

REINHOLD ZWICK

PIER PAOLO PASOLINI UND DAS CHRISTENTUM
EINIGE FACETTEN EINER KOMPLEXEN BEZIEHUNG

PIER PAOLO PASOLINI AND CHRISTIANITY
SOME FACETS OF A COMPLEX RELATIONSHIP

Abstract. With his multifaceted artistic works and still remarkably relevant critical writings, Pier Paolo Pasolini (1922-1975) continues to enjoy a high level of international attention almost fifty years after his death. This article profiles the central, yet mostly underestimated role of Christian faith in Pasolini's life and work, despite his self-description as an atheist. Partly in an overview, partly in unfolded samples, selected biographical testimonies, literary works, and films by Pasolini are examined, in particular his two very important, but unrealized film projects "Saint Paul" and "Porno-Theo-Colossal," his last script and intended capstone of his directorial works. In the process, the striking Christological vein becomes visible, which profoundly pervades not only Pasolini's oeuvre, but also his life.

Keywords: Christ figures; Gospel of Matthew; option for the poor; Sacrificial death; Saint Paul.

EINFÜHRUNG

Der Filmemacher, Schriftsteller und Essayist Pier Paolo Pasolini ist zweifellos einer der wichtigsten Künstlerinnen und Intellektuellen des zwanzigsten Jahrhunderts, nicht nur bezogen auf Italien, sondern auf die gesamte westliche Kultur. Bis heute wirkt sein Werk in vielen und ganz unterschiedlichen aktuellen Diskursen nach.

Am 5. März 2022 jährte sich die Geburt Pasolinis zum hundertsten Mal. Und die große öffentliche Aufmerksamkeit für dieses Jubiläum weit über Italien

Prof. Dr. REINHOLD ZWICK – Katholisch-Theologische Fakultät, Institut für Religionspädagogik und Pastoraltheologie Universität Münster; Postadresse: Burgstr. 10, D-48151 Münster, Deutschland; e-mail: reinhold.zwick@uni-muenster.de.

hinaus, die sich in einer kaum überschaubaren Vielzahl von Artikeln und Würdigungen in der Print- und Online-Presse und im Fernsehen spiegelte, bezeugte eindrucksvoll, dass Pasolini auch fast fünfzig Jahre nach seinem gewaltsamen Tod in der Nacht auf den 2. November 1975 noch lebendig und wirkmächtig ist. Besonders in Italien war und ist Pasolini bis heute eine ungemein populäre Figur. Dies gilt dort auch für die Jugend, während in anderen Ländern bei der jungen Generation leider die Erinnerung an Pasolini langsam verblasst.

Das anhaltende Interesse an Pasolinis Werk konzentrierte sich lange Zeit auf die vielfältigen kultur- und gesellschaftskritischen Dimensionen seines Schaffens. Was bis heute, und das gerade auch in der stark politisch ausgelegten Pasolini-Rezeption in Deutschland sehr unterschätzt oder sogar völlig vernachlässigt wird, ist Pasolinis lebenslange und starke Verbundenheit und zugleich Auseinandersetzung mit der Sphäre des Religiösen, und dabei besonders mit dem christlichen Glauben und der katholischen Kirche. Diese eminent wichtige, für das Verständnis von Pasolinis Werk und Leben unverzichtbare Dimension will der vorliegende Beitrag zumindest im Aufriss profilieren und würdigen. Bei der hier notwendigen Konzentration auf Pasolinis Verhältnis zum Christentum, insbesondere in dessen katholischer Gestalt, muss dessen Kontextuierung in seiner umgreifenden, eher religionsgeschichtlich gespurten Beschäftigung mit dem Mythos, dem Heiligen und mit anderen Religionen, auf die als erster und vielleicht am nachdrücklichsten Giuseppe Zigaina hingewiesen hat,¹ abgeblendet bleiben. Um transparent werden zu lassen, wie bedeutsam das Christentum gleichermaßen für Pasolinis Leben wie für sein Schaffen bis zu seinem Tod geblieben ist, gilt es neben seiner künstlerischen Arbeit auch seine kritischen Schriften und publizistischen Aktivitäten in den Blick zu nehmen, und nicht zuletzt wichtige Stationen seiner Biographie. Dies kann hier selbstverständlich nur in Auswahl geschehen, wobei mit Blick auf die künstlerische Arbeit der Film im Vordergrund stehen soll, wogegen auf seine reiche Prosa und Lyrik nur punktuell ausgegriffen werden kann. Eine umfassende Aufarbeitung der hier anvisierten Zusammenhänge muss einer Monographie vorbehalten bleiben. Mit dem vorliegenden Beitrag kann nur deren Richtungssinn angezeigt werden, deren Grundthese, die sich wie folgt fassen lässt: Ungeachtet seiner Selbstbezeichnung als Atheist ist Pasolini der Sphäre des Religiösen und speziell dem christlich-katholischen Glauben immer tief verbunden geblieben und ist dies eine der zentralen Achsen seines Lebens und Schaffens, ohne deren Wahrnehmung beides nicht hinreichend verstanden werden kann.

¹ Vgl. bes.: Giuseppe Zigaina, *Pasolini und der Tod* (München–Zürich: Piper 1989); vgl. jetzt auch: Uta Felten, *Arbeit am Mythos. Das ruinöse Heilige im Film von Pier Paolo Pasolini*.

ZUM STELLENWERT DES RELIGIÖSEN BEI PASOLINI
– EINIGE EINFÜHRENDE HINWEISE

In „La Divina Mimesis,“ einer seiner letzten Buchpublikationen, lässt Pier Paolo Pasolini den Ich-Erzähler auf den Spuren von Dantes „Göttlicher Komödie“ durch das Jenseits wandern. Die ersten Fassungen der als Fragment publizierten „Barbarischen Erinnerungen“ – so der deutsche Haupttitel – reichen bis weit in die 1960er Jahre zurück. Das Buch gilt als ein geheimer Schlüssel zu Pasolinis Schaffen, weil es kurz vor seinem Tod in oftmals starker Verdichtung nochmals Leitmotive seines Denkens bündelt.

Im fragmentarischen „*siebten Gesang*“ versammelt Pasolini einige Höllenvisionen nach dem Muster Dantes, also Visionen mit klaren Bezugnahmen auf die Gegenwart des Autors. Bei Pasolini sehen wir in einem der Höllenkreise die „Konformisten“ versammelt, und über den Konformismus als große Versuchung und Verfehlung unserer Zeit hat sich Pasolini bekanntlich wieder und wieder geäußert. In einem anderen Höllenkreis, der dem der Konformisten räumlich sehr nahe gelegen ist, begegnen die Jenseitswanderer den „*Reduktionisten*.“ Deren Sünde erläutert der neue „Vergil,“ der Danteske Begleiter des Ich-Erzählers, diesem folgendermaßen:

All diese Leute [...] haben sich fast instinktiv gegen die Größe der Welt versündigt. Die Reduktion von allem hat sich in ihnen aus einer Art Abwehr heraus vollzogen. [...] Es ist eine Sünde, die mit dem Kleinbürgertum entstand, nach der großen Industrialisierung, nach der Eroberung der Kolonien ... Vorher *waren* die kleinen Leute klein: sie wollten es *nicht* sein. Kurz und gut ... *All diese Leute haben, aus Furcht vor der Größe, instinktiv der Religion ermangelt. Reduktion, reduktiver Geist ist Mangel an Religion: dies ist die größte Sünde des Zeitalters des Hasses. Und in der Tat wirst du in keinem anderen Teil der Hölle so viele Leute sehen. Die Massen, mein Freund! Die Massen; die zur Religion erwählt haben, keine haben zu wollen – ohne es zu wissen* (Pasolini, 1983, s. 63-64).

Auch Pasolini selbst fiel lange Zeit und sehr häufig Reduktionisten zum Opfer: In diesem Fall waren dies Menschen, die nicht wahrhaben wollten, welche starke Achse in seinem Werk die Auseinandersetzung mit Religion, Christentum und Kirche bildet. Und bei Pasolini geht es bei dieser Auseinandersetzung um mehr als ‚nur‘ um ein intellektuelles Ringen. Vielmehr gehört sie zur Herzkammer seines Lebens und Schaffens.

