheit wahr und brachten Lorenzo, der sich dessen nicht versah, tödliche Schläge bei.«

- 21 Zu dieser Terminologie vgl. H. Weinrich, *Semantik der Metapher*, in: *Folia linguistica* 1 (1967), S. 3-17.
- 22 »Reibe, mein lieber Mann, reibe, laß uns die Sache ordentlich machen! Mhm, höher! . . . Mhm, tiefer! Ja, ja, da ist's gut, mhm.«
- 23 Abgesehen von der Schwierigkeit, einen Teufel »auf dem Heimweg in die Hölle« (als Bildspender) darzustellen, hätte wohl selbst die entgegenkommendste Filmzensur Pasolini kaum die realistische Darstellung des Bildempfängers, »wenn er sein Haupt in Hochmut erhebt«, erlaubt.
- 24 Das berühmte Vorbild für eine mediengerechte Verfilmung der Nachtigallenmetapher aus Renoirs *Une partie de campagne* (nach der gleichnamigen Novelle von Maupassant), wo Renoir außer dem Ton der Nachtigall auch noch Bilder von rasch fließendem und sich verwirbelndem Wasser sowie ein Gewitter dazunimmt, erschien Pasolini wohl mit Recht im Vergleich zur Leichtigkeit der Boccaccio-Novelle und vor allem auch im Rahmen seiner eigenen Liebeskonzeption, die keinerlei Psychologisierung duldet, zu schwül-bombastisch.
- 25 Das Urteil der Kritik ist ziemlich einheitlich. Vgl. zu den Rezensionen die bibliographischen Angaben in: *Pier Paolo Pasolini*, München: Hanser 1985 (Reihe Film 12), S. 249-250.
- 26 *Die Geschichte von »Ali Schâr und Zumurrud*, 308.-327. Nacht, in: *Tausendundeine Nacht*, Bd. 3, S. 207-258.
- 27 Vorwort zu *Tausendundeine Nacht*, Bd. 1, S. 12 f.: »Sehen wir so die grenzenlose Sinnlichkeit von innen her mit eigenem Licht sich erleuchten, so ist zugleich dies Ganze mit einer poetischen Geistigkeit durchwoben [. . .] Da ist, um von tausend Seiten eine aufzuschlagen, in der Geschichte von Ali Schâr und der treuen Zumurrud ein Augenblick, den ich nicht für irgendeine erhabene Stelle unserer ehrwürdigsten Bücher tauschen möchte. [. . .] »Doch da überfiel ihn die Schläfrigkeit« [im allernüchternsten Augenblick, als er nur noch auf ein Zeichen der gefangenen Geliebten wartet, um sie zu befreien], heißt es, »und er schlief ein – herrlich ist Er der nimmer schläft.« Ich weiß nicht, welchen Zug aus Homer oder Dante ich neben diese Zeilen stellen möchte: so aus dem Nichts in ein wirres Abenteuer hinein das Gefühl Gottes aufgehen zu lassen wie den Mond, wenn er über den Rand des Himmels heraufkommt!«
- 28 *Tausendundeine Nacht*, Bd. 3, S. 217.
- 29 Die Regieanweisungen entlarven den Waren-Charakter dieser Beziehung, in der sich das Mädchen männerphantasiengetreu auch als Liebes-Sklavin aufzuführen hat: »Hausbesitzer und Besitzer[!] einer Sklavin, schickt sich Nur ed Din an, ins Bett zu gehen. Zumurrud betrachtet ihn glücklich. Beide lachen. Zumurrud zieht sich als erste aus, bis sie vollkommen nackt vor Nur ed Din steht, der sie bewundernd anschaut. Darauf nähert sie sich ihm, kniet sich ihm zu Füßen nieder und löst ihm mit zarter Bewegung das Tuch, das seine Hüften umgürtet. Nachdem

auch Nur ed Din vollkommen nackt ist, nimmt sie ihn bei der Hand und führt ihn zum Bett in der Zimmerecke. Dann streckt sie sich auf dem Lager aus und lädt Nur ed Din ein, zu ihr zu kommen.«

30 *Tausendundeine Nacht*, Bd. 3, S. 219.

31 Literarische Vorlage: *Die Geschichte von 'Azîz und 'Azîza*, in: *Tausendundeine Nacht*, 112.-128. Nacht, Bd. 2, S. 25-81.

32 Selbst wenn man davon ausgeht, daß es sich um den Versuch der Visualisierung einer sexuellen Metapher handeln könnte (›gespannter Bogen‹), so zeigen sich – abgesehen von den eigenartigen anatomischen Vorstellungen – hier wiederum die Schwierigkeiten, die auftauchen, wenn man eine Metapher ›wörtlich‹ nimmt und der Bildspender sich verselbständigt.

33 H. Fichte in: *Der Spiegel*, 9. 2. 76, S. 105-108.

34 Vgl. M. Chlvmsky, *Esthéticité, érotisme et pornographie*, in: *Revue d'Esthétique* (1978), Nr. 1-2, S. 198: »ainsi les fonctions érotique et esthétique provoquent avant tout un plaisir intellectuel, tandis que la fonction pornographique un plaisir physique. Le trait dominant de cette dernière fonction est qu'elle demande à être consommée au plus vite, tandis que les deux précédentes aspirent à une durée plus ou moins prolongée.« Chlvmsky bietet keine psychoanalytische Erklärung für das Auftauchen der Gewalt an, sondern eher eine medientechnische: »Mais puisque la ›représentativité‹ de la fonction pornographique est extrêmement limitée, elle doit être accompagnée, pour ›réussir‹ son impact, par d'autres phénomènes (la violence, la destruction, le rabaissement des valeurs etc.) [. . .].« (Ebd., S. 199 f.)

35 M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, 3 Bde., Paris: Gallimard 1976-84.