

Pier Paolo Pasolini und die Allegorie im Film: *Accattone, Uccellacci e Uccellini*  
und *Porcile*

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Grades eines  
Doktors der Philosophie  
am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
der Freien Universität Berlin  
im März 2018

vorgelegt von Ursula Tax  
aus München

Tag der Disputation: 9. Juli 2018

1. Gutachterin: Prof. Dr. Gertrud Koch
2. Gutachter: Prof. Dr. Bernhard Groß

Pier Paolo Pasolini und die Allegorie im Film: *Accattone*,  
*Uccellacci e Uccellini* und *Porcile*

*mit Dank an Alle*

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
I. Zum Begriff der Allegorie	8
I.1. Historischer Überblick	8
Antike bis frühe Neuzeit	8
Klassik und Romantik	11
20. Jahrhundert	14
21. Jahrhundert	26
I.2. Der Allegoriebegriff in den Filmwissenschaften	27
Frühe Vorbehalte: Allegorie und filmische Konkretion?	27
Allegorie als Phänomen der Deutung (Jameson/Xavier)	33
Allegorese vs. Allegorie	40
Allegorie als formal-struktureller Gestaltungsprozess (Langford)	42
Definition der Allegorie für den Film	46
I.3. Pasolinis Filmtheorie vor dem Hintergrund der Allegorie	52
Kino: Reproduktion der Wirklichkeit	54
Symbolik	61
Film	63
<i>Res sunt Nomina</i>	65
II. Werkanalysen	70
II.1. <i>Accattone</i> , 1961	71
Prätext	73
Kontrast und Verkehrung	74
Vertikal statt horizontal	80
Motive: Tod, Christus, Träne, Himmel und Hölle, Erlösung	80
Figurenrede	88
Sakrale Technik und Szenerie	92
Musik	96
Tableau/Tableauisierung	97
Bipolarität	98
Double Bind	100
Desidentifikation	102
Ausgeschlossenes Universales?	103
Fazit	109

II.2. <i>Uccellacci e Uccellini (Große Vögel, kleine Vögel)</i> , 1965	111
Heterogenität	113
Der Rabe	116
Typologischer Parallelismus	122
Schrift	126
Metaphern	131
„National-Volkstümlich“	139
Fazit	144
II.3 <i>Porcile (Der Schweinestall)</i> , 1969	148
Hypnotisches Monstrum/ <i>Camera Bocca</i>	153
Nichts als Theater	163
„Tralala“	175
Paragone	183
Julian und der Kannibale	185
Bestialität versus Barbarei	189
Ambivalenzen und Zweiheit	190
Zeichenkörper	194
Studentenrevolution und Formen des Widerstands	197
Fazit	201
Schlussbemerkung	203
Bibliografie	207
Abbildungsverzeichnis	223

## EINLEITUNG

In der kritischen Literatur zu Pier Paolo Pasolinis filmischen Werk fällt der Begriff der Allegorie häufig. So werden die Filme *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) und *Salò* (1975) als ausgewiesene Allegorien, seine anderen Filme als allegorisch durchsetzt bezeichnet und die Körper Pasolinis als allegorische identifiziert.<sup>1</sup> Doch obwohl die Allegorie als eine grundlegende Stilfigur Pasolinis erkannt wird, werden ihr Einsatz und Wirken selten näher analysiert und der Begriff der Allegorie, wo nicht als ein sich selbst verstehender vorausgesetzt, auf nur einige seiner möglichen Aspekte reduziert. Dabei lohnt es sich, der Allegorie in all ihren Facetten und ihrem Auftreten in den Filmen Pasolinis ausführlich nachzugehen, lässt sich damit doch genau an jenem Aspekt ansetzen, der nach wie vor als einer der interessantesten seines Werkes gilt: Pasolinis außergewöhnliche Zusammenführung einer überladenen, exponierten Zeichenhaftigkeit auf der einen Seite mit einer irreduziblen und emphatischen Körperlichkeit auf der anderen.<sup>2</sup>

Der Begriff der Allegorie kommt aus der Rhetorik, seine breiteste Anwendung findet er in der Literaturwissenschaft. In der Kunstwissenschaft wird er meist auf die Figur der Personifikation – der sinnbildlichen Darstellung eines abstrakten Begriffs – verkürzt. Disziplinübergreifend kann man die Allegorie als Andersrede beziehungsweise Andersdarstellung definieren. Sie sagt oder zeigt das eine, meint aber etwas anderes. Die literale Ebene – das Gesagte oder Gezeigte – gilt ihr primär als Medium zur Vermittlung einer der literalen Ebene über- und vorgeordneten ideellen Ebene, die kulturelle, historische und symbolische Traditionen und Identitäten verhandelt. Die Allegorie ist mit anderen Worten weniger auf Realitäten (oder deren realistischer Darstellung) ausgerichtet als auf den Diskurs

---

<sup>1</sup> Siehe Naomi Greene 1990 S. 139 f., dort auch „few have used allegory in as unequivocal and pronounced fashion as Pasolini“; oder Birgit Wagner: „Pasolinis Ästhetik als Literat und Filmmacher ist bekanntlich von den Anfängen bis zum Spätwerk der Allegorie als Gestaltungsprinzip verpflichtet“, Wagner 2001 S. 82; siehe auch Patrick Rumble 1996, Mark Rappaport 2002, Noa Steimatsky 2003, John David Rhodes 2007a, Silvestra Marienello 2007, Anna Gilardelli 2011, Filippo Trentin 2013 und 2015 und Toni Hildebrandt 2016.

<sup>2</sup> „Körperlichkeit“ steht hier metaphorisch für die Gegenständlichkeit der Dinge im Film, bezieht sich aber besonders auf den menschlichen Körper, dessen Eigenheiten und Nichtsubsumierbarkeit Pasolini wie kein anderer zu inszenieren verstand. Zu der besonderen Kombination einer dichten Textualität und lebendigen, dokumentarischen Konkretheit in den Filmen Pasolinis, siehe Sam Rhodie, der von einem Widerspruch zwischen „hyper-realism“ und „intense discursiveness“ schreibt, Rhodie 2009 S.76. Oder, für vorliegende Arbeit besonders wichtig, Rhodes, der mit der Allegorie argumentiert: „[...] the bodies, buildings, and places that are posed as allegorical vehicles continue to assert their own irreducible specificity: *this* body, *this* building, *this* place. This tension between metaphorical flight and documentary weight is at the heart of Pasolinis practice“, Rhodes 2007a S. 137. Die Frage, wie es Pasolini schaffe, trotz aller textueller Einlagerungen und Bezüge seinem filmischen Geschehen solch eine Konkretheit zu geben, stellte zuletzt auch Regine Prange in ihrer Einführung am 30.10.2014 von Vinzenz Herdiger und *Uccellacci e Uccellini* im Rahmen der Film- und Vortragsreihe „Die Revolution findet trotzdem statt. Das Kino von Pier Paolo Pasolini“ im Deutschen Filmmuseum Frankfurt.

über diese: „Allegory is, and works upon, the idea of culture – not the political, social and economic realities, but the explanations and justifications of them that culture provides“.<sup>3</sup> Dabei orientiert sie sich stets am Vergangenen – an der Geschichte und dem kulturellen Kanon – und ist somit ein intrinsisch erinnerndes und historisierendes Verfahren.

Liegt die traditionelle Domäne der Allegorie in der Überlieferung, Aktualisierung und Anpassung eigener und fremder Kulturnarrative um imperiale und hegemoniale Herrschaft zu legitimieren (bis heute ist sie wesentliches Stilmittel politischer Propaganda), so wird sie parallel dazu immer auch eingesetzt, um versteckt innerhalb kanonischer oder weniger versteckt in minoritären Formaten Machtverhältnisse zu subvertieren. Doch erst in der Moderne erhält sie als kritisches Einspruchsverfahren eine ähnliche Bedeutung wie in ihrem ideologisch konservativen Einsatz. So wird sie zum Beispiel kongeniales Darstellungsmittel des marxistisch und ästhetisch politisierten Autorenfilms, des Dritten und auch des subkulturellen/queeren Kinos. Der Modus der Allegorie ist für diese Filme insofern naheliegend, als die Allegorie durch eine interne Struktur des Kommentars und meta-fiktionaler Diskursbezogenheit gekennzeichnet ist. Diese Kommentarfunktion, nicht aber realistische oder narrative Kohärenz, steht bei ihr im Vordergrund. Darüber hinaus operiert die Allegorie mit einer konstruierten Zeichenhaftigkeit, wenn nicht einem Zeichenexzess. Der Bezug zwischen Dargestelltem und ‚eigentlich‘ oder ‚anders‘ Gemeintem gilt bei der Allegorie nicht als organisch oder leicht ersichtlich, sondern als vergleichsweise konstruiert und verschlüsselt. Ein Zeichen/Objekt kann für etwas ganz unerwartet anderes stehen, welches ihm diskursiv aufgesetzt wurde und sich erst anhand von Anspielungen auf dem Erzählten übergeordnete Referenztexte erschließt.<sup>4</sup> Aufgrund dieser offensichtlichen Konstruiertheit der Darstellung „erschöpft sich [die Allegorie] nicht im bloßen Akt des Verweisens, sondern sie führt zugleich die Struktur der Repräsentation am ästhetischen Gegenstand mit vor“ und kann so, insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, „Paradigma ästhetischer Selbstreflexion“ und „*master trope* poetologischer Reflexionen“ werden.<sup>5</sup>

Pasolini ist also nicht der einzige Künstler, der sich Mitte des 20. Jahrhunderts des Verfahrens der Allegorie bedient, doch sicherlich einer der konsequentesten. Unter seinen

---

<sup>3</sup> Deborah Madsen 1991 S. 3.

<sup>4</sup> Wie oft betont, lässt dieses Versteckspiel die Allegorie besonders für künstlerische Produktionen, die mit Unterdrückung und Zensur zu kämpfen haben, relevant werden, wie beispielsweise das Dritte, das osteuropäische und lange Zeit auch das queere Kino.

<sup>5</sup> Eva Horn und Manfred Weinberg 1998 S. 7.

Filmen gibt es keinen, der nicht durch bildliche, verbale und musikalische Zitate und Anleihen eine Vielheit von Referenztexten – aus Kunst-, Film- und Literaturgeschichte, Kulturtheorien und politischen Theorien – kontinuierlich ins Spiel brächte, übersetzte und kommentierte. In all seinen Filmen wird die Gegenwart in Bezug auf die Vergangenheit gedacht und vice versa, kommt es zu einer markierten Überlagerung von Vergangenen und Übergeschichtlichem mit Gegenwärtigem und Zeitpolitischen.<sup>6</sup> Und ganz wie bei der klassischen historischen Allegorie steht auch bei Pasolini der ideengeschichtliche, kulturelle Kanon im Mittelpunkt, werden Grundlagentexte aus Christentum, Mythos und Literatur aufgegriffen und übersetzt.<sup>7</sup>

Gleichzeitig haben Pasolinis Filme eine besonders idiosynkratische Phänomenalität. Wie in der kritischen Literatur oft betont, kennzeichnen ausgefallene Physiognomien, eine sehr haptische Materialität und ein ganz eigener Dokumentarismus nicht nur seine frühen, im römischen Subproletariat spielende Filme. Das heißt neben der stets expliziten Ausrichtung auf abstrakt Konzeptionelles und einer Überfülle an Zeichenhaftigkeit kommen in all seinen Filmen eine sinnliche Konkretheit und emphatische Präsenz ins Spiel, die man traditionell mit der Allegorie gerade nicht assoziiert.

Vorliegende Arbeit fragt nach Einsatz und Wirken der Allegorie im filmischen Werk Pasolinis und legt dabei besonderes Augenmerk auf das Wechselspiel von allegorischer Abstraktion und sinnlich physischer Konkretion. Dieser Untersuchung vorangestellt ist ein Überblick über die Geschichte der Allegorie und ihrer Bestimmungen in der Kunst-, Literatur- und Filmwissenschaft. Definition und Anwendung des Allegoriebegriffs sind historisch und kontextspezifisch ganz unterschiedlich erfolgt, ein einheitlicher Allegoriebegriff scheint selbst innerhalb bestimmter Disziplinen und Zeiten nicht formulierbar zu sein. Dennoch lässt sich eine zeichentheoretische Kerndefinition etablieren, die am systematischsten in der Literaturwissenschaft erarbeitet wurde, auf deren Begriffsarbeit sich diese Arbeit deshalb auch besonders stützen wird. Die Kunstwissenschaft hat dagegen in den 1980er Jahren richtungweisend materialästhetische Aspekte der Allegorie ausgearbeitet, welche auch für die ideologie- und zeichenkritischen Filme der 1960er Jahre relevant sind. Vergleichsweise unabgelenkt von narratologischen oder thematisch-motivischen Aspekten der Allegorie (auf

---

<sup>6</sup> Noa Steimatsky merkt diesbezüglich an: „The presence of an archaic past within contemporary life complements in Pasolini’s oeuvre the representation of the present in an allegorical vision of the past“, Steimatsky 2003 S. 246.

<sup>7</sup> Beispielsweise das Matthäusevangelium im *Vangelo Secondo Matteo* (1964), die Ödipus und Medea Mythen in *Edipo Re* (1967) und *Medea* (1969) und Boccaccios *Decamerone* und Chaucers *Canterbury Tales* in Pasolinis gleichnamigen Filmen von 1970 und 1971.



die die Literaturwissenschaft ihr Augenmerk richtet), konzentrierte sich die kunsthistorische Analyse vornehmlich auf den Zusammenhang der Allegorie mit Montage, Fragmentation und Bild-Schriftlichkeit und entwickelte ein Allegoriemodell, welches sich für strukturell stark allegorisch durchwirkte Werkformen sehr gut eignet. Dieses kunstwissenschaftliche Allegoriemodell entstand im Kontext der poststrukturalistischen und postmodernen Theoriebildung seit den 1970er Jahren. Nicht nur in der Kunstwissenschaft, auch in anderen Disziplinen wird zu dieser Zeit die Allegorie als zeitgemäßes, ästhetisch avanciertes Verfahren aufgegriffen und profiliert. Die Akzentverschiebungen, die der Allegoriebegriff dabei erfährt, sind für ein zeitgenössisches Allegorieverständnis immer noch maßgeblich, werden dem Allegorischen in Pasolinis Filmen jedoch nicht durchweg gerecht. Der in dieser Arbeit auf Pasolinis Werk zugeschnittener Allegoriebegriff wird sich deshalb zwischen einem traditionellen und einem poststrukturalistischen Allegorieverständnis situieren.

Auch Pasolinis filmtheoretische Schriften enthalten Anschlusspunkte für seine allegorische Praxis, die vor dem Hintergrund dieser begriffsgeschichtlichen Untersuchungen analysiert werden sollen. Scheint Pasolini in diesen Schriften auf den ersten Blick gegen das Allegorische anzuschreiben, so wird sich zeigen, dass das Wirklichkeitsverständnis, das sich in diesen Schriften äußert, einen fundamental allegorischen Zug enthält.

Die detaillierten Analysen der Langfilme *Accattone* (1961), *Uccellacci e Uccellini* (1966) und *Porcile* (1969) im Hauptteil dieser Arbeit zeigen anschließend beispielhaft die Konsistenz, mit der sich Pasolini der Allegorie bedient, und geben gleichzeitig Einblick in die Bandbreite, in der er sie einsetzt (und in der sich die Allegorie einsetzen lässt).<sup>8</sup> Mit *Porcile*, dem Kulminationspunkt von Pasolinis filmischen Allegorieeinsatzes, rückt dabei ein Film ins Zentrum der Aufmerksamkeit, der bisher vergleichsweise wenig erforscht wurde.

---

<sup>8</sup> Besonders in seinen experimentelleren Kurzfilmen wie beispielsweise *La Ricotta* (1963) oder *La Sequenza del Fiore di Carta* (1968/1969) operiert Pasolini augenscheinlich allegorisch. Für eine exemplarische Analyse des unterschiedlichen Wechselspiels von allegorischer Abstraktion und filmischer Konkretheit eignen sich die für diese Arbeit ausgewählten Langfilme allerdings besser.

# I. ZUM BEGRIFF DER ALLEGORIE

## I.1. Historischer Überblick <sup>9</sup>

Antike bis frühe Neuzeit

Seinen Ursprung hat der Allegoriebegriff in der antiken Rhetorik bei Quintilian (1. Jahrhundert n. Chr.). Etymologisch von *allos* + *argoreuein*, in etwa "anders als öffentlich/in der Agora sprechen" hergeleitet, bedeutet er eine Rede, die über eine fortgesetzte Metapher das eine sagt und dabei eigentlich etwas anderes meint. Dieses eigentlich Gemeinte ist mehr oder weniger schwer, aber nie unmittelbar verständlich und kann nur mithilfe der im Text angedeuteten ‚Prätexte‘ (das heißt als gekannt vorausgesetzter Bezugstexte oder -ereignisse) entschlüsselt werden. Als Beispiel führt Quintilian eine Ode von Horaz an, in der das Schicksal des Gemeinwesens über mehrere fortgesetzte Metaphern hinweg beschrieben wird: Ein Schiff auf See (das Gemeinwesen) ist Fluten und Stürmen (Bürgerkriegen) ausgesetzt, während es einen sicheren Hafen (Friede und Eintracht) ansteuert.<sup>10</sup>

Als rhetorische Trope und künstlerischer Ausdruck reicht die Allegorie zwar zurück bis mindestens in die Antike,<sup>11</sup> sie wird jedoch erst im Mittelalter und mit dem Christentum in größerem Umfang verwendet. In der Bildkunst, der Skulptur und der Literatur setzt man sie ein, um die christliche Geschichte und Lehre zu veranschaulichen. Wichtig wird insbesondere die Personifikation. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist Prudentius' Epos *Psychomachia* (405 n. Chr.), in dem Personifizierungen der christlichen Tugenden und heidnischen Laster um die Herrschaft über die menschliche Seele kämpfen und welches Vorbild für zahlreiche religiöse und moralische allegorische Epen und Minnen des Mittelalters wird.

Im Mittelalter erfolgt auch der theologische Ausbau des Allegoriebegriffs im Rahmen

---

<sup>9</sup> Folgender Überblick ist selektiv und konzentriert sich auf jene Etappen der Begriffsbestimmung, die für die ästhetiktheoretischen Diskussionen um den Begriff an der Schnittstelle von Literatur-, Film- und Kunstwissenschaft immer noch die maßgeblichen sind. Weiterführend siehe Bettine Menke und Anselm Haverkamp 2010, die allerdings einer strikt poststrukturalistischen Perspektive folgen. Eine tatsächlich systematisch und historisch umfassende, transdisziplinäre Aufarbeitung des Allegoriebegriffs scheint es bisher nicht zu geben und ist der Bandbreite wegen wohl auch gar nicht zu bewerkstelligen, vgl. dazu die heterogenen Beiträge in Ulrike Haselstein 2016.

<sup>10</sup> Quintilian im Buch 8 seines Werkes *Ausbildung des Redners* (95 n.Chr.), hier zitiert nach Gerhard Kurz 1988 S. 34/35.

<sup>11</sup> Durch Lukian (2. Jhd. n. Chr.) ist das Gemälde *Verleumdung* von Apelles (4. Jhd. vor Chr.) überliefert, in dem eine Reihe von Personifikationen – Verkörperungen der Unwissenheit, des Misstrauens, des Neids, der Arglist und der Täuschung – miteinander interagieren. Siehe Lukians Beschreibung dieses Gemäldes im Wikipedia Eintrag zu Apelles. Dass die allegorische Darstellungspraxis entgegen landläufiger Meinung noch weiter zurück reicht, nämlich bis in das alte Ägypten, argumentiert Daniel Seldon 2016.

der hermeneutischen Lehre des vierfachen Schriftsinns, die für das (religiöse) Lesen und Schreiben vier Sinneebenen etabliert: den *wörtlichen* Sinn, also den historischen oder fiktionalen Inhalt des Erzählten; den *typologischen* (auch allegorisch genannten) Sinn, das heißt den Verweis des Erzählten auf das heilsgeschichtliche, also ein zukünftiges Geschehen; den *tropologischen* Sinn, der für den moralischen Inhalt steht; und den *anagogischen* Sinn, der die eschatologische Aussage liefert. Die Allegorie wird in dieser Deutung zwar einerseits speziell der typologischen Sinnebene zugeordnet, doch bezeichnet sie gleichzeitig auch das Phänomen übertragener Bedeutungsebenen ganz generell. Literarische und bildliche allegorische Darstellungen übernehmen das Programm der vier semantischen Ebenen, darunter auch Dantes *Göttliche Komödie*, das wohl bekannteste Beispiel dieser Praxis.

In Renaissance und Barock, der Blütezeit allegorischer Darstellung in Bild und Text, vervielfachen sich die Wissensbereiche, welche als Bezugstexte allegorischer Darstellung eingesetzt werden. Neben der Bibel, dem weiterhin zentralen Bezugstext, kommen Motive und Wissensbestände der griechischen Mythologie, der Astrologie, der Geschichte, der Dichtung und der Philosophie hinzu. Man kann demnach von einer Diversifikation der diskursiven Dimension der Allegorie sprechen. Ebenso diversifizieren sich Funktion und Formate der Allegorie. Neben der didaktischen Vorführung religiöser oder humanistisch-moralischer Lehren dient sie jetzt zunehmend der Ausschmückung und Verherrlichung privater oder städtischer Herrschaft sowie der Zurschaustellung von Wissen und Gelehrsamkeit. Das Spektrum ihres Einsatzes reicht vom ganz Großen und Öffentlichen – raumfüllenden ikonografischen Bildprogrammen und Epen – bis in die kleinen und mitunter privaten Formate von Sinnbildern und Briefen.

Wichtig für spätere Diskussionen der Allegorie ist die Entwicklung des Emblems im 17. Jahrhundert (Abb.1). Mit seinem dreigliedrigen Aufbau verbindet das Emblem ein meist sehr rätselhaftes, aus Objektfragmenten zusammengesetztes Bild mit einem Motto (*inscriptio*) und einem mehrzeiligen Epigramm (*subscriptio*). Erst die beigefügten Texte mit ihren Hinweisen auf die humanistisch gelehrten Bezugstexte ermöglichen es, den moralischen, religiösen, privaten oder lebensweisheitlichen Inhalt des Bildes zu entschlüsseln. Obwohl die Zuordnung des Emblems zur Allegorie weiterhin strittig ist, wird es als bildliterarische Kunstform, in der „Sichtbarkeit“ und „Lesbarkeit“ auseinandertreten, späteren Theoretikern

zum Ausweis der Schriftlastigkeit und Verstiegtheit der Allegorie.<sup>12</sup>



Abb. 1: „Schleifstein-Emblem“ aus Jacob Cats: *Proteus*, 1627

Der bald unüberschaubare Einsatz chiffrierten, sinnbildhaften Darstellens im 16. und 17. Jahrhundert zieht schließlich die Erfassung und Kodifizierung der Bild- und Textmotive in Lexika nach sich, welche zu jener Zeit in großer Zahl erscheinen und deren bekanntestes Beispiel Cesare Ripas *Iconologia* von 1593 ist. Weiterhin nicht kodifiziert werden dabei die Namen, die man diesen Verfahren chiffrierten Darstellens gibt. Uneinheitlich und unsystematisch wird von Hieroglyphe, Symbol, Sinnbild, Emblem oder Imprese gesprochen – und von der Allegorie überhaupt erst später<sup>13</sup> –, und bis heute sind die Abgrenzungen unübersichtlich und debattierbar.

<sup>12</sup> Für das an dem Emblem exemplarisch zu Tage kommende „Auseinandertreten“ von „Sichtbarkeit und Lesbarkeit“ in der Allegorie, siehe Menke 2010 S.73 und Menke 2011 S.222. Als eigene Kunstform oder Gattung wird die Allegorie manchmal neben Emblem und Personifikation gestellt, dann wieder gelten Emblematisierung und Personifikation als eine ihrer Formen, oder aber die Allegorie als eine Operation der Emblematisierung und Personifikation. Siehe zum Beispiel die unterschiedlichen Klassifizierungen in Frank Büttner und Andreas Gottdang 2006 und Carsten-Peter Warncke 2005. Weiterführend zum Emblem siehe Sabine Mödersheim 1998.

<sup>13</sup> Laut Warncke wurde der Begriff Allegorie bis in das 17. Jahrhundert nur für literarische Texte angewendet und erst dann auch auf bildkünstlerische Darstellungen übertragen, Warncke 2006 S. 13. Mödersheim folgt noch dieser Bestimmung. Diskutiert sie das Emblem implizit als eine Unterform der Allegorie, so bestimmt sie die Allegorie als reine „Redefigur“, die nur auf textlicher Ebene stattfindet und sich insofern von dem bildlichen Emblem grundlegend unterscheidet, Mödersheim 1998 S. 206 und S.216.

## Klassik und Romantik

Die für zeitgenössische Allegorietheorien zentrale, weil ästhetiktheoretische und in der Polarisierung von Symbol und Allegorie bis heute maßgebende Ausarbeitung erfährt der Allegoriebegriff ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zum ersten Mal wird der Allegorie ein organischer, die Bedeutung in sich selbst tragender Zeichentypus gegenübergestellt und kunstideologisch favorisiert. Dies geschieht im Kontext des weit reichenden epistemischen und gesellschaftlichen Umbruchs von Barock zur Klassik, allen voran des Orientierungswechsels vom Jenseits hin auf das Diesseits und der Etablierung neuer, bürgerlicher Kunst- und Künstlervorstellungen. Galt es bis dahin als unmöglich, aus dem notwendig imperfekten Diesseits das Göttliche selbst unmittelbar – das heißt ohne chiffrierte Übersetzung – zu schauen, so glaubt man nun, durch Wahrnehmung, Erforschen und ‚Erlebnis‘ der natürlichen Welt das Ideelle bis hin zum Göttlichen tatsächlich erfassen zu können. Die Bedeutung wird in die Phänomene selbst gelegt und ein Zeichentypus profiliert, welcher dem Ideal der anschauenden Erkenntnis und der Erfass- und Erfühlbarkeit des Allgemeinen (Transzendentalen) im Besonderen (den Dingen) Rechnung tragen könne. Ein Zeichentypus also, in welchem das Bezeichnete (inklusive dem ‚Unausprechlichen‘ und ‚Undarstellbaren‘) als im Zeichen präsent gilt. Die Allegorie nun beschreibt seit Quintilian einen begrifflich abstrakten und gedanklich konstruierten Übersetzungsvorgang des Ideellen in ein Zeichen. Sie sagt etwas anderes als sie meint, und vermittelt immer eine Distanz. Wegen ihrer konventionalisierten Zeichenhaftigkeit, aber auch ihrer oftmals tatsächlichen Einbeziehung der Schrift, gilt sie der Zeit als „verschriftlichtes Verweisungssystem“ als minderwertig.<sup>14</sup> So vergleicht Karl Philipp Moritz im Jahr 1789 die „bloßen“ Allegorien mit den „Buchstaben, womit wir schreiben“, insofern sie „etwas nach außen [bedeuten], das sie selber nicht sind, und [...] bloß durch diese Bedeutung ihren Werth [erhalten]“. Deshalb sei „nichts dem wahren Begriff des Schönen mehr widersprechend, als dergleichen Allegorien“.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Silke Wenk 1996 S. 44.

<sup>15</sup> „Über die Allegorie“, 1789, zitiert nach Wiederabdruck in Bengt Algot Sörensen 1972 S.115. Ebda. S. 116 Moritz's Kommentar zur Allegorie der *Justitia*: „Nichts ist widriger als diese Figur; bey ihr scheint nichts in Bewegung, nichts in Thätigkeit; sie hält bloß maschinenmäßig das Schwerdt und die Wage, und die verbundenen Augen machen sie noch unthätiger. Die ganze Figur ist überladen und steht von sich selbst erdrückt, wie eine todte Masse da“. Moritz schreibt von „bloßen“ Allegorien und setzt diese dem Symbol, das er wie damals gebräuchlich als rein konventionellen Zeichentypus versteht, gleich. Für das wahre Kunstwerk, das „bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganzes sey“ hat er noch keinen anderen Begriff als „das Schöne“. Als eine „untergeordnete“ und eine „Art von erklärender, höheren Sprache“ kann die Allegorie übrigens nach Moritz gerne „am äußersten Rand“ des Schönen spielen, sie darf nur nicht dominant sein, ebda. S.115/116.

Als „nur ein Zeichen, das für sich genommen keine Bedeutung hat“, ist die Allegorie mit dem Ideal der „versinnlichte[n], verkörperte[n] Idee“ unvereinbar.<sup>16</sup>

Das seit Mitte des 18. Jahrhunderts als Ideal formulierte Zeichen oder Bild, welches in sich und aus sich verständlich ist und weniger repräsentiert denn präsentiert, wird allerdings nicht sofort – und schon gar nicht konsequent – mit dem Symbolbegriff belegt. Noch in der Aufklärung war die gebräuchliche Definition des Symbols „eine diskursive, durch logische Verstandesschlüsse gewonnene Erkenntnis“, und somit unscharf abgegrenzt von Allegorie und Hieroglyphe.<sup>17</sup> Erst ab den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts festigt sich die Bezeichnung Symbol für die ‚versinnlichte, verkörperte Idee‘. Maßgeblich an dieser Fixierung beteiligt war Goethe mit folgendem, oft zitiertem Passus:

"Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei [...] Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe".<sup>18</sup>

Aufgrund von Äußerungen wie dieser und ähnlichen anderer Dichter und Denker der Zeit wird der Epoche gerne folgende Polarisierung zugeschrieben: gilt beim Symbol die Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung als organisch, existenziell und gefühlt, da in der Allegorie als kalt, rational und willkürlich, weil „von außen, durch Verstand, Begriff, Tradition oder Wissen bestimmt“<sup>19</sup>; gilt das Symbol auf Grund dieser natürlichen Relation als unmittelbar sinn- und sinnenfällig (das Ideelle scheint im Zeichen selbst auf), da verlange die Allegorie die anspruchsvolle Operation eines analytischen Nachvollzugs von oft sehr

---

<sup>16</sup> Das erste Zitat stammt aus Hegels „Vorlesungen über Ästhetik“, Abschnitt „Die Allegorie“, dort [387] c. Hegel hielt seine Vorlesung erstmals 1818, veröffentlicht wurden sie posthum im Jahre 1835. Zitiert wird hier nach Wiederabdruck des Abschnitts in Sörensen 1972 S. 254. Hegel lehnt die Allegorie als rein abstrakt, „frostig“ und „kahl“ ab, begreift sie aber noch als eine Unterform des Symbols. Den Symbolbegriff setzt er in dem damals ebenfalls verbreiteten Verständnis eines rein konventionellen Zeichens ein. Die wahre Kunst, in der Bild und Idee/Geist zusammenfielen, ist in seiner Terminologie „klassisch“. Der Begriff „versinnlichte, verkörperte Idee“ stammt von Friedrich Creuzer, „Symbolik und Mythologie der Alten Völker“, 1810, hier zitiert nach Wiederabdruck in Sörensen 1972 S. 218.

<sup>17</sup> Sörensen 1972 S.261. Zu den historisch wechselnden Bestimmungen sowie der Bandbreite des Symbolbegriffs, siehe neben Sörensen 1972 S. 261 f. auch Kurz 1988 S. 66 f., Wenk S. 28 f. und Hans-Georg Gadamer 1960/1990 S. 76 f.

<sup>18</sup> „Maximen und Reflexionen“, 1823-1829, Abschnitt [230] und [231], hier zitiert nach Wiederabdruck in Sörensen 1972 S. 135. Ebda. S. 134 Maxime [53]: „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät“. Samuel Taylor Coleridge übernimmt die pointierte Entgegensetzung von Symbol und Allegorie dieser Maximen und führt sie in den englischsprachigen Raum ein, vgl. Menke 2010 S. 87.

<sup>19</sup> Menke 2010 S. 83.

gelehrsamem Übersetzungsverhältnissen. Unfrei und mechanisch gilt auch die Herstellung der Allegorie. Schaffe der symbolische Künstler intuitiv, spontan und mit genialisch-unmittelbarem Bezug zum Leben, da sei der Allegoriker an tradierte und konventionalisierte, ihm unpersönliche Wissensbeständen gebunden, aus denen er lediglich auswähle. Für subjektiven Ausdruck und individuelle Findung, für Gefühl und Originalität – und damit für all jene Eigenschaften, die für die Genieästhetik einen großen Wert erlangen – gilt in der Allegorie kein Platz. Aufgrund ihres traditionellen, christlich-orthodoxen Einsatzes wird die Allegorie zudem als einer Didaktik verhaftet gesehen, die vor dem Hintergrund des aufkommenden Autonomieanspruchs an die Kunst ebenfalls abgelehnt wird.

Mit solch einer Polarisierung von Symbol und Allegorie lässt sich der epistemische und kunstideologische Umbruch der Zeit gut nachzeichnen, gerecht wird man der Vielstimmigkeit der Epoche damit jedoch nicht. Denn es finden sich zahlreiche Äußerungen (oft derselben Autoren), die dieser Entgegensetzung widersprechen beziehungsweise sie aufweichen. Goethe zum Beispiel, einer der zentralen Bezugspunkte der strengen Entgegensetzung von Symbol und Allegorie, hat diese selbst nicht konsequent durchgehalten, am wenigsten in seiner Praxis, in der er die Allegorie weiterhin gerne einsetzte. Auch vertrat er einen Symbolbegriff, welcher nicht ohne Vermittlung auskommt, wie verschiedentlich betont wurde.<sup>20</sup> Der Entgegensetzung von Symbol und Allegorie lief ab Mitte des 18. Jahrhunderts zudem der Versuch parallel, eine dem symbolischen Ideal zumindest entgegenkommende Allegorie zu formulieren, was zu einer Art Mischform führte (die in der visuellen Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr populär werden sollte).<sup>21</sup> Und schließlich lässt sich bei vielen Romantikern auch eine starke Tendenz zum Allegorischen feststellen, die mit deren Vorliebe für das Fragment, den Witz, die Hieroglyphe und die altdeutsche Kunst zu tun hat. Parallel zu der Formulierung dessen, was sich als ‚romantisch überhöhter Symbolbegriff‘ durchgesetzt hat, wurde die Allegorie eigentlich schon wieder

---

<sup>20</sup> Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* ist zum Beispiel durch und durch allegorisch. Vgl. auch Gerhart v. Graevenitz zu Goethes Sonett-Zyklus der Jahre 1815/1827. Zu Goethes favorisierten Symbolbegriff als ein Zeichentypus, der sich zwischen den Standarddefinitionen von Allegorie und Symbol bewegt, siehe Cornelia Zumbusch 2004 S. 306 f. oder auch Menke 2010 S. 86-88.

<sup>21</sup> In seinem Aufsatz „Versuch einer Allegorie“ von 1766 nennt Johann J. Winckelmann die Allegorie „im weitläufigsten Verstande genommen, eine Andeutung der Begriffe durch Bilder, und also eine allgemeine Sprache“. Sie solle ihm zufolge „durch sich selbst verständlich seyn, und keiner Beischrift vonnöthen haben“ und „mit so wenig Zeichen als möglich (...) die zu bedeutende Sache ausdrücke[n]“, zitiert nach Wiederabdruck in Sörensen 1972 S. 41/42. Zu Winckelmanns „Rettung der Allegorie“ siehe auch Gérard Raulet 1999 S. 210/211. Als verspätete Einlösung dieser von Winckelmann geforderten ‚sich selbst verstehenden‘ Allegorien in den weiblichen Personifikationen des 19. Jahrhunderts, siehe Silke Wenk 1996. Auch Symbolismus und Jugendstil operieren mit Mischformen von Allegorie und Symbol, vgl. Tragatschnig 2004.

rehabilitiert.<sup>22</sup>

Die Entgegensetzung von Allegorie und dem sich langsam durchsetzenden idealistischen Symbolbegriff zum Nachteil der Allegorie findet in der Zeit von 1750 bis 1850 fraglos statt. Nicht jedoch jene Verhärtung des Gegensatzes, die dieser Zeit oft zugeschrieben wird und die vielleicht überhaupt erst auf das 20. Jahrhundert zu datieren ist, als die zugespitzte Polarisierung von Symbol und Allegorie (und deren Deduktion aus Klassik und Romantik) eingesetzt wird, um jetzt unter umgekehrten Vorzeichen wiederum einen epistemischen und ästhetischen Paradigmenwechsel auszurufen.

In Klassik und Romantik wird die Allegorie als künstlerisches Mittel weiterhin eingesetzt, jedoch nicht in demselben Maße wie in den Epochen zuvor. Der Wechsel von Barock zu Klassik bedeutet ein Ende der Emblematisierung Mitte des 18. Jahrhunderts und einen allgemeinen Rückgang allegorischer Praxis beziehungsweise deren zunehmend theoretisch-kritische Überschattung im Falle ihres Auftretens. Besonders in der bildenden Kunst wird die Allegorie spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Durchsetzung der Ideologie des *l'art pour l'art* immer mehr an den ästhetischen Rand gedrängt und der Gebrauchs-, Auftrags- und Denkmalskunst zugeordnet.<sup>23</sup> Dass die Allegorie nicht nur in der Historienmalerei der Zeit, sondern auch in der Malerei eines Courbets oder Manets und bei den Künstlern des Symbolismus und Jugendstil eine große Rolle spielt, wird lange Zeit ignoriert. Ähnliches gilt für die Literatur, in der Realismus und Naturalismus explizit allegorische Formen verdrängen, die Allegorie dennoch weiterwirkt.<sup>24</sup>

## 20. Jahrhundert

Erst Anfang des 20. Jahrhunderts kommt es wieder zu einer theoretischen Aufwertung der Allegorie. Dies geschieht im Rahmen eines ab Mitte des 19. Jahrhunderts wachsenden Interesses an Renaissance und Barock, welches Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer

---

<sup>22</sup> Vgl. Menke 2010 S. 89 f.; oder Sörensen 1972 S. 265/266. Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Joseph Görres, Clemens Brentano und Philip Otto Runge – sie alle schätzen die Hieroglyphik und Emblematisierung. Für viele von ihnen hat das Gegensatzpaar Symbol-Allegorie schlichtweg keine Relevanz mehr. Siehe auch Hans-Georg Gadamer, der die strenge Polarisierung von Symbol und Allegorie als eine konstruierte bezeichnet, die so nicht aufrecht zu erhalten ist und wenn dann nur für die recht kurze Etappe der „Erlebniskunst“ aktuell war, siehe Gadamer 1960/1990 S. 76-86.

<sup>23</sup> Siehe Silke Wenk 1996, dort auch zur Allgegenwärtigkeit der Allegorie in der Denkmalskunst.

<sup>24</sup> Vgl. Craig Owens 1994 S. 58-61 zu Courbet und Manet, Tragatschnig 2004 zu Symbolismus und Jugendstil, und Kurz 1988 S. 54 zur Literatur. Zur Zentralität allegorischer Personifikation in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, siehe Monika Wagner 1989.



regelrechten Explosion der Forschung zu diesen Epochen führt. Vor allem zum Barock entdeckt man auf einmal ungeahnte Affinitäten. Wichtigster und prominentester Theoretiker der Allegorie im Kontext der Barockforschung wird dabei Walter Benjamin. Seine Mitte der 1920er-Jahre geschriebene, aber erst verspätet rezipierte Abhandlung zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ist maßgebend für jene Neubestimmung der Allegorie, welche sie ab den 1970er Jahren zur ästhetischen und erkenntniskritischen Leitkategorie der Kunst- und der Literaturwissenschaft avancieren lässt.

In seinem Trauerspielbuch übernimmt Benjamin die Polarisierung von Allegorie und Symbol aus Klassik und Romantik (er ist einer derjenigen, der sie zuspitzt), kehrt die Wertung allerdings um. Das ehemals so geschätzte Symbol mit seiner Verheißung von Sinnpräsenz und Totalität deklariert er zum „Trugbild“, zu einer „über sich selbst täuschende[n] Allegorie“.<sup>25</sup> Die Allegorie rehabilitiert er entsprechend gerade wegen der ihr immanenten Kritik eines Substanz- und Präsenzdenkens, eben weil sie sich in den „Abgrund zwischen bildlichen Sein und Bedeutung“ versenke und den Bruch stets deutlich markiere.<sup>26</sup> Dabei greift Benjamin auch die Schriftanalogie wieder auf, ohne diese jedoch gegen die Allegorie zu verwenden: „Allegorie [...] ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, sowie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift. Hier eben lag das *experimentum crucis*. Gerade die Schrift erschien als konventionelles Zeichensystem vor allen anderen“.<sup>27</sup> Gleichzeitig gehe die Allegorie durch ihre ostentative, kumulative und subjektive Bedeutungssetzung über einen rein konventionellen Schriftcharakter hinaus. Die ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubten, und mit neuer Bedeutung angefüllten „Requisiten“ gewannen dabei eine „Mächtigkeit [...], die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen lässt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann. Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet. Von dieser religiösen Dialektik des Gehalts ist die von Konvention und Ausdruck das formale Korrelat. Denn die Allegorie ist beides, Konvention und Ausdruck“.<sup>28</sup>

Ein Zeichenbegriff, der von Willkür und konstruierten Bedeutungsbezügen geprägt ist, so dass „jede Person, jedweges Ding, jedes Verhältnis [...] ein beliebiges anderes bedeuten

---

<sup>25</sup> Gérard Raulet 1999 S. 206. Benjamin selbst schreibt vom „falschen Schein der Totalität“ des Symbols, demgegenüber die Allegorie ein „Korrektiv“ sei, Benjamin 1991 I.1. S. 352.

<sup>26</sup> Ebda. S. 342.

<sup>27</sup> Ebda. S. 339

<sup>28</sup> Ebda. S. 351. Im Anschluss rückt Benjamin die Allegorie in die Nähe einer „sakralen“, oder heiligen Schrift im Gegensatz zur „Buchstabenschrift“.

[kann]“,<sup>29</sup> steht in Zentrum der Benjamin'schen Allegorieanalyse. Kontext ist der Trümmerhaufen sinnentleerter Fragmente, dem sich Benjamin zufolge der barocke Allegoriker gegenüber sah. Inmitten der Glaubenskriege und als Folge eines gefühlten Verlustes eschatologischer Hoffnung waren zuvor unhinterfragte Deutungssysteme zusammengebrochen und die Dinge aus ihrem ursprünglich sinngebenden größeren Zusammenhang herausgefallen. In einem Akt subjektiver – und obsessiver – Bedeutungssetzung fügte der Allegoriker die Dinge nun neu zusammen, allerdings so, dass die Bruchstücke sich einem einheitlichen Ganzen verweigerten und sich theatralisch exponiert und oft opak, in einer sperrigen (und ‚mächtigen‘) Materialität emanzipierten. Aus seiner melancholischen Gemütsverfassung heraus stellte der barocke Allegoriker dabei die Vergänglichkeit alles irdischen Lebens ins Zentrum und stützte sich bevorzugt auf die Motive des Todes, der Ruine, des Totenkopfs und der Leiche.<sup>30</sup>

In der Vorrede zu seinem Trauerspielbuch merkt Benjamin die Aktualität des barocken Allegoriebegriffs für die zeitgenössische Kunstproduktion an, analysiert dies jedoch nicht weiter. Erst in seinen Studien zu Baudelaire nimmt er die von ihm erkannten Parallelen zwischen barocker und moderner Allegorie wieder auf.<sup>31</sup> Wie der barocke Allegoriker zerstöre auch Baudelaire jeden Schein von Harmonie und Totalität, operiere mit Trümmern und Abstraktionen. Hätten Sinnentleerung und Bedeutungskrise im Barock in den Glaubenskriegen ihren Ursprung gehabt, so in der Moderne bei Baudelaire im Kapitalismus. Letzterer schaffe mit seinem Diktat der permanenten Erneuerung und Zerstörung nicht nur ein akutes Bewusstsein von Vergänglichkeit, sondern führe über die Entwertung der Dingwelt in der modernen Warenwelt auch zum Verlust einer Erfahrung immanenter Sinnzusammenhänge. Und so sei der Schein, der in der Moderne zuallererst zerstört werden müsse, auch der des „phantasmagorischen Warenzaubers“.<sup>32</sup>

Konstatiert Benjamin für die allegorische Praxis des Barock einen „Umschwung in das

---

<sup>29</sup> Ebda. S. 350.

<sup>30</sup> Die einschlägige, viel zitierte Stelle lautet: „Während im Symbol mit der Verklärung des Untergangs das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem, was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopf aus“ und „soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt“, Benjamin 1991 I.1. S. 343. Ebda S. 391 „Die Allegorisierung der Physis kann nur an der Leiche sich energisch durchsetzen“.

<sup>31</sup> Im „Zentralpark“, Benjamin 1991 I.2. S. 655-690.

<sup>32</sup> Lindner 2000 S.75. Siehe auch Benjamin im „Zentralpark“ Abschnitt 20: „Die gegenständliche Umwelt des Menschen nimmt immer rücksichtsloser den Ausdruck der Ware an. Gleichzeitig geht die Reklame daran, den Warencharakter der Dinge zu überblenden. Der trügerischen Verklärung der Warenwelt widersetzt sich ihre Entstellung ins Allegorische“. Benjamin 1991 I/2 S. 671.

Heil der Rettung“, also die Erlösung der Dinge in der allegorischen Konstellation hin auf Sinnerfüllung und Vereinigung mit dem Ewigen – „(i)st doch die Einsicht in die Vergänglichkeit der Dinge und die Sorge, sie ins Ewige zu retten, im Allegorischen eins der stärksten Motive“<sup>33</sup> –, so hält er sich hinsichtlich der allegorischen Praxis Baudelaires zurück. So kann Cornelia Zumbusch argumentieren, dass die moderne Allegorie Baudelaires Benjamin zufolge „zerstöre ohne zu bewahren“ und sich in der „reinen Negativität erschöpfe“.<sup>34</sup> Andere wiederum erkennen in der doppelten Entwertung bei Baudelaire – seinem Aufgreifen der entwerteten Dingwelt in der Ware und deren erneute Entwertung – insofern eine Rehabilitation, als damit ein Wahrheitsgehalt erfasst und an vergangene Erfahrungsformen erinnert werde. Beide Lektüremöglichkeiten sind möglich und hängen jeweils von der Nähe beziehungsweise Differenz ab, die man zwischen allegorischem und dialektischem Bild und zwischen Benjamins Allegoriestudien und seinen geschichtsphilosophischen Thesen etabliert.<sup>35</sup>

Benjamins Trauerspielbuch ist dicht und kryptisch, wie seine fragmentarischen Thesen zu Baudelaire auch. Einen wirklich ausgearbeiteten oder auch generell einsetzbaren Allegoriebegriff findet man bei ihm nicht. Für Letzteren ist sein Interesse an der Allegorie auch zu selektiv. Die Allegorie interessiert ihn nicht als epochenübergreifende Praxis der Versinnbildlichung, sondern primär als Ausdrucksform der Melancholie. Das barocke deutsche Trauerspiel und Baudelaire sind spezifische, ja „extreme historische Ausprägungen der Allegorie“, nicht zuletzt wegen ihres melancholischen und destruktiven Zuges.<sup>36</sup> In anderen Fällen und dem Großteil ihrer historischen Anwendung wurde die Allegorie gerade wegen der stabilen Wertehierarchie und der sinnvollen Existenz, die sie vorführte, geschätzt.<sup>37</sup> Benjamins Allegoriebegriff ist demnach historisch und subjektiv spezifisch und lässt sich

---

<sup>33</sup> Benjamin 1991 I.1. S. 405 und S. 397, dort auch: „Die Allegorie ist am bleibensten dort angesiedelt, wo Vergänglichkeit und Ewigkeit am nächsten zusammenstoßen“.

<sup>34</sup> Zumbusch 2004 S. 272.

<sup>35</sup> Auf einer Differenz beharrt beispielsweise Ansgar Hillach 2000. Ebenso Zumbusch 2004, die das dialektische Bild ähnlich dem ‚Urphänomen‘ von Goethe als ein drittes, mystisches, zwischen Allegorie und Symbol sich bewegendes Bild definiert, Zumbusch 2004 Kapitel III.4 und III.5. Benjamin Buchloh 2006 und Graig Owens 1994 dagegen lesen das dialektische Bild als allegorisches. Das macht auch Filippo Trentin 2013, der Benjamins Allegoriebegriff (und nur Benjamins) auf Pasolini anwendet. Benjamin selbst war nicht explizit.

<sup>36</sup> Lindner 2000 S. 50 und ebda. S.71 zur „Außenseiterposition“ Baudelaires „gegenüber den konventionellen Formen der Allegorie des 19. Jahrhunderts [...] wie sie in der neoklassizistischen Poesie, der Arbeiterdichtung und politischen Propaganda, der beginnenden Reklame und der historistischen Kunst durchaus verbreitet war“. Dass Benjamins Begriff der Allegorie ein spezifischer wenn nicht idiosynkratischer ist und als solcher nicht einfach übertragbar, betonen auch Raullet 1999 und Lloyd Spencer 1985.

<sup>37</sup> Vgl. Spencer 1985 S. 63: „Benjamin wishes to give prominence ... to modes of allegory which register the *dissolution* of the stable, hierarchised and meaningful existence which most allegory seems to imply“ (Kursivsetzung Spencer).

nicht auf eine allgemeingültige Allegorietheorie ausdehnen. Nun hat Benjamin das selbst auch niemals versucht. Wie etwa Burkhardt Lindner betont, verwendet Benjamin den Begriff der Allegorie außerhalb seines Trauerspielbuchs und seiner Studien zu Baudelaire nur „sparsam und andeutungsweise“. Das überrascht insofern, als sich gewisse formale Aspekte – „das Werk als konzeptionelle Ruine; Willkür ästhetischer Bedeutungssetzung; Fragmentierung; Zerstückelung und montierende Zusammensetzung; emblematische Wort-Bild-Kombinationen – sehr plausibel in den Kontext der kunstdestruktiven Avantgarden und der neuen Reproduktionsmedien rücken“ lassen.<sup>38</sup> Dass Benjamin in diesen Kontexten die Allegorie kaum ins Spiel bringt, liegt wohl an seinem Festhalten an dem Verbund von Allegorie, Melancholie und der „Destruktion des schönen Scheins“.<sup>39</sup>

Einer der ersten Rezipienten von Benjamins Allegoriebegriff, der diesen dann allerdings auf die avant-gardistische Kunst en gros ausdehnt, ist Peter Bürger. In seiner *Theorie der Avantgarde* (1974) löst er die von Benjamin am barocken Trauerspiel entwickelten allegorischen Kategorien aus ihrem geschichtsphilosophischen und theologischen Kontext heraus und formuliert sie zu einer Theorie des avantgardistischen, nicht-organischen Kunstwerks um.<sup>40</sup> Die allegorische Operation bestimmt er als im Wesentlichen aus folgenden vier Aspekten bestehend: erstens dem ‚Herausreißen‘ und Isolieren von Realitätselementen aus ihrem ‚organischen‘ Lebens-, Sinn- und Funktionszusammenhang; zweitens deren Zusammensetzung zu etwas Neuem, in dem der Sinn dieser so ent- und rekontextualisierten Elemente ein gesetzter (willkürlicher) ist; drittens dem melancholischen Impuls dieser Operation; und viertens, auf Seite der Rezeption, dem Vor-Augen-Führen von Geschichte als Verfall. Besonders relevant sind für ihn dabei die ersten beiden Aspekte, die produktionsästhetischen Operationen, welche er unter dem Konzept der Montage fasst. Die Allegorie wird für ihn Inbegriff der Montage, die Montage Inbegriff der Allegorie, und die Allegorie findet „erst im avantgardistischen Werk seinen

---

<sup>38</sup> Lindner 2000, S. 51 und 52.

<sup>39</sup> Ebda. S. 50. Gerade bezüglich des Films, von dem er im Kunstwerkessay schreibt, er sprengte die Welt in Trümmer und setze sie neu zusammen, hielt sich Benjamin mit allegorischen Zuschreibungen zurück. Nur an einer, in der Endfassung des Kunstwerkessays nicht enthaltenen Stelle zu Chaplin fällt das Wort allegorisch: „Zerstückelung bei Chaplin; er legt sich selbst allegorisch aus“, Benjamin 1991 I/3 S. 1047.

In vielen filmwissenschaftlichen Studien ist Benjamin der dominante, wenn nicht einzige Bezugspunkt für die Definition des Allegorischen, so auch bei Trentin und in Bezug auf Pasolini, Trentin 2013. Doch scheint gerade Pasolini, zumindest was sein filmisches Werk anbelangt, einen über Benjamin hinausgehenden Allegoriebegriff notwendig zu machen. Das hat zum einen mit seiner Orientierung an der klassischen allegorischen Tradition – Dante und den Gründungstexten religiöser, mythischer und westlicher Literatur – zu tun, zum anderen mit seinem in den meisten Fällen immer auch *affirmativen* ästhetischen Spiel mit dem schönen Schein. Auch sind m.E. seine filmischen Werke mit wenigen Ausnahmen nicht ohne weiteres auf einen melancholischen Nenner zu bringen.

<sup>40</sup> Peter Bürger 1974 S. 92-98.

adäquaten Gegenstand“.<sup>41</sup>

Greg Owens und Benjamin Buchloh argumentieren ähnlich. Bei Owens wird dabei der strategische Einsatz der Allegorie für die Durchsetzung eines neuen Kunstverständnisses besonders deutlich.<sup>42</sup> Denn die Rehabilitierung der Allegorie dient Owens in erster Linie zur Verteidigung zeitgenössischer, konzeptueller Kunstproduktion. Letztere wird bei ihm unter dem Begriff allegorischer Praxis vereinheitlicht und als avancierte Ästhetik gegen die bis dahin vorherrschende modernistisch-formalistische Ästhetik abgegrenzt.

An der Allegorie betont Owens – hier gestützt auf Northrop Frye und Paul de Man – besonders deren kritische kommentierende Funktion: Die Allegorie verdoppelt stets einen Text mit einem anderen, lese einen Text durch einen anderen hindurch. Auf die Kunst bezogen bedeute dies, dass allegorische Kunst Vorgängiges zitiert und umdeutet, also weniger Neues schafft als Altes umschreibt. Des Weiteren und im Zusammenhang damit betont er mit Rekurs auf Benjamin und das Emblem die enge Verbindung der Allegorie mit Schrift, ja bezeichnet die Allegorie als „in essence a form of writing“.<sup>43</sup> Diese Verbindung bestehe in der textuellen, begrifflichen Ausrichtung der Allegorie einerseits und dem Zusammenspiel von Schrift und Bild andererseits: „Words are often treated as purely visual phenomena, while visual images are offered as script to be deciphered“.<sup>44</sup> Relevant sei dieser Aspekt für die Kunst seit den späten 1960er Jahren insofern, als hier das Tafelbild und die traditionelle Skulptur von medial-hybriden Arrangements ersetzt würden, in denen Sprachfragmente, Dokumente, Diagramme, Karten und Tabellen eine große Rolle spielten. Ebenso erlangten werk-begleitende Künstlerschriften einen ganz neuen, zentralen Status. So seien zum Beispiel die Texte Robert Smithsons ein seinen Werken ebenbürtiges Komplement. In diesem (allegorischen) ‚Einbruch‘ des Diskursiven erkennt Owens schließlich das Hauptcharakteristikum postmoderner Kunst und den deutlichsten Bruch mit dem modernistischen Ideal (wo nicht Dogma) von Medienspezifität, geschlossener Werkkonstitution und transzendenter Sinnerfahrung.

---

<sup>41</sup> Ebda S. 93. Für die Appropriation der Benjamin'schen Allegoriekategorien auf einen avantgardistischen Montagebegriff, bei dem „Benjamins Bestimmungen auf ein paar handliche Versatzstücke“ reduziert werden und der geschichtsphilosophischen und theologischen Gehalt komplett ignoriert wird, wurde Bürger u.a. von Hillach kritisiert, siehe Hillach 1976 S. 105 f.

<sup>42</sup> In seinem Essay „Earthwords“ zu Robert Smithson, veröffentlicht in der Zeitschrift *October* Heft 10 1979, dekliniert Craig Owens die allegorischen Prinzipien zum ersten Mal durch. Darauf folgt die Ausweitung dieser Prinzipien in dem zweiteiligen Essay „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, veröffentlicht in *October* Heft 12, 1980 (Teil I) und *October* Heft 13 1980 (Teil II). Hier werden alle Essays zitiert nach Wiederabdruck in Owens 1994.

<sup>43</sup> „Earthwords“, Owens 1994 S. 43.

<sup>44</sup> „Allegorical Impulse“ Teil I, Owens 1994 S.57.

Als weitere aus dem Trauerspiel stammende allegorische Prinzipien, welche er als für die zeitgenössische Kunstproduktion besonders relevant in den Vordergrund stellt, nennt er eine melancholische Ruinen- und Vergänglichkeitsobsession; eine typisch allegorische opake oder von Widersprüchen gekennzeichnete Sinnhaftigkeit der Werke und die daraus resultierende Herausforderung zum Dechiffrieren; das „piling up of fragments“ sowie eine statisch-vertikale Lektüreausrichtung im Sinne von Korrespondenzen, wie sie den Kompositionsmethoden der Akkumulation und Serialität eignen.<sup>45</sup> Die postmoderne Kunst wird schließlich insgesamt als allegorische ausgerufen, ihre heterogenen Praxen unter dem Begriff des allegorischen Impulses verbunden: „[A]ppropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization – these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single, coherent impulse.“<sup>46</sup>

Buchloh definiert die Allegorie weniger epochenspezifisch sondern diskutiert sie vielmehr als eine an die Montage angebundene Methode, die sich besonders gut für jene avancierte Kunstpraxis eigne, die sich Vorgefundenes kritisch aneigne, ihre institutionellen, ideologischen und medialen Rahmenbedingungen reflektiere, die kapitalistischen Objekt- wie Subjekverhältnisse adäquat spiegele, einem naiv-idealistischen Zeichenbegriff abschwöre und den (falschen) Ansprüchen auf künstlerische Originalität eine Absage erteile.<sup>47</sup> Die Umsetzung dieser kritisch-allegorischen Praxis findet er in den Montagen und Collagen der historischen Avantgarde sowie bei Robert Rauschenberg, Jasper Johns und der konzeptuellen Kunst seit Mitte der 1960er Jahre.

Buchloh fundiert die moderne allegorische Praxis ausgehend von Benjamins Baudelairestudien in der kapitalistischen Entwertung der Dingwelt. Die kapitalistische

---

<sup>45</sup> Die Allegorie nimmt darin gewissermaßen die Funktion eines Stickerwortgebers ein. Die ihr von Benjamin und z.T. auch Angus Fletcher (zu ihm Seite 34 Fn 83) zugesprochenen Eigenschaften – freilich nur jene, die passen – werden nach einander als statische, weitgehend formale allegorische Prinzipien zitiert und dann mit einzelnen Aspekten postmoderner Kunstwerke (von Robert Rauschenberg, Troy Brauntuch, Laurie Anderson, Carl Andre, Hanne Darboven und Sol LeWitt) in Entsprechung gesetzt.

<sup>46</sup> „Allegorical Impulse“ Teil 1, Owens 1994 S. 58. Diese scharfe Abgrenzung wird für Owens dort zu einem Problem, wo er den Einsatz der Allegorie von Vorzeigemodernisten wie Courbet, Manet, Yeats oder die Collagepraxis der historischen Avantgarde zu rechtfertigen hat. Owens versucht dieses Problem zu lösen, indem er unterscheidet zwischen allegorischer Praxis und deren theoretischer Wertschätzung: „[I]n practice at least, modernism and allegory are *not* antithetical, that it is in theory alone that the allegorical impulse has been repressed“. Der Unterschied läge demnach in der ausdrücklichen Allegorie der Postmoderne und einer modernistischen Allegorie „*in potentia* [...] actualized only in the activity of reading“, ebd. S. 61 und 74, Kursivsetzung Owens.

<sup>47</sup> Buchloh's Aufsatz „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“ erschien erstmals im Jahr 1982 in der Zeitschrift *Artforum*. Hier wird er zitiert nach Buchloh 2006.

Transformation von Dingen in Waren, deren Reduktion auf einen reinen Tauschwert, habe zu einer Austauschbarkeit von allem und jedem geführt und lasse das Modell bürgerlich-humanistischer, in sich zentrierter Subjektivität unglaublich erscheinen. In der allegorischen Montage sieht Buchloh diesen kapitalistischen Prozess von Dingenwertung und -entfremdung – der Entfremdung des Dings von sich selbst durch seine Trennung in Objekt und Zeichen sowie der Entfremdung des bürgerlichen Subjekts von sich selbst sowie der Objektwelt – wiederholt und kritisch gespiegelt. Der moderne Allegoriker übernehme Sprachelemente und Bilder der von den in Warenverkehr und Werbung entwerteten, verdinglichten und fragmentierten Objekte und setze sie in seiner Montage neu zusammen. Er wiederhole also jene Dekontextualisierung und Trennung von Zeichen und Bedeutung, welchen die Dinge in der modernen Marktwirtschaft unterlägen. Wobei die neue Bedeutung, die die Objektfragmente dabei erhielten, diese in gewisser Weise ‚erlösten‘.<sup>48</sup>

In den Literaturwissenschaften ab den 1970er Jahren sind es vor allem Paul de Man und Fredric Jameson, die den Allegoriebegriff Benjamins auf eine poststrukturalistische und postmoderne Theorie hin erweitern, ja mit dieser kurzschließen. De Man zufolge ist jedes Sprechen metaphorisch, funktioniert jede Lektüre und jeder Text figurativ, wobei die interpretatorische Ununterscheidbarkeit zwischen figurativem und referenziellem Sinn zu einer permanenten Sinnverschiebung führe. Bezeichnet das Metaphorische die figurative Ordnung ersten Grades, so steht die Allegorie bei de Man für eine figurative Ordnung zweiten Grades, welche die notwendige Sinnabsenz beziehungsweise die permanente Sinnverschiebung (ein Zeichen verweist auf ein weiteres und so weiter) reflektiert. Die allegorische Ebene ist also jene zweite Ebene der Erzählung, in der die Unlesbarkeit der ersten, metaphorisch figurativen Erzählung erzählt wird. Dabei geht es nicht wie bei der Metapher um die Unmöglichkeit zu benennen, sondern ums „Scheitern des Lesens“ – um die ultimative Verstehensohnmacht aufgrund der Ausweglosigkeit aus Zeichenhaftigkeit, vorgängiger Textualität und Metaphorisierung.<sup>49</sup>

Bei Jameson hat die Aktualität der Allegorie dagegen mit einer Krise der Darstellbarkeit im Spätkapitalismus zu tun. Die der ökonomischen Entwicklung geschuldete

---

<sup>48</sup> Buchloh 2006 S. 29: „By splintering signifier and signified, the allegorist subjects the sign to the same division of functions that the object has undergone in its transformation into a commodity. It is the repetition of the original act of depletion and the new attribution of meaning that redeems the object“. Diese „Erlösung“ wird hier nicht näher bestimmt, wird aber umrissen in Buchlohs James Coleman Essay, ursprünglich von 1995, wiederabgedruckt in Buchloh 2000.

<sup>49</sup> de Man 2012 S. 117. Ausführlicher zu de Man, sowie zu hier nicht erwähnten weiteren Theoretikern der Allegorie in den Literaturwissenschaften der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, siehe Knaller 2002 Einleitung und Kapitel 2, S. 7-47.

zunehmende transnationale Raum-Zeit-,Kompression‘ sowie der Ausbau moderner Technologien in multinationale und dezentrierte Kommunikationsnetzwerke hätten zu einer ganz neuen Unübersichtlichkeit wenn nicht Unsichtbarkeit geführt. Die Produktionsverhältnisse des Spätkapitalismus, „whose mechanisms and dynamics are not visible in that sense, cannot be detected on the surfaces scanned by satellites, and therefore stand as a fundamental representational problem – indeed a problem of a historically new and original type“.<sup>50</sup> Jeder Versuch einer realistisch-mimetischen, direkten Darstellung des gesamt-gesellschaftlichen und ökonomischen Zusammenhangs, wie sie zum Beispiel der realistische Roman des 19. Jahrhunderts noch anstrebte, müsse fehlschlagen. Das spätkapitalistische Weltsystem „can only be mapped and modelled indirectly, by way of a simpler object that stands as its allegorical interpretant“.<sup>51</sup>

Als wesentliche Strukturelemente der Allegorie nennt Jameson Diskontinuität, Heterogenität und ‚multiple Polysemie‘ auf narrativer wie semiotischer Ebene sowie ein stark reflexives Moment. Aufgrund dieser Eigenschaften korrespondiere die Allegorie aufs Beste mit der neuen, postmodernen Sensibilität und Denkweise: „If the symbolic is (overhastily) assimilated to various organic conceptions of the work of art and of culture itself, then the return of the repressed of its various opposites, and of a whole range of overt or covert theories of the allegorical, can be characterized by a general sensitivity, in our own time, to breaks and discontinuities, to the heterogenous (not only in works of art), to Difference rather than Identity, to gaps and holes rather than seamless webs and triumphant narrative progressions, to social differentiation rather than to Society as such and its ‘totality’.“<sup>52</sup>

Zusammenfassend, und über die oben genannten Kritiker und Theoretiker hinaus lässt sich zum Allegoriebegriff seit den 1970er Jahren Folgendes festhalten: Benjamins Allegoriebegriff mit seiner Betonung von semiotischer Willkür und der Proliferation von Bedeutungsmöglichkeiten wird von den Literatur- und Kunsttheoretikern mit poststrukturalistischen Zeichen- und Bedeutungstheorien zusammen gelesen, die Allegorie als ästhetische und erkenntnistheoretische Leitkategorie ausgerufen. Die Entgegensetzung von Symbol und Allegorie aus Klassik und Romantik bleibt dafür zentraler Bezugspunkt, wobei das Symbolische jetzt der modernistischen Denkweise mit ihren (vermeintlichen)

---

<sup>50</sup> Jameson 1995 S. 2.

<sup>51</sup> Ebda. S. 169.

<sup>52</sup> Jameson 1992 S. 167/168.



Homogenitäts- und Totalitätsansprüchen zugewiesen wird. („Vermeintlich“ insofern, als poststrukturalistische Lektüren der Kunst der Moderne und des Modernismus seit den 1970er Jahren diese Homogenitäts- und Totalitätsansprüche weitgehend revidiert haben, und das auf Basis von Ambivalenzen, die in den Werken oder Künstlerschriften selbst angelegt sind.) All jene Eigenschaften, für die die Allegorie ehemals abgewertet wurde, zeichnen sie jetzt als avanciertes und allein adäquates Verfahren aus – allen voran ihr Zeichenbegriff, welcher nicht nur dem nach-Saussureschen Zeichenverständnis eines unorganischen, rein differenziellen Zeichentypus gerecht wird, sondern sich darüber hinaus auch mit der poststrukturalistischen Theorie der permanenten Sinnverschiebung und unendlicher Semiose korrelieren lässt. Der die Allegorie bestimmende Bezug auf vorgängige Texte und Diskurszusammenhänge, ihr Operieren mit Tropen und konventionalisierten Motiven entsprechen ebenfalls einem neuen Verständnis des Autors, der als von vorgängigen Texten, Bildern und Diskursen unweigerlich überschattet gilt.<sup>53</sup> In dem Maße, wie die Allegorie die Aspekte der Kodierung (Produktionsseite) und der Dechiffrierung (Rezeptionsseite) betont und jeder Erfahrung einer unmittelbaren Schlüssigkeit abschwört, wird sie zum Modell der Prozessualität und Kontingenz eines jeden Produzierens, Lesens und Verstehens.

Die Anpassung der Allegorie an poststrukturalistische Theorien ab den 1970er Jahren bedeutet einen signifikanten Einschnitt im Verständnis ihres Wesens und Wirkens. Ihre Bedeutung wird nun ganz in dem Vorführen der Grenzen des Bedeutens und der Deutbarkeit als solcher gesehen, ihr Meisternarrativ wird die Selbstreferenzialität. Demgegenüber lag die Funktion der orthodoxen Allegorie gerade in einer letztendlich erfolgreichen Vermittlung von Bedeutung und (theologischem, stabilem) Sinn. In den allegorischen Ikonographien des Mittelalters bis zur Klassik erfüllt die Allegorie ein reiches Spiel mit Bedeutung und Gelehrsamkeit und ermöglicht eine überbordende Sinnhaftigkeit von Geschehnissen über deren Einbettung in theologische, historische, politische, personelle, moralische und literarische Sinnzusammenhänge. Mit anderen Worten, der Allegorie wird zugestanden, einen reichen, auch metaphysischen Sinn bildlich oder bild-schriftlich zu vermitteln. Die Leerstelle zwischen Signifikant und Signifikat wird als eine angefüllte gesehen, mit der die Allegorie

---

<sup>53</sup> Julia Kristevas Entwicklung ihrer Intertextualitätstheorie oder Umberto Ecos Theorie des „offenen Kunstwerks“ und Barthes Konzept des „toten Autors“ erfolgen nicht zufällig zeitgleich mit der „Wiederentdeckung“ der Allegorie in den 1970er Jahren. Für eine Anbindung der Allegorie an Theorien der Intertextualität, siehe Knaller 2002. Hilfreich allerdings John David Rhodes Abgrenzung der Allegorie von der Intertextualität: Wo die Intertextualität im Verweisen sich erschöpfen kann, da schreibe die Allegorie ihre Intertexte stets um und formuliere sie neu, „korrigiere“ sie, vgl. Rhodes 2007b S. 69.

auch das Jenseits im Diesseits erfolgreich vermitteln könne.<sup>54</sup> Erst ab der Klassik wird der Allegorie der Zugang zum ‚Unausprechlichen‘ abgesprochen, wird sie vielerorts reduziert auf eine unangenehme Dogmatik und das Erfassen von lediglich Begrifflich-Rationalem.