Ein kleines, aber typisches Beispiel für die einseitige, für die christlichen Dimensionen in seinem Schaffen blinde oder sich blind stellende Rezeption Pasolinis war im November 2010 ein Vortrag beim Weltkongress der „Society

of Biblical Literature“ in Atlanta über Pasolinis Bearbeitung der Bergpredigt in seinem Matthäus-Film. Der Referent stellte den Regisseur lapidar als „Marxist und Atheist“ vor und meinte, der Film spiegle eben diese marxistisch-atheistische Perspektive.²

Eine stark auf den politischen und gesellschaftskritischen Pasolini zentrierte Rezeption beherrschte auch über lange Zeit den deutschen Sprachraum, unbeschadet, dass gelegentliche theologische Denker:innen wie Dorothee Sölle auf Pasolini aufmerksam gemacht hatten. Die Einseitigkeiten in der Rezeption beruhten zu einem nicht geringen Umfang auf den Selektionsprozessen bei den deutschen Ausgaben von Pasolinis kritischen journalistischen Arbeiten. Sowohl die „Freibeuterschriften“ wie auch die „Lutherbriefe“ oder die Sammlung „Chaos“ sind in ihren deutschen Ausgaben stark gekürzt worden, wobei jeweils besonders solche Texte, in denen sich Pasolini mit Fragen der Religion, des Christentums oder der Kirche auseinandergesetzt hat, der Schere zum Opfer gefallen sind. Von den posthum unter dem Titel „Chaos“ versammelten Kolumnen, die Pasolini während der Studentenbewegung für die Zeitung „Tempo“ geschrieben hatte, bringt die deutsche Ausgabe beispielsweise weniger als 50 Prozent, und zwar genau 93 gegenüber 115, die gestrichen wurden. Ein ähnliches Bild ergibt sich auch bei der deutschen Ausgabe der „Briefe“ Pasolinis: Weit über die Hälfte der Briefe fehlt gegenüber der Originalausgabe und darunter wieder gerade besonders viele der Briefe, die Fragen der Religion oder entsprechende Filmprojekte betreffen.

Wegen der einseitigen Ablendung von Pasolinis Interesse an Fragen der Religion ist die Auseinandersetzung mit ihm immer noch verstellt von seinem wiederholten Bekenntnis zu Atheismus und Kommunismus oder Marxismus. Seine regelmäßigen Aufrufe zur Wahl der Kommunistischen Partei hat Pasolini bekanntlich über alle seine Irritationen durch den real existierenden Kommunismus hinweg und unbeschadet einer zunehmenden Desillusionierung seiner politischen Ideale fast trotzig durchgehalten. Kein Zweifel: Pasolini stand politisch links und wurde in seinem politischen Denken stark von dem marxistischen Philosophen Antonio Gramsci (1891-1937) beeinflusst. Die einseitige Fixierung auf diesen ‘linken’ Pasolini ist lange Zeit für die Rezeption seiner Arbeiten im deutschen Sprachraum charakteristisch gewesen. Dabei geriet Pasolini, wie einmal Gerd Mattenklott und Karsten Witte bemerkt haben, zur „Projektionsfläche“ der verschiedensten unerfüllten Sehnsüchte der Linken und wurde durch diverse „Rollenzuweisungen“ zu einer Figur, die das „vertritt, was wir nicht sind“ (Witte und Mattenklott, 1988, s. 98). In diesen Aneignungsprozess seitens der

² Nach eigene Aufzeichnungen von der Tagung in Atlanta.

Linksintellektuellen mischten sich durchaus religiöse Züge. Pasolini wurde in Deutschland förmlich zum „*politischen* Märtyrer“ (Witte und Mattenklott, 1988, s. 98) und „als Schmerzensmann und auch als die Ikone dieser Schmerzen [...] verklärt“ (Witte und Mattenklott, 1988, s. 107-108).

CHRISTUSBEZOGENHEIT ALS ACHSE DES WERKS

Blinde Flecken in Sachen Religion, Christentum und Kirche finden sich also zuhauf in den mittlerweile schier unübersehbaren Analysen und Essays zu Pasolinis Werk und Person. In ihrer Fülle und Heterogenität spiegelt die breite Sekundärliteratur zwar sehr schön die Weite und Vielfalt eines außerordentlich produktiven Lebens. In dem Tableau der Themen, Motive und Motivationen seines Schaffens muss aber Pasolinis Beziehung zur Religion in ihrer Schlüsselrolle wahrgenommen werden. Zu dieser Beziehung gehört auch seine ebenso dauerhafte wie eingehende Beschäftigung mit Mythos und Remythisierung und seine Sehnsucht nach archaisch-bäuerlichen Kulturen und deren Religiosität. Es ist besonders das Verdienst von Pasolinis Freund Giuseppe Zigaina, darüber hinaus auch auf die tiefe Auseinandersetzung Pasolinis mit mystischen und esoterischen Traditionen und auf den Einfluss von Religionswissenschaftlern wie James George Frazer oder Mircea Eliade aufmerksam gemacht zu haben (Zigaina, 1989). Pasolinis intellektuell-künstlerische Beschäftigung mit Fragen der Religion ist bei all dem zuvorderst durch die christlich-katholische Tradition gespurt. Enzo Siciliano, Pasolinis Freund und Biograph, nannte ihn nicht zufällig einmal einen „insgeheim christlichen, katholischen Schriftsteller“ (Siciliano, 1985, s. 446).

Erstaunlicherweise hat sich m.W. gleichwohl bis heute keine einzige Monographie umfassend mit Pasolinis Verhältnis zu Religion, Christentum und (katholischer) Kirche beschäftigt. Und das, obwohl diese Beziehung zweifelsohne *eine* der bestimmenden Kraftlinien seines Lebens und seines Werkes war. Eine besondere Qualität als Achse seines Oeuvres kommt dabei Pasolinis starker und eigentümlicher Christusbezogenheit zu. Bestechendes Zeugnis von ihr geben bereits die frühen Gedichtbände aus den 1940er Jahren, die später unter dem Titel „Die Nachtigall der katholischen Kirche“ (Pasolini, 1989) versammelt wurden. Und auch die erste Phase seines Filmschaffens von ACCATTONE³ (1961) über MAMMA ROMA (1962) und LA RICOTTA (1962) bis zu DAS ERSTE EVANGELIUM – MATTHÄUS (1964) ist

³ Filmtitel werden immer mit dem deutschen Verleihtitel angegeben (teilweise identisch mit dem ital. Originaltitel).

explizit von einer Auseinandersetzung mit der Gestalt Christi geprägt. Diese Auseinandersetzung hält sich durch bis zu Pasolinis Tod, und das längst nicht nur untergründig. Der sich in der Gestalt Christi zentrierende *Zusammenhang von Passion, Tod und Opfer* behält das gesamte Leben und Schaffen hindurch eine zentrale Rolle.

Im Horizont des neuen, tiefen Nachdenkens über die Bedeutung des Todes im Werk Pasolinis und die Bedeutung von Pasolinis eigenem Tod, das Giuseppe Zigaina angestoßen hat, soll zunächst diese christologische Spur in Pasolinis Oeuvre im Aufriss skizziert werden. Dies will keinesfalls eine 'Vereinnahmung' Pasolinis von christlicher Seite sein. Vielmehr soll damit lediglich im Konzert der vielen Perspektiven, die dieses Leben und Werk durchgreifen, eine wichtige Stimme angemessen zur Geltung gebracht werden.

Eine starke „christologische“ Ader zieht sich durch alle Phasen seines Werks. Hinter den vereinzelt Stellen, wo der Pulsschlag dieser Ader unübersehbar an der Oberfläche sichtbar wird, steht eine weit tiefere, zwischen Identifikation und Ablösungsbemühung oszillierende Christus-Bezogenheit. Diese Christus-Bezogenheit bildet *eine* Grundsicht des künstlerischen Schaffens und des mit ihm auf das engste verschränkten Lebensentwurfes Pasolinis.

Eine *Selbst-Identifikation* mit Christus ist für Pasolini vielfach belegbar: angefangen mit Kreuzigungs-, 'Spielen' in seiner Kindheit, über die umfängliche Christus- und Passionsmystik in den frühen Gedichten bis hin zu den auf sich selbst übertragenen Christus-Motiven des *Propheten*, der in seiner Heimat nichts gilt, des *verfolgten Gerechten*, und vielleicht auch des *leidenden und getöteten Gottesknechts*. Pasolinis Freunde haben diese Identifikation wiederholt bestätigt, vor allem dadurch, dass sie sie dezidiert kritisiert oder ironisiert hatten – so zum Beispiel anlässlich seiner Verfilmung des Matthäusevangeliums.

Aus der Christusbezogenheit und aus der Orientierung sowohl an den Maximen der Bergpredigt als auch an Momenten des franziskanischen und paulinischen Denkens entwickelte Pasolini schließlich auch seine Kirchenkritik. Bei aller Vehemenz bleibt diese allerdings nie bei der bloßen Kritik stehen, sondern verschränkt sich mit Visionen einer spirituellen Erneuerung der Kirche, die diese zukunftsfähig machen könnte. Besonders in seinen letzten Lebensjahren intensivierte sich eine – freilich gebrochene und oft eher verzweifelte – Hoffnung: seine Vision, dass die Kirche in einer Rückbesinnung auf Jesu entschiedene Option für die Armen und Jesu Distanzierung von Strukturen der Gewalt und Macht sowohl ihre inneren Hierarchien wie auch ihre Verfilzung mit den weltlichen Mächten überwindet, und dass die Kirche so als von Grund auf erneuerte geistige

und geistliche Autorität zu einer starken Kraft in Prozessen gesellschaftlicher Erneuerung werden könnte (Zwick, 2007, s. 176-179).

Blenden wir vor dem so skizzierten Horizont zu einer Momentaufnahme: in den September 1964, zu den Filmfestspielen von Venedig. Vor der Uraufführung von Pasolinis Filmbearbeitung des Matthäusevangeliums randalieren neofaschistische Jugendliche – natürlich ohne dass sie den Film gesehen hätten. Ihnen genügen Pasolinis Ruf als Marxist und die Skandale um seine Person und sein Werk, dass sie eine große Blasphemie wittern, die es zu verhindern gilt. In der Tat hatte Pasolini wenig zuvor wegen seines letzten Film *LA RICOTTA* einen Prozess wegen „Verunglimpfung der Staatsreligion“ durchstehen müssen, bei dem er in erster Instanz zu vier Monaten Gefängnis auf Bewährung verurteilt, in der Revision jedoch freigesprochen worden war. Die Tatsache, dass ausgerechnet Pasolini einen Jesusfilm gedreht hatte, irritierte aber auch die politische Linke, und die Irritation wurde noch größer als man feststellen musste, dass der Film seinen Protagonisten keineswegs in Frage stellte oder gar demontierte, sondern von der katholischen Jury und seitens der christlichen Filmkritik mit Begeisterung aufgenommen wurde. Mehr noch: am Ende einer von Alfredo Bini, dem Produzenten, organisierten Sondervorstellung in Rom vor einhundert Konzilsvätern applaudierten diese dem Film laut Bini ganze zwanzig Minuten und eine Gruppe von ihnen attestierte ihm in einem Kommuniqué, er sei „profoundly christian“ (Schwartz, 1992, s. 453).

Manche suchten damals und später⁴ ihre Irritation über das Fromme des Jesusfilms mit dem Hinweis auf Pasolinis entsprechend vielzitiertes Wort von seinem Evangelienfilm als Frucht einer „*gewaltigen Welle des Irrationalismus*“ (Schweitzer, 1986, s. 87) zu beruhigen. So wollte man seine Auseinandersetzung mit der Christusfigur als eine vorübergehende Erscheinung, als Phänomen einer Krise seines politischen Denkens abhaken. Pasolini selbst aber bekannte sich zur Kontinuität der Christusthematik in seinem Werk: „Das Erstaunen über *Vangelo*⁵ ist mir unerklärlich, denn wenn ich nachlese, was ich so alles geschrieben habe, dann gibt es genügend Hinweise auf das Projekt *Vangelo*, und zwar schon in einem meiner ersten Gedichte von 1942, wo es um [...] Christus ging, um ein eigentlich ganz gewöhnliches Kind, das an irgendeinem Ostertag zu seiner Mutter sagt: Christus ist ein geheimnisvolles Licht“ (Pasolini, 1986, s. 76).

⁴ Das gilt z.B. auch für die eingehende Interpretation von Pasolinis Filmen von: Stephen Snyder, *Pier Paolo Pasolini* (Boston: Twayne Publishers 1980). In seinen Ausführungen zu *ACCATTONE* und *MAMMA ROMA* findet sich keinerlei Hinweis auf deren christologische Dimension.

⁵ Kurzform des italienischen Originaltitels von *DAS ERSTE EVANGELIUM – MATTHÄUS: IL VANGELO SECONDO MATTEO*.

Pasolini war durch seine Mutter in einem stark katholisch geprägten Milieu erzogen worden. Er liebte es, mit ihr in Maiandachten zu gehen und beschäftigte sich beispielsweise als Zwanzigjähriger mit dem Projekt von neuen Fresken für eine Kapelle in der Umgebung seiner Heimatstadt Casarsa della Delizia im Friaul.

Andererseits sympathisierte Pasolini unter dem Eindruck des Faschismus schon lange mit dem Kommunismus, wobei ihn insbesondere die Schriften von Antonio Gramsci beeinflussten. Im Jahre 1947 wurde Pasolini Mitglied der kommunistischen Zelle „San Giovanni,“ ohne deshalb automatisch mit seiner katholischen Vergangenheit brechen zu müssen. Bezeichnend für die damalige Situation ist vielleicht ein Detail, das Nico Naldini in seiner Chronik überliefert: Die kommunistische Zelle versammelte sich in einem Wirtshaus „um einen klapprigen Tisch unter dem Kruzifix und dem Bild Stalins“ (Naldini, 1991, s.113) – Don Camillo und Peppone saßen gewissermaßen noch gemeinsam auf der Bank. Auch dass sich die Ortsgruppe bemerkenswerter Weise den Namen „San Giovanni“ gab, zeigt die Verschränkung von Christentum und Kommunismus.

HOMOSEXUALITÄT UND GLAUBENSKRISE

In eine große Krise war Pasolinis Glaube allerdings schon vorher, lange vor seinem Eintritt in die Kommunistische Partei geraten: Durch die Entdeckung und unabweisbare, nicht verdrängbare Virulenz seiner homosexuellen Veranlagung. Die dadurch seit Ende der dreißiger Jahre in Gang gebrachte „endlose religiöse Krise,“ wie er sie nannte (Naldini, 1991, s. 105), eskalierte 1949 mit dem Zwangs-Outing als Homosexueller, nach einem angeblichen sexuellen Übergriff auf einen Jugendlichen. Auch wenn es sich dabei wahrscheinlich nur um eine politisch motivierte Intrige gehandelt hat, so löste die nie bewiesene Anschuldigung doch einen großen Skandal aus. Nicht nur, dass Pasolini aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossen wurde: im Sperrfeuer der Ächtung und Schmähen verließ er fast fluchtartig seine Heimatstadt und das Friaul. Zusammen mit seiner Mutter zog er nach Rom und musste unter ärmlichen Verhältnissen ein neues Leben anfangen. Eher schlecht als recht brachte er sich und seine Mutter zunächst mit Nachhilfestunden durch, bis erste literarische Erfolge die Dinge wendeten.

Über seine „endlose religiöse Krise,“ die ihn „ständig beschäftig(e)“ schrieb Pasolini 1947 in seinen tagebuchartigen „Roten Heften“: „Ich sage den Engeln, daß ich die Absicht habe, in Ruhe gelassen zu werden, daß ich der ungestrafte und rückfällige Täter sein will, daß der Eingriff des Gottes, der

sie entsendet [freigelassene Stelle; N. Naldini], und wenn er [Gott; R.Z.] mich also unbedingt will, soll er machen, dass ich ihn in mir fürchte [...]. All dies ist jedoch nur zu dem einen einzigen Zweck geschrieben worden: dem, eine *Ermächtigung* zu erhalten. *Ich verlange von Gott, mich zur Sünde zu ermächtigen.*“ (Naldini, 1991, s. 105f).

So sehr sich Pasolini nach dem „Skandal“ Ende der vierziger Jahre fortan offen zu seiner Homosexualität bekannte, weil es eben nichts mehr zu verheimlichen gab, so empfand er, tief geprägt von den damaligen katholischen Moralvorstellungen, seine Homosexualität doch als Erniedrigung und als sündhaft.

In seltener Klarheit spricht er davon in einem Brief an seine Vertraute Silvana Mauri vom 10. Februar 1950. Heftig wehrt er sich gegen den von seiner Briefpartnerin geäußerten Verdacht, bei seiner Klage über die Stigmatisierung wegen seiner Homosexualität sei etwas von „Ästhetizismus oder Selbstgefälligkeit im Spiel“:

Du irrst Dich, Du irrst Dich gewaltig. 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 (Naldini, 1991, s. 100-101).

Und an anderer Stelle, wieder offensiver:

Ich weiß nicht genau, was ich unter Scheinheiligkeit verstehen soll, aber inzwischen graut mir davor. Schluß mit den halben Worten, man muß dem Skandal ins Auge sehen, hat, meine ich, der heilige Paulus gesagt (Naldini, 1991, s. 98).

Die Erinnerung an den Apostel Paulus ist nicht zufällig. Pasolinis innerer Zwiespalt machte den in seinen Augen ebenfalls ‚gespaltenen‘ Paulus als Identifikationsfigur geeignet. Bei Paulus ist es – in den Augen Pasolinis – besonders die Gespaltenheit zwischen dem Heiligen, dem Visionär und dem Mystiker Paulus auf der einen Seite und Paulus dem Pragmatiker, Priester und Organisator auf der anderen Seite. Diese Gespaltenheit wird später, Mitte der sechziger Jahre, zur Grundachse seines nie realisierten Filmprojekts über den Völkerapostel. Pasolini geht bei seiner Identifikation mit Paulus so weit, dass er im Drehbuch Andeutungen macht, dass der berühmte ‚Stachel im Fleisch‘, von dem Paulus in 2 Kor 12,7 spricht, nicht eine lange körperliche Erkrankung war, sondern eine unterdrückte homosexuelle Neigung (wie es schon verschiedentlich in psychoanalytischen Paulusinterpretationen vermutet wurde). Vor dem Hintergrund, dass sich Pasolini schon früh und sehr eingehend mit dem Werk von Carl Gustav Jung

befasst hat und mit Jung von der hohen Erschließungskraft der Träume überzeugt war, ist hier besonders eine Traumszene im Paulus-Drehbuch aufschlussreich (Szene Nr. 49) – eine reine Imagination Pasolinis, ohne Referenz-Stelle in der biblischen Paulustradition⁶:

49) Traum des Paulus. Tarsus. Diverse Umgebungen

Paulus träumt Fragmente seiner Kindheit.