Die der traditionellen Allegorie immanente Sehnsucht nach einem transzendentalen Signifikat und transzendentaler Erfüllung steht noch im Vordergrund von Benjamins Allegoriestudie zum Barock. Betont Benjamin einerseits den referenziellen Bruch, so hält auch er an einem sprachmetaphysischen Akt fest, mit dem es der Allegorie gelinge, die zuvor entwerteten Dinge nicht nur zu resemantisieren, sondern als „erregende Schrift“ zu retten und zu versöhnen.<sup>55</sup> In der Rezeption von Benjamins Analyse des Trauerspiels in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezieht man sich auf alle möglichen Elemente seiner Analyse, jedoch nur selten auf diesen Aspekt. Wird er angesprochen, dann meist, um dessen Obsoleszenz zu erklären.<sup>56</sup> Der die traditionelle Allegorie durchziehende metaphysische oder transzendente Bedeutungswunsch hat in den Allegorietheorien seit den 1970er Jahren keine Relevanz mehr.

Ein weiterer Einschnitt betrifft das Verhältnis der Allegorie zur Geschichte. Im Anschluss an Benjamins materialistischen Ansatz verschiebt sich ihr Gehalt hin auf ein akutes, existenziell erfahrenes Vergänglichkeits- und Verdinglichungsbewusstsein. So ist es bei Bürger, Owens, Buchloh und anderen nicht mehr ein kanonischer Prätext, der den veränderten Umständen der Gegenwart angepasst werden soll, sondern es ist jetzt die Geschichte als solche mitsamt den vergangenen Möglichkeiten – an Darstellungskonventionen, Objektverhältnissen, Erfahrungsformen und uneingelösten Versprechen an die Verlierer der Geschichte –, deren Verlust man in Formen der Allegorie betrauert.

Die traditionelle Funktion der Allegorie, Herrschaftsverhältnisse zu legitimieren und zu aktualisieren, bleibt dagegen im Blickpunkt feministischer und postkolonialer Forschungsansätze. Die feministische Forschung konzentriert sich dabei weiterhin besonders

---

<sup>54</sup> Siehe z.B. Madsen 1991 S. 6-11 und Gordon Teskey 1996 S. 3-4.

<sup>55</sup> Benjamin 1991 I.1. S. 352: „[M]it einem Schlage [verwandelt] der allegorische Tiefblick Dinge und Werke in erregende Schrift“.

<sup>56</sup> Susanne Knaller, z.B., lehnt eine metaphysische und geschichtsphilosophische Bestimmung der Allegorie ab den 19. Jahrhundert kategorisch ab, Knaller 2002 S. 12-13 und S. 33-36. Für eine Kritik an der weitverbreiteten ‚Dekonstruktion‘ des theologisch/mystischen allegorischen Sinnbegehrens bei Benjamin, siehe Heinz Drügh S. 21 und Stavros Arabatzis 1998.

auf das Phänomen der weiblichen Allegorie.<sup>57</sup> Für die postkoloniale Forschung wird die Allegorie in zweifachem Sinne relevant. Zum einem als Trope und interpretatorisches Schema, mit welchem seit Jahrhunderten und bis in die Gegenwart konkurrierende Werte und fremde symbolische Systeme in das eigene Wert- und Hierarchiesystem integriert und Letzteres ideologisch verbrämt wurde; zum anderen, und unter dem Einfluss der poststrukturalistischen Umformulierungen, als kritisches Darstellungsverfahren, mit welchem sich Diskursheiten und eindeutige Bedeutungen und Zuschreibungen auch besonders gut aufbrechen lassen. Denn die allegorische Betonung der Distanz zwischen Zeichen und Bedeutung, die Bezugnahme der Allegorie auf vorgängige Diskurse und ihr (fragmentarisches) Operieren mit heterogenen Zeiten und Räumen lässt sie Nicht-Identitäres besonders gut ausstellen und den Schein gesellschaftspolitischer Totalität und Harmonie erfolgreich negieren.<sup>58</sup>

Parallel zur diskursiven Aufwertung der Allegorie ab Anfang des 20. Jahrhunderts tritt sie auch in der künstlerischer Praxis wieder vermehrt in den Vordergrund, allerdings in gewandelter Form. Im Vergleich zu früheren Allegorien sind die modernen laut Gerhard Kurz „vielfach ästhetisch gebrochen“, operieren oft punktuell, „haben mehr Anspielungs- als Bestätigungscharakter“ und verfahren angesichts des Verlusts eines transzendentalen Signifikats und der Erfahrung unüberwindbarer Krisenhaftigkeit und Entfremdung „zunehmend kritisch, satirisch, subversiv und selbst-ironisch.“<sup>59</sup> Sie affirmieren weniger als dass sie Fragen stellen, allen voran jene, ob „any meaning can ever carry an objective authority and collective significance“.<sup>60</sup> Einen neuen Höhepunkt feiert die allegorische Praxis schließlich ab den 1970er Jahren im Kontext der kritischen Diskurs- und Geschichtsarbeit postkolonialer, feministischer, queerer oder anders minoritärer Produktionen einerseits, im Rahmen der Universalisierung des Zitats und dem unendlichen Spiel mit Referenzen postmoderner Kunst andererseits.

---

<sup>57</sup> Zentral hierfür der Sammelband herausgegeben von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel 1994. Der Band geht auf eine Tagung zurück, die 1991 stattfand und auf der die weibliche Allegorie erstmals ins Zentrum kunstwissenschaftlicher Forschung gestellt wurde. Siehe auch Wenk 1996, oder Menke 2010 S. 100 f.

<sup>58</sup> Vgl. Ella Shohat und Robert Stam 1994 S. 137 f. und S. 330 f. sowie Sedelmeier 2016 zur Doppelfunktion der Allegorie als Mittel kolonialistischer Stereotypisierung und Beherrschung einerseits, als Verfahren der Destabilisierung kolonialer Diskurse andererseits. Für eine dekonstruktiv-postkoloniale Umformulierung des Allegoriebegriffs im Anschluss an die Theorien der Heterotopie (Michel Foucault), der Katachresis (Gyatri Spivak) und der Übersetzung (Homi K. Bhabha), siehe Knaller 2002.

<sup>59</sup> Kurz 1988 S. 55. Als Beispiele nennt er Thomas Mann, Hugo von Hoffmansthal, Frank Wedekind, Franz Kafka, Max Frisch, Wolfgang Koeppen und Heinrich Böll.

<sup>60</sup> Madsen 1996 S. 4.

## 21. Jahrhundert

Mit dem Ende postmoderner Grabenkämpfe und der Konventionalisierung eines poststrukturalistischen Zeichenverständnisses einerseits, dessen Erweiterung oder Überschattung durch neuere Schwerpunkte wie dem des Körpers oder des Affektiven andererseits, wird es im 21. Jahrhundert wieder ruhiger um die Allegorie. Sie ist weiterhin Gegenstand literaturwissenschaftlicher und kunstwissenschaftlicher Forschung, insbesondere im Zusammenhang mit Walter Benjamin, der visuellen Hermeneutik in der frühen Neuzeit, oder weiblichen Allegorien in den darstellenden Künsten.<sup>61</sup> Den Status als ‚ästhetische Leitkategorie‘ musste sie allerdings abgeben. Dass dies nichts Schlechtes ist, sondern eine Möglichkeit, vergangene Ansätze kritisch zu reflektieren und neue Perspektiven und Wirkungsfelder der Allegorie zu erschließen, zeigt der kürzlich erschienene Sammelband eines DFG-Symposiums zur Allegorie im Jahr 2014.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Siehe z.B. die Forschungen von Bettine Menke oder die Sammelbände von Ulrike Tarnow 2014 (zur frühen Neuzeit) und Cornelia Logemann et al. 2013 (zur weiblichen Allegorie).

<sup>62</sup> Siehe Ulrike Haselstein 2016.

## I.2. Der Allegoriebegriff in den Filmwissenschaften

Frühe Vorbehalte: Allegorie und filmische Konkretion?

Als literarisch-rhetorische Trope beschreibt die Allegorie ein vor allem text-theoretisches Übersetzungs- und Lektüeverhältnis, bei dem das sinnliche Erfahren der Gegenstände dem Lesen und Entschlüsseln des Anschauungsmaterials untergeordnet ist. Ausgehend von der Symbol-Allegorie Polarisierung in Klassik und Romantik wird dies von manchen Literaturwissenschaftler gerne zugespitzt zu der Aussage, dass die beschriebene oder gezeigte Materie in der Allegorie nur insofern relevant sei, als sie als Zeichen für einen Begriff tauge, und dies nicht durch eine eigentliche Verkörperung des Begriffs, sondern über die Kluft eines rein rationalen, oft weit hergeholt Analogieverhältnisses. Wenn also etwas verkörpert werde in der Allegorie, so seien das „Formen des Wissens“.<sup>63</sup>

Dem Konzept der Allegorie, wie es vor allem in der Literaturwissenschaft häufig formuliert wird, eignet demnach etwas Phänomen- und Sinnenfeindliches. Hartnäckig hält sich das Vorurteil, die Allegorie entwerte das sinnlich Anschauliche beziehungsweise lasse es erstarren. Auch bei Benjamin gilt das Axiom, dass ein Zeichen umso besser auf Abstraktes verweisen könne, je weniger lebendig es sei. So wurde seit und mit Benjamin die Leiche zum Inbegriff des allegorischen Bildes, da hier das Leben zur Gänze entwichen, die Materie am deutlichsten aus ihrem Lebenszusammenhang herausgerissen sei und sich somit am leichtesten mit neuer, abstrakter oder subjektiver Bedeutung füllen könne.<sup>64</sup> Diese Sicht reduziert die Allegorie auf Begrifflichkeit und abstraktes Denken und (an)erkennt sie nur dort, wo eine sinnliche Anschaulichkeit und immanente Bedeutung der Dinge nicht wirklich gegeben ist oder von fremden, ihr aufgestülpten Bedeutungen zur Gänze erdrückt, wenn nicht „dementiert“ wird.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Gunter Reiss 1970 S. 39, ebda. S. 38: „Das Konkrete dient nur mehr als Vehikel eines geistigen Zusammenhangs, der in gleicher Weise auch an einem anderen Realitätsrequisit exemplifiziert werden könnte“.

<sup>64</sup> Der relevante Abschnitt bei Benjamin trägt den Titel „Die Leiche als Emblem“, Benjamin 1991 I.1 S. 390 f. Den Aspekt der „Entwertung“ und der „Entleibung“ (Weigel) setzen u.a. Horn und Weigel zentral, vgl. Horn 1998 und Weigel 1994.

<sup>65</sup> Von „dementieren“ spricht Menke, die auf einer Disparität von ‚Sichtbarkeit‘ und ‚Lesbarkeit‘ und dem Exponieren der ‚Verschiedenheit alles Phänomenalen von sich selbst‘ in allegorischen Darstellungen insistiert. „Die Allegorie bedeutet – ‚nach‘ W. Benjamin und P. de Man – nicht bloß (immer) etwas anderes statt dessen, was sie ‚bildlich vorstellte‘ oder ‚mimetisch‘ darstellte, sondern sie bedeutet, indem sie das von ihr darstellend Präsentierte dementiert und an diesem Vorgestellten und Bedeutung auseinandertreten lässt“, Menke 2016 S. 122, dort auch zur ‚Verschiedenheit alles Phänomenalen von sich selbst‘ S. 123.

Eine solche Auffassung der Allegorie liegt deren Ablehnung durch die frühen Filmtheoretiker Rudolf Arnheim und Béla Balázs zugrunde. Beide sprechen der Allegorie jede Tauglichkeit für den Film mit der Begründung ab, dass das Potenzial des Mediums Film qua bewegter fotografischer Reproduktionstechnik gerade in der Wiedergabe des physischen Eigenwerts und der Faszinationskraft der Phänomene liege. Die Beeinflussung durch die klassisch-romantische Polarisierung von Symbol und Allegorie ist bei beiden offensichtlich. So lässt sich nach Arnheim „jede gute Filmhandlung auf ein abstraktes Ideenschema bringen“, denn „was sich als einfache Geschichte aus dem Leben gibt, ist in Wirklichkeit die Verkörperung einer Idee“. Doch müsse „das Allgemeine und Gesetzliche in der Fülle des Besonderen, das die Welt uns bietet, zu *erschauen* [sein]“. Eine Zeichensprache, die wie „Buchstaben, Morsezeichen, Flaggen“ bloß „künstlich“, nämlich durch „Konvention“ bedeute oder schematisch und signalhaft wirke und die Arnheim mit „Symbole im engeren Sinne (auch Allegorien genannt)“ assoziiert, lehnt er für den Film wie für die Kunst allgemein ab. „Unbrauchbar“ sei sie, weil „sie sich nur noch scheinbar an die Anschauung wendet, in Wirklichkeit aber mit abstrakten, formelhaften Gedächtnisassoziationen arbeitet“.<sup>66</sup>

Balázs, der wie kein anderer den Film als Befreiungsschlag gegen vorgefertigtes, begriffliches Denken und die abstrakte Schriftkultur preist und auf der unmittelbaren, unerschöpflichen und schon gar nicht auf Worte reduzierbaren Expressivität physiognomischen Ausdrucks (von Mensch und Dingen) insistiert, assoziiert die Allegorie abfällig mit „Ideogrammen“, „Abhandlungen in Hieroglyphen“ und „Bilderrätseln“.<sup>67</sup> Diese seien „nur ausgedacht, um ‚etwas anderes‘ zu bedeuten“, beziehungsweise bedeuteten nur etwas, „was ‚dahintersteckt‘, ohne einen eigenen realen Sinn zu haben“, und markierten so einen Rückschritt des Films noch hinter die Buchstabenschrift zurück auf „die älteste, unbeholfenste Zeichensprache“, womit er wohl die Hieroglyphen meint.<sup>68</sup> Als Beispiel für ein solch fehlgeleitetes Ideogramm führt er an anderer Stelle Sergei Eisensteins Einsatz der

---

<sup>66</sup> Arnheim in seinem Aufsatz „Symbole“ von 1934, zitiert nach Wiederabdruck in Arnheim 2004 S. 184/185, Kursivsetzung von mir. Arnheim stellt dieser „künstlichen“ Zeichensprache den Einsatz von „Ursymbolen des Optischen“ – wie Hell-Dunkel, Groß-Klein, Symmetrie oder Asymmetrie – als für den Film geeignetes Verfahren entgegen, ebda. S. 186. Siehe nachfolgende Analyse von *Accattone*, wie diese „Ursymbole“ zentraler Bestandteil allegorischer Gestaltung sein können.

<sup>67</sup> Balázs in „Zur Kunstphilosophie des Films“ von 1938, hier zitiert nach Wiederabdruck in Albersheimer, Balázs 2003 S. 223. Oder an anderer Stelle: „Die Allegorie jedoch ist in keiner Weise realistisch. Sie kann eine *Wahrheit* ausdrücken – aber sie stellt *keine Wirklichkeit* dar, weder die natürliche noch eine märchenhafte – überhaupt keine. Deshalb wirkt vor allem in der sinnlichen Kunst, also auch im Film, die Allegorie oft so blutleer und schematisch“, Balázs 1949/1961 S. 197, Kursivsetzung Balázs.

Zum Film als Befreiungsschlag gegen die „entmaterialisierte Abstraktheit unserer [primär verschriftlichten] Kultur im Wesen des Kapitalismus“ und als Ermöglichung eines Erlebens „konkreter, unmittelbarer Wirklichkeit, die nicht erst durch das Sieb der Begriffe und Worte filtriert wird“ siehe Balázs 2001a S. 104.

<sup>68</sup> Balázs 2003 S. 223.

Zarenstatue in *Oktober* (1927/8) an. Diese Zarenstatue wird zunächst vom Sockel gerissen, später fügen sich die Teile der Statue wieder zusammen. Die Bedeutung dieser Bilder – Sturz des Zarismus respektive dessen Restauration – sei vorgefertigt in ihrem Symbolwert. Doch sollten die Bilder „nicht Gedanken *bedeuten*, sondern Gedanken *gestalten und bewirken*, Gedanken also, die in uns als Folgerungen entstehen und nicht als Symbole, als Ideogramme im Bild bereits formuliert sind“.<sup>69</sup> Balázs spricht sich nicht grundsätzlich gegen den „Gedankenfilm“ aus. Doch verlangt er, dass die Gedanken Empfindungen ersteigen und Intellektualität auf ihre „vitalen Quellen, auf Konkretion und Emotion“ zurückgeführt werde.<sup>70</sup> So wie zum Beispiel in der Szene mit dem Kronleuchter aus Eisensteins *Oktober*. Das Bild des Kronleuchters, der mit seinen „tausend Kristallen“ erst leise, dann immer stärker zittert und schwankt bis er schließlich stürzt, vermittele als realistisches die „wankende Herrscherherrlichkeit“ des zaristischen Russlands.<sup>71</sup>

Eine aktuellere Version der Ablehnung der Allegorie für den Film findet sich bei Mark Rappaport. Ähnlich wie Balázs vor ihm erkennt er der Allegorie das Vermögen zur Schaffung eines gedanklichen, gefühlten oder realistischen Resonanzraums ab. Als „most literary concept“ widerspreche sie der „generous, almost overwhelming density of the visual image“, schränke die Bedeutung der Bilder unzulässig ein, operiere vor allem über statische Tableaus, und sei insgesamt „too rigid to accommodate the specificity, as well as personal quality, of individuals or the realistic details of locations“.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Balázs 1930 im Abschnitt „Nur keine Ideogramme!“ seines *Der Geist des Films*, Balázs 2001b S. 49, Kursivsetzung Balázs. Entgegen den an dieser Stelle pejorativen Symbolbegriff setzt Balázs an anderer Stelle folgenden positiven ein: „Eigentlich spreche ich schon die ganze Zeit darüber, dass die Dinge im Film eine symbolische Bedeutung haben. Man könnte auch einfach „Bedeutung“ sagen. Denn ‚symbolisch‘ heißt ja soviel wie Bedeutung haben, über seinen eigenen Sinn hinaus noch einen weiteren Sinn meinen. Das Entscheidende dabei für den Film ist, dass alle Dinge, ohne Ausnahme, notwendigerweise symbolisch sind. Denn alle Dinge machen auf uns, ob es uns bewusst wird oder nicht, einen physiognomischen Eindruck.“ So kann „ein Zimmer geborgenes, heimliches scheues Glück, es kann trostlose Öde, es kann verstockten, giftigen Hass bedeuten, wo die Kanten jedes Möbelstücks wie Messerschneiden gegeneinander gezückt sind“, Balázs 2001a S. 71. Terminologisch sind die Begriffe Allegorie und Symbol in der frühen Filmkritik – wie anderswo auch – nicht fixiert. Oft wird von Symbolismus, oder ‚bloßem‘ Symbol gesprochen, wenn man Allegorisches meint.

<sup>70</sup> ...um somit den uralten Dualismus von Geist/Gedanken und Gefühl mithilfe des Films endlich zu überwinden, Balázs 2001b S.74.

<sup>71</sup> Balázs 2003 S. 222.

<sup>72</sup> Rappaport 2002 S.2. Rappaports Kommentar zur Allegorie fällt im Kontext seiner Kritik von Pasolinis Filmen *Porcile* und *Teorema*.

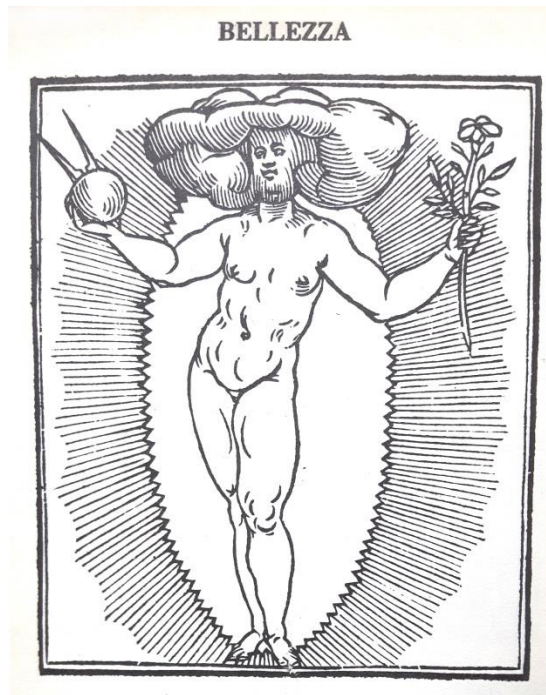


Abb.2: Cesare Ripa, *Bellezza*, 1593

Nun lassen sich insbesondere im Mittelalter und der frühen Neuzeit viele Beispiele allegorischer Darstellungen finden, die dem Verdikt des rein Formelhaften, Sinnenfeindlichen, Blutleeren und Erstarrten entsprechen. Man betrachte zum Beispiel nur einige der Personifikationen in dem ikonografischen Wörterbuch *Iconologia* (1593) von Cesare Ripa, die in der Kunstgeschichte mit der Bezeichnung Allegorie synonym wurden: An der (weiblichen) Erscheinung der „Bellezza“ (Abb.2) ist nichts schön, Darstellung und Bedeutung treten radikal auseinander, Schönheit wird lediglich indiziert über Attribute, die auf Traktate über die Schönheit verweisen.<sup>73</sup> Regelrecht gewaltsam sind auch viele der semantischen Zurichtungen des Materials im deutschen barocken Trauerspiel, welche Benjamins Ausgangspunkt waren. Doch markieren diese Beispiele nur eine Seite des allegorischen Darstellungsspektrums. Auf der anderen Seite – und insbesondere in der Neuzeit – findet man ein komplexes Wechselverhältnis zwischen Allegorie und sinnlichen sowie realistischen Modalitäten (oder – mit, beziehungsweise *gegen* Auerbach gesprochen – Mimesis).<sup>74</sup> Prominenter und häufig zitierter Meilenstein in dieser Entwicklung ist Dantes

<sup>73</sup> Ball und Kompass in der rechten Hand verweisen auf Maß und Proportion, die Lilie in der linken auf die Zartheit und anmutige Röte eines schönen weiblichen Gesichts und Körpers und deren – dem Duft einer Lilie ähnlichen – betörender Wirkung. Den Kopf hat die Figur in den Wolken, da die Schönheit, dem Antlitz Gottes entsprungen, dem menschlichen Intellekt nicht zugänglich ist.

<sup>74</sup> Erich Auerbachs *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (urspr. 1946) kann man lesen wie die Geschichte des Ausverhandelns von Allegorie und Realismus von der Antike bis in die Moderne. Auerbach selbst würde dem allerdings nicht zustimmen, dafür war sein Allegoriebegriff zu limitiert. Den Vorurteilen vorangegangener Jahrhunderte und seiner Zeit geschuldet, assoziiert auch er „allegorisch“ mit ‚rein abstrakt und moralisch‘ und weist sie der dritten, tropologischen (der moralischen) Ebene des vierfachen Schriftsinns zu, vgl. Auerbach 2016 S.147/148 und S. 153-155. Dabei setzten die alten Kirchenväter



*Göttliche Komödie* (1321), die einerseits dem allegorischen Programm des vierfachen Schriftsinns folgt, andererseits den weltlichen, realistischen, ‚niederen‘ Details einen ganz neuen Raum gibt. Mit den Worten von Andreas Mahler: „Als Allegorie auf die christliche Weltordnung ist Dantes Text immer schon durchsetzt von punktuellen Räumen eigenmächtig weltlichen Imaginierens, in denen die Phantasie den epistemischen Rahmen göttlicher Gegebenheiten überschießt und sprengt; seine göttliche Komödie ist durchzogen von Momenten, wo eine vermeintlich recodierende Alterität umspringt in fiktionserstellende Performanz, in ungeahnt herstellenden ‚Weltgewinn‘.“<sup>75</sup>



Abb.3 Tizian, *Amor Sacro e Amor profano*, 1515, Galleria Borghese Rom

In den bildenden Künsten, bei Tizian oder der venezianischen Schule allgemein, stößt man bereits achtzig Jahre vor Ripas *Iconologia* auf allegorische Darstellungen, die eine ganz neue Sinnenfreude und Welthaltigkeit in sich integrieren. So rückt in Tizians *Amor sacro e Amor profano* (1515, Abb.3) eine realistisch detaillierte, reich und lebendig wirkende physische Präsenz von Körpern auf die gleiche Stufe mit dem allegorischen Programm, das sich in der ganz und gar unrealistischen, unplausiblen und rätselhaften Szenerie behauptet.

---

„allegorisch“ besonders mit der typologischen Sinnebene synonym. Die typologische Sinnebene – die Präfiguration von Zukünftigem durch Vergangenes – ist nun gerade das, was in Zentrum von Auerbachs Studien steht. Doch geht es Auerbach um die Betonung und Anerkennung der eigenen Wirklichkeit der zugrundeliegenden Geschehnisse – deren „konkreter Wirklichkeitskraft im hier und jetzt“ sowie sinnlicher und wandelbarer figurativer Darstellung, Auerbach 2001 S. 516. Sein verkürzter Allegoriebegriff kann dem nicht gerecht werden, und so übernimmt er den Begriff der „Figura“ und profiliert diesen in Abgrenzung zum ‚bloß Allegorischen‘. Zur Konstruiertheit dieser Abgrenzung, siehe Friedrich Balke: „Auerbachs hartnäckige Bemühungen, die Figuraldeutungen von jeder allegorischen Auslegung zu unterscheiden, das Reale und die ‚sinnliche Wirklichkeit‘ [...] also zulasten seiner Spiritualisierung zu betonen, sind von einer symptomatischen Vergeblichkeit gekennzeichnet“, Balke 2016 S. 17.

Bezeichnenderweise sind in dem Index von Auerbachs *Mimesis* Buch Allegorie und Figuralstruktur eng verbunden.

<sup>75</sup> Andreas Mahler 2016 S. 370. Siehe auch Auerbach 2001 S. 209 f.

Das Resultat ist eine kontinuierliche „Spannung zwischen ansprechender Bildoberfläche *hier* und erbaulicher Bedeutung *dort*“.<sup>76</sup>

Will man der Bandbreite des allegorischen Einsatzes gerecht werden, wird man zwischen einem mehr rhetorisch und einem mehr poetisch ausgerichteten Allegoriebegriff unterscheiden müssen, wie es etwa Verena Lobesien vorschlägt. Wo Ersterer „funktionalistisch“ dem Signifikat Vorrang gebe, richte „die Poetik der Allegorie ihr Augenmerk auf die Zeichenoberfläche, die Konsistenz des Wörtlichen, die Berechtigung des Erfundenen und Imaginierten“ – erkenne also die Faszination des Literalsinns an. Dabei werde die Allegorie keineswegs geschmälert oder aufgeweicht, sondern nur die „konstitutive Doppeldeutigkeit der Allegorie ernster [genommen] als die Rhetorik“.<sup>77</sup>

Diese ‚konstitutive Doppeldeutigkeit‘ der Allegorie, bei der es zu einer ‚produktiven Spannung zwischen allegorischer Allgemeinheit und realistischer Vieldeutigkeit und Einzigartigkeit‘<sup>78</sup> kommt, wird von jenen nicht anerkannt, die sich auf die (im Einzelnen) polarisierende Begriffsdefinition aus Klassik und Romantik stützen und vor allem punktuelle Instanzen allegorischer Darstellung – *eine* Figur in einem Bild, *eine* Einstellung – fokussieren. Doch ist die Allegorie per definitionem ein über einen Text oder Bild *ausgedehntes* Verfahren, das vielerlei andere Tropen und Modalitäten in sich integrieren kann. Wie die Analyse von *Uccellacci e Uccellini* zeigen wird, kann die Allegorie anschauliche Symbole und Metaphern für ihre eigenen Zwecke einsetzen (was umgekehrt nicht der Fall ist).<sup>79</sup> Wichtig ist, wie sie diese Metaphern und Symbole auf der Metaebene verarbeitet. In ihrer temporalen Entfaltung kann sie, wo sie sich auf tradierte, kodifizierte, zu Anfangs vielleicht hölzern wirkende Allegoriebestände stützt, diese auch über die narrative Ausdehnung ein Eigenleben entwickeln lassen – wie zuletzt Evelyn Echle am Beispiel der Figur des personifizierten Todes in Fritz Langs *Der müde Tod* gezeigt hat.<sup>80</sup> Die Allegorie wird, wo sie sich auf realistische Erzählungen stützt, den narrativen Fluss mit Signalen wiederholt unterbrechen müssen, um auf sich aufmerksam zu machen. Diese Signale können unplausible Momente sein oder sperrige Zeichen, aber auch sinnlich und haptisch aufgeladene Unterbrechungen des narrativen Flusses (siehe Michelle Langford weiter unten). Der von

---

<sup>76</sup> Christopher Wood 2016 S. 596, Kursivsetzung Wood. Wie Wood in seinem Artikel schreibt, wird bis heute über die Bedeutung des Gemäldes debattiert, bleibt sein Rätsel ungelöst.

<sup>77</sup> Lobesien 2016 S. 387/8.

<sup>78</sup> Kurz 1988 S. 56.

<sup>79</sup> Vgl. auch Kurz 1978 S.21 und Jameson 2001 S. 27.

<sup>80</sup> Echle 2010. Zur Verbindung der Allegorie mit anderen Modalitäten und der Seltenheit reiner Allegorien, siehe Fletcher 1964 S. 312.

Balázs erwähnte zitternde Kronleuchter als ein von Empfindungen geleiteter gedanklicher Ausdruck ist, auch wenn man ihn als Symbol liest, im größeren allegorischen Rahmen des Films genauso Allegoriesignal wie die einstürzende und sich wieder zusammensetzende Zarenstatue. Oder nimmt man ein viel zitiertes Beispiel aus D.W. Griffiths *Intolerance* (1916): Das aufgrund seiner Unnatürlichkeit (Kracauer) oder fehlerhaften Konstruiertheit (Eisenstein) vielfach geschmähte wiederkehrende allegorische Bild der „Wiege der Menschheit“ – das die Narration wiederholt unterbrechende Bild mit einer Frau an einer Wiege und drei Frauen (/Parzen) im Hintergrund als Sinnbild zyklischer Wiederkehr – ist lediglich *eine* Instanz der allegorischen Operation des Films. Auch die vier Geschichten des Films, die ihre immanente Bedeutung stärker behaupten, operieren über die Parallelmontage und dazwischen-geschnittene Sinnbilder allegorisch.<sup>81</sup>

#### Allegorie als Phänomen der Deutung (Jameson/Xavier)

Die allgemeine Aufwertung der Allegorie ab den 1970er Jahren und das Vorherrschen des textuellen, poststrukturalistischen Paradigmas quer durch alle Disziplinen erfasst auch die Filmwissenschaft, die den Einsatz und das Wirken der Allegorie im Film auf vielerlei Ebenen feststellt. Die Frage nach der Vereinbarkeit von allegorischer Abstraktion und filmischer Konkretion wird dabei kaum mehr gestellt, gilt die Allegorie doch gerade wegen ihrer ‚Textualität‘ als relevant und aktuell.

Wird der Begriff der Allegorie seit den 1970er Jahren in filmwissenschaftlichen Texten verwendet, dann meist als ein feststehender Terminus, unter dem man die Metaebenen eines Films – seine konzeptuellen Subtexte und seine Selbst-reflexivität – zusammenfasst. Versuche, die Allegorie für den Film systematisch aufzuarbeiten, scheint es bisher kaum zu geben.<sup>82</sup> Ein solches Unterfangen stößt auch auf besondere Schwierigkeiten. Denn sind die Möglichkeiten, die Allegorie innerhalb der bildenden Kunst oder innerhalb der Literatur zu bestimmen schon vielfältig (und historisch variabel) genug, so kommen diese Möglichkeiten

---

<sup>81</sup> Siegfried Kracauer setzt den Begriff der Allegorie nicht ein sondern spricht bei Darstellungen, in denen die Bilder etwas bezeichnen „was außerhalb ihrer selbst liegt“ und sie ihrer „immanenten Bedeutungen“ entleert seien, von Bildsymbolik oder auch „problematischen Symbolismus“. Das Bild mit der schaukelnden Wiege ist für ihn ein Beispiel eines solchen „Ableitens in Bildsymbolik“, Kracauer 2012 S. 277 und S. 255. Sergei Eisenstein kritisiert an dem Bild, dass der Sprung von Zeichen zu Bedeutung gerade bei diesem Bild nicht funktioniere, die Wiege nur Wiege bleibe, Eisenstein 2006 S. 352/353. Miriam Hansen dagegen ist weniger voreingenommen. Sie liest das Bild im Kontext der vier Parallelgeschichten und findet eine Reihe von formalen und motivischen Korrespondenzen, welche zu einer reichen, überdeterminierten und ambivalenten Semantik führten, Hansen 1991 S. 204 f.

<sup>82</sup> Ausnahmen sind die Studien von Ishmail Xavier und Michelle Langford, siehe weiter unten.

in der Filmwissenschaft alle zusammen. Für ein Medium, das Bildliches mit narrativer Temporalität verbindet und vom klassisch linearen Erzählkino bis zum experimentellen Film reicht, wird sowohl ein literaturwissenschaftlicher wie auch ein kunsthistorischer, ein konventioneller ebenso wie ein modernistisch oder postmodern ausgerichteter Allegoriebegriff relevant und anwendbar. Das führt zu einem recht unübersichtlichen Feld, innerhalb dessen sich jedoch zumindest grob zwei dominante Verständnis- und Einsatzmodelle ausmachen lassen: ein vor allem inhaltlich-hermeneutisch orientierter Allegoriebegriff auf der einen, und ein formalistisch-poetischer auf der anderen Seite.

Am häufigsten trifft man in den Filmwissenschaften auf jenes erweiterte, primär inhaltlich-hermeneutisch Verständnis der Allegorie als zusätzliche, implizierte oder unbewusste Aussageebene eines Films, zu der seine mehr oder weniger verdeckten ideologischen Äußerungen, seine implizite gesamtgesellschaftliche oder nationale Kommentierung und sein mentalitätsgeschichtlicher oder historisch-politischer symptomatischer Gehalt gehören. Dieser Einsatz des Allegoriebegriffs kann insofern als ein erweiterter gelten, als er nicht so sehr in dem strukturellen Aufbau des Films beziehungsweise einer engeren operationalen Spezifik allegorischer Darstellungsweise fundiert wird, sondern auf inhaltlicher Ebene in der narrativen Motivik und Thematik einerseits, und in dem hermeneutischen Potenzial einer Doppeldeutigkeit in Bezug auf einen größeren Ideenzusammenhang andererseits. Die Allegorie gilt diesem Verständnis nach als mit dem klassisch linearen Erzählkino vereinbar, und ihr Auftreten wird potenziell ubiquitär. So ist es zum Beispiel gängige Praxis, ganzen Genres eine allegorische Dimension zuzuschreiben, allen voran dem Western, dem Science-Fiction-Film und dem Horrorfilm. Unabhängig von ihrer spezifischen Struktur gelten Filme dieser Genres als von vornherein allegorisch, da sie die narrativen Muster und Motive der traditionellen literarischen Allegorie aufgreifen. Diese Muster und Motive, die Angus Fletcher Mitte der 1960er Jahre in seinem Standardwerk zur Allegorie systematisch erfasst hat, umfassen das Handlungsmotiv der Suche oder Wanderschaft; den Einsatz stereotyper Figuren („der Fremde“, „der Einheimische“ etc.) sowie entlegener oder irrealer Handlungsorte; einen ritualistischen, getriebenen Handlungsverlauf; die Dominanz von Träumen und Visionen sowie die schematische Gegenüberstellung und schicksalhafte Austragung von abstrakten moralischen Prinzipien.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Fletchers Standardwerk trägt den Titel *Allegory. Theory of a Symbolic Mode*, d.h. Fletcher versteht die Allegorie als eine Unterform des Symbols und zeigt damit einmal mehr die Uneinheitlichkeit der Begriffsverwendungen. In seiner Studie konzentriert er sich auf die Literatur und erwähnt die Bildkünste und

Auch wenn die inhaltlich-hermeneutische Perspektive bisweilen zu struktursensiblen Einzelanalysen führen kann, liegt ihr Fokus auf dem großen narrativen Bogen und dem Stilmittel der Personifikation. Die allegorische Ebene wird dabei als eine zusätzliche, dem diegetischen Geschehen parallel laufende bestimmt, welche ein tieferes, erweitertes Verständnis des Films ermöglicht, für eine Lektüre des Films aber nicht notwendig ist.

Unter jenen Theoretikern, die sich ausführlicher mit der Allegorie im Film beschäftigt haben, ist Frederic Jameson sicherlich der prominenteste Vertreter einer inhaltlich-hermeneutischen Perspektive.<sup>84</sup> Zwar definiert er die Allegorie wiederholt über die formalstrukturellen Eigenschaften von Heterogenität, Diskontinuität und Fragmentation. Gleichzeitig aber postuliert er ein hermeneutisches Modell, das in allen Werken der Kultur, ungeachtet ihrer spezifischen Beschaffenheit, allegorische Operationen voraussetzt. Mag die Allegorie in der Postmoderne auch besonders relevant werden (siehe vorherigen Abschnitt), so ist sie für ihn gleichzeitig *immanenter* Bestandteil kultureller Produktion wie Interpretation.

Jameson zufolge ist es die Funktion der Kunst, auf tagtäglich erfahrene gesellschaftliche und politische Widersprüche zu reagieren und diese imaginär aufzulösen. Insofern gäben alle kulturellen Werke indirekt und größtenteils unbewusst Auskunft über die kollektiven Vorstellungen, Wünsche, Ängste und Fantasien ihrer Zeit. Aus Jamesons marxistisch-althusserianischer Perspektive haben die Widersprüche vor allem mit ökonomischen und klassenpolitischen Bedingungen zu tun. Und so sei der versteckte allegorische, nie ganz einholbare ‚Meistertext‘ kultureller Werke stets der kollektive Kampf gegen ökonomischen Determinismus und klassenpolitische Unterdrückung – also letztendlich die Geschichte mit ihren verschiedenen Formen von sozialer, politischer, ökonomischer und kultureller Unterdrückung.

Jameson führt den Begriff und die Theorie eines „politisch Unbewussten“ als jene Instanz ein, in welcher die großen Zusammenhänge – Geschichte, Klassenkampf – unbewusst

---

den Film nur nebenbei. Sein Buch ist ein wichtiger Bezugspunkt für viele, die zur Allegorie forschen, war für die ästhetiktheoretische Diskussion der Allegorie bisher aber nicht relevant.

Für eine kompakte Zusammenfassung der narrativen Muster der Allegorie wie von Fletcher entwickelt, siehe Kurz 1988 S. 47-51.

<sup>84</sup> U.a. auch wegen der Kontroverse, die er 1986 mit seiner Behauptung ausgelöst hat, dass in Filmen aus der Dritten Welt Protagonisten und private Schicksale stets allegorisch für das nationale/kollektive Schicksal stünden, wogegen in westlichen Filmen dieser Automatismus nicht greife (Hardt und Weeks *Jameson Reader* 2000 S. 315-339). Diese Verallgemeinerung wurde als eine westlich arrogante, grobe und die eigene limitierte und kontingente Perspektive nicht berücksichtigende kritisiert. Einen Nachhall dieser Kontroverse findet sich in Ismail Xaviers wiederholter Betonung der Kontingenz aller Rezeption, siehe unten.

narrativiert werden. Dieses Unbewusste sei kollektiv, ein Ort, an welchem das Kollektiv sich und sein Schicksal als Gemeinschaft unbewusst ‚dauernd‘ denke. Das politisch Unbewusste sei dabei weniger als Essenz zu verstehen denn als Funktion und notwendiges Konstrukt eines Deutungsansatzes: „It is in detecting the traces of that uninterrupted narrative, in restoring to the surface of the text the repressed and buried reality of this fundamental history that the doctrine of a political unconscious finds its function and necessity“.<sup>85</sup>

Politisch Unbewusstes, das mit diesem verwandte „cognitive mapping“, und Ideologisches sind bei Jameson nur schwer voneinander abgrenzbar.<sup>86</sup> Ihnen gemein ist, dass sie narrative Instanzen sind, die sich allegorisch, das heißt implizit und oft komplex kodiert, in den Werken niederschlagen. Sie wirken versteckt in dem Einsatz und der Umschrift von Genrekonventionen oder Schauspielertypen, in Details der Bildgestaltung oder aber in den räumlichen Szenerien. Aufgabe der Interpretation ist es, genau diese allegorischen Schichten der Werke freizulegen. Die Geschichte und ihre ökonomischen, politischen und sozialen Bedingungen müssten folglich von jeder Lektüre als Prätext gesetzt und das Werk auf diesen Prätext hin analysiert werden. Und so sei jede Interpretation ein „rewriting of the literary text in such a way that the latter may itself be seen as the rewriting or restructuration of a prior historical or ideological *subtext*, it being always understood that that ‘subtext’ is not immediately present as such, not some common-sense external reality, nor even the conventional narratives of history manuals, but rather must itself always be (re)constructed after the fact“.<sup>87</sup>

Jamesons Deutungsansatz, der das psychoanalytische Modell der symptomatischen Lektüre mit einer marxistischen Hermeneutik verbindet, definiert die Allegorie somit als universalen, immanenten Modus künstlerischer Produktion, welcher eine Tiefenlektüre herausfordert und legitimiert. Alle kulturellen Werke allegorisieren demzufolge insofern, als sie die jeweils historisch und geopolitisch aktuellen Vorstellungen, Ängste, Hoffnungen und Erklärungsmodelle der Gesellschaft unter ihren jeweils spezifischen ökonomischen Bedingungen bearbeiten, transformieren und kodieren, und somit als Metakommentar zur

---

<sup>85</sup> Jameson 2002 S. 4.

<sup>86</sup> Das kognitive Mapping ist in Anlehnung an den Althusser'schen Ideologiebegriff eine Art imaginäres, bewusstes oder unbewusstes Narrativieren und Repräsentieren unserer Beziehung zur sozialen Umwelt: „We map our fellows in class terms every day and fantasize our current events in terms of mythic narratives, we allegorize our consumption and construction of the object-world in terms of Utopian wishes and commercially programmed habits“, Jameson 1995 S. 3; siehe auch Jameson 2007 S. 225-227 und Buchanan 2006 S. 53-77.

<sup>87</sup> Jameson 2002 S.66.

Entwicklung des Weltsystems – zu seinen Produktionsverhältnissen und Klassenantagonismen – gelesen werden müssen.

Das Primat der allegorischen Deutung gegenüber der allegorischen Form zeigt sich deutlich in Jamesons Filmanalysen. Er beginnt sie meist mit theoretischen Überlegungen zu verschiedenen Aspekten und Wesenheiten des spätkapitalistischen Weltsystems, unter anderem dem Problem, dieses System adäquat darzustellen. Er breitet damit einen totalisierenden Kontext aus, der den Deutungshorizont für seine Interpretation der jeweiligen Filme, und zwar meist einer ganzen Reihe von Filmen, liefert. Die von ihm an verschiedenen Stellen als wesenhaft allegorisch bezeichneten strukturellen Aspekte der Diskontinuität, Heterogenität und Fragmentation des Materials werden in seinen Analysen einzelner Filme kaum diskutiert, bestimmen jedoch ganz sein analytisches Vorgehen selbst. Wie kaum andere sind seine Analysen gekennzeichnet von Sprüngen und der Verbindung heterogenen Materials in einem oder mehreren größeren, außerfilmischen diskursiven Rahmen. Jameson, der dem Film aufgrund seiner fotografisch-reproduktiven Technik eine ganz besondere, automatische Übernahme des sozial-politischen und ideologischen Gehalts alltäglicher Realität zuschreibt, analysiert die Filme nicht hinsichtlich ihrer diegetischen Eigenwelt, sondern gleicht isolierte motivisch-thematische Aspekte mit den zuvor genannten und theoretisierten realen gesellschaftspolitischen Bedingungen und Zuständen ab.<sup>88</sup> Die zeitliche Entfaltung und Entwicklung der jeweiligen Geschichten spielt eine vergleichbar geringe Rolle für ihn, eher selten trifft man auf eine Zusammenfassung des Handlungsgeschehens und eine Thematisierung von Aspekten der Montage. Vielmehr löst er Figuren und unterschiedliche räumliche Ordnungen eines oder mehrerer Filme aus dem Handlungszusammenhang heraus, stellt sie einander als allegorische Repräsentanten von Klassen und Subjektivitätstypen sowie von machtpolitischen Zusammenhängen statisch gegenüber und diskutiert sie in Bezug auf reale politische Oppositionen und Veränderungen. Auch wenn die Analysen immer wieder bestimmte formale Details herausgreifen – ein Close-up hier, eine Farbgebung dort –, sind sie dermaßen von einem sprunghaften, *allegoretischen* (dazu gleich mehr) Vorgehen dominiert, dass sich in den meisten Fällen kaum entscheiden lässt, wann ein allegorischer Aspekt oder die allegorische Dimension dem besprochenen Film aufgesetzt, und wann anhand von Beispielen begründet wird.

Auch Ishmail Xavier kann mit seinem Artikel zur „Historical Allegory“ im *Blackwell*

---

<sup>88</sup> Vgl. Jameson 2007 S. 51/52 und seine Analysen von Lumets *Dog Day Afternoon* und Beineixs *Diva* im selben Band. Siehe auch Michael Walsh 1996.

*Companion to Film Theory* der inhaltlich-hermeneutischen Perspektive zugeordnet werden.<sup>89</sup> Trotz einer Ambivalenz, die diesen Text durchzieht (und die wohl auf Xaviers Expertise des brasilianischen Cinema Novo zurückzuführen ist), lässt sich sagen, dass für Xavier letztlich das Potenzial eines Textes für allegorische Deutung und die Plausibilität einer allegorischen Deutung innerhalb ihrer eigenen herangetragenen Interpretationsparameter den allegorischen Gehalt eines Filmes bestimmen. Ein Verständnis der Allegorie als poetische und rhetorische Praxis, mit welcher Autoren ihre Werke kontrolliert verschlüsseln – eine Auffassung, die bis in die Antike zurückgeht und besonders relevant unter anderem für das Cinema Novo ist –, lehnt er hier vor dem Hintergrund eines modernen Autor- und Werkverständnis als limitierende Perspektive ab.<sup>90</sup>

Xavier bestimmt die Allegorie sowohl als künstlerischen Ausdruck wie auch als interpretatorische Strategie und springt im Verlauf seines Text unübersichtlich zwischen beiden Bedeutungen hin und her. Immer wieder betont er dabei die Veränderbarkeit und Kontingenz des Begriffs je nach historischem oder kulturellem Kontext und kategorisiert die Allegorie unterschiedlich: mal als sprachliche Trope („language trope“), Bedeutungs- oder Darstellungsweise („signifying process“ oder „mode of representation“); als diskursiven Modus (auf der Ebene der Darstellung wie der Interpretation); oder aber als „key notion“ für die Beschreibung eines modernen Krisenbewusstseins.<sup>91</sup> Wesentlich sei der Allegorie dabei eine Kluft („gap“) zwischen Zeichen und Bedeutung und ein versteckter, verborgener Sinn hinter dem sichtbaren.

Als figurativer Modus, in welchem „certain conceptions of human experience in time or an encompassing view of history [are] presented in a condensed way“,<sup>92</sup> kann die Allegorie für Xavier verschiedene Formen annehmen. Im narrativen Film gebe sie sich über den Handlungsverlauf und die Figuren, aber auch über visuelle Kompositionen zu erkennen, die in den meisten Fällen einen Dialog mit ikonografischen Traditionen der Vergangenheit herstellen. Bezüglich der filmischen Struktur stellt Xavier eine die horizontale, linear-narrative Achse privilegierende Montage als gleichwertig neben jene, welche die vertikale Achse betont und Bild und Ton sowie Intertexte staffelt. Als häufigste und populärste allegorische Strategien im Film nennt er zum einen die Personifikation („the mobilization of

---

<sup>89</sup> Xavier 2004.

<sup>90</sup> Zu Xaviers Besprechung der Allegorie als ebensolche poetische Praxis im Cinema Nuovo zwischen 1964 und 1970, siehe Xavier 1997.

<sup>91</sup> Xavier 2004 S. 333 und S. 336.

<sup>92</sup> Ebda. S. 361.



allegorical narratives in which the lives of particular individuals are presented as figuring the foundational moment or the destiny of a group“); zum anderen das typologische Modell, bei dem vergangene Geschehnisse gegenwärtige Zustände vorwegnehmen und Modell für sie stehen („the recapitulation of the past is taken as a disguised discussion of present dilemmas“).<sup>93</sup>

Xavier zufolge gibt es zwar Allegorien, welche sich im Text/Film selbst ganz eindeutig als allegorisch kodierte ausweisen und welche er „overt“ oder „deliberate allegories“ nennt.<sup>94</sup> Genauso gebe es aber unbewusste Allegorien oder solche, bei denen man zwischen bewusst und unbewusst nicht entscheiden könne. Auch habe die moderne Wissenschaft verschiedene Deutungsparameter oder „MasterCodes“ bereitgestellt, wie zum Beispiel die Psychoanalyse oder der Marxismus, welche ihre eigenen Allegorien aus den Werken entwickeln, und sich der Fokus insgesamt weg von einer Autorintention hin auf die Lektüre verlagert. Die Allegorie ist demnach für Xavier nicht mehr notwendig eine intrinsische Eigenschaft des Werkes, und er stellt die Frage, ob eine Unterscheidung zwischen einem allegorischen oder nicht-allegorischen Text heute überhaupt noch möglich sei.<sup>95</sup> Ganz loslösen möchte Xavier die Allegorie von der Struktur des Textes jedoch nicht, und so schlägt er vor, zwischen Werken, die aufgrund ihres enigmatischen, unvollständigen, fragmentarischen Charakters eine allegorische Interpretation ermutigen, und solchen, die das weniger oder nicht tun, zu unterscheiden.

Xavier, der stark von Jameson beeinflusst ist und von einem postkolonialen, geopolitisch sensibilisierten Forschungsansatz herkommt, legt großen Wert darauf, dem Eigenwert allegorischer Deutung und der Bandbreite des möglichen Allegorieeinsatzes im Film – von massenmedialen Genreproduktionen bis zum modernistischen Autoren- und Third World Film – gerecht zu werden. Und so hebt er die Eignung eines fragmentierten, in sich unvollständig und undurchsichtig erscheinenden Filmkörpers für eine allegorische Lektüre zwar an verschiedenen Stellen hervor, spricht Filmen, die diese Struktur aufweisen, aber deswegen keinen größeren Allegoriegehalt zu. Denn „naturalist narratives, like those found in classical cinema, with a clear, amusing or easily read story plot are also *entitled* to

---

<sup>93</sup> Ebda. S. 334.

<sup>94</sup> Xavier verweist u.a. auf D.W. Griffiths *Intolerance* (1916), Fritz Langs *Metropolis* (1925/26), Glauber Rochas *Terra em Transe* (1967), und Werner Fassbinders *Die Ehe der Maria Braun* (1979), ebda. S. 334.

<sup>95</sup> Ebda. S. 341/342 und S. 343: „Given that allegory is no longer necessarily an intrinsic property of the text, one can ask whether it is still possible to discriminate between allegorical and non-allegorical texts“.

allegorization".<sup>96</sup> Das modernistische Autorenkino von Eisenstein bis Godard, bei dem „commentary prevails over narration, discontinuous juxtaposition of images over continuous evolution of action and drama“,<sup>97</sup> und bei dem andere ein eindeutiges *Mehr* an Allegorie konstatieren, historisiert und kontextualisiert er mit einem anti-illusionistischen, sprachkritischen Nachkriegskino. Dieses sei besonders nur insofern, als es weniger mit einem konventionellem denn mit einem spezifisch modernen, auf Benjamin fußenden Allegorieverständnis korrespondiere.

### Allegorese vs. Allegorie

Bei Jameson und Xavier kommt es zu einer Vermischung zweier Begriffe, die man versuchen sollte, auseinander zu halten. Diese sind Allegorie und Allegorese – im Englischen meist beide „allegory“ genannt.<sup>98</sup> Dabei bedeuten diese Begriffe Unterschiedliches. Die Allegorie bezeichnet als poetische Praxis ein bewusst gewähltes und eingesetztes Darstellungsverfahren, die Allegorese dagegen die hermeneutische Praxis, etwas allegorisch zu deuten – also einen verborgenen, tieferen Sinn hinter dem wörtlich Gegebenen zu suchen. Als allgemeine Deutungsmethode kann die Allegorese unabhängig von der konkreten, allegorischen oder nicht-allegorischen Beschaffenheit ihres Deutungsobjektes angewandt werden.

Der Ursprung der Allegorese wird meist im 6. Jahrhundert vor Christus verortet. Zu dieser Zeit werden die Götterdarstellungen Homers und Hesiods als unmoralisch kritisiert und die Autorität der beiden Mitbegründer griechischer Kultur infrage gestellt. Die Vorsokratiker parieren den Angriff mit dem Argument, dass die Götterdarstellungen nicht wörtlich genommen werden dürften, sondern dass sie für Naturgewalten, für historische Gründungsereignisse oder für moralisch-ethische Prinzipien stünden. Diese Praxis der Adjustierung überlieferter kanonischer Texte durch eine figurative Auslegung wird später vom Christentum übernommen, systematisiert und perfektioniert. Seit dem frühen Mittelalter

---

<sup>96</sup> Ebda. S. 343, Kursivsetzung U.T.. Das, was vielen als Kennzeichen, wenn nicht Bedingung allegorischer Darstellungsweise gilt, nämlich jener Moment, wo „the surface of the text either gives unsatisfactory answers to the reader's interrogations or remains overtly enigmatic, thus inducing a sense of recognition of the opacity of language and mandating the search for the concealed meaning“, ist ihm lediglich das „interessanteste“ Auftreten von Allegorie, S. 340.

<sup>97</sup> Ebda. S. 345-349, Zitat S. 347.

<sup>98</sup> Es gibt zwar den Terminus „allegoresis“ auch im Englischen, doch wird dieser, zumindest m.W. nach, in den literatur-, kunst- und filmwissenschaftlichen Studien kaum bis gar nicht eingesetzt. Gebräuchlicher ist der Terminus „interpretative allegory“, der allerdings schnell in ein unbestimmtes „allegory“ abgleiten kann, wie beispielsweise bei Jameson.

hilft die Allegorese, Texte und Bilder verschiedenster Herkunft und Aussage in den christlichen Erklärungs- und Geschichtshorizont zu integrieren, sie zu vereinnahmen und dadurch den universalen Geltungsanspruch des Christentums zu legitimieren. Besonders wichtig wird dabei die typologische Lektüre, welche Altes und Neues in einen Zusammenhang von Vorwegnahme und Erfüllung stellt. So können zum Beispiel Herkules und andere antike Heroen als Vorläufer Christus‘ oder anderer Heiliger interpretiert werden oder, und noch wichtiger, es kann das Alte mit dem Neuen Testament versöhnt werden.<sup>99</sup>

Wenn auch die Kirche die Praxis der Allegorese am gründlichsten ausgearbeitet hat, so findet sich ihr Einsatz zur Stütze hegemonialer Ansprüche und Vereinnahmung anderer, konkurrierender symbolischer Systeme in allen Bereichen von Herrschaft. Besonders relevant wird die Allegorese dabei stets in Zeiten krisenhafter Umbrüche, in denen es um die Ablösung alter beziehungsweise der Einsetzung neuer Herrschaftsdiskurse ging.<sup>100</sup>

Ist der Begriff der Allegorese im Mittelalter und in der christlichen Exegese sehr eng mit der Typologie und dem mehrfachen Schriftsinn verbunden, und ist die Allegorie noch bis in die Neuzeit eine sich selbst relativ deutlich ausweisende künstlerische Form, so verkompliziert sich das Verhältnis in der Moderne. Die Allegorie vermischt sich in ein und demselben Werk mit anderen Darstellungsverfahren, während die Allegorese ihren religiös-exegetischen Fokus verliert und eine Vielzahl neuer Deutungshorizonte hinzugewinnt. Marxismus, Psychoanalyse, Feminismus, Poststrukturalismus, Postkolonialismus sowie Ideologiekritik ganz generell – sie alle folgen dem allegoretischen Modell, indem sie etwas vor dem Hintergrund eines bestimmten (und vorangestellten) diskursiven Rahmens lesen und interpretieren und scheinbar ‚Natürliches‘ als Konstrukt herausstellen. Unter dem Namen allegorischer Lektüre (oder ‚allegory‘ im Englischen) wird die Allegorese so zu einem Modell für jegliche Bild- oder Textinterpretation – ‚the model of all commentary, all critique‘.<sup>101</sup> Wird ein Text oder Bild als allegorisch für dieses oder jenes interpretiert, so

---

<sup>99</sup> Das alttestamentarische Hohelied Salomons, z.B., dessen ungewöhnlich explizite Erotik im Kontext des Neuen Testaments und der mittelalterlichen asketischen Regeln irritierte, konnte über eine Deutung als antizipierendes Sinnbild der Liebe zwischen Christus und den Seelen seiner Gläubigern entschärft werden. Bekannt sind die Lektüren Adams als Präfiguration Christi und Evas als Präfiguration der Kirche. Ausführlich zu der Bandbreite der typologischen Uminterpretation und deren Hintergründe siehe Auerbach 2016.

<sup>100</sup> Vgl. Xavier 2004 S. 333/334. Dort auch zum Überdauern unterdrückter symbolischer Systeme mithilfe des allegorischen Versteckspiels: „If Christians allegorized pagan culture in order to dominate it, the ‘others’ could use similar strategies to give continuity to their own traditions – under disguise when the times were too hard, as occurred in Brazil when the African slaves maintained their religious traditions and rituals under the cover of Catholic saints and images”.

<sup>101</sup> Owens 1994 S. 54 und Frye 2000 S. 89; siehe auch Jameson: „[C]riticism which asks the question ‘What does it mean?’ constitutes something like an allegorical operation in which a text is systematically rewritten in terms of some fundamental master code or ‘ultimately determining instance’”, Jameson 2002 S. 43. Sein eigenes

nennt der Interpret sein Ausgangsmaterial meist eine Allegorie *auf* dieses oder jenes. Die Allegorie löst sich von ihrer eigentlich produktionsästhetischen Bestimmung und wird Resultat einer Deutungsmethode. Allegorie und Allegorese werden eins, und die Bestimmung der allegorischen Sinnschichten eines Werkes wird insofern beliebig, als sie allein vom Wissenskontext und Deutungsinteresse des Interpreten abhängig ist.

Nun mag es in vielen Fällen tatsächlich schwierig sein, zwischen einer potenziellen allegorischen Anlage und einer markierten Allegorisierung zu unterscheiden. Und fraglos enthalten alle Werke einen deutenden Bezug zu anderen Texten und zu ihrem kulturellen und politischen Entstehungskontext. Wo man nicht explizit zu der Poetik eines Autor forscht, sondern sich für die Eigenlogik der Werke oder deren Aussage im Kontext ihrer Zeit interessiert, ist es auch völlig irrelevant, ob die Bezüge und Aussagen eines Werkes vom Autor bewusst oder unbewusst oder gar nicht hergestellt beziehungsweise getroffen wurden. Das sollte jedoch kein Grund sein, einen produktionsästhetischen Allegoriebegriff aufzugeben, vielmehr sollte man die Allegorie dort, wo sie als eindeutiges poetisches Stilmittel identifiziert werden kann, auch als die ‚eigentliche Allegorie‘ gebührend zur Geltung bringen. Denn es gibt genügend Werke, in denen die Allegorie tief und fragmentierend strukturell wirksam ist und die ihren eigenen allegoretischen Deutungshorizont selbst kontinuierlich und ostentativ ins Spiel bringen. Werke also, bei denen man ganz deutlich von einer poetisch allegorischen Konstruktion und damit einem nicht nur quantitativen, sondern auch qualitativen *Mehr* an Allegorie sprechen kann.<sup>102</sup>

#### Allegorie als strukturell-formale Gestaltungsprozess (Langford)

Solch ein Mehr an Allegorie oder ‚eigentlich Allegorisches‘ findet man zum Beispiel im frühen Film. Tom Gunning spricht von einer „great resurrection of allegory in silent film“ und stellt die Allegorie als exzessive poetische Achse unter anderem bei Fritz Lang heraus.<sup>103</sup> Dabei kann man den Einsatz der Allegorie einerseits auf der narrativen Ebene, am moralisch-didaktisch Parabelhaften und dem Einsatz von Personifikationen vieler früher Filme

---

hermeneutisches Model führt Jameson explizit auf die christliche Allegorese zurück, da diese die historische und individuell-private (moralische) Ebene stets auf eine menscheitsgeschichtliche/heilsgeschichtliche Perspektive hin öffne. Der Marxismus mache das ebenfalls. Das psychoanalytische Modell, dem sich Jameson ebenfalls verpflichtet fühlt, bleibe dagegen auf der Ebene des Individuums stehen.

<sup>102</sup> Siehe Kurz 1988 S. 46: „Allegorie ist die Anweisung eines Textes zu seiner allegorischen Deutung“, oder Frye 2000 S. 90: „We have actual allegory when a poet explicitly indicates the relationship of his images to examples and precepts, and so tries to indicate how a commentary on him should proceed“.

<sup>103</sup> Gunning 2000 S. 26.

festmachen, andererseits auch anhand struktureller Charakteristika. Zu Letzteren gehören markierte Sprünge durch eine die Narration durchbrechende, parallele und/oder kontrastierende Montage; die Dominanz der Tableauform; die prominente Einbindung von Schrift und Schriftlichkeit sowie der Einsatz von isolierten Sinnbildern. All diese Techniken wirken einer geschlossenen illusionistischen diegetischen Welt entgegen und betonen die Ausrichtung auf ein metadiegetisches, übergeordnetes Thema beziehungsweise äußere Bezugs- oder Referenztexte.<sup>104</sup>

Im Hinblick auf den modernistischen Autorenfilm inklusive des queeren Films überrascht es, wie wenig detailliert bisher zum Einsatz der Allegorie geforscht wurde. Zwar wird der Begriff in Untersuchungen zu diesen Filmen häufig als ein sich von selbst verstehender Begriff, der auf die Selbstreflexivität der Filme referiert, verwendet, doch er wird meist nicht hinterfragt.<sup>105</sup> Anders Michelle Langfords Studie zu Werner Schroeter. Ihr Buch *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter* untersucht nicht nur die Filme Schroeters unter dem Aspekt der Allegorie, sondern setzt sich auch zum Ziel, zum ersten Mal eine genuin kinematografische Definition der Allegorie zu erarbeiten, die sich ganz an den filmischen Bildern orientiert.<sup>106</sup> Für ihre Definition von Allegorie stützt sich Langford in dieser Untersuchung fast ausschließlich auf Benjamin. Entsprechend nennt sie als zentrale Kennzeichen für den „eigentlich“<sup>107</sup> allegorischen Film das de- und re-kontextualisierte Fragment sowie die Betonung der eigenen Konstruktion. So sei es die Fülle an dissoziierten, aus ganz verschiedenen Kontexten herausgegriffenen und ihrer ursprünglichen, ‚organischen‘ Bedeutung beraubten Bildern, Geräuschen und Gesten, welche Schroeters Filme als allegorische markierten. Diese Bilder und Geräusche würden nicht in ein lineares Handlungsgeschehen rückengebunden, sondern erschienen in episodischen, fragmentarisch-elliptischen Zusammenhängen, in welchen sie eine rätselhafte, polysemantische Wirkung entfalteten. Die Montage spiele dabei eine entscheidende Rolle.

---

<sup>104</sup> Vgl. exemplarisch Miriam Hansens Analyse von Griffiths *Intolerance* (1916) in Hansen 1991 S. 127-241.

<sup>105</sup> Eine Ausnahme ist die bereits erwähnte Studie Xaviers zum Cinema Novo, Xavier 1997. Auch Elliott und Purdy, in ihrer Studie zu Peter Greenaway, gehen dem Begriff nach, fokussieren allerdings, ihrem Gegenstand geschuldet, ganz das ‚barocke‘ Moment, Elliott/Purdy 1997. Zum Allegorieeinsatz im osteuropäischen Autorenkino gibt es meines Wissens noch keine eingehende Analyse. Ähnlich wie bei Kuzinar, die die Allegorie für den queeren Film stark macht, geht man auch hier über ein paar einführende Worte zum Allegorischen nicht hinaus, vgl. Kuzinar 2000. Ausführlicher, und im Rahmen des queeren Kinos, dagegen die Studien von John David Rhodes und Chris Tedjasukmana zum Einsatz und Wirken der Allegorie in den Filmen Todd Haynes, Rhodes 2007b und Tedjasukmana 2014 S. 277 f. Vergleichsweise beliebig reduziert Adam Lowenstein in seiner Studie zum modernen Horrorfilm von Franju bis Cronenberg die Allegorie auf das Gewalt- und Zerstückelungsmotiv sowie einer ‚schockierenden Jetztzeit- Erfahrung‘ nationaler Traumata, Lowenstein 2005.

<sup>106</sup> Langford 2006 S. 15 und S. 53f.

<sup>107</sup> Langford spricht von ‚more truly allegorical‘, ebda. S. 67.

Schroeters Montage ist für Langford im wahrsten Sinne allegorisch weil sie das heterogene Material nicht in eine organische Einheit zu integrieren versucht, sondern dem akkumulativen Prinzip der Reihung folgt, deutlich schneidet, fragmentiert und isoliert sowie über abrupte oder irrationale Sprünge nicht nur eine Kluft zwischen die Bilder, sondern auch innerhalb eines Bildes, das heißt zwischen das Sichtbare und seine Bedeutung schlägt.

Langford orientiert sich für ihre Bestimmung des filmischen Bildes an Deleuze und definiert das allegorische Bild als eine Unterform des Zeitbildes. Hier wie dort dominierten ‚rein optische und akustische Situationen‘, würden die Figuren weniger handeln als melancholisch beobachten, was mit ihnen geschehe.<sup>108</sup> Das Tableau weist sie in diesem Zusammenhang als zentrales allegorisches Stilmittel Schroeters aus. Mit Tableau bezeichnet sie dabei nicht nur eine verdichtet bedeutungshafte statische oder arretierte Einstellung, welche das Gezeigte vom narrativen Umfeld isoliert und auch räumlich gegenüber dem, was über das Bildfeld hinausgeht, abgrenzt. Ein Tableau kann sich ihr zufolge auch aus einer Einstellungssequenz zusammensetzen, solange diese als ein eigenständiges Raum-Zeit-Segment wirkt. Schroeters Filme beschreibt sie als eine mehr von Rhythmus denn von Handlung diktierte Reihung und Akkumulation solch unabhängiger Raum-Zeit Segmente.

Allegorisch ist für Langford bei Schroeter auch der Einsatz von Gesten. Schroeter entnimmt seine Gesten gerne dem frühen Kino, der Oper, dem Cabaret oder der christlichen Bildtradition (allen voran der Passionsgeschichte) und weist diese durch eine künstliche Vortragsweise als Zitate aus. Wie Langford betont, sind es antiquierte und sehr theatrale Gesten, auf denen die Kamera einhält, und die die Filme auf andere Räume und Zeiten hin öffnen. Die Wiederholung ein und derselben Geste in einem Film führe dabei ähnlich wie die Motive zu einer Anhäufung ganz verschiedener Bezüge in dieser Geste selbst. Dies sowie die oft absichtlich fehlerhafte Übernahme der Gesten führe wiederum zu semantisch sehr offenen Verbindungen von Vergangenen, Erinnerungtem und Gegenwärtigem, von Vertrautem und Unvertrautem.

Nicht der Handlungsverlauf steht somit im Zentrum von Schroeters Filmen, sondern das Zusammenspiel ganz unterschiedlicher Zeiten und Räume. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, persönliche wie auch soziale Geschichte und a-temporale, das heißt virtuelle oder mentale Zustände wie Erinnerung, Traum oder Fantasie überlagerten sich, womit es zu jener temporalen Verdichtung kommt, die Langford zufolge Quintessenz jeder allegorischen

---

<sup>108</sup> Ebda. S.12 und S. 57 f. Dabei korreliert Langford das Zeitbild mit der melancholischen Grundhaltung, die Benjamin dem Allegorischen zuschreibt.

Operation ist.

Langford betont den Aspekt der Unbestimmtheit, der aus Schroeters Allegorisierungen resultiere. Entgegen einer Didaktik, wie sie der traditionellen Allegorie eigne, sei Schroeters Einsatz der Allegorie auf ein Berührtwerden ausgerichtet: Es gehe nicht um ein Enträtseln der Texte oder eine Identifizierung der Aussagen, sondern um einen Nachvollzug von Verbindungen, welche eine reiche, verdichtete *affektive* Erfahrung auslösten. Wie oft im queeren Film stehen Pathos und Emotion im Vordergrund und mit ihnen eine besondere „haptische Faszination“ und körperliche Affizierung durch ausdrucksstarke, doch bedeutungsambivalente und irritierend heterogene Bild-, Ton- und Geräuschcollagen.<sup>109</sup>

Mit ihrem Fokus auf den Filmen Werner Schroeters und der Identifikation des speziell filmischen allegorischen Bildes mit den ‚rein optischen und akustischen Situationen‘ von Deleuze entwickelt Langford einen Begriff von Allegorie, der viele traditionelle Vorurteile gegenüber der Allegorie erfolgreich demontiert. Gleichzeitig ist ihr Allegoriebegriff wiederum ein spezifischer, der dem Kino Schroeters wie dem queeren Film in vielen Instanzen gerecht werden mag, auf der anderen Seite aber unvermeidbare Ausschlüsse generiert. So schließt Langford rationale oder logische Verbindungen auf der Montageebene und bezüglich des Verhältnisses von Bild und Bedeutungen für die filmische Allegorie wiederholt aus und spricht dem dialektischen Bild Eisensteins sowie dem expressionistischen Film allegorischen Charakter ab.<sup>110</sup> Die allegorische Andersrede löst sich bei ihr zur Gänze von eindeutig benennbaren Begrifflichkeiten und wird zu einer unbestimmbaren, somatisch affizierenden Mehrdeutigkeit. Alles muss schwingen und im Ungefähren verbleiben und den Zuschauer affektiv ergreifen, wo nicht haptisch berühren. Vor dem Hintergrund traditioneller Allegoriedefinitionen schlägt Langfords Definition somit ins andere Extrem um, womit sie der Bandbreite, aber auch den produktiven Spannungen der Allegorie im Film ebenso wenig gerecht wird.