Seine Geburt.

Wie er gestillt wird.

Wie sein Vater ihn eines Tages im Garten gen Himmel hebt.

Wie er einmal die Schule schwänzt [...]: Er zieht mit einigen Klassenkameraden durch die Umgebung der Stadt und gelangt an einen zauberhaft ländlichen Ort (der ihm auch bei der Entrückung bis in den dritten Himmel erschienen war).

Schließlich gelangt er mit seinen Schulfreunden zu einem Sportgelände. Größere Jungen tragen dort Wettbewerbe aus. Dann ziehen sie sich in den Umkleidekabinen vor den Augen der Kinder und des Paulus nackt aus.

Auf dem Heimweg fühlt sich Paulus schlecht. Krämpfe bemächtigen sich seiner. Es sind die gleichen, die ihn für den Rest seines Lebens begleiten werden.

Ausgerechnet in diese Traumsequenz wollte Pasolini nochmals eine visuelle Reprise der ebenfalls traumbildartig gedachten Szene integrieren, die Pauli Entrückung in den von Pasolini als eine Art irdisches Paradies gedachten „dritten Himmel“ (Nr. 26, S. 42) schilderte, und damit an dieser prominenten Stelle nochmals an den ihm so wertvollen Mystiker Paulus erinnern.

Einige authentische Paulusworte sind im Kontext des Drehbuchs derart positiv herausgestellt (etwa durch die vorgesehenen Zuhörer-Reaktionen), dass man durchaus sagen kann, Pasolini schreibe unter der „Maske des Paulus“ (Siciliano, 1985, s. 505). Dazu rechnet beispielsweise die berühmte⁷ „Narrenrede“ in 2 Kor 11,16 – 12,13. Pasolini zitiert sie in längeren Auszügen⁷ und lässt seine Narrenrede mit den – dadurch betonten – Worten von 2 Kor 12,10 enden: „Wenn ich schwach bin, bin ich stark.“ Wie diese Sentenz hat für Pasolini die gesamte „Narrenrede“ ein starkes, zur Identifikation einladendes Moment. Pasolini findet sich in der Rolle des „Narren“ wieder – transponiert in den, „neuen Typ Hofnarr“ (Siciliano, 1985, s. 420), der „sich ganz dem Widerspruch

⁶ Pasolini, *Paulus*, 60-61. – Vgl. auch ebd., 56-57, Szene Nr. 43: die Vision des „schönen blonden Jünglings“ anstelle der ‚dürren‘ biblischen Rede von „ein Mazedonier“ in Apg 16,9.

⁷ Im Umfang von 2 Kor 11,16-19; 11,30 und 12,1-9.

(widmet)“ – wie Enzo Siciliano mit Blick auf Pasolinis scharfzüngige journalistische Arbeiten meint, die er mit den Paulusbriefen vergleicht (Siciliano, 1985, s. 478).

Aber noch wichtiger als der „neue Hofnarr“ ist für Pasolini der in den zitierten Passagen der ‚Narrenrede‘ aufblitzende *Mystiker Paulus*, der *Visionär*, der „bis in den dritten Himmel entrückt wurde“ (2 Kor 12,2), und Paulus als *Passionsfigur*: der *Leidende*, dem „ein Stachel ins Fleisch gestoßen wurde,“ damit er sich „nicht überhebe,“ oder wie Pasolini 2 Kor 12,7 überträgt: ein Stachel als „ein Bote des Bösen [del Male], um mich zu *erniedrigen*.“

In der gefühlten Erniedrigung durch seine Homosexualität fand oder, besser wohl, *suchte* Pasolini in Paulus einen Leidensgenossen. Aber er ging einen anderen Weg als der Apostel, wollte sich vom Bohren des Stachels befreien: Pasolini distanzierte sich nach der mit starken Schuldgefühlen beladenen Entdeckung seiner Homosexualität und nach der langen damit verbundenen religiösen Krise schließlich nach außen hin vom Glauben und erklärte sich wiederholt zum Atheisten. So wollte er den Knoten von Begehren und Schuldkomplexen zerbrechen. Gleichwohl blieb er lebenslang dem Christentum intellektuell und spirituell sehr verbunden, war immer begeistert von den Evangelien, vorab vom kämpferischen Jesus des Matthäus, blieb ein großer Verehrer des Paulus, jedenfalls bestimmter Seiten des Apostels, und nicht zuletzt auch ein großer Verehrer des Hl. Franziskus. Pasolinis markanteste Hommage an Franz von Assisi ist die im heiteren Legendenton inszenierte Episode um dessen berühmte Vogelpredigt in seiner wunderbaren philosophisch-theologischen Filmkomödie *GROBE VÖGEL – KLEINE VÖGEL*, die 1965, nur ein Jahr nach der Matthäusverfilmung, uraufgeführt wurde (Abb. 1).



Franz von Assisi – Screenshot aus *GROBE VÖGEL – KLEINE VÖGEL*

Durch deren Platzierung genau im Zentrum des Films wird ihre Bedeutung nochmals akzentuiert.

CHRISTUSSPUREN IM WERK PASOLINIS – EINIGE BEISPIELE

Obwohl nach Pasolinis Behauptung seines Atheismus bereits in den Werken der fünfziger Jahre die förmliche Christumystik mancher frühen Texte verschwunden ist, bleiben in den Erzählungen aus den Borgate, den Vorstädten Roms, die großen Themen des Evangeliums dennoch unübersehbar präsent: Passion und Tod, aber auch Liebe und Vergebung – und sei es nur in Gestalt der schmerzhaften Empfindung von deren Abwesenheit. Selbst in den dunkelsten Portraits blitzt immer wieder ein Funke von Menschlichkeit auf, wie als Option darauf, dass auch für die scheinbar Verworfenen Gnade und Erlösung möglich bleiben. Nicht wenige von Pasolinis Leidensgestalten aus den Randbezirken der Gesellschaft, denen auch Jesu besondere Zuwendung gegolten hätte, tragen Züge von fragmentarischen Transfigurationen Christi. Mitunter sind es völlig unerwartete Taten aufopferungsvoller Liebe, die Pasolini seine Protagonisten wagen lässt, um in ihnen ein durch alle Verrohung und Korrumpierung hindurch bewahrtes Humanum sichtbar werden zu lassen; Taten, die Akte der Barmherzigkeit im Geiste Jesu sind. Etwa wenn Ricetto, der ‚Held‘ von „Ragazzi di Vita“ (1955), unter Lebensgefahr eine Schwalbe vor dem Ertrinken rettet (Pasolini, 1990, s. 28-29) oder wenn der bereits schwer lungenkranke Tommaso, der Protagonist von „Vita Violenta“ (1959), bei einer Hochwasserkatastrophe unter schier übermenschlicher Anstrengung eine Prostituierte vor dem Ertrinken rettet, was ihm dann selbst das Leben kostet (Pasolini, 1989, s. 430-432).

Die Linie der Anspielungen auf die Christusfigur im Leben und vor allem im Leiden der traurigen Helden aus den Vorstädten verlängert sich kontinuierlich in die ersten Filme ACCATTONE (1961) und MAMMA ROMA (1962) (Zwick, 2014, s. 20-24), bis Pasolini dann in den beiden folgenden Arbeiten das Christusthema direkt angeht: in LA RICOTTA (1963), seiner Satire auf hohle Christusfilme, und in DAS ERSTE EVANGELIUM – MATTHÄUS (1964), seinem eigenen Gegenentwurf.

LA RICOTTA erzählt die grotesk-tragische Geschichte von der ‚wahren‘ Passion, von den Erniedrigungen und vom Kreuzestod des Filmstatisten Stracci aus dem römischen Subproletariat. Er soll in einem extrem manieristisch inszenierten ‚Leben Jesu‘ einen der beiden Schächer darstellen, die zusammen mit Jesus auf Golgotha gekreuzigt werden. LA RICOTTA ist recht besehen zugleich These und Antithese des folgenden Evangelienfilms, indem er wesentliche inhaltliche und formale Akzentuierungen desselben ankündigt bzw. dazu die Gegenbilder bereithält: Indirekt artikuliert sich beispielsweise in LA RICOTTA bereits jene leidenschaftliche Parteinahme von Pasolinis Jesus für die Armen und Randgruppen, die in den Besprechungen zum Matthäusfilm dann oft als geradezu

‚sozialrevolutionäre‘ Haltung beschrieben wurde (Zwick, 2018, s. 89-107). Auch manche Bildkompositionen werden förmlich zu Mustern für spätere Einstellungen der Evangelien-Verfilmung (Abb. 2a/b).



Der Tod des Komparsen Stracci in LA RICOTTA

Der Tod Jesu in DAS ERSTE EVANGELIUM –
MATTHÄUS

Gleichzeitig ist die zwischen surrealer Burleske und hartem Realismus oszillierende Inszenierung von LA RICOTTA eine Attacke auf die (pseudo-)erbauliche Ästhetik der entpolitisierten, an der Festschreibung des Status Quo interessierten Bibelfilme aus Hollywood.

Nicht zuletzt erweitert Pasolini mit LA RICOTTA in bisweilen noch spielerischem Übermut das Repertoire seiner filmischen Ausdrucksmöglichkeiten beträchtlich, was ihm dann beim Matthäusevangelium sehr zugute kommt. Im Bemühen, eine kontraproduktive Doppelung, um nicht zu sagen ein Sich-Gegenseitig-Tot-schlagen von religiösem Sujet und religiöser Ästhetik zu vermeiden, findet Pasolini wenig später bei seiner Evangelienverfilmung zu seinem „Kino der Poesie“ (Pasolini, 1986, s. 83): einem Kino, für das die Verschmelzung ganz verschiedenartiger Stile charakteristisch ist.

Die Verfilmung des Matthäusevangeliums, die LA RICOTTA vorbereitet hatte, ist m.E. das Herzstück von Pasolinis Filmschaffen (Zwick, 1997, s. 367-392). Welchen Stellenwert der Evangelienfilm in Pasolinis Œuvre überhaupt besitzt, erhellt schlaglichtartig folgende Beobachtung: 1975, im Jahr seines Todes, stellt Pasolini unter dem Titel „Vergilbte Ikonographie (für ein ‘photographisches Gedicht’)“ eine Serie von Fotografien zusammen (Siti, 1983, s. 103-108), um sie gemeinsam mit dem Fragment gebliebenen Text „La Divina Mimesis“ zu publizieren: Ein Standfoto von der Tauf-Sequenz des Matthäusevangeliums ist das *einzig* Bild aus *allen* seinen Filmen, das Pasolini in diese „Ikonographie,“ die wesentliche Momente seines Lebens Revue passieren lässt, aufnimmt! In dieser Vorzugswahl schlägt sich etwas nieder von der tiefen inneren Anteilnahme,

ja ‚Passion‘, mit der Pasolini gut zehn Jahre zuvor sein Matthäusprojekt verfolgt hatte. An dieses leidenschaftliche Engagement sollte kein späteres Filmvorhaben mehr heranreichen. Der Matthäusfilm, so Otto Schweitzer, war „sicher der Film, der ihn die größten Anstrengungen gekostet hat: er hat zwei Jahre daran gearbeitet und nicht weniger als 100 000 Meter Film dafür gedreht.“ (Schweitzer, 1986, s. 86) – Sein großes Engagement für diesen Film steht gewiss auch in Zusammenhang mit Pasolinis Christusbezogenheit und partiellen Selbstidentifikation mit Jesus als dem leidenden Gerechten. Dies spiegelt sich auch in der Besetzung der ‚Mater dolorosa‘ mit seiner eigenen Mutter (Abb. 3).



Pasolinis Mutter als ‚Mater dolorosa‘ unter dem Kreuz:
in DAS ERSTE EVANGELIUM MATTHÄUS

In seinem Tagebuch, das er während der Dreharbeiten führte, erinnert sich Pasolini an seine Stimmung bei der Vorbereitung des Films: „Allein durchstreifte ich Süditalien, um Plätze für einen Film zu suchen, von dem ich nicht wusste, ob ich ihn je würde drehen können, während *ich grundlos den einzigen Sinn meines Lebens und Überlebens in ihm sah*“ (Pasolini, 1964). Schon nach der Lektüre des Matthäusevangeliums spürte er, wie er sich erinnert, „sofort das Bedürfnis, etwas zu tun: eine schreckliche, fast körperlich spürbare Energie“ (Siciliano, 1985, s. 347). Wie sich Laura Betti, die langjährige Vertraute Pasolinis, erinnert, übertrug sich diese Energie bei den Dreharbeiten auf das gesamte Filmteam: „Wir waren nicht nur alle miteinbezogen, wir wurden richtiggehend mitgerissen von einem Sturm unglaublicher Kreativität. Die Stimmung war so fröhlich, so lebendig, wie ich es danach mit anderen Leuten nie wieder erlebt habe. Pier Paolo schien regelrecht zu tanzen in diesen Vorbereitungsphasen. [...] Und bei *Vangelo* waren alle an dem Tanz beteiligt“ (Pasolini, 1986, s. 77). Als sich

die Arbeiten ihrem Ende näherten, fürchtete Pasolini, danach völlig ausgebrannt zu sein. Im August 1964 schrieb er an Dacia Maraini: „Was werde ich tun, wenn ich nicht mehr voll sein werde wie ein Ei von dieser wahnsinnigen Anstrengung?“ (Naldini, 1991, s. 251). Als auf den Filmfestspielen von Venedig dann nicht sein Matthäusevangelium, sondern Michelangelo Antonionis *DIE ROTE WÜSTE* (1963) den „Goldenen Löwen“ gewinnt, ist Pasolinis Enttäuschung derart groß, dass er erwägt, „dem Film den Rücken zu kehren“ (Naldini, 1991, s. 259).

In einem Interview nach der Fertigstellung des Films meinte Pasolini: „Ich fühle erst jetzt die große Anstrengung, die mich der Film gekostet hat: so sehr, dass ich die Vorstellung, einen weiteren Film zu machen, gar nicht ertragen kann... Eine schmerzliche Leere ist an die Stelle dessen getreten, wovon mich ‘Das Evangelium’ befreit hat“ (Schweitzer, 1986, s. 86). Wovon sich Pasolini hat befreien wollen, das waren erklärtermaßen seine starken religiösen Gefühle, die er gerne als „irrationalistische Anwandlungen“ abtat (Schweitzer, 1986, s. 89). Doch er musste später einräumen: „Ich habe mich im Endeffekt so wenig befreit durch diese künstlerische Arbeit, daß diese berühmten, bössartigen, brennenden, unfassbaren *religiösen Elemente noch alle da sind: intakt*“ (Schweitzer, 1986, s. 89).

Auch die Christusfigur bleibt präsent: in manchen der Filme nach *DAS ERSTE EVANGELIUM – MATTHÄUS* sehr deutlich, so in *TEOREMA* (1968) und *DER SCHWEINESTALL* (1969) (Zwick, 2014, s. 104-119, 194-214), bei anderen verdeckter, wobei dann Pasolinis Auseinandersetzung mit den antiken Mythen und seine Beschwörung einer archaischen, bäuerlichen Religiosität stärker in den Vordergrund tritt.⁸ Bei all dem ist und bleibt der Matthäusfilm die geheime Mitte des Filmschaffens von Pasolini. Als solche ist er eine Bezugsgröße, die in vielen späteren Filmen zitiert oder auf die angespielt wird, so beispielsweise mit dem wiederkehrenden Motiv der Kreuzigung oder auch in einzelnen Bildkompositionen, die beispielsweise den Bildtyp des „Ecce Homo“ aufgreifen, wie etwa beim Prozess gegen den Outlaw in *DER SCHWEINESTALL*.

Die Evangelienverfilmung und das Paulusprojekt sind ebenso religiös-spirituelle wie politische Arbeiten: als solche sind sie Visionen einer gesellschaftlichen Erneuerung aus dem Geist des Evangeliums. Der Matthäusfilm und das Paulus-Projekt atmen beide den Aufbruchgeist des 2. Vatikanischen Konzils. Beide sind sie Stimmen im damals, in den sechziger Jahren, noch lebendigen Dialog von Christentum und Sozialismus; und sie dürfen zugleich als Vorläufer der „Theologie der Befreiung“ gelten, die dann mit der Veröffentlichung des gleichnamigen Buches von Gustavo Gutiérrez (1972) als solche namhaft wurde.

⁸ Für eingehende Analysen und Interpretationen der Präsenz der Christusfigur in Pasolinis Filmen nach *DAS ERSTE EVANGELIUM – MATTHÄUS* siehe: Zwick, *Passion und Transformation*.