---

<sup>109</sup> Zur „haptischen Faszination“: „The images and sounds of Schroeter’s films generate a cacophony of affects through his use of intensely rich colours (particularly reds); music that swells so seductively that the viewer is encouraged to listen with her entire body [...] Gestures and gazes generate a mixture of pathos, pleasure, disgust, pain or laughter that diverse emotions may no longer be easily distinguished from one another. Schroeter’s films address the spectator not so much intellectually as somatically and, in the process, momentarily cut off our ability to ‘read’ his images”, ebda. S. 8.

<sup>110</sup> Ebda. S. 8, S. 58 und S.116/ 117.

## Definition der Allegorie für den Film

Der Allegoriebegriff, den ich in der vorliegenden Arbeit vertrete, stützt sich gleichermaßen auf die literaturwissenschaftliche wie die kunsttheoretische Tradition und definiert die Allegorie als eine Praxis der Darstellung. Zwischen Allegorie und Allegorese, zwischen allegorischer Form und allegorischem Potenzial versuche ich zu unterscheiden. Als ‚eigentlich allegorisch‘ gilt mir ein Kino, welches seinen eigenen allegoretischen Horizont mitbringt, diesen vergleichsweise deutlich markiert und sich dabei ganz wesentlich auf die Aspekte von Montage, Fragment und Diskontinuität stützt.

Auch wenn man eine fragmentierende, Diskontinuität betonende Montage als Eigenschaft eindeutig poetischer, intentional konstruierter Allegorien annimmt, so sollte man doch nicht so weit gehen, die Montage und damit den Film als solchen unter Berufung auf Benjamin als *per se* allegorisch zu erklären, wie es mancherorts geschieht – und was Benjamin selbst, wie bereits erwähnt, nie getan hat.<sup>111</sup> Bei dieser Lesart wird das *prinzipiell* fragmentierende, heterogene Prinzip des Films qua Reproduktionstechnik hervorgehoben, also die Tatsache, dass jeder Film auf Wirklichkeitsfragmenten (oder Piktogrammen) basiert, welche aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen und am Schneidetisch neu montiert und resemantisiert wurden. Ein solcher ontologisierender Ansatz ist allerdings aus verschiedenen Gründen problematisch. Zum einen hat schon zur Zeit Benjamins und in den Jahrzehnten darauf das klassische *continuity-editing* eine Perfektion entwickelt, welche die fragmentarische Basis des Films wunderbar zu überdecken versteht. Mag jeder Film auf einer Montage von Fragmenten basieren, so zählen am Ende Einsatz und Wirkung des Schnitts. Zum anderen lässt sich die Allegorie nicht auf die Aspekte der Montage und des Fragments reduzieren, sondern involviert eine Reihe weiterer Strukturmerkmale.

Was diese weiteren Strukturmerkmale anbelangt, so können diese als semantische Schichtung, semiotischer Bruch, Prätextualität und Kodierung zusammengefasst werden. Sie alle haben mit der spezifischen Art allegorischer Bedeutungsgenerierung zu tun und können als Kerndefinition allegorischer Praxis bestimmt werden.<sup>112</sup>

1. *Vervielfältigung der semantischen Schichten*: Die Allegorie ist ein narratives Verfahren, bei dem mindestens zwei disparate Bedeutungsebenen parallel entwickelt werden

---

<sup>111</sup> Besonders die Kunst- und Literaturwissenschaftler machen das gerne, vgl. Owens 1994 S. 80 und Drügh 2000 S. 415.

<sup>112</sup> Hier orientiere ich mich weitgehend an Kurz 1988.



und das Werk durchziehen. Den bildlich beziehungsweise textlich konkret gegebenen Handlungsverlauf – den ersten Bedeutungszusammenhang, auch das Wörtliche oder Initialtext genannt – begleiten eine oder mehrere zusätzliche Sinnschichten, die im Text/Bild meist über tradierte Bildbestände angedeutet werden. Initialtext sowie alle weiteren Bedeutungsebenen gehören unterschiedlichen raum-zeitlichen Erfahrungsräumen an, ihre Differenz ist markiert. Bei manchen Werken lässt sich die literale Ebene relativ ungestört von der allegorischen lesen (das wäre die schwache Version von Allegorie), bei anderen, allen voran denen des modernistischen Autorenkinos, wirkt die Allegoriesierung so stark auf die buchstäbliche Ebene ein, dass diese für sich genommen oft nicht mehr verständlich ist (etwa in Pasolinis *Porcile*, siehe nachfolgendes Kapitel).

2. *Semiotischer Bruch*: Die markierte Differenz der verschiedenen semantischen Schichten, der literalen sowie einer oder mehrerer figurativer, findet ihre Entsprechung in einer markierten Kluft zwischen Zeichen und Bedeutung(en). Die Beziehung zwischen wörtlichen Zeichen und figurativer Bedeutung ist konstruierter, weiter hergeholt und chiffrierter als bei vergleichsweise auf der Hand liegenden Bedeutungen uneigentlicher Reden.<sup>113</sup> So sind die figurativen Bedeutungen nicht unmittelbar erfahrbar oder intuitiv erfassbar (wie es in der klassischen Symbol-Allegorie-Opposition beim Symbol der Fall ist), sondern setzen eine auf Bildung und Wissen basierte gedankliche Entschlüsselungsarbeit voraus. Allerdings kann die Allegorie als nicht punktuell wirkendes, sondern ausgedehntes Verfahren Symbole oder anschauliche Metaphern in sich integrieren (was, noch einmal, umgekehrt nicht möglich ist).

Inwieweit etwas als konstruiert und aufgesetzt oder aber als unmittelbar sinnfällig erscheint, wird dabei immer von historischen, kulturellen oder perspektivischen Kontingenzen abhängig sein. Wie gut es sich über die jeweiligen Zuordnungen streiten lässt, zeigen beispielhaft die kontroversen Ansichten von Silke Wenk und Bettine Menke bezüglich der weiblichen Allegorien der Denkmalkunst des 19. Jahrhunderts. Bei diesen Allegorien wurde seinerzeit versucht, besonders sinnenfällige und harmonische Darstellungen zu schaffen. Silke Wenk, die an der Geschlechterpolitik hinter diesen Personifikationen interessiert ist, betont angesichts der Stellung der Frau zu der Zeit den ideologischen, eindeutig „allegorischen“ Konstruktionscharakter dieser Skulpturen. Die Frau war damals kein Rechtssubjekt, jede

---

<sup>113</sup> Die Beziehung zwischen wörtlichen Zeichen und figurativer Bedeutung in der Allegorie wird gerne als arbiträr definiert, was insofern nicht stimmt, als die Beziehung natürlich motiviert ist, also nach gewissen Vorgaben und Ähnlichkeiten oder zumindest Analogiemöglichkeiten ausgewählt ist. Auch im Emblem, das so oft für die Verstiegenheit und ‚Willkürlichkeit‘ der Bedeutungssetzung erhalten muss, sind die Bilder nach ihrer „Adäquatheit“ in Bezug auf die zu vermittelten Begriffsinhalte ausgewählt, siehe Mödersheim 1998 S. 206.

Handlungsmöglichkeit im Staatswesen war ihr verwehrt, ihre Verwendung als Personifikation der Justitia oder anderer Staatsfunktionen könne deshalb keineswegs als ‚natürlich‘ gelten.<sup>114</sup> Menke, für die allegorisch nur das ist, was ‚Sichtbarkeit und Lesbarkeit auseinandertreten‘ lässt und einen „Widerstreit von wörtlicher und figurativer Lektüre“ austrägt und exponiert, spricht diesen weiblichen Personifikationen ihren Allegoriecharakter dagegen ab.<sup>115</sup> Die Verwendung von Weiblichkeit als Denotat für die figurative Bedeutung des schützenden Prinzips des Staates sei im Verständniskontext der Entstehungszeit eine bereits naturalisierte (beziehungsweise nach Wenk: eine mithilfe ebendieser Skulpturen ‚natürlich‘ werdende), und somit keine willkürliche Zeichensetzung gewesen, und exponiere sich in den Denkmälern auch nicht als willkürlich. Wo Wenk den vermeintlichen ‚Symbolcharakter‘ der Allegorien dekonstruiert, möchte Menke die Disparität zwischen Augenscheinlichem und Eigentlichem in den Skulpturen selbst ausgestellt wissen.

Die Frage, die die in ihrer Zeit ‚naturalisierten‘ Allegorien aufwerfen, lässt sich nicht ohne weiteres lösen. Folgt man Wenks Perspektive, so wird an „Symbolischem“ im Gegensatz zu Allegorischem wenig übrigbleiben, und man landet bei Benjamins Aussage, alles Symbolische sei stets nur vermeintlich so. Folgt man Menke – der eigentlichen Benjamin Vertreterin – so haben viele Allegorien keinen Bestand mehr. Weite Bereiche der Propaganda oder der „Mythen des Alltags“ (Barthes), ein wichtiges Wirkungsfeld allegorischer Konstruktion, würden herausfallen.

3. *Prätex/Diskursbezogenheit*: Um die figurativen Bedeutungen einer Allegorie zu entschlüsseln, bedarf es erklärender Bezugstexte, die im Text selbst angedeutet werden. Die Allegorie kann einen oder mehrere Bezugstexte indizieren. Wesentlich ist, dass der Bezugstext „die vorausgehende und vorausgesetzte Bedeutung, das schon Gesagte, Bekannte, Gewusste, und Erinnerbare“ ist.<sup>116</sup> Es ist meist ein kanonisierter, öffentlicher diskursiver Bezugsrahmen, der aufgrund seiner Vorgängigkeit gegenüber der konkreten allegorischen Gestaltung auch Prätex genannt wird. Der Prätex stellt den epistemologischen Kontext, in dessen Termini das Gezeigte gedeutet werden soll. Mit ihm (oder ihnen, denn es geht oft um mehrere Prätex) gibt die Allegorie die Perspektive der Interpretation selbst vor, situiert sich diskursiv und thematisiert ihren Verständnis- und Deutungshorizont mit.

---

<sup>114</sup> Wenk 1996 S. 61 f.

<sup>115</sup> Menke 2010 S. 100-102, Zitat S. 101.

<sup>116</sup> Kurz 1988 S. 42.

Die Bezugstexte werden in der Allegorie nicht nur zitiert, sondern angewendet, das heißt in Anschauliches übersetzt. Wie Gerhard Kurz schreibt: "Der Text legt den Praetext aus, er kommentiert ihn, indem er ihn indirekt darstellt, vergegenwärtigt und wiederholt".<sup>117</sup> Der Prätext wird durch den Intitaltext gelesen, der Initialtext durch den Prätext, das Verhältnis der Deutung ist reziprok. Der allegorische Sinn ergibt sich dabei nicht durch eine ikonografische Identifizierung, sondern konstituiert sich im Zusammenwirken und der gegenseitigen Kommentierung von Initial- und Prätext(en). Die allegorische Sinnebene ist also jene, in der die ikonografische Bedeutung eingesetzt wird für eine weitere, ein Geschehen oder die Geschichte oder den Diskurs kommentierende Aussage. Die ikonografische Entzifferung ist stets nur der erste Schritt einer Entschlüsselung der allegorischen Sinnebene, welche sich aus dem Wechselspiel zwischen Dargestellten und Referenzen/Ideenzusammenhang ergibt. Die Werkanalysen werden dies exemplarisch zeigen.

Über den Prätext enthält die Allegorie stets mindestens eine Doppelzeitlichkeit: den Moment des Erzählten sowie die Zeit des ihm übergeordneten Vorgängigen, Tradierten, auf das es sich bezieht. Damit zeichnet sich die Allegorie als ein inhärent geschichtsbewusstes Verfahren aus und schafft automatisch Erinnerungsräume. Sie erzählt „Altes als Neues [...] und Neues als Altes“.<sup>118</sup> Das Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit kann dabei ganz unterschiedlich gestaltet sein. Die Gegenwart kann als Bruch und Verlust des Vergangenen, aber auch als Kontinuität und Fülle dargestellt werden. Entgegen der Behauptung einiger Theoretiker kann die Allegorie somit melancholisch sein, muss es aber nicht.<sup>119</sup>

4. *Kodierung – Herausforderung an die Rezeption:* Allegorische Werke stellen eine besondere Herausforderung an den Leser/Betrachter. Mehr als anderswo wird die Lektüre zu einem bewussten Prozess aktiven Übersetzens und Entschlüsselns. Potenziell alles, was man sieht oder liest, meint mehr, als es sagt oder zeigt, und kann vielfach kodiert sein. Man muss die Anspielungen erkennen, und sich vor allem in den Bezugstexten auskennen, bevor man sich an eine Entschlüsselung des allegorischen Sinns machen kann.

---

<sup>117</sup> Ebda. S. 43.

<sup>118</sup> Ebda. S. 42.

<sup>119</sup> Seit Benjamin ist die Anbindung der Allegorie an die Melancholie weitverbreitet, vgl. van Reijen 1992. Diese Verbindung mag in vielen Werken des Barocks oder auch der Moderne zutreffen, ist aber keineswegs eine bindende, noch – epochenübergreifend – die vorherrschende. In vorliegender Arbeit spielt die Melancholie keine Rolle, weil Pasolinis Filme, wie bereits gesagt, m.E. nicht ohne weiteres auf einen melancholischen Nenner gebracht werden können.

Zeichentheoretisch gesehen destabilisiert die Allegorie Referenz also auf zweierlei Art. Zum einen reizt sie die Polysemie jedes Zeichens aus, indem sie mindestens zwei parallel laufende Verwendungskontexte zeigt, meist dagegen jedoch mehr. Ein und dasselbe Zeichen kann mit Bedeutung regelrecht überladen, sein Signifikat je nach Referenzkontext permanent verschoben werden. Zum anderen operiert die Allegorie mit Verschlüsselung und Anspielung.

Vor dem Hintergrund einer poststrukturalistischen Zeichentheorie sind die genannten Elemente des referenziellen Bruchs, der Polysemie und der Instabilität des Signifikats freilich nichts Besonderes, sondern Grundeigenschaften eines jeden Zeichenvorgangs, insbesondere des ästhetischen. Das Besondere der Allegorie ist von dieser Perspektive aus betrachtet, wie *sehr* sie sich darauf stützt. Sie versucht nicht, Doppel- oder Vieldeutigkeit zu überdecken, sondern setzt diese kontinuierlich ein und stellt sie aus. Darin lässt sie sich auch nach wie vor von dem als ‚romantisch‘ verstandenen Symbolbegriff abgrenzen. Mag es Letzteren in seiner radikalen, idealtypischen Form auch nie gegeben haben, so beschreibt er noch in abgemilderter, dekonstruierter Form eine der Allegorie klar entgegengesetzte künstlerische und ästhetische Ambition: nämlich den Versuch, mit Hilfe eines Zeichentypus, in dem Zeichen und Bedeutung eine organische Einheit bilden, eine „augenblickliche Evidenz“<sup>120</sup> zu inszenieren. Die Allegorie dagegen vertritt einen Zeichentypus, der die Differenz zwischen Zeichen und Bedeutung und die Konstruiertheit, Geschichtlichkeit und Offenheit der Bedeutungsgebung vorführt. Auch wenn sich in der Praxis das meiste im Mittelbereich zwischen diesen Polen abspielt und die Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie sehr oft debattierbar ist, so markieren diese zwei Ansätze doch zwei qualitativ und kategorial unterschiedliche ästhetische Haltungen.

Zusammenfassend lässt sich also sagen dass die Allegorie in ihrer markierten Diskursbezüglichkeit ein Modus ist, welcher das konkrete literarische oder bildliche Material stets in Abhängigkeit von und in kommentarischer Funktion auf einen übergeordneten, dem konkreten Material äußerlichen und vorgängigen Ideenzusammenhang einsetzt. Sie kann anschauliche Symbole und Metaphern ebenso wie deskriptive Wiedergaben realistischer Weltentwürfe in sich integrieren, ist aber auf betont gedeutete Weltentwürfe ausgerichtet. Das führt zu Spannungen. Im Film werden diese Spannungen aufgrund der fotografisch konkreten und bewegten profilmischen Elemente notwendig andere, größere sein als in der Literatur,

---

<sup>120</sup> Weinberg 1998 S. 235.

Rhetorik oder auch bildenden Kunst. Von lebendiger, bewegter Konkretheit lässt sich weniger leicht abstrahieren als von Worten oder statischen Bildern. Man bleibt an den Gegenständen ebenso haften wie man von ihnen mitgerissen wird. Bei schwachen Allegorien, deren allegorische Ebene sich über den narrativen Bogen und allegorische Motive im Hintergrund des illusorischen Geschehens realisiert, lässt sich diese Spannung überdecken beziehungsweise auf wenige kristalline Momente reduzieren. Bei starken Allegorien, in denen die Allegoriesignale den Fluss immer wieder unterbrechen und die Bedeutungsaufladung ostentativ markieren, tritt die Spannung dagegen besonders deutlich hervor.

Wie genau sich die Phänomenalität der Gegenstände und Körper im Moment ihrer allegorischen Semantisierung behauptet (oder nicht), wird von Regisseur zu Regisseur oder auch von Film zu Film unterschiedlich sein. So bemerkt auch Langford, dass die Allegorisierungen Schroeters ganz anders funktionieren als zum Beispiel diejenigen Alexander Kluges.<sup>121</sup> Ist bei Kluge der Diskurs ein zwar poetischer, aber dennoch präziser und didaktischer, bleibt er bei Schroeter eher im Ungefähren zugunsten einer extrem affizierenden, theatralen Erfahrung multipler Zeitlichkeiten. Bei Godard, einem anderen großen Allegoriker der Zeit, ist es wieder anders, indem die Didaktik sich direkt in einen marxistischen Dingmaterialismus einmischt. Wie Pasolini sein Material gegenüber einer zusätzlichen Bedeutungsaufladung in Stellung bringt, es resistent querstellen lässt, spielerisch integriert oder aber doch auf Zeichenhaftigkeit reduziert, wird Fokus der nachfolgenden Filmanalysen sein.

---

<sup>121</sup> Langford 2006 S. 120.

### I.3. Pasolinis Filmtheorie vor dem Hintergrund der Allegorie

Sucht man in Pasolinis filmtheoretische Schriften nach einer Wertschätzung oder gar einem Zugeständnis zu einer allegorischen Praxis, so wird man vordergründig nicht fündig. Pasolini hat sich zur Allegorie nur wenig und in seinen filmtheoretischen Schriften überhaupt nicht geäußert. In seiner literaturwissenschaftlichen Abhandlung zu Dante erwähnt er das Allegorische nur am Rande und folgt dabei jenem verkürzten Begriff von Allegorie, der sie mit reiner Funktionalität und Rationalität kurzschließt. Als „prosaisch“ und „unästhetisch“ bezeichnet er die allegorische Seite der *Göttlichen Komödie*, die ihren moralisch-theologischen, eschatologischen Gehalt im erhabenen Stil vermittle und die Figuren zum Gegenstand eines „zutiefst objektivierbaren Blicks“ mache, und profiliert ihr gegenüber die impressionistische, geschichtlich-dokumentarische Seite des Werks. Diese wirke der Funktionalität entgegen, entwerfe die Figuren „mit der blendenden Unmittelbarkeit der ‚Poesie‘“ und entziehe sie jeder Objektivierbarkeit.<sup>122</sup> Dass im Zusammenspiel dieser beiden Seiten die Allegorie weiterwirkt, sich neuen Spielraum erobert, ja einen Rahmen bietet, der es dem Profanen ermöglicht, sich besonders zu manifestieren (siehe *Accattone* im nachfolgenden Kapitel), erwägt Pasolini nicht. Dafür interessiert er sich zu wenig für die Allegorie und steht wohl auch zu sehr unter dem Einfluss Auerbachs.<sup>123</sup> Die Vermischung von heilig und profan, beziehungsweise erhabenem und niederem Stil bei sich und Dante – eine Vermischung, die in beiden Fällen einer allegorischen Rahmung geschuldet ist – diskutiert er stets in Begriffen der Kontamination, des Pastiche, gelegentlich auch des Magmas und der freien indirekten Rede, nicht aber des Allegorischen.<sup>124</sup>

Im Gespräch mit Jean Duflot und im Rahmen seiner mythischen Filme der zweiten Hälfte der 1960er Jahre kommt Pasolini erneut auf die Allegorie zu sprechen. *Teorema* definiert er als einen insofern allegorischen Film, als alles in ihm „symbolisch“ sei, jedes Ding etwas anderes bedeute und eine Funktion hinsichtlich der Parabelstruktur habe, es keinerlei „Redundanz“ gebe.<sup>125</sup> Letztere, mit der er in Anlehnung an Roland Barthes impressionistische Zufälligkeiten oder Nebenschauplätze meint, also nicht-funktionale

---

<sup>122</sup> „Dantes Wille, Dichter zu Sein“ (1965) in Pasolini 1982 S. 136.

<sup>123</sup> Vgl. Auerbachs verkürzten, negativen Begriff von Allegorie wie erwähnt in Fußnote 74 S. 30.

<sup>124</sup> Vgl. Pasolini in Halliday 1995 S. 40 und S. 50, in Duflot 2002 S. 137 und S.141 und in Faldini/Fofi 1986 S. 80 - 82.

<sup>125</sup> Pasolini in Duflot 2002 S. 119-120. Später wird er seinen Roman *Petrolio* (1975) an einer Stelle des Buches als fast schon mittelalterlich allegorisch bezeichnen, siehe Trentin 2013 S. 1029.

Momente, die ihren Wert ganz in ihrem phänomenalen Erscheinen haben, sind für ihn dem realistischen, auch „poetisch-realistischen“ Film vorbehalten, zu dem er *Accattone* zählt. Die Assoziation der Allegorie mit strenger Funktionalität und dem Ausschluss impressionistisch-realistischer Momente ist wohl auch der Grund, warum Pasolini angesichts des so deutlich allegorischen, gleichzeitig aber auch impressionistisch-verspielten Films *Uccellacci e Uccellini* nie von einer Allegorie spricht, sondern von einer „ideologischen Fabel“.<sup>126</sup>

Konzediert Pasolini den Filmen seines mythischen Quartetts (*Edipe Re*, *Teorema*, *Porcile* und *Medea*) allegorischen Charakter, so scheint er in seinen filmtheoretischen Schriften derselben Jahre auf den ersten Blick gegen den Einsatz allegorischer Filmzeichen regelrecht anzuschreiben. Wiederholt grenzt er in diesen Schriften die Sprache des Kinos gegen das symbolische, „willkürlich“ kodierte Zeichensystem der Sprache (welches auch der Allegorie zugrunde liegt) scharf ab und insistiert auf dem gegenständlich konkreten, „unmittelbar sich selbst bedeutenden“ Charakter der Phänomene im Film. Bekannt und berüchtigt seine Aussage, dass das Kino die „Reproduktion der Wirklichkeit“ mit der Wirklichkeit sei, ein Aprà oder Joaquim im Film ganz derselbe wie im realen Leben.<sup>127</sup> Seitens der Semiotologen der Zeit – in deren Diskurs er lautstark und „häretisch“ einbricht<sup>128</sup> – zieht ihm das den Vorwurf zu, er verstehe die grundlegende semiotische Unterscheidung zwischen Signifikant und Referent nicht, negiere die Zeichenhaftigkeit des Films, und vertrete einen naiven Realismus.

Die semiotischen und linguistischen Theorien und deren Anwendung auf den Film sind damals frisch und aktuell. Pasolini liest sich eher schnell und ungeduldig ein und interveniert mit seinen Redebeiträgen, spontanen Aufsätzen, und vielen Nachbemerkungen vergleichsweise unsystematisch, subjektiv empirisch und oft widersprüchlich in den Diskurs. Während er einerseits den Anspruch erhebt, auf Augenhöhe mit den maßgeblichen Theoretikern der Zeit zu diskutieren, so übernimmt er andererseits an keiner Stelle den objektiven Duktus des wissenschaftlichen Schreibens. Wie oft angemerkt, bleibt sein Schreiben auch in seinen theoretischen Schriften persönlich, prozessual, mündlich-gesprächig

---

<sup>126</sup> Pasolini in Faldini/Fofi 1986 S. 100.

<sup>127</sup> Das Beispiel Aprà gibt er in „Einfälle zum Kino“, einem Interview von 1966 für die Filmzeitschrift *bianco e nero*, bei dem der Filmkritiker Andriano Aprà anwesend war, Pasolini 1982 S. 219; das Beispiel Joaquim gibt er in „Res Sunt Nomina“ (1971), Pasolini 2015 S. 273 f.

<sup>128</sup> Pasolinis Schriften zum Kino (und der Sprache und der Literatur) wurden 1972 bei Garzanti unter dem Titel „Empirismo Eretico“ („häretischer Empirismus“) veröffentlicht. Die deutsche, leicht gekürzte Fassung übersetzt dies mit „Ketzererfahrungen“, Pasolini 1982.

und „en *poète*“. <sup>129</sup> Er präsentiert nichts Fertiges oder Abgeschlossenes, sondern lässt uns an der Entwicklung seiner Gedanken teilhaben; springt und dreht und wendet seine Argumente wie es ihn in den Sinn kommt; nimmt seine Beispiele gerne aus seiner unmittelbaren Umgebung oder eigenen Geschichte; und führt seine Aussagen schließlich auch wiederholt auf seine ganz subjektive, ‚fetischistische‘ und ‚gläubige‘ Sicht der Wirklichkeit zurück. „Häretisch empirisch“ trifft seine Herangehensweise insofern sehr gut.

Was seinerzeit skandalisiert, erfährt ab den 1980er Jahren eine Neubewertung, als Pasolinis Beiträge weniger auf ihre linguistische und semiotische Stichhaltigkeit hin untersucht als im Hinblick auf ihre poetischen, ästhetischen und filmphilosophischen Aussagen diskutiert werden und man viel Wegweisendes hinsichtlich der kulturalistischen und poststrukturalistischen bis hin zur feministischen Wende der nachfolgenden Jahrzehnte erkennt. <sup>130</sup> Auch folgende Untersuchung geht diesem Ansatz nach. Denn das Allegorische, so wird sich zeigen, findet sich nicht auf der Ebene von Pasolinis linguistischen oder filmsemiotischen Beiträgen, sondern in seinem ästhetischen und erkenntnistheoretischen Verständnis der Wirklichkeit selbst.

### Kino: Reproduktion der Wirklichkeit

Wichtig für Pasolinis filmtheoretische Überlegungen ist zunächst seine Unterscheidung zwischen Kino (als *langue*/Sprach- beziehungsweise Zeichensystem) und Film (als *parole*/konkrete Anwendung) – auch wenn diese Grenzziehung in seiner Argumentation nicht immer einfach ist, er selbst seine Termini oft durcheinanderbringt. <sup>131</sup> Das „Kino“ steht bei Pasolini für eine abstrakte, abstrahierte Instanz, eine Art „Apriori“ des

---

<sup>129</sup> Pasolini in Halliday 1995 S. 151. Besonders aufschlussreich hinsichtlich der „Poetik der Heterogenität“, die auch Pasolinis politischen, essayistischen und wissenschaftlichen Schriften kennzeichnet, siehe Groß 2008a S. 245 f. und Groß 2013.

<sup>130</sup> Vgl. Teresa de Lauretis 1981 und de Lauretis 1984 S. 48 f., Giuliana Bruno 1994, und Naomi Greene 1990 S.105 f. Als wegweisend unterstreichen diese Kritikerinnen u.a. Pasolinis Schwerpunktverlagerung vom Kino als Zeichensystem hin zu Fragen der sinnlichen Wahrnehmung und des sozialen Kodes, mit dem wir die Wirklichkeit wie das Kino interpretieren; sein Verständnis des Films als kommunikative Praxis, die auf die Wirklichkeit rückwirke; sein Zugeständnis an das subjektive und affektive Element aller Lektüre und Interpretation – wie er es beispielhaft auch an seiner eigenen Schreibweise vorführt; und seine Einsicht in die kulturelle Verfasstheit aller Natur sowie seine Vorwegnahme einer Theorie der ‚unendlichen Semiose‘.

Zur Wertschätzung von Pasolinis filmtheoretischer Überlegungen seitens Deleuze und den Eingang dieser Überlegungen in Deleuzes eigene Filmtheorie, siehe Greene 1990 S. 107 f. und Groß 2008a S.248 und 263 f.

<sup>131</sup> Zur Wichtigkeit von Pasolinis Unterscheidung zwischen Kino und Film siehe auch Angela Oster, Oster 2001 S. 26. Mir unverständlich erkennt Oster in Pasolinis Schriften allerdings eine „konsequente“ Unterscheidung dieser zwei Ebenen, wo er sie doch permanent verwischt.



Films.<sup>132</sup> Es ist nicht kultureller Ort, Dispositif, oder Industrie, sondern eine befähigende mediale Operation, also eher das, was in der Literatur bis dato „das Filmische“ genannt wurde.<sup>133</sup> Nur auf dieser abstrakten Ebene, nicht aber in dem die Wirklichkeit stets transformierenden Film (siehe weiter unten), kommt es zu der Eins-zu-eins „Reproduktion“ der Realität, wird das Kino, als eine Art „virtuelles Auge“, analogisiert mit einer kontinuierlichen und implizit multiperspektivischen Einstellungssequenz, die die Wirklichkeit in ihrem ganzen Reichtum an Dingen, Gesten, Handlungen, Bewegungen und Tönen mit ebendieser Wirklichkeit ausdrückt.<sup>134</sup>

Für seine Unterscheidung zwischen Kino und Film greift Pasolini zurück auf die Kategorien *langue* vs. *parole* von de Saussure und Christian Metz, sprengt deren linguistischen Ansatz jedoch sofort, indem er nach dem besonderen Bezug des Kinos zur Wirklichkeit fragt – und als *langue* der Filme die Wirklichkeit selbst bestimmt.<sup>135</sup> Auch bezüglich seiner Analyse der kinematografischen Zeichen schießt er über den linguistischen Rahmen hinaus, indem er von Anfang an den audiovisuellen und bewegten Aspekt der Kinosprache fokussiert, anstelle sie kleinteilig zu zergliedern. Das linguistische Monem „Lehrer“ zum Beispiel analogisiert er nicht mit einem Einzel- beziehungsweise Standbild des Lehrers, sondern mit einer Einstellung, also einer Konstellation von Dingen in einer Dauer. Das, was man für das Signifikant „Lehrer“ brauche, „das Gesicht des Lehrers, die Tafel, die Bücher und das Stück Landkarte etc.“, analogisiert er mit dem Phonem (dem Laut als kleinste, noch nicht bedeutungstragende Einheit der Sprache), merkt aber gleich an, dass die kinematografischen Phoneme im Unterschied zu den linguistischen nicht abstrakt seien, sondern „Dinge und Gesten“, in denen die Wirklichkeit „fortwährt“.<sup>136</sup> Diese Analogie zu den beiden linguistischen Gliederungsebenen hat viele provoziert, allen voran Umberto Eco, und das zu Recht.<sup>137</sup> Pasolini selbst nennt die Analogie den schwachen Punkt seiner Theorie

---

<sup>132</sup> Groß 2008a S. 249; siehe auch Pasolini: „Wir kennen die ‚Filme‘ [...] aber das ‚Kino‘ kennen wir nicht“, in „Einfälle ...“, Pasolini 1982 S. 217.

<sup>133</sup> Dieses Filmische wurde von den früheren Filmtheoretikern dabei unterschiedlich lokalisiert, beispielsweise „in der Laufbewegung der Bilder, der filmischen Apparatur, der Montage, der Indexikalität des filmischen Bildes, seiner Materialität, in der Großaufnahme und so weiter“, Sabine Nessel 2008 S. 53. In den 1960er Jahren war die Frage nach dem Filmischen allerdings nicht mehr aktuell, „mit der Etablierung des Textparadigmas der Filmtheorie [...] ist eine Dekonstruktion der Idee des eigens Filmischen verbunden und das ‚ontologische Paradigma‘ tritt zugunsten eines ‚methodologischen Paradigmas‘ zurück“, ebda.

Pasolini mag semiotisch/linguistisches Vokabular benutzen, sein Interesse jedoch gehört „dem Filmischen“ bzw. dann sehr schnell der Erfahrung der Wirklichkeit selbst.

<sup>134</sup> Siehe „Einfälle ...“, Pasolini 1982, S. 219/220 und „Lebendige Zeichen und Tote Dichter“ (1967), ebda. S. 242.

<sup>135</sup> Siehe „Lebendige Zeichen ...“, ebda. S. 244f.

<sup>136</sup> Siehe „Die Schriftsprache der Wirklichkeit“ (1966), Pasolini 2012 S. 76/77, Kursivsetzung U.T.

<sup>137</sup> Siehe Eco 1972 S. 250 – 266 (im italienischen Original 1968 erschienen).

und hebt sie noch weiter aus, indem er einige Seiten später anmerkt, eine Einstellung bestehe stets aus einer Ansammlung von Monemen in Form von „Relativsätzen“, sei mit anderen Worten sofort Handlung: ein „Junge, *der* lächelt“, eine „Frau, *die* schaut“, ein „Objekt, *das* dort ist“ oder eben ein „Lehrer, *der* unterrichtet“. <sup>138</sup>

Pasolini setzt zur Zergliederung an, zieht diese allerdings nicht durch, sondern kommt sehr schnell wieder zurück aufs Ganze – auf eine Konstellation von Erscheinungen in der Dauer. Er etabliert linguistische Analogien, nimmt diese im nächsten Moment aber wieder zurück und führt die Fähigkeit des Kinos, die Wirklichkeit zu reproduzieren, an keiner Stelle wirklich aus, sondern setzt sie als gegeben. Auf die mechanische Aufnahmeapparatur, das Fotografische oder das Stückwerk des Filmischen geht er nirgends weiter ein. Stattdessen setzt er direkt an der empirischen Erfahrung von gegenständlich konkreten Phänomenen in Bewegung an. Darin, eben wie er von der Wahrnehmung der filmischen Einstellung kurzerhand auf die Sprache und Lesbarkeit der Wirklichkeit selbst wechselt und eine „Semiologie der Wirklichkeit“ <sup>139</sup> einfordert, liegt sein Bruch nicht nur mit der Filmsemiotik, sondern auch mit sämtlichen vorangegangenen Theorien des Filmischen oder des filmischen Realismus.

Basis der filmischen Kommunikation ist nach Pasolini die Sprache der physischen Phänomene. Diese ist an erster Stelle und originär visuell, und besteht aus einem lexikalisch nicht erfassbaren Reservoir an existierenden oder noch möglichen Bildzeichen. Die gesprochen-geschriebene Sprache beschreibt Pasolini wiederholt als supplementär, als eine symbolische und konventionelle Sprache, die die nicht-symbolische, unvermittelt sprechende Sprache der physischen Gegenwart ergänze. Bezüglich des gesprochenen Wortes betont Pasolini beispielsweise, dass erst die Mimik dessen Sinn bestimme (weshalb er in seinen Schriften auch zu ungewöhnlichen Maßnahmen greift). <sup>140</sup> Die Zeichen der physischen Gegenwart begegnen uns nach Pasolini im Kino wie im Alltag gleichermaßen. Durch die Alltagswahrnehmung, aber auch durch unsere Träume und Erinnerung (als Ursprachen visueller Kommunikation) haben wir diese Zeichen zu lesen gelernt. Sie sind unser

---

<sup>138</sup> „Die Schriftsprache“, Pasolini 2012 S. 84. Siehe S. 76/77 und S. 84 für Pasolinis sprunghaften und verwirrenden Wechsel zwischen der Gleichsetzung von Monem und Einstellung und der Betonung auf deren Differenz.

<sup>139</sup> Beispielsweise in „Einfälle ...“, Pasolini 1982 S. 219.

<sup>140</sup> Siehe den Interviewband von Duflot, in dem Pasolini seine Antworten nachträglich mit Kommentaren zu seiner Mimik, Gestik und Intonation ergänzt hat. Im Vorwort erklärt er sich zu diesen „Regieanweisungen“, wie er sie nennt, und beklagt die Verkürzung, die eine rein schriftliche Wiedergabe von phonisch-gestischen Äußerungen unternahme, Duflot 2002 S. 9/10. In den „Ketzererfahrungen“ findet sich vieles kursivgesetzt, großgeschrieben und/oder mit Ausrufezeichen versehen, man hört förmlich Pasolinis Intonation, hört ihn ausrufen oder insistieren. Ähnliches wird er in *Uccellacci e Uccellini* machen, siehe nachfolgende Filmanalyse.

„gemeinsames Erbe“.<sup>141</sup> Den „Kode“, mit dem sich uns die objekthafte Konkretheit der Umwelt erschließt – egal ob in der Dreidimensionalität des Alltags oder auf zweidimensionale Fläche projiziert – bezeichnet Pasolini wiederholt als „unausdrücklich und unbewusst“<sup>142</sup> und führt ihn auf die Pragmatik des Überlebens zurück: Dieser Kode, den Pasolini auch als „Urkode“ oder „Kode des Kodes“ bezeichnet, ermöglichte schon dem „Wilden“ zu unterscheiden, welches Tier er töten und essen könne und vor welchem er besser davonlaufe.<sup>143</sup> Gleichzeitig weist er diesen Kode von vornherein als einen gesellschaftlichen aus; und betont den ‚sprachlichen‘ Charakter des Kodes, nennt das visuelle Lesen der Wirklichkeit im Alltag – „über die schlichte und einfache optische Präsenz“ der Tätigkeiten und Gewohnheiten unserer „Umweltgemeinschaft“ – unsere „Kommunikation mit der Wirklichkeit“, beziehungsweise ein „Zwiegespräch zwischen uns und der Umwelt“.<sup>144</sup>

Die ‚Sprache‘, wie Pasolini sie in seiner „Semiologie der Wirklichkeit“ einsetzt, ist nicht länger die linguistische, auch keine ausgearbeitete bildtheoretische, sondern wird unter der Hand synonym mit Ausdruck. Umgekehrt wird jede phänomenologische Präsenz zu einem Ausdruck und also zu einer Sprache. Wichtig ist dabei der Aspekt der Dauer, der aus jedem Ausdruck eine Handlung und Äußerung macht. Außergewöhnlich und aktuelle Diskussionen zur „agency“ und „Aktanten“ vorwegnehmend ist dabei Pasolinis Ausdehnung des Handlungsbegriffs auf alles und jedem. So „handeln“ nach Pasolini auch ein „träger Stein, der am Rand eines Flussbetts liegt“<sup>145</sup> oder die Gegenstände, die unsere materielle Umwelt ausmachen und denen Pasolini eine erzieherische Wirkung zuerkennt, die sich uns ins Fleisch schreibe. Bekannt sein Beispiel eines Vorhangs aus seiner Kindheit, in dem sich – freilich rekonstruiert aus der Erinnerung – eine ganze kleinbürgerliche Welt verdichtet und ihm aufgeprägt hat:

„Das erste Bild meines Lebens ist ein Vorhang, ein weißer, durchsichtiger Vorhang, der bewegungslos (glaube ich) vor einem Fenster hing, das auf eine triste und dunkle Gasse hinausging [...] [I]n diesem Vorhang verdichtet und verkörpert sich der ganze Geist meines Geburtshauses.“

Darauf beschreibt Pasolini noch andere Einrichtungsgegenstände, die, zusammen mit dem Vorhang, ihn gelehrt hätten:

---

<sup>141</sup> „Das ‚Kino der Poesie‘“ (1965) in Jansen/Schütte S. 49.

<sup>142</sup> „Ist Sein natürlich?“ (1967), Pasolini 1982 S. 229 und „Lebendige Zeichen...“, ebda. S. 243.

<sup>143</sup> „Tabella“ (1971), Pasolini 2015 S. 313.

<sup>144</sup> „Kino der Poesie“, in Jansen/Schütte 1985 S. 50.

<sup>145</sup> „Res sunt Nomina“ in Pasolini 2005 S. 257 bzw. Pasolini 2015 S. 275. Vgl. auch Lorenz Engell zur Aktualität von Pasolinis Aufsatz „Die Schriftsprache der Wirklichkeit“ im Kontext der Akteur-Netzwerktheorie, Engell 2012 S. 95.

„[...] wo ich geboren war, in welcher Welt ich lebte und vor allem, wie ich meine Herkunft und mein Leben verstehen sollte [...] Die Erziehung, die ein Junge durch Gegenstände, durch Dinge, durch physische Wirklichkeit erfährt – mit anderen Worten durch die materiellen Erscheinungsformen seiner sozialen Lage –, macht den Jungen körperlich zu dem, was er sein ganzes Leben lang sein wird. Sein Fleisch wird geformt als Umhüllung seines späteren Geistes. Die soziale Lage eines Individuums erkennt man an seinem Fleisch (jedenfalls nach meiner persönlichen historischen Erfahrung). Denn es wird physisch geformt durch die erzieherische Wirkung der Materie, aus der seine Welt besteht.“<sup>146</sup>

Bezogen auf die Handlung als „menschliche Ausdruckssprache“<sup>147</sup> (und als die „erste und hauptsächlichste Form“ dieser Sprache) betont Pasolini deren performativen Charakter, spricht von „Aufführung“: „[I]ndem wir leben, führen wir uns also auf und wohnen wir der Aufführung anderer bei. Die Wirklichkeit der menschlichen Welt ist nichts anderes als diese doppelte Aufführung, in der wir Schauspieler und zugleich Zuschauer sind.“<sup>148</sup> Seine Beschreibung an anderer Stelle von Andy Warhols Assistenten und Schauspieler Jerry Malanga, wie dieser auf uns zuschreitet, liest sich wie ein nachgereichtes Beispiel für diese These. Sehr wirkungsvoll beschwört Pasolini die Präsenz Malangas herauf, beschreibt Aussehen, Gang, Gebaren, kurz: wie er sich präsentiert und aufführt. Dabei fokussiert er nur auf die Erscheinung Malangas und lässt offen, ob es sich um einen Film- oder einen realen Moment handelt – eine Unterscheidung, die man aufgrund der gegebenen Beschreibung tatsächlich nicht treffen kann. Erst zum Schluss löst er das Rätsel auf und erklärt, bei seiner Beschreibung handle es sich um Jerry Malanga in einer Theateraufführung. So möchte er bewiesen haben, dass das Phänomen „Malanga“ in der Realität, dem Film und dem Theater in gleicher Sprache zu uns spricht.<sup>149</sup> Mit diesem Fokus auf den Phänomenen selbst, ungeachtet deren Erscheinungskontexts, hebt Pasolini die Differenz zwischen den eigentlichen Aufführungskünsten (Film und Theater) und der Alltagsrealität auf und erklärt die Welt und

---

<sup>146</sup> „Schule des Widerstands: Gennariello“ (1975), in Pasolini 1991 S. 20/21. Pasolini merkt an, dass die Wirkung des Vorhangs ihm als Kind nicht bewusst war. Die Erfahrung und Erkenntnis ist also erst im Nachhinein erkennbar.

<sup>147</sup> Pasolini benützt an dieser Stelle seines Aufsatzes „Die Schriftsprache der Wirklichkeit“ den Saussure’schen Terminus *langage*, der sich auf die Kommunikationsfähigkeit der Menschen mit Hilfe von Zeichen bezieht, und fügt dem Terminus das Adjektiv „espressivo“ an. Die Übersetzung von „menschliche Ausdruckssprache“ übernehme ich von Michael Cuntz, der Pasolinis Essay übersetzt hat, Pasolini 2012 S. 72, siehe dort Fußnote 3.

<sup>148</sup> „Die Schriftsprache ...“, Pasolini 2012 S. 80.

<sup>149</sup> Pasolini im „Kode des Kodes“ (1971), Pasolini 1982 S. 265-274. Bei diesem Text handelt es sich um eine Replik auf die harsche Kritik, die Eco im Jahr 1968 an Pasolinis semiotischen Einlassungen geäußert hat. Wie oft bemerkt, liegt die eigentliche Pointe dieses Textes darin, dass Pasolini Ecos wissenschaftlich-objektiven Präzisierungen mit einem Ansturm an Sinnlichkeit und Schwärmerei begegnet: er beschwört nicht nur einen blondgelockten Jüngling herauf, sondern auch einen rosa Sonnenuntergang und bringt obendrein noch Gott als Urkodierer ins Spiel. Seine semiotischen Bemühungen versucht Pasolini dahingehend zu verteidigen, dass er die Frage nach dem Kode der sinnlichen Perzeption – und damit dem jeder semiotischen Untersuchung zuunterst liegenden aber vernachlässigten Kode – zu seiner eigentlichen Ausgangsfrage erklärt.

die Lebenswirklichkeit zu einem einzigen „gigantischen Happening“.<sup>150</sup> Alles, so Pasolini, sei Handlung, oder genauer: eine auf Zuschauerschaft ausgerichtete Aufführung. Als weitere Beispiele für das große ‚Happening‘, das die Welt ist, führt er „Lenins Revolution“, die Poesie, später noch eine Anweisung für einen Fiat Mitarbeiter an. Mag es zwischen einem revolutionären historischen Ereignis, einem Moment Alltagspragmatik, und der Poesie auch graduelle Unterschiede bezüglich des Handlungscharakter geben, so nicht prinzipielle, weshalb Pasolini seine so unterschiedlichen Beispiele gleichberechtigt anführen kann. Wichtig dabei auch seine Definition des Gedichts, denn gleiches behauptet er auch für den Film. Pasolini definiert das Gedicht als eine „*Handlung*, die in einem Symbolsystem [i.e. der Sprache] deponiert wird wie in ein Vehikel und die im Empfänger wieder zur *Handlung* [i.e. audiovisuelle Entitäten] wird“.<sup>151</sup> Der Handlungscharakter liegt also nicht im Schreiben eines Gedichts, sondern wird dem Gedicht als eigenständige Entität zugestanden, und bezieht sich nicht nur auf den Inhalt des Gedichts sondern auch auf dessen Re-Aktivierung im Kopf des (mitarbeitenden und empfänglichen) Lesers.<sup>152</sup>

Als parallel zur Wirklichkeit agierendes imaginäre „Auge“ teilt das Kino für Pasolini die Handlungssprache der Wirklichkeit. Als etwas, das mit Filmen eigene Welten auf der Leinwand (und wie beim Gedicht anschließend im Bewusstsein des Zuschauers) generiert, ist es bei Pasolini und mit den Worten Lorenz Engells „eine eigene, neue Handlungsform, die aus den Handlungen der Wirklichkeit erwachsen ist, aus ihnen hervorgeht, sie umformt und dann neben ihr mit dem gleichen Verwirklichungsanspruch auftritt“.<sup>153</sup> Pasolini zufolge zieht der Filmautor seine Bilder „aus dem Chaos“, wo sie als Potenzialitäten existieren, und gibt ihnen in bis dahin nicht dagewesener Konstellation und gemäß seiner subjektiven Perspektive eine Form, womit er die Wirklichkeit mit neue Realitäten (Handlungen und Äußerungen) und die Zeichen mit neuer Bedeutung und Geschichtlichkeit anreichert.<sup>154</sup> Die gefilmten Welten teilen die Sprache der Wirklichkeit, werden Teil der Wirklichkeit. Gleichzeitig bieten sie aber auch neue Möglichkeiten für das Nachdenken über die Wirklichkeit. Pasolini analogisiert in diesem Zusammenhang die gefilmten Welten mit dem geschriebenen Wort und reklamiert für das Kino – jetzt als „geschriebene Sprache der Wirklichkeit“ – den Status einer ähnlich

---

<sup>150</sup> In „Die Schriftsprache ...“, Pasolini 1982 S. 80.

<sup>151</sup> Ebda. S. 73, Kursivsetzung Pasolini.

<sup>152</sup> Diese Reaktivierung passiere durch ein ‚Befreien‘ der Worte von ihrer sprachlichen Konventionalität und ihrer ‚Neuerschaffung‘ als eine „Dynamik von Gefühlen, Affekten, Leidenschaften, Ideen“, ebda. S. 79. Siehe auch Pasolini in „Das unpopuläre Kino“ (1970) zum Zuschauer als „zweiten Autor“, Pasolini 1982 S. 255.

<sup>153</sup> Engell 2012 S. 95/96.

<sup>154</sup> „Kino der Poesie“, in Jansen/Schütte 1985 S. 52.

einschneidenden Neuerung wie die Schrift eine war: Habe uns die Schrift zum ersten Mal das gesprochene Wort bewusst gemacht, so lasse uns das Kino zum ersten Mal die Sprache der Alltagswirklichkeit bewusst werden – und vieles an ihr neu entdecken.<sup>155</sup> Diese Bewusstwerdung passiert in zweierlei Hinsicht: einerseits hinsichtlich der Distanz, die die gefilmten Welten beziehungsweise der filmische Erfahrungsraum gegenüber dem Alltagsleben ermöglichen (dazu später); andererseits aber auch in Bezug auf das Nachdenken über das Kino selbst, insofern uns das Kino Pasolini zufolge *unweigerlich* auf die Handlungssprache der Wirklichkeit zurückwirft und uns diese ausführlich untersuchen lässt.

In Bezug auf die Welthaltigkeit und Semiologie des Filmischen geht Pasolini also weder von der technischen Basis noch von einer eigentlichen Semiotik aus, sondern vom audiovisuellen performativen Ganzen der Realität, wie wir sie tagtäglich als eine Vielzahl von Handlungen und Äußerungen erleben. Er „versteht“, wie Engell zusammenfasst, „das filmische Zeichen ausdrücklich nicht als Darstellungsmittel und nicht als Hervorrufen eines Wirklichkeitseindrucks“, geht „Fragen der Indexikalität oder Ikonizität des Filmbildes oder solchen nach der Konstitution der Bedeutung im und durch das Filmbild, auch solchen der Narrativität, wie sie die damalige Semiologie hauptsächlich beschäftigten“ nicht nach, sondern „konzentriert [...] sich ganz auf die operative Kraft des Filmzeichens, auf dessen Charakter als Handlung, als wirklichkeitssetzend, als ontographisch und insofern selbst als Wirklichkeit“, die „einer filmäußeren Wirklichkeit demnach nicht nachgeordnet“ ist. „Vielmehr tragen sich beide Realitäten unauflöslich ineinander ein, sie sind aufeinander immer schon verwiesen und bilden insofern eine einzige Wirklichkeit.“<sup>156</sup> Die Trennung zwischen Referenten (wirkliche Welt) und Zeichen (filmischer Signifikant und filmisches Signifikat) – unhintergebarer Ausgangspunkt für Semiotiker wie Eco –nimmt er nicht vor, interessiert er sich doch genau „für die wechselseitige Einförmigkeit beider Bereiche“.<sup>157</sup>

Pasolinis Bestimmung des Films als sprachähnliche Äußerung und eine Wirklichkeit erzeugende Handlung lässt ihn einerseits eine performative Theorie des Films vorwegnehmen. Letztere verschiebt den Fokus weg von der Frage der Abbildlichkeit (die bei Pasolini allerdings weiterhin zentral bleibt) hin zu dem Aspekt filmischer Welterstellung: das, was ein Film zeigt, ist das, was er selbst erschaffen hat und das in der Wahrnehmung eines Zuschauers

---

<sup>155</sup> „Einfälle ...“, Pasolini 1982 S. 222 und S. 225/226. Dort auch das vielzitierte Zitat, dass die geschriebene Sprache der Wirklichkeit (also das Kino) „unser Denken über die Wirklichkeit veränder[t], denn sie macht aus unseren physischen Beziehungen zur Wirklichkeit [...] kulturelle Beziehungen“, S. 226.

<sup>156</sup> Engell 2012 S. 91/92.

<sup>157</sup> Ebda S. 93.

zur Aufführung kommt.<sup>158</sup> Wo die performative Theorie des Films allerdings an dem technischen Aspekt der filmische Projektionen von Welt festhält und die medialen Vorrichtungen nie aus den Augen verliert, da schießt Pasolini über alle medialen Spezifika hinweg und begründet den Handlungscharakter des Films im Handlungscharakter der realen Welt selbst. Wie kein anderer hebt Pasolini in seiner Argumentation die Grenzen zwischen der Wirklichkeit und den Künsten auf, springt zwischen den Bereichen hin und her und stellt den medialen beziehungsweise nicht-medialen Kontext unserer Wahrnehmung der Erscheinungen hinten an. Bezeichnend dafür auch die Tatsache, dass er seine Beispiele gleichberechtigt aus der Literatur, der Kunst oder dem Leben nimmt und in einem Atemzug mit Stalin einerseits, mit König Manfred aus Dantes *Göttlicher Komödie* andererseits argumentiert.<sup>159</sup> Dass es dabei allerdings nicht zu einer ‚Naturalisierung‘ der Kultur kommt, wie Eco Pasolini vorwarf, sondern tatsächlich zu einer ‚Kulturalisierung aller Natur‘,<sup>160</sup> liegt an Pasolinis immer schon hermeneutischer Herangehensweise an die Wirklichkeit und ihre Phänomene.

## Symbolik

Pasolini verwendet den Begriff „symbolisch“ widersprüchlich und inkonsistent. Am häufigsten meint er damit das arbiträre, rein konventionelle System der gesprochenen oder geschriebenen Sprache, von dem er die gegenständlich konkreten Zeichen des Kinos und der Wirklichkeit abgrenzt: Das Kino, welches wie die Wirklichkeit „Aprà“ mit Aprà ausdrücke, sei „weder willkürlich noch symbolisch“.<sup>161</sup> „Nicht symbolisch“ seien auch die Gesten, Handlungen oder das Schweigen unserer Mitmenschen, welche durch ihre bloße Gegenwart „unvermittelt“ sprächen und bedeuteten.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Vgl. dazu Gertrud Koch 2016 S. 41-64. Dort auch zum Problem jeder linguistisch orientierten Filmsemiotik, da die „montierten Bildfolgen des Films wesentliche Bestandteile der Sprache *nicht* bereithalten: es gibt weder logische noch grammatikalische Strukturen, die eine Sprache des Films konstituierten, und es gibt auch kein Lexikon, mit dem sich die filmischen Wörter nachschlagen oder übersetzen ließen“. Einen Ausweg aus diesem Problem, dass sich durch den zusätzlichen Einsatz von geschriebener und gesprochener Sprache im Film noch verkompliziert, könne in einer performativen Theorie des Films liegen, die den Film als „Formen von Äußerungen“ begreife, die „weder im vollen Umfang linguistisch (...) noch einfach a-sprachlich sind“, S. 41/42.

<sup>159</sup> Stalin und König Manfred sind Pasolinis Beispiele dafür, dass das Leben erst vom Ende her verständlich wird (dazu gleich mehr) in „Lebendige Zeichen ...“, Pasolini 1982 S. 24. Die Verwischung beider Bereiche wird komplett, wenn er Lenins Revolution als ein „großes geschriebenes *Handlungsgedicht*“ bezeichnet, siehe „Die Schriftsprache ...“, Pasolini 2012 S.74, Kursivsetzung Pasolini.

<sup>160</sup> „Der Kode des Kodes“, Pasolini 1982 S. 268.

<sup>161</sup> „Einfälle ...“, ebda. S. 219.

<sup>162</sup> „Kino der Poesie“ in Jansen/Schütte 1985 S. 50/51.

Diese Aussage steht im Widerspruch zu Pasolinis Erwähnung der Zeichen des Traums als Archetypen des Bildzeichens. Gerade Träume sind vielfach verschlüsselt, hochgradig verdichtet und voller Symbole. Zum anderen widerspricht das „unvermittelt“ seiner Anerkennung, zuallererst am Beispiel seiner selbst, der kulturellen und subjektiven Perspektive jeder Lektüre. Es widerspricht auch seiner eigenen Lektürepraxis, alles in einem gesellschafts-politischen Kontext zu lesen, wie zum Beispiel die von Kolben angetriebenen Räder einer Dampflok, die er an einer Stelle als Beispiel für ein allgemeines Filmbildgedächtnis zitiert. Diese klassische, in vielen Filmen eingesetzte Trope assoziiert Pasolini nicht wie allgemein üblich mit dem Vergehen von Zeit, der Überwindung von Distanzen oder der Eroberung von Neuland. Stattdessen erklärt er, dieses Bild spreche zu uns von „dem Fleiß der Menschen“ und für einige „dem Ausgebeutetsein des Lokführers“.<sup>163</sup>

Auch der von Pasolini oft als ‚nicht-symbolisch‘ bezeichnete körpersprachliche Ausdruck existiert gerade bei ihm nicht, vertritt er doch eine dezidiert klassenspezifische und sozio-kulturelle Theorie des Körperausdrucks. Über seine Erscheinung und sein Verhalten zeigt Pasolini zufolge jeder Mensch sofort, wo er „geschichtlich, ethnisch und gesellschaftlich zu lokalisieren“ sei.<sup>164</sup> Zum eingangs erwähnten Joaquim bemerkt er dort auch gleich: „[I]o lo decifro (meticcio? portoghese? indio? olandese? negro?) come nella realtà. [...] risalgo alla sua provenienza dal Nord del Brasile e ai suoi avi...“ (in etwa: „Ich interpretiere ihn (Mestize? Portugiese? Indio? Holländer? Schwarzer?) wie in der Wirklichkeit [...] ich gehe in Gedanken zurück zu seinem Herkunftsort im Norden Brasiliens und zu seinen Vorfahren“).<sup>165</sup> Auch in der Beschreibung Jerry Malangas führt er dessen Erscheinung (spekulativ?) zurück auf eine neapolitanische bäuerliche Herkunft, die sich auf ungewöhnliche Weise mit einer Beatfolklore vermische. Wie auch Peter Kuon betont, „liest Pasolini die Körper und Gesichter, die ihm in der Wirklichkeit begegnen, immer in ihrer Zeichenhaftigkeit.“<sup>166</sup> Stets sucht er nach Spuren von Herkunft, Abstammung und kultureller, geschichtlicher und sozialer (besser: soziolektaler) Zugehörigkeit, und stellt diese in seinen Filmen wie Schriften in den Vordergrund.

An anderer Stelle betont er, dass in der Wirklichkeit „keine ‚reinen Objekte‘“ existierten, sondern alle „von Natur genügend signifikant [sein], um zu symbolischen

---

<sup>163</sup> Ebda. S. 55.

<sup>164</sup> „Ist Sein natürlich?“, Pasolini 1982 S. 230.

<sup>165</sup> „Res sunt nomina“, Pasolini 2015 S. 273, Übersetzung U.T.

<sup>166</sup> Peter Kuon 2001 S. 10.



Zeichen zu werden“;<sup>167</sup> entwickelt dies dann weiter zur Aussage „Res sunt Nomina“ – alle Dinge sind Zeichen; und schließlich hin zu „[i]n Wirklichkeit gibt es kein ‚Bezeichnetes‘, denn auch das Signifikat ist ein Zeichen“.<sup>168</sup> Barthes‘ Diktum, der Film sei metonymisch, formuliert Pasolini dahingehend um, dass „nicht das Kino eine metonymische Kunst [ist], sondern die Wirklichkeit selbst“.<sup>169</sup>

Zeichenhaft aber nicht symbolisch, oder auch „symbolisch aber nicht zeichenhaft“,<sup>170</sup> einerseits unbewusst und nicht- oder vorsprachlich, andererseits eine Sprache – auf diese Umschläge stößt man durchgehend. Wo symbolisch für das arbiträr abstrakte Zeichensystem der gesprochenen oder geschriebenen Sprache steht, wird es abgelehnt. In seiner Bedeutung von ‚über sich hinausbedeutend‘ gibt es bei Pasolini allerdings nichts, was nicht vielfach ‚symbolisch‘ agiert.

## Film

Pasolini schreibt hauptsächlich zum ‚Kino‘, doch es gibt auch einige Passagen zum ‚Film‘, bei dem sich die Dinge etwas ändern. Lasse uns unsere am Leben geschulte pragmatische Alltagswahrnehmung die Gegenstände im Film erkennen, so sei während der Filmvorführung unsere pragmatische Involviertheit ausgesetzt. Wie Pasolini anmerkt, sind wir uns der Fiktion des Films bewusst, nehmen an dem Geschehen nicht selbst Teil, bleiben mit unserem Geruchs- und Tastsinn außen vor.<sup>171</sup> Das habe zweierlei zur Folge. Zum einen bewirke das Aussetzen unseres pragmatischen Wirklichkeitsbezugs, dass uns fünf belanglose Minuten, die wir im Alltag aufgrund unserer Involviertheit als nicht belanglos empfänden, auf der Leinwand als solche erschienen.<sup>172</sup> Zum anderen, und eigentlich im Widerspruch dazu, komme es im Übergang von der Wirklichkeit zum Film zu einer „semantischen Transsubstantiation“, bei der die instrumenteller Kommunikation des Alltags einer ästhetischen Expressivität weiche, Prosa zu Poesie werde, und die Zeichen ein „unendlich“ größeres Potenzial an Mehrdeutigkeit und Bedeutungsfülle entfalteteten.<sup>173</sup>

---

<sup>167</sup> „Kino der Poesie“ in Jansen/Schütte 1985 S. 55.

<sup>168</sup> „Das Nichtverbale als andere Verbalität“ (1971), Pasolini 1982 S. 248.

<sup>169</sup> „Einfälle ...“, ebda. S. 224.

<sup>170</sup> „Ist Sein natürlich?“, ebda. S. 230.

<sup>171</sup> Siehe „Res sunt ...“, Pasolini 2015 S. 278.

<sup>172</sup> Siehe „Ist Sein natürlich?“, Pasolini 1982 S. 231.

<sup>173</sup> „Res sunt ...“, Pasolini 2015 S. 276/277.

Pasolinis Aussagen zur zeitlichen Verlaufsform des Films lösen diesen Widerspruch auf. So bestimmt er als wesentlichen Unterschied zwischen Kino und Film den Schnitt. Verlaufe das imaginäre Kino analog zum Raum-Zeit-Kontinuum der Wirklichkeit, so schneide der Film in dieses Kontinuum hinein, zeige Ein- und Ausschnitte von Zeit und Raum, vor allem aber: arrangiere (das heißt schneide) sie vom Ende her. Bekannt ist Pasolinis Ausspruch „in der Praxis [also im Film] ist das Kino wie ein Leben nach dem Tod“.<sup>174</sup> Damit meint er nicht nur die abgeschlossene Vergangenheit jedes Films, sondern auch die „Transformation der Zeit in bedeutsame und moralische Wirklichkeit“. So, wie der Tod „das ablaufende Leben jäh zusammen[fasse]“, rückwirkend Licht auf dieses Leben werfe, „dessen wesentliche Punkte aus[wähle]“ und „aus ihnen mythische oder moralische Akte außerhalb der Zeit“ mache, so komprimiere der Film eine Geschichte auf ihre bedeutungshaften Momente.<sup>175</sup> Pasolini formuliert diese Gedanken wie eine Beschreibung, wechselt tatsächlich aber über ins Normative. Der Film *hat* Pasolini zufolge zu komprimieren, *soll* wie der Tod alles ‚Bedeutungslose abfallen lassen‘.<sup>176</sup> Ein bloßes, von Pasolini „naturalistisch“ genanntes Abfilmen der Realität, zum Beispiel eine ununterbrochene Einstellungssequenz, lehnt er als „sadistisch und langweilig“ ab oder als etwas, das im Falle einer Dokumentation eines realen Geschehens diesem nicht gerecht werde.<sup>177</sup> Film habe das profilmische Material stilistisch zu bearbeiten, müsse verschiedene Standpunkte synthetisieren, und den Rhythmus, das heißt die Einstellungsdauer, genau kalibrieren, um Sinnhaftes zu schaffen und zu pointieren. Die Komprimierung des profilmischen Materials auf Bedeutungsfülle – und nicht Tiefenschärfe oder Plansequenzen – wird bei Pasolini auch Voraussetzung für Realismus. So nennt er Chaplins „gags“ deshalb ‚realistisch‘, weil die Abstraktion von Handlung und Figur zu einem Automatismus hin Momente „essenzieller“ Menschlichkeit und Wirklichkeit schaffe.<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> „Lebendige Zeichen ...“, Pasolini 1982 S. 243. Hier kommt es auch zu einer von Pasolinis vielen Verwischungen zwischen „Kino“ und „Film“. Pasolini schreibt „das Kino beruht [...] auf der Abschaffung der Zeit“, wo es doch der Film ist, der in das Leben hineinschneidet, das Kino nach Pasolini dagegen der Wirklichkeit parallel läuft.

<sup>175</sup> Ebda. S. 243 und S. 245.

<sup>176</sup> „Ist Sein Natürlich?“, ebda. S. 235.

<sup>177</sup> „Einfälle ...“, ebda. S. 222. Seine Beispiel für das sadistische Spiel mit ununterbrochenen Einstellungssequenzen sind die Filme Marco Ferreris und, an anderer Stelle, Warhols (in „Ist Sein natürlich?“, ebda. S. 232). Zur Insuffizienz der ungebrochenen, statischen Einstellung für die Dokumentation eines Geschehens, siehe sein Essay „Anmerkung zur Einstellungssequenz“ (1967) in Jansen/Schütte 1985 S. 77-84, in dem Pasolini argumentiert, dass nur eine „erzählende“ Montage unterschiedlicher Blickpunkte und der jeweils bedeutsamen Momente eine objektive Sicht auf ein Geschehen geben könne; ein einzelner, subjektiver Blickpunkt dagegen immer beliebig und eben „subjektiv“ bliebe. Er wiederholt hier auch seine Analogie zwischen der Montage und dem Tod als Bedeutungsgenerator: „[D]er Tod macht eine fulminante Montage aus unserem Leben, d.h. er wählt dessen wirkliche signifikante [...] Momente aus und stellt sie in eine Folge“, S. 84.

<sup>178</sup> „La ‚gag‘ in Chaplin“ (1971), Pasolini 2015 S. 271.

Entsprechend seiner Abneigung gegenüber allem Bedeutungslosen, das heißt „Natürlichen“, hat Pasolini in seinen eigenen Filmen nie etwas dem Zufall überlassen oder einfach entstehen lassen, sondern ‚alles rekonstruiert‘<sup>179</sup> und bis ins kleinste Detail geplant. Typisch cinephile Momente, die jenseits einer Semantik primär phänomenologisch aus sich herauswirken – wie zum Beispiel Bressons viel zitierte Scheibenwischerszene in den *Dames du Bois de Boulogne* (1945) oder klassisch die Aufnahmen von Wind in den Blättern – findet man bei ihm nicht. Alles ist bei Pasolini semantisch aufgeladen und weist über sich hinaus – auch ein Rauschen des Windes in Bäumen (wie in *Edipe Re*, siehe weiter unten). Die meisten seiner Filme exemplifizieren Thesen und spannen dafür ein so dichtes und reiches Netz an allegorischen Bezügen, dass selbst, wie die Filmanalysen in Kapitel 2 zeigen werden, die scheinbar freieren Momente diesem nicht entkommen. Entsprechend seines Arguments, dass die Montage wie der Tod alles Leben auf die bedeutsamen Momente komprimiere, ist es dabei der Tod, der in seinen Filmen die Perspektive oder den Fluchtpunkt vorgibt.

### *Res sunt Nomina*

Einerseits der Wirklichkeit und ihrer Phänomene direkt habhaft werden wollen,<sup>180</sup> andererseits alles als vielfach kodierte Zeichen lesen und einsetzen – dieser Grundwiderspruch prägt Pasolinis filmtheoretische Schriften genauso wie seine Filme. Zwar insistiert er wiederholt auf der gegenständlich konkreten, ‚unmittelbaren‘ Erfahrbarkeit der Dinge im Kino wie in der Wirklichkeit, doch begegnet er der Welt stets hermeneutisch, deutet alles. Dies geschieht erstens in gesellschaftspolitischer Hinsicht vor dem Hintergrund seines Marxismus: etwa in der Art und Weise, wie er Körper und Gebaren liest; oder indem er bei einer Dampflok an die Arbeitsumstände des Lokführers denkt; oder indem er in seinen sprach- und filmwissenschaftlichen Schriften zu den von ihm erkannten vorherrschenden Ideologien Stellung nimmt und seine eigenen Argumente und Ansätze immer darin kontextualisiert.<sup>181</sup> Bezüglich seines Hauptarguments, alle Wirklichkeit sei Handlung und ein „großes Happening“ merkt er beispielsweise an, er sei sehr wahrscheinlich auch nur vom

---

<sup>179</sup> Pasolini in Halliday 1995 S. 133: „Ich hasse Natürlichkeit. Ich rekonstruiere alles“.

<sup>180</sup> Jean Dufлот gegenüber erklärt Pasolini, dass ihm der Film die Möglichkeit bot, „das Leben auf umfassendere Art zu erreichen. Mir etwas davon anzueignen, es zu leben, während ich es von neuem schuf. Das Kino lässt mich den Kontakt zur Wirklichkeit halten, und das ist ein physischer, fleischlicher, ich würde sagen, geradezu sinnlicher Kontakt“, Dufлот 2002 S. 20.

<sup>181</sup> Siehe ausführlich dazu Groß 2013.

Zeitgeist beeinflusst, das heißt vom Vorherrschen des Pragmas, der Technik und des Machens als Folge der zweiten Industrialisierung Italiens.<sup>182</sup>

Zweitens stehen Pasolinis Betrachtungen und Diagnosen immer im Dialog mit dem Vergangenen, das er dem Zeitgenössischen ein- oder überlagert.<sup>183</sup> Viel besprochen, nicht zuletzt von ihm selbst, ist seine Sehnsucht nach einer noch unverdorbenen, vorindustriellen und archaischen Welt, deren Spuren er in der Gegenwart aufzuspüren versucht. Diese von ihm begehrte alte Welt, die er einerseits über Beispiele historisch fundiert, andererseits aber auch bewusst zu einem geografisch und zeitlich variablen Zustand verklärt, an dem sich das Ausmaß des industriell-technokratisch-konsumistischen Sündenfalls messen lässt, ist konstanter Bezugspunkt seines Denkens.<sup>184</sup> Ein anderer sind die Text- und Bildbestände des kulturellen Kanons sowie die mythische Welt. Pasolini liest die Gegenwart sowie seine eigenen Befindlichkeiten in den Termini des Mythos, findet Figuren und Motive aus alten Gemälden auf der Straße wieder, denkt mit literarischen Figuren.<sup>185</sup> Für einen umfangreich gebildeten Menschen wie Pasolini ist es nicht ungewöhnlich, sich mit reichem philologischen und kulturellen Gepäck der Wirklichkeit zu nähern. Ungewöhnlich allerdings ist, wie systematisch unsystematisch und unphilologisch direkt Pasolini sein kulturelles Wissen auf die Wirklichkeit anwendet, es in dieser wiedererkennt, quer durch die Bereiche (Kunst, Leben, Vergangenheit, Gegenwart) Analogien etabliert, und Gesehenes, Gehörtes, Gelesenes sowie reale Figuren dabei mit seinen Bezügen überschreibt.

Drittens deutet Pasolini alles aus einer betont subjektiven Perspektive heraus. Vergleichsweise ungehemmt und von ihm offen eingestanden führt er seine Beobachtungen und Kommentare stets auf seine Gefühlslagen, Sehnsüchte und Ängste zurück. Überhaupt

---

<sup>182</sup> „Die Schriftsprache ...“, Pasolini 2012 S. 73. Dort bindet er das Kino als Schriftsprache und (implizit) Produkt dieses Pragmas an diese negative Veränderung an, bezeichnet den Kinematographen gleichzeitig aber auch als „Rettung“ des Pragmas, „weil er es ausdrück[er]“ und, liest man diese Stelle mit Pasolinis Schlussbemerkung in „Einfälle ...“ zusammen, in diesen Ausdruck eine „archaische ‚bildliche‘ Natur“ mit zurück hineinhole. Kino ist beides: „äußerste Modernität“ und „Regression“, Pasolini 1982 S. 226/227.

<sup>183</sup> Vergleiche dazu ausführlich Mariniello 1995 und Trentin 2013, die Pasolinis nicht-linearem Geschichtsverständnis in seinen literarischen und essayistischen Schriften nachgehen und es ebenfalls im Zusammenhang mit der Allegorie diskutieren.

<sup>184</sup> Für ein besonders schönes historisches Beispiel, siehe Pasolinis Heraufbeschwörung eines neapolitanischen Bäckerjungen früherer Zeiten in Pasolini 1978 S. 38, zitiert auch in Groß 2013 S. 50. Dafür, dass Pasolini sich seiner Idealisierung bewusst ist, siehe Pasolini in Dufлот 2002 S. 105.

<sup>185</sup> Für das Denken mit literarischen Figuren, siehe „König Manfred“ weiter oben; für das Wiedererkennen von Figuren und Motive aus der Malerei auf der Straße, siehe Pasolini in Halliday 1995, S. 58. Dort erzählt er, dass er Ettore Garofolo, den Darsteller Ettore aus *Mama Roma*, als Kellner in einem Restaurant zum ersten Mal sah und gleich begeistert war, weil ihn der junge Mann mit einer Schale von Früchten in der Hand sofort an ein Caravaggio Gemälde erinnerte. Die Eigenanalyse im Sinne des Mythos findet sich bei Pasolini quer durch seine Schriften und Werke.

leitet er sein gesamtes Agieren aus einer Leidenschaft ab, die er unter anderem als eine „verblendete, kindliche und pragmatische Liebe zur Wirklichkeit“ bezeichnet, die „in dem Maße religiös“ sei, als sie „mit einer Art immensen Sexualfetischismus“ verschmelze. Seine Liebe zur Wirklichkeit nennt er einen „Glaubensakt“.<sup>186</sup> Diese gläubige und fetischistische Sicht auf die Welt sei schließlich auch der Grund, dass ihm nichts natürlich erscheine, sondern alles geheimnisvoll und voller Bedeutung. Alle Dinge „sprächen“ – von sich selbst und zugleich auch von etwas anderem. Bekannt ist das Beispiel der Pappelreihen, die während der Dreharbeiten zu *Edipe Re* zu ihm sprachen.<sup>187</sup> Pasolini zitiert an einer Stelle den auf Augustinus zurückgehenden allegoretischen Topos der „Welt als Buch“, spricht anderswo von Offenbarung, verankert das ‚Sprechen aller Wirklichkeit‘ in einer sakralen Instanz, vor der alles Zeichen ist und die den Menschen geschaffen hat, um „mit sich selbst zu sprechen“.<sup>188</sup> Letztere nennt er Gott oder Brahma oder schlicht B., möchte sich aber nicht festlegen und kann es auch nicht, denn sein Glaube ist eine diffuse Mischung aus katholischer Prägung einerseits sowie einem archaischen, animistischen Pantheismus, der Bäume sprechen lässt und Steinen eine Handlungsmacht zugesteht, andererseits.<sup>189</sup>

Das Lesen der Gegenwart in Analogien zur Vergangenheit und dem kulturellen Kanon, sowie damit verbunden das Lesen und die Umschrift des Vergangenen und des kulturellen Kanons in Bezug auf die Gegenwart liegen im Herzen der traditionellen Allegorie. Marxismus und Ideologiekritik sind, das wurde bereits ausgeführt, intrinsisch allegoretische Verfahren. Die Art, wie Pasolini Versatzstücke unterschiedlicher Theorien oder kultureller und historischer Referenzen herausgreift und sie seinem Deutungs- und Bezugssystem einverleibt, entspricht dem radikalen Montageprinzip der Allegorie.<sup>190</sup> Auch jene oft als überfrachtet beschriebene Aufladung mit Bedeutung, die der Allegorie eignet, sowie eine gewisse Sperrigkeit aufgrund weit hergeholter Analogien und Bezüge finden sich in Pasolinis Denken und Schreiben wieder. Wie kein anderer erlegt er der Welt eine gesteigerte

---

<sup>186</sup> „Einfälle ...“, Pasolini 1982 S. 219 und S. 220.

<sup>187</sup> „Lebendige Zeichen ...“, ebda. S. 240.

<sup>188</sup> Ebda. und in „Das Nichtverbale als andere Verbalität“, ebda. S. 247 sowie in „Der Kode des Kodes“ ebda. S. 269-270.

<sup>189</sup> Zum archaisch-mythisch-pantheistischen Strang in Pasolinis Denken, siehe Greenes Kapitel „Myth. The other side of Realism“ in Greene 1990 S. 127 f. Zu Pasolinis gespaltenem Verhältnis zum katholischen Glauben, siehe Armando Maggis Studie zu Pasolinis unvollendet gebliebenen Filmprojekten „Der Heilige Paulus“ und „Porno-Teo-Kolossal“, Maggi 2009, sowie Reinhold Zwicks Kommentar zu Pasolinis „Der heilige Paulus“ in Pasolini 2007 S. 157-182.

<sup>190</sup> Just wie schnell und ‚kannibalistisch‘ sich Pasolini viele seiner Diskurse und Referenzen angeeignet hat belegt der Einblick, den Walter Siti in Pasolinis Bibliothek gewährt: „[V]iele Bücher, aus denen er zitiert oder die er häufig benutzt, sind auf den ersten Seiten mit zahllosen Anmerkungen und Unterstreichungen versehen, dann gibt es auf einer Seite ein Eselsohr an der oberen rechten Ecke, und danach sind alle Seiten des Buches unbeschnitten“, Siti 2009 S. 110.

Sinnhaftigkeit auf – nur ja nichts Bedeutungsloses, und das weder in der Kunst noch im Leben!<sup>191</sup> Dabei sucht und findet er diese Bedeutungshaftigkeit vor dem Hintergrund eines recht eigenwilligen Verstehenshorizonts. Kein Kritiker, der nicht auf Pasolinis widersprüchliche Gemengelage aus Marxismus, Materialismus, Ideologiekritik und permanenter Selbstreflexion einerseits, katholischer und archaischer Gläubigkeit, literarisch-bildlich-mythischer Imagination, Schwärmerei und Begehren andererseits hinwiese. Resultat dieses Amalgams unterschiedlicher Ansätze sind oft überraschende, idiosynkratische, gerne widersprüchliche Analogien und Bezüge, die Pasolini findet, beziehungsweise mit denen er alle Dinge ‚seinem Sinn unterwirft‘.<sup>192</sup>

Und nicht zuletzt scheint Pasolinis Denken getrieben von jener doppelten Sehnsucht, die auch der Allegorie zugrunde liegt: zum einen die Sehnsucht nach verschütteten Ursprüngen und verlorenen geschichtlichen Momenten, die die Allegorie im Jetzt zu bewahren versucht und weshalb sie in Zeiten der Krise und radikaler Umbrüche stets besonders relevant wurde; zum anderen die Sehnsucht der traditionellen Allegorie und Allegorese, das Jenseits im Diesseits doch irgendwie zu erhaschen. Die Überwindung des durch den Sündenfall ausgelösten Verlusts der Einheit von Sein und Bedeutung motiviert die christliche Allegorie wie Allegorese.<sup>193</sup> Auch Benjamin verankert die Allegorie im Sündenfall, der die ursprüngliche Kontinuität zwischen Sprache und Welt aufgelöst habe, und hält in seinem Trauerspielbuch an dem Versuch einer Überwindung dieses Verlustes fest. Gerade die Versenkung in eine konstruierte und exponierte Zeichenhaftigkeit und Textualität solle für ihn die Erfahrung einer den Dingen *immanenten* Bedeutungsfülle letztendlich ermöglichen. Diese paradoxe Struktur betont Deborah Madsen, wenn sie die „motivating force of allegory“ beschreibt als „this quest for unmediated vision which leads ever deeper into mediation and textuality“.<sup>194</sup> Bei Joel Fineman wird diese Struktur zu einer fetischistisch-

---

<sup>191</sup> Noch einmal: Nahtlos gehen Pasolinis Beschreibung von Kunst über in Beschreibungen des Lebens und vice versa. Behauptet er einerseits eine „semantische Transsubstantiation“ der Dinge im Übergang vom Alltag in die Ästhetik, so merkt er im Anschluss gleich an, dass auch die Wirklichkeit ästhetisch – also polysemisch und vielfach aufgeladen – erfahren werden kann. Die Poetik ist kein Prärogativ der Kunst, sie kann auch gelebt werden, siehe Pasolini in „Res sunt nomina“: „Si può scrivere o leggere poesia anche semplicemente vivendo“, Pasolini 2015 S. 277.

<sup>192</sup> Siehe Witte, der zu *Appunti di Viaggio per un Orestiade Africana* (1969), einem Filmessay, in dem Pasolinis Interpretations- und Überschreibungswille besonders sichtbar wird, anmerkt: „Pasolini reist, aber er bewegt nicht nur sich zu den Schauplätzen, sondern er bewegt jene in sein Reich der Vorstellung, die er den zunächst naiv wahrgenommenen Körpern und Orten überschreibt. [...] Mit allen Mitteln will Pasolini die gefundenen Bilder seinem Sinn unterwerfen“, Witte 1998 S. 71/72.

<sup>193</sup> Siehe Drügh 2000 S. 10-13.

<sup>194</sup> Madsen 1996 S. 166. Vgl. dazu Rhodie: „[T]he paradox [...] was a structure his films forever reiterated. Pasolini, the writer/film-maker, necessarily was condemned to language, no matter how intense was his longing for a reality lost and outside it“, Rhodie 1995 S. 7.

aporetischen: „Distanced at its beginning from its source, allegory will set out on an increasingly futile search for a signifier with which to recuperate the fracture of and at its source, and with each successive signifier the fracture and the search begin again: a structure of continual yearning, the insatiable desire of allegory."<sup>195</sup> Unstillbar auch Pasolinis Sehnsucht nach einem ursprünglichen und unmittelbar erfahrbaren Mehr an Realität, die ihn tief in die Zeichenhaftigkeit verstrickte.

---

<sup>195</sup> Fineman 1980 S. 60.

## II. WERKANALYSEN

Die Allegorie wird hier, wie gesagt, als poetische Praxis und nicht als allgemeines hermeneutisches Deutungsprinzip verstanden. Gerade Pasolini ist in seinen diskursiven Einlagerungen stets recht explizit. Der Fokus der folgenden Untersuchungen wird auf diesen Einmischungen, also den evident eingelagerten Bezugssystemen liegen und nicht auf unbewusst oder ferner mitschwingenden Bedeutungsebenen. Insofern geht diese Arbeit auch von einem starken Autorbegriff aus. Nichtsdestotrotz wird für die Analyse der jeweiligen Filme auf Pasolinis eigene unzählige Anmerkungen nur beschränkt, beziehungsweise nur wo notwendig, eingegangen und werden die Filme möglichst aus sich selbst heraus analysiert.

Pasolini kommentierte sich und sein Werke sehr viel, knüpft in vielem an seine Biographie an und hinterlässt quer durch alle Medien ein sehr dichtes Netz an motivischen, thematischen und persönlichen Querverweisen. Diesen Querverweise und autobiographischen Bezüge nachzugehen mag spannend sein, ist für die vorliegende Arbeit aber nicht notwendig. Weder geht es hier um ein biografisches (oder psychoanalytisches) Porträt Pasolinis, also um ein Lesen der Filme als Allegorien seiner selbst, noch um ein Ausschöpfen aller Bedeutungen und Bedeutsamkeiten der einzelnen Werke im Kontext seines breiten Schaffens. Der Fokus liegt auf den ausdrücklichen, das heißt an der Oberfläche der Filme zutage tretenden Diskurseinlagerungen im Zusammenspiel mit der Konkretion des Filmischen.



## II.1. *Accattone*, 1961

*Accattone* spielt unter den Dieben, Zuhältern, Tagelöhnern und Prostituierten in den Borgate, den städtischen Randzonen Roms. Von der Gesellschaft ausgestoßen, hausen diese in Barackensiedlungen, gehen auf versteppten Ausfallstraßen spazieren, prostituieren sich neben verfallenen Aquädukten, arbeiten auf Müllhalden. Protagonist ist der Zuhälter Accattone. Er ist selbstmitleidig, jähzornig und egoistisch, betrügt seine Freunde, bestiehlt seinen Sohn. Einfach widerlich aggressiv, brutal und unloyal ist sein Verhalten gegenüber seiner Hure Maddalena. Als er diese an das Gefängnis verliert, verliert er damit auch seine Einkommensquelle. Er muss seinen Schmuck versetzen, hungert. In dieser Situation trifft er auf Stella, eine junge Frau, in die sich Accattone verliebt. Trotz seiner Liebe zu ihr zwingt er sie in die Prostitution. Erst als Stella sich als schier unfähig erweist, auf den Strich zu gehen, unternimmt er den Versuch, sein Leben zu ändern. Er geht arbeiten, hält der Schinderei eines Tagelöhners aber nicht stand und die Ausbeutung nicht aus und versucht es mit Diebereien. Aber auch diese erweisen sich als knochenharte Arbeit. Als sich am Ende eines erfolglosen Tages endlich die Gelegenheit zu einem Diebstahl ergibt, werden er und seine Kumpanen von der Polizei gestellt. Accattone flieht auf einem gestohlenen Motorrad, erleidet einen Unfall und stirbt.

Auch wenn Accattones Fall und sein Ansatz einer moralischen Umkehr den dramaturgischen Handlungsbogen des Films liefern, steht weniger das Einzelschicksal des Protagonisten im Zentrum des Films als ein Gruppenporträt. Eine Vielzahl von Figuren bevölkert das Geschehen, und das Herumlungern und Spaßtreiben der Männer in verschiedenen Gruppierungen nimmt besonders viel Raum ein. Seine Darsteller rekrutierte Pasolini allesamt in den Borgate selbst, drehte mit Kleinkriminellen und Zuhältern.<sup>196</sup> Da sie keine professionellen Schauspieler sind, wirkt ihr Spiel ungestellt und roh, was die dokumentarische Seite des Films ebenso unterstützt wie das Drehen vor Ort. Roh ist auch der Alltag in den Borgate, der in keinsten Weise sentimentalisiert wird. Amoralität, Brutalität, Betrug, der ständigen Kampf gegen das Hungern und die Ausbeutung und Schinderei derer, die arbeiten, beherrschen diese Welt. Geschrien wird wie in kaum einem anderen Film.

Die allegorische Operation des Films besteht darin, dass dieser verelendeten, im doppelten Sinne ‚gemeinen‘ Welt die christliche Passions- und Erlösungsgeschichte eingeschrieben beziehungsweise parallelisiert wird. Über Vorspann, Musikeinsatz, kontinuierliche ikonografische und verbale Verweise wird das Leiden (nicht nur, aber besonders) Accattones mit dem Leiden Christi analogisiert, die Frage nach der Erlösbarkeit der Figuren durchgehend gestellt. So wie der Film an einer doppelten Umschrift ansetzt – der Profanierung der Passionsgeschichte einerseits, der Heiligung des Lebens in den Borgate

---

<sup>196</sup> ... weshalb die Dreharbeiten auch immer wieder unterbrochen werden mussten, weil ein Darsteller ins Gefängnis (und von Pasolini erst wieder ausgelöst werden) musste, siehe Franco Citti in Faldini/Fofi 1986 S. 41.

andererseits –, ist das Resultat kein synthetisches Drittes, sondern zuvorderst Spannung und Konflikt.

„Pastiche“ oder stilistische „Kontamination“<sup>197</sup> nennt Pasolini sein Prinzip der Vermischung von eigentlich unvereinbaren Stilebenen und Kategorien – insbesondere des Hohen mit dem Niederen und des Heiligen mit dem Profanen – und sieht sich damit in der Nachfolge von Dante. Dessen *Göttliche Komödie* gilt, wie bereits erwähnt, seit Auerbach als ein Meilenstein bezüglich der Verbindung von „sermo humilis“ und „sermo sublimis“ und der Emanzipation des niederen, realistischen Details innerhalb des Erzählraumes. Das Gründungsmoment dieser Verbindung sieht Auerbach allerdings in der Inkarnation und Passion Christi selbst, „in denen sowohl sublimitas wie humilitas, und beide in Übermaße, verwirklicht und vereinigt sind.“<sup>198</sup> War in der Antike das niedere und gemeine Detail der Komödie und Satire zugewiesen und von dem Tragischen und der *sermo sublimis* ausgeschlossen, da verbinde es sich in der Passion Christi mit dem Allerhöchsten: „Dass der König der Könige wie ein gemeiner Verbrecher verhöhnt, bespion, gepeitscht und ans Kreuz geschlagen wurde – diese Erzählung vernichtet [...] die Ästhetik der Stiltrennung vollkommen. Sie erzeugt einen neuen hohen Stil, der das Alltägliche keineswegs verschmäh, und der das sinnlich Realistische, ja das Hässliche, Unwürdige, körperlich Niedrige in sich aufnimmt“.<sup>199</sup>

Pasolinis Verfahren der Stilmischung in *Accattone* und mit Verweis auf Dante und das Leiden Christi ist demnach nicht unbedingt neu. Jedoch geht er über seine Vorbilder weit hinaus. Es ist das Eine, den Höchsten im Gewand des Verbrechers zu zeigen – und ihm dabei seine Reinheit zu lassen. Etwas Anderes ist es, den Gemeinen in all seiner Gemeinheit dem Höchsten anzuverwandeln. Und Dante, so schreibt Pasolini, wechsle zwar in seinen Blickpunkten und Soziolekten, vermische diese aber nicht wirklich. Nie käme es bei ihm zu einer Wortkombination wie beispielsweise „*pulcro dindi*“ (in etwa „erlesene Pinkepinke“), in der ein der gebildeten, höheren Sprache entnommenes Wort mit seinem plebejischen

---

<sup>197</sup> Pasolini in Halliday 1995 S. 40 und S. 50 und in Dufloy 2002 S. 137 und S. 141.

<sup>198</sup> Auerbach 2001 S. 147.

<sup>199</sup> Auerbach 2001 S. 74. Was in der Gründungsgeschichte angelegt ist, wurde jedoch im Anschluss erst einmal wieder unterdrückt. Erst mit Franz von Assisi tritt das Prinzip der innigen Verschmelzung von *sublimitas* und *humilitas* Anfang des 13. Jahrhundert exemplarisch und in gelebter Form wieder auf (ebda. S. 156), mit Dante gelingt dem Prinzip literarisch ein nachhaltiger Durchbruch (ebda. S. 167 f.).

Gegenteil direkt zusammentrifft.<sup>200</sup> Genau dieser Zusammenstoß – tatsächlich eine „Verunreinigung“ – ist jedoch Pasolinis Wahrzeichen.

Die stilistische Kontamination in *Accattone* wurde schon oft beschrieben und analysiert. Für ein Verständnis der allegorischen Operation in *Accattone* ist es nötig, erneut an dieser Stelle und auch den besonders bekannten Szenen des Films anzusetzen. Ziel ist dabei, die Spannung und Dynamik zwischen dem augenscheinlichen, konkreten und realistischen Material und der abstrahierenden Tendenz der Allegorisierung konzentrierter als bisher zu analysieren.

### Prätext

*Accattone* legt seinen Prätext (das heißt den der Filmhandlung übergeordneten semantischen Horizont beziehungsweise seine Deutungsvorgabe) im Vorspann aus, indem er die Passion Christi und das christliche Erlösungsmotiv als konzeptuelle Bezugsgrößen vorstellt. Der Film setzt ein mit Bachs Matthäuspasion, einem unangefochtenen Höhepunkt nicht nur des hochkulturellen Kanons, sondern auch ‚reiner‘, zutiefst religiöser, liturgischer Musik. Zu hören ist das Anfangsmotiv der Orchestereinleitung des Schlusschorals. Das klagende, sparsam orchestrierte und repetitive Motiv ist unmittelbar ergreifend, vermittelt sofort eine verhaltene, sakrale Stimmung und referiert auf die Passion Christi. Die Credits, die zur Musik erscheinen, unterstützen deren sakrale Wirkung und universale Bedeutung. Formal reduziert und überzeitlich asketisch erscheinen sie in schwarzer, schnörkelloser, leicht kantiger Schrift auf abstrakter, weißer Fläche. Ein Zwischentitel mit einem Zitat aus Dantes *Göttlicher Komödie* schließt den Vorspann ab und greift den christlich-religiösen Verweiszusammenhang von Tod und Erlösung sprachlich auf: „Mich fasste Gottes Engel und der Höllische rief:/ was beraubst Du mich, Du dort vom Himmel,/ Du trägst mir seinen ew'gen Teil von dannen/ *ob eines Tränleins*, das ihn mir genommen“ (Purgatorium, V. Gesang, Hervorhebung Pasolini/Film). Es sind die Worte Buoncontes, eines „Sünders bis zur letzten Not“, welcher bei seinem Tod aufgrund einer Träne der Reue vor der Hölle bewahrt wurde und nun im Purgatorium büßend der endgültigen Erlösung harret. Die Perspektive verschiebt sich damit weg vom unschuldigen Opfertod Christi und einem allgemeinen Erlösungsversprechen (beides klingt in der Matthäuspasion weiter an) hin zu einem ganz und gar irdischen Sünder, dem (ansatzweise) Erlösung zuteilwurde. Das Zitat fungiert somit als

---

<sup>200</sup> Siehe „Dantes Wille, Dichter zu sein“ in Pasolini 1982 S. 134 und 139.

Relais zu den sündigen Figuren der Filmhandlung, stellt deren Schicksal explizit in den Kontext der Frage von Himmel oder Hölle, Gott oder Teufel, Erlösung oder Verdammnis und nimmt in versteckter Form auch das Prinzip der vermischten Stilebenen vorweg.<sup>201</sup>

### Kontrast und Verkehrung

Das den Film bestimmende Prinzip von Kontrast und Verkehrung setzt mit dem ersten Bild der Filmhandlung unmittelbar – und auch nach mehrmaligen Sehen in seiner Wirkung unvermindert radikal – ein. Vom elegischen, sakralen, allgemeingültig gehaltenen Vorspann springt der Film abrupt auf einen konkreten, verelendeten, aber zugleich sehr lebendigen Körper. In frontalem Brustbild und ganz an die Bildfläche gedrängt wird einen hageren, ausgemergelter, zahnlückiger Mann undefinierten Alters (auch das ein Zeichen der Armut und des Elends) gezeigt, der einen Strauß gemischter Blumen trägt (Abb.4). Im Hintergrund ist verschwommen ein Bretterverschlag vor einem kleinen Haus zu sehen. Den Blick leicht an der Kamera vorbei gerichtet setzt der Mann sofort zum Sprechen an. Fast abgeschnitten ist der Laut, mit dem er seine Rede im römischen Vorstadtdialekt beginnt. Während des Sprechens grinst er und wippt mit seinen Körper im Sprachrhythmus auf und ab. Es ist der Blumenverkäufer Scucchia, der unter den männlichen Figuren des Films das markanteste und am besten wieder erkennbare Gesicht hat. Zugleich ist er am unmittelbarsten als einer der ums Überleben Kämpfenden und sozial Ausgeschlossenen identifizierbar, so deutlich sind auf seinem Körper die Zeichen von Mangel und Elend eingeschrieben.



Abb. 4

---

<sup>201</sup> Zum einen über den Sünder Buonconte, zum anderen über das Zitat der *Göttlichen Komödie* und damit eines Meilensteins in der Verbindung von *sermo sublimis* und *sermo humilis*.

Mit dem abrupten Umschnitt vom Vorspann in die Filmhandlung wird der Kontrast etabliert und in der ersten Einstellung auch gleich weiter geführt. So stehen auf visueller Ebene dem verelendeten Gesicht Scucchias in der rechten Bildhälfte die direkt an sein Gesicht anschließenden, in voller Blüte stehenden Blumen in der linken Hälfte des Bildes entgegen. Die Simultaneität des Konträren, welche Benjamin als eine Instanz Allegorie herausarbeitet und an den Bildern einer „Rose gleichzeitig halb blühend, halb verwelkt, die Sonne in der gleichen Landschaft auf- und untergehend“ beschreibt,<sup>202</sup> findet sich in dieser Einstellung gleich doppelt. Einerseits stehen Blüte und Schönheit in der linken Bildhälfte (Blumen) neben Verfall und Elend in der rechten (Gesicht Scucchias). Andererseits, und irritierender, zeugt das elende Gesicht Scucchias von Lebendigkeit, Robustheit und einer Fröhlichkeit, demgegenüber die Blumen sehr fragil, ja leblos erstarrt wirken und an ihr Verwelken zu gemahnen scheinen. Blüte und Verfall stehen sich zugleich gegenüber und überkreuzen sich.

Lenkt die Erscheinung Scucchias unmittelbar von dem im Vorspann etablierten Prätext ab, so führt die verbale Ebene ihn in die Filmhandlung ein: „Ecco la fine del mondo“ beginnt Scucchia und evoziert damit das Jüngste Gericht, also die Thematik des Todes, der Wiederkehr Christi, und der Entscheidung über Himmel und Hölle aus dem Vorspann. Doch auch auf verbaler Ebene kommt es zu einer Verkehrung, werden die sakralen Themen ins Profane umgelenkt, wenn er unmittelbar anfügt: „Lasst euch mal anschauen, am Tag hab ich euch ja noch nie gesehen! Immer bloß im Dunklen! Was ist denn, streiken eure Weiber?“ Im Gegenschuss sehen wir eine Gruppe junger Männer an einer Bar im Freien und in sengender Sonne sitzen. Es handelt sich um Accattone und seine Zuhälterkollegen. Die Bedeutung von „Ende der Welt“ schlägt unmittelbar um vom Jüngsten Gericht auf die Welt der herumlungernenden Zuhälter.<sup>203</sup>

Das explizite Aufgreifen der Motive des Vorspanns auf verbaler Ebene geht im Anschluss weiter. In einer für den Film typischen Dialogszene, welche als rascher Wechsel von kurzen, stichelnden Einfällen und Einwüfen in scheinbar ganz spontanem und heiterem dialektalen Ton inszeniert ist, werden diese Motive dabei weiter ironisch gebrochen. So wird Scucchia, weil er sich mit Arbeit plagt, wo doch „Arbeit Selbstmord ist“, spöttelnd als „Märtyrer“ bezeichnet. Worauf Scucchia erwidert, die Gruppe ihrerseits schaue aus wie dem Leichenhaus entsprungen. In unerklärlich aggressivem, erhitztem Ton springt Accattone kurz darauf vom Stuhl auf und erinnert an den Kumpanen Barbarone. Dieser hatte gewettet, trotz

---

<sup>202</sup> Benjamin 1991 I.1 S. 370.

<sup>203</sup> Siehe auch Groß 2008 S. 178/179 für eine detaillierte Beschreibung der ersten Szenen. Groß konzentriert sich dabei auf das Verhältnis von Bild- und Figurenraum und weniger auf die Übernahme der Motive.

vollen Bauches den Fluss durchschwimmen zu können, und ist bei dem Versuch ertrunken. In raschem Hin und Her zwischen den Figuren, bei dem die Kamera ebenso sprunghaft die jeweils Sprechenden in Halbnahe oder Großaufnahme kadriert, folgt eine kurze Diskussion, ob Erschöpfung oder Verdauungsschwierigkeiten zu seinem Tod geführt hätten. Accattone besteht darauf, dass es Erschöpfung war, und um dies zu beweisen, wiederholt er Barbarones leichtfertige Wette: Er werde sich den Bauch vollschlagen und dann in den Fluss springen.

In der nächsten Sequenz sehen wir ihn mit seinen Freunden an einem Tisch am Tiber in der Nähe der Engelsbrücke essen. Das profane Gespräch über den Tod geht mit vollem Mund weiter. Die Kamera filmt die jeweils sprechenden Figuren weiter in Großaufnahme oder Halbnahe, im Hintergrund sind wiederholt die mächtigen Engelsskulpturen Gianlorenzo Berninis zu sehen. Accattone wird nach der Regelung seines Nachlasses gefragt, sollte er seinen Sprung nicht überleben, und auch danach, wie er sich seinen Trauerzug und seine Grabinschrift wünsche. Seine Hure Maddalena vermache er der Sittenpolizei, antwortet Accattone, und lachen solle sein Trauerzug. Nach kurzem Nachdenken über eine passende Grabinschrift bricht er unter Lachen und während Kartoffeln aus seinem Mund herausquellen ein „provare per credere“ („versuchen, um zu glauben“) heraus. Dem kanonisierten christlichen Glauben, wie er sich in den monumentalen Skulpturen Berninis im Hintergrund so mächtig in Szene gesetzt findet, werden ein ganz körperliches Bedürfnis einerseits, Hohn und Ironie andererseits gegeninszeniert.

Auch die nachfolgende, bekannteste und meist-zitierte Szene des Films – Accattones Tibersprung – konstituiert sich über eine Montage von verbal, ikonografisch und szenisch Konträrem, und das sowohl innerhalb der einzelnen Einstellungen als auch zwischen ihnen. Unter den in Perspektive und Kadrierung weiterhin sprunghaft wechselnden Einstellungen ist besonders jene signifikant, welche keinem innerdiegetischen Blickpunkt zuschreibbar ist und Accattone einige Sekunden in einer frontalen (Halb-)Totale stumm und unbewegt, ganz statuarisch auf der Balustrade der Brücke stehend zeigt (Abb.5). In der linken Bildhälfte hinter ihm ist eine der riesigen Skulpturen zu sehen: ein Accattone um einiges überragender Engel, der ein Kreuz trägt. Letzteres hat in etwa die Größe Accattones und ist in Dreiviertelansicht zu sehen. In der streng frontalen und zentrierten Komposition sticht dieses Kreuz nicht nur wegen seiner Größe, sondern auch aufgrund seiner diagonalen Ausrichtung innerhalb des Bildfeldes als einzig dynamisches Element hervor. Die Größe des Kreuzes lässt es auffallend kahl erscheinen, der gekreuzigte Christus wird gerade durch sein Fehlen evoziert. Die Ausrichtung der leeren Fläche auf Accattone, die Dynamik ihrer diagonalen

Anordnung und der zusammenschiebende Effekt der Teleobjektivaufnahme drücken das Kreuz an Accattone heran:



Abb. 5

Es ist die Stelle im Film, in der Accattone am deutlichsten mit der Figur Christi und seiner Passion in Zusammenhang gebracht wird. Neben der ungewöhnlichen Perspektive und Statik ist die Szene durch das Schweigen und den Ernst herausgehoben. Wo ansonsten fast durchgängig gesprochen, gespottet und geschrien wird, ist hier nur leises innerdiegetisches Glockengeläut zu hören.

Die Forschungsliteratur spricht meist von einer überzeugenden Transfiguration Accattones an dieser Stelle. Doch scheint auch diese Einstellung zu allererst einen Konflikt in den Vordergrund zu rücken. Mit der diagonalen Dynamik (Kreuz) hier und der Statik/Frontalität (Accattone) dort, dem Fehlen des Körpers (Christi) hier und dem abgewendeten Körper (Accattones) dort, werden Kreuz/Christus und Accattone einander in einer Art angenähert, die den Eindruck einer gespannten Distanz und weniger die Suggestion einer Deckung bewirkt. Auch währt der Moment der stummen Sammlung nur kurz. Parallel zu einem Sprung der Kamera in eine Totale auf das Ufer durchbricht der Schrei eines Jungen die Stille. Ob er vor dem Sprung nicht sein Gold ablegen wolle, fragt der Junge. Jetzt isoliert in Großaufnahme, schreit Accattone darauf verächtlich und heidnisch zurück, dass er sterben wolle wie die Pharaonen, bekreuzigt sich und fügt in resigniertem Ton den Spruch römischer Kaiser zur Eröffnung der Zirkusspiele an („Geben wir dem Volke, wonach es schreit“). Bei seinem Sprung wechselt die Kamera wieder in ihre distanzierte, entfernte Position von vorher, dann springt sie in einem Szenenumschnitt zurück auf eine Großaufnahme Accattones, der jetzt Karten spielend auf einem Boot lümmelt und plötzlich seinem Kumpanen ins Gesicht spuckt (das war der Wetteinsatz).

Spucken, Essen, später hemmungsloses Heulen oder Lachen – Karsten Witte und Bernhard Groß sprechen im Zusammenhang mit dem Körperausdruck der Figuren wie auch ihrer meist ungenormten, schiefen und von Zerfall gekennzeichneten Physiognomie von grotesken Körpern, die in *Accattone* inszeniert würden.<sup>204</sup> Immer wieder wird fokussiert auf Körperexzesse, in denen sich das Innere nach außen kehrt, der Körper auf seinen basalen, niederen Materialismus zurückgeführt wird. Beispielhaft die Beschreibung von Barbarones „Martyrium“, die an obige Szene anschließt, und einen Höhepunkt der Gegenführung des Heiligen mit dem Profanen markiert. Il Tedesco, der mit einem Freund zu der Gruppe stößt, kommentiert Accattones Überleben mit dem Einwand, es sei der „heilige Barbarone“ gewesen, welcher mit seinem (Opfer-) Tod ihn, Accattone, vor dem Tod bewahrt habe – und aktiviert damit wieder verbal den Bezugsrahmen des Vorspanns. Darauf führt er vor, wie Barbarones Leiche ausgeschaut habe. Er legt sich mit gekreuzten Armen und geschlossenen Augen auf den Boden. Ein Gegenschuss von dem am Boden liegenden Il Tedesco hin auf die Gruppe etabliert die erst Einstellung auf die ‚Leiche‘ als Blickwinkel der Gruppe. In dem Gegenschuss von der Gruppe zurück zu Il Tedesco springen wir dann in eine nähere und perfekt zentrierte Einstellung in Aufsicht auf den am Boden liegenden Körper (Abb.6).



Abb.6

In der perspektivischen Verkürzung und Stellung des Körpers wird schon hier jene bekannte *Christo-Morto*-Komposition von Mantegna (1431-1506) zitiert, die Pasolini in *Mamma Roma* (1962) beim Gefängnistod Ettore so prominent einsetzen wird. Neben diesem ikonografischen Zitat scheint auch das gleißende Licht in Kombination mit der hellen

---

<sup>204</sup> Groß 2008 S. 181 und Witte 1998 S. 59, dort auch das Zitat der einschlägigen Stelle zum Grotesken von Bachtin: „Das Groteske hat es [...] mit allem zu tun, was aus dem Körper herausragt oder herausstrebt, was die Grenzen des Leibes überschreiten will. Für die Groteske gewinnen allerlei Auswüchse und Abzweigungen besondere Bedeutung, die den Leib außerhalb des Leibes fortsetzen“, Bachtin 1969 S. 17.



Kleidung Il Tedescos und dem hellen, staubigen Boden den Körper zu immaterialisieren und einen transzendenten bildlichen Moment zu schaffen. Aber wieder ist es die Rede – diesmal simultan zu einer statisch transfigurierenden Komposition – die aller evozierten Heiligkeit spottet. Der liegende Il Tedesco erzählt vom Schaum, der aus Barbarones Mund gequollen sei, dessen offenen Augen und seinem geblähten „Bauch wie eine Trommel“. Mit einem breiten Grinsen und dem Satz „Boah war das widerlich“ springt er dann schnell wieder auf, setzt sich lässig auf die Balustrade des Bootes und fragt in die Runde, ob wohl Jesus Christus oder der Teufel Barbarone geholt hätten.

Die im Vorspann eingeführten und vorangestellten Themen und Motive Christus, Martyrium, Tod und Erlösung werden auf verbaler und bildlicher Ebene also explizit oder als relativ deutliche ikonografische Verweise kontinuierlich weitergeführt, über eine innere und äußere Kontrastmontage jedoch verkehrt. In betontem Gegensatz zur Heiligkeit und Trauer des Vorspanns haben Martyrium und Tod für die Figuren so gar nichts Heiliges, geben keinerlei Anlass zu Trauer, geschweige denn Mitleid. Die körperlich-existenziellen Gründe von Barbarones Tod werden in den Mittelpunkt gestellt, seine Leiche wird in ihrer Hässlichkeit und ihrem grotesken körperlichen Exzess verlacht. Auch Accattones möglicher Tod, als dieser die Wette Barbarones wiederholt, wird weder mit Erschrecken noch Anteilnahme begegnet (nicht einmal seitens seines Bruders, der unbeteiligt zur Arbeit geht), sondern als Unterhaltung willkommen geheißen („Geben wir dem Volke...“).

Agamben zufolge ist die Profanierung eine „Entweihung metaphysischer Konzepte, die durch eben diese Profanierung für einen neuen Gebrauch wieder gewonnen werden können“.<sup>205</sup> Bedeutet für ihn Religion die Absonderung der Dinge, Orte und Lebewesen aus der Sphäre des allgemeinen Gebrauchs der Menschen und Säkularisierung die Auslöschung des Heiligen und der Übertragung der Macht von der göttlichen auf die menschliche Seite, so „entkräftet die Profanierung die Vorrichtungen der Macht und gibt dem allgemeinen Gebrauch die Räume zurück, welche die Macht konfisziert hatte“.<sup>206</sup> Das Heilige werde dabei nicht wie bei der Säkularisierung ausgelöscht, sondern lebe „wie ein Suchbild entstellt, verrätselt, aber auch mit neuer Leichtigkeit fort“.<sup>207</sup> Besonders das Spiel gilt Agamben als privilegierte Instanz der Profanierung. In der heiteren, ironischen, spielerischen Aneignung heiliger Referenzen durch die Figuren geschieht genau eine solche Profanierung, wobei das

---

<sup>205</sup> Zitat aus dem Einbandtext von Agamben 2005.

<sup>206</sup> Agamben 2005 S. 75.

<sup>207</sup> Zitat aus dem Einbandtext Agamben 2005.

Heilige weniger in einem „verrästelten Suchbild“, als deutlich sicht- und hörbar auf der Oberfläche „entstellt“ erscheint.

### Vertikal statt horizontal

*Accattone* ist gekennzeichnet durch eine lose Kopplung von Episoden, die narrative Struktur ist stark fragmentarisch und elliptisch. Relativ kurze Szenen wechseln abrupt, oft ist unklar, wie viel Zeit zwischen ihnen verstrichen ist. Die kausale Verbindung zwischen den Handlungen der Szenen ergibt sich meist erst im Nachhinein, über Berichterstattung.<sup>208</sup> Unübersichtlich viele Figuren treten auf und werden ausschnitthaft als Teil einer Welt porträtiert, in der nichts vorwärts geht, die ganz dem Augenblick verhaftet bleibt und sich verschwendet. Anstelle einer Entwicklung gibt es fragmentarische Zustandsbeschreibungen von Affekt-, Körper- und Gruppenverhalten, die gänzlich unvorhersehbar sind und bleiben, da die Figuren psychologisch nicht ausgebaut werden. Auch bei dem Protagonisten *Accattone* kann man von einer linearen, kontinuierlichen Entwicklung oder einem psychologischen Ausbau nicht sprechen. Sein Verhalten ist ein sprunghaftes Vor und Zurück, ein permanenter Wechsel von Stimmungen und Gefühlsausbrüchen. Vorsätze werden gefasst, und schnell wieder aufgegeben. Mögliche Veränderungen in seinem Leben werden angedeutet, nur um in der nächsten Szene und oft auch innerhalb der Szene selbst wieder verworfen zu werden. Was das Geschehen zusammenhält, ist – in typisch allegorischer Manier – die vertikale Ausrichtung auf den übergeordneten ideellen Rahmen beziehungsweise das kontinuierliche Präsenthalten des Prätexts. Dies geschieht über eine Reihe von Motiven, die als entkontextualisierte Bruchstücke im Verlauf des Films mal hier, mal dort auftauchen. Isoliert, fragmentarisch und in wechselnden Konstellationen alludieren diese Motive den Rahmen konstant, bestätigen ihn aber nicht.

### Motive: *Der Tod*

Mächtigstes Motiv des Films ist der Tod. Mit der *Matthäuspassion* und dem Dantezitat wird der Tod der Handlung vorangestellt und das Geschehen noch „vor seinem

---

<sup>208</sup> Geoffrey Nowell-Smith erinnert daran, dass *Accattone* Pasolinis erster Film war und er damals keinerlei Erfahrung als Regisseur hatte. Viele der abrupten Wechsel und Sprünge des Films, sowie dessen generelle Diskontinuität mögen also zum Teil der Unerfahrenheit Pasolinis geschuldet sein, entsprächen gleichzeitig aber auch Pasolinis ästhetisch-stilistischem, anti-naturalistischem Programm der Zeit, Nowell-Smith 1976 S. 4.

Beginn in eine vollendete Vergangenheit [gestellt]“.<sup>209</sup> Der Tod ist Thema gleich der ersten Szenen (siehe oben) und kommt auch im weiteren Verlauf durchgängig zur Sprache: Die nach einem Unfall bandagierte Maddalena wird ganz nebenbei als Mumie bezeichnet, in Wutausbrüchen wünscht man einander den Tod, man spricht davon, was sein wird, wenn man tot ist, der Tod wird prophezeit, über den möglichen Hungertod wird gespaßt, und Accattone spricht wiederholt von Selbstmord. Zweimal fordert er den Tod direkt heraus. Wiederholt sieht man ihn wie tot daliegen oder zusammensinken, einmal in todesähnlicher Schockstarre.<sup>210</sup> An anderer Stelle marschiert ein Trauerzug durch die Siedlung.<sup>211</sup> Später träumt Accattone seinen eigenen Tod und Trauerzug. Ganz in Schwarz, einem Schatten gleich, schleppt er sich durch die zweite Hälfte des Films, bis er tatsächlich seinen Tod findet.

Der Kontext, in den der Tod dabei eingebunden wird, ist auf verbaler Ebene einer des Scherzens und Spottens (wie gleich zu Beginn) oder Beschimpfens und Wütens. Momente, in denen man dem Tod mit Andacht und Respekt begegnet, sind die Ausnahme. Wird ikonografisch Heiliges und Transzendentes ins Bild gesetzt, so wird dieser Heiligkeit entweder in der Einstellung selbst widersprochen (bei der Nachstellung von Barbarones Tod zum Beispiel) oder aber in den unmittelbar anschließenden Einstellungen (etwa bei der Tibersprungszene). Und nicht zuletzt wird auch der Tod selbst insofern ins Gegenteil verkehrt, als er in *Accattone* weniger einen Abschluss bedeutet als vielmehr die Energie für das gesamte Geschehen liefert. Expliziter als in Pasolinis anderen Filmen ist das ganze Geschehen auf den Tod ausgerichtet und exemplifiziert jene „fulminante Montage“ bedeutsamer Momente, wie sie der Tod nach Pasolini retrospektiv unternimmt (siehe Seite 64). Der Tod eröffnet den Film und ist allgegenwärtig in der Welt der Figuren, die gänzlich ungeschützt ein Leben am Rande des Abgrunds und des Verhungerns inmitten von Trümmern führen. Aber gerade weil sie ein Leben am Abgrund führen, weil sie ohnehin nichts mehr zu verlieren haben, so scheint es, können die (männlichen) Figuren den Widrigkeiten mit ihrem Spotten und Lachen, ihrer nicht unterzukriegenden Fröhlichkeit oder Widerspenstigkeit

---

<sup>209</sup> Groß 2004 S. 188.

<sup>210</sup> Als er Stella zum ersten Mal gemeinsam mit seinen Freunden nachts ausführt und sie einem fremden Gast feilbietet, versucht er, trunken und ganz verstört, einen Selbstmord, wird aber von seinen Freunden davon abgehalten. Darauf wäscht er sich das Gesicht und begräbt es im Sand, blickt dann mit Sand/Erde beklebt starr in Kamera und nimmt, wie in der Forschungsliteratur stets erwähnt, auch hier sein eigenes Begräbnis vorweg.

<sup>211</sup> Accattone ist auf den Weg zu seiner Ex-Frau. Als er, zum Totengeläut des an dieser Stelle noch nicht sichtbaren Trauerzugs, an Ballila vorbeikommt, bekreuzigt sich dieser und verweist ihn auf den Friedhof auf der anderen Seite der Straße. Ein Stück weiter die Straße entlang trifft Accattone dann auf den Trauerzug, geht an ihm vorbei und weiter vorbei an zwei Kindern, die dem Zug nachschauen und sich just an der Stelle bekreuzigen, an der sich Accattone auf ihrer Höhe befindet.

trotzen.<sup>212</sup> Diese Verbindung von Tod und lebendiger Verausgabung findet sich wiederum besonders zugespitzt in der Figur des Accattone. Er ist derjenige, der dem Tod am nächsten ist, ihn sogar mehrmals sucht, und ebenso ist es auch er, der sich am meisten verausgabt – aufspringt, rennt, stößt, schreit, weint, zornig ist, leidet und in Gelächter ausbricht, nicht zuletzt kurz vor seinem Tod. Während sein Schicksal den ganzen Film hindurch auf den Tod zusteuert und dieser im Vorspann mit großer Intensität angekündigt wird, ist sein tatsächlicher Tod am Ende enttäuschend klein, zufällig, ja banal. Die Szene seines Sterbens ist kurz, sein hingehauchter Satz „Mo sto bene“ („Jetzt geht’s mir gut“) schwach, beides wirkt im Zusammenhang mit seinem Tod weniger nach als das schallende Lachen, in das man Accattone kurz vor seinem Unfall – aufgrund der zum Himmel stinkenden Füße Cartagines – hat ausbrechen sehen.

### *Christus*



Abb.7 „Si fatta la volontà di Dio“

Das Motiv der Passion Christi wird einerseits über das wiederkehrende Einspielen der *Matthäuspassion* wachgehalten, andererseits über verbale und ikonografische Verweise innerhalb der Szenerie. Zwar wird die Passion der gesamten Welt unterlegt (durch den Musikeinsatz, siehe später, aber auch zum Beispiel den Spott über Barbarones „Martyrium“), doch die Hauptanalogie besteht zu Accattone. Wie in der Forschungsliteratur oft bemerkt, kann man Accatones Schicksal nach dem Verlust Maddalenas als einen wahren Kreuzweg lesen: Er fällt tief, wird geschlagen und verhöhnt, hungert. An seinem tiefsten Punkt im Film – nach der Schlägerei mit seinem Schwager – sieht man ihn aus Untersicht und in Verkürzung wie tot auf einem offenen Kleintransporter liegen, mit dem Kopf zur Seite gedreht wie Jesus

---

<sup>212</sup> Diese andere Ökonomie vis-à-vis dem Tod, bei der der Tod eine besondere Lebendigkeit erst generiert, wirkt nur bei den Männern des Films.

am Kreuz. Ein vorbeikommender Kollege spricht zu Accattone, der seit zwei Tage nichts gegessen hast, vom Essen und Hungern. Er beschließt seine Rede mit einem Verweis auf den „Heiland“ und unterstreicht damit das, was ikonografisch evoziert wird, just in dem Moment, als Accattone ganz auf das Kreatürliche reduziert ist: Am Ende der Szene wird er sich zu einem Straßenköter hinunterhocken und diesen um seinen Magen beneiden. Später, am Ende seines ersten Arbeitstages, als er sich auf einem Kleintransporter an das Fahrerhaus lehnt, wird er in ähnlicher Untersicht als typisches Jesus-am-Kreuz-Brustbild gezeigt und spricht die Christus-ähnlichen Worte „Si fatta la volontà di Dio“ („Gottes Wille geschehe“, Abb.7). Accattone stirbt wie Christus inmitten zweier Diebe.

### *Die Träne*

Ein wichtiges und immer wieder auf den Vorspann rekurrerendes Motiv ist auch das der Träne. Explizit wird es durch die Kursivierung des Wortes „Tränlein“ in dem Dantezitat des Vorspanns hervorgehoben, implizit findet es sich bereits in dem Schlusschoral der Matthäuspasion, der den Titel „Wir setzten uns mit Tränen nieder“ trägt und in dem die Tränen der um Christus Klagenden besungen werden.

„Dir weint keiner eine Träne nach, wenn du tot bist“, sagt die Hure Amore zu ihrer Kollegin Maddalena, die von Accattone trotz ihres bandagierten Beins auf den Strich geschickt wurde. Stella wird den Satz in ihrer letzten Szene auf sich beziehen: „Mir wird keiner eine Träne nachweinen“. Es ist das Fehlen jeglichen Mitleids, das von den Frauen beklagt wird. Von den Männern wird Mitleid gar nicht erst gewünscht. Man erinnere sich an Accattones Ausspruch, dass man bei seinem Tod lachen solle.

Als „real geweinte“ Träne und in den Kontext von Himmel und Hölle eingebunden taucht das Motiv in der Szene in der Osteria zu Beginn des Films auf und erscheint hier für einen Moment auch als eine affirmative Wiederholung des Dantezitats. Accattone sitzt mit den Neapolitanern zusammen, die gekommen sind, um sich im Namen ihres Freundes Ciccios an Maddalena zu rächen (und Accattone zögert keinen Moment, sich mit den Neapolitanern gegen Maddalena, mit der er lebt und die ihn erhält, zu solidarisieren).<sup>213</sup> Abrupt, gänzlich unvorbereitet beginnt die Szene mit einem tränenüberströmten Gesicht Accattones in

---

<sup>213</sup> Maddalena war einst die Hure Ciccios, hat diesen aber an die Polizei verraten um mit Accattone zusammenleben und für ihn anschaffen zu können. Ciccio sitzt seitdem im Gefängnis. Die Neapolitaner werden sich an Maddalena rächen, indem sie sich als Kunden ausgeben, sie zu einem ehemaligen Steinschlag fahren, ihre Dienste einfordern und sie dann brutalst zusammenschlagen.

Großaufnahme. Trunken, erschöpft und verzweifelt klagt er darüber, als Zuhälter der Letzte unter den Letzten zu sein (der Satz „Sogar im Knast gehen sie uns aus dem Weg“ wird später ähnlich noch einmal wiederholt). Es folgt die reuevolle Versicherung, dass er sich ein anderes Los aussuchen würde, wenn er sein Leben noch einmal leben könnte. Die Kamera löst sich bei dieser Aussage von Accattone, schwenkt langsam über die ernsten Gesichter der zuhörenden Neapolitaner und dehnt damit die Frage nach Erlösung auf die Gruppe aus. Dann erhebt sich Accattone, tritt um den Tisch herum auf die andere Seite. Dabei wird er einen Moment lang von dem gleißenden Gegenlicht durch das Fenster im Bildhintergrund erfasst, seine Körperkonturen in einer Aureole aufgelöst. Dieser Suggestion erlösender Transzendenz als Folge einer Reue wird jedoch durch einen Umschwung im Verhalten Accattones sofort widersprochen. Er setzt sich zu Salvatore, dem Anführer der Neapolitaner, und weint sich an dessen Schulter aus, wobei er in eine erbärmlich selbstmitleidige Klage übergeht, erbärmlich deshalb, weil er alle Schuld für sein Elend Maddalena zuweist. Dieser Wechsel in ein billiges, kleinmütiges Verhalten wird von dem aus dem hinteren Raum der Osteria eintretenden Dieb Balilla sofort aufgegriffen und ausgebaut. Balilla, als Dieb einer der ‚rechtschaffeneren‘ Figuren der Gruppe, ruft Accattone grinsend und spottend zu, er könne (mit seinen Tränen) niemanden mehr erweichen, und erinnert an die Zeiten, als Accattone als Bettler so herzerreißend zu weinen gewusst habe, dass selbst die Polizei schwach wurde. Damit wird die Echtheit der Tränen als solche angezweifelt und eine prinzipielle, nicht auslöschbare Verdorbenheit Accattones ausgesprochen. Analog zu diesem Umschwung wird dem gleißenden Gegenlicht, das Accattone mit einem Heiligenschein umgeben hat, mit dem Eintritt Balillas eine ikonografische Allusion der Hölle entgegengesetzt. Als Balilla, ganz in Schwarz gekleidet, von hinten in den Raum nach vorne tritt, verbreitet sich gänzlich unmotiviert ein Rauchschwaden hinter ihm (Abb.8). Wie der Teufel selbst scheint Balilla in das Bild zu treten, wäre da nicht sein harmlos komischer schaukelnder Gang und sein so gar nicht dämonisches Grinsen.



Abb.8

An prominenter Stelle taucht das Motiv der Träne in der Weissagung Il Capognas wieder auf. Accattone hat Maddalena an die Polizei verloren und fängt an, seinen Schmuck zu versetzen, als ihm Il Capogna ernst und feierlich, mit prophetisch erhobenen Armen, sein Schicksal in den folgenden Worten voraussagt: „Heut verkaufst du den Ring, morgen dein Kettchen, in sieben Tagen die Uhr, und in siebenundsiebzig Tagen hast du nicht mal mehr Augen, um damit zu weinen!“. Der Film lässt Il Capogna den letzten Teil der Prophezeiung in einer der folgenden Szenen noch einmal isoliert wiederholen, betont ihn also. Die Umschreibung des Todes mit dem Verlust von Augen, die weinen können, ist nicht alltäglich, sondern verweist einmal mehr auf die Anbindung der Figurenrede an den übergeordneten Bezugsrahmen. Dabei scheint die Verbindung von Accattones Tod mit der Unfähigkeit des Weinens bereits das Fehlen der Träne der Reue zum Schluss vorwegzunehmen.

Ikonografisch versteckt und ganz in einen spontanen, expressiven körperlichen Ausdruck eingebunden, taucht das Motiv der Träne in der Küchenszene auf, in der die Kumpane gemeinsam kochend gezeigt werden. An einer Stelle ist Il Tedesco im Brustbild zu sehen, wie er neben dem Herd und einem Strauß Nelken sitzt. Accattones zu Il Tedesco gewendetes Gesicht findet sich angeschnitten am rechten Bildrand. Einer plötzlichen ausgelassenen Eingebung folgend beißt Il Tedesco schließlich in den Strauß Nelken, bricht in ein Gelächter aus (Abb.9). Die anderen Figuren folgen. Einzeln oder in Gruppen werden sie gezeigt, wie sie sich vor Lachen biegen. Die Verbindung von Tod, den die Nelke als traditionelle Friedhofsblume symbolisiert, mit einer nicht unter zu kriegenden Fröhlichkeit wird an dieser Stelle einmal mehr deutlich. Wenig bekannt ist der Ursprung der Nelkensymbolik. Einer mittelalterlichen Legende zufolge sprossen, als Maria Jesus am Kreuz beweinte, aus ihren zu Boden fallenden Tränen Nelken. Die Ähnlichkeit der Knospenform der

Nelke mit einem Nagel hat diese Verbindung wohl begründet.<sup>214</sup> Auch in dieser als spontan inszenierten (und überzeugenden) fröhlichen Geste verdichtet und verkehrt sich einmal mehr nicht nur das Motiv der Träne, sondern auch das der Marter Christi.



Abb.9

### *Himmel und Hölle*

Auch das Motiv von Himmel und Hölle zieht sich konstant durch den Film. Es findet sich wie bereits erwähnt gleich zu Beginn in der Szene nach dem Tibersprung und bezieht sich dort auf das Schicksal Barbarones. Eher unerwartet und explizit taucht das Motivpaar in der Nacht auf, in der Stella zum ersten Mal auf dem Straßenstrich steht. „Es gibt weder Himmel noch Hölle“, so die Hure Amore zu Stella. Dieser Satz fällt unvorbereitet, ergibt sich, wie viele andere Äußerungen in dem Film auch, nicht notwendig aus dem Handlungs- oder Gesprächskontext. Die ikonografischen Evokation der Hölle in der Osteria (der Rauschwaden im Hintergrund) wird ebenfalls mit Referenzen auf den Himmel kontrastiert: „Die Weiber, erst bringen sie dich in den Himmel .... dann holen sie dich wieder runter“, sagt Balilla und liefert damit das Stichwort für eine Gruppe junger Burschen am Nebentisch, unter ihnen Cartagine, die ironisch grinsend ein Lied über die Engel im Himmel anstimmen.

Als isoliertes Motiv wird besonders der Himmel immer wieder ins Spiel gebracht. Durchgehend fallen verbale Referenzen auf Gott, Heilige, Engel und andere himmlische Dinge. Stella trägt die Referenz auf das Himmlische in ihrem Namen, ebenso – und im starken Kontrast zu ihrem Leben und Verhalten – Ascenza, Accattones Ehefrau, oder auch

---

<sup>214</sup> „Nelke“ kommt im Deutschen von Nägelchen. Auch im Italienischen wird das Nelkengewürz als *chiodo* („Nagel“) bezeichnet, siehe Impelluso 2005 S. 115.



Salvatore.<sup>215</sup> Auf bildlicher Ebene sind es die Engelsstatuen, später ein Heiligenporträt auf einem Kirchenportal, dann die nackten Kleinkinder in Accattones Traumsequenz, welche auf das Himmlische verweisen. Der prominenteste, isolierte Verweis auf die Hölle ist das bekannte Zitat der Inschrift des Höllentores aus Dantes *Göttlicher Komödie*, „Lasciate ogni speranza“ („Lasst alle Hoffnung fahren“), mit welchem eine Hure eines Nachts Stellas Einführung in die Prostitution plötzlich und unerwartet kommentiert.

### *Erlösung*

Das Motiv der Erlösung ist eng mit der Figur der Stella verbunden, die mit Rekurs auf Dantes Beatrice eingeführt wird, in *Accattone* allerdings das Klischee der naiven, unschuldigen und zur Aufopferung bereiten liebenden Frau verkörpert. Gleichzeitig, so wird sich herausstellen, ist ihre Unschuld und Unwissenheit zum Teil nur eine gespielte,<sup>216</sup> und die Erlösung gelingt ihr nicht.

Accattone trifft am Rande einer Müllhalde auf Stella, wo sie wie Accattones Ehefrau und viele weitere Frauen für einen Lohn, der „gerade mal zum Überleben reicht“, Flaschen auswäscht. Mit ruhigen Bewegungen macht sie sich an die Arbeit. Mit ihrem struppigen, kurzen Haar und ihrer plumpen Gestalt entspricht sie nicht wirklich der Vorstellung einer Beatrice, wird auch nicht der ‚Erscheinung‘ gerecht, als die sie inszeniert wird. Allerdings stechen die Weichheit und Sanftheit ihrer Gesichtszüge, ihrer Bewegungen und ihres Tonfalls im Vergleich zu dem bisher Gezeigten deutlich hervor. Accattones Gesicht, das sonst immer von Spannungen gezeichnet, von Zorn, Leid, Spott oder Lachen verzerrt ist, wechselt in einen verklärten und gelösten Ausdruck. Sein Tonfall wird für ihn ungewöhnlich sanft (auch wenn seine Äußerungen weiterhin von ironischen und resignierten Sprüchen durchsetzt sind). Ein neues, lyrisches Motiv von Bach ist der Szene unterlegt und unterstreicht den Moment der Zartheit und Verklärung, welcher sich am Rande der Müllhalde ereignet. Die Kamera, die zwischen Kadrierungen der Figuren in Großaufnahme und Halbnaher beziehungsweise Halbtotale auf die Szene aus der Distanz wechselt, ist in ihren Bewegungen vergleichsweise stetig, der Schnitt ruhiger in seinem Rhythmus. Nach einem kurzen Austausch über die Arbeit fragt Accattone sie nach ihrem Namen. „Stella“, antwortet sie lächelnd. Accattone greift die

---

<sup>215</sup> „Stella“ bedeutet „der Stern“. „Ascenza“ impliziert ein Aufsteigen, doch ist Accattones Ehefrau jeder Aufstieg verwehrt, sie lebt verelendet in einer Barackensiedlung, arbeitet auf der Müllhalde und zieht in ihrer Sprache alles auf die Ebene des Animalischen herunter. Der Chef der neapolitanischen Zuhälter Salvatore (di Torre D’Annuziate) erlöst nichts und niemanden, wird Maddalena später brutalst zusammengeschlagen lassen, und seine „Ankündigung“ in der Bar besteht in der Verkündung „frischer Ware“.

<sup>216</sup> Stella, als sie die Frauen auf dem Strich sieht, fragt, wer diese denn seien, was diese den täten. Später beichtet sie Accattone, dass ihre Mutter selbst auf den Strich gegangen sei.

symbolische Bedeutung des Namens sofort auf, fasst sie in Worte: „Oh Stella, mein Stern, zeige du mir den Weg“. Wie oft bemerkt, wird hier der Stern, der die drei Könige nach Bethlehem geführt hat, alludiert. In einem Nachsatz folgt darauf eine unmissverständliche Referenz auf die Figur der Beatrice:<sup>217</sup> „Zeige du Accattone, was der richtige Weg ist“. Doch auch hier kommt es – auf verbaler Ebene – zu einem das Motiv subvertierenden Umschlag: „Zeige du Accattone den rechten Weg“, wiederholt Accattone und fügt sofort hinzu: „den schnellsten und besten Weg zu einem Teller Nudeln mit Bohnen.“ Der Hunger, das nackte Überleben schiebt sich vor jede Aussicht einer moralischen Läuterung. Im Folgenden wird auch nicht Stella Accattone hinaufziehen, sondern er sie hinunter.

### Figurenrede

Wurde bisher besonders stark auf die Figurenrede eingegangen, so deshalb, weil deren semantische Dimension gerne vernachlässigt wird. Nicht mehr als „idle chatter“<sup>218</sup> ist sie für viele Kritiker und wichtig vor allem in ihrer dialektal tönenden, asemantischen Dimension. Auch für Bernhard Groß erschöpft sich die Rede „in beliebigen Stereotypen banaler Auseinandersetzung“, ist bedeutsam nicht in ihren Aussagen, sondern in ihrer Funktion als Körpergeste, als Handlung und über den Jargon als soziale Typisierung.<sup>219</sup> Rhodie nennt die Sprache in Accattone „beautiful rather than meaningful“, „a language of grunts, roars, shouts, bursts of laughter, giggles, farts, imprecations, curses“, insgesamt also „a language that sounds more than signifies“ oder auch „a language before Language“.<sup>220</sup>

Die Betonung des Lauthaften und der Einsatz von Sprache als Körpergebaren eines spezifischen Milieus ist ohne Frage ein ganz zentraler Aspekt in *Accattone*. Schon die Verwendung unterschiedlicher süditalienischer Dialekte und der Sprache der Diebe und Zuhälter – ein Gemisch, das selbst im Italien der Zeit von nur wenigen verstanden wurde –, macht deutlich, dass das Semantische dem klingenden Laut und einer Typik untergeordnet ist. Dazu kommt die Anhäufung von Interjektionen wie „eh“ oder „oh“, zweimal geht die Rede

---

<sup>217</sup> Vgl. Joubert-Laurencin 1995 S. 62.

<sup>218</sup> Sitney 1995 S. 179 – gleichzeitig weist er auch auf die vielen christologischen Allusionen hin, bezeichnet sie als im umgangssprachlichen Realismus versteckte theologische Markierungen S. 181.

<sup>219</sup> Groß 2004 S. 185.

<sup>220</sup> Rhodie 1995 S. 5.

nahtlos in das Nachahmen eines Brüllens über.<sup>221</sup> Wiederholt schließt die Rede an instinktive körperliche Regungen und Bedürfnisse an, verläuft parallel zu diesen oder geht ihnen voraus. So gähnt Il Capogna zweimal direkt in die Kamera, bevor er zum Sprechen ansetzt, davon einmal ganz in Großaufnahme. Das Sprechen mit vollem Mund wird in der Szene vor dem Tibersprung in extremer Form inszeniert. Und schließlich äußern sich die Figuren zum Großteil mit einem Grinsen, einem Lachen oder Ausbruch von Gelächter oder in einem aggressiven, zornigen oder spottenden Schreien. Die Rede ist somit meist ganz an ein affektives und beim Lachen und Schreien unkontrolliertes Körpergebaren angebunden. Die Kamera, welche die jeweils sprechenden Figuren meist in frontaler oder Dreiviertel-Großaufnahme oder Halbnaher kadriert und infolge des unregelmäßigen, schnellen Austauschs der Figuren deren Sprechen quasi hinterher springt, unterstützt zusätzlich den Eindruck eines impulsiven, instinktiven Hervorbrechens der Rede.

Wird die Rede einerseits ganz als Klangmaterial, als unmittelbarer und elementarer körperlicher Ausdruck und als Gestus des Milieus inszeniert, so ist sie andererseits auch gebrochen und, da sie konstant den Prätext alludiert, wesentliche Trägerin der allegorischen Übersetzung.

Die durch Kadrierung und Inszenierung betonte Sprunghaftigkeit der Rede hat nicht nur den soeben erwähnten Effekt eines ‚Hervorbrechens‘ der Rede, sondern wirkt zugleich auch isolierend und antinaturalistisch. Die deutliche Nachsynchronisation trägt zu dem Antinaturalismus noch bei: Pasolini hat seine Darsteller oft nur Zahlen aufzählen lassen und die eigentliche Tonspur im Studio erstellt.<sup>222</sup> Das Nachsynchronisieren war damals im italienischen Film gang und gäbe, wurde von Pasolini allerdings eben wegen des antinaturalistischen Effekts besonders geschätzt, weshalb er Asynchronizitäten zwischen Bild und Tonspur wohl weniger zu kaschieren versucht hat, als es möglich gewesen wäre.<sup>223</sup> Die Rede ist somit doppelt nicht im Fluss, sondern springt zwischen relativ isolierten, merkbar nachsynchronisierten Gesprächs- und Kommentarätzen hin und her, die die Figuren weniger zueinander als direkt in die Kamera sprechen. Dabei stechen besonders jene Sätze hervor, die

---

<sup>221</sup> Vgl. Brunetta 1979 S. 51. Bezüglich des Übergangs der Rede in ein Brüllen: dies passiert ganz am Anfang, als Alfredo seiner Erwähnung von „Metro Goldwyn-Mayer“ ein (Löwen-)Gebrüll anschließen lässt, sowie später auf dem Strich, als Cartagine mit Freunden die Huren demütigt, beschimpft und bedroht.

<sup>222</sup> Siehe Pasolinis Kameramann Franco delli Colli in Faldini/Fofi 1986 S.39.

<sup>223</sup> So Pasolini 1968: „Ich bin gegen den O-Ton. [...] Ich mag den Pastiche. Die Synchronisation hebt den Charakter aus dem Bereich des Naturalismus heraus“, in Halliday 1995 S. 50. Ausführlich zu Pasolinis Ästhetik der Trennung von Stimme und Erscheinung siehe Groß 2004 S. 185 f.

nicht zu den Figuren passen wollen oder anders unerwartet und vom Geschehen unmotiviert erscheinen.

Wiederholt fallen Sprüche, die überraschen. Mal weil sie dem Jargon oder Milieu fremd sind, wie am auffälligsten das Dante Zitat des Höllentores oder, an anderer Stelle, das lateinische „Orate Fratres“, welches den Opfertod alludiert.<sup>224</sup> Öfter aber, weil sie nicht zu dem ansonsten ganz auf den Augenblick und die eigene Befindlichkeit begrenzten Austausch der Figuren passen wollen: so zum Beispiel die politischen Verweise auf Mussolini, den Nürnberger Prozess, Buchenwald, die Sklavenbefreiung Lincolns und den Landarbeiteraufstand, welche die Figuren an unterschiedlichen Stellen herausprusten, vor sich hin nuscheln oder als beiläufige Kommentierungen abliefern. Diese Verweise (zu ihnen später mehr) deuten recht abrupt auf ein gesellschaftliches und historisches Außen, welches der Film ansonsten eher ausspart. Wie oft betont (und kritisiert) wurde, zeigt *Accattone* die Welt des subproletarischen Milieus als eine hermetisch abgeschlossene, die sich wenn, dann auf die Passionsgeschichte oder die Antike hin öffnet. Der Film konzentriert sich ganz auf die Welt am äußersten Rand der Stadt, von wo aus der Blick auf Rom durch die außerhalb der Stadtmauern gelegenen Sozialbauten blockiert wird. Die Gesellschaft als solche ist kein Gegenstand, mit dem sich die Figuren auseinandersetzen oder zu der sie sich in Bezug setzen. Politisches wie Klassenbewusstsein ist den Figuren fremd, Bezugspunkt für die Definition ihrer selbst ist das eigene, unterste Milieu, als dessen letztes Glied sie sich wiederholt definieren („Sogar im Knast gehen sie uns aus dem Weg“). Die einzig fremde Klasse, zu der die Figuren Kontakt haben und die sie an die Gesellschaft anbindet, ist die Polizei.

Ungewöhnlich wirken auf Dauer nicht zuletzt auch die vielen verbalen Referenzen auf biblisch Religiöses. Zwar ist die Übernahme von heiligen und biblischen, zumal sprichwörtlich gewordenen Referenzen in einen vulgären Jargon keine Besonderheit, vielmehr definiert sich Jargon genau über so einen profanierenden Gebrauch des Heiligen (und des Skatologischen, welches vergleichsweise wenig eingesetzt wird). Doch geht die Fülle und Konstanz dieser Verweise in *Accattone* über einen alltäglichen, realistischen Gebrauch hinaus. Ein Vergleich der Dialoge in *Accattone* mit denen anderer Filme, für die Pasolini um dieselbe Zeit herum das Drehbuch geschrieben oder mitgeschrieben hat und die

---

<sup>224</sup> Il Tedescos lateinisches „Orate Fratres“ ist das Zitat eines Priesterspruches, welcher die Messgemeinschaft dazu aufruft, dafür zu beten, dass das Opfer, welches man gemeinsam für Gott bringt, von diesem akzeptiert werde.

ebenfalls im Subproletariat spielen, zeigt das deutlich.<sup>225</sup> Dazu kommt, dass der Vorspann von Beginn an einen Resonanzraum schafft, in dem alle Verweise auf Religiöses als Referenzsignale beziehungsweise Verdichtungselemente wirken.

Kaum eine Szene, die nicht gleich mehrere verbale Erwähnungen der Madonna, Gottes, Jesu Christi, der Engel oder Heiligen enthält. Der Film ist gespickt mit biblischen Sprüchen und deren Anverwandlungen, ein biblischer Gestus der Prophezeiung findet Eingang. Diese religiösen Verweise sind zum Teil ganz in den Jargonfluss integriert, viele aber besonders markiert. So das „provare per credere“, welches Accattone als Vorschlag für seine Grabinschrift parodistisch zitiert, oder sein „Si fatta la volontà di Dio“. Ebenfalls innerhalb der Rede selbst in Anführungszeichen gesetzt findet sich der biblisch-prophetische Spruch Il Capognas, als er Accattone seinen Untergang voraussagt. In allen drei Fällen werden die Aussagen zusätzlich von einer den heiligen Verweis unterstützenden Ikonografie begleitet. Andere, beiläufige Kommentare stechen hervor, weil die Situation, in welcher sie fallen, sie nicht überzeugend motiviert, wie das erwähnte „Es gibt weder Himmel noch Hölle“ eines Nachts auf dem Straßenstrich. Wieder andere beiläufige, aber überzeugend in den Redefluss oder Redeausbruch integrierte Verweise werden allein durch eine simultane Evokation traditioneller christlicher Ikonografie markiert. So wenn Accattone zu Beginn des Films die verletzte, mit bandagierten Bein auf dem Bett liegende Maddalena in seiner Baracke anherrscht, ob sie etwa die „leidende Mutter Gottes“ spielen würde. Beim Ausspruch dieses Satzes steht er von uns abgewendet am Herd. Neben ihm und frontal zu uns steht Nannina, an der fünf kleine Kindern hängen, und die an dieser Stelle eine traurig armselige Version des christlichen Caritas Motivs gibt (Abb.10).



Abb.10

---

<sup>225</sup> Siehe beispielsweise *Le notti di Cabiria* (1956) von Federico Fellini, *La notte brava* (1959) von Mauro Bologni und *La commare secca* (1962) von Bernardo Bertolucci.

Die Rede funktioniert also doppelt und vereinigt in sich die konträren Pole einer unmittelbar erscheinenden körperlichen Expressivität auf der einen Seite und einer abstrakten und reflexiven Verdichtung auf der anderen. Semantisch verdichtet und bedeutend ist die Rede dabei weniger hinsichtlich der Verständigung und des kommunikativen Austausches der Figuren untereinander als im Hinblick auf die Verhandlung und Konfrontation der unterschiedlichen Horizonte, die der Film zusammenführt.

### Sakrale Technik und Szenerie

Sind die ikonografischen Verweise auf Religiöses auch nicht so konstant wie die verbalen, so sind sie ebenfalls recht deutlich, auch weil sie meist parallel zu oder kurz vor sprachlichen Verweisen auf das Heilige und Christologische eingesetzt werden. Zu einer Assimilation der Figuren an diese Ikonographien kommt es dabei nicht. Wo die Figuren Posen, Gesten, Bildformeln übernehmen – wie zum Beispiel Il Tedesco Mantegnas *Christo Morto*, Nannina die Figur der Caritas oder Accattone Kopfhaltung und Aufnahmewinkel des Christus am Kreuz gegen Ende – stehen sie in Opposition zu den Ikonographien, sei es durch ihre profane Sprache (Il Tedesco), ihren Status (Nannina hat nichts zu geben, ist selbst Bittstellerin) oder ihren Ausdruck (der oft verächtliche Blick Accatones).

Pasolini selbst misst in seinen Kommentaren dem Einsatz bekannter Ikonographien weniger Bedeutung bei als dem, was er seine „sakrale Technik“ nennt: einen figurativen Stil, welcher sich den Malern des Quattrocento, allen voran Masaccio, verdanke und sich durch eine karge, ausgebleichene Szenerie auszeichne sowie eine starke Frontalität, statische und einfache Kompositionen mit den Figuren jeweils im Bildmittelpunkt, und langsamen Schwenks, sei es über die Szenerie oder über Gesichter vor einem leeren Hintergrund, welche dem Gleiten des Blicks über eine Gemälde nachempfunden seien.<sup>226</sup> Ein Vergleich *Accattones* mit Pasolinis späterem *Vangelo secondo Matteo* (1967), der diese Technik auch einsetzt, zeigt allerdings sehr deutlich, wie wenig sich das „Sakrale“ dieser Technik in *Accattone* gegenüber den Gesten, der Sprache und dem Verhalten der Figuren, sowie dem insgesamt sehr raschen Rhythmus des Films durchzusetzen vermag. Man betrachte beispielsweise die statischen, frontalen oder Dreiviertel-Großaufnahmen/Brustbilder, deren ikonische Herkunft und deren

---

<sup>226</sup> Viel wurde schon geschrieben zum „piktoralen Stil“ Pasolinis, der auf sein Kunstgeschichtsstudium bei Roberto Longhi zurückgeht. Siehe z.B. Minas 1986, Weis 2005 und, ausführlicher, Steimatsky 2008 S. 138f.

ikonisierender Effekt in der Forschungsliteratur so gerne betont werden. Diese zeigen die Figuren wie sie schreien und wüten, spotten und scherzen, gähnen, grinsen und essen. Die Münder halten selten still. Auf den schweigenden, gesammelten und intensiven Blick in Großaufnahme, welcher im *Vangelo secondo Matteo* und anderen späteren Filmen Pasolinis ein wichtiges Signum für das Heilige wird, trifft man in *Accattone* nicht. Ist das Ikonische traditionellerweise durch den doppelten Effekt gekennzeichnet, dass die Figur einerseits ganz an den Bildrand nach vorne gedrückt wird, andererseits zugleich überhöht oder verklärt entrückt erscheint,<sup>227</sup> so wirkt in *Accattone* nur ersterer Effekt. Die Figuren sind zu lebendig, zu physisch und mimisch profan, zu widerspenstig und auch zu widersprüchlich, um selbst in den Momenten stiller statischer Großaufnahmen in den Modus eines verklärt oder heilig Entrückten zu fallen. Ihre Präsenz in Großaufnahme ist meist eine konfrontative, irritierende, wie schon in der ersten Einstellung auf Scucchia.

Eine doppelte Wirkung hat die sakrale Technik auf die Szenerie. Der Film wurde vor Ort gedreht, die Umgebung ist real und wirkt dokumentarisch – aus wachsender zeitlicher Distanz sogar noch stärker. Wurde das Dokumentarische der Szenerie lange der mythisch und auch antikisch abstrahierenden Dimension des Films nach- und untergeordnet, so stellte zuletzt David Rhodes es als einen allen Abstrahierungstendenzen ebenbürtigen Pol heraus.<sup>228</sup> Wie schon in seinen Romanen zuvor situierte Pasolini seine Figuren und deren Elend in dem konkreten städtebaulichen Kontext der Borgate. Das ist insofern wichtig zu betonen, als dadurch die Armut kein ahistorisches Schicksal ist, das über die Passionsgeschichte mythisch überhöht und idealisiert wird, sondern ein konkreter historisch und politisch bedingter Umstand – und somit ein klassengesellschaftliches Problem.

Wiederholt wird der Horizont der Figuren als ein von abweisend monotonen, oft nur halbfertigen Sozialsiedlungen im fernen Hintergrund begrenzter gezeigt. Auch die versteppte Weitläufigkeit der peripheren Borgate mit ihren oft isoliert stehenden, unfertigen und verfallenden Häusern und Baracken wird immer wieder in den Blick genommen. Prominent an einer Stelle das Graffito „Wir wollen eine anständige Wohnung“ an der Wand eines verfallenen Hauses. Während eines anderen der vielen Gänge, die *Accattone* im Verlauf des Films durch dieses Brachland mit den halbfertigen Siedlungen im Hintergrund

---

<sup>227</sup> Zur Wirkungsweise der Ikone und Pasolinis Einsatz einer ikonischen Bildsprache im *Vangelo secondo Matteo*, siehe Steimatsky 2008 S. 138 f.

<sup>228</sup> Rhodes 2007a. Rhodes setzt Rom ins Zentrum seiner Studie zu Pasolinis frühen Filmen und geht von der These aus, dass, neben aller ästhetischen Verfremdung und Verarbeitung, es Pasolini in seinen Filmen stets auch um eine stadtpolitische Untersuchung der Entwicklung und der konkreten Lebensbedingungen in der Peripherie Roms gegangen war.

unternimmt, lässt ihn der Film auf Mussolini verweisen. Scheinbar beiläufig fällt die Referenz, doch ist sie an gerade dieser Stelle nicht zufällig. Denn es waren die Faschisten, die im Zuge eines groß angelegten Prachtumbaus Roms einen skandalösen sozialen Siedlungsbau in der Peripherie Roms initiierten und eine Abschiebepolitik ganz neuer Dimension betrieben. Oberstes Ziel der faschistischen Neugestaltung der Stadt waren die Ausdehnung der Achsen, die Freilegung von antiken Monumenten und die Reinigung der Innenstadt von jeder Art ‚Schmutz‘. Eine Vielzahl vor allem ärmerer Quartiere wurde abgerissen, und Zehntausende hauptsächlich armer Haushalte wurden an den Rand außerhalb der Stadtmauern abgeschoben, in Siedlungen, die im Eiltempo und oft so billig und fehlerhaft hochgezogen worden waren, dass sie ein paar Jahrzehnte später schon wieder abgerissen beziehungsweise erneuert werden mussten.<sup>229</sup> Die vertriebenen Menschen wurden dabei auch insofern sich selbst überlassen, als ihnen keinerlei oder kaum öffentliche Verkehrsmittel in die Stadt und zu ihren Arbeitsplätzen zur Verfügung standen. Als nach dem Krieg der Zustrom von Emigranten aus dem Süden und Zuwanderern vom Land einsetzte, verschärfte sich die Lage noch einmal. Das häufige lange Gehen entlang leerer Ausfallsstraßen im Film, das im Gegensatz zu der ansonsten sprunghaften Montage in relativ langen Einstellungen gezeigt wird, veranschaulicht Rhodes zufolge gut die soziale Isolation der Borgate-Bewohner und die weiten, unwirtlichen Wegstrecken, die diese tagtäglich – und nicht selten zu Fuß – zurücklegen mussten. Mit den Worten Rhodes: „Urban space has become so distended, so stretched to the limits of the recognizable that it has become something not so much lived or lived in as endured“.<sup>230</sup> Im Kontext dieser als *Sventramento* bezeichneten städtebaulichen Maßnahme ist auch die Engelsbrücke, die zu Beginn des Films als Hintergrund dient, mit der hinter ihr liegenden Engelsburg eine zentrale Marke. Als wichtiges Monument, das an die antike Größe Roms erinnert, wurde auch die Engelsburg (ursprünglich das Mausoleum Hadrians) weitläufig freigelegt. Eine Vielzahl von Häuschen und Baracken um die Burg herum wurden abgerissen und mussten einer Monumentalisierung – in diesem Fall einer Parkanlage und breiten Straßen – weichen.<sup>231</sup>

Diesem dokumentarischen Aspekt wirkt das enorme Hell-Dunkel-Gefälle des Films – die gleißende Sonne hier, die Konturen verschwimmen und Oberflächen flimmern lässt, die

---

<sup>229</sup> *Borgate Rapidissime* wurde das Phänomen dieser unter dem Faschismus sich rasant ausbreitenden Vororte genannt. Charakteristisch für die Vororte wurde mit der Zeit das Nebeneinander von kompakt stehenden Hochhaussiedlungen, Brachland, Bauruinen, ein- oder mehrstöckige Wohnhäuser und inoffizielle Bretterbuden und andere Baracken. Ausführlich dazu Rhodes 2007a S. 1-16.

<sup>230</sup> Ebda. S. 71.

<sup>231</sup> Ebda. 2007 S. 43/44.



tiefen Schatten oder tiefschwarzen Nachtszenen dort, die alles verschlucken – einerseits entgegen. Besonders dann, wenn er von der Bach'schen *Matthäuspasion* begleitet wird, wirkt der Lichteinsatz mythisch entrückend und bringt eine Hell-Dunkel-/Himmel-Hölle-Symbolik ins Spiel (wobei hell nicht gleich gut und dunkel nicht gleich böse, sondern das eine wieder einmal zugleich auch das andere ist).<sup>232</sup> Andererseits macht – wie von Pasolini selbst betont – ebenjener Lichteinsatz in Kombination mit dem eingesetzten Filmmaterial und Objektiven das, was zu sehen ist, auch schwerer und massiger,<sup>233</sup> und setzt dem Abstrahierungseffekt gleichzeitig eine betonte, physische Materialität entgegen, die den dokumentarischen Effekt wiederum unterstützt.

Auch der ‚sakrale Schwenk‘ wird im doppelten Kontext von Abstrahierung einerseits und Unterstützung des Dokumentarischen andererseits eingesetzt. So zum Beispiel in der Szene, in der Maddalena zusammengeschlagen wird. Die Neapolitaner holen Maddalena am Straßenstrich ab, gemeinsam fahren sie zur Musik der *Matthäuspasion* zu einer Brache abseits einer Landstraße. Bevor sie dort aussteigen, macht die Kamera einen langsamen Panoramashwenk. Die Musik setzt dabei aus. Im vorderen und hinteren Bildraum sieht man vor allem Dunkel, im mittleren, hinter der Landstraße, eine neue Siedlung mit einer Reihe im Bau befindlichen beziehungsweise zum Teil fertiger weißer Apartmenthäuser. Gegen Ende der Szene – man hat sich Maddalenas bedient, sie dann im Scheinwerferlicht des Autos verprügelt – folgt ein ähnlicher Schwenk wie der beschriebene, diesmal zur Musik der *Matthäuspasion*. Anschließend steigen die Neapolitaner ins Auto und fahren davon. Die Szene endet mit isolierten Aufnahmen der auf den Boden liegenden Maddalena; ihrer hingeworfenen, geöffneten Handtasche; eines einzelnen Stöckelschuhs. Beide Male kommen die Schwenks von außen, das heißt, sie sind keinem innerdiegetischen Blickpunkt zugeordnet, sondern unterbrechen die Handlung abrupt. Als Unterbrechung sowie in ihrer Dopplung insistieren sie auf die Verortung des Geschehens im unfertig besiedelten Niemandsland, wobei nur der zweite, von Musik begleitete Schwenk an einer Abstrahierung des Elends ansetzt.

---

<sup>232</sup> Das Licht hat mit seinem Strahlen und seiner Helligkeit etwas Transzendentes und bringt die ‚göttliche Quelle des Lichts‘ ins Spiel, gleichzeitig ist es in seinem Brennen und Versengen aber auch ‚infernalisch‘ und lässt die Szenerie noch elender erscheinen als sie ohnehin schon ist.

<sup>233</sup> Pasolini wählte gezielt Objektive und Brennweiten, „die die Materie schwerer erscheinen lassen, die den Kontrast betonen, die den Figuren eine Patina verschaffen, die schäbige Patina eines vom Wurm zerfressenen Holzes oder aber eines aufgeweichten Steins“, Pasolini in Faldini/Fofi 1986 S. 35.

## Musik

Ausschließlich auf eine Überhöhung hin wirkt in *Accattone* allein der Einsatz der Musik. Im Gegensatz zu der verbalen und ikonografischen Ebene wird die Musik auch nicht in den diegetischen Raum eingelagert, sondern überlagert ihn als extradiegetische Tonquelle äußerlich. Deutlicher als die anderen Ebenen erinnert sie somit stets von neuem daran, dass die allegorische, universalisierende Kommentarebene eine Perspektive ist, die dem Material und Geschehen nicht intrinsisch, sondern von außen als Deutungsvorgabe aufgesetzt ist.

*Accattone* verwendet ausschließlich musikalische Motive von Bach. In regelmäßigen Abständen kehren extradiegetisch drei Motive unterschiedlicher Werke Bachs wieder.<sup>234</sup> Es sind jeweils wenige Takte, die den Szenen gerne als Schleife unterlegt werden, die sich also melodisch wenig fortentwickeln, sondern wie bereits im Vorspann als elegische, chromatische Phrasen insistieren. Wie Gretel Freitag in ihrer ausführlichen Studie zum Musikeinsatz Pasolinis nachzeichnet, wählte dieser seine musikalischen Anleihen stets nach deren semantischem Inhalt und weniger nach ihrem Untermalungswert. Selten kommt es vor, dass die Musik in Pasolinis Filmen das Gesehene bestärkt oder affirmiert. In den meisten Fällen hebt sie sich deutlich vom Geschehen ab und erweitert es um einen fremden semantischen Horizont.<sup>235</sup> So auch in *Accattone*, wo Musik die Funktion hat, das Geschehen in das „episch Religiöse“ zu heben und das Leben und Leiden der Menschen am untersten sozialen Rand mit der christlichen Opfergeschichte zu analogisieren.<sup>236</sup> Gerne wird die Musik an jenen Stellen eingesetzt, die die Figuren über Totalen oder Schwenks in ihrem Umfeld verorten, womit die Analogie auf die Welt der Figuren als solche ausgedehnt wird. So zum Beispiel in der Szene, in der Maddalena verprügelt wird; oder als *Accattone* nach seinem Heulausbruch in der Osteria sein Gesicht am Straßenrand wäscht und dann, mit erschöpften, aber auch verächtlichen, selbstmitleidigen und gemeinen Ausdruck langsam nach Hause geht; oder aber als er, nach einem aggressiven Anfall inmitten von Schaulustigen, sich prügelnd mit seinem Schwager am Boden wälzt. In allen drei Szenen sakralisiert die Musik tendenziell das, was zu sehen ist. Szenerie und Geschehen lösen sich aus der figureninternen, ‚gemeinen‘ Perspektive, schließen zu der Musik allerdings nicht auf, sondern verharren zwischen sublimierender Tendenz auf der einen Seite, erbärmlicher Materialität auf der anderen. Das Pathos und die

---

<sup>234</sup> Neben der Orchestereinleitung des Schlusschorals der Matthäuspassion sind das: ein *Accattone* zugeordnetes Motiv aus dem Adagio des 1. Brandenburgischen Konzerts, von Gretel Freitag als „Todesmotiv“ bezeichnet; und ein Motiv aus dem Andante des 2. Brandenburgischen Konzerts, das Stella und *Accattone* zugeordnet und von Freitag als „Liebesmotiv“ bezeichnet wird, siehe Freitag 1999 S. 296 f.

<sup>235</sup> Ebda. S. 340.

<sup>236</sup> Pasolini in Faldini/Fofi S. 36.

emotionale Wirkmächtigkeit der Musik isolieren diese Szenen dabei als besonders konflikt- und spannungsgeladen zwischen allegorischer und augenscheinlicher Ebene.

### Tabelau/Tableauisierung

Definiert man das Tableau im Sinne Langfords als ein aus dem narrativen Fluss herausgeschnittenes raum-zeitliches Segment, in dem es kompositorisch, gestisch und musikalisch insofern zu einer pointierten allegorischen Konstellation kommt, als sich Räume und Zeiten vervielfachen und semantische Zusammenhänge verdichtet dargestellt werden, dann kann auch *Accattone* als eine Abfolge von Tableaus gelten. Alle Szenen öffnen sich auf mindestens zwei Zeiten: die der Gegenwart und die der christlichen Passion. Oft kommen noch Verweise auf die Antike dazu, und auch das Hell-Dunkel bringt seine eigene, symbolische Raumzeit mit. Versteht man das Tableau jedoch als statisch und damit an seine ursprüngliche Definition als Gemälde gebunden, so fallen die meisten Einstellungen des Films aus der Kategorie des Tableaus heraus. Der Rhythmus des Films ist zu sprunghaft, die Bewegung innerhalb der Bilder und das viele Reden erlauben nur selten einen Moment der Ruhe. Wo es solche Momente gibt – wie in der Tibersprungszene oder auch in der auf Accattones sandbedecktem Gesicht verharrenden Einstellung – sind sie relativ kurz und in sich extrem gespannt. Anspannung und Unruhe kennzeichnen auch jene Momente, in denen es über Musik und Lichteinsatz zu einer tableauxisierenden Dehnung und Verlangsamung kommt.

Zu vergleichsweise konzentrierteren, längeren gedehnten Momenten und Tableaueffekten kommt es im Grunde nur in der Sequenz, in der Accattone gegen Ende des Films sein eigenes Begräbnis träumt. Die Stimmung ist hier durchgehend verhalten, die Gesichter sind ruhig. Ein halluzinatorischer Effekt kennzeichnet die Sequenz, was mit den zum Teil sehr rätselhaften Bildern, der immer wieder einbrechenden Stille sowie der Irrealität des ganzen Abschnitts zu tun hat. Eingeführt wird der Traum mit einer Einstellung auf den unruhig schlafenden, stöhnenden und keuchenden Accattone. Die *Matthäuspension* klingt an. Es folgt ein Umschnitt in eine absolute Stille und eine Einstellung auf Accattone, wie er langsam auf einer Mauer balanciert. An eine Ruinenmauer gelehnt, sprechen ihn die Neapolitaner spottend an, nach einem kurzen Gegenschnitt auf Accattone sieht man sie dann plötzlich erschlagen, ausgezogen und halb verschüttet im Sand vor der Ruine liegen. Es folgen weitere plötzliche irrealer Umschnitte auf ruhige oder statische Einstellungen, auch der

sprunghafte Wechsel von kurzen Gesprächen hier, absoluter Stille oder stummgeschaltetem Sprechen dort wird weitergeführt. In unregelmäßigen Abständen hört man zudem das Stöhnen des alpträumenden Accattones.

Es sind sehr konzentrierte, verdichtete und verlangsamte Einstellungen, die aufeinanderfolgen. Paradigmatisch allegorisch sind sie in dem Sinne, dass sich die zeitlichen Ebenen hier noch einmal vervielfachen – es verbinden sich Vergangenheit (Bürgerkrieg? Pompej?), Gegenwart (schlafender, stöhnender Accattone), Zukunft (Vorwegnahme seines Begräbnisses) und Traum/Halluzination –, und dass sie mit einem gesteigerten Grad an Bruchstückhaftigkeit, Verschlüsselung und Rätselhaftigkeit operieren.<sup>237</sup> Man weiß nicht, was die erschlagenen Neapolitaner zu bedeuten haben oder warum man Accattone den Eintritt verweigert, als der Trauerzug durch das Friedhofstor schreitet und sich das Tor vor Accattone schließt. Er steigt darauf über die Mauer, nähert sich dem Totengräber, der für seinen Sarg ein Loch im Schatten gräbt, und bittet um einen Platz an der Sonne, der ihm tatsächlich gewährt wird. Der Traum schließt mit einem friedlichen, von Vogelgezwitscher begleiteten Blick auf ein wunderschönes Tal und dem Himmel.

## Bipolarität

Konzentriert sich die Allegorisierung besonders in den verlangsamten und den seltenen tatsächlich arretierten Einstellungen, so konstituiert sich das Allegorische *Accattones* durch die *durchgehende* Parallelität und vor allem Bipolarität der beiden Sinnebenen – des sozial verelendeten, ausgeweglosen, durch und durch ‚gemeinen‘ Lebens hier, des christlichen Erlösungsnarrativs dort. Das Gezeigte, Gesagte und Gehörte ruft den christlichen sakralen Horizont permanent auf, geht dabei allerdings nicht in diesem auf, assimiliert sich nicht an das Heilige, sondern bewahrt seine Differenz als Widerständiges und mit dem Heiligen Unvereinbares. Die einzelnen Ausdruckskomponenten Bild und Wort werden in *Accattone* als in sich gespalten eingesetzt und Bild, Wort und Musik gegeneinander geführt. So ist die Rede der Figuren zugleich heilig in ihren Referenzen und profan in ihrem dialektalen und oft parodierenden Vortrag. Die Bilder zeigen eigentlich Unvereinbares (Eingangseinstellung). Zu plötzlichen, die zunächst angedeutete Bedeutung zurücknehmenden und verkehrenden Wendungen kommt es sowohl innerhalb einer Ebene (*Accattones* Rede, als er Stella zum

---

<sup>237</sup> Aufgrund ihrer Arbeit mit einer verschlüsselten, aufdringlich bedeutsamen und fragmentierten, irrealen Bildsprache gelten der Traum und die Vision seit jeher als mit der Allegorie eng verbunden. In traditionellen literarischen Allegorien finden sich beide sehr häufig, siehe Fletcher 1964 S. 348 f.

ersten Mal trifft) als auch zwischen den Ebenen Bild und Rede (Umschwung in der Osteria). Rede und Bild widersprechen einander gleichzeitig (Il Tedescos Nachahmung von Barbarones Leiche), oder nacheinander, oder aber in einem heillosen Durcheinander (Osteria). Die Musik schließlich steht Rede und Bild durchgehend entgegen.

Als ein ständiges Changieren zwischen zwei Perspektiven, der „profanen sozialen Seite“ und einer „mythischen Transfiguration“, hat zuletzt Bernhard Groß die Struktur *Accattones* beschrieben.<sup>238</sup> Der Film wechsele hin und her zwischen einerseits einem Dynamisch-Körperlichen (Mimik, Gestik, Rede) als Ausdruck des profanen Milieus, und andererseits Ikonographien des Heiligen. Letztere fänden sich vor allem in den stummen, statuarischen Momenten, die sich heiliger Ikonographien bedienten oder musikalisch überhöht seien und in welchen die Figuren ihren sozialen Typus transzendierten und sich zu Ikonen des Heiligen verklärten. Doch scheint diese Verklärung sich nie überzeugend einzustellen und die Perspektiven heilig und profan stets *gleichzeitig* zu wirken.<sup>239</sup> Wo die heilig (oder mythisch) transfigurierende Perspektive die sozial profane überlagert, setzt sie diese nicht aus, sondern die Szene/Sequenz findet sich zwischen den beiden Polen aufgespannt. Ebenso wechseln sich die der Heilig-Profan-Dualität korrespondierenden Pole von Abstraktion und Materialität nicht ab, sondern wirken gleichzeitig und semantisch konträr. Bestes Beispiel dafür ist die Rede, welche in der unnatürlichen Konstanz und Heterogenität ihrer Verweise als auch der Nachsynchronisation deutlich vorgegeben ist und auf eine Abstrahierung hinwirkt, aber gleichzeitig sehr stark an das Körperliche gebunden bleibt. Oder die Wirkung des Lichts, welches in gleichem Maße unrealisierend und symbolisch abstrahierend wirkt, wie es die materielle Körperlichkeit der Gegenstände betont. Auch die Montage hat diesen doppelten und widersprüchlichen Effekt. Sprunghaft und fragmentierend, wie sie ist, unterbricht sie jeden Ansatz eines narrativen Flusses stets von Neuem und unterstützt in einer für die Allegorie typischen Manier die Verlagerung der Aufmerksamkeit weg von der Binnenlogik des Geschehens hin auf den übergeordneten abstrakten Zusammenhang als Nexus. Andererseits ist ebenjene Sprunghaftigkeit gemeinsam mit der Figureninszenierung und Kadrierung aber auch für den Allegorie-untypischen Effekt roher physischer Unmittelbarkeit verantwortlich.

---

<sup>238</sup> Groß 2008a S. 184.

<sup>239</sup> Viano betont diesen Aspekt der Gleichzeitigkeit und spricht von „dual frames“ oder „dual framing“, Viano 1993 S. 73/74. Ihm zufolge zieht in der Tibersprungszene nicht der Engel Accattone zu sich hinauf, sondern Accattone den Engel zu sich herunter, Viano 1993 S. 68 f.

## Double Bind

Mit seiner Übersetzung des Christlich-Religiösen in die Borgate schreibt *Accattone* sowohl den religiösen Rahmen als auch die gezeigte Welt um. Diese Umschrift wird in der Literatur zu *Accattone* meist als eine letzten Endes beide Pole synthetisierende beschrieben. Beide Ebenen, die profane der infamen Figuren und die überlagerte religiöse, würden in dem Prozess ihrer Zusammenführung umkodiert und vereinigten sich in einem Dritten, nämlich einem alternativen, unorthodoxen, archaischen und mythischen Begriff von Heiligkeit. Eine derartige Lektüre folgt Pasolinis eigenen Erklärungen. In dem verarmten, marginalisierten, vorindustriellen Leben an den Randzonen der Gesellschaft sah er bekanntlich noch einen unmittelbaren, irrationalen Zugang zum Leben und Jenseits. Einen Zugang, den die bürgerliche inklusive kleinbürgerliche Welt mit ihren ‚heiligen‘ Werten Effizienz, Rationalität, Normierung und Konsumismus komplett verloren habe und zunehmend bedrohe. Gerade in der Aussetzung bürgerlicher Moralvorstellungen bezeugten die Amoralität und Gemeinheit *Accattones* und seines Milieus deren heiligere Reinheit. Musik, sakrale Technik und die christologische Analogisierung sollten dieser prärationalen, archaischen Heiligkeit der Figuren Ausdruck verleihen.<sup>240</sup> Wo die Kritik das Projektive und vorrangig Poetische dieses Ansatzes betont, vollzieht sie diese Bewegung meist mit.

Doch scheint der Film ambivalenter, eine andere Lektüre passender. Wo Pasolini und die Kritiker, die ihm folgen, den Grundkonflikt des Films zwischen Profan/Heilig und Körperlichkeit/Abstraktion in die Figur einer archaischen Sakralität von subalterner Körperlich- und Gläubigkeit aufheben, da scheint der Film die Spannung zwischen den Polen zu halten und die Figuren jeder Zuschreibung zu entziehen anstatt ihnen eine neue aufzuerlegen. Anerkennt man die Wucht, mit der die unter *Accattone* und seinesgleichen vorherrschende Gewalt gezeigt wird und die Frau zum letzten Glied hat, so verweigert der Film jeden Ansatz einer Romantisierung der Figuren als Unschuldige. Nichts und niemand ist unschuldig in dem Film, wie auch Klaus Theweleit betont. Er erinnert an die Marx'sche Definition des Lumpenproletariats als „jene Sorte von Zerstörten, die in politischen Terrorsituationen bevorzugt als Akteure faschistischer oder anders regierungsermächtigender Mordbanden einsetzbar waren und sind“, „von denen nichts anderes zu erwarten ist als wieder Zerstörung“ und „von denen auch im Film nichts ausgeht außer Zerstörung“.<sup>241</sup> Das mag

---

<sup>240</sup> Vgl. Pasolini in Faldini/Fofi 1986 S. 31.

<sup>241</sup> Theweleit 2007 S. 134. Theweleit zufolge ist Pasolinis Widerruf seiner romantischen Projektion auf das Subproletariat in den frühen 1970ern demnach bereits in dem Film selbst – und durch ein dem Autor überlegenem, eigenständigen „Kameradenken“ – angelegt.

besonders harsch formuliert sein, wird der ungeheuerlichen Provokation des Films aber gerechter als die Fluchtlinie in ein unbewusst einfältig Unschuldiges. Accattone ist einfach widerlich, die Aggressivität und unglaubliche Brutalität gegenüber den Frauen des Films insgesamt auf Dauer unerträglich. Als ‚anders‘ überzeugen Accattone und seine Zuhälterkollegen ausschließlich in ihrer unnachahmlichen körperlichen Expressivität, nicht aber in ihrem sozialen Verhalten. Ihre willkürliche, autoritäre und brutale Verfügung über die Körper der Frauen steht dem Verhalten der Polizei ihnen gegenüber in nichts nach, und mögen die Figuren ihre Einnahmen auch sofort beim Kartenspielen oder Wetten verschwenden und nicht an den nächsten Tag denken, so liegen eben diesem Verschwenderischen, zumindest bei Accattone und seinen Kollegen, der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft analoge Ausbeutungsverhältnisse zugrunde. Auch dem Bild des unschuldigen, da unbewussten Handelns und Sprechens widerspricht der Film selbst, indem er den Figuren eine gehörige Portion (stets reflexiver) Ironie einlagert und sie alternative Handlungsmöglichkeiten selbst diskutieren beziehungsweise ausprobieren lässt.

Wenn das unheilige Verhalten und das oft schlicht abstoßende Handeln der Figuren von einem heiligen und gänzlich unironischen Pathos überlagert beziehungsweise ihm eine entwaffnende körperliche Ausgelassenheit beigemischt wird, dann macht das die Figuren nicht unschuldig und auch nicht sympathisch, sondern es verunmöglicht es dem Betrachter, eine eindeutige Haltung gegenüber den Figuren einzunehmen. Der Film inszeniert einen Doublebind, zeigt eigentlich abstoßende Typen, lässt deren Verurteilung aber schal und unangebracht wirken. Wenn Cartagine nachts mit seinen Kumpanen die Huren (darunter Maddalena, die trotz ihres bandagierten Beins von Accattone auf den Strich geschickt wird) aufs Gehässigste beschimpft, einem Obdachlosen aus Spaß die Zeitung anzündet und ihn damit zu Tode erschreckt, oder in der Szene in der Osteria von seiner Misshandlung einer Hure erzählt, dies aber alles mit einem einfach mitreißenden Lachen und fröhlicher Ausgelassenheit tut, so lässt ihn seine mit Sympathie aufgenommene körperliche Expressivität deswegen nicht einfältig oder ‚auch liebenswert‘ wirken. Sondern die Kombination stößt den Zuschauer in seiner Beurteilung der Situation ebenso vor den Kopf wie der grenzenlos selbstmitleidige und verräterische, zur Bach’schen Matthäuspassion nach Hause taumelnde Accattone auch.

## Desidentifikation

Zu einem besonders prägnanten Moment der Desidentifizierung kommt es sicher nicht zufällig auf dem Polizeirevier, dem Ort der Identifizierung schlechthin. Maddalena soll dort die Männer identifizieren, die sie so brutal zusammengeschlagen haben. Viermal werden ihr jeweils drei junge Männer gegenübergestellt, deren Gesichter mit langsamen Schwenks abgefahren werden. Obwohl die Schwenks über Gegenschüsse immer wieder an die subjektive Perspektive Maddalenas angebunden werden, verselbstständigen sie sich aufgrund der mechanischen Wiederholung von einer innerdiegetischen Perspektive und adressieren vor allem den Zuschauer. Dieser ist mit diesen Großaufnahmen jedoch dreifach überfordert. Zum Ersten, weil man sich bei den vielen Männern ähnlicher Typik nicht sicher ist, ob man sie bereits gesehen hat oder nicht. Allein Cartagine und Accattone erkennt man eindeutig wieder. Zum Zweiten, weil die verhaltenen Schwenks entlang der Gesichter der jungen Männer eindeutig etwas Huldiges haben (ein Effekt, der durch das Wissen um Pasolinis erotische Hingezogenheit zu ebendiesem sozialen Typus verstärkt wird). Dieser Huldigung will sich der Ausdruck der Figuren aber nicht fügen. Lässig herausfordernd, genervt, störrisch oder, im Falle Accattones, drohend blicken sie zurück. Und zum Dritten, weil man den Figuren und der Situation insgesamt unschlüssig gegenübersteht. Erfuhr Maddalena bis zu diesem Zeitpunkt eine ganz und gar schändliche Behandlung und war Opfer, so sieht man sie auf dem Polizeirevier als jene Verräterin, als die sie zuvor geschmäht wurde. Die Großaufnahme ihres Gesichts zeigt ihren Konflikt. Nichtsdestotrotz spielt sie mit und beschuldigt aus Angst aber auch aus Rache die falschen (Cartagine und einen aus seiner Gruppe). Cartagines darauf folgender wilder, wiederholter Schrei „Ich habe nichts getan“ mag in Bezug auf den gerade verhandelten Fall zwar berechtigt sein, überzeugt nach alledem, was man zuvor von ihm gehört hat oder ihn hat machen sehen, dennoch nicht.

Gleichzeitig sind im Kontext der Polizei all die zwielichtig ausschauenden jungen Männer natürlich auch Opfer. Die Polizei kann diese Männer jederzeit wahllos von der Straße aufgreifen und ihrer Macht und Autorität unterwerfen. Dass es dabei zu Misshandlungen kommt, deren Brutalität derjenigen der Figuren untereinander in nichts nachsteht, zeigt der Film in der Szene vor der oben beschriebenen Gegenüberstellung. Accattone, den man für die Gegenüberstellung auf dem Revier eingeschlossen hat, begehrt auf. Gleich vier Polizisten überwältigen ihn und bändigen ihn auf brutalste Weise: Kopfüber hängt Accattone zwischen den Körpern der Polizisten, eine Hand hält ihn an der Kehle nieder, würgt ihn fast bis zum



Ersticken. Dieser Akt von Polizeigewalt ist eine ganz zentrale Stelle des Films. Denn hier wird die durchgängige Gewalt im Film an eine gesellschaftlich-systemische angeschlossen.

### Ausgeschlossenes Universales?

Mit Jacques Rancière, Slavoj Žižek und Giorgio Agamben rückte in den 2000er Jahren eine dialektische Figur in den Vordergrund, die durch das Zusammenspiel von gesellschaftlichem Ausschluss und universaler Rahmung den frühen Filmen Pasolinis eine ganz neue Aktualität verleiht. Es ist die des Nicht-Teilhabenden, Ausgeschlossenen und Verdrängten oder gänzlich Entrechteten als Statthalter einer eigentlichen Universalität. Vor dem Hintergrund dieser theoretischen Figur erhält *Accattone* eine ungeahnte politische Brisanz, so argumentierte zuletzt besonders Vighi.<sup>242</sup> Er stützt seine Argumentation primär auf Žižek und flüchtig auf Agamben und damit auf jene beiden Theoretiker, denen das Ausgeschlossene vor allem (alleine?) aufgrund seiner Entblößungsfunktion für die Aporien und Verfehlungen jeder Gesellschaftsordnung wichtig ist. Žižek argumentiert dabei explizit im Rahmen einer Dialektik von Universalität und Partikularität. Erhebe die bürgerliche Ordnung, um sich zu legitimieren, einen Anspruch auf Universalität, so beweise sie ihre stets unhintergehbare Partikularität in dem Moment, in dem sie etwas von diesem Anspruch ausschließe. Das Ausgeschlossene und in diesem Sinne offen Partikulare werde dabei zum privilegierten Einklagpunkt einer tatsächlichen Universalität: „I perceive the shadowy existence of those who are condemned to lead a spectral life outside the domain of the global order, blurred in the background, unmentionable, submerged in the formless mass of ‘population’ [...] [as] *the very site of political universality*: in politics, universality is asserted when such an agent with no proper place, ‘out of joint’, posits itself as the direct embodiment of universality against all those who do have a place within the global order“.<sup>243</sup> Als linke politische Geste gilt es Žižek demnach „to question the concrete universal existing order on behalf of its symptom, of the part which, although inherent to the universal existing order, has

---

<sup>242</sup> Vighi 2003. Für eine vorsichtiger Lektüre *Accattones* mit Agamben, siehe Groß 2008 S. 232-233. Erkennt auch Groß die Anschlussfähigkeit von Pasolinis Subproletariat mit der Figur des *Homo Sacers*, so sieht er den „grundlegende[n] Unterschied“ zwischen Pasolini und Agamben darin, „dass Pasolini das, was er politisch zu denken gibt, für nur ästhetisch erfahrbar hält, und zwar insbesondere durch die Möglichkeiten des Kinos“. Pasolinis Figuren seien weder Abbild der Realität noch reine Opfer, sondern ästhetische Figuren, die außerhalb der Geschichte und der Politik stünden und in ihrer heiligen Transfiguration ein utopisches Gegenmodell der bürgerlichen Gesellschaft erfahrbar machen würden.

<sup>243</sup> Žižek in Butler/Laclau/ Žižek 2000 S. 313, Kursivsetzung Žižek.

‘no proper place’ within it (say, illegal immigrants or homeless).”<sup>244</sup> Genau diese Infragestellung erkennt Vighi in *Accattone* wieder. Indem der Film seine „schattenhaften Existenzen“ in eine heilige, universale Dimension überführe und sie mit dieser identifiziere, erkenne der Film sie als die eigentlich universalen Subjekte an und vollziehe die von Žižek geforderte radikalpolitische Inversion.

Noch einmal sehr viel intensiver und konzentrierter setzt sich Agamben mit dem Ausgeschlossenen und Entrechteten als dem heimlichen Universalen auseinander. Wie er in seiner Studie zum *Homo Sacer* herausarbeitet, bilde die Unrechtsfigur gleichen Namens das unterschlagene Fundament jeder souveränen Machtstruktur. „Homo Sacer“ ist ein Begriff aus dem archaischen römischen Recht und bezeichnet dort Subjekte, die aus der politischen Gemeinschaft verbannt und, vogelfrei, ganz auf ein nacktes Überleben im Ausnahmezustand reduziert wurden – wie die Lagerinsassen, Flüchtlinge, oder Bewohner mancher heruntergekommenen Peripherien der Metropolen, in denen Agamben die modernen Verkörperungen dieser Figur erkennt.<sup>245</sup> Der Homo Sacer gilt Agamben insofern als Gründungsfigur jeder politischen und juristischen Ordnung, als erst das „nackte“, das heißt politisch und gesellschaftlich entrechtete Leben das Recht und ein als politisch definiertes Leben produziere und vice versa. Kann sich das politische Leben nur vor dem Hintergrund eines anderen, unpolitischen definieren, so liege jeder Rechtsetzung ein originärer Akt der Überschreitung zugrunde – die souveräne Setzung von außerhalb des Rechts – und bleibe als Möglichkeit stets präsent. In der Figur des Homo Sacer werde nun nicht nur die ganze Gewaltsamkeit sowohl der Trennung von politischem und „bloßem“ Leben als auch der rechtlosen Ausnahme, die das Recht konstituiere, deutlich. Sondern darüber hinaus zeige sich darin auch der aporetische Widerspruch, der dieser Trennung bloß/politisch, rechtlos/rechtstragend inhärent ist. Denn, „das wissen die Verbannten und Geächteten, ist kein Leben ‚politischer‘ als das [ihre]“, so Agamben.<sup>246</sup>

Pasolini, so Vighi, setzte in seinen Schriften wie auch frühen Filmen genau bei diesen Figuren und deren politischer Universalisierung an. Besonders *Accattone*, aber auch die anderen Figuren des Films, könnten als *Homines sacri* gelesen werden. Deren ‚Heiligkeit‘ bedeute dann keine regressive „condition of positive fullness outside the social contract or the ideal status of a modern-day bon sauvage“, sondern markiere die Negativität, die diese

---

<sup>244</sup> Žižek 2014 S. 200.

<sup>245</sup> Agamben 2002 S. 183 – 185.

<sup>246</sup> Ebd. S 193.

Figuren als ausgeschlossener Rest sowohl der Gesellschaft als auch der symbolischen Ordnung repräsentierten.<sup>247</sup>

In den ganz auf das Aufdecken systemischer Aporien pointierten Theorien von Žižek und Agamben werden die Ausgeschlossenen selbst, was ihr Bewusstsein oder Handlungsvermögen anbelangt, nicht näher bestimmt. Auch die Frage nach einer möglichen Emanzipation und dem Wie dieser Emanzipation stellt sich bei ihnen nicht. Abstrahiert Agamben das Ausgeschlossene zu einem philosophisch-juridischen Paradigma, so baut Žižek es zu einem Symptom des lacanianischen Realen aus (dem antagonistischen Exzess jeder symbolischen Ordnung). Vighi folgt dem Žižek'schen Modell des Symptoms und kann so jenen Aspekt des Films, der seit dessen Erscheinen als sein wunder Punkt gesehen wurde, radikal uminterpretieren.

Wiederholt wurde besonders von linker Seite an dem Film (und Pasolinis Blick auf das Subproletariat generell) kritisiert, dass er einen präpolitischen, ahistorischen, mythischen Raum schaffe, in welchem sich die Figuren ohne politisches und historisches Bewusstsein und jenseits von Erkenntnis- oder Handlungsfähigkeit in einer als unveränderbar gezeigten Situation fixiert und als unmittelbar ‚kreatürlich‘ verklärt fänden; dass dieser Blick nicht politisch und schon gar nicht emanzipatorische sei, sondern romantisierend (und ‚dekadent‘) leidenschaftlich.<sup>248</sup> Mit Žižek kann Vighi nun nicht nur die leidenschaftliche Hinwendung Pasolinis an das Subproletariat als radikale politische Geste behaupten, sondern auch seine Inszenierung der subproletarischen Figuren als präpolitische, außergesellschaftliche Existenzen. Gerade die Passivität der Figuren, ihr Mangel an Bewusstsein und Handlungsfähigkeit, und ihre Nicht-Teilhabe an der Gesellschaft und der Geschichte weise sie laut Vighi als ein noch nicht kooptiertes Außen aus – als überzeugendes ‚Andere‘ der kapitalistisch Gesellschaft. Und nur so könnten sie überzeugen als symptomatische (Ein)Bruchstelle der bürgerlichen symbolischen Ordnung, als „repressed universal on which the false positivity of [liberal-democratic, late-capitalist] hegemony is constructed“.<sup>249</sup> Die gängige linke Kritik an *Accattone* überhole der Film somit von links, da gerade die leidenschaftliche Identifikation mit dem Ausgeschlossenen als Universalem ein politisch radikalerer Schritt sei als ein Kampf um verbesserte Lebensumstände. Denn, so das

---

<sup>247</sup> Vighi 2002 S. 117.

<sup>248</sup> Siehe Greene 1990 S. 22-41, dort auch, wie die damalige Kritik in dem Film Pasolinis homoerotische Attraktion zu den jungen subproletarischen Männern wiedererkannte und daran Anstoß nahmen.

<sup>249</sup> Vighi 2002 S. 103. Vighi nennt die Interpretation Accattones als ausgeschlossenes Universales eine vordergründige und wendet sich recht schnell Accattones Todessehnsucht zu, die er mit Lacan theoretisch ausbaut.

Argument, wo ein Kampf um Rechte und Einschluss innerhalb der bestehenden Hierarchie diese im selben Schritt affirmiere, da durchbreche ein Insistieren auf dem Symptom die Ordnung selbst und greife ihr symbolisches, legitimatorisches Fundament direkt an.<sup>250</sup>

Vighi stützt seine Argumentation auf die gängige Lektüre des Films, präsentiert diese allerdings in einem neuen Licht, indem er sie theoretisch neu perspektiviert. Seine Interpretation des Films wird deshalb zu allererst dann überzeugen, wenn man zunächst der gängigen Lektüre folgt. Wenn man jedoch an dieser selbst kritisch ansetzt, der Identifizierung der Figuren als das ‚ganz Andere‘ der Gesellschaft widerspricht und sich dagegen auf die Heterogenität der Figuren und des Films konzentriert, rückt etwas in den Vordergrund, das bei Agamben und Žižek undiskutiert bleibt und auch bei Vighi letztendlich nicht wirklich berücksichtigt wird. Gemeint ist die Frage der filminternen Repräsentation, die Frage danach, *wie* hier eigentlich für das Subproletariat gesprochen wird. Die Figuren schließlich überzeugen dann weniger als Statthalter eines wie auch immer definierten Universalen, sondern vor allem als gelungenes Modell eines Nicht-Identitären im Kontext der Repräsentation des Anderen.

Zurück zu den Figuren. Trotz aller mythischen Entrückungsversuche überzeugen die Figuren nicht als ein außergesellschaftliches, prähistorisches oder heiliges Anderes. Gewalt, Elend und Ausbeutung werden als *systemische* gezeigt. Accattone und sein Milieu sind zwar eindeutig von dem liberal-demokratischen (und christlichen) gesellschaftlichen Anspruch auf Partizipation, Recht und Fürsorge ausgeschlossen. Keiner kümmert sich um sie, selbst von der „päpstlichen Wohlfahrt“ muss gestohlen werden. Das Recht wird an ihnen gebrochen beziehungsweise trägt dort, wo es sie schützen soll, ihren Bedürfnissen in keiner Weise Rechnung.<sup>251</sup> Gleichzeitig aber sind sie Produkt einer gewollten städtebaulichen Ordnung, und besonders durch die Polizei an die Gesellschaft auch angebunden. Zentral die Stelle der Misshandlung Accattones auf dem Revier, die die Brutalität beider Welten als systemische ausweist. Und im gesamten Film wird auch immer wieder auf das mögliche Kommen der Polizei beziehungsweise auf das Leben im Knast angespielt.<sup>252</sup> Gegen Ende wird die

---

<sup>250</sup> Ebda. S. 102 und 104.

<sup>251</sup> So muss sich Maddalena zuerst selbst als Hure belasten, um Accattone anzeigen zu können.

<sup>252</sup> Als Bewohner im Ausnahmezustand am Rande der Stadt – an einem Ort „in dem die normale Ordnung de facto aufgehoben ist, in dem es nicht von Recht abhängt, ob mehr oder weniger Grausamkeiten begangen werden, sondern von der Zivilität und dem ethischen Sinn der Polizei, die da vorübergehend als Souverän agiert“ (Agamben 2002 S. 183/184) – entsprechen die Figuren tatsächlich der modernen Version der *homines sacri*. Pasolini selbst hat angesichts der Unterdrückung, Abschiebung und unwürdigen Lebensumstände der Bewohner an diesen Orten von ‚Lager‘ gesprochen. Zur Pasolinis Vorwegnahme des Lagers als *nomos* der Moderne, siehe Robert Gordon 2012c. Siehe auch Roberto Chiesa 2006, der von einem direkten Einfluss Pasolinis auf

Handlung dann wiederholt mit einer Detailaufnahme der Augen eines observierenden Polizisten unterbrochen. Diese Aufnahme überrascht, eine solche Isolierung eines Details gab es zuvor nicht. Die Allgegenwart der Polizei, sie wird hier als panoptischer Blick noch einmal anders markiert.

Angebunden an die Gesellschaft sind Accattone und die Figuren um ihn herum auch als jener menschlicher Überschuss und Ausschuss, den die kapitalistische Ordnung bekanntermaßen braucht und produziert. Die ausbeuterischen Verhältnisse, denen diese abgeschobenen Figuren ausgesetzt sind, sollten sie eine ‚anständige‘ Arbeit suchen, zeigt der Film deutlich und kommentiert sie provokant. ‚Dabei hat Lincoln die Sklaverei schon vor 100 Jahren abgeschafft. Und in Italien hat man sie wieder eingeführt‘, bemerkt Accattone angesichts der erbärmlichen, unwürdigen Bedingungen, unter denen Stella und ihre Flaschen auswaschenden Kolleginnen auf der Müllhalde in dieser Randzone arbeiten. Später, als er selbst die Arbeit eines Tagelöhners ausprobiert, fragt er angesichts der Schinderei, ob er sich denn in Buchenwald befände.

Diese isoliert fallenden Verweise auf Sklaverei und das Konzentrationslager Buchenwald sowie auch die zuvor genannte Anspielung auf Mussolini oder jene auf den Landarbeiteraufstand und den Nürnberger Prozess<sup>253</sup> stechen, das wurde bereits erwähnt, als Ausnahmen aus der ansonsten politisch unbewussten, ganz auf den Augenblick bezogenen Rede der Figuren heraus. Sie sind durch den Kontext nicht plausibel motiviert, scheinen den Figuren äußerlich, in den Mund gelegt zu sein, so beiläufig sie auch fallen. Dass diese Referenzen in der Literatur zu *Accattone* meist vernachlässigt werden, ist ein Versäumnis, denn sie wirken nicht nur der Mythifizierungstendenz entgegen und perspektivieren die Lebensumstände der Figuren historisch und sozialpolitisch. Auch fallen an diesen Stellen jene zwei Perspektiven, die sich den ganzen Film hindurch als zwei deutlich voneinander unterschiedene überlagern, besonders verfremdend zusammen. Wie auch in den unnatürlich gehäuften biblischen oder anderen auf den Vorspann bezogenen motivischen Verweisen tritt hier die äußere, extradiegetische Perspektive direkt in das Material der Figuren ein. Diese Einmischung widerspricht jeder vermeintlich geschlossenen, eigenständigen Welt der Figuren und weist die Äußerungsposition der Figuren als eine heterogene, von einer äußeren durchsetzte, aus.

---

Agambens Konzept des Homo Sacer ausgeht. Für folgende Arbeit ist diese Identifizierung allerdings nicht so wichtig wie der Entzug eindeutiger Identitäten.

<sup>253</sup> Kurz vor seiner Schlägerei mit seinem Schwager nuschelt Accattone angesichts der Schaulustigen die Frage hin, ob es denn einen Bauernaufstand gebe. Der Verweis auf den Nürnberger Prozess erfolgt, als Accattone und seine Freunde auf dem Gasherdt Sciuccias Nudeln kochen.

Zeichnet sich das Medium Film dadurch aus, dass es eine objektive Gegenständlichkeit (das Vorfilmische) mit einer subjektiven Seite (der Zurichtung dieses Vorfilmischen) zu verbinden vermag, so wirken diese beiden Seiten in *Accattone* extrem, und zwar gerade in ihrer Abhängigkeit von einander. Die Voranstellung eines den Figuren und ihrem Raum externen ideellen Rahmens und die durchgehende Ausrichtung darauf, der Einsatz einer zum Geschehen betont kontrapunktischen Musik, die abrupte Montage, die Sprünge in nichtlokalisierbare Blickpunkte, insistierende Schwenks, die sprachlichen Inkongruenzen oder Betonungen – all dies markiert das Allegorische des Films und lässt einen die extradiegetische Einmischung keinen Moment lang vergessen. Gleichzeitig, und das ist das Paradox wie die große Leistung des Films, lässt diese deutliche Zurichtung und Einmischung von außen das Material – allem voran die unnachahmlichen Figuren als „Körper-Dokumente“<sup>254</sup> – auch so überzeugend unbearbeitet und dokumentarisch wirken. Als könnte die Widerspenstigkeit und damit auch Eigenständigkeit des Materials sich erst innerhalb eines so aufdringlich zurichtenden Rahmens voll entfalten.

Durch die Deutlichkeit, mit der den Figuren eine ihnen sozial und kulturell differente Äußerungsposition überlagert und auf Ebene der Rede auch eingelagert wird, gelingt Pasolini mit *Accattone* letztendlich genau das, wofür es ihm explizit ging: das Subproletariat als etwas Anderes zum bürgerlichen Selbst, als Resistentes und Unassimilierbares anzuerkennen. Dabei ist der Film Pasolinis verbalen Äußerungen zu diesem Punkt haushoch überlegen. Denn wo Pasolini diese „Andersheit“ sprachlich eindeutig bestimmte, das Subproletariat als ursprünglich religiös und vorchristlich unschuldig deklarierte, und darin seine eigene Religiosität beziehungsweise sein eigenes Ideal und auch eine Entsprechung zu seiner Andersheit wiedererkannte, unternahm er ebenjene projektive Vereinnahmung des Anderen in das eigene Weltbild, welche er als bürgerliche Kolonialsgeste so oft kritisierte. Im Film dagegen werden seine Projektionen nicht nur als solche – als Projektionen – deutlich ausgewiesen, sondern zudem auch als eine Perspektive, die mit dem, was man sieht und hört, in eklatantem Konflikt steht. Für den Zuschauer bedeutet das explosive Gemisch aus der Figureninszenierung einerseits und der einmischenden äußeren Perspektive andererseits eine enorme Spannung. Das Zusammenspiel widerstrebender Tendenzen, bei dem das eine gezeigt

---

<sup>254</sup> Vgl. Birgit Wagners Beschreibung der unnormierten Körper in *La Ricotta* (1963), die auf Pasolinis Personal in vielen seiner anderen Filme auch zutrifft: „Viele der Körper [...] sind nicht jung, nicht schön, nicht lang, nicht schmal, nicht gestylt. Viele haben kurze Beine, Hände, denen man die manuelle Tätigkeit ansieht, Körper, die zu dick oder zu dünn oder nicht gerade gewachsen sind, Gesichter, die nicht ebenmäßig sind, Münder, in denen Zähne fehlen oder schief sitzen, Ohren, die abstehen. Es sind [...] eigentlich Körper-Dokumente, dokumentarische Körper“, Wagner 2001 S. 91/92.

wird und zugleich etwas anderes, Inkongruentes beigemischt wird, muss als unlösbar Konflikthaftes des *Sowohl-als-auch* beziehungsweise des *Weder-noch* vom Zuschauer durchgehend ausgehalten werden. Wer oder was heilig ist, wessen Schmerzen und Leiden mit denen Christi analogisierbar sind oder nicht, wer auf Erlösung hoffen darf oder nicht – diese Fragen werden eindringlich gestellt, aber nicht beantwortet. Und darin scheint die größte Leistung des Films zu liegen: dass er nicht beschönigt, doch jedes Urteil entwaffnet. Legt er auch alle Gründe für eine moralische Verwerfung der Figuren aus, so entzieht er dieser gleichzeitig auch den Boden.

## Fazit

Verstärkt jeder Einsatz der Allegorie im Film die intrinsische Spannung der Allegorie zwischen Konkretion und Abstraktion stets und automatisch, so ist der Grad, zu dem *Accattone* diese Spannung ausreizt, radikalisiert. Nicht zuletzt thematisiert der Film diese Spannung auch explizit. Das Thema *Accattones* ist genau die Übersetzung von etwas universal Abstraktem (oder universal abstrakt Gewordenem) in das ganz Konkrete. Die Passion Christi und die Frage nach Erlösung werden in ein „Körper-Drama“ übersetzt, in dem es primär ums „Essen, Hungern, Kämpfen, Lieben, Schlafen, Leiden, Sterben“ (und Lachen) geht,<sup>255</sup> um ein ganz kreatürliches Überleben also, wie das der Hunde und Katzen, die besonders im Mittelteil ins Spiel kommen. Auch andere Filme Pasolinis behandeln dieses Thema, doch treffen die beiden Ebenen nirgends so roh und explizit, so unabgelenkt und unvermittelt aufeinander.

Bedeutet die Allegorie eine Schichtung von Sinnebenen und die stete Ausrichtung des Geschehens auf einem diesem übergeordneten konzeptionellen, abstrakten Rahmen, so zeigt *Accattone*, wie sehr sich der Film dafür eignet. Auf Grund seiner multiplen Ausdruckskomponenten sind die Möglichkeiten des Films für Einschreibung und Einlagerung über Zitat, Verweis und Allusion vervielfacht. Der Film kann mehr, und besser schichten als alle anderen Medien, und kann, über Ausreizen von Doppeldeutigkeiten der einzelnen Ebenen selbst wie auch der Entgegensetzung der Ebenen zu einander, Gegensätzliches ganz neu kombinieren. So kann das Bild erstarren, die Rede dieser Erstarrung entgegenwirken. Oder die extradiegetische Tonebene kann den abstrakten Bezug dort weiterführen, wo die Handlung etwas ganz anderes zeigt.

---

<sup>255</sup> Witte 1998 S. 59 und S.74.

In der durchgängigen Parallelisierung der Passionsgeschichte und der Frage nach Erlösung gehen Figuren und Geschehen in der eingelagerten und überlagernden ideellen Ebene nicht auf, symbolisieren die Passionsgeschichte nicht, sondern stehen quer dazu. Die Allegorisierung zielt nicht auf Identifizierung, sondern vielmehr auf Desidentifikation und Entzug. Deutlich sichtbar wird in *Accattone* der Aspekt des Aufspannens in einem Dazwischen, der die allegorische Operation kennzeichnet: Das Allegorische ist nicht zu identifizieren mit dem Inhalt des Prätext oder des ideellen Überbaus, sondern konstituiert sich in der Polarität und Bewegung zwischen den Ebenen.

Am wichtigsten aber ist, dass *Accattone*, indem er den konkreten, materiellen Körper in seinem physisch-elementaren und profan-lebendigen Gebaren einer parallel laufenden, abstrahierenden Perspektive gegenüberstellt, genau an dem kritischen Punkt ansetzt, der die allegorische Operation ganz allgemein und besonders in Bezug auf den Film kennzeichnet. Man erinnere sich an das Vorurteil gegenüber der Allegorie als etwas Erstarres, Lebloses, rein Konventionelles und auf Begrifflichkeit Zugerichtetes. *Accattone* zeigt, dass es auch ganz anders geht. Denn das, was in *Accattone* aus seinem Lebenszusammenhang herausgerissen wird, ist vielen gängigen Allegorietheorien zum Trotz eine ganz lebendige Konkretheit. Gerade vor dem Hintergrund von Ruinen, Verfall und einer nicht nur vorangestellten sondern auch durchgängigen Perspektive des Todes entfaltet sich diese Lebendigkeit. So zeigt uns *Accattone* sogar die Leiche als etwas, das vor einer exzessiven Körperlichkeit überschäumt – und zwar wohlgerne als Zeichen eines Leben und nicht der Verwesung. Der geblähte Bauch, von dem Il Tedesco berichtet, der Schaum, der aus Barbarones Mund trat, beides verweist auf eine Zunahme von Materialität und eine Verweigerung von Erstarrung. Wie die Pole Leben/Vitalität und Tod/Verfall einander in *Accattone* nicht ausschließen, sondern in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen, so auch die Pole Abstraktion und Konkretheit. Eine Lebendigkeit ist es, die die Abstraktion mitvollzieht, sich dieser aber gleichzeitig auch entzieht und als eigenes fasziniert.



## II.2 Uccellacci e Uccellini (1965)

Der Ton des Films ist sofort spielerisch, einfältig und volkstümlich-oral, denn die Credits erscheinen in narrativer Form und werden in einer Art ironischem, schrägem Bänkellied vorgesungen. Ein „traurig-fröhlicher Reigen“ in der Peripherie Roms wird angekündigt, Cast und Crew werden in humoristischen Versen vorgestellt. Dazu sieht man Bilder eines Tagesmonds, über den dunkle Wolken hinwegziehen.



Abb.11

Der eigentliche Film beginnt mit einem schriftlichen Motto (Abb.11): „Wohin geht die Menschheit? – Boh!“ Dieser Satz, der in einem Nachsatz als Kernaussage eines Interviews mit Mao ausgewiesen wird, findet sich auf die erste Einstellung projiziert, die eine zentralperspektivisch aufgenommene Landstraße zeigt, auf der, ganz hinten am Horizont, zwei uns entgegenkommende Gestalten auszumachen sind. Es sind Herr Totò (Totò) und sein Sohn Ninetto (Ninetto Davoli), auch Nino genannt. Zu Fuß sind die beiden unterwegs, mal auf Landstraßen, mal auf unfertigen Autobahnabschnitten, mal auf Feld- und Wiesenwegen, mal in Vorstadtsiedlungen. Woher sie kommen und wohin sie gehen, weiß man nicht. Auf ihrer Reise machen sie hier und da halt und erleben unterschiedliche Abenteuer, die grob auf folgende zehn Episoden aufgeteilt werden können:

(1) Vater und Sohn machen Station in einer Bar im Nirgendwo, die „Las Vegas“ heißt. Sie treffen dort auf einen recht kuriosen Barbesitzers und Nino schließt sich einigen Jugendlichen an, die einen modernen Tanzschritt erproben.

(2) Ihr zweiter Halt findet in einer heruntergekommenen Vorstadtsiedlung statt. Hier werden sie Zeugen, wie ein altes Ehepaar, das Selbstmord begangen hat, abtransportiert wird, und Nino trifft sich auf einem Schrottplatz mit seiner Freundin, die anlässlich eines Marienfestes im Engelskostüm erscheint.

(3) Zurück auf der Straße begegnen die beiden einem Raben (gespielt von einer Krähe). Dieser schließt sich Vater und Sohn als Gefährte an und wird fortan deren Erlebnisse aus marxistischer, globalpolitischer Sicht einerseits und aus melancholisch-persönlicher Sicht andererseits kommentieren. Doch zunächst erzählt dieser Rabe eine Geschichte aus dem 13. Jahrhundert.

(4) Es ist eine Parabel, die als Film im Film gezeigt wird und in der zwei mittelalterliche Mönche, Bruder Ciccillo (gespielt von Totò) und Bruder Ninetto (gespielt von Ninetto Davoli), vom heiligen Franziskus den Auftrag erhalten, die Falken und die Spatzen zu Gott und dem Evangelium der Liebe zu bekehren. Jeweils vier Jahreszeiten müssen vergehen, bevor Bruder Ciccillo zuerst die Sprache der Falken, dann die der Spatzen erlernt und beiden Vogelfamilien von Gott und der Liebe predigen kann.

Beglückt und zufrieden machen sich die Mönche auf den Weg zurück zum heiligen Franziskus. Unterwegs werden sie Zeugen, wie ein Falke einen Spatzen niederreißt und tötet. Fassungslos berichten sie dem heiligen Franziskus davon. Dieser antwortet mit einer mahnenden Rede über die Ungleichheit der Klassen und fordert die Mönche auf, ihre Mission von Neuen zu beginnen.

(5) Zurück im modernen Italien, können weder Vater noch Sohn mit der Geschichte des Raben etwas anfangen. Sie haben andere Sorgen, denn es drückt sie der Darm. Sie schlagen sich ins Gebüsch eines Ackers und verrichten ihr Geschäft. Dabei werden sie von den Bauern entdeckt, die sie beschimpfen und auffordern, ihre Hinterlassenschaft zu beseitigen. In ausgelassenem Slapstick inklusive Zeitraffer und vielen Wiederholungen geht es weiter. Ein handgreiflicher Streit beginnt, es folgt eine Verfolgungsjagd. Der Rabe kommentiert das Geschehen mit einem Verweis auf den passiven Widerstand Ghandis.

(6) Ganz die großen Herren, die nun ihrerseits unerbittlich ihr Eigentum einklagen, spielen die zwei in der nächsten Episode, als sie von restlos verarmten Bauern in einer heruntergekommenen Hütte die Pacht eintreiben wollen. Die Familie kann nicht zahlen. Chinesische Musik wird eingespielt, und auf Knien trippelnd fleht die Mutter sie an, ihnen Aufschub zu gewähren, berichtet, wie sie schon seit vier Tagen ihre hungrigen Kindern auf dem dunklen Dachboden halte und ihnen vormache, es sei noch Nacht, weil sie nichts zum Essen für sie habe. Doch Vater und Sohn lassen sich nicht erweichen, kündigen an, Haus und Grundstück zu verkaufen. Der Kommentar des Raben beschränkt sich diesmal auf die Warnung, dass die beiden womöglich bald selbst von einem „größeren Fisch“ gefangen würden.

(7) Hierauf treffen sie auf eine fahrende Schauspielertruppe. Vorgestellt wird eine recht bunt gemischte Gruppe von fröhlichen, exaltierten Gestalten mit so klingenden Namen wie „Recchiabella“ („schöner Zinken“), „Uganda la Sconosciuta“ („Uganda die Unbekannte“), oder „Chipagapagapoco“ („Wer zahlt zahlt wenig“). Diese hauen Vater und Sohn nicht nur einmal übers Ohr. Als sie ihr enigmatisches Stück „Warum Rom die Welt ruiniert hat“ vorführen, setzen bei der schwangeren Uganda die Wehen ein und ein Kind wird geboren. Alle sind ergriffen und voll Freude. In Zeitraffer fegt die Truppe anschließend mit einem Feuerwerk in ihrem Cadillac davon. Totò, Alphabet und Vater von 18 Kindern, schmiert sich die Füße mit einer von den Schauspielern erstandenen Wundercreme ein, die, wie sich herausstellt, tatsächlich eine abgelaufene Verhütungscreme ist. Das ist das Stichwort für den Raben, an die Überbevölkerung und den Hunger in der Welt zu erinnern, und er ruft die Männer auf, ihre Frauen mit mehr Maß zu genießen.

(8) Es folgt eine Episode bei der Bourgeoisie. Vater und Sohn besuchen als Bittsteller den Herrn Ingenieur, in dessen Villa ein „zahnärztlicher Dantistenkongress“ („convegno dei dentisti Dantisti“) stattfindet. Neben lorbeerbekränzten Professoren ist die Hautevolee und bürgerliche Bohème zu Besuch. Im Arbeitszimmer des Hausherrn werden Vater und Sohn von zwei Schäferhunden niedergedrückt. Am Boden liegend versucht Totò, den Hausherrn um Aufschub seiner Schulden zu bewegen. Dieser bleibt hart, droht mit Gefängnis und zieht mit seinen Hunden ab. Vater und Sohn bahnen sich ihren Weg wieder heraus aus der Villa, in der jetzt ein Umberto-Eco-Verschnitt vor einem ‚Orchester‘ von starren, blasierter dreinschauenden Gästen zur Tonspur von Wagners Meistersingern Dirigent spielt.

(9) Zurück auf der Straße, bemerkt der Rabe, dass „diese Leute durch nichts zu ändern sind.“ Ein plötzlicher Umschnitt auf dokumentarisches Material zeigt Fahnenträger, es folgen – im Schuss-Gegenschuss mit Großaufnahmen von aufmerksam hin- und zuschauendem Vater und Sohn – weitere dokumentarische Aufnahmen von der Anfahrt oder Ankunft der Menschen, die zur Beerdigung des Kommunistenführers Togliatti nach Rom kommen. Darauf folgt eine drei-minütige Montage verschiedener Ansichten dieser Trauerfeier.

(10) Ein abrupter Umschnitt zurück zu Vater und Sohn zeigt diese wieder auf der Landstraße, diesmal von uns weggehend und in der Nähe eines Rollfeldes. Sie treffen am Straßenrand auf eine Prostituierte

und einander ein anderes dringliches Bedürfnis vortäuschend, schlagen sich Vater und Sohn voll Freude nacheinander mit ihr ins Feld. Der Rabe sinniert über den Stand der Ideologien und die Nutzlosigkeit seines Geredes und Dozierens. Ebendieses Geredes überdrüssig, beschließen Vater und Sohn, sich ihres Gefährten zu entledigen, töten ihn und essen ihn auf. Die Schlusseinstellung zeigt die beiden, wie sie sich auf der Landstraße nach hinten entfernen. Das Ritornell des Moritatenlieds vom Vorspann wird eingespielt, und der Sänger verabschiedet sich mit den Worten: „Amici Cari! Come sempre, finisce cosi, comincia cosi, si chiude cosi, continua cosi la storia di Uccellacci e Uccellini“ (in etwa: „Liebe Freunde! Wie immer endet sie so, beginnt sie so, schließt sie so, geht sie so weiter, die Geschichte über Große Vögel und Kleine Vögel“).

Das narrative Format des Films entspricht dem Schelmenroman. In sprunghaft wechselnden Episoden werden Vater und Sohn auf der Reise durch ihr „heimatliches Land“ gezeigt. Sie kommen unterwegs mit den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten in Kontakt, wirken dabei „fremd auf der Welt“, zeichnen sich durch ein „gesundes Nichtverstehen“ aus und „lachen und werden verlacht“. Von Anfang an stehen sie für etwas anderes, kommt ihnen eine „übertragene Bedeutung“ zu.<sup>256</sup> Die Episoden folgen keiner Entwicklung und somit dramaturgisch nicht notwendig aufeinander, sondern sind im Prinzip beliebig erweiterbar oder reduzierbar. Alle sind sehr reich an Geschehen und Details, ein Einfall jagt den anderen, sei es eine komische Frisur, eine lustige Mimik oder kuriozes Verhalten hier, ein lustig klingender Name, ein überraschendes oder irreales szenografisches Detail dort. Verbunden sind die Episoden in erster Linie über den größeren, allegorischen Rahmen der Reise sowie durch die gleich bleibenden Protagonisten. Letztere entwickeln sich ebenso nicht weiter, sondern werden als Vertreter des einfachen Volkes vor allem in ihrem Sosein profiliert: als unbewusst, naiv, unverbesserlich, und als stets fröhlich der eine (Ninetto), als einfach furchtbar komisch der andere (der bekannte Komödientheaterdarsteller Totò).

## Heterogenität

Der Film ist in Stil und Ton äußerst heterogen und damit von Anfang bis Ende sehr offensichtlich konstruiert. Er kann grob beschrieben werden als eine dem Neorealismus verpflichtete Komödie, die immer wieder in Richtung frühen Films auf der einen Seite und experimentellen Arthouse-Kinos auf der anderen Seite ausschlägt. Ungeschönt realistisch und im damals veraltetem Schwarz-weiß wird die verarmte Peripherie Roms gezeigt. Eine

---

<sup>256</sup> So fasst Bachtin einige der Hauptcharakteristika des Schelmenromans zusammen, Bachtin 2008 S. 88.

fragmentarische Episode folgt der anderen, den alltäglichen Überlebenskampf zeichnen sie alle nach. Die Figuren, auf die Vater und Sohn treffen, werden von Laien dargestellt. Die Mittelalterepisode ist eine deutliche Hommage an Rossellinis *Francisco Guillare di Dio* (1950). Die Art und Weise, wie Vater und Sohn dagegen immer wieder in weiten Plansequenzen als unbekümmerte ‚Tramps‘ unterwegs auf den Straßen gezeigt werden, erinnert an Chaplin.<sup>257</sup> Dem frühen Film entsprungen sind auch die vielen Slapstick-Einlagen des Films. In die Slapstick-Szene auf dem Acker (3) mischt sich obendrein noch eine Westernparodie wenn die hellhörig gewordenen Bauern wie in einem Spaghetti-Western einzeln und nacheinander in angespannten Großaufnahmen gezeigt werden und auf der Tonebene Zugpfeifen zu hören ist, obwohl weit und breit kein Zug zu sehen ist.<sup>258</sup> An anderen Stellen gibt es dagegen plötzliche Jump Cuts, unmotiviert durchs Bild laufende Füße, eine Stop-Motion-Sequenz und einen gänzlich unrealistischen, überraschenden Dolly-Einsatz.<sup>259</sup> Auch die an Antonioni erinnernde<sup>260</sup> Abfolge abstrakt-kantig aufgenommener, fotoartiger Einstellungen architektonischer Details in Episode 2 ist so ein plötzlicher Ausschlag in Richtung entfremdenden Arthouses, wie der ganz offensichtlich falsche Anschluss des Dokumentarmaterials von Togliattis Beerdigung in Episode 9 auch: Vater und Sohn befinden sich immer noch am Rande Roms, können die Beerdigungszeremonie im Zentrum der Stadt gar nicht verfolgen, der Gegenschnitt hebt alle realistischen Zeit- und Raumkoordinaten auf.

Ostentativ montiert ist auch die Tonebene, die dem Geschehen oft unstimmig aufgesetzt ist. Ein Lied wird ganz in der Nähe der Figuren gepfiffen, obwohl diese doch alleine unterwegs sind, und vorbeifahrende Autos sind zu hören, wo man nur ab und zu eines sieht. Den Szenen in der Vorstadtsiedlung (2) wird mal entferntes Stimmengewirr, mal eine traurige Volksweise unterlegt. In der Episode bei den verarmten Pächtern (6) ist besonders lautes, insistierendes Vogelzwitschern zu hören, dann wird plötzlich chinesische Musik eingespielt. Die Aufführung der Schauspieltruppe (7) wird synchron zum Gebaren der Schauspieler von Zittermusik, Trommelwirbel, Löwengebrüll und Klatschen begleitet, das alles ebenso deutlich extradiegetisch von Band kommt wie der Ausschnitt aus Wagners *Meistersingern* bei den Dantisten (8). Der Ton agiert und zeigt sich eigenständig, lenkt ab,

---

<sup>257</sup> Chaplin war eine bewusste Referenz von Pasolini, vgl. Pasolini in Faldini/Fofi 1986 S. 87.

<sup>258</sup> Später kehrt die Westernparodie wieder, wenn der Schuppen der armen Pächter (6) durch die cowboyhaft gespreizte Füße Totos zu sehen ist und sich auch Nino vor dem Haus wie ein Cowboy postiert.

<sup>259</sup> Die jump cuts finden sich in der Szene auf dem Schrottplatz (2), als Ninettos Freundin erst im ersten Stock des Rohbaus, dann plötzlich ohne Übergang im zweiten und dritten Stock Ninettos Blick gegengeschnitten wird. Die erwähnten Füße gehören zu einer Gruppe schwarzgekleideter Männer, die in Episode 7 auftreten, dazu später mehr. Stop motion und Dolly kommen in der Episode beim Herrn Ingenieur (8) zum Einsatz.

<sup>260</sup> Siehe auch Rhodes 2007a S. 145.

trägt mal mehr mal weniger zu einer Derealisierung des Geschehens bei, führt einen semantischen Mehrwert ein oder dient der komischen bis parodistischen Überzeichnung. Oft kommt alles zusammen, wie beispielhaft in Episode 3. Das Defäkieren auf einen fremden Acker illustriert hier den Konflikt um Privateigentum als Vater aller Kriege. So bemerkt der Rabe aus der Distanz, dass „über ein Stück Land [...] Krieg ausgebrochen“ sei. Gewehrdonner ist zu hören, obwohl die Bäuerin lediglich mit einer Schrotflinte schießt, und die Feldarbeiterinnen, über die Vater und Sohn auf ihrer Flucht springen, singen von „Kanonenfutter“. Diese tonalen Referenzen auf den Krieg verbinden sich allerdings mit dem Vorbeizischen von Autos, Zugpfeifen, schreienden Menschen, kreischenden Hühnern und bellenden Hunden zu einer Geräuschkulisse, die an erster Stelle komplett überdreht ist.

Der Ablenkung, Untermalung oder einem semantischen Mehrwert dienen auch die fünf Leitmotive des Films, die aus unterschiedlichen Sparten kommen und einander abwechseln oder auch nahtlos ineinander übergehen. Am häufigsten ist eine einfache, fröhliche, stark rhythmisierte und vorwärts treibende Melodie zu hören, die wunderbar zu dem unbekümmerten Gehen der Figuren passt, und die auch Nino ein paar Mal vor sich her pfeift. Von Gretel Freitag wird sie passend als „Tingeltangel-Wandermotiv“ bezeichnet.<sup>261</sup> In abgewandelter Form und plötzlich ganz modern ist dieses Motiv als Schlager aus der Jukebox in der Bar Las Vegas (1) zu hören. Auch das Bänkellied vom Vorspann ist immer wieder in Ausschnitten zu hören, mal in seiner fröhlichen Version, mal in einem Umschlag in Moll. Gemeinsam bilden das Bänkellied- und das Tingeltangel-Wandermotiv das musikalische Rückgrat des Films. Immer wieder werden diese Motive, die Pasolini eigens von Ennio Morricone für den Film hat komponieren lassen, eingespielt, selbst in eigentlich unpassenden Momenten wie dem des Selbstmordes (2). Und so sind es vor allem diese beiden musikalischen Motive, die die Episoden verbinden helfen und jedes Geschehen in ein (auch) musikalisch unerschütterliches Vorwärtsschreiten einbinden.

Die Semantik steht bei der russischen Revolutionshymne *Fischia il vento* im Vordergrund. Die Hymne wird eingespielt, als Vater und Sohn zum ersten Mal auf den marxistischen Raben treffen (3). Sie klingt in der Episode bei der Schauspieltruppe (7) erneut an und leitet in das Dokumentarmaterial zur Trauerfeier von Togliatti (9) ein. Es ist ein klagendes, anklagendes Motiv, das an die marxistischen Hoffnungen und zugleich an deren Enttäuschung erinnert. Klagend, trauernd, aber auch versöhnlich ist das von Ennio Morricone

---

<sup>261</sup> Freitag 1999 S. 311.

bearbeitete Motiv aus Mozarts *Requiem*, das an ein paar Stellen in der Mittelalterepisode (4) zu hören ist sowie während des Trauermarschs durch Rom zu Ehren Togliattis (9). Einen hoffnungsvollen, beschwingten Ton dagegen bringt das zweite Mozart Motiv ein: ein Geigensolo mit der Melodie von Sarastros Arie „Isis und Osiris“ aus der *Zauberflöte*, Mozarts ‚Oper der Gnade‘, das Momente der Unschuld, eines Zaubers, oder eines Glücks begleitet.<sup>262</sup>

## Der Rabe

Der abrupte Wechsel von Stil und Genrezitat, die unabhängige Geräuschcollage sowie die fast durchgehende musikalische Begleitung und Rhythmisierung des Films verweisen gelegentlich recht direkt auf die allegorische Ebene. Gleichzeitig dienen sie aber auch in den meisten Fällen einer großartigen Unterhaltung und Zerstreuung. Die Figur des Raben wirkt ähnlich. Sie ist einerseits ein einfach lustiger Einfall, hat andererseits aber ebenso eine abstrahierende Funktion. Der Rabe ist der augenfälligste Hinweis auf das allegorische Spiel des Films. Er ist deutlich selbst eine Allegorie, stellt sich verbal auch als solche vor und unternimmt den Film über eine ideologisch abstrahierende Interpretation der Ereignisse. Andererseits ist er fraglos der lustigste, komischste Einfall des ganzen Films, und wird als komisch kurioser Körper und Gefährte erstaunlich natürlich in das Spiel eingebunden.

Nur mit seiner Stimme lässt der Film den Raben zunächst auftreten. Vater und Sohn sind auf einer im Bau befindlichen Autobahnbrücke unterwegs und machen sich Gedanken über den Tod. Das russische Revolutionslied ist dem Abschnitt leise unterlegt, die Geräusche vorbeiziehender Autos sind zu hören (aber nur wenige zu sehen). Die Kamera zeigt die Figuren aus Untersicht auf dem riesigen Baukörper. Verloren wirken die beiden und auch wieder sehr komisch, wie sie trotzdem unbekümmert ihres Weges marschieren. Da ertönt scheinbar aus dem Nichts: „Freunde, wohin geht ihr?“, und erneut: „Wohin geht ihr?“ Vater und Sohn suchen nach dem Träger der Stimme, die Kamera folgt ihren Blicken und zeigt verschiedene Ansichten des riesigen, unfertigen Bauabschnitts der Autobahn mitten im desolaten Nirgendwo.<sup>263</sup> Die Frage nach dem „Wohin“ aus dem Off führt auf die Ausgangsfrage des Films zurück: „Wohin geht die Menschheit? – Boh!“ (Mao), die zu

---

<sup>262</sup> Freitag 1999 S. 312. Wie im Schelmenroman geht es auch in der *Zauberflöte* um eine Prüfung und Aufklärung/Bekehrung der Helden. In *Uccellacci e Uccellini* wird der Erfolg der Bekehrung allerdings offenlassen, siehe weiter unten.

<sup>263</sup> Es handelt sich um einen Abschnitt der *Tangenziale Est*, die Roms Zentrum mit der zu jener Zeit gerade fertiggestellten Nord-Süd Autobahn *Autostrada da Sole* verbindet, und ist keine zufällige Referenz, siehe S. 144 Fn 298 und auch Rhodes 2007a S. 146/147.

Beginn des Films einen allegorischen Rahmen aufspannt. Indem der Film das metaphorische Gehen sogleich wortwörtlich in das konkrete Gehen und die komödiantisch gezeichneten, ablenkenden Abenteuer des Vater-Sohn-Paares übersetzt, wird von diesem Rahmen jedoch rasch abgelenkt. Erst diese Frage des Raben, die so nachdrücklich wirkt, weil sie akusmatisch (also von einem unlokalisierten Sprecher von außen) erfolgt und vom russischen Revolutionslied sowie einer eindrucklichen *Mis en scène* begleitet wird, holt den allegorischen Subtext der Reise in den diegetischen Raum zurück. Kurz darauf folgt eine Bekräftigung, als auf die Entdeckung des Rabens ein Zwischentitel eingeblendet wird, der den parabolischen Spruch trägt „Die Reise beginnt und ist schon zu Ende“.

Vor allem über die Art seiner Stimme und über seine Rede wird der Rabe auch im Folgenden an seinen allegorischen Status wie auch die allegorische Ausrichtung des Films gemahnen. Als ein *Vogelkörper*, der sprechen kann, wird er auf eine Art und Weise in das Filmgeschehen integriert, die den Zuschauer ihn relativ irritationslos als Gefährten akzeptieren lässt. Das Verhalten der beiden Protagonisten ebenso wie Aufnahmetechnik und Montage sowie nicht zuletzt das außergewöhnliche Potenzial des komödiantischen Formats, Irrealismen zu integrieren, sind dafür verantwortlich. So zeigen sich Vater und Sohn mehr belustigt als überrascht, als Nino entdeckt, dass es sich bei dem Fremden um einen sprechenden Vogel handelt (Abb.12). Sie gehen auf das Wunder eines sprechenden Vogels sofort ein und nehmen den Dialog auf.



Abb.12

Die ungewöhnliche Begegnung mit einem sprechenden Vogel wird als scheinbar ganz normale Zufallsbekanntschaft auf der Straße inszeniert und der Rabe über Schuss-Gegenschuss erstaunlich schnell als weiterer Darsteller diegetisch integriert. Der Rabe ist weiterhin interessiert, wohin die zwei unterwegs sind, erhält von Totò aber nur ein „Dorthin –

dorthin halt“ als Antwort und beginnt zu Raten. Dabei zeigt sich, dass er bereits weiß, was die beiden an den Tagen zuvor gemacht haben. Doch auch das irritiert Vater und Sohn nicht. Nino ist beeindruckt und belustigt, Totò weiterhin zurückhaltend und höflich dem „Professore“ gegenüber, wie sie den Raben aufgrund seiner Diktion anfangen zu nennen. Schließlich wird die Rede des Raben vollkommen abstrakt. Auf die Frage, wer er sei und woher er komme, stellt er sich mit den von einem ironischen Lacher gefolgt Worten vor: „Mein Land heißt Ideologie. Ich lebe in der Hauptstadt, der Stadt der Zukunft, Karl-Marx-Straße Nummer siebzig Mal sieben“. Totò nimmt den Ball sofort auf und erwidert: „Und wir in Drecks-Dorf“, und weiter im Wechsel mit seinem Sohn, „Hungerleider-Straße Nummer 23“, „unter dem Berg der Klaren Kloake“, „weltberühmt fürs Martyrium der heiligen Analphabeta“. Die beiden biegen sich vor Lachen und können sich kaum beruhigen. Als ein wenig später Ninetto den Raben nach seiner Familie fragt, antwortet dieser wieder mit einem anschließenden ironischen Lacher: „Mein Eltern sind der Herr Zweifel [*il Signor Dubbio*] und die Frau Bewusstsein [*la Signora Coscienza*]“. Von dem ‚Unschuldsmotiv‘ aus der *Zauberflöte* begleitet und armschwingend vor sich hinhüpfend, erwidert Ninetto: „Ich dagegen bin Ninetto, Sohn von Totò dem Unschuldigen [*Totò Innocenti*] und Grazia der Einfachen [*Grazia Semplicetti*]“.

Diese Szene ist in vielerlei Hinsicht bezeichnend für das Operieren des Films. Die Vorstellung des Raben ist ein expliziter Ausbruch auf die allegorische, abstrakte Ebene hin. Dieser Ausbruch geschieht jedoch im Kontext einer scheinbar ganz normalen Begegnung der drei Protagonisten, die auf einer Landstraße vor sich hin schlendern. Während der Rabe sich vorstellt, springt die Kamera zudem auf eine Nahaufnahme Ninettos. Dieser hört aufmerksam zu, sein entspannter, zufriedener Gesichtsausdruck suggeriert allerdings, dass er mit den Begriffen „Ideologie“, „Hauptstadt“, „Zukunft“ und „Karl-Marx-Straße“ nicht viel anfangen kann. Sie sagen ihm nichts, weshalb er auch in keinster Weise irritiert ist. Die Wendung in die Abstraktion geschieht über die Stimme des Raben, wird aber zugleich durch den Kontext abgefedert und über den unbedarften Gesichtsausdruck Ninettos abgelenkt. Mit Totòs spontaner Erwiderung, in die sich Ninetto sogleich einbindet, wird die verbale Abstraktion des Raben zudem sofort in ein komisches und körperlich expressives Register umgelenkt: Im Gegensatz zu der distanziert-ironischen Ansprache des Raben bricht die Antwort aus Vater und Sohn heraus, ihre Ironie äußert sich in einem Ausbruch von herzhaftem Gelächter. Auch sie sprechen ironisch und in Metaphern, aber ihre Metaphern evozieren anschaulich die ärmlichen Lebensumstände ihres Dorfes, sie sind also konkret genauso wie abstrakt. Auch im zweiten Fall bei der Nennung der Eltern wird die abstrakte Begrifflichkeit, die der Rabe



einbringt, in Expressives umgeleitet. Zwar sind die Beinamen „Innocenti“ und „Semplicetti“ und auch der Name „Grazia“ (die Anmut) nicht weniger kodiert als die Namen „Dubbio“ und „Coscienza“. Doch finden sie in dem Bild des schwärmerisch vor sich hin hüpfenden Ninettos zu Mozarts *Zauberflöten*motiv unmittelbar einen körperlichen, bildlich konkreten Ausdruck.

Mit der Stimme des Raben und dem Sprach- und Körpergebaren von Vater und Sohn stellt der Film zwei unterschiedliche Arten von Kommunikation einander gegenüber. Vergeistigt, rein verbal und meist ‚körperlos‘ ist das Sprechen des Raben. Der „Professore“ spricht hochitalienisch, seine Stimme ist sanft und hoch (sie erinnert ein wenig an Pasolinis eigene Stimme), meist ironisch oder melancholisch im Ton und erklingt häufig aus dem Off zu Großaufnahmen eines unbekümmerten, zufrieden mit sich dreinschauenden Ninetto oder eines wie immer komisch grimassierenden Totò. Die Rede des Raben kommt bei den beiden selten wirklich an, ja seine ideologischen, lehrmeisterlichen Abstraktionen perlen an der unbedarften Mimik und Gestik von Vater und Sohn regelrecht ab. Und so hat die Stimme des Raben mehr von einer allwissenden Voice-over Erzählstimme als von einer im diegetischen Dialog wirklich verankerten Figurenstimme. Ein Effekt, der in der zweiten Hälfte des Films durch längere solipsistische Monologe des Raben noch bestärkt wird. Die Stimmen Totòs und Ninettos sind im Gegensatz dazu ganz an ihre Körper gebunden. Wenn sie reden – Totò mit voller, rauchiger Stimme in neapolitanischem Dialekt, Ninetto fröhlich sprudelnd in römischem Dialekt –, dann in konkreten, an die Alltagserfahrung gebundenen Bildern, und immer von einer sehr ausdrucksstarken Mimik und Gestik begleitet. Oft sprechen die Körper von Vater und Sohn auch für sich alleine, werden ohne Dialog einfach in ihrem mimischen Spiel und ihren Bewegungen gezeigt. Und nicht zuletzt wird der Körperfokus ihrer Sprache auch insofern betont, als sie immer wieder und vorrangig über die Bedürfnisse und Regungen ihrer Körper sprechen – der Notdurft und den Sex, den Schmerz und den Hunger sowie an einer zentralen Stelle auch das Atmen: Nach der Begegnung mit den Selbstmördern fragt sich Ninetto, wie es sei zu sterben und stellt sich vor, wie man erst langsamer atmet und dann gar nicht mehr, wobei er von der Atembewegung nicht spricht, sondern sie ausführt. Der Tod stellt sich Ninetto nicht als philosophisches oder metaphysisches Problem, sondern erklärt sich ihm als Aussetzen einer elementaren Körperfunktion.

In einem auf die Mittelalterepisode folgenden Zwischentitel wird der Rabe als ein linker Intellektueller zur Zeit Togliattis ausgewiesen. Das italienische Publikum der Zeit wird an dieser Stelle die Verbindung zu Togliatti bereits hergestellt haben, denn Togliatti trug den

Spitznamen „der Rabe“.<sup>264</sup> Ist der Rabe einerseits das, als was ihn ein Zwischentitel ausweist – die Personifikation eines marxistischen Intellektuellen zur Zeit Togliattis, siehe weiter unten – und darüber hinaus ein wenig Togliatti „der Rabe“ selbst, so mischt ihm der Film auch Pasolinis eigene Züge bei. Als Totò über seine Hühneraugen klagt und seine Schmerzen mit den Qualen des Fegefeuers vergleicht (3), hält ihm der Rabe mit folgenden Worten ihr Glück vor. „Glücklich seid ihr, weil ihr unbekümmert durch die Straßen der Vorstädte wandern könnt, frühmorgens mit den jungen Arbeitern vor den Cafés sitzt, Mädchen küsst, die wie Engel angezogen sind, und über das Leben und den Tod sprechen könnt.“ Kurz darauf wendet er sich – die Namen von Ninettos Eltern aufgreifend – an sie mit den Worten: „Eure Unschuld, eure Einfachheit, und eure Anmut sind religiös, und die Religion ist die Kraft, die euch Schritt für Schritt vorantreibt [...]“<sup>265</sup> Die Schwärmerei für ein einfaches, auf körperliche Bedürfnisse ausgerichtetes und spontanes, unreflektiertes Leben sowie dessen Lobpreisung als religiös und „unschuldig“ ist sehr typisch für Pasolini, ebenso wie die Thematisierung der eigenen Distanz zu ebendiesem Leben. Als Intellektueller, als Kind von Zweifel und Bewusstheit und in ideologischen Betrachtungen gefangen, kann der Rabe den Zauber der Figuren zwar wahrnehmen, nicht aber selbst der Zauber sein. Ja, der Film geht an einer Stelle noch weiter und lässt den Raben, jetzt als Dogmatiker (der Pasolini nie war), ebendiesen Zauber regelrecht zerstören. Das passiert am Ende der Episode mit der Schauspieltruppe. Ein Kind wurde gerade geboren, „unerwartet, ungewollt und doch willkommen“ ist das Mädchen und wird Benvenuta getauft. In seinem vielleicht intensivsten religiösen Moment hat der Film zuvor die während der Geburt innig betenden Mitglieder der Schauspieltruppe einzeln in Großaufnahme gezeigt. Die Freude über die gelungene Geburt ist anschließend groß und mitreißend. Diese Stimmung wird jäh kaputtgemacht als der Rabe anfängt, über die Überbevölkerung und den Hunger in der Welt zu klagen. Und so ist es kein Wunder, dass der Rabe den beiden Figuren hier zum ersten Mal lästig wird und sie versuchen, ihn loszuwerden.

Steht der Rabe immer wieder für den Autor ein, so positioniert sich der Film deutlich aufseiten von Vater und Sohn und deren spontaner, im Augenblick sich vollziehender

---

<sup>264</sup> Siehe Volker Baer in *Freunde der Deutschen Kinemathek* 1994 S. 95. Palmiro Togliatti (1893 – 1964) war mit Gramsci und anderen Mitbegründer der kommunistischen Partei Italiens im Jahre 1921. Als die Partei im Jahre 1926 von Mussolini verboten und Gramsci inhaftiert wurde, übernahm Togliatti die Führung der Partei aus dem Exil. 1944 kehrte er nach Italien zurück und blieb Führer der PCI bis zu seinem Tod 1964.

<sup>265</sup> Der Satz geht weiter: „– auf eurer Straße, von der niemand weiß [wohin sie führt]. Bauer oder Arbeiter, ganz egal, eine Straße die euch dorthin führt, wo alle Straßen zusammentreffen.“

Lebendigkeit. Die zurück- und vorausschauenden politischen Reflexionen des Raben werden dem Strahlen Ninettos, dem Mienenspiel Totòs, ihren naiv unterhaltsamen Dialogen sowie dem ausgelassen Treiben insgesamt als unterlegen inszeniert. In der Episode auf dem Feld werden seine Ermahnungen regelrecht persifliert. Der Rabe selbst muss lachen, als er aus der Distanz den Tumult auf dem Acker als „Krieg“ kommentiert. Ironisch die Geschichte, die Frage des Widerstandes und sich selbst karikierend, weist er Vater und Sohn kurz danach darauf hin, dass sie ihre „Scheiße in ein Taschentuch [hätten] einwickeln und wegtragen [sollen], wie Gandhi“.

Seine Unterlegenheit ist dem Raben bewusst, er macht sie gegen Ende des Films selbst zum Thema, klagt über den Verlust seiner Gewissheiten wie der Relevanz seiner Rede: „Gott, Heimat, Familie – was hätte ich früher dazu zu sagen gehabt – heute lohnt es sich vielleicht nicht mehr, oder vielleicht bin am Ende und meine Zeit ist abgelaufen. Niemand hört mir mehr zu.“ An keiner Stelle macht er jedoch den beiden Protagonisten, die zu belehren er versucht, irgendeinen Vorwurf, weil sie nicht verstehen.

In einem seiner solipsistischen Momente erwähnt der Rabe die Namen von Brecht und Rossellini als zwei, die „schon lange im Schatten stehen“.<sup>266</sup> Das kommt überraschend. In dem Diskurs des Raben ging es bis zu diesem Zeitpunkt nicht um Fragen der Kunst, der Kommentar erfolgt zusammenhangslos und sticht als ein deutliches Allegoriesignal heraus. Wieder ist es der Autor, der durch den Raben spricht. Die Frage nach den Stil- und Sprachmöglichkeiten des Films und einer der Zeit adäquaten künstlerischen und intellektuellen Intervention hat sich für Pasolini zu diesem Zeitpunkt akut gestellt.<sup>267</sup> Zwar wird diese Frage nur an einer Stelle des Films verbal adressiert, doch ist sie nicht nur durch das deutliche Vorführen der verschiedenen Ausdrucksmittel des Films durchgehend präsent, sondern auch in den vielen Stilen, die der Film mischt und zitiert. Erwähnt wurden bereits der

---

<sup>266</sup> Das passiert auf dem Weg zum Herrn Ingenieur: „Einbruch der Dunkelheit für alle große Hoffnungen haha – diese Gauner stehen als erste im Schatten, gemeinsam mit Rossellini und Brecht. Die Arbeiter hingegen machen im Dunklen weiter und weiter. Die Zeiten der Ideologien sind vorbei und hier spricht einer die ganze Zeit wer weiß (noch) worüber zu Menschen die unterwegs sind, wer weiß wohin“.

Dazu Pasolini in Halliday 1995 S. 108: „Ich wollte sagen, dass die Zeit der Brecht’schen Verurteilung gesellschaftlicher Verhältnisse und der großen ideologischen Dramen ebenso vorbei ist wie die Zeit der neorealistischen Verurteilung des Alltagslebens“.

<sup>267</sup> Ausführlich dazu Greene 1990 S. 93-96; siehe auch Peter Kammerers Nachwort in Pasolini 1992 S. 203/204. Im September 1965, zu Beginn der Dreharbeiten zu *Uccellacci e Uccellini*, bricht Pasolinis nach fünf Jahren seine Kolumne in der kommunistischen Wochenzeitschrift *Vie Nuove* ab mit dem Argument, dass er unter den veränderten gesellschaftlichen Umständen nicht weiter den marxistischen Schriftsteller als „compagno di strada“ geben könne, siehe Pasolini 1999 S. 1088 und Kammerer in Pasolini 1992 S. 203. Seine sprachanalytischen und filmtheoretischen Aufsätze, die im „Empirismo Eretico“ gesammelt sind, entstanden Großteils Mitte der 1960er Jahre.

frühe Film, der Western, Rossellini, Antonioni und der Dokumentarfilm. Dazu mischen sich noch weitere Referenzen. So persifliert die Episode mit der Wandertruppe das Spektakelhafte und die exaltierten Gestalten der Filme Federico Fellinis und schließt eine Eisensteinreferenz mit ein.<sup>268</sup> Anleihen an Godard kann man in dem breiten Einsatz schriftlicher Interventionen finden und eventuell auch in dem Vorspann und in der Inszenierung einer modernen Jugendkultur über das Tanzen beziehungsweise das In-den-Tanzschritt-Fallen in der Bar Las Vegas (1).<sup>269</sup> Auch seine eigene Handschrift zitiert Pasolini deutlich, wenn er in der Szene auf dem Schrottplatz (2) inmitten des Profanen und Heruntergekommenen Ninettos Freundin im Engelskostüm auftreten lässt und das *Zauberflöten*motiv einspielt.<sup>270</sup>

### Typologischer Parallelismus

Mit der Mittelalterepisode (4) stützt sich der Film auf das klassische allegorische Stilmittel des typologischen Parallelismus. Ein zukünftiges Geschehen, in diesem Fall die im zeitgenössischen Italien spielenden Episoden, wird durch ein Geschehen in der Vergangenheit, in diesem Fall das Mittelalter, vorweggenommen. Die Analogien zwischen der Mittelalter- und den modernen Episoden sind dabei augenfällig. Hier wie dort gibt es mit Ninetto Davoli und Totò zwei eher einfältige Gesellen, denen in dem Raben beziehungsweise dem heiligen Franziskus eine wissende, belehrende und mahnende Figur gegenübergestellt ist. Ist es im modernen Italien ein Vogel, der den Menschen predigt, so wird das Verhältnis in der Mittelalterepisode umgekehrt. Es sind jetzt Menschen, die den Vögeln predigen.

Die Episode beginnt mit der bekannten Vogelpredigt des heiligen Franziskus, die der Film allerdings signifikant abwandelt. Rief der legendäre Franziskus die Vögel auf, den Herrn

---

<sup>268</sup> Vgl. Wolfram Schütte, der die Schauspieltruppe als eine „kritische Reverenz für Fellinis gedankenlose Hymnik auf das quellende Leben“ bezeichnet, in Jansen/Schütte 1985 S. 144. Die Referenz auf Eisenstein fällt, als Vater und Sohn dem enigmatischen Stück der Schauspieler am Boden sitzend folgen, und schwarzgekleideten Männer, die sich zur Trauerfeier Togliattis nach Rom begeben, hinter ihnen vorbeiziehen. Wie bei den Soldaten, die in *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) über die Toten auf der Treppe von Odessa steigen, sieht man von den Männern nur die abgeschnittenen Beine.

<sup>269</sup> In Godards *Mephisto* (1963) wird der Vorspann von einer akusmatischen Stimme erzählt. Das in den Tanzschritt-Fallen Jugendlicher ist eine typisch Godard'sche Inszenierungsgeste (vgl. *Bande à part*, 1964), wobei die tanzenden Körper bei Godard stets ästhetisch sehr viel disziplinierter sind als die Pasolinis.

<sup>270</sup> Ninettos Freundin wird gespielt von Rossana Di Rocco, die im *Vangelo secondo Matteo* den Engel Gabriel verkörpert. Ihr Blick ist düster und trotzig, die Haare rabenschwarz und struppig, an einer Stelle macht sie Ninetto eine lange Nase, ihr Kostüm will zu ihrem Auftreten nicht wirklich passen. Auch Ninetto zeigt sich gänzlich unempfänglich für das religiöse Moment, das Kostüm lässt ihn spontan an ein Flugzeug denken. Als Rossana sich kurz darauf entfernt und in einem Rohbau aufsteigt, wird das Mozartmotiv eingespielt: Ninetto schaut ihr ergriffen nach und eine sakrale Stimmung überlagert sich der Szene.

zu preisen, da er ihnen ein sorgenfreies Leben in der Luft zugewiesen habe, so adressiert Pasolinis Franziskus die Spatzen mit folgenden Worten:

„Ihr die ihr nicht wissen wollt, die ihr lebt wie Mörder in den Wolken, wie Banditen im Wind, wie Verrückte im Himmel, ihr habt ein Gesetz außerhalb des Gesetzes, die ihr ein Leben verbringt in einer Welt am Fuße der Welt, ihr arbeitet nicht und tanzt zum Massaker der Großen. Wir können euch nur durch Gott erkennen, weil unsere Augen zu sehr an unser Leben gewöhnt sind, wir erkennen nicht mehr, wo und wie ihr lebt, in der Wüste, oder im Wald. Reich nur an Worten, müssen wir euch neu verstehen, denn ihr seid es, die den ausgetrockneten Gläubigen von Christus zeugen müsst, mit eurer Heiterkeit, mit eurer reinen Kraft des Glaubens“.

Die Spatzen werden hier zu Vertretern des Sub- oder Lumpenproletariats. Zwar wird ihre verwerfliche Passivität angeklagt, gleichzeitig aber ihr Wesen auch mit der besonderen Kraft einer archaischen Gläubigkeit versehen.

Nach dieser ernsten, verhaltenen Ansprache des heiligen Franziskus wechselt der Film wieder zurück in komödiantisches Spiel. Die Mittelalterepisode ist ebenfalls vignettenhaft aufgebaut, auch hier jagt ein Einfall den anderen. So wird Bruder Ciccillo gezeigt, wie er während seines Versuches, die Sprache der Falken zu erlernen, regelrecht Wurzeln schlägt. Gestrüpp umrankt ihn und setzt sich mit der Zeit so an ihm fest, dass Ninetto, der im Sommer Tomaten von seinem Betbruder-Busch pflücken kann, es ausdünnen muss. Einmal schießen plötzlich drei spaßige Typen nacheinander und mit einem musikalisch-rhythmischen „Ja!“ hinter einer Mauer hervor und verhöhnen Ciccillo passend als „Santa Cicoria“ (die Zichorie ist ein altes Weg- und Wiesenkraut). Anschließend werfen sie sich Ninetto wie einen Ball gegenseitig zu. In der Ruine, in der sich Bruder Ciccillo für das Studium der Spatzensprache niederlässt, treffen sie auf drei komische Betschwestern mit den melodischen (und anspielungsreichen) Namen Micragna, Gramingna und Grifagna, die in einer Art Singsang miteinander sprechen.<sup>271</sup> Anschließend wird Ciccillo Mittelpunkt einer schrägen Pilgerstätte, die er am Ende in einer Persiflage auf die Austreibung aus dem Tempel im Zeitraffer zu einem ebenfalls zeitgerafften barocken Orgelstück kurz und klein schlägt.

Einzig in den Dialogen, die Ciccillo und Ninetto mit den Vögeln führen, wird der ernste Kern der Parabel weitergeführt. So werden die Falken als anmaßend gezeigt – „gottgleich“ nennen sie sich. Die Spatzen dagegen klagen über Hunger und Kälte, erwarten

---

<sup>271</sup> Wie die der Schauspieltruppe sind die Namen der drei Schwestern phonetisch sehr lustig, tragen aber auch semantische Bedeutung: „Grifagna“ bedeutet grimmig, im zoologischen auch einen raubgierigen Vogel. „Gramingna“ ist die Bezeichnung für die „Quecke“, eine Pflanze, die sich unterirdig weit verzweigt. „Micragna“ bedeutet mittellos und knausrig. Die Schwestern, die vermuten, Ciccillo wolle nur „sein Geschäft verrichten“, adressieren einander stets mit Namen und sprechen in Versen zueinander. Wie auch das rhythmische „Ja!“ der drei Burschen ist das ein Beispiel für die Integration des musikalisch-rhythmischen Elements bis in die kleinsten Details.

als frohe Botschaft „Hirse und Weizen“, werden von Ciccillo aber zur Enthaltbarkeit und zum Fasten ermahnt. Doch lenkt der Film von dem Konflikt „groß“ gegen „klein“, „gottgleich“ gegen bedürftig aufgrund des schieren Einfallsreichtums seiner Inszenierung noch ab: Das Kreischen Ciccillos mit den Falken im (untertitelten) Dialog ist sehr komisch, noch mehr aber der (ebenfalls untertitelte) Dialog mit den Spatzen. Wie Bruder Ciccillo zuvor (und inspiriert von auf dem auf den Steinen herumhüpfenden, Himmel und Hölle spielenden Ninetto) herausgefunden hat, kommunizieren die Spatzen des Films nicht verbal, sondern ganzkörpersprachlich durch ihr Hüpfen. Dementsprechend findet die Bekehrung dann auch durch zwei armwedelnde, hüpfende und sich erratisch bewegende Mönche statt (Abb.13):



Abb.13

Erst der Totschlag des kleinen Spatzen durch den großen Falken macht aller Heiterkeit ein Ende, erschreckt den Zuschauer mindestens ebenso wie die zwei Mönche. Es folgt die in frontaler Großaufnahme und mit ernstem Pathos ausgesprochene Moral von der Geschichte‘ durch den heiligen Franziskus. Dieser kündigt einen Mann mit blauen Augen an, welcher wiederum Folgendes verkünden werde:

„Wir wissen, dass die Gerechtigkeit fortschreitend ist, und wir wissen, dass mit zunehmender Entwicklung der Gesellschaft das Bewusstsein über seine unvollkommene Zusammensetzung erwacht und – schreiend, flehend – die Ungleichheiten, die die Menschheit quälen, ans Licht kommen. Ist denn nicht diese Ungleichheit zwischen den Klassen und Nationen die größte Bedrohung des Friedens? “

Der Film nimmt hier Worte vorweg, die Papst Johannes VI. 1964 vor der UN gesprochen hat – ein deutlich anachronistisches Moment, welches die Mittelalterepisode mit den übrigen Episoden, und damit Vergangenheit mit Gegenwart sowie Legende mit modernem politischen Tagesgeschehen, noch enger verschränkt. Außerdem hat die Rede nichts offensichtlich Religiöses an sich, wie oft bemerkt wurde, und könnte genauso gut von einem

Kommunisten stammen. Indem betont wird, dass der Glaube an Gott oder das Gebot der Liebe nicht ausreichen, man an der globalen Ungleichheit ansetzen müsse, wird die christliche Religion in ihrem materialistischen, sozialrevolutionären Kern aufgerufen, jenem Kern, der sie zu einer Verbündeten des marxistischen Raben macht, der seinerseits an die Kraft der Religion erinnert.<sup>272</sup>

Mit ihren zwanzig Minuten ist die Mittelalterepisode mit Abstand die längste des Films. Ihr Gewicht erklärt sich daraus, dass sie als Film im Film, als Parabel innerhalb einer Parabel die Grundaussagen des Films komprimiert auslegt und die äußeren Episoden zu einer Kernaussage verbindet. Diese Kernaussage besteht in der Feststellung eines globalen Klassenkampfes, der durch die Metapher der großen und der kleinen Vögel allegorisiert wird. Der Mangel an Solidarität nicht nur zwischen den Klassen, sondern auch innerhalb derselben Klasse kennzeichnet fast alle Episoden, die im modernen Italien spielen. Das komödiantische, ausgelassene und einfallseiche Spiel lenkt allerdings immer wieder von dieser ernsten Thematik ab. Und so ist es erst die konzentrierte, ernste Ansprache des heiligen Franziskus, die den Film auf diesen Aspekt hin perspektiviert.

Mit der Wesensbeschreibung der kleinen Vögel durch den heiligen Franziskus und dem unterschiedlichen Sprachverhalten, das den Falken und den Spatzen zugeschrieben wird, liefert die Episode darüber hinaus auch einen wichtigen Schlüssel für das Verständnis der Figurenkonstellation der äußeren Episoden. Totò und Ninetto sind mit den kleinen Vögeln assoziiert. Zwar gehören sie nicht mehr dem Subproletariat an, sondern der ländlich-bäuerlichen, kleinbürgerlichen Unterschicht, doch erinnern sie als Darsteller weiterhin an das Subproletariat.<sup>273</sup> So, wie sie sich im Film unbedarft und auf ihre körperlichen Bedürfnisse fixiert einem Leben im Hier und Jetzt hingeben und sich vor allem weniger mit Worten als

---

<sup>272</sup> Den sozialrevolutionären Kern der christlichen Religion hat Pasolini schon zuvor, in seinem *Vangelo secondo Mateo* herausgestellt mit einem ungewöhnlich harschen, unerbittlichen Jesus. In *Uccellacci e Uccellini* hält sich Parodie und Affirmation des Religiösen die Waage. Zur Konstellation Vater, Sohn und Rabe beispielsweise bemerkt Viano: „[A] black bird, the inversion of the white dove of the Holy Ghost, joins father and son to form an unholy trinity“, Viano 1993 S.147.

<sup>273</sup> Beide Darsteller, Totò wie Ninetto Davoli, entstammen dem Subproletariat und tragen diese Herkunft in ihrer Sprache wie auch ihrem Typus mit. Ninetto Davoli, den Pasolini in den Borgate von Rom kennen und lieben gelernt hat, verkörpert in Pasolinis Filmen meist jenes einfache, herzliche, lebensbejahende und naiv-unbewusste Wesen, das Pasolini auch im realen Davoli erkannte. Totò, mit bürgerlichen Namen Antonio Clemente und in Eigentaufe „Prinz Antonio Focas Flavio Angelo Ducas Comneno De Curtis di Bisanzio Gagliardi“, begann seine Karriere auf den populären Varieté Bühnen Neapels und entwickelte seine komische Persona in der Tradition des Pulcinella – jenes tragisch-komischen Clowns mit spitzer Nase, der seit dem 17. Jahrhundert fester Bestandteil der neapolitanischen Bühnen- und Theaterwelt ist. Pasolini zu Totò: „Außerhalb Neapels und des neapolitanischen Subproletariats ist Totò unvorstellbar“, in Faldini Fofi 1986 S. 91. Die Figuren von Vater und Sohn in *Uccellacci e Uccellini* sind eine Hommage an die beiden Darsteller, sind ihnen auf den Leib geschrieben und tragen deshalb auch deren reale Namen.

über eine besondere Ganzkörpersprache mitteilen, haben sie auf jeden Fall mehr mit den kleinen Vögeln gemein als mit den großen. Und schließlich schreibt ihnen der Rabe auch jene „Kraft des Religiösen“ zu, die der heilige Franziskus den Spatzen zuerkennt.

## Schrift

Die Schrift ist, wie bereits gesagt, eng mit der Allegorie verbunden, insofern es der Allegorie um die Vermittlung abstrakter, ideeller Begrifflichkeiten geht, die sprachlich verfasst sind und in konkreten Bildern nicht ohne Weiteres ausgedrückt werden können. Ähnlich wie bei der Sprache ist das Verhältnis von Signifikant zu Signifikat auch in der Allegorie vergleichsweise arbiträr.

Im Film kann Sprache sowohl als Schrift wie auch als gesprochene Sprache auftauchen, und zu Unrecht wird in Untersuchungen zur filmischen Allegorie der Dialog oft komplett vernachlässigt. Auch in *Uccellacci e Uccellini* ist die Rede ganz wesentlicher Bestandteil der allegorischen Abstraktion. Doch bleibt die gesprochene Sprache, sei sie diegetisch oder akusmatisch, in ihrer klanglichen Flüchtigkeit, ihrem Bewegungsrhythmus und ihrer Körpergebundenheit meist mehr mit dem konkreten audiovisuellen Geschehen verbunden, mehr in es integriert als die (vor allem extradiegetische) Schrift, die „immer Fremdkörper“ ist,<sup>274</sup> das illusorische, bewegte Spiel deutlicher unterbricht und in ihrer grafischen Fixierung ganz konkret auf den Lektüre- und Entzifferungsaspekt verweist.

In *Uccellacci e Uccellini* setzt Pasolini die Schrift zum ersten Mal extensiv ein. Nach dem ihr angestammten Platz in den (allerdings narrativ-musikalisch erweiterten) Credits des Vorspanns taucht sie in einer Überblendung der Eröffnungseinstellung zum ersten Mal auf. Das schriftliche Motto des Films inklusive einer Fußnote wird hineingezogen in den eigentlichen Film und direkt auf die erste Einstellung projiziert. Im weiteren Verlauf des Films folgen schriftliche Inserts, die die Handlung unterbrechen und das Motto weiterführen („Die Reise beginnt und ist schon zu Ende“) oder Absichten klarstellen (wie bei dem Zwischentitel zum Raben). Zweimal werden wie im Stummfilm Erzählsprünge auf Zwischentiteln zusammengefasst, in der Mittelalterepisode taucht die Schrift als Untertitelung der Vogelsprachen auf. Und schließlich findet sich die Schrift auch auffällig szenisch integriert. So wird die Episode auf dem Acker (5) von zwei handschriftlich beschriebenen

---

<sup>274</sup> Joachim Paech 2002 S. 68.



Schildern – „Divieto di Scarico“ (Müll abladen verboten) und „Proprieta Privata“ (Privateigentum) – eingeleitet, die am Rande des Feldes stehen. In der zweiten Episode, die in der heruntergekommenen Vorstadtsiedlung spielt, sind es drei Straßenschilder, die in Großaufnahme gezeigt werden und das Geschehen unterbrechen: „Via Benito La Lacrima, Disoccupato“ (in etwa „Benito-Tränenreich-Straße, Arbeitsloser“) steht auf dem ersten Schild, „Via Antonio Mangiapasta, Scopino“ (in etwa „Antonio-Nudelesser-Straße, Straßenkehrer“) auf dem zweiten, und „Via Lillo Strappalenzola, Scappato di Casa a 12 Anni“ (in etwa „Lillo-Lakenfetzter-Straße, mit 12 Jahren von Zuhause ausgerissen“) auf dem letzten.<sup>275</sup> Ähnlich ungewöhnlich sind auch die beiden in ihrer Umgebung vollkommen deplatzierten Autobahnschilder „Istanbul Km. 4.253“ und „Cuba Km. 13.257“, an denen Vater und Sohn auf den Landstraßen vorbeikommen.<sup>276</sup>

Ein ganzer Katalog von Einsatzmöglichkeiten der Schrift wird also geliefert. Die Schrift ist in den diegetischen Raum integriert oder überlagert ihn extradiegetisch, sie erscheint als Zwischentitel und/oder Zitat des frühen Films und, nicht zu vergessen, als veritable Untertitelung. Der Wechsel des Registers – zwischen dem Hören des Tons und dem Sehen des Bildes auf der einen Seite und dem Lesen von Text auf der anderen – markiert jeweils ein Innehalten, ist nicht nur Aufforderung, das Geschriebene zu lesen, sondern auch das Gesagte, Gezeigte und Gespielte über sich hinaus zu deuten. Zum einen hinsichtlich der den Film über gestellten Frage nach Mitteln und Möglichkeiten der Kommunikation, die jetzt selbst-reflexiv auf das Medium Film gewendet wird. Die semiotische Heterogenität des Films, die bereits mit der stilistischen Vielfalt und dem asynchronen Zusammenspiel von Ton und Bild gegeben ist, wird durch den Einsatz der Schrift noch gesteigert, die intermedialen Möglichkeiten des Films weiter profiliert und ausgelotet.<sup>277</sup> Zum anderen markieren die meisten schriftlichen Interventionen auch recht deutlich den allegorischen, historisch-politischen Horizont des Films.

Besonders interessant an dem Einsatz der Schrift in *Uccellacci e Uccellini* ist, wie sie einerseits meist als abstrakte, an das Allegorische gemahnende Unterbrechung herausgestellt,

---

<sup>275</sup> Hier wie anderswo halte ich mich weitestgehend an die Übersetzung der Filmgalerie 451 Version des Films.

<sup>276</sup> An dem Schild nach Istanbul kommen sie am Ende der Episode in der Vorstadtsiedlung (2) vorbei; an dem nach Kuba kurz vor der Beerdigungsszene Togliattis (9).

<sup>277</sup> Auf einen kuriosen Anachronismus stößt man in der Mittelalterepisode, als ein Pilger dem ‚heiligen‘ Ciccillo eine comic-ähnliche Zeichnung vorlegt, die eine wütendes Schaf zeigt, das einem verängstigten Hirten die Hunde davonjagt. Dieses Detail ist ebenfalls Bestandteil der intermedialen Reflektion. Gleichzeitig verweist es auf *La Terra Vista dalla Luna* (1966/1967), einer der beiden Kurzfilme, die Pasolini im Zusammenhang von *Uccellacci e Uccellini* mit Ninetto Davoli und Totò gedreht hat und die das Intermediale noch einmal deutlicher in den Vordergrund stellen: *La Terra vista dalla Luna* mischt Comic und Film, *Che cosa sono le Nuvole* (1967/1968) Marionettentheater und Film.

andererseits aber auch über verschiedene Arten einer komischen Konkretisierung in das Geschehen und die spielerische Stimmung des Films integriert wird (wie schon im Vorspann durch die gesungenen, ‚schelmischen‘ Credits). Am besten und komischsten gelingt diese Spannung zwischen Abstraktion und Konkretion im Fall der Schilder. Das überrascht insofern nicht, als das Schild selbst bereits die Grenzen zwischen den Medien Schrift und Bild aufweicht. Als Zwitter präsentiert das Schild seine schriftliche Aussage gerahmt wie ein Bild und fügt sich ganz alltäglich in die visuelle Landschaft ein. Es sei denn, es wird wie in *Uccellacci e Uccellini* auf verschiedene Weise manipuliert.

Der Film lässt die Autobahnschilder nach Istanbul und Kuba als scheinbar alltägliche Schilder an Vater und Sohn vorbei durchs Bild ziehen. Beide nehmen keinerlei Notiz von ihnen, zeigen (wieder einmal) keinerlei Irritation. Als Hinweisschilder, die am Rand von Land- und Wiesenwegen ins Nichts verweisen, sind sie jedoch natürlich vollkommen unrealistisch und unsinnig. Sie irritieren den Zuschauer (an den sie in ihrer frontalen Ausrichtung vor allem adressiert sind) und haben eine deutliche Signalwirkung. Die beiden konkreten Städtenamen gemahnen an die Zweite und Dritte, die globale Welt. Damit wird ein Subtext aktiviert, der dem ganzen Film unterlegt ist: als äußerst wichtige Wegmarken hinsichtlich der globalpolitischen Entwicklung kommen Referenzen vor allem auf die Dritte Welt wiederholt ins Spiel. Mao wird ganz zu Beginn zitiert, später folgt die Referenz auf Gandhi (5); der heilige Franziskus gemahnt an die Ungleichheit nicht nur der Klassen, sondern auch der Nationen, die überwunden werden muss; kurz darauf spricht der Rabe von dem Problem der globalen Überbevölkerung und von Hungersnot (7). Auf szenischer Ebene findet sich die China-Referenz bei den verarmten Pächtern (6), in der chinesische Musik eingespielt wird und die Pächterin zu dem Ausruf „Die Chinesen, die Chinesen“ ihrem Mann ein gekochtes Vogelnest serviert. In unmittelbarem Anschluss daran folgt die Referenz auf Afrika: ein Umschnitt zeigt den kleinen afrikanischen Chi in eindringlicher Großaufnahme. Diese Referenzen haben zwei Funktionen. Einerseits unterstreichen sie die Notwendigkeit, globalpolitisch und nicht mehr „national populär“ zu denken (dazu gleich mehr). Andererseits betonen sie die absolute Ahnungslosigkeit von Vater und Sohn, die zwischen Voodoo und Fakirtum nicht unterscheiden können<sup>278</sup> und örtlich beschränkt quasi hinterm Mond leben.

Die beiden Schilder zu Beginn der Episode auf dem Feld (5) überraschen nicht. Es ist absolut plausibel, am Rande eines Bauernfelds auf solche Schilder zu treffen. Herausgestellt werden sie über die Kadrierung und die Interaktion mit den Figuren. So lehnt sich Ninetto just

---

<sup>278</sup> In der Episode mit der Schauspieltruppe bringt Totò diese beiden Praktiken heillos durcheinander.

in dem Moment lässt sich an das „Müll abladen verboten“ Schild, in dem sich sein Vater auf den Weg macht, das Feld mit seinen Exkrementen zu beschmutzen. Als Nino ihm folgt, wird das „Privateigentum“ Schild in Großaufnahme gezeigt und damit der Grund des nachfolgenden Konfliktes beim Namen genannt. Kurz danach erscheint diese Großaufnahme wieder, allerdings insofern pointiert, als der marxistische Rabe rechts oben auf dem Schild sitzt.



Abb.14



Abb.15

Doppelt hervorgehoben über ihre Beschriftung wie auch als isolierte Großaufnahmen sind die Straßenschilder in der Vorstadtsiedlung (Episode 2, Abb.14 und 15). In Verkehrrung der üblichen Straßenbenennung erinnern die Straßennamen an die ungezählten von der Geschichte vergessenen Armen und Hoffnungslosen, denen besonders diese Episode auch in den Bildern gewidmet ist: Wiederholt wird das komisch-szenische Spiel von eindringlichen, verharrenden, statischen Aufnahmen trostloser Details der Siedlung und ihrer Bewohner unterbrochen. Zweimal schwenkt die Kamera langsam über die starren Körper und verhaltenen Gesichter der wegen des Selbstmords zusammengelaufenen Menge. Mehr als in den anderen Episoden steht das Dokumentarische hier im Vordergrund, löst sich die Kamera immer wieder vom Handlungsgeschehen und präsentiert statische Impressionen. In diesem Hin und Her von Spiel und Dokumentarismus nehmen die Straßenschilder eine Zwischenposition ein. Sie sind zentriert im Vordergrund dokumentarischer Panoramaeinstellungen auf die Siedlung zu sehen, in ihrer Beschriftung aber gänzlich fiktiv. So, wie die Straßennamen aus den konkreten, armseligen Lebensumständen der Bewohner zusammengeschnürt sind, sind sie allerdings nicht weniger dokumentarisch. Das ist wiederum einerseits sehr komisch, andererseits ebenso rührend. Vor allem aber wird der normalerweise unpersönliche, rein faktische Informationsgehalt der Schilder gebrochen: Die Begriffe ‚Armut‘ und ‚Hoffnungslosigkeit‘ werden in ihnen zu kleinen metaphorischen Erzählungen verdichtet, deren alliterativer phonetischer Fluss darüber hinaus automatisch noch ein Lautlesen im Kopf und Klingen im Ohr auslöst.

Durch ihre spezifische Inszenierung werden alle Schilder sowohl hervorgehoben wie auch spielerisch integriert, verweisen einerseits auf den Ernst des allegorische Rahmens, sind zugleich aber sehr komische Einfälle auch – und darin der Figur des Raben ähnlich. Anders verhält es sich mit dem Motto und dem Zwischentitel zum Raben. Die Projektion des Mottos auf die erste Einstellung bleibt dem diegetischen Raum fremd, ist eben nur daraufprojiziert, der belehrende Zwischentitel zum Raben bedeutet eine markante Unterbrechung des Geschehens. Aber auch hier kommt es zu einer Aufweichung schriftlicher Abstraktion hin zum Konkreten. Das Motto wird nicht nur in eine bildliche Metapher gefasst, die im Hintergrund zu sehen ist (Abb.11), sondern es enthält durch die beigefügte Interjektion auch eine Wende zum Lautmalerischen: „Boh!“ ist ein spontaner körperlicher Laut, der eine ausdrucksstarke Mimik evoziert. Auch der erklärende Nachsatz „Succo di un‘intervista di MAO a Mr. Edgard Snow“ („Kern eines Interviews MAOs mit Mister Edgard Snow“), der in etwas kleinerer Schrift weiter unten im Bild folgt, hat mit seiner Metapher („succo di“) und dem ironischen Einsatz des englischen „Mr.“ etwas Umgangssprachliches. Die grafischen Gestaltung der Schrift – Abstand, Typengröße und Großschreibung – wiederum evoziert das Gesprochene mit seinen Pausen, Nachsätzen und Betonungen (MAO).

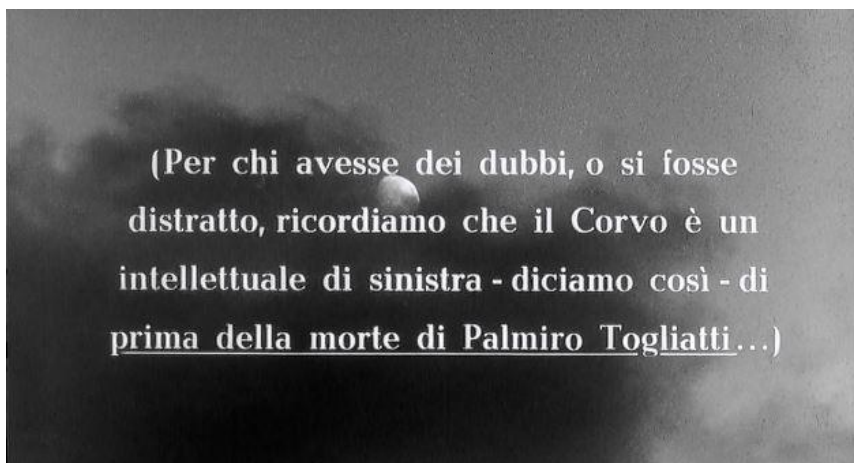


Abb.16

Im Zwischentitel zum Raben (Abb.16) liest sich die Schrift noch stärker als gesprochene Sprache. Der Autor, der hier das ganze Geschehen als *Discours* ausweist, mischt sich auf sehr persönliche Art und Weise ein, wenn er erklärt: „(Für die, die Zweifel haben oder sich haben ablenken lassen, erinnern wir uns, dass der Rabe ein linker Intellektueller (sagen wir so) aus der Zeit vor Togliattis Tod ist...)“. Der Autor übernimmt den vertraulichen Ton eines Märchenerzählers, der in der ersten Person Plural zu uns spricht („erinnern wir

uns“), sich in seiner Unsicherheit persönlich zeigt („sagen wir so“) und vor allem aber Verständnis hat, dass wir uns haben ablenken lassen. Die Unterstreichung seiner letzten Worte „vor Togliattis Tod“ verweist wieder weniger auf die Darstellungsmöglichkeiten der Schrift als auf einen Wechsel in der Intonation, ein lautliches Unterstreichen. Wie im Falle des Mottos wird auch hier gerade die „mimische, gestische, tonale Spur des menschlichen Körpers im Sprachgebrauch“ in der Schrift erhalten.<sup>279</sup>

## Metaphern

*Uccellacci e Uccellini* bedient sich sowohl eines abstrahierenden Dialogs als auch schriftlicher Interventionen, beides jedoch auf sehr poetische und spielerische Weise. Die Schrift liefert wichtige Aussagen, ist zugleich aber auch Ablenkung, Einfall, ja phonetisches bis klangliches Spiel. Und sowohl die schriftlichen Interventionen als auch die Reden des Raben oder des heiligen Franziskus sind überaus reich an Metaphern.

Das Sprechen eines Films, insbesondere eines allegorischen Films, in Metaphern ist nichts Außergewöhnliches.<sup>280</sup> Außergewöhnlich an *Uccellacci e Uccellini* ist allerdings das Ausmaß, mit der er sich der Metapher bedient und diese vor allem so oft beim Wort nimmt, sie also mit entsprechenden audio-visuellen Bildern korrespondieren lässt beziehungsweise in solche übersetzt. Bereits das Motto liefert ein gutes Beispiel dafür: Mit dem „Wohin geht die Menschheit“ greift der Film die konventionalisierte Metapher der Reise für die seelische oder historische, individuelle oder gesellschaftliche Entwicklung auf und nimmt diese dann sofort beim Wort, indem er Vater und Sohn zeigt, wie sie ihres Weges gehen. Dabei ist das Gehen dieser beiden so komisch, lustig und individuell, dass dem mittlerweile verblassten

---

<sup>279</sup> Dass es im Regelfall zur einer Tilgung ebenjener „Spur“ im Medienwechsel von „flüchtiger, mündlicher Sprache in fixierende Schrift“ komme, weil die Schrift ganz anderen Regeln, Gesetzmäßigkeiten, aber auch konzeptuellen Möglichkeiten folge als die gesprochene Sprache, argumentiert Sybille Krämer, Krämer 2008 S. 166.

<sup>280</sup> In der Diskussion, ob es die Metapher im Film tatsächlich oder nur metaphorisch, also im erweiterten Sinne gibt, wird der Dialog meist zu Unrecht außer Acht gelassen (siehe auch Thiel 2006 Teil II S. 117). Was nun generell die Frage nach der Metapher im Film anbelangt: sie wird abgelehnt von jenen, die einen sehr eng gefassten, linguistischen, auf Wort-Substitution basierenden Metaphernbegriff vertreten (wie z.B. Lohmeier 1996, die die visuelle Unübersetzbarkeit der Metapher „ein Glas trinken“ als Beispiel anführt). Durchgesetzt hat sich allerdings das Metaphernverständnis der Interaktions- und Kognitionstheorie, bei dem die Metapher weiter gefasst wird: hier erstreckt sie sich über einen Satzteil oder eine Äußerung und gilt als elementarer Bestandteil jeder kommunikativen Äußerung (vgl. Kurz 1988 und Whittock 1990).

Folgende Arbeit folgt einem solch erweiterten, auf dem Film übertragbaren Metaphernbegriff und definiert die Metapher als ein rhetorisches Stilmittel, bei der ein Element – der Bildempfänger – in seiner Bedeutung angereichert und transformiert wird indem er mit einem anderen Element – dem Bildspender – aufgrund einer Ähnlichkeit in Beziehung gesetzt wird, wie beispielsweise Totò als Bildempfänger mit dem Vogel als Bildspender.

metaphorischen Ausdruck der Reise eine ganz neue Lebendigkeit und seine ‚eigentliche‘ Bildlichkeit zurückgegeben wird – ein Effekt, der in der visuellen Umsetzung von sprachlichen Metaphern allgemein angelegt ist.<sup>281</sup>

Die Lebendigkeit des konkreten Gehens macht es allerdings notwendig, immer wieder an die abstrakte Bedeutung dieses Gehens zu erinnern. Das übernimmt an erster Stelle der Rabe, der den gesamten Film über fragt, wohin Vater und Sohn unterwegs seien. Dabei greift seine Rede die Metapher der Reise auf und baut sie zu einem Metaphernfeld aus. Er sinniert über Wege und Straßen, die ans Ziel führen oder nicht und spricht von der Abenddämmerung und von Menschen, die im Schatten stehen, wenn er das Ende der Ideologien meint. Beispiele für weitere Metaphern seiner Rede sind die Warnung vor einem „größeren Fisch“, der Vater und Sohn fangen werde (7), und die Ermahnung, dass „Lehrmeister in scharfer Soße“ gegessen werden müssten (9). Zwei Metaphern, die ebenfalls beim Wort genommen werden. So halten im Haus des Ingenieurs, des „größeren Fisches“, Schäferhunde Vater und Sohn am Boden gefangen (8), und der Rabe selbst, der Lehrmeister, wird von Vater und Sohn am Ende verspeist (10).



Abb.17

Wie kein anderer Film Pasolinis spielt *Uccellacci e Uccellini* mit Metaphern und nimmt sie ganz konkret beim Wort, sei es punktuell und im Kleinen – Bruder Ciccillo bleibt wie angewurzelt sitzen und wurzelt tatsächlich an wie eine „Santa Cicoria“, als die er verspottet wird (Abb.17) – oder durchgehend und im Großen – der Rabe selbst ist ein wörtlich

---

<sup>281</sup> Alle, die zur Frage der Metapher im Film schreiben, betonen: wo sich in der linguistischen Metapher das Konkrete des Vehikels, oder Bildspenders, in der Vorstellung mit dem Bildempfänger verbindet und diesen transformiert, da wirkt im Film die eigentliche Bedeutung des Bildes stets hartnäckiger und kann schon gar nicht ausgelöscht werden. Man bleibt anders haften am Bildempfänger, die uneigentlichen Bedeutungen sind also immer zusätzlich. Die Metaphern erhalten im Film insofern eine neue Frische – oder aber funktionieren auf dieser Ebene gar nicht, wie zum Beispiel (und nach Arnheim 2002 S. 251:), „leichtfüßig wie eine Gazelle“.

genommener Spitzname. Ja der Witz und die Leichtigkeit dieses durch und durch allegorischen Lehrstücks können zu einem großem Teil auf dieses Spiel mit Metaphern zurückgeführt werden. Sprache und Bild arbeiten dabei nicht immer zusammen, doch außergewöhnlich oft. So auch bezüglich der Hauptmetapher des Films, der im Titel angekündigten „großen und kleinen Vögel“.

Wie Vittoria Borsò in ihrer Analyse des Films bereits hervorgehoben hat, stellt *Uccellacci e Uccellini* eine „maximale Entfaltung aller symbolischen Ebenen der Vogelmetapher“ des Titels dar.<sup>282</sup> „Uccello“ bezeichnet im Italienischen nicht nur „Vogel“, sondern umgangssprachlich auch das männliche Glied. „Raggionare con l’uccello“ zum Beispiel bedeutet „schwanzgeleitet“. In der christlichen Ikonologie steht der Vogel für den Aufschwung der Seele der Toten, die mit dem Vogel assoziierte und im Film zu einem Metaphernfeld ausgebaute allgemeine Symbolik des Fliegens für ein Abheben und einen Aufschwung jedweder Art. Neben animalischer, triebhafter Körperlichkeit einerseits, spirituellem Aufschwung und Transzendenz andererseits ist der Metapher über die Adjektive „groß“ und „klein“ schließlich noch eine dritte Bedeutungsebene eingelagert, die des Klassenkampfes. Die „großen“ und die „kleinen“ Vögel, so wird es in der mittelalterlichen Parabel etabliert, stehen für die Klassen der Starken und der Schwachen, für jene, die fressen, und jene, die gefressen werden.

Ums Fressen und Gefressen werden, um Hunger, Sex und um Körperausscheidungen, aber auch immer wieder um Momente des Glücks und Abhebens geht es in fast allen Episoden. Dabei ist die Referenz ‚Vogel‘ und ‚Fliegen/Flug‘ fast schon aufdringlich allgegenwärtig. Neben den Spatzen und Falken der Mittelalterepisode und dem Raben der modernen Episoden fliegen auch sonst immer wieder Vögel (oder Hühner, Ninetto, Flugzeuge oder ein Ballon) durchs Bild, hört man eindringliches Vogelgezwitscher. Ein Vogelnest serviert die arme Pächterin ihrem Mann (6). Der Cadillac, der mit den Schauspielern am Schluss davonfliegt, trägt die Aufschrift „spectacolo volanti“.<sup>283</sup> Totò erwähnt den Mondflug, als er auf dem Feld sein Geschäft verrichtet, und als die Prostituierte Luna gefragt wird, was sie am Straßenrand mache, antwortet sie, sie schaue den Schwalben im Himmel zu. Auch in Mozarts *Zauberflöte* findet sich das Motiv des Vogelmenschen. Wichtiger aber noch ist, dass die Vogelmetapher in die Physiognomie der Figuren selbst übersetzt wird. Wie Borsò anmerkt, hat besonders Totò mit seinem schmalen Gesicht, seiner

---

<sup>282</sup> Borsò 1984 S. 93.

<sup>283</sup> Viele der Beispiele für die durchgezogene Vogel-/Flug Metapher findet man auch bei Borsò 1984.

spitzen Nase und seinem langen Hals etwas sehr Vogelhaftes. Wie ein Vogel bewegt er seinen Kopf ruckartig, legt ihn gerne schräg. Auch sein Anzug – dieser „realistische Hinweis auf das Spiel mit der Förmlichkeit und Eleganz des kleinen Mannes in Italien“ – macht aus ihm einen komischen Vogel, indem sein Frack sich spreizt wie Flügel und seine Beine in den zu kurzen Hosen an Vogelstelzen erinnern.<sup>284</sup> Oft gehen Vater und Sohn hintereinander oder in ungewöhnlich großem Abstand nebeneinander, oder sie werden unzentriert und sprunghaft kadriert, was alles an das Gruppenverhalten und die schwierige Kadrierung von Vögeln erinnert. Am stärksten wirken diese Aspekte in jener Einstellung zusammen, die Vater und Sohn aus Untersicht auf der Autobahnbrücke wie Vögel auf Telegrafmasten erscheinen lässt (Abb.18).



Abb.18

Und auch bei den anderen Figuren entdeckt man Vogelhaftes. Die drei Betschwestern aus der Mittelalterepisode schauen aus den Fenstern ihrer Ruine heraus wie Vögel aus ihren Nestern, ebenso die Menschen in den Häusern und Rohbauten der Vorstadtepisode. Der Wirt in der Bar Las Vegas trägt seine Haare wie ein Vogelnest auf dem Kopf (eine Assoziation die bestärkt wird durch die besonders ruckartigen Kopfbewegungen Totòs im Schuss-Gegenschuss und dem Vogelgezwitschern auf der Tonspur). Der Name „Ciccillo“ erinnert lautmalerisch an Vogelzwickern. Und auch der legendäre Vogelprediger Franziskus erinnert mit seinem schmalen, spitzen Gesicht und langen Hals an einen Vogel.

Diese Einlagerung und oft sehr wörtliche Übersetzung der Vogel-/Flugmetapher ist in den meisten Fällen wiederum beides: sowohl überaus komisch als auch Trägerin der allegorisch-semantische Ebene. Auf unterhaltsame Weise wird durchgängig daran erinnert,

---

<sup>284</sup> Borsò 1984 S. 94.



dass alles, was wir sehen, von großen und von kleinen Vögeln handelt und dass es stets um den globalen Klassenkampf geht.

Vater und Sohn gehören als Vertreter des einfachen Volkes zu den kleinen Vögeln, was sie jedoch nicht davon abhält, gegenüber den noch Schwächeren auch einmal die ganz großen zu spielen (6). (Aber die Unschuld der kleinen Kreatur, so hat es der heilige Franziskus ja bereits gelehrt, ist letztendlich so unschuldig nicht, wenn die kleinen Vögel zu den „Massakern der Großen tanzen“.) Die Unbewusstheit und Triebhaftigkeit von Vater und Sohn werden durchweg betont, ihre Körperbedürfnisse dabei mit einem Abheben verbunden. Auf dem Feld (5), als sie mit ganz basaler Schwerkraft und ihrer elementaren Notdurft zu tun haben, sprechen sie vom Mondflug und erscheint ihnen der Mond „wie ein Traum“.<sup>285</sup> Eine ähnliche Konstellation kehrt zum Schluss wieder, als beide sich auf das Drängen ihres Darms berufen, um sich mit Luna ins Feld zu schlagen (10). Wird auf dem Weg Totòs zu Luna in der Ferne ein aufsteigendes Flugzeug gezeigt, so sieht man anschließend kalauerartig nur landende Maschinen. Und doch lässt dieser elementare körperliche Akt alle Figuren zum Klang des *Zauberflöten*motivs erstrahlen. Selbst Luna, die anfangs trotzig und unwillig wirkte, äußert sich entzückt über Vater und Sohn, weil, wie sie zu Ninetto sagt, „ihr mich zum Lachen bringt.“

Besonders Ninetto wird in seiner fröhlichen Unbedarftheit als jener kleiner Vogel inszeniert, der zwar zu den Massakern der großen tanzt, dessen „Heiterkeit“, „Anmut“ und „Unschuld“ (die Namen seiner Eltern) jedoch gleichzeitig eine besondere Kraft innewohnt. Er, der als Bruder Ninetto die Sprache der Spatzen beim Spielen auf ganz natürliche, unbewusste Weise spricht, der vollkommen unreflektiert ist, dessen Späße derb und mitleidslos sind und der sich taub gegenüber dem Religiösen zeigt (in der Mittelalterepisode denkt er nur ans Essen und Spielen), verkörpert eine strahlende Unbeschwertheit und Beschwingtheit, die tatsächlich bezaubert. Wiederholt lässt der Film ihn auch wörtlich abheben. Nach dem Kuss des Mädchens auf dem Schrottplatz, als er wieder zu dem *Zauberflöten*motiv über ein Aquädukt springt, wechselt der Film in die Zeitlupe und macht aus seinem Springen ein Fliegen (2). Beim Nennen der Namen seiner Eltern hüpfert er zum *Zauberflöten*motiv vor sich hin (3). Noch wortwörtlicher fliegt er in der Mittelalterepisode durch die Luft, als die drei Burschen ihn einander wie einen Ball zuwerfen (4). Der Film setzt an diese Stelle eine Puppe ein, die unförmig wie ein Sack durch die Luft fliegt. Das Bild stellt

---

<sup>285</sup> Vater Totò fragt, ob der, der zum Mond geflogen ist, nicht Gargarin hieß. Es folgt das Bild einer dünnen Tagesmondsichel am Himmel, dann Totòs Nachsatz, dass ihm der Mond so weit entfernt scheint, „wie ein Traum“.

hier also keinerlei Anspruch auf Wirklichkeitsnähe, sondern zeigt sich deutlich als Spiel, Einfall, Zitat.

Eine andere Bedeutung von ‚Abheben‘ zeigt der Film mit einem Schnitt auf einen großen Ballon, der in der Ferne aufsteigt, als der Rabe seinen bevorstehenden Tod mit den Worten antizipiert, dass „Lehrmeister in scharfer Soße gegessen werden müssen, wie Pasquali schon gesagt hat“, und „wer sie isst, wird selbst ein wenig...“ (10).<sup>286</sup> Das Fliegen evoziert in diesem Kontext eine Aufhebung des Lehrmeisters in seinen Schülern, also einen geistigen Aufschwung, eine Bewusstwerdung oder zumindest die Hoffnung darauf. Das Flugzeug, das ganz am Ende des Films vor den Figuren am Horizont aufsteigt (und einer Reihe von Flugzeugen zuvor folgt), scheint diese Referenz aufzugreifen. Gleichzeitig ist es eine der vielen Referenzen auf den wirtschaftlichen und technologischen Aufschwung der Zeit (weitere sind die Autobahnbrücke und der Mondflug). Dieser Aufschwung, insbesondere im Hinblick auf eine Mobilisierung, lässt die beiden Fußgänger Vater und Sohn etwas deplatziert erscheinen. Das Flugzeug am Ende des Films ist insofern ambivalent. Als optimistisches, hoffnungsvolles Bild kann es für die Bewusstwerdung der beiden stehen. Aber es kann auch melancholisch als Repräsentant eines rasanten mobilen Aufschwungs gelesen werden, der die Protagonisten so zurückgelassen und historisch überholt erscheinen lässt, wie es die Chaplin-Reminiszenz, die der Szene eingelegt ist, das Schwarz-Weiß und die Figur Totò im Jahr 1966 ja auch waren.<sup>287</sup>

Borsò, die den Einsatz der Vogel/Flugmetapher im Detail verfolgt, verbleibt in ihrer Analyse auf der Ebene der Metapher. Dem Umschlag von der Metapher zur Allegorie geht sie nicht nach, obwohl sich dieser gerade an *Uccellacci e Uccellini* besonders gut nachvollziehen lässt. Denn die Metapher, so definiert sie auch Borsò, ist lokal beschränkt. Sie operiert auf Ebene eines Satzes, einer Äußerung, oder einzelner Einstellungen. Die Allegorie dagegen erstreckt sich über ganze Passagen, wenn nicht den gesamten Text. Sie ist eine Metaebene, auf der sich oft eine ganze Reihe von Tropen sammeln – neben der Metapher auch Symbole oder Analogien. Die Allegorie bedient sich dieser Tropen für ihren eigenen, von den eingesetzten Tropen unabhängigen uneigentlichen Diskurs. Dieser stellt das Doppelte von Bezeichnendem und ‚eigentlich‘ Bezeichnetem der Tropen insofern deutlicher heraus, als die allegorische Aussage noch einmal von den Tropen abstrahiert und den Fokus weg von der Anschaulichkeit hin zur Begrifflichkeit verschiebt. Ist zum Beispiel das Ziel der Metapher das

---

<sup>286</sup> Giorgio Pasquali (1885-1952) war ein italienischer Altphilologe.

<sup>287</sup> Totò hatte seinen schauspielerischen Höhepunkt in den 1940er und 1950er Jahren und bekam in den 1960er Jahren kaum noch Angebote.

treffende, erfahrbare Bild, dessen Bedeutungsfeld oft gerade nicht auf einen adäquaten Begriff zu bringen ist, so ist das Ziel der Allegorie der abstrahierte, benennbare Begriff (zumindest bei der traditionellen Allegorie). Während eine gute Metapher einen Überschuss an Anschauung produziert und eine emotionale, intuitive Erkenntnis auslöst, da dient die Anschauung der Allegorie vornehmlich als Verweis auf einen Diskurs.

*Uccellacci e Uccellini* stützt sich in hohem Maß und bis ins kleinste Detail auf Metaphern und beutet deren Anschaulichkeit maximal aus. Aber die Konsequenz, mit der der Film seine Metaphern durchzieht und die exzessive, oft irrealen Markierung und schließlich auch Mehrdeutigkeit der Vogel-/Flugmetapher zeigen, dass er Metaphern deutlich allegorisch einsetzt. So sind die vielen unterschiedlichen Bedeutungen der Vogel-/Flugmetapher klar benennbar, aber nicht stabil. Sie wechseln je nach Kontext. Wenn die arme Pächterin ihrem Mann ein Vogelnest serviert, so hat das weniger mit Tribleitung und schon gar nicht mit einem Zauber, geschweige denn mit irgendeiner Art von spirituellem oder ökonomischem Aufschwung zu tun. Der metaphorische Einsatz des Vogelnests wird nur im allegorischen Kontext des globalen Klassenkampfes verständlich: Dass wir bei den kleinsten der Vögel angekommen sind, nämlich bei jenen, die ihr eigenes Nest verzehren müssen.<sup>288</sup>

Und schließlich ist die Vogel-/Flugmetapher nicht die einzige Metapher des Films. Daneben gibt es noch die allgegenwärtige Reismetapher und, von Borsò gar nicht erwähnt, eine Mondsymblik. Letztere wirkt an nicht wenigen Stellen gleichzeitig mit der Vogel-/Flugmetapher, womit einmal mehr der „Sammelaspekt“ der allegorischen Ebene deutlich wird.

Bilder des Mondes sind dem Vorspann unterlegt und vielen der schriftlichen Inserts. Mit dem Motiv des Mondes beginnt auch der erste Dialog des Films: „Con la luna, non si prende“ („Nix zu machen, solange der Mond scheint“), so die ersten Worte Totòs. Und weiter „Musst warten, bis die Flut kommt“. Worum es in seinen ersten Worten eigentlich geht, bleibt unklar, der Film gibt lediglich einen Ausschnitt aus Totòs Überlegungen, wie an vielen anderen Stellen auch. Der Mond ist erneut Thema auf dem Feld und wird auch gegen Ende des Films über den Namen der Prostituierten Luna heraufbeschworen. In den beiden letzteren Fällen trifft dabei die Mondsymblik mit der Vogel-/Flugmetapher aufeinander. Wie der Vogel-/Flugmetapher sind auch der Mondsymblik die Pole Spiritualität (Himmelskörper)

---

<sup>288</sup> Borsò konzentriert sich in ihrer Untersuchung ganz auf die metaphorische Doppelheit „komische Vögel“ und reale Figuren der Vorstadt und vernachlässigt den Aspekt des Klassenkampfes.

und Materialität (Schwerkraft) eingeschrieben, hilft die Mondsymbolik, das Abheben und die gleichzeitige Wirkung der Schwerkraft doppelt und humoristisch zu allegorisieren.

Als derjenige Himmelskörper, der die Gezeiten auslöst, steht der Mond für das Wechselhafte und Zyklische inklusive dem Fruchtbarkeitszyklus der Frau (eine Assoziation, die bei der Prostituierten „Luna“ insofern ironisch gebrochen wird, als diese gerade nicht fruchtbar sein darf). Dank seines nächtlichen Scheinens wird der Mond mit dem Traum und erhöhter Fantasietätigkeit assoziiert. Schließlich gilt er auch als Auslöser für eher sonderbares Verhalten (Schlafwandeln, Vampirismus etc.). Und so bedeutet die prädikative Form *lunatico* im Italienischen auch „unbeständig, launenhaft, wunderlich“ und „wahnsinnig“.

Die stets von neuem erinnerte Mondsymbolik hat allegorische Bedeutung, findet sich aber in gewisser Weise auch ganz konkret übersetzt. Denn vom ersten Moment an ist der Film seiner Struktur und seinem Wesen nach nicht nur extrem unbeständig und wechselhaft, sondern auch wunderlich, zauberhaft, voller Fantasie und ein wenig verrückt – wie ein Mond, der am Tage scheint auch. Das setzt schon mit dem wunderlichen, wechselhaften und schräg gesungenen Vorspann ein. Unbeständig, ganz seinen Launen folgend, dabei in seiner Unbekümmertheit und seinem Strahlen immer wieder ergreifend ist Ninetto, als Sohn wie auch als Mönch. Und auch Herr Totò gehorcht letztendlich mehr seinen Launen als seinem Verstand. Aber vor allem die Episoden selbst sind in sich wie auch in ihrer Abfolge in ihrem Hin und Her zwischen Komik und Tragik, zwischen Ironie und Pathos, zwischen Realismus und Irrealem, zwischen Momenten des stummen, ernsten Einhaltens hier und der plötzlichen Ablenkung durch einen komischen Einfall dort, extrem wechselhaft.

Totòs bruchstückhaftes, auf den Mond bezogenes Plappern ganz zu Beginn des Films bringt das Wechselhafte (Ebbe und Flut) sofort verbal ins Spiel und schließlich auch die Notwendigkeit, sich dem Zyklus der Gezeiten zu ergeben. Mit Letzterem liefert er eine weitere Grundaussage des Films. Sowohl die Mittelalterepisode wie auch die Rahmenhandlung folgen einer zyklischen Struktur. In seiner mahnenden Ansprache zum Schluss der Mittelalterepisode fordert der heilige Franziskus die beiden Betbrüder auf, „wieder von vorne“ zu beginnen, worauf man sieht, wie sich die beiden Mönche wie zu Beginn der Parabel in der Landschaft nach hinten verlaufen (diesmal allerdings spatzenhaft hüpfend). Auch die Rahmengeschichte dreht sich im Kreis, und die Frage nach der Entwicklung der Menschheit – jenseits des technischen und mobilen Fortschritts für manche – bleibt offen. Wie schon ganz zu Beginn das „Boh!“ ein Schulterzucken zum Ausdruck bringt, so weiß man am Ende des Films immer noch nicht, wohin Vater und Sohn unterwegs sind. In

Umkehrung des Anfangsbildes sehen wir sie wieder auf einer geraden, vertikal zur Bildfläche angeordneten Landstraße gehen, diesmal allerdings von uns weg. Es ist fraglich, ob die beiden im Verlauf des Films etwas dazugelernt haben. Sie konnten mit den Ermahnungen des Raben nichts anfangen, zeigten keinerlei Ansatz, ihren eigenen Status oder ihr Handeln oder irgendwelche größeren politischen Zusammenhänge zu reflektieren. Wurden sie zu Beginn der Beerdigungsepisode Togliatis (9) mit sehr aufmerksamer, offensichtlich berührter Miene dem Geschehen gegengeschnitten, so sind sie hinterher immer noch ganz die Alten. Eine gewisse Ambivalenz liefert nur die Kannibalisierung des Raben („wer ihn isst wird selbst ein wenig...“). Und so schließt der Film mit einem Offenlassen. „Amici Cari, finisce così, cominci così, si chiude così, continua così la storia di Uccellacci e Uccellini“ singt der Moritatensänger zum Ritornell seines Liedes aus dem Vorspann und schließt mit einem fröhlichen Pfeifen. Das Ende verweist auf den Anfang, das Ganze kann von vorne beginnen oder immer so weiter gehen.

„National-volkstümlich“

Pasolini bezeichnete *Uccellacci e Uccellini* als den Abschluss seiner national-volkstümlichen, von Gramsci beeinflussten Phase.<sup>289</sup> National-volkstümlich im Sinne Gramscis und im Kontext kultureller Produktion bedeutet dabei zu allererst den Versuch des Künstlers/Schriftstellers, sich empathisch in die Ängste, Empfindungen und den Alltagsverstand des einfachen Volkes einzufühlen und diesen Ausdruck zu verleihen. Gramsci formulierte den Begriff in den 1930er Jahren und vor dem Hintergrund einer in Italien ganz besonderen Spaltung zwischen dem Volk und einer (auch sprachlich)<sup>290</sup> abgehobenen kulturellen Elite. Letztere habe es nach Gramsci bisher nicht vermocht, eine der französischen oder russischen vergleichbaren national-volkstümliche Literatur zu produzieren, die helfen könne, das Land kulturell zu einen. Den Grund dafür sieht er in dem historischen Versäumnis einer ‚Sprengung des elitären Kastendenkens‘ durch eine politisch-volkstümliche und nationale Bewegung von unten (wie z.B. der Französischen Revolution), sowie, und damit verbunden, in der verspäteten Staatsgründung Italiens von oben.<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup> Siehe Pasolini in Faldini/Fofi 1986 S. 109 und S.127 sowie in Dufloy S. 67.

<sup>290</sup> Siehe weiter unten, S. 168.

<sup>291</sup> Vgl. Gramsci „Der Begriff des ‚National-Volkstümlichen‘“, Aufzeichnung aus den Jahren 1934/35, in Gramsci 1980 S. 235-242. Gramscis Beispiele für national-volkstümliche Literatur sind Fortsetzungs-Abenteuer-, populärwissenschaftliche und Kriminalromane, aber auch die großen Romane eines Tolstois,

Gramscis Ruf nach einer national-volkstümlichen Kultur, wie auch sein Aufruf an die Intellektuellen, sich in Schulen, Fabriken, den Medien und den Künsten zu engagieren, bestimmt erst nach seinem Tod, in den 1940er bis 1960er Jahren, die ästhetisch-politische Diskussion Italiens. Pasolini, engagiert als Lehrer, Journalgründer, Publizist und Autor, nimmt an diesen Diskussionen mit an vorderster Stelle teil. Seine Übernahme von Gramscis Gedankengut erfolgt bekanntlich allerdings recht selektiv. So interessieren ihn insbesondere Gramscis linguistischer Ansatz – sein materialistisches Sprachverständnis – sowie dessen Wertschätzung und Aufwertung von Bauerntum und Subalterne, denen Gramsci im Gegensatz zu vielen anderen ein für den sozialistischen Umbau wichtiges revolutionäres Potenzial zuerkennt. Das politische, gegen-hegemoniale Organisieren und Aufklären der unteren Klassen ist Pasolinis Sache dagegen nicht, dazu ist er zu leidenschaftlich involviert. Seine Liebe zu der Subalterne basiert, wie er selbst schreibt, gerade auf deren „Fröhlichkeit [und] Natur“ anstelle deren „tausendjährigen Kampfes“ oder „Bewusstseins“; ist primär „ästhetisch“ und erotisch, und somit ein Skandal.<sup>292</sup>

Mitte der 1960er Jahre, als *Uccellacci e Uccellini* entsteht, sieht Pasolini das Volk im eigenen Land schon länger im Schwinden begriffen beziehungsweise sich in eine homogene Konsumentenmasse transformieren. Dadurch, so Pasolini, sei die Basis für das National-Volkstümliche nicht mehr gegeben. In seinem filmischen Werk vollzieht er dementsprechend einen radikalen Umschwung hin zu einer Art Grundlagenforschung zum Bürgertum und einem Kino, das dezidiert „unkonsumierbar“ und „aristokratisch“ sein möchte.<sup>293</sup>

Bei den Einteilungen von Pasolinis Filmen in unterschiedliche Werkgruppen wird *Uccellacci e Uccellini* gerne dem „elitären“ Kino der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zugeordnet. Der Film gilt als eine Überwindung der ersten, „national-volkstümlichen“ Phase. Doch scheint es, dass Pasolini gerade in *Uccellacci e Uccellini* dem Programm des National-Volkstümlichen zum ersten Mal wirklich gefolgt ist. Mit dem Schelmenroman, der Fabel, der Komödie, und auf musikalischer Ebene dem Moritatengesang, dem Schlager und Mozarts

---

Dostojewskis, oder Victor Hugos. An der italienischen Nationalliteratur, beispielsweise der Alessandro Manzonis, bemängelt er, dass sie sich dem Volk wenn dann von oben herab und unangemessen paternalistisch begegnen würde. Eine „künstlerische Demokratie“ sei in Italien wenn dann musikalisch in Erscheinung getreten, nämlich in der Oper, deren Ausrichtung aber bezeichnender Weise mehr kosmopolitisch als national war, siehe Gramsci 1987 S. 150 (zur Oper) und S. 152 f. zum Nationalschriftsteller Manzoni.

<sup>292</sup> Vgl. Pasolini in Gramscis Asche (1957): „Dem Skandal dass ich mir widerspreche, dass ich / mit dir und gegen dich bin: mit dir im Herzen, / im Licht, gegen dich in den dunklen Gedärmen [...] ihm verbunden in der Wärme / der Instinkte, der ästhetischen Leidenschaft. / Angezogen von einem proletarischen Leben, / das vor dir begann, ist seine Fröhlichkeit / mir Religion und nicht sein tausendjähriger / Kampf: seine Natur und nicht / sein Bewußtsein“, zitiert nach Pasolini 1991 S. 72/73.

Für eine sympathisierende Lektüre von Pasolinis queerer Übernahme Gramscis, siehe Cesarino 2010.

<sup>293</sup> Pasolini 1969 S. 364.

„Singspiel“ *Zauberflöte*, stützt sich der Film konsequent auf originär volkstümliche Formate. Auch Totò ist fest in der populären Kultur verankert. Und trotz all seiner Intellektualität ist der Film einer der zugänglichsten, unterhaltsamsten, vergnüglichsten und am wenigsten sperrigen Filme Pasolinis.

Wichtiger aber noch ist, dass sich der Film ganz direkt mit den Fragen nach dem marxistischen Bildungsauftrag, der Klassenallianz und der linguistischen Frage befasst. Um die Frage von Lehre und Belehrbarkeit geht es sowohl in der Mittelalterepisode als auch in der Rahmenhandlung. Die Mönche haben die Vögel zu lehren. Dafür müssen sie zuerst deren unterschiedliche, klassenspezifische Sprachen studieren – in einem Fall die Verbalsprache des Verstandes, im anderen Fall eine nichtverbale Ganzkörpersprache, die zu erlernen es der Intuition und Einfühlung bedarf. In der Folge zeigen sich die Vögel – genauer: die Falken – jedoch als unbelehrbar, und das unter anderem deshalb, weil die Mönche selbst noch zu lernen haben. „Liebe und Glaube“, so lehrt es der heilige Franziskus als organischer Intellektueller *avant la lettre*, seien für Frieden auf Erden nicht genug. Man habe an der Klassenpolitik anzusetzen, und zwar der globalen als solcher.

Im modernen Italien ist es der Rabe, der das Mandat des organischen Intellektuellen vertritt. Immer wieder setzt er an, Vater und Sohn über ihr Tun und dessen politische Konsequenzen sowie über allgemeine globalpolitische Entwicklungen und Probleme aufzuklären. Sprachliche Differenzen treten dabei auch hier auf, weshalb die drei nicht eigentlich zueinander finden: Der Rabe spricht – distanziert von seinem Körper – die Sprache des Verstandes, Vater und Sohn dagegen die konkrete Sprache des Körpers und seiner Bedürfnisse. Wo die einen spontan agieren – singen, feiern, kopulieren und defäkieren – da diskursiviert der andere noch den banalsten Akt („ihr hättet eure Scheiße in ein Taschentuch einwickeln und wegtragen [sollen] wie Gandhi“).

Die Frage nach den Möglichkeiten von Kommunikation und Vermittlung wird schließlich auch auf Ebene des Stils gestellt. Indem der Film die expliziten Körperformate Komödie und Slapstick mit den mehr verfremdenden und intellektuelleren Formaten des Arthouse durchmischt, treffen auch hier die beiden Sprachen aufeinander. Indem der Ton sich als autonome Ebene emanzipiert, die Schrift prominent ins Spiel tritt und ein Katalog von Stilen, Genres, und Kollegenzitaten ausgebreitet wird, werden die unterschiedlichen Sprachmöglichkeiten des Films in ihrer ganzen Breite gezeigt. Indem sich schließlich all diese unterschiedlichen Stile, Genres und experimentellen Eingriffe auf recht wundersame Weise verbinden, gelingt dem Film als Ganzem, was auf Figurenebene nicht recht gelingen will: ein

fruchtbarer, erfolgreicher Dialog zwischen dem belehrenden Diskurs einerseits und einem ausgelassenen Körpergeschehen und an Einfällen so reichem Spiel andererseits.

Dass der fruchtbare Dialog zwischen dem Raben und Vater und Sohn nicht wirklich gelingt, liegt allerdings nicht nur an den sprachlichen und damit lebensweltlichen Differenzen, sondern auch an den tiefen Zweifeln des Raben. Sie lassen ihn eher solipsistisch vor sich hin sinnieren als tatsächlich versuchen, das Bewusstsein von Vater und Sohn zu verändern. Diese Zweifel werden auf zweierlei zurückgeführt. Einerseits auf die Ambivalenz des Raben – alias Pasolini – gegenüber seinem Auftrag, weil er gerade die ignorante Unbeschwertheit von Vater und Sohn schätzt. Andererseits wird der Zweifel zurückgeführt auf die Umbruchsituation der Zeit. Togliatti ist tot, Brecht und Rossellini haben an Bedeutung verloren, Italien befindet sich in einem rasanten wirtschaftlichen und verkehrstechnischen Aufschwung, neue globale Konstellationen tun sich auf und ehemalige ideologische Gewissheiten werden in Frage gestellt. Und so sinniert der Rabe auf dem Weg zum Ingenieur (9): „Die Zeiten der Ideologien sind vorbei, und hier spricht einer die ganze Zeit wer weiß (noch) worüber zu Menschen, die unterwegs sind, wer weiß wohin.“

Die Zeit des Umbruchs und der marxistischen Krise wird vom Raben direkt angesprochen und durch die Referenzen auf die globale Welt markiert, der gegenüber man sich öffnen müsse – und man sich zum Zeitpunkt des Films auch schon längst geöffnet hat.<sup>294</sup> Ihren ergreifendsten Ausdruck findet die Umbruchsituation allerdings in dem Dokumentarmaterial von Togliattis Beerdigung, das den größten Einschnitt des Films bildet. Fremdes Dokumentarmaterial wird hier als fremdes, das heißt nur schwach beziehungsweise ganz und gar unlogisch, szenisch angebunden. Der Gegenschnitt mit dem Dokumentarmaterial ereignet sich am Rande einer Vorstadtsiedlung. Vater und Sohn haben soeben erfolglos versucht, einen Bus zu erwischen. Im Hintergrund ist immer wieder eine Baustelle zu sehen, auf der vereinzelt Arbeiter langsam vor sich hinarbeiten und auf das plötzliche Ertönen einer unlokalisierten Sirene nicht reagieren. Abseits auf der Wiese singt ein Kinderchor. Es folgen die betont konstruierten, realiter unmöglichen Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen von Vater und Sohn und dem Dokumentarmaterial der anreisenden Trauergäste.

---

<sup>294</sup> Vgl. Pasolini in Faldini/Fofi 1986 S. 88/89: Ein Überleben des Kommunismus könne nur möglich sein, wenn er die „neuen Realitäten akzeptieren kann: den Skandal der Dritten Welt, die Chinesen, und vor allem die Grenzenlosigkeit der Menschheitsgeschichte“. Im Jahr 1966, dem Zeitpunkt des Films, ist diese Öffnung schon längst passiert. Pasolini selbst hat in seinem Film *La Rabbia* (1963) eine Bestandsaufnahme globaler Zustände unternommen und folgte damit dem Zeitgeist. Seit den frühen 1960er Jahren war er auch in Afrika, Indien und dem Nahen Osten unterwegs und machte den ‚pan-meridionalen‘ Süden in seinen literarischen Schriften zum Fluchtpunkt seiner Hoffnungen, siehe Giovanna Trento 2012 und Gordon 2012 S. 37-39.



Pasolini nannte den symbolischen Gehalt der Beerdigungsszene Togliattis den Verweis auf ein Ende – „das Ende einer historischen Epoche, die der Resistenza, die der großen Hoffnungen auf den Kommunismus, die des Klassenkampfes.“<sup>295</sup> Durch seinen Fokus auf die trauernde Menschenmenge statt auf den Toten überzeugt das Material auch eher als Abgesang auf eine Zeit als auf eine Person.<sup>296</sup> Signifikant erscheint an dem Material, dass in den Bildern des Begräbnisses nicht nur Religion und Marxismus auf gänzlich unironische Weise zusammenfinden, indem Togliatti in eine Kirche getragen und dort aufgebahrt wird und die Menschenmenge sich andächtig bekreuzigt. Sondern auch, dass in den Porträts der Arbeiter mit erhobenen geballten Fäusten, die den Trauerzug säumen, der kommunistische Geist und eine nichtverbale, sehr expressive Körpersprache miteinander verschmelzen. Nichts Vergleichbares ist in den anderen Episoden zu sehen. Zwar bekundet der Rabe an zwei Stellen sein Vertrauen in die Arbeiter, die „im Dunklen weitermachen“ würden und sich „gemeinsam mit den Bauern“ auf einer Straße befänden, die sie dahin führe, „wo alle Straßen zusammenlaufen“ (3). Aber das Bild der Arbeiter, das der Film – kurz vor dem Gegenschnitt mit dem Dokumentarmaterial und in scheinbar betonten Gegensatz zu diesem – liefert, ist jenes der vereinzelt, fügsam und fast apathisch vor sich hinarbeitenden Bauarbeiter, deren Trostlosigkeit durch den verwaisten, zaghaft singenden Kinderchor noch unterstrichen wird. Kurz davor wurde die Fiat-Fabrik erwähnt, wo Nino demnächst anfangen wird und, wie er nach der Begegnung mit dem Ingenieur und den Dantisten sagt, an „den Streiks teilnehmen und die Hunde des Ingenieurs erschießen“ werde. Mit dem Streik von 1962 wurde die Fiat-Fabrik bei Turin zentraler Schauplatz von Arbeiterprotesten und der Entwicklung einer neuen Arbeiterbewegung. Doch der Film scheint das Streikpotenzial der Fabrik zu trivialisieren, indem er Ninos revolutionäres Anliegen auf einen spontanen, unbeholfenen Impuls aufgrund persönlicher Kränkung zurückführt. Und tatsächlich steht Pasolini den Fabriken im Norden inklusive deren neuen Arbeiterbewegungen auch mit großer Skepsis gegenüber. Das revolutionäre Potential der Arbeiterschaft liegt für ihn in einer vorindustriellen, bäuerlichen

---

<sup>295</sup> Pasolini in Faldini/Fofi 1986 S. 89. Die enttäuschten Hoffnungen auf den Kommunismus, die *Uccellacci e Uccellini* zum Ausdruck bringen soll, datieren ebenfalls zurück, diesmal auf Mitte der 1950er Jahre, als die Verbrechen Stalins bekannt wurden und die Sowjetunion den Aufstand in Ungarn niederschlug. Pasolini verarbeitete diese Enttäuschung bereits in den letzten Gedichten von *Gramscis Asche* (1957), siehe Kammerer in Pasolini 1992 S. 197. Aber der Film möchte gar nicht aktuell sein, sondern ist explizit Rückschau und Verabschiedung.

<sup>296</sup> Pasolini stand Togliatti wie viele andere Linke der Zeit ambivalent gegenüber. Nicht nur, weil Togliatti nach der Krise 1956 Russland eng verbunden blieb, sondern auch weil die PCI unter seiner Führung es versäumte, ihre Macht nach dem Krieg für einen wirklichen Neuanfang beziehungsweise eine sozialistische Revolution einzusetzen und sich stattdessen als Steigbügelhalter für den Aufstieg und die Regierungsübernahme der Christdemokratischen Partei hergab, in der viele ehemaligen Faschisten überdauerten. Siehe auch Perry Anderson 2009.

Herkunft und Verbundenheit, nicht im modernen industriellen Proletariat.<sup>297</sup> Die Fabriken im Norden (sowie die Technisierung und Industrialisierung des Landes generell) gelten ihm als Brutstelle einer neuen, homogenisierten Mittelklasse, da sie die bäuerliche, aus dem Süden immigrierte oder städtische Subalterne an die kapitalistische bürgerliche Gesellschaft assimilieren und ihrer Eigenheiten – allen voran ihrer unterschiedlich und reich gefärbten Sprache – berauben würde. Im Drehbuch zum Film wird er explizit, lässt den Raben von einem „Tautophon“ berichten, das in der Fabrik hergestellt werde. Es sei ein kleiner Apparat, den alle in den Mund stecken müssten sodass sie redeten wie alle anderen und auch dasselbe kauften und aßen wie die anderen.<sup>298</sup>

## Fazit

Der Film allegorisiert also auf vielfache Weise und in den unterschiedlichsten inhaltlich-thematischen Bereichen. Er ist eine Allegorie auf Pasolinis persönliche Zweifel und Ambivalenzen; auf die Krise des Marxismus allgemein; auf den wirtschaftlichen Aufschwung und das Ende der Nachkriegszeit; auf unterschiedliches Sprachverhalten und Möglichkeiten der Vermittlung; und nicht zuletzt auf das National-Volkstümliche als solches. Letzteres wird im selben Augenblick, indem es verabschiedet und auf das Globale von innen heraus gesprengt wird, noch einmal in all seiner Fülle an Formaten, neorealistischem Personal, cineastischen Schwarz-Weiß-Stilen, gestischer und physiognomischer Vielfalt und dialektalen und anderen sprachlichen Färbungen (über Akzente, Rhythmisierung, singendes Sprechen) gefeiert.

Die Allegorisierung ist in *Uccellacci e Uccellini* sehr viel dichter als in *Accattone*. Referenzen, Zitate und Stile haben sich im Vergleich zu *Accattone* vervielfacht, und exzessiv

---

<sup>297</sup> Vgl. dazu Rhodie 1995 S. 120: „This view had odd consequences. If it could be argued that the working class was revolutionary insofar as it was predominately peasant and non-modern, the more it retained its peasant origins and remained in the past, the more revolutionary it would be, as if the less the working class was working class the more revolutionary it would be in modern capitalism. Politically, this was nonsense and did not even correspond to Marxism.”

<sup>298</sup> Pasolini 1992 S. 124. Siehe auch seine sprachkritischen Aufsätze in den „Ketzererfahrungen“, Pasolini 1982 S. 11-97. Dort geht Pasolini den sprachlichen Veränderungen vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Umwälzungen detailliert nach. Eine technische Sprache, die ihren Ursprung in dem industriellen Norden habe, würde sich über die neuen Infrastrukturen – die der Mobilität und des Fernsehens – langsam über das ganze Land ausbreiten. Passenderweise illustriert Pasolini diese neue, rein auf instrumentelle Kommunikation getrimmte Sprache mit einem Ausschnitt der Rede, die Aldo Moro zur Einweihung der *Autostrada del Sole* gehalten hat. An anderer Stelle verweist er auf das Modewort „esatto“, welche das „alte, teure, unersetzbare“ (und an Dehnungs- und Intonationsmöglichkeiten so reiche) „si“ zu verdrängen drohe, Pasolini 1982 S. 25/26 und S. 50.

spielt und jongliert der Film mit durchgängigen Metaphern. Klassische allegorische Stilmittel kommen zum Einsatz, und die abstrahierenden, derealisierenden Eingriffe und Einbrüche – über Musik, Ton, Schrift, Figuren, Montage – sind markanter, die Figurensprache in ihrem kontinuierlichen Verweis auf die allegorisch-abstrahierende Dimension expliziter (der Rabe). Das Verhältnis zwischen konkreter und allegorischer Ebene gestaltet sich dabei nicht mehr konflikthaft wie bei *Accattone*, sondern der Übergang ist ein weicher, verspielter. Das hat mit dreierlei zu tun. Erstens und an vorderster Stelle mit dem spezifischen Einsatz von Metaphern. Der Film vermittelt seine allegorische, diskursive Ebene über Metaphern, übersetzt diese dann in konkrete Bilder/Figuren. Dabei sind die Metaphern so gewählt, dass ihre Konkretisierung im Bild meist weniger irritiert sondern, während ein semantischer Überschuss produziert wird, vor allem komödiantisch unterhält. Material und zusätzliche, von außen auferlegte Semantisierung sind nicht mehr konträr, sondern gehen ineinander über. Beispielhaft ist dafür das körperliche Agieren der beiden Protagonisten. Auf ihrer ‚Reise der Menschheit‘ sind sie den ganzen Film hindurch tatsächlich unterwegs und geben sich dabei so unbedarft, triebgeleitet und beschwingt, wie es ihnen die Vogelmetapher zuschreibt.

Zweitens wird mit der Figur des Raben nun die äußere, allegorisch abstrahierende Perspektive im Inneren der Diegese mit-verankert. Als (auch) Alter Ego des Autors, der mit seiner Stimme das Geschehen abstrahiert, mit seinem Körper aber ganz natürlich in das Spiel eingebunden ist, agiert der Rabe als interner Vermittler, der mit der äußeren Perspektive zwar nicht identisch ist – diese geht über den Diskurs des Raben hinaus –, aber immer wieder in diese überleitet.

Und drittens gelingt es dem Format der Komödie, alle allegorischen Sprünge und Brüche des Films abzufedern. Bezeichnete Pasolini *Uccellacci e Uccellini* auch als Tragikomödie, so überwiegt doch das Komödiantische. Die Krise des Marxismus wird mit der Figur des Raben humoristisch angegangen. Auch die harten Momente des Films, die mit Ausweglosigkeit und Armut zu tun haben und in denen schon mal auf der unscheinbaren Haarklammer einer Selbstmörderin verharrt wird (2), währen nie lange, sondern werden stets rasch umgelenkt auf eine witzige Mimik, einen komischen Einfall oder ein überraschendes Bild. Selbst die bitterste Armut der Pächter wird komisch gebrochen, indem ihr eine parodistische Chinareferenz eingelagert und das Jammern der Frau zu einem chromatischen Singsang verzerrt wird. Allein die Beerdigungsszene Togliattis verweilt vergleichsweise lange und ungestört. Totò und Ninetto, deren unbedarftes, einfältiges Reden und Mienenspiel die ernstesten Momente bis dahin immer abgelenkt und unterbrochen haben, werden hier außen vor

gelassen, das Schauspiel ganz durch Archivmaterial ersetzt. Allerdings vollzieht der Film im Anschluss daran einen seiner radikalsten Stimmungswechsel, indem er von dem elegischen Trauerzeremoniell auf das durch die Prostituierte ausgelöste, verzückte Mienenspiel Totòs wechselt.

Bei seinem unerschütterlichen und alles versöhnenden, da komischen und bis in die Details durchmusikalisierten Voranschreiten orientiert sich *Uccellacci e Uccellini* an der frühen Slapstick- und Stummfilmkomödie und dem Schelmenroman und damit an Genres, bei denen der Anspruch auf Verisimilitude und narrative Kontinuität hinter das Primat einer Abfolge von Einfällen, komisch grotesker menschlicher Typik und exaltiertem Spiel zurücktritt. Für den Effekt der Komik werden die normale und normative Realität verkehrt und physikalische und andere Gesetzmäßigkeiten regelmäßig ausgesetzt. Dinge können passieren, die eigentlich unmöglich sind – wie ein sprechender Rabe als Gefährte oder eine Mensch-Vogel-Kommunikation über Kreischen und Hüpfen. Absurditäten, Irrealismen, Sprünge und Bruchstückhaftigkeit gehören zu den Genres – und damit auch zu der Erwartungshaltung der Zuschauer-/Leserschaft dieser Genre. Die Illusionsbildung erfolgt nicht hinsichtlich einer realistischen, in sich geschlossenen Welt, sondern eines trotz aller Fantastik und Verkehrung überzeugenden Spiels mit der Welt. In dieses überdrehte und überzeichnete Spiel können sich allegorische Abstraktionen und Manipulationen ganz anders einfügen als in Formate, die einem Naturalismus verpflichtet sind. Der komödiantische Körper ist in diesem Spiel dabei von vornherein zweierlei: einerseits überzeichnet und damit in gewissen Zügen abstrahiert, andererseits betont er wie kein anderer eine widerspenstige Dinghaftigkeit wenn Anstandsnormen überschritten werden, Glieder ihr Eigenleben führen, und Physiognomien ‚herausfallen‘.

In *Uccellacci e Uccellini* werden die Figuren in ihrer körperlichen Materialität betont, indem der Fokus nicht auf einem wie auch immer gestalteten Innenleben liegt, sondern auf dem äußeren Erscheinungsbild und elementaren vitalen Bedürfnissen, die selbst an den unpassendsten Momenten zitiert werden. Andererseits ist dieser Materialismus ein extrem pointierter, überzeichneter: Totò trägt mit seiner angestrengten Förmlichkeit realistische Verweise auf den „kleinen Mann“ Italiens. Gleichzeitig setzt er all sein mimisches und gestisches Können ein, um jenen komischen Vogel zu vermitteln, den er zu spielen hat. Auch Ninetto Davoli, der in seinem Erscheinungsbild normaler ist, spitzt sein Spiel auf eine derbe Hemmungslosigkeit und naive Kindlichkeit zu, für die er eigentlich schon zu alt ist; er schlüpft in andere Rollen (den Cowboy bei den Pächtern), „fliegt“ durch die Luft. Und mit

wenigen Ausnahmen sind schließlich auch alle die anderen Figuren dezidiert Schauspiel, das heißt auf grotesk-komische Züge hin abstrahiert. Eben komische Vögel. So leitet das Material vergleichsweise leicht über in die allegorische Semantik.

### II.3. Porcile (1969)

Porcile besteht aus einer Parallelmontage von zwei in Stil und Inhalt gänzlich konträrer Episoden. Die eine Episode spielt in der Vulkanlandschaft des Ätnas zu einer Zeit, die an die frühen Neuzeit erinnert, gleichzeitig aber auch den außergeschichtlichen Raum des Mythos und der kollektiven Urgeschichte evoziert. Erzählt wird vom Aufstieg und Fall eines jungen Kannibalen (Pierre Clémenti). Einfach gekleidet streunt er hungrig in der kargen, menschenleeren Vulkanlandschaft herum, fängt und isst einen Schmetterling, erschlägt und verzehrt eine Schlange. Er stößt auf einen verlassenen Kampfplatz mit Skeletten, Waffen und Teilen von Rüstungen, nimmt sich was er braucht, setzt sich nieder und frisst Gras. Soldaten ziehen vorbei, ein Soldat fällt zurück, der Kannibale lauert ihm auf, tötet ihn im Zweikampf und verspeist ihn. Ein anderer junger Mann (Franco Citti) schließt sich dem Kannibalen an. Gemeinsam befreien sie drei gefangene Frauen, die auf einem Karren vorbeigezogen werden. Sie töten die Wächter und verspeisen diese dann in der Gruppe. Wie schon bei den vorangegangenen Opfern handelt es sich um einen ritualisierten Kannibalismus: Die Opfer werden geköpft, die Köpfe in einen Krater des Ätna geworfen, die Körper zerhackt, gebraten und verzehrt. Dasselbe widerfährt auch dem nächsten Opfer, einer Frau, die von ihrem Mann auf einem Esel durch das Gebiet geführt wird. Während sie gefangen wird, kann der Mann entkommen, versteckt sich, beobachtet, was mit seiner Frau passiert, und berichtet im Dorf. Mit einem nackten jungen Menschenpaar als Köder gelingt es den Dorfbewohnern, die Kannibalen zu fangen. Sie werden vor Gericht gestellt, verurteilt, an Pfähle gebunden und wilden Hunden zum Fraß überlassen.

Die zweite Episode spielt im Jahr 1967 in Bad Godesberg, dem Zentrum der deutschen politischen und industriellen Elite der Nachkriegszeit. Protagonist ist ebenfalls ein junger Mann, Julian (Jean Pierre Léaud). Er ist Sohn eines Industriellen, lebt zurückgezogen in der klassizistischen Villa seiner Eltern und weigert sich, aktives Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft zu sein, sei's durch Heirat der standesgemäßen Kindheitsfreundin Ida (Anne Wiazemsky) oder durch Zusammenarbeit mit seinem Vater. Auch der politische Protest seiner Altersgenossen in Berlin interessiert ihn nicht. Nur eine einzige Leidenschaft hat er, die ihn beherrscht. Diese hält er trotz wiederholten Drängens Idas geheim. Dann fällt er plötzlich in eine kataleptische Starre, und die Episode verlagert sich auf die Konfrontation zwischen Julians Vater und dessen Widersacher Herdhitze. Julians Vater, „Signor Klotz“ (Alberto Leonello), ein klassischer Großindustrieller und dargestellt als Hitlerkarikatur mit Schnauzer und Stirnlocke, wird von Herdhitze (Ugo Tognazzi), seinem neokapitalistischen Rivalen, mit Übernahmeabsichten bedroht. Die Recherchen, die Klotz zur Vergangenheit Herdhitzes anstellen lässt, ergeben, dass jener, damals noch als „Signor Hirt“, während des Nationalsozialismus an Schädeln „bolschewistisch-jüdischer Kommissare“ rassenkundlich geforscht hat, bei Kriegsende mit den Goldzähnen seiner Opfer untertauchen konnte, und sich in Italien einer Gesichtsoperation unterzog. Klotz versucht, Herdhitze mit dieser Information zu erpressen. Herdhitze wiederum weiß im Gegensatz zu Klotz um das besondere Geheimnis Julians: Seit seinen Jugendjahren liebt und sodomisiert dieser Schweine. Herdhitze droht also im Gegenzug, dieses Geheimnis zu lüften. So kommt es zu einem Handel. Man einigt sich auf eine Fusion und gegenseitiges Stillschweigen, und Julian erwacht aus seiner Erstarrung. Während der Feier zur Unternehmensfusion Klotz-Herdhitze macht sich Julian auf zum Schweinestall. Kurz darauf unterbricht eine Delegation von Bauern die Fusionsfeier. Entsetzt berichten sie, dass Julian von den Schweinen mit Haut und Haar verschlungen wurde. Der Film endet mit Herdhitzes Anleitung zum Stillschweigen.

Die Ätna-Episode ist stumm. Gesprochen wird überhaupt nicht – mit Ausnahme eines Satzes, den der Kannibale vor seiner Hinrichtung vier Mal wiederholt: „Ich habe meinen Vater getötet, menschliches Fleisch gegessen, und zittere vor Freude.“ Gelegentlich wird Musik eingespielt, wie mehrfach eine einfache, pastorale Flötenmelodie. Doch der Fokus der Tonspur liegt auf dem Pfeifen des Windes, dem Donnern des Vulkans, den Geräuschen der hastenden, keuchenden Körper und dem Schlagen der Schwerter im Kampf. Erzählt wird also primär durch Bilder von stummen Körpern in Aktion. Ganz anders die Godesberg-Episode, die sich zur Gänze in Dialogen entwickelt. Unentwegt wird gesprochen, wobei dieses Sprechen ein antinaturalistisches, ironisches Vortragen ist. Gegensätzlich auch die Aufnahmen. Die Ätna-Episode ist mit Handkamera aufgenommen, Körper und Kamera sind ständig in Bewegung, Einstellungsgrößen und Aufnahmewinkel wechseln sprunghaft. Die Godesberg-Episode zeichnet sich dagegen durch eine enorme Statik aus. Die Figuren bewegen sich kaum, und wenn, dann mechanisch entlang gerader Linien oder in streng choreografierten und symmetrischen Formationen. Statisch und mechanisch auch die Kamera, die die Figuren fast nur frontal oder im perfekten Profil in symmetrischen Tableaus fixiert.

In seiner formalen Radikalität überschreitet *Porcile* das Genre des narrativen Spielfilms und wird experimentell. In den 98 Minuten des Films wird 31 Mal zwischen den Geschichten hin und her geschnitten, permanent unterbrechen sich die beiden miteinander unvereinbaren Episoden. Was die Episoden verbindet, lässt sich erst nach und nach ausmachen und ergibt sich nur aus den durchgängigen Metaphern, das heißt dem allegorischen Gehalt beider Episoden.

Mit allegorischen Schrift-Ton-Bildern setzt der Film auch gleich ein. Den Episoden ist ein Prolog vorangestellt, der ihre Verbindung benennt, allerdings auf hochgradig verschlüsselte Art und Weise. Zwei archaisch anmutende Steintafeln werden gezeigt, die in einer Vulkanwüste ausliegen, über die der Wind tost. Beide Tafeln tragen eine Inschrift, welche von einer männlichen Stimme im Voice-over vorgelesen wird.

Erste Steintafel: „Nachdem wir unser Gewissen gründlich befragt haben,/ haben wir entschieden,/ dich zu verschlingen/ aufgrund deines Ungehorsams.“

Zweite Steintafel: „Ich und du, meine Gattin, sind Verbündete./ Du Mutter-Vater, ich Vater-Mutter./ Zärtlichkeit und Härte umgeben unseren Sohn auf allen Seiten./ Herrgott, das Bonner Deutschland/ ist nicht Hitlerdeutschland./ Man produziert Wolle, Käse, Bier und Knöpfe / (die Kanonen sind für den Export)./ Es ist wahr, dass Hitler auch etwas Weibliches hatte./ Er war eine berühmte Mörderin./ Unsere Tradition hat sich also entschieden verbessert./ Also, die mörderische Mutter,/ sie hatte

gehorsame Söhne mit blauen Augen voller verzweifelter Liebe./ Während ich, ich die liebevolle Mutter,/ diesen Sohn habe, der weder gehorsam noch ungehorsam ist."<sup>299</sup>

Erst dann erscheinen die Credits. Sie sind auf Bilder aus dem Inneren eines modernen Schweinestalls projiziert. Ein leises Gurren der Schweine ist zu hören und wird von einer rallentierten Harfenversion des Horst-Wessel-Lieds begleitet.

In ihrer Dopplung und Archaik evozieren die Steintafeln die mosaikartigen Gesetzestafeln. Das unbestimmte Wir und Du der ersten Inschrift sowie die Autorität der unsichtbaren akusmatischen Sprecherstimme suggerieren, dass es der ‚Name des Vaters‘ ist, der zu uns spricht und das christliche Regelwerk auf den allgemeinen Grundsatz des ‚Gehorche oder stirb‘ reduziert. In der zweiten Inschrift weicht die klare Aussage einem Spiel mit ironischen Doppeldeutigkeiten. ‚Du‘ und ‚Wir‘ werden spezifiziert und fiktional. Das Du ist jetzt ein Sohn, der weder gehorsam noch ungehorsam ist, das ‚Wir‘ ein hochgradig instabiles und ironisches Sprecherdoppel. Spricht zuerst der Vater in Namen des Ehemanns für seine Gattin mit, so verschmilzt der Sprecher alsbald zu Mutter-Vater und Vater-Mutter, bevor in der letzten Zeile das auf der Tonspur weiterhin männliche Sprecher-Ich aus der Sprecherposition der Mutter spricht.

Der Modus des Prologs ist unmittelbar einer der Konfrontation und Irritation. Der Zuschauer wird erst angerufen, dann mit einer dichten, thematisch herausfordernden Metaphorik konfrontiert. Erst im Nachhinein wird verständlich, dass die zwei Steintafeln ebenso wie der Prolog und Vorspann die beiden unterschiedlichen Episoden vorweg nehmen: Wüstensetting und erste Steintafel beziehen sich auf die universale, metahistorische Raumzeit der Ätna-Episode, Schweinestall und zweite Steintafel auf das historisch spezifizierte, schweininische (nach)faschistische Deutschland.

Hochgradig rätselhaft geht es daraufhin weiter. In Bruchstücken, die bis zu drei Sekunden kurz sein können, wird weniger in die Figuren als in die zugespitzte stilistische Divergenz der Episoden eingeführt. So zeigen extrem abgehackte, fahrig, zum Teil verwischte Bilder, wie Clémenti die beiden Tiere jagt und verzehrt (Abb.19). Die Kamera springt von Detail- zu Panoramaaufnahme, wechselt auch ihren Standpunkt abrupt, kreist

---

<sup>299</sup> Für die Übersetzung dieser und nachfolgender Passagen orientiere ich mich einerseits an der Untertitelung der Filmgalerie 451 Version des Films, zum anderen an der deutschen Übersetzung des Theaterstücks *Porcile* in Pasolini 1984, verbessere allerdings beide Versionen dort, wo ich es für notwendig erachte. Besonders wichtig sind die Verbesserungen dort, wo Pasolini sich an historischen Fakten orientiert (Seite 179 f.) oder mit dem Wort ‚ambiguo/a‘ spielt (S. 193).



Clémenti gegenläufig zu seiner Bewegung ein. Unterbrochen wird das bewegte Geschehen von statischen, perfekt symmetrischen Aufnahmen des klassizistischen Palazzos (Abb.20). Dieser wird erst – und fast identisch – zweimal von außen gezeigt, dann zweimal von innen, jetzt mit Léaud im Zentrum des Bildes, der beim ersten Mal pfeifend mit dem Rücken zu uns, beim zweiten Mal uns frontal gegenüber steht.



Abb.19



Abb.20

In ihrer Bruchstückhaftigkeit und stilistischen Opposition sind besonders diese ersten, einführenden Minuten extrem. Im weiteren Verlauf, wenn das Sprechen in der Godesberg-Episode einsetzt (und nicht mehr aufhören wird), dauern die Szenen bisweilen mehrere Minuten. Auch in der Ätna-Episode beruhigen sich Kamera- und Figurenbewegung. Die stilistische Gegensätzlichkeit und die elliptische, fragmentarische Rätselhaftigkeit beider Episoden ändern sich jedoch nicht. Anstelle logisch nachvollziehbarer Handlungen hat man es jeweils mit symbolisch überdeterminierten Bildern zu tun. Man weiß nicht, woher der junge Mann am Ätna kommt, was er dort tut, warum er das tut, was er tut. Dass es allein Hunger sein soll, der ihn ganz zu Beginn des Films zum Fangen und Verzehr des Schmetterlings und der Schlange treibt (so eine Erklärung Pasolinis, die in der Literatur immer wieder aufgegriffen wird), ist unmittelbar unbefriedigend. Dafür sind der Ort des Geschehens und die beiden Tiere zu ungewöhnlich und symbolisch aufgeladen und die Aufnahmen zu intensiv und paranoid.<sup>300</sup> Der ritualisierte Kannibalismus ein wenig später sowie ein kontinuierlicher Ausbau biblischer und anderer kulturtheoretischer Verweise und Vorlagen verdichten das Geschehen in der Folge zu einem diffus imaginären Konvolut. Dabei bleibt der Raum offen,

<sup>300</sup> Besonders ungewöhnlich in der kargen Umgebung wirkt der Schmetterling, der die Episode eröffnet. In der traditionellen Ikonographie steht der Schmetterling aufgrund seiner Entwicklung aus einer Raupe für Tod und Auferstehung, aber auch für die Seele allgemein – „psyche“ bedeutet im Altgriechischen Seele sowie Schmetterling. Daneben ist er ein beliebtes erotisches Symbol. In der Traumdeutung ist die Schlange ein Standardsymbol für den Phallus, im Zusammenhang mit der Wüste assoziiert sie die Versuchung Christi durch den Teufel.

die Kamera in ihm in Bewegung und Clémenti, mit Deleuze gesprochen, ganz „Triebbild“, das heißt angespannt, intensiv affektgeladen, und stets auf dem Sprung zu einem Akt der Gewalt.<sup>301</sup>

In der Godesberg-Episode bleiben der Raum geschlossen, die Kamera starr, die Figuren beherrscht und kontrolliert. Die Rätselhaftigkeit liegt hier weniger in den Bildern als in der Sprache. Wie bereits in der zweiten Inschrift kommuniziert man verschlüsselt, spricht in Andeutungen und Metaphern. Die Dialoge sind dabei so dicht, dass man sie studieren muss. Beispielhaft bereits der erste Dialog zwischen Ida und Julian (Szene 13).<sup>302</sup>

Ida: „Julian, wir sind zwei reiche Bürgerliche, du und ich. Das Schicksal, das uns zusammenbrachte, hat keine zwei Gesichter. Es lächelte in uns mit einer großen Natürlichkeit. Wir sind jetzt hier, um uns zu analysieren, wie das unser Privileg ist.“

Julian: „Kein Kommentar. Über mich zu sprechen, bereitet mir Schmerzen.“

Ida: „Welche?“

Julian: „Unvorstellbare.“

Ida: „Ja, aber heute ist doch Frühlingsanfang, dein Geburtstag und der Tag für unsere Aussprache.“

Julian: „Wie mich so etwas anödet. Ich möchte mir einen Drachen bauen und fortgehen auf die Wiesen von Godesberg.“

Ida: „Hahaha! Du bringst mich zum Lachen. Mit so einer Kehrtwende hast du dich noch immer aus der Schlinge gezogen. Der glückliche Julian! Immer mit einem dringenden, kindlichen Wunsch. Immer mit seinem Vorrat an Glückseligkeit und Freiheit. Immer mit seinem unklaren Ziel. Aber meine siebzehn Jahre sind siebenundvierzig, (uneingestandenes Alter deiner Mutter). Und ich weiß, wozu deine kleinen Flügelschläge dienen. Doch heute werde ich nicht verwirrt und zitternd die unerhörte, unerlaubte Aussicht bewundern, dass du mit einem Drachen nach Köln läufst. Im Gegenteil, ich halte dich hier fest: damit wir über uns sprechen.“

Julian: „Solltest du sterben, Hübsche, ich würde mich nicht mal fragen, wo man dich begraben hat.“

Ida: „Du hast mich schon mal geküsst. Stimmt’s oder stimmt’s nicht?“

Julian: „Da muss ich mich direkt am Kopf kratzen.“

Nicht zuletzt steht ein offen angesprochenes Rätsel selbst im Mittelpunkt der Episode, nämlich das Rätsel Julian. Wer er denn eigentlich sei, möchten alle wissen. Warum er „weder für noch gegen uns ist“, fragen sich die Eltern (Szene 17). Warum er sich aus allem raushalten möchte, fragt Ida, und was diese eine Leidenschaft sei, die ihn so ganz ausfülle (Szenen 16 und 18). Doch Julian schweigt, spricht in Andeutungen: „...bestimmt ein Nichts. Ein verwehtes Blatt, eine quietschende Tür ... ein fernes Grunzen....“

---

<sup>301</sup> Mit dem zwischen Aktions- und Affektbild gezwängten „Triebbild“ beschreibt Deleuze eine Kategorie von Bild, die eine „Gewalt in actu [zeigt], noch ehe sie sich in einer Handlung entlädt“, wobei diese Handlung „vor jeder Differenzierung zwischen Mensch und Tier“ stehe. Deleuze 1997 I S. 172, S.185 und S. 188.

<sup>302</sup> In der Szenenangabe folge ich der Sequenzübersicht von Reinhold Zwick 2014, S. 161-164.

*Porcile* ist in mehrerer Hinsicht Stückwerk. Zwei ursprünglich eigständig konzipierte Teile wurden in dem Film miteinander verbunden. So geht die Ätna-Episode auf einen Kurzfilm zurück, der als Komplement zu Buñuels *Simòn del Desierto* (*Simon in der Wüste*) (1965) gedacht war und sich auch deutlich von Buñuel inspiriert zeigt.<sup>303</sup> Die Godesberg-Episode ist die filmische Umsetzung eines Theaterstücks Pasolinis. Die Gewalt, mit der diese zwei Teile künstlich verbunden wurden, ist an jedem Schnitt sichtbar, wird als gewaltsam betont. Wann wo was gegengeschnitten wird, so scheint es, gehorcht primär der Logik einer forcierten Verzahnung. Auch die konzeptionelle Verbindung der beiden Episoden ist sperrig. Sie beruht auf dem im Prolog vorangestellten allegorischen Axiom ‚Gehorche oder stirb‘, wird aber von dem Prinzip der Gegensätzlichkeit und Inversion immer wieder gestört und darüber hinaus auf meta-kinematografische Aussagen umgelenkt.

*Porcile* wurde zu Recht als Pasolinis privateste Allegorie bezeichnet.<sup>304</sup> Der Film ist schwieriger als all seine anderen Filme, ergibt für sich wenig Sinn und erschließt sich eigentlich nur aus dem gedanklichen Kontext Pasolinis und seinen Überlegungen zu Film und Theater. So erscheint es sinnvoll, sich die Episoden in einem ersten Schritt isoliert voneinander vor ebenjenem Hintergrund genauer anzuschauen.

#### Hypnotisches Monstrum/*Camera Bocca*

In seinem filmtheoretischen Essay zum „Kino der Poesie“ von 1965 attribuiert Pasolini dem Film im Allgemeinen eine intrinsisch „irrationale“, „onirische und barbarische“ Qualität.<sup>305</sup> Grund sei das filmische Zeichensystem, das eine ganz originäre Beziehung zum Unbewussten, dem Traum, und der Erinnerung unterhalte. Wie Letztere drücke sich auch der Film „vorwiegend durch signifikante Bilder aus“. Diese von Pasolini „Imzeichen“ genannten Zeichen, welche über Mimik, Gestik und Handlung kommunizierten, seien „vorgrammatikalisch“, prä-verbal, „primitiv und fast animalisch“. Und so enthalte jeder Film

---

<sup>303</sup> In seiner surrealen Qualität und seiner Ausrichtung auf ein destruktives Triebgeschehen inmitten einer religiös durchtränkten Wüstenatmosphäre inklusive eines Christus-Verschnitts zeigt sich die Ätna-Episode nicht nur von *Simòn del Desierto* beeinflusst, sondern auch von Buñuels *L'Age d'Or* (1930). Auch Deleuze erwähnt *Porcile* kurz in seinem Kapitel zum Triebbild und Naturalismus von Buñuel und anderen. Allerdings spricht Deleuze *Porcile* einen Naturalismus ab, weil er die „kannibalische Ursprungswelt und das abgeleitete – schweininische – Milieu genau auseinander“ hält, wogegen sich Ursprungswelten und abgeleitetes Milieu bei Buñuel (wie auch Stroheim und Losey) mischen, Deleuze 1997 I S. 310 Fußnote 1.

Für jedweden Naturalismus, so kann man sagen, ist *Porcile* letztlich zu abstrakt und experimentell.

<sup>304</sup> Rappaport 2002.

<sup>305</sup> „Das ‚Kino der Poesie‘“ in Jansen/Schütte 1985 S. 57.

immer ein „hypnotische[s] ‚Monstrum““. <sup>306</sup>

Die Assoziation des Films mit dem Unbewussten, dem Traum und der Erinnerung ist alt. Schon früh werden dem Film eine besondere Nähe und ein privilegierter Zugang zu mentalen und unbewussten Bildern zugesprochen, werden strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Film und Traum betont. Neben dem Aspekt der (laufenden, flüchtigen, fotografischen) Bildersprache des Films sieht man diese Ähnlichkeiten immer auch in der besonderen technisch-räumlichen Anordnung des Zuschauers begründet. Die Unbeweglichkeit im Dunkeln des Saals, die Abschottung der Wahrnehmung gegen die Alltags- und Außenwelt und ein Ausgeliefertsein an die Projektion von Bildern könnten traumähnliche, regressive Bewusstseinszustände auslösen. <sup>307</sup> Diese Aspekte des „Apparats“ oder des „Dispositifs“, wie sie mit der psychoanalytischen Wende der Filmtheorie in den 1970er Jahren in den Vordergrund rücken und insbesondere von Jean Louis Baudry und Christian Metz im Zusammenhang mit dem Traum und dem Unbewussten ausführlich theoretisiert werden, interessieren Pasolini nicht. Er argumentiert auf Basis einer rein bildlinguistischen Analogie zwischen Alltagswahrnehmung (inklusive der des Traums und der Erinnerung) und Filmwahrnehmung. In einem zweiten Schritt wendet er sich dann Fragen des Stils zu. Denn der Großteil aller Filme unterdrücke diese onirisch-barbarische Qualität und überlagere sie mit Konventionen. Es bedürfe also einer gewissen Praxis, diese Qualität auch tatsächlich zu realisieren. Diese Praxis beschreibt Pasolini als „Kino der Poesie“, das im Gegensatz zum regelgeleiteten, den Erzählkonventionen gehorchenden und vorherrschenden „Kino der Prosa“ mit vielerlei Konventionen breche. Der Zugriff auf die vorfilmische Welt ist hier ein radikal subjektiver, poetischer; Regeln werden verletzt, und „obsessive“ Kameraeinstellungen und Montagerhythmen treten an deren Stelle. Jeder Illusion einer in sich geschlossenen Welt wird die spürbare Präsenz der Kamera entgegengesetzt. Ein solches Kino befreie die kinematografische Sprache aus ihrer (der Narration) dienenden Funktion und mache aus ihr eine „Sprache an sich“, einen Stil. <sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> Ebda. S. 51 und S. 57 Dass die Kommunikation über Bilder dem Unbewussten näher verwandt ist als die Sprache geht auf Freud zurück: „Das Denken in Bildern ist [...] nur ein sehr unvollkommenes Bewusstwerden. Es steht auch irgendwie den unbewussten Vorstellungen näher als das Denken in Worten und ist unzweifelhaft onto- wie phylogenetisch älter als dieses“, Freud 1923/1999 S. 248. Wichtiger für Pasolini war allerdings Cesare Musatti, der dem Filmbild einen unmittelbaren Zugang zum Unbewussten zusprach. Musatti, Wegbereiter der Psychoanalyse in Italien und seit den späten 1940er Jahren auch eine wichtige Figur in den filmwissenschaftlichen Debatten in Italien und Frankreich, wurde ein Freund Pasolinis und tritt als Experte in Pasolinis *Comizi d'Amore* (1963/64) auf.

<sup>307</sup> Die Literatur zum Thema Film und Traum und Film und Psychoanalyse ist umfangreich. Einen Überblick bieten die Kataloge von Ballhausen/Krenn/Marinelli 2006 und Jaspers/Unterberger 2006.

<sup>308</sup> Pasolini in Jansen/Schütte 1985 S. 72.

Wie Noel Purdon bereits erklärt hat, kommt es in *Porcile* zu einem besonders gehäuften Einsatz der Stilmittel, die Pasolini für das „Kino der Poesie“ bestimmt.<sup>309</sup> In keinem anderen Film Pasolinis werden so viele konventionelle narrative Regeln gebrochen oder dominiert der Stil dermaßen die Erzählung. Vor allem aber scheint in der Ätna-Episode das ‚irrational und onirisch primitiv Barbarische‘ quasi in Reinkultur auf die Bildfläche beschworen zu werden. Die Episode ist stumm, erzählt wird mittels Mimik, Gestik und Körperhandlung, das Geschehen selbst hat etwas Primitives und Animalisches. Im Gegensatz zu den Filmen *Edipo Re* (1967) und *Medea* (1969), in denen Pasolini ebenfalls eine wilde, irrationale Archaik und barbarische Raserei inszeniert, lässt sich die Figur des Clémenti auf keine literarische Vorlage zurückführen. Der Kannibale ist eine abstrahierte, synkretistische Figur, in der ganz verschiedene kulturelle Gedächtnisfiguren und Bilder des Unbewussten aufeinandertreffen, und das in einer Raumzeit, die durchgehend diffus, nicht wirklich bestimmbar bleibt.

Mit Kostümen, Architektur und Hinrichtungsprozedere referiert die Episode vage auf das Spätmittelalter und die frühe Neuzeit. Die vielen mythischen Referenzen und auch die Sprachlosigkeit entrücken das Geschehen allerdings in die Irrealität. Irritierend und kognitiv unerschließbar ist der Raum des Geschehens mit all seinen abrupten Perspektiv-, Distanz- und klimatischen Wechsell. Die vielen Totalen und Panoramaaufnahmen ebenso wie das Pfeifen des Windes und Tosen des Vulkans mit ihren Surround-Effekten betonen die Weite und Tiefe der Ätna-Landschaft. Wenn Clémenti die meiste Zeit tief in den Raum späht, etwas in der Ferne Liegendes intensiv fixiert, schießen seine Blicke als starke Vektoren permanent über den Bildraum hinaus. Der Raum ist dabei nicht nur unbegrenzt, sondern verunmöglicht auch jede Orientierung. Dunkelbraunes Geröll überall, dann hier ein wenig Schnee, da etwas Grün; mal ist die Ebene flach, dann plötzlich wieder von Bergkämmen durchzogen. Die Lichtverhältnisse wechseln permanent, die Horizontlinie variiert stark. Mit ihren vielen ununterscheidbaren Anhöhen und Einbuchtungen liefert die Kraterlandschaft keine Markierungen, an denen man sich orientieren könnte. Und wo gewisse Formationen Orientierung bieten könnten, verhindern dies der häufige Perspektiv- und Einstellungswechsel der Kamera sowie die fahrigten Bewegungen der Figuren. Scheinbar unkoordiniert läuft der Kannibale mal in diese, mal in jene Richtung, blickt mal nach links, mal nach rechts, nach vorne oder nach hinten, ohne dass logische Anschlussbilder folgen würde. Im Gegenteil:

---

<sup>309</sup> Siehe Purdon 1976 S. 9/10. Diese Stilmittel sind: der Wechsel von Objektiven; ein „verschwenderischer“ Einsatz des Zooms und ausgedehnter Fahrten; das Wackeln der Handkamera; der Einsatz von Gegenlicht; absichtlich falsche Montagen; irritierende Anschlüsse und endloses Verharren auf einem Bild; und das Ein- und Austreten der Figuren in und aus einem Bildausschnitt, siehe Pasolini in Jansen/Schütte 1985 S. 67 f.

Läuft er rechts aus dem Bildrahmen heraus, so kommt er anschließend links wieder hinein, und wo ein Gegenschuss auf seine subjektive Perspektive folgt, da überspringt dieser oft unmögliche Distanzen und zeigt Dinge aus einer Nähe, die der Kannibale so unmöglich sehen kann.<sup>310</sup>

Vor dem Hintergrund dieser diffusen Raumzeit verdichten sich im Motiv des Kannibalismus verschiedene Dimensionen. Zum einen eine historisch, die auf die frühe Neuzeit verweist und damit dem Zeitpunkt, zu dem der Westen den rituellen Kannibalismus entdeckte und die ihn praktizierenden Stämme (unter ihnen den namensgebenden karibischen Stamm der „Caniba“) nach und nach ausrottete. Zum anderen die mythische Dimension des „edlen Wilden“. Der Kannibalismus praktizierende „Wilde“ wurde bei seiner Entdeckung einerseits recht schnell zum Inbegriff des inhumanen, primitiven Anderen, dessen Vernichtung und Einverleibung man durch die eigene zivilisatorische Überlegenheit legitimierte. Andererseits wurde er fast zeitgleich zum Anlass einer kritischen Selbsthinterfragung und zu einem idealisierten Außen.<sup>311</sup> So stellte zum Beispiel Montaigne den Kannibalen als urwüchsiges, naturverbundenes, ‚reineres‘ Anderes gegen die Barbarei der westlichen Zivilisation. Als Beispiel für diese Barbarei zitiert er etwa die Praxis, Gefangene „von Hunden und Schweinen zerbeißen und zerfleischen zu lassen“<sup>312</sup> – was sicher nicht zufällig beides auch in *Porcile* geschieht.

Indem der Kannibale sich gegen Ende als Vatermörder ausweist, kommt zudem Freuds Mythos der Urhorde ins Spiel. Der Sohn, der den Vater tötet, ist natürlich auch Ödipus. Doch geht *Porcile* mit dem Kannibalismus, den der Kannibale erst alleine, dann mit einer Gruppe Gleichgesinnter praktiziert, einen Schritt hinter Ödipus zurück und verlagert den Schwerpunkt weg vom Individualpsychologischen hin zum Gesamtgesellschaftlichen. Evoziert wird jene legendäre Gruppe von Söhnen, die sich gegen ihren despotischen, alles vereinnahmenden Vater (den „Urvater“) erhob, ihn tötete und anschließend verzehrte, die Macht unter sich aufteilte und so etwas wie ein gesellschaftliches Zusammenleben überhaupt erst begründete.

---

<sup>310</sup> Am auffälligsten ist dies im Falle des Zooms in Szene 30, dazu später mehr. Und nicht nur Clémenti wird in falschen Anschlüssen gezeigt, sondern auch die Soldaten, die er in der Ferne erspäht (Szene 7).

<sup>311</sup> Ausführlich zur Figur des „Primitiven“ beziehungsweise dem „Komplementärmythos des guten und des bösen Wilden“ in der europäischen Geistesgeschichte vom 15. bis 20. Jahrhundert siehe Fink-Eitel 1994. Dort S. 98 f. auch zur komplexen Etymologie des Namens Kannibalismus, der auf vielerlei Missverständnisse und Projektionen beruht.

<sup>312</sup> Michel de Montaigne in seinem Essay „Über die Menschenfresser“, Montaigne 2011 S. 325. Montaigne merkt an, dass diese Art der Bestrafung auch noch unter „dem Vorwand von Frömmigkeit und Glaubenstreue“ ausgeführt werde. Auch in der Ätna Episode sind religiöse Würdenträger mit an vorderster Front dabei.

Ebenfalls evoziert wird die psychoanalytische, erotische Dimension des Kannibalismus. Diese besteht in der ureigenen Verbindung zwischen Kannibalismus und Sexualität, welche in psychoanalytischer Deutung auf die erste, orale Phase der psychosexuellen Entwicklung des Säuglings zurückgeht. Wie in den ersten Monaten des Säuglings ist auch beim Kannibalen die „Lust überwiegend an die Reizung der Mundhöhle und Lippen gebunden [...], die bei der Nahrungsaufnahme erfolgt“, sind sexuelle Libido und Selbsterhaltungstrieb noch ungeschieden und erfolgt die Befriedigung im Verschlingen.<sup>313</sup> Seine orale Regression ist deutlich erotisch – und speziell homoerotisch<sup>314</sup> – konnotiert. Bereits in der Wahl von Pierre Clémenti als Darsteller des Kannibalen greift Pasolini auf einen Schauspieler zurück, der vor allem wegen seiner Fähigkeit der Darstellung einer ungeheuren und ungeheuerlichen Sinnlichkeit zu einem Popstar seiner Zeit wurde. Ungewöhnlich groß und intensiv sind Clémentis Augen und extrem groß und sinnlich sein Mund. Fast schon übertrieben betont werden diese beiden Organe in *Porcile*. Immer wieder sieht man Clémenti langsam kauen (den Schmetterling, die Schlange, Gras, dann wiederholt Menschenfleisch). Und auch sonst steht sein Mund fast immer halb offen, öffnet und schließt er ihn leicht. In den vielen Großaufnahmen seines Gesichts ist diese Bewegung des Mundes meist seine einzige Regung und gibt ihm – zusammen mit seinem durchbohrenden Blick – etwas monströs Erotisches. Szenerie und Requisiten bauen diese Konnotation aus, angefangen mit den beiden unter anderem erotisch konnotierten Tieren, die Clémenti gleich zu Beginn verschlingt. Der mit einem Horn geschmückte Helm, den Clémenti kurz danach findet und aufsetzt, weckt nicht nur die die Assoziation mit einem Nashorn – als Clémenti mit dem Helm auf dem Kopf Gras essend im Profil gezeigt wird, ist er ganz Tier – sondern auch mit einem erigierten Glied, das Clémentis Stirn (seinem Hirn) entspringt (Abb.21). Die Begegnung mit seinem ersten Opfer – der Soldat, dem er auflauert, ist ein hübscher junger Mann – ist erfüllt von homoerotischen Spannungen, insbesondere während des intensiven Schuss-Gegenschuss-Wechsels in Großaufnahme, als die beiden sich gegenüberstehen (Szene 19). Die anschließende Jagd und der Kampf erfolgen mit Gewehren und Lanzen, deren Position immer wieder eine Erweiterung des Geschlechts evoziert und die die ‚Hörner‘ auf ihren Köpfen (der Soldat trägt den gleichen Helm wie Clémenti) verdoppeln. Das geschieht zudem inmitten einer Landschaft, die mit all ihren Kratern, Höhlen, Einbuchtungen und verschlungenen

---

<sup>313</sup> Laplanche/Pontalis 1973 S. 361.

<sup>314</sup> U.a. durch das Verschlingen der phallischen Schlange und dem aufgeladenen Blickaustausch mit seinem ersten Opfer, siehe weiter unten. Als der Kannibale und sein Gefährte später drei gefangene Frauen befreien, bietet sich eine ihnen an. Die Franco Citti Figur geht auf das Angebot ein, während Clémenti angewidert (?) aus dem Abseits zuschaut (Szene 23).

Pfaden ebenfalls voll sexueller Symbolik ist. Ehrfürchtig und beinahe zärtlich ist schließlich der Blick Clémentis, als er den toten Soldaten auszieht und seine Augen über den toten Körper gleiten lässt, bevor er in das rohe Fleisch beißt.

Schließlich wird auch auf die religiöse Dimension des Kannibalismus angespielt. Diese ist der archaischen Praxis ritueller Opferung und dem rituellen, in der Gruppe vollzogenen Kannibalismus immanent, wird allerdings über die Einlagerung christlicher Ikonografie auf andere Bahnen gelenkt.



Abb.21



Abb.22

Die Episode ist voll von biblischen Evokationen. Das beginnt mit den mosaïschen Gesetzestafeln des Prologs, dem Wüstensetting und der Schlange (Verführerin im Paradies wie auch Symbol für die Versuchung Jesu durch den Teufel in der Wüste). Das Bild der Frau auf einem Esel, die von ihrem Mann durch die Wüste geführt wird, erinnert ikonografisch an Maria und Josef auf der Flucht nach Ägypten. Das frontal nebeneinanderstehende nackte junge Menschenpaar, das als Köder für die Kannibalen dient, evoziert Adam und Eva im Paradies. Die Szene mit den Soldaten, die um den Köder herum Wache halten und sich vereinzelt oder in kleinen Gruppen im Gebüsch schlafen legen, erinnert ikonografisch an die missglückte Wacht der Jünger im Garten Gethsemane. Die Pose des Kannibalen der an dem anschließenden Kampf nicht teilnimmt, sondern sich entkleidet und seine Hände vor seiner Scham kreuzt, evoziert eine Mischung aus Adam nach dem Sündenfall und Schmerzensmann (Abb.22).<sup>315</sup> Für das Abführen und die Verurteilung des Kannibalen greift der Film auf einen ähnlichen Inszenierungsstil und auf ähnliche Bilder zurück wie bei den entsprechenden Szenen in *Il Vangelo secondo Matteo*, und wie Christus wird der Kannibale am Ende

---

<sup>315</sup> Siehe auch William van Watson für die visuelle Evokation des Adams, Watson 1998 S. 388. Zwick dagegen konzentriert sich auf die Analogie zum *Ecce Homo* Motiv, Zwick 2014 S. 203 f.



gekreuzigt.<sup>316</sup>

Die ikonografischen Evokationen sind in ihrer Häufung sehr stark, kehren das biblische Narrativ allerdings um. Wie Zwick bemerkt, werden beim ersten Opfer des Kannibalen die Stigmata Christi als abwesende heraufbeschworen, indem die Kamera erst die Hand, dann den Fuß des toten Soldaten in Detailaufnahme zeigt.<sup>317</sup> Bei Maria und Joseph fehlt das Christuskind, Adam und Eva werden vom Paradies in eine unwirtliche Steinwüste versetzt. Während des Kampfes verzerrt eine Telefotolinse die Erscheinung Clémentis: Wie ein Riese wirkt er inmitten der anderen und sticht auch in seiner fast weißen Blässe vor all dem Dunkel der Erde, Kutten und Uniformen intensiv hervor. Derart hervorgehoben und mit trotzigem Ausdruck ist er eine monströse Erscheinung, die weder auf Adam noch auf den Schmerzensmann passt (für Letzteren fehlen auch die Insignien der Marter). Nach dem Urteilsspruch weigert er sich, das Kreuz zu küssen, das ihm hingestreckt wird. Gekreuzigt wird er in der Horizontalen auf einem Andreaskreuz, mit gespreizten Beinen und einem in seiner ganzen Verletzlichkeit ausgelieferten Geschlecht.

Mirca Eliade, an dem sich Pasolini in seiner Vorstellung des Mythischen und Heiligen maßgeblich orientiert, interpretiert die archaisch-religiösen Praktiken von Opferung und Kannibalismus als Akte der Erinnerung und Wiederholung mythischer Ur-Ereignisse und Götterhandlungen.<sup>318</sup> Pasolini greift den Aspekt der „Imitatio Dei“ auf und invertiert ihn. Verführte die Schlange Eva (und Adam) mit den Worten „Ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und was böse ist“ (Gen. 3,5), so wusste der Vatemörder Clémenti bereits vor Übernahme der Adamspose von Gut und Böse (und usurpierte das göttliche Gewaltmonopol). Bezüglich der Christusreferenz ist die Inversion noch stärker. In der Ätna-Episode ist es der Sohn, der den Vater tötet, anstatt sich von diesem opfern zu lassen; und bietet Jesus in der Eucharistie sein eigen Fleisch und Blut zum Verzehr an, so verzehrt der Kannibale/negative Christus andere (nicht zuletzt seine ‚Mutter‘, wenn man die Maria-und-Josef-Ikonografie ernst nimmt). Und so ist es nur folgerichtig, dass er sich – mit stolzem, trotzigem Gesicht und aus Untersicht gefilmt – bei seiner Verurteilung weigert, das ihm hingestreckte Kreuz zu

---

<sup>316</sup> Die stilistischen Parallelen zum *Vangelo secondo Matteo* sind augenfällig und werden ausführlich besprochen von Zwick, der sich in seiner Analyse des Films auf die Christus- und Passionsanalogie konzentriert.

<sup>317</sup> Eine Assoziation, die durch den Gegenschnitt auf Julian (Godesberg-Episode) in der *Christo-Morto* Ikonographie noch bestärkt wird, siehe Zwick 2014 S. 218.

<sup>318</sup> Eliade 1961 S. 46-53.

küssen und den Opfertod Christi anzuerkennen.<sup>319</sup>

Pasolini möchte den Kannibalismus der Ätna-Episode als eine „Form der Revolte“ zeigen, „die der entsetzlichsten Form der Heiligkeit“ nahekäme.<sup>320</sup> Das gelingt durch die stilistische Kontamination von archaischer Praxis, Bibelgeschichte und monströser Erotik, wodurch Opferung und Kannibalismus aus ihrem religiös sanktionierten, archaischen Rahmen herausgehoben und zu einer deutlich entweihenden Übertretung umformuliert werden. Ist die Mimik Clémentis auch oft nicht eindeutig bestimmbar, sondern eine wechselhafte Mischung aus Angst, Entsetzen, Lust und Begierde, so hat sie oft gleichzeitig etwas sehr Bewusstes, Stolz und Reflektiertes.<sup>321</sup> Der Kannibale weiß und überlegt, was er tut, und sein durchbohrender Blick kann immer wieder auch als ein intensives Gedankenfassen gelesen werden. Seine Übertretung ist eine willentliche, anmaßende und oppositionelle Kontaktaufnahme mit dem Heiligen, die notwendigerweise den Tod als Bestrafung nach sich zieht, gleichzeitig aber auch das Heilige auf ihn überträgt. Immer wieder wird er visuell überhöht, sei es durch Untersichtaufnahmen, das Aussetzen normaler Größenverhältnisse oder das Sonnenlicht, das Flecken auf sein Gesicht wirft oder ihn als Gegenlicht umrahmt. Angesichts der erotischen Komponente, die seine Transgression des Gewalt- und Todesverbots durchzieht, wie auch seiner Entgrenzung hin zum Göttlichen und Animalischen zugleich rückt der Kannibale in die Nähe von Georges Batailles Konzept heiliger Übertretung.<sup>322</sup> Allerdings fehlt beim ihm das ekstatische, erfüllende Moment, das bei Bataille Ziel der Überschreitung ist. Die Ambivalenz aus Freude, Lust und Schrecken, die Bataille neben dem Aspekt des ekstatischen Rausch dem Akt der Übertretung zuschreibt, erkennt man an Clémenti nur in den Momenten, in denen er den Beschluss zu einem Akt der Gewalt fasst, nicht aber in dessen Ausführung; einen Zustand ekstatischen Rausches nimmt man an ihm an keiner Stelle wahr.<sup>323</sup> Als er am Ende vier Mal den Satz „Ich habe meinen Vater getötet, menschliches Fleisch gegessen, und zittere vor Freude“ spricht, so tut er das mit einem eher gequälten Ausdruck. Das Zittern vor Freude sieht man ihm definitiv nicht an.

---

<sup>319</sup> Watson bemerkt angesichts der Umkehrung der Eucharistie: „[T]he film seems to trace the phenomenon of an all-consuming patriarchy back to [the] paradigm of Christianity itself“, Watson 1998 S. 387.

<sup>320</sup> Pasolini in Dufлот 2002 S. 112.

<sup>321</sup> Vgl. dazu den stumpfen Ausdruck seines Gefährten Franco Citti und siehe Pasolini in Dufлот 2002 S. 110: „Clementi ist im Grunde ein Intellektueller, ein Rebell ... Schauen Sie sich diese weiße Hände an, dieses Lächeln, diesen geschwungenen Hals [...] Der wahre ‚Barbar‘ ist vielmehr Clementis Gefolgsmann Franco Citti“.

<sup>322</sup> Helga Finter baut diesen Bezug aus in Finter 1984 S. 65 f.

<sup>323</sup> ... sondern wenn dann einen puren Gewaltrausch, beispielsweise als er die Schlange erschlägt oder den Kopf seines ersten Opfers abhackt und mit diesen den Ätna entlang läuft.

Die Figur des Clémenti, die letztendlich so diffus bleibt wie die Raumzeit der Episode auch, evoziert also Unterschiedliches. Sie ist tapferer Caniba, „edler Wilder“, mythischer Ursohn, oral Regredierter und sexuell Perverser, negativer Christus und monströser Heiliger, 68er Popstar und Protestfigur in einem. Als solche entspricht sie durchaus einer Mode der Zeit. Wie andere bereits beschrieben haben, wurde die Figur des kannibalischen Wilden in der politisierten und postkolonialen Aufbruchstimmung der 1960er und 1970er-Jahre sehr populär und taucht in verschiedenen Filmen der Zeit auf.<sup>324</sup> Meistens figuriert der Kannibale dabei als Rückkehr des Verdrängten oder „schlechte[s] Gewissen der Moderne“, als Protestfigur gegen ein einseitig rationalistisches, instrumentelles Denken und einen alles beherrschenden (Waren-)Konsum, sowie als Ausdruck einer selbstreflexiven, radikalen künstlerischen Praxis.<sup>325</sup> So auch in *Porcile*. Doch geht *Porcile* in vielerlei Hinsicht weiter als die anderen Filme der Zeit. So konzentriert und isoliert, das heißt jenseits gängiger literarischer oder Genrekonventionen, wie die Ätna-Episode den Kannibalismus angeht und auf die sonst üblichen Elemente des Camp und der Parodie verzichtet, werden Aufstieg und Fall des Kannibalen und seiner Gefährten auf eine These hin entschlackt, der Parabelcharakter explizit fokussiert und die monströse Heiligkeit der Übertretung neben aller Allegorisierung auch ganz ernst genommen. Das kannibalische Prinzip von Zerstückelung und Vermischung findet sich ebenfalls besonders radikal übersetzt. Und nicht zuletzt scheint der Film mit der Ätna-Episode zum Kern des ‚eigentlich‘ Kinematografischen direkt vordringen zu wollen. Wie eingangs vor dem Hintergrund von Pasolinis „Kino der Poesie“ bemerkt, kann die Ätna-Episode als eine Verkörperung der originär „onirisch-babbarischen“ Qualitäten des Kinos gelesen werden: Die Raumzeit-Ordnung ist diffus, die Wahrnehmung in Größen- und Distanzverhältnissen immer wieder verzerrt, alles ist geprägt von gesteigerter Sinnhaftigkeit, und in einer Szenerie, die primär von Triebgeschehen und Gewalt (den ureigenen Ingredienzen nicht nur des Unbewussten, sondern auch des Kinos) beherrscht wird, mischen sich ganz unterschiedliche Figuren des kollektiven Bildgedächtnisses auf eine unlogische Weise Art und Weise. Der Kannibale wiederum verkörpert im Inneren der Episode diese Rückführung, ist quasi „hypnotisches Monstrum“. Dafür stehen er und die Kamera in einem

---

<sup>324</sup> Beispiele wären Godards *Weekend* (1967), Romeros *Night of the Living Dead* (1968), Calvanis *I Cannibali* (1969) – ebenfalls mit Pierre Clémenti als Protagonisten! – und de Andrades *Macunaima* (1969), siehe auch Volker Pantenburg 2006 und JJ Rue 2004 S. 99/100.

<sup>325</sup> „Das schlechte Gewissen der Moderne“ ist der Titel eines Sammelbandes zu Gewaltdarstellungen in Literatur und Film nach 1968 im Kontext von postmoderner und postkolonialer Theoriebildung, siehe Fritz/Stewart 2006. Siehe dort v.a. Pantenburg für eine ausführlichere Zusammenfassung der Diskursgeschichte des Kannibalismus und die Relevanz des Motivs in symbolischer und meta-kinematografischer Hinsicht, Pantenburg 2006.

mimetischen Verhältnis zueinander, seine orale Regression wird der Kamera als „Realitäts(fr)esser“ und „Auge-Mund“ analog gesetzt.<sup>326</sup> So beginnt die Episode unmittelbar mit einem jagenden Clémenti, der sich frontal an die Kamera heranpirscht. Kurz darauf schneidet die Kamera direkt in Clémentis Biss in die Schlange, setzt beide Handlungen analog.<sup>327</sup> Auch entsprechen Kamera und Clémenti einander in ihrem fahigen und spähenden Blick (bleiben in ihrer Perspektive jedoch getrennt). Den ganzen Film über ist Clémenti auf der Jagd und wird dabei von der Kamera gejagt, die ihn in der Weite verliert, dann erspät und verfolgt oder einkreisend bedrängt. Dabei hat auch die Kamera mit ihrem unsteten Blick, der unabhängig von Clémenti immer wieder über weite Distanzen hinweg hin- und her springt, etwas Gejagtes und Gehetztes. Beide, Clémenti wie die Kamera, operieren als Jäger und Gejagte zugleich und potenzieren sich in ihren Affekten gegenseitig.<sup>328</sup>

Trotz aller stilistischen Simulation von traumähnlichen Bild- und Raumeffekten und trotz aller Beschwörung von Triebhaftigkeit und Gewalt bleibt es in der Ätna-Episode allerdings bei der Inszenierung eines rauschhaften Zustandes und einer Reflexion darauf. Kann man Clémenti auch als Mit-Auslöser und zugleich allegorische Verkörperung jenes Subjekteffekts des Kinematographischen lesen, der nach Baudry einen Realitätseindruck schafft, der „realer-als-real“ ist, so perspektiviert der Film diesen Effekt als einen stilistischen – als Resultat einer spezifischen Bildgestaltung – und betont dessen metaphorisch allegorischen Charakter.<sup>329</sup> Denn dem Zuschauer wird kaum ermöglicht, sich in das

---

<sup>326</sup> Pasolini in „Res Sunt Nomina“, Pasolini 2015 S. 273: „C’è al mondo (!) una macchina che non per nulla si chiama da presa. Essa é il ‚Mangiarealtà‘, ò l’‘Occhio-Bocca‘, come volete“, in etwa: „Es gibt in der Welt eine Maschine, von der man nicht umsonst sagt, sie würde schießen [wobei das italienische hier eigentlich fangen oder fassen sagt, die Metapher der Jagd also anders ausdrückt als das Deutsche]. Diese ist der ‚Realitäts(fr)esser‘, oder, wenn man will, ‚Auge-Mund‘“.

<sup>327</sup> Aus seitlicher Perspektive sehen wir Clémenti, wie er die Schlange aufhebt und in sie hineinbeißt, wobei mitten im Biss die Kamera in eine dreiviertel Brustbildaufnahme schneidet.

<sup>328</sup> Für interessante, wenn auch vielleicht etwas schnell gedachte weiterführende Überlegungen zu den meta-kinematografischen Implikationen der Motive von Konsum und Verschlingen in *Porcile*, siehe Albert Elduque 2017. Der hungrige Kannibale kommt hier nicht nur für die Kamera als „reality-eater“ und „eye-mouth“ zu stehen, sondern auch für uns Zuschauer: so, wie der Kannibale Nahrung jage und verschlinge, so würden wir in der Konsumgesellschaft Bilder jagen und verschlingen. Die Montage, das heißt die rasche Ersetzung von einem Bild mit dem nächsten (Schmetterling-Schlange-menschlicher Körper) markiere dabei die Momente der Gewalt und des Todes, während des Kannibalen (und somit auch unser) unersättlicher Hunger als quasi ununterbrochene Einstellungssequenz im Hintergrund weiterlaufe. In der Godesberg-Episode komme es dann allerdings zu einer Umkehrung: hier sind es nicht mehr wir Zuschauer, die verschlingen, sondern es ist Herdhitzes Mund in Großaufnahme, der alle Bilder und auch uns Zuschauer verschlingt. Die zwei Episoden könnten demnach als ein Wechselspiel von „hungry gazes“ und „swallowing closeups“ gelesen werden.

<sup>329</sup> Als ein durch und durch bewusst konstruiertes, symbolisches Produkt und auf Grund seiner Medialität, bei der sich die Kamera als „externe Instanz“ immer zwischen Bild und Betrachter schiebt, wird der Film „die eigentümliche Traumerfahrung von gleichzeitiger Nähe und Distanz, Intimität und Entfremdung“ nie einholen können, siehe Koch 2002 S. 278/279. Doch kann er in einem dazu bereiten Zuschauer dem (Tag/)Traum verwandte herabgesetzte Bewusstseinszustände auslösen. Bekanntermaßen ist es die These Baudrys, dass das Dispositif Kino im Bewusstseinszustand des Zuschauers eine psychische Regression auslösen könne, die an die

Geschehen zu verlieren, vielmehr wird an sein bewusstes Verstehen appelliert. Das hat mit der Parallelmontage und dem Einfluss der Godesberg-Episode zu tun, die ganz anders funktioniert.

## Nichts als Theater

Als Pasolini nach *Uccellacci e Uccellini* zu einer Art Grundlagenforschung über das Bürgertum wechselt, werden der Mythos, die Psychoanalyse und vor allem das Theater zu seiner zentralen Matrix.<sup>330</sup> In *Porcile* finden sich diese drei Kulturpraktiken in quasi destillierter Form in beiden Episoden aufgeführt: Ist die Ätna-Episode ein visueller Rausch aus Mythos und Psychoanalyse, so ist die Godesberg-Episode ganz Theater. Als Vorlage für Letztere dient das Stück *Porcile*, das Pasolini gemeinsam mit fünf weiteren innerhalb kurzer Zeit im Jahr 1966 – und vor dem Hintergrund einer in den literarischen Kreisen intensiv geführten Debatte zum Problem des zeitgenössischen italienischen Theaters und zur Frage eines möglichen „Neue[n] Theater[s]“ – aufsetzte.<sup>331</sup> Diese insgesamt sechs Stücke, an denen er zum Teil bis zu seinem Lebensende weiter arbeitete, wurden kaum aufgeführt und sind immer noch vergleichsweise wenig bekannt. In jüngster Zeit nimmt das Interesse an diesen Werken allerdings zu, auch deshalb, weil sie die ästhetische Position Pasolinis zu der Zeit vielleicht mit am besten subsumieren.<sup>332</sup> In seiner Suche nach Antworten auf die Frage, wie man als Künstler und Intellektueller in Zeiten von Sprachveränderung und einem alles dominierenden Massenkonsum weiterhin engagiert bleiben könne, übernimmt Pasolini aus

---

vorsprachliche, orale Phase der Entwicklung erinnere (welche wiederum im Schlaf/Träumen im Erwachsenenstadium weiterwirke). Hier wie dort regiere eine halluzinatorische Wunscherfüllung und Lustbefriedigung, komme es zu einer Verwechslung von Wahrnehmung und Vorstellung (bzw. Leinwandbild), zu fließenden Besetzungen und einer Ungeschiedenheit von Körpergrenzen. Das Resultat dieser von der Apparatur ausgelösten regressiven Prozesse im Zuschauer sei ein Realitätseindruck, der ‚realer-als-real‘ ist, Baudry 1997.

<sup>330</sup> Zum Theater als die zentrale Matrix von Pasolinis Filme zur Bourgeoisie, siehe Groß 2012.

<sup>331</sup> Diese Stücke sind *Pilade*, *Affabulazione*, *Orgia*, *Bestia da Stile* und *Calderon*. Aus den 1940er Jahren datieren die Stücke *I Turcs a Friul* (1944) und *Nel '46*, ihnen folgten bereits in den frühen 1960er Jahren kleine, von Brecht inspirierte Werke für die Bühne, siehe Stefano Casi 2005 S. 105 f.

Das italienische Theater sah sich Mitte der 1960er Jahre von den intellektuellen Diskussionen der Zeit abgehängt und rief die Schriftsteller aktiv auf, Verantwortung zu übernehmen und Stücke zu schreiben. Viele Schriftsteller, darunter enge Freunde Pasolinis, folgten den Ruf, siehe ebda. S. 134 f. und di Maio 2009 S. 48. Im Juni 1967 fand in Ivrea ein vielbeachteter Kongress zum „Neuen Theater“ statt, an dem Pasolini zwar nicht teilnahm, dessen Titel ihn jedoch zu seinem „Manifest für ein Neues Theater“ (dazu gleich mehr) inspiriert haben wird.

<sup>332</sup> Siehe Casi 2005 S. 26 Fn2 zur bis vor kurzem äußerst kargen Forschungsliteratur zu Pasolinis Theater. Die einzige deutschsprachige Buchpublikation zu dem Thema scheint immer noch die von Jutta Linder aus dem Jahr 1981 zu sein. In jüngster Zeit nehmen die Publikationen jedoch zu, siehe neben Casi 2005 Fabrizio di Maio 2009, den auf zwei Konferenzen zurückgehenden Sammelband von Stefano Casi/Angela Felice und Gerardo Gucini 2012, Groß 2012, Christoph Holzhey 2012 und Gragnolati/Holzhey 2017. 2015 erschien die erste französische Buchpublikation zum Theater Pasolinis, *Le Théâtre de Pasolini* von Pierre Katuszewski.

Roland Barthes Kommentar zu Bertolt Brecht das Theorem des „suspendierten Sinnes“ und erklärt dieses zu seinem Motto wie Mandat.<sup>333</sup> In seiner Anwendung des suspendierten Sinns geht er über Brecht wie Barthes allerdings hinaus. Wie Pasolini selbst zu einem späteren Zeitpunkt bemerkt, sind die von Brecht in seinen Stücken aufgeworfene Fragen („Der Vorhang zu und alle Fragen offen“ lautet der bekannte Schlusssatz aus Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*) stets nur provisorische.<sup>334</sup> Mit der richtigen ideologischen Einstellung könnten Brechts offene Fragen stets gelöst werden. Unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen seien alle ehemaligen ideologischen Gewissheiten jedoch dahin, stünden „Brecht und Rossellini [...] im Schatten“ (*Uccellacci e Uccellini*). Dementsprechend hat Pasolini das Aufwerfen *unlösbarer* Fragen und Konflikte im Sinn und wechselt in seinen Werken über zu einer verdichteten Hermetik, die mit dem Brecht'schen Lehrstück unvereinbar ist.<sup>335</sup> Auch bleibt er bei einer Aufhebung des Sinns, also einem semantischen Spiel mit Mehrdeutigkeit, nicht stehen, sondern greift zu dieser Zeit besonders zersetzend in Gattungen, Konventionen und gesellschaftliche und moralische Normen ein: vermischt Theater mit Literatur und Film, schreibt Gedichte zwischen Prosa und Poesie, interveniert en poète in schwierige (semiotische) wissenschaftliche Diskussionen, lässt vieles unvollendet oder nur skizziert, und übersetzt die Konflikte der Zeit – oft mit Rekurs auf das attische Theater, das er radikal umschreibt – in extreme Formen sexueller Perversion und Gewalt. Vor diesem Hintergrund scheint Pasolinis ungewöhnliches Übergleiten von dem Barthes'schen Terminus „suspendierten Sinn“ in ein plötzliches „canone sospeso“ (suspendierter Kanon oder suspendierte Norm) nur schlüssig.<sup>336</sup>

Die Theaterstücke, die Pasolini zu der Zeit schreibt, sind dementsprechend schwierig. Für die Flüchtigkeit einer szenischen Aufführung eignen sie sich kaum, da ihre Handlung oft nur in Andeutungen besteht und sie sich auf sehr komplexe Selbst- und Gesellschaftsanalysen konzentrieren. Unablässig reflektieren die Figuren der Stücke sich und ihre Beziehung zur Familie, zur Gesellschaft, zu politischen Entwicklungen und Möglichkeiten, aber auch zu allgemeinen philosophischen oder auch linguistischen Problemen. Die Monologe, Dialoge und gelegentlich auch chorische Passagen sind dabei so reich an Gedanken, so dicht an

---

<sup>333</sup> In „Das Ende der Avantgarde ...“, Pasolini 1982 S. 173 f. Siehe Davide Luglio 2012 für Pasolinis wahrscheinliche Vertrautheit mit weiteren, anderen Schriften Barthes zum Theater, die ihn inspiriert haben mögen.

<sup>334</sup> Siehe Pasolini in Dufлот 2002 S. 169.

<sup>335</sup> Vgl. auch Lindner 1981S. 33-36, Casi 2005 S. 218-219 und Viano 1993 S. 216 zu Pasolinis Abweichungen vom epischen Theater Brechts.

<sup>336</sup> Dieses etwas rätselhafte Übergleiten geschieht in „Ende der Avantgarde ...“, Pasolini 1982 von S. 173 zu S.175. Siehe auch Joubert Laurencin 2007 S. 60.

Verweisen und so poetisch metaphorisch (sie sind alle in Versen geschrieben), dass man sie konzentriert lesen muss, will man ihnen folgen.<sup>337</sup>

Parallel zur Arbeit an den Stücken verfasst Pasolini 1968 auch sein „Manifest für ein Neues Theater“. Dessen Ausgangspunkt sind die veränderten gesellschaftlichen Umstände der Zeit, allen voran die Dominanz des Kleinbürgertums, die Vorherrschaft des Kinos und des Fernsehens und das Fehlen eines ‚Demos‘ beziehungsweise der klassischen Elite des Kapitalismus. Eine Revolutionierung des Theaters von innen heraus, wie Brecht sie anstrebte, sei heute deshalb nicht mehr möglich: „Die Zeiten Brechts [sind] ein für alle Mal vorbei“, „Theater müsste sein, was Theater nicht ist“ (1).<sup>338</sup> (Kurz davor heißt es noch, dass „Brecht nicht einmal erwähnt [wird]“. Aber natürlich fällt sein Name noch einige Male mehr, natürlich ist Brecht ganz wichtiger Bezugspunkt für das Manifest. Das Neue Theater ist in vielerlei Hinsicht eine Weiterentwicklung und Zuspitzung des epischen Theaters mit seinem Verfremdungseffekt und selbst-reflexiven, bewusstem gestischem Spiel. In seiner Hermetik, der Exklusivität seiner Zuschauerschaft, sowie seiner Übersetzung von Gesellschaftspolitischen in das extrem Private und existentiell-Sexuelle eines in sich zerrissenen Bürgertums wendet sich das Neue Theater von Brecht allerdings radikal ab.)

Das Neue Theater, welches Pasolini anschließend propagiert, ist entsprechend ein reines „Worttheater“, in dem Bühnenhandlung und Inszenierung auf ein Minimum reduziert sind: Die Schauspieler spielen nicht naturalistisch sondern tragen ihren Text auf eine Art und Weise vor, die deutlich macht, dass sie ihn vollends verstanden haben. Ideen sind „die wirklichen Personen“ in diesem Theater, „das eher zu hören als zu betrachten“ ist (8) und in dem Themen behandelt werden, „die auch Gegenstand eines Vortrags, einer idealen Diskussionsveranstaltung oder einer wissenschaftlichen Diskussion sein könnten“ (42). Der zweifelsohne radikalste Einschnitt dieses Neuen Theaters betrifft allerdings sein Publikum. Es adressiert nämlich allein die „wenig tausend Intellektuellen in jeder Stadt“, die wie der Autor „den fortgeschrittenen Kreise der Bourgeoisie angehören“ (4) und ihm, dem Autor, „in allem gleich sind“ (2).

---

<sup>337</sup> Zum anti-theatralen und -szenischen Charakter der Stücke, die gelesen anstelle von gehört werden wollen, siehe auch Rinaldi 1990 S. 235. Eine andere Meinung vertritt Katuszewski, der den poetisch-musikalischen Aspekt der Stücke höher einschätzt als ihren semantischen Gehalt und demzufolge die Stücke unbedingt ihrer Aufführung bedürften, Katuszewski 2015 S. 56 und 57.

<sup>338</sup> Das Manifest ist in 42 Abschnitte gegliedert, auf die sich die im Text angegebenen Zahlen in Klammern beziehen.

Das Neue Theater beschreibt also eine Art elitären Debattierklub für die linke Intelligenzija, die sich in dessen Rahmen zusammenfindet, um sich ungelöster tagespolitischer und allgemein gesellschaftlicher Konflikte anzunehmen. Als Modell nennt das Manifest das attische Theater. Doch wo dort noch die ganze Stadt in „großartige[n] Freilufttheater[n]“ zusammengekommen sei, richte sich das Neue Theater nur an einen kleinen Kreis. Und so könne es auch nicht wie das attische Theater „politischer Ritus“ sein, sondern lediglich ein „kultureller Ritus“ (42).<sup>339</sup> Streng abgrenzen möchte es sich als solcher gegen die zwei vorherrschenden Theaterformen der Zeit: das bürgerliche, akademische, traditionelle Theater (Strehler, Visconti, Zeffirelli) einerseits, das Pasolini im Anschluss an Moravia auch das „Konversationstheater/*Teatro della Chiacchiera*“ nennt und als einen „gesellschaftlichen Ritus“ bezeichnet, das sein Bürgertum mit verlässlicher Regelmäßigkeit in seinen Überzeugungen bestätige (3/9/33); und das antibürgerliche, avantgardistische, Protest- oder Untergrundtheater andererseits, von Pasolini auch das „Theater der Gebärden“ und „Schreitheater“ („*Teatro del Gesto e dell’Urlo*“) genannt, welches das Bürgertum schockieren möchte, letztendlich aber auch nur die antibürgerlicher Haltung seines (ohnehin nur antibürgerlichen) Publikums bestätige. Insofern dieses Theater versuche, „zu den Ursprüngen des Theaters als orgiastisches Mysterium und okkulte Gewalt zurückzukehren“, dabei allerdings einem Ästhetizismus anheimfalle und sich nur am Theater als Form und Tradition abarbeite, sei dieses Theater nur ein „Theaterritus“ (38/41).<sup>340</sup>

Mit dem Untergrundtheater teile das Neue Theater freilich sein Publikum, die „fortschrittlichen Intellektuellen“, deren antibürgerliche Überzeugungen auch im Neuen Theater bis zu einem gewissen Grad (und unvermeidbar) bestätigt werden. Im Unterschied zum Untergrundtheater – für das der Autor auch immer wieder Sympathien zeigt – bemühe sich das Neue Theater allerdings, den rituellen Aspekt dieser Bestätigung auf ein Minimum zu reduzieren. Auch möchte es nicht wie das avantgardistische Theater allgemein schockieren, sondern mit Hilfe des Wortes in offene, dialogische Diskussionen und einen möglichst „demokratischen und rationalen“ Gedankenaustausch einführen (2)/(30).

---

<sup>339</sup> Dass das Neue Theater überhaupt im Rahmen eines „Ritus“ bleibt, ist dessen letztes Zugeständnis an die Theaterform: auch das Neue Theater kann nicht umhin, auf Inszenierung, Bühnenhandlung und „Ein- und Ausschalten von Licht“ zu Beginn und Ende der Vorstellung ganz zu verzichten (Abschnitt 10). Was die Unterscheidung von „Ritus“ (positiv kodiert) und „Ritual“ (negativ kodiert) anbelangt, die David Ward in dem Manifest zu entdecken meint (Ward 1995 S. 173), so scheint es diese im Manifest nicht zu geben. Zwar wird die Bezeichnung „Ritus“ zum ersten Mal für das Neue Theater eingeführt (10/II) und kurz darauf das bürgerliche Theater als „Ritual“ geschmäht, doch werden im Folgenden alle bisherigen Theaterformen, inklusive dem bürgerlichen, als Riten aufgelistet. Siehe auch Abschnitt 36: „Das Theater ist immer, in jeden Fall, zu jeder Zeit und an jedem Ort, ein RITUS.“

<sup>340</sup> Das archaische Theater oder Mysterienspiel sei dagegen ein „religiöser Ritus“ gewesen.



Die Dominanz des Wortes und die Art und Weise, wie mit ihm umgegangen wird, markiert die größte Abgrenzung gegenüber dem akademischen und dem Schreitheater. Denn sowohl dem akademischen wie auch dem Schreitheater ist für Pasolini ein „Hass auf das Wort“ gemein (11): dem Konversationstheater, indem man dort „Guten Abend“ sage anstatt „völlig humorlos, ohne Gespür für das Lächerliche und ohne Manieren zu sagen ‚ich möchte sterben‘“ (9); dem Schreitheater, indem es „das Wort zugunsten der reinen physischen Präsenz vollständig entweicht, ja zerstört“ (9) und stattdessen „eine entstellte und diabolische Nachäffung der Worte oder schlicht und einfach die provozierende, schockierende, unverständliche, obszöne, rituelle Gebärde“ in den Raum werfe (34). Dagegen stehe das Wort beim Neuen Theater ganz im Zentrum, und zwar in seiner tatsächlichen Bedeutung und seinem buchstäblichen Sinn („Ich möchte sterben“) und nicht als konventionelles, soziales Kommunikationsmittel („Guten Abend“). Wort, Text, Schauspieler und Publikum begegnen einander dabei auf Augenhöhe. Die architektonische Trennung von Bühne und Zuschauerraum wird wohl beibehalten, da das Manifest diesbezüglich nichts spezifiziert. Es impliziert jedoch insofern einen Durchbruch der „vierten Wand“, als es bestimmt, dass sich Schauspieler und Publikum – als wirklich demokratische Gesprächspartner – frontal gegenüberstehen und einander in die Augen schauen.<sup>341</sup>

Neben diesen zentralen Aussagen und Vorgaben des Manifests ist auch sein Stil von Bedeutung. Wiederholt weist der Autor selbst auf seinen autoritären Ton hin. Bezüglich seiner Aufzählung, wer zu den „fortschrittlichen Kreisen der Bourgeoisie“ gehöre, bemerkt er, dass diese „natürlich schematisch und terroristisch [ist] und dies auch sein will“ (5).<sup>342</sup> Mit anderen Worten, der Stil des Manifests ist hochgradig polemisch. Die Polemik war immer ein bevorzugtes Stilmittel Pasolinis für seine nichtliterarischen Schriften. Hier scheint er sich zusätzlich noch von dem Format des Manifestes inspirieren zu lassen, welches dem Genre nach ein zugespitztes, oft herrisches Stück Prosa ist. Pasolini spitzt diesen Duktus parodistisch (und kritisch) noch einmal zu.<sup>343</sup> Gleichzeitig unterwandert er das Format insofern, als er wiederholt abschweift und sich in theoretischen und historischen Fragestellungen verliert,

---

<sup>341</sup> Zum „Raum“ (Anführungszeichen Pasolini) bemerkt das Manifest lediglich, dass das Worttheater ihn „nicht im Ambiente, sondern im Kopf“ suche, siehe den letzten Abschnitt des Manifests: „(Zusammenfassung)“.

<sup>342</sup> Die Spezifizierung lautet folgendermaßen: „[J]ene, die sich als ‚fortschrittliche Linke‘ verstehen (einschließlich jener Kräfte aus dem katholisch-christdemokratischen Lager, die zur Zeit in Italien die Tendenz zeigen, zu einer Neuen Linke zu werden), zu einem kleinen Teil die übriggebliebenen Eliten des laizistischen Liberalismus im Sinne Benedetto Croces und die radikalliberalen Kräfte“.

<sup>343</sup> Stefano Casi merkt an, dass die kulturellen Rehabilitationsversuche des faschistisch belasteten – und durch Marinettis Manifeste berüchtigten – italienischen Futurismus während der zweiten Hälfte der 1960er Jahre Pasolini zu seinem Manifest inspiriert haben könnten, Casi 2005 S. 214. Dort auch ein Zitat Pasolinis aus den frühen 1970er Jahren, in dem er das Genre Manifest mit Rowdytum, Dummheit und Ignoranz verbindet.

etwa wenn er auf den Ausschluss der Arbeiterklasse als sein Publikum zu sprechen kommt (15 bis 20, 28). Der explizit elitäre Zuschnitt des Neuen Theaters – „jeder möglichen Beziehung zur Arbeiterklasse wird eine Absage erteilt“ (15) – steht natürlich im Widerspruch zum marxistisch politischen Programm, das auch dem „Neuen Theater“ als idealiter „Volkstheater“ unterliegt. Der Autor versucht diesen Widerspruch zu lösen, indem er die orthodoxe These der Vermittlerfunktion der fortschrittlichen Intellektuellen anführt und als Aufführungsort seines Worttheaters auch Schulen, Fabriken und kommunistische Kulturzirkel bestimmt. Wirklich überzeugt scheint er von diesem Lösungsansatz aber selbst nicht zu sein, wenn er sich dabei auf die „die große Illusion von Majakowski, Jessenin und anderen“ beruft. Drei verhältnismäßig lange Exkurse (die eigentlich nicht in ein Manifest gehören) behandeln anschließend das spezifische Problem der italienischen Theatersprache (21-23). Aufgrund der Diskrepanz zwischen der nationalen Literatur- oder Schriftsprache und den tatsächlich gesprochen regionalen Gebrauchssprachen sei die literarische (florentinische Hoch-) Sprache, die man im Theater meist höre, eine, die es als gesprochene Sprache gar nicht gebe. Damit stehe die italienische Theatersprache im Widerspruch zu jedweder Realität, die das Theater doch eigentlich zu vermitteln versuche. Auch das Worttheater werde diesen Widerspruch nicht lösen können. Denn da Dialekt für dieses intellektuelle (und nationale) Theater nicht infrage komme, bleibe ihm auch nur die literarische Hochsprache, doch solle zumindest auf jeden „phonetischen Ästhetizismus“ verzichtet werden.<sup>344</sup>

Ist das Manifest auch und vor allem eine polemische essayistische Intervention gegen das Theater und die gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit und formuliert es eine in ihrem zentralen Detail (Durchbruch der Vierten Wand) ungeklärte Utopie einer neuen Theaterform, so reflektiert es doch Grundzüge von Pasolinis Theaterstücken. In ihnen allen ist die Bühnenhandlung in der Tat stark reduziert, dreht sich alles um Ideen und Gedanken. Die geforderte Eingrenzung des Publikums findet insofern ihre Entsprechung, als die Stücke oft auf recht hermetische, bruchstückhafte Weise – und ähnlich wie die literarischen Schriften und Filme Pasolinis aus der Zeit – die von ihm wahrgenommenen Dilemmata und Probleme verarbeiten. Alle Stücke kreisen um die Frage des Ausschlusses oder der Kooption von Andersheit und Dissidenz in der demokratisch-liberalen Gesellschaft; um sexuelle Devianz

---

<sup>344</sup> Siehe die „Sprachwissenschaftliche Zwischenbemerkungen“ in den Abschnitten 21 bis 23. Mit phonetischem ‚Ästhetizismus‘ oder auch ‚Akademismus‘ meint Pasolini ein gespreiztes Deklamieren, wie es damals auf den Bühnen vielerorts üblich war. Bereits in seiner Antwort auf eine Umfrage von 1965, in der einundreißig Intellektuelle nach den Gründen ihrer Vorbehalte gegenüber des Theaters gefragt wurden, konzentrierte sich Pasolini auf diesen Aspekt, siehe Casi 2005 S. 135-138. In der Godesberg-Episode des Films *Porcile* sprechen die Figuren zwar künstlich-verfremdend, nie jedoch ästhetizistisch-gespreizt.

oder Perversion als letzte Möglichkeit einer Transzendenzerfahrung; um dem Verlust einer authentischen Sprache; um die Unmöglichkeit von Revolution; vor allem aber – und ganz aktuell Mitte/Ende der 1960er Jahre – um den innerbürgerlichen Generationenkonflikt, um Ödipus, Laius, Elektra und Medea, das heißt um Kinder, die ihre Eltern ermorden und Eltern, die ihre Kinder umbringen. Wobei die Besetzungen – wer Vater, wer Sohn; wer Schüler, wer Meister; wer progressiv wer regressiv; wer Aggressor wer Opfer – verwirrend und uneindeutig wechseln.<sup>345</sup>

In der filmischen Umsetzung des Stücks *Porcile* bleibt Pasolini dessen theatralem Ursprung sowie vielen Vorgaben seines Manifests treu und präsentiert die Godesberg-Episode als eine Art gefilmtes Worttheater.<sup>346</sup> Alles vollzieht sich wie auf einer Bühne. Bereits das Eingangsbild des Handlungsortes – ein Palazzo, wie man ihn in Bad Godesberg nie finden würde – hat in seiner statischen Rigidität und doppelten spiegelsymmetrischen, wie gezeichneten Perfektion etwas stark Kulissenhaftes. Kulissenhaft geht es im Inneren weiter. Gedreht wurde in der als Museum genutzten Villa Pasani, einem Palazzo in Venetien aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die mit alten Kunstwerken ausgestatteten Räume sind gleichmäßig künstlich ausgeleuchtet, wirken unbelebt, eben museal. Die steif und streng choreografierten, meist stehenden Figuren bewegen sich in ihnen wie Fremdkörper. Nur selten kommen Requisiten ins Spiel, dann aber deutlich als Zeichen, die das Gesprochene aufgreifen, spiegeln, pointieren, aber keinen eigenen, geschweige denn filmischen Schauwert haben.

Jede Szene spielt in einem anderen Innenraum, der Übergang von einem in den anderen Raum erfolgt meist wie der Szenenwechsel im Theater mit einer kurzen Unterbrechung (das heißt einem Gegenschnitt zur Ätna-Episode oder einen Schnitt zu einem anderen Innenraum). Werden die Räume statisch wie Bühnenausschnitte kadriert, so scheinen die unzähligen Türrahmen, an denen die Figuren zu stehen kommen oder die sie durchqueren (eine schier endlose Anzahl in Szene 31), die eingrenzende Bühnenarchitektur des Theaters im Inneren des Bildfeldes aufzugreifen und zu betonen. Die frontal ausgerichtete Kamera, die

---

<sup>345</sup> Diese Themen sind zu der Zeit hochaktuell und liegen in der Luft, werden von Pasolini allerdings ungewöhnlich subjektiv, monologisch und fast solipsistisch angegangen, siehe auch Ward 1995 S. 170.

<sup>346</sup> Für die filmische Adaption als Godesberg Episode hat Pasolini das Theaterstück *Porcile* um Einiges gekürzt. Eine Szene gegen Ende, in der Julian auf Spinoza trifft, fehlt ganz, andere wurden gleichmäßig um leichtere, konkrete wie auch schwierigere, verdichtete Passagen gekürzt. Für eine Gegenlektüre von Theaterstück und Film, siehe di Maio 2009 S. 249 f.

sich ganz auf die Figuren konzentriert und diese aus geringer Distanz filmt, dichtet Bildraum und Blickfeld zusätzlich ab. Jedes Gefühl für das filmspezifische Cache, also das, was unmittelbar außerhalb des gezeigten Raumausschnitts liegt, wird verwehrt.

Die Bühnenhandlung ist auf ein Minimum reduziert, die Inszenierung monoton, alles dreht sich um das Wort. Es passiert so gut wie nichts, beziehungsweise das, was passiert, wird nicht gezeigt oder gespielt, sondern en passant in Vor- und Rückschauen (und mit versteckten Zeitangaben) der Figuren zusammengefasst.<sup>347</sup> Die Figuren – fast immer sind es zwei, die sich gegenüberstehen oder sitzen – werden dabei nur jeweils für die Dauer ihres Sprechens – eines künstlichen, übertriebenen Vortrags – von der Kamera erfasst. Die Dialoge sind dicht. Momente des Nachdenkens oder Wortesuchens, die natürlich wären, gibt es kaum, sondern Rede und Widerrede folgen meist wie einstudiert Schlag auf Schlag. Das leichte Grinsen, mit dem die Schauspieler ihre Texte oft vortragen, gibt zu verstehen, dass diese die durchgängige Ironie ihrer Dialoge gut verstanden haben und ganz bewusst, also selbstreflexiv, wiedergeben. Der Ironie der Worte folgt eine Ironie des Schauspielens, die von der Kostümierung – Idas Pelzmantel, Klotzens Schnauzer und Stirnlocke, der militaristischen Uniform seiner Frau Berta – zusätzlich unterstützt wird. Nur selten kommt es zu Regungen eines nicht ironischen expressiven Ausdrucks. Meist werden Gesten oder Ausdrücke von Emotionalität vorgespielt beziehungsweise vorgetragen, und das ganz konkret: Muss Ida lachen, so tut sie das mit einem im Drehbuch vorgegebenen „Hahaha!“ und fügt gleich in dem für ihre Figur typischen hölzernen Ton an: „Da muss ich ja direkt lachen“. Fühlt sich Julian ratlos in die Enge getrieben, so sagt er: „Da muss ich mich direkt am Kopf kratzen“, und kratzt sich übertrieben am Kopf. In der Szene, die am Kanal vor dem Schloss spielt (18) und in der Mimik, Gestik und Körperbewegung Julians und Idas etwas lebendiger, verspielter sind, folgt dieses Spiel in gewissem Sinne auch nur der Sprache, die den Dialogen zusätzlich zur Ironie ein verspieltes „Tralala“ oder „Hurrah!“ anfügt.

Mit anderen Worten, eine vom Text unabhängige Gestik oder Mimik gibt es kaum. Das ist umso auffälliger, als die Episode fast nur Groß- und Nahaufnahmen einsetzt. Meist im Rahmen einer Abgrenzung des Films gegenüber dem Theater wurden in der filmkritischen Literatur gerade diese zwei Einstellungsgrößen von Anfang an als dem Film eigene Möglichkeiten hervorgehoben, ein realistisches, reiches und vor allem subtiles Mienenspiel

---

<sup>347</sup> Das Stück beginnt bei Frühlingsanfang (Szene 13), geht im August weiter (Szene 16 und 18), dann sind auf einmal wieder mehrere Monate vergangen (Szene 37). Das Vergehen von Zeit sieht man den gleichmäßig und künstlich ausgeleuchteten Episoden nicht an.

wiederzugeben.<sup>348</sup> Die Godesberg-Episode stützt sich auf dieses filmspezifische Verfahren, wendet es aber gegen seine Bestimmung. Von Subtilität oder auch Innerlichkeit keine Spur. Groß- und Nahaufnahmen fokussieren ganz den in seiner Starrheit oder in seinem Ausdruck übertriebenen, verfremdeten theatralen Vortrag. Meist in monotoner Schuss-Gegenschuss-Anordnung, zeigen Groß- und Nahaufnahmen die Figuren wie gesagt nur während sie sprechen und fassen sie dabei frontal oder in perfektem Profil. Gemeinsam mit der Artifizialität der Bühne und des Spiels verhindert diese Anordnung jedes Gefühl für einen realistisch-illusionistischen Raum, in den sich der Zuschauer vernähen ließe, oder aus dem die frontalen Großaufnahmen ausbrechen könnten. Stattdessen bewirken Groß- und Nahaufnahmen, dass die an den vordersten Bildrand gedrückten Figuren uns tatsächlich auf Augenhöhe (allerdings ohne Augenkontakt) als selbstbewusst spielende Vortragende begegnen.<sup>349</sup> In dem tautologischen Einsatz von gestischem und mimischem Spiel, der formalen Abstraktion des filmischen Raumes und dem radikalen Zuschnitt auf ein verbales Pingpong geht *Porcile* mit seinem Verfremdungseffekt schließlich weit über das Brecht'sche epische Theater hinaus.

Wie in Pasolinis anderen Theaterstücken geht es in den Dialogen dabei um das Selbstverständnis der Figuren. Ungewöhnlich allerdings das Ausmaß metaphorischer Verdichtung und der Spott, zum Beispiel in dem gleich anfangs wiedergegebenen ersten Dialog (Szene 13, S.152). Ida wünscht eine Aussprache zwischen sich und Julian, möchte, dass sie sich analysieren – wie es das „Privileg reicher Bürgerlicher“ ist und „weil das Schicksal keine zwei Gesichter hat“. Dann geht sie in eine ironische Beschreibung Julians über, der lieber in der Einsamkeit Drachen fliegen lassen möchte (tatsächlich zieht sich Julian für seine „Flüge“ alias Orgasmen zurück, aber das weiß Ida nicht) und sich immer mit einer „Kehrtwende aus der Schlinge zu ziehen versteht“ (mit einer Kehrtwende von frontal nach hinten zu frontal nach vorne wurde er kurz zuvor eingeführt, Szene 9 bzw. 11). Ironisch ist Ida auch gegenüber sich selbst. So schiebt sie ein, dass ihre „17 Jahre ja eigentlich 47 sind (uneingestandenes Alter deiner Mutter)“ und impliziert damit eine Parallele zwischen sich und Berta.

---

<sup>348</sup> Siehe beispielsweise Balázs 2001 S. 34 und S. 48/49.

<sup>349</sup> Die Figuren blicken stets leicht an der Kamera vorbei, mit Ausnahme von Herdhitze, bei dem es manchmal nicht ganz klar ist, ob er uns in die Augen blickt oder nicht.



Abb.23



Abb. 24

In der nachfolgenden Szene – einer Art Familienaufstellung, in der Klotz und Berta in einem Türrahmen frontal zum Zuschauer aufgestellt sind, Ida und Julian einander im Vordergrund im Profil gegenüberstehen, die vier Figuren ein perfekt gleichschenkliges Dreieck bilden (Abb.23) – erweist sich Idas Wunsch, dass Julian ihr einen Heiratsantrag macht, als dem der Eltern Julians entsprechend (Szene 15). Doch Julian entzieht sich, ungeachtet der Tatsache, dass

„Mit unserem Vermögen und mit ihrem, würde ich dann sicher zum Herrn von halb Westdeutschland: Wolle, Käse, Bier und Knöpfe, die Kanonen gar nicht mitgezählt.“

Als Ida später im Pelzmantel (Abb.24) gekleidet Julian auffordert, mit ihr zum Demonstrieren nach Berlin zu kommen, zum „ersten deutschen Friedensmarsch“, macht sie sich nicht nur über sich selbst lustig, sondern über alle anderen Studenten gleich mit, indem sie die Demonstration als eine „Pissen gegen die Mauer“ ankündigt (Szene 16). Aus Berlin zurück, bemerkt sie auf Julians Frage, was denn auf ihrem Transparent gestanden habe, lakonisch: „Nichts von Bedeutung, ‚Nieder mit Gott‘“ (Szene 18). Diese abgebrühte junge Dame kann nur mehr eines schockieren, nämlich dass Julian noch nie eine Frau geküsst haben soll:

„Bei meinem ganzen Pazifismus und meiner Polemik gegen das Wohlstandsdeutschland, bei meinem ganzen Antiklerikalismus und meiner Anbetung der freien Liebe und bei allem, was mich mit Hundertausenden jungen fortschrittlichen Menschen auf der Welt verbindet, musst du mir zugestehen, dass ich geschockt bin und vielleicht lache.“

Im Gegensatz zu Ida möchte Julian sich weder analysieren noch zu irgendetwas erklären. Er hat „keine Lust“ sich kennenzulernen, und über sich zu sprechen ‚bereitet ihm Schmerzen‘. Als seinen größten Vorzug betrachtet er es, sich nicht bewegen zu lassen, und nach Berlin will er nicht mitkommen, weil „ich heute, an diesem Tag im August 1967, keine Meinung habe“ (Szene 16). Ida wirft ihm daraufhin vor, auf der Seite seines Vaters zu stehen. Darauf Julian, der während des Dialogs steif in einer goldenen Kutsche (deutlich hier die

Assoziation ‚goldener Käfig‘) sitzt: „Ja, teilweise grunze ich schon wie mein Vater“. Er erklärt, dass „[s]eine 50 konformistischen Teile angeödet sind, [s]eine 50 revolutionären Teile brach liegen, das Ganze nur seine Ruhe haben will und seine Lust [...] in der zahllosen Wiederholung eines einzigen Etwas ... bestimmt ein Nichts ... ein verwehtes Blatt ... eine quietschende Tür ... ein fernes Grunzen ...“.

Ganz freiwillige Selbstanalyse ist wiederum Julians Vater, der visuelle Hitlerverschnitt Herr Klotz, die komischste Figur der ganzen Episode.<sup>350</sup> Etwa wenn er in der Ecke eines Raumes neben seiner Frau mit Schlafhaube im Himmelbett liegt (Szene 17):

Klotz: „Die Zeiten von Grosz und von Brecht sind keinesfalls vorbei. Grosz hätte mich sehr wohl als trauriges Schwein zeichnen können und dich als trauriges Mutterschwein, bei Tisch natürlich: mich mit einer Sekretärin auf den Knien, dich mit dem Händen im Schritt des Chauffeurs. Und Brecht hätte uns genauso gut die Bösen spielen lassen können in einem Stück, in dem die Armen die Guten sind. Doch was ist mit Julian? Worauf wartet er, um fett wie ein Schwein zu werden? Worauf wartet er, um die Armen zu beschenken und mit ihnen einen Tiroler Volkstanz tanzen? Oder wartet er nur darauf, mich ein Schwein zu nennen?“

Berta: „Und mich ein Mutterschwein?“

Mit Grosz und Brecht zitiert Klotz zwei prominente Vertreter einer dezidiert politischen künstlerischen Praxis. Auf Grosz, der die Schweinereien der Nazis besonders bildlich-konkret angegangen ist, wird Klotz im weiteren Verlauf noch einige Male verweisen. Wider Klotzens Behauptung wird dabei die „Zeit“ der beiden als endgültig „vorbei“ vorgeführt. Denn die abgeklärt-ironischen Verweise auf Brecht und Grosz dienen Klotz in erster Linie zu seiner Belustigung, zeigen seine erfolgreiche Vereinnahmung dieser harschen Kritiker seiner selbst und seinesgleichen. Um wirklich widerständig zu sein, so führt es der Film selbst vor, muss man mittlerweile ganz andere Geschütze auffahren.

Seinen Höhepunkt findet der Spott in den Dialogen zwischen Klotz und Herdhitze. Letzterer wird in Rückgriff auf die allegorischen Schriftbilder des Prologs und wieder mit Voice-over von Klotz folgendermaßen eingeführt (Szene 21):

Erste Steintafel: „Ach, Herr Herdhitze, ach, Herr Herdhitze,/ mein mysteriöser Konkurrent!/ Wie lästig sind doch große Väter./ Unser Köln haben sie mit Großindustrien gefüllt,/ majestätisch wie Kirchen./ Schornsteine, Schornsteine, nichts als Schornsteine!/ Ein Athen aus Beton!“

Zweite Steintafel: „So ist es, wenn man solch große Vorteile genießt,/ dank der großen ... der alten Väter/ Wogegen deine Fabriken, Herr Herdhitze,/ man gar nicht sehen kann./ Sind sie vielleicht

---

<sup>350</sup> Die Mimik von Klotz ist auch bewegter als die der anderen – er lacht und grinst viel oder schaut übertrieben betroffen. Allerdings folgt auch sie nur in übertriebener Manier dem, was er sagt, allen voran den vom Text vorgegebenen „Hahahas“ und „Hurrahs!“.

durchsichtig? Schweben sie?/ Ach, Herr Herdhitze, ach, Herr Herdhitze,/ mein mysteriöser Konkurrent,/ auferstanden aus dem Nichts!“.

Die metaphorische Verdichtung ist an dieser Stelle leichter zu entschlüsseln. Während Klotz in einer Linie mit seinen Ahnen (den „alten Schweinen“) steht, deren Großindustrien er übernommen hat und weiterführt, kam es bei Herdhitze zu einem Bruch. Er ist nach dem Zusammenbruch des Faschismus „aus dem Nichts“ wieder auferstanden. Während die von Klotz geerbten Fabriken von einer sichtbaren Monumentalität wie der von Kirchen oder athenischen Tempeln sind, in deren Tradition sie stehen, sieht man von der Macht Herdhitzes nichts mehr, seine Fabriken sind unsichtbar. Alles bei ihm ist verflüchtigt und ungreifbar, entsprechend einem neuen Stadium des Kapitalismus, das man als das des Neokapitalismus mit seinem Finanzkapital lesen kann. Inszeniert wird an den beiden Widersachern also das Aufeinanderstoßen eines noch älteren, der Tradition (wie auch immer pervers) verbundenen bürgerlichen Regimes mit einem ganz neuen, unsichtbaren und, wie wir sehen werden, rein technokratischen Regimes.

In ihren Dialogen greifen die beiden Männer diesen Gegensatz auf und bauen ihn aus. Eine zentrale Metapher bleiben dabei die in der Einführung Herdhitzes zitierten Schornsteine mit ihrer doppelten Referenz auf die Verbrennungsanlagen von Auschwitz einerseits, und die Industrien Deutschlands vor, während und nach dem Krieg andererseits.

Die ehemaligen Studienkollegen aus Essen erinnern sich, dass sie sich 1938 das letzte Mal gesehen haben (Szene 31). 29 Jahre sind seitdem vergangen, doch:

Herdhitze: „Der alte Herd erlischt nie!“

Klotz: „Hahaha! Immer noch ein großer Spaßvogel, unser ‚Herdhitze‘. Denn in unserer Muttersprache, [hier wendet sich Klotz an seinen Assistenten] nicht wahr, Hans-Günther, heißt Herdhitze ‚brennender Herd‘ ... Und was heizt ihren Herd, wenn ich fragen darf?“

Herdhitze: „Natürlich das Feuer des großen Deutschlands, das aus der Asche neu ersteht und Wolle, Käse, Bier und Knöpfe produziert!“

Und das Spotten geht weiter. Klotz bezeichnet Herdhitze als „funkelnagelneu“, Herdhitze Klotz als einen „Düsenjäger, der in die Zukunft rauscht“. Klotz winkt ab, verweist auf seine humanistische Bildung im Gegensatz zur „naturwissenschaftliche[n]“ seines Gegenübers, worauf Herdhitze einwirft: „technische!“. Klotz sagt von sich, er sei „ein alter Herd“, Herdhitze dagegen eine „übermoderne Zentralheizung. Hahaha!“.

Im Gegensatz zu Klotz hat Herdhitze keine Nachkommen. Er wird seine Fabriken seinen Technikern vermachen, denn für ihn ist „das Problem der Zukunft [...] kein



individuelles“. Auch prophezeit er das Ende der humanistischen Kultur und hält Widersprüche, die Klotz noch irritieren, für „absolut notwendig“. Und wo Klotz gelegentlich noch von Gewissensbissen geplagt wird, da kennt Herdhitze diese gar nicht mehr. Auch darin ist er, wie Klotz bemerkt, ihm selbst voraus:

Klotz: „In der Tat, ... in der Tat, ... Es gibt einen Moment, in dem meine schweinische Verworfenheit (mit einem Magen, der einen ganze Sozialklasse aufnehmen kann) durch das Bedauern der Vergangenheit geläutert wird. Und hier liege ich falsch. Dagegen ..., dagegen gibt es einen Moment, in dem ihre schweinische Verworfenheit durch den Gedanken an die Zukunft noch zynischer wird ... Und da liegen sie richtig“.

Die Godesberg-Episode ist wie das Theaterstück *Porcile* eine bitterböse Parodie. Darin unterscheidet es sich von den anderen Theaterstücken.<sup>351</sup> Und das erklärt, warum in der Godesberg-Episode zwar alles auf das Wort ausgerichtet ist, gleichzeitig aber ebenjene verbale Verstellung vorherrscht und auf die Spitze getrieben wird, die Pasolini in seinem Manifest am Konversationstheater so kritisiert: Sagt man dort „Guten Abend“ anstelle von „Ich möchte sterben“, so sagt man in der Godesberg-Episode permanent „sehr geehrter Herr Herdhitze“ oder „mein lieber Herr Klotz“, obwohl man den anderen zum Teufel wünscht. Und auch sonst wird durchweg metaphorisch indirekt miteinander kommuniziert. Die Art der Konversation parodiert und demontiert dabei nicht nur die Figuren und die Zustände der faschistischen und nachfaschistischen bürgerlichen Gesellschaft. Auch die (bürgerliche) sprachliche Kommunikation als solche wird auseinandergenommen und als Mittel und Möglichkeit einer ungeheuerlichen Ironie und durchgängigen Uneigentlichkeit vorgeführt.<sup>352</sup>

„Tralala“

Im Falle der häufig poetischen Dialoge von Ida und Julian ist diese doppelte Demontage von Figuren und Sprache vergleichsweise harmlos, weil auch die Figuren vergleichsweise harmlos sind. Ida und Julian, das sind die Vertreter einer verlorenen beziehungsweise sich selbst täuschenden Studentenrevolution – ähnlich wie es das Paar Anne Wiazemsky und Jean Pierre Léaud bereits in Godards *La Chinoise* (1967) war, auf den sich

---

<sup>351</sup> Siehe auch Stefano Casi 2005 S. 161, der das Grotteske des Stücks als durch Roberto Roversis *Unterdenlinden* (1965, aufgeführt 1967) und Peter Weiss *Marat/Sade* (1964, auf Italienisch 1967 erschienen) beeinflusst sieht. In einer früheren Version des Theaterstücks *Porcile* erwähnt Julian das Stück *Marat/Sade* in einem seiner Dialoge, siehe di Maio S. 249 und Pasolini 2001 S. 1183.

<sup>352</sup> Für Joubert-Laurencin ist die Versform in *Porcile* mehr Karikatur als wirklich poetische Sprache, Joubert-Laurencin 1995 S. 188.

*Porcile* bezieht.<sup>353</sup> Ida, die gelegentlich auch unironisch ihre Emotionen zeigen darf (sie ist sichtlich erschüttert von der kataleptischen Erstarrung Julians, Szene 20), nimmt noch an der Bewegung teil, allerdings mit einem gänzlich unglaublichen revolutionären Gestus. Julian dagegen hat seine Desillusionierung schon hinter sich und sich vorzeitig zurückgezogen, denn (und hier verweist er wohl auf seine Studentenzeit in Heidelberg): „Einmal wollte ich schon eine [Meinung] haben und tat auch meine Pflicht. Aber dann ist mir klar geworden, dass ich auch als Revolutionär nur ein Konformist bin“. Das Einzige, was ihn noch kümmert und für das er lebt, ist das sodomitische Begehren seines Körpers. Dieses hat er, so wird suggeriert, wie ein Kreuz zu tragen. Immer wieder streut der Film auch in Bezug auf Julian christologische Referenzen ein: Herdhitze spricht von Julian