DAS LETZTE FILMPROJEKT IM ZEICHEN
DER DESILLUSIONIERUNG

Pasolini war nie öffentlichen Kontroversen aus dem Weg gegangen und hatte seine Positionen oft gegen den zeitgenössischen Mainstream der linksliberalen Szene verfochten. In den 1970er Jahren geriet er damit aber zusehends ins Abseits und zog sich mehr und mehr zurück. Sehr betroffen machte ihn auch, dass seine ambitionierte „Trilogie des Lebens,“ seine Filmbearbeitungen der großen Werke „Decameron“ von Boccaccio, „The Canterbury Tales“ von Geoffrey Chaucer und einer Auswahl aus der Sammlung „1001 Nacht,“ mit denen er sich Anfang der 1970er Jahre für eine befreite Körperlichkeit und lebensvolle Erotik engagieren wollte,⁹ als simple, provokative Sexfilme vermarktet wurden. Tief enttäuscht darüber sagte er sich von dieser Trilogie los und vollendete als letzten Film zu Lebzeiten nur mehr die in die Mussolini-Zeit verlegte De Sade-Bearbeitung SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM, eine aufwühlende und abgründige Parabel über Inhumanität, Macht und Faschismus. Der Film ist deshalb bis heute so schmerzhaft, ja mitunter unerträglich, weil Pasolini konsequent auf der Seite der Opfer steht und jedem Voyeurismus kontert. Und nicht zufällig lässt er eines der letzten Opfer der Libertins Jesu letzte Worte im Markusevangelium zitieren, um sie als Passionsfiguren kenntlich zu machen: „Mein Gott, warum hast Du mich verlassen“ (Mk 15,34).¹⁰

Einige Filmprojekte konnte Pasolini nicht mehr realisieren. Das wichtigste war ihm ein Vorhaben mit dem sperrigen und provokanten (Arbeits-)Titel PORNO-THEO-KOLOSSAL, das 2022 erstmals auch in einer ausführlich kommentierten deutschen Übersetzung erschienen ist (Pasolini, 2022). Pasolini stellte die vorläufige Endfassung in Gestalt eines langen Treatments nur fünf Wochen vor seinem Tod fertig und sprach danach wiederholt davon, dass dies sein letzter Film werden sollte und er sich danach ausschließlich literarisch betätigen wollte. Das Projekt war also als Schlussstein seines Filmschaffens gedacht, und tatsächlich laufen in ihm alle großen Lebensthemen Pasolinis zusammen, darunter – angedeutet im mittleren Titelstichwort „Theo“ – sein Ringen mit dem christlichen Glauben. An den tiefgreifenden Wandlungen, die dieses bis in die Mitte der 1960er Jahre

⁹ Es handelt sich um die Filme: DECAMERON (1970), PASOLINIS TOLLDREISTE GESCHICHTEN (so der reißerische deutsche Verleihtitel von I RACCONTI DI CANTERBURY, 1971) und EROTISCHE GESCHICHTEN AUS 1001 NACHT (1973).

¹⁰ Für eine bestechende theologische Interpretation von SALÒ vgl.: Virgilio Fantuzzi SJ, *Eros und Thanatos: Pasolini aus der Sicht seines letzten Films*, Orientierung 40, 1976, Nr. 1, s. 10-12 – als PDF online verfügbar unter: http://www.orientierung.ch/pdf/1976/JG%2040_HEFT%2001_DATUM%2019760115.PDF [10.01.2023].

zurückreichende Filmprojekt durchlaufen hat, lässt sich paradigmatisch die zum Ende seines Lebens hin wachsende Krise und Desillusionierung ablesen. Unter dem komödienthaften Titel „Der herumirrende Magierkönig,“ wie im Italienischen die Hl. Drei Könige genannt werden, war das Vorhaben anfangs eine burleske Schelmengeschichte, deren Grundplot auf der Kindheitsgeschichte des von Pasolini so geliebten Matthäusevangeliums aufbaut: Ein alter Gelehrter in Neapel namens Epifanio sieht im heutigen Neapel den Stern eines neuen oder wiederkommenden Messias aufgehen und folgt ihm zusammen mit seinem kauzigen Diener, um dem Neugeborenen zu huldigen. Doch auf der Reise kommt der neue Magierkönig durch ein Kriegsgebiet und wird durch seine vielen guten Taten, die er in der Spur der sog. „Werke der Barmherzigkeit“ in Mt 25,35-36 selbstlos leistet, immer wieder und so lange aufgehalten, dass er zu spät an der Geburtshöhle nahe der antiken Stadt Ur anlangt. Entkräftet und verzweifelt stirbt Epifanio, doch dann entpuppt sich sein Diener Nunzio als Engel und geleitet den in eine andere Existenzweise auferstandenen Gelehrten zu heiteren Klängen von Mozart hinauf in den Himmel, ins Paradies. – In der letzten Version ist der anfangs so von tätiger Nächstenliebe erfüllte Epifanio nur mehr ohnmächtiger Zeuge der extrem dystopisch, ja apokalyptisch gestimmten Zustände und Vorgänge in den drei großen Reisestationen Sodom, Gomorra und Numantia, vorgestellt durch Rom, Mailand und Paris. Als die beiden schließlich fast nackt und völlig mittellos an der Geburtshöhle ankommen, bietet sich ihnen ein trostloser Anblick:

In der Grotte ist nichts und niemand zu sehen. Staub, Steine, Spuren eines Beduinenfeuers, ein paar trockene Kothaufen. Das ist alles, was es zu sehen gibt, angestrahlt vom grellen Licht des Kometen. Epifanio stürzt nach Luft ringend, krisengeschüttelt zu Boden, wie vom Blitz erschlagen. Doch dann hört man ein Stimmchen freudig jauchzen. Es ist ein kleiner Araberjunge, der den steinernen Pfad hinaufeilt und gleich darauf schwitzend ankommt. Er trägt eine Schachtel mit allen möglichen Dingen: Krimskrams, kleine Marken und Medaillons, Souvenirs. „Tausend Lire,“ ruft er in einem drolligen Italienisch, „Medaillen vom Messias!.“ In seiner Verzweiflung fragt Epifanio nun ihn aus. Und er erfährt von dem kleinen Araber Folgendes: Ja, der Messias sei geboren worden, aber seitdem sei auch schon viel Zeit vergangen, sodass er inzwischen gestorben und vergessen sei. Epifanios Reise hat zu lange gedauert, er hat zu viel Zeit mit all den Dingen verloren, die ihm widerfahren sind: Und nun ist er zu spät gekommen, unwiderruflich zu spät. Verzweifelt macht Epifanio seinen letzten Atemzug und stirbt (Pasolini, 2022, s. 62).

Als der Diener/Engel dann Epifanio in den Himmel hinaufführt herrschen dort „nur Schweigen und Leere“ (Pasolini, 2022, s. 63). Das Paradies existiert nicht. Aber ein Funke Hoffnung bleibt, wenn Pasolini die Erzählung mit Nunzios tröstlich gemeinten Worten enden lässt: „Irgendwas wird geschehen“ (Pasolini,

2022, s. 64). Gleichwohl: die Desillusionierung ist tief und umfassend. Sie greift über die Sphäre von Religion und Glaube aus auf alles, womit Pasolini sein Leben über gerungen hat: die Kultur, die Gesellschaft, den Sexus, die Ideologien und Utopien (Zwick, 2022, s. 73-136).

PASOLINI UND DER TOD

Als letzte Facette von Pasolinis Verhältnis zur Religion sei noch eine weitere, höchst bedeutsame Dimension skizziert, die tiefer reicht als die gesellschaftlichen und politischen Visionen: Pasolinis ebenso lange wie intensive Beschäftigung mit dem Thema Tod. Die Auseinandersetzung mit dem Tod ist eines der großen Lebensthemen Pasolinis und eine der zentralen Achsen seines Schaffens. Pasolini befasste sich sein ganzes Leben über wieder und wieder mit dem Tod, und das in allen Medien seiner künstlerischen Arbeit: in seiner Lyrik und seiner Prosa, in seinen Filmen und in seinen Zeichnungen und Gemälden. Der Tod ist bei all dem *nie unter der Perspektive des absoluten Endes gesehen*, nie die Markierung des radikalen Abbruchs, der Entwertung und Nichtung all dessen, was ihm vorhergegangen ist, nie der Quellgrund einer nihilistischen Haltung. Der Tod ist bei Pasolini vielmehr *immer ein Durchgang, ein Transformator, eine Schwelle*, die alles, was vor ihr liegt, enorm mit Bedeutung auflädt; eine Schwelle, die man überschreitet und die deshalb auch ein hinter ihr, ein ‚danach‘ kennt.

Pasolini starb eines gewaltsamen Todes: Erst 53 Jahre alt wurde er am Morgen des 2. November 1975 am Rand von Ostia aufgefunden, getötet durch Stockschläge und durch das Überfahren-Werden mit seinem eigenen Auto. Mit dem jungen Giuseppe „Pino“ Pelosi, einem siebzehnjährigen Strichjungen aus dem römischen Homosexuellen-Milieu, hatte man bald – manche meinen: verdächtig bald – einen geständigen Täter ausfindig gemacht. Pelosi wurde denn auch verurteilt, musste aber aufgrund des auf ihn angewandten Jugendstrafrechts nur relativ wenige Jahre im Gefängnis verbüßen. Er wurde im Juli 1983 aus der Haft entlassen, nachdem er zwei Drittel der Strafe abgessen hatte (Schwartz, 1992, s. 685). Gleichwohl ist der Tod Pasolinis nicht nur wegen des ungeklärten Tathergangs bis heute mysteriös und Gegenstand verschiedener, einander ausschließender Deutungen, auch weil die Polizei bei der Spurensicherung ungewöhnlich schlampig vorgegangen war. Offensichtlich gab es auch mehr als einen einzelnen Täter. Das Verfahren wurde in Italien deshalb Anfang der 2010er Jahre neu aufgerollt, ohne zu klareren Ergebnissen zu kommen.

Drei Basistheorien (mit jeweils verschiedenen Varianten) zum Tod Pasolinis konkurrieren miteinander:

1) Nach der ursprünglichen polizeilichen Darstellung war Pasolinis Tod ein *Mord im Strichermilieu* – wobei dann nochmals zu fragen ist, ob es sich dann um eine Tötung im Streit oder im Affekt oder aber um einen vorsätzlichen Raubmord gehandelt hat.

2) Nach einer zweiten Theorie handelte es sich um einen *politischen Mord*, der als Strichermord maskiert wurde und für den man Pelosi als bezahlten Strohmännchen vorgeschoben hatte. Auch dafür spricht einiges, hatte doch Pasolini in der letzten Zeit vor seinem Tod in seinen journalistischen Arbeiten in seltener Schärfe öffentlich Anklage gegen namhafte Politiker erhoben – unter ihnen der später noch lange aktive, immer skandalumwitterte Giulio Andreotti – und ihnen enge Verflechtungen mit der Mafia angelastet. Wegen ähnlich expliziter Angriffe war nur wenige Monate vor Pasolini ein anderer kritischer Journalist ermordet worden.

3) Oder, so die dritte und auf den ersten Blick verwegenste Variante: war der Tod Pasolinis am Ende gar *ein von ihm selbst inszenierter Tod, ein bewusstes Fanal, ein Opfertod*? Davon ist besonders Giuseppe Zigaina überzeugt, der sich so intensiv wie kaum ein anderer mit Pasolinis Tod und der Bedeutung der Todesthematik in Pasolinis Oeuvre beschäftigt und dazu mehrere Bücher veröffentlicht hat. Zigainas Thesen sind auch in ein Ausstellungsprojekt eingegangen, das in vielen großen Städten zu sehen war, u.a. im Grazer Joanneum und in der Münchener Pinakothek der Moderne.¹¹

Im gesamten Oeuvre Pasolinis findet Zigaina „Signale,“ die sich als bewusste oder ahnungsvolle *Vorausdeutungen* Pasolinis auf seinen eigenen späteren Tod lesen lassen: bis hinein in *Andeutungen des Todesortes und der Tötungsart*. Am Ende einer 21 Punkte langen, minutiös recherchierten Zusammenstellung derartiger Spuren zieht Zigaina folgende Bilanz:

Mit solchen Signalen wollte Pasolini etwas *lehren*.

Mittels nichtsignifikanter Sprachen und Symbole wollte er lehren, wie man die Sprache eines Lebens zu begreifen habe: die Sprache einer Gesamtheit, die also auch die Sprache seines dichterischen wie seines filmischen Werks mit einbezieht. Der Tod, sein eigener gewaltsamer Tod, sollte sein Leben auf mythische Weise in eine Geschichte verwandeln und, als letzte Grenzüberschreitung und Bruch des Codes, zur höchsten Ausdruckskraft führen (Zigaina, 1989, s. 110).

¹¹ Vgl. den umfangreichen Begleitband: *P.P.P. – Pier Paolo Pasolini und der Tod. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung in der „Pinakothek der Moderne“* (München, v. 17.11.2005 – 5.2.2006), herausgegeben von Bernhart Schwenk und Michael Semff (Ostfildern–Ruit: Hatje Cantz 2005).

Das letzte der Signale in Zigainas Liste ist das vielleicht wichtigste und deutlichste: 1974, also im Jahr vor seinem Tode, überarbeitete Pasolini ein älteres Gedicht im friulischen Dialekt, wie er in der Heimatstadt seiner Mutter, in Casarsa della Delizia, gesprochen wurde. Das Gedicht trägt den Titel „*Il dì de la me muàrt*,“ deutsch: „Der Tag meines Todes.“ Diesem autobiographischen Gedicht hat Pasolini bei der späten Überarbeitung einen Satz aus dem Johannesevangelium vorangestellt, der ihm – wie viele andere Bezugnahmen auf ihn in seinem Werk zeigen – überaus wichtig war. Es handelt sich um das bekannte Wort aus Joh 12,24, das in der Fassung der deutschen „Einheitsübersetzung“ lautet:

„Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, bleibt es allein; wenn es aber stirbt, bringt es reiche Frucht.“

Dieses Wort kann als *der* Schlüssel zu Pasolinis Todes-Konzept gelten: Der Tod ist ihm zufolge nicht das Ende, sondern ein *Durchgangsstadium*. Der Tod verwandelt sich in neues Leben.

Diese Vorstellung übersetzt sich auf vielfältige Weise in Pasolinis künstlerische Arbeiten, und, so ist Zigaina überzeugt, war am Ende auch für seinen eigenen Tod von entscheidender Bedeutung. Letzteres müssen wir dahingestellt sein lassen. Aber für ein Nachdenken über Pasolini und die Religion ist seine Haltung gegenüber dem Tod von herausragender Bedeutung: Das Sterben ist für ihn kein absolutes Ende, sondern ein Durchgangsstadium; Hinter dem Tod wartet ein jenseitiges Leben.

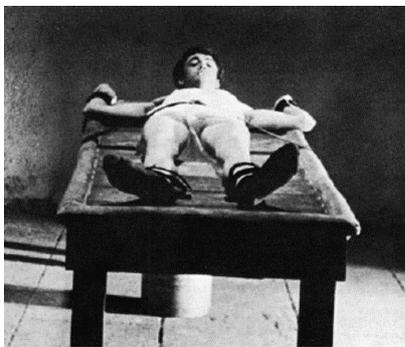
Viele, ja die meisten Helden Pasolinis sterben in seinen Filmen. Für die Mehrzahl von ihnen ist der Tod eine Erlösung, und manche von ihnen sterben dezidiert einen Tod „*sub specie crucis*,“ indem ihre Sterbeszene über intertextuelle Brücken mit der Ikonographie der Passion Jesu verkoppelt wird. Und nochmals sei erinnert: Pasolini selbst hat sich stark mit Christus als dem verfolgten und leidenden Gerechten identifiziert,¹² so stark, dass die Szene von den Dreharbeiten zu *MEDEA*, als sich Pasolini probeweise selbst ans Kreuz stellt, geradezu programmatischen Charakter gewinnt (Abb. 4).

¹² Dieses Moment der Selbstidentifikation Pasolinis mit dem leidenden Christus bleibt in Stefania Beninis Untersuchung der religiösen Ikonographie Pasolinis unterbelichtet, wogegen eine politische, vorab anti-kapitalistische Interpretation stark gemacht wird (Benini, 2015).

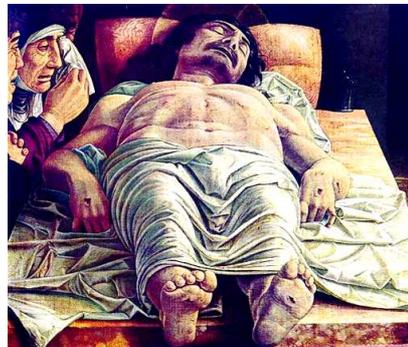


Pasolini auf dem Set von MEDEA

So gestaltet Pasolini beispielsweise in MAMMA ROMA den Tod des jungen Ettore als ‚Reenactment‘ von Andrea Mantegnas bekanntem Gemälde „Christo Morto“ aus dem Jahre 1490 (Abb. 5a/b).



Der Tod Ettore in MAMMA ROMA



Andrea Mantegna „Christo Morto“

In DER SCHWEINESTALL wiederum werden der Outlaw und seine Gefährten in Kreuzeshaltung auf die Erde gefesselt und den wilden Tieren zum Fraß angeboten. In TEOREMA lässt sich die Magd Emilia, eine der Hauptfiguren, lebendig begraben, und in Anspielung an die alte Tradition vom Kreuz als Lebensbaum wird ihr Grab zur Quelle neuen Lebens, indem der Tränenstrom, der aus ihren Augen quillt, Wunderkraft besitzt (so zumindest in Pasolinis Romanfassung des „Teorema“-Stoffes (Pasolini, 1985, s. 168-171).

Durch solche und andere ikonographische Bezugnahmen auf den Kreuzestod Jesu werden bei Pasolini immer wieder Sterbende als Passionsfiguren positiv qualifiziert und wird ihr gewaltsamer Tod mit Sinn aufgeladen: als ein Tod in der Leidensnachfolge. Der Tod wird zu einem ‚Nachsterben‘ Christi, zum Martyrium, dem nach dem Durchschreiten der Schwelle des Todes die ewige Nähe bei Christus zugesprochen ist. Durch das Christomorphe der Tode wird den Opfern Anteil an der Auferstehung der Toten und am ewigen Leben zugesprochen.

ABSCHLUSS

Betrachtet man das Werk Pasolinis unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung des Christentums in diesem, so lassen sich mehrere wiederkehrende zentrale Themen ausmachen:

1) Die biblische Option für die Armen und die soziale Gerechtigkeit steht von Anfang an im Vordergrund und findet in seiner Verfilmung des Matthäusevangeliums ihre Achse. Dadurch wird dieser Film sogar zu einem künstlerischen Präludium der späteren „Theologie der Befreiung.“

2) Durch das gesamte Filmschaffen Pasolinis zieht sich explizit oder verdeckt ein starker Bezug zur Gestalt Jesu Christi, und dabei vor allem eine Auseinandersetzung mit dem Thema Passion und Opfer. Dieses Thema ist auch für Pasolinis Leben und sein Selbstverständnis von entscheidender Bedeutung.

3) Mit der zunehmenden Desillusionierung Pasolinis in den 1970er Jahren verstärkt sich einerseits der dystopische Zug und die bei aller Verbundenheit immer auch vorhandene kritische Distanz gegenüber dem Christentum. Gleichzeitig bleiben Christentum und Glaube doch bis zuletzt eine zentrale, höchst energetische Achse in seinem Werk und Leben.

4) Der ihm als Italiener besonders nahen katholischen Kirche steht Pasolini in vielerlei Hinsicht sehr kritisch gegenüber. Ihr entscheidender ‚Sündenfall‘ ist für ihn ihre Verquickung mit der politischen Macht. Denn dadurch werde nachhaltig ihre geistige, spirituelle Kraft, die in der Botschaft Jesu Christi wurzelt, geschwächt und am Ende aufgerieben.

5) Doch Pasolini hielt andererseits immer an einer Vision fest, einer mit den Jahren immer verzweifelteren: an der Vision einer sich von Grund auf erneuernden Kirche. Das entscheidende Moment hierfür ist für ihn, ob die Kirche bereit ist, die Verstrickung mit profanen Mächten aufzugeben, um für eine wahre Rückbesinnung und Rückkehr zu den Werten des Evangeliums frei zu werden. Gelänge ihr dies, dann könnte die Kirche nicht nur wieder spirituelle Größe gewinnen, sondern mit dieser neuen *geistigen* Macht auch eminent ethisch,

gesellschaftlich und politisch einflussreich werden. Die Modellfigur hierfür ist für Pasolini der Apostel Paulus, der für ihn gerade in den Zeiten, da er sich schwach wusste, stark war (vgl. 2 Kor 12,10).

BIBLIOGRAPHIE

- Benini S. (2015), *Pasolini: The Sacred Flesh*, Toronto: University of Toronto Press.
- Fantuzzi V. (1976), *Eros und Thanatos: Pasolini aus der Sicht seines letzten Films*, Orientierung 40, Nr. 1, s. 10-12.
- Felten U. (2023), *Arbeit am Mythos. Das ruinöse Heilige im Film von Pier Paolo Pasolini*, [in:] C. Rok (Hrsg.), *Authentizität nach Pasolini*, Leiden: Brill, s. 11-24.
- Naldini N. (1999), *Pier Paolo Pasolini. Eine Biographie*, Berlin: Wagenbach.
- Naldini N. (1991), *Pier Paolo Pasolini. „Ich bin eine Kraft des Vergangenen ...“ – Briefe 1940-1975*, Berlin: Wagenbach.
- Pasolini P.P. (2022), *Porno-Theo-Kolossal – Pasolinis letztes Filmprojekt*, Hrsg. R. Zwick und D. Reichardt, Marburg: Schüren.
- Pasolini P.P. (1989), *Vita Violenta*, München–Zürich: Piper.
- Pasolini P.P. (1983), *Barbarische Erinnerungen. La Divina Mimesis*, Berlin: Wagenbach.
- Pasolini P.P. (1986), *Lichter der Vorstädte: Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme*, Hrsg. F. Faldini und G. Fofi, Hofheim: Wolke.
- Pasolini P.P. (1964), *Ich hatte Betlehem gefunden*, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.12.1964.
- Pasolini P.P. (1989), *Die Nachtigall der katholischen Kirche. Gedichte Italienisch/Deutsch*, München: Piper.
- Pasolini P.P. (1999), *Ragazzi di Vit*, Berlin: Wagenbach.
- Schwartz B.D. (1992), *Pasolini Requie*, New York: Pantheon Books.
- Schweitzer O. (1986), *Pier Paolo Pasolini. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schwenk B. und Michael S. (2005), *P.P.P. – Pier Paolo Pasolini und der Tod. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung in der „Pinakothek der Moderne“ (München, v. 17.11.2005 – 5.2.2006)*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Siciliano E. (1985), *Pasolini. Leben und Werk*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Siti W. (1983), *Anmerkungen zur deutschen Ausgabe*, [in:] P.P. Pasolini, *Barbarische Erinnerungen. La Divina Mimesis*, Berlin: Wagenbach, s.103-108.
- Snyder S. (1980), *Pier Paolo Pasolini*, Boston: Twayne Publishers.
- Witte K. und Mattenklott G. (1988), *Kennwort, Pasolini*, [in:] Ch. Klimke (Hrsg.), *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*, Frankfurt am Main: Fischer, s. 97-116.
- Zigaina G. (1989), *Pasolini und der Tod*, München–Zürich: Piper.
- Zwick R. (2022), *Eine Reise an das Ende der Ideologien und Utopien. Pier Paolo Pasolinis letztes Filmprojekt „Porno-Theo-Kolossal“*, [in:] P.P. Pasolini, *Porno-Theo-Kolossal*, Marburg: Schüren, s. 73-136.

- Zwick R. (1997), *Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur intermedialen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments*, Würzburg: Echter.
- Zwick R. (2007), *Nachwort*, [in:] P.P. Pasolini, *Der heilige Paulus*, Hrsg. R. Zwick und D. Reichardt, Marburg: Schüren, s. 158-182.
- Zwick R. (2014), *Passion und Transformation. Biblische Resonanzen in Pier Paolo Pasolinis „mythischem Quartett“*, Marburg: Schüren.
- Zwick R. (2018), *Die Passion des Komparsen. Eine theologische Relektüre von LA RICOTTA*, [in:] *Leid-Bilder. Die Passionsgeschichte in der Kultur*, Hrsg. N. Fritz et al., Marburg: Schüren, s. 89-107.

PIER PAOLO PASSOLINI UND DAS CHRISTENTUM EINIGE FACETTEN EINER KOMPLEXEN BEZIEHUNG

Zusammenfassung

Mit seinen vielgestaltigen künstlerischen Arbeiten und bemerkenswert aktuell gebliebenen kulturkritischen Schriften erfreut sich Pier Paolo Pasolini (1922-1975) auch fast fünfzig Jahre nach seinem Tod ungebrochen hoher internationaler Aufmerksamkeit. Der vorliegende Beitrag profiliert die zentrale, gleichwohl zumeist unterschätzte Rolle des christlichen Glaubens für Pasolinis Leben und Werk, ungeachtet seiner Selbstbezeichnung als Atheist. Teils überblickshaft, teils in entfalteten Stichproben kommen dazu ausgewählte biographische Zeugnisse, literarische Arbeiten und Filme Pasolinis in den Blick, insbesondere seine beiden ihm sehr wichtigen, unrealisiert gebliebenen Filmprojekte „Der heilige Paulus“ und sein letztes Filmskript „Porno-Theo-Kolossal“, der intendierte Schlussstein und die Summe seiner Regiearbeiten. Dabei wird die markante christologische Ader sichtbar, die nicht nur Pasolinis Oeuvre, sondern auch sein Leben tiefgreifend durchformt.

Das Schlüsselwort: Christusfiguren; Matthäusevangelium; Opfertod; Option für die Armen; Paulus.

PIER PAOLO PASSOLINI I CHRZEŚCIJAŃSTWO WYBRANE ASPEKTY ZŁOŻONEJ RELACJI

Streszczenie

Dzięki swoim różnorodnym dziełom artystycznym i niezwykle aktualnym pismom krytycznym pod względem kulturowym Pier Paolo Pasolini (1922-1975) prawie pięćdziesiąt lat po swojej śmierci nadal cieszy się dużym zainteresowaniem międzynarodowym. Artykuł przedstawia centralną, choć przeważnie niedocenianą, rolę wiary chrześcijańskiej w życiu i twórczości Pasoliniego, niezależnie od tego, iż sam siebie określał jako ateistę. Badane są wybrane świadectwa biograficzne, dzieła literackie i filmy Pasoliniego, w szczególności jego dwa bardzo ważne dla niego, niezrealizowane projekty filmowe „Święty Paweł” oraz jego ostatni scenariusz filmowy „Porno-Theo-Kolossal” (zamierzone zwieńczenie jego dzieł reżyserskich). W wynikach badań ujawnia się uderzający wątek chrystologiczny, który głęboko kształtuje nie tylko twórczość Pasoliniego, ale także jego życie.

Słowa kluczowe: figury Chrystusa; Ewangelia wg Mateusza; opcja na rzecz ubogich; śmierć ofiarna; św. Paweł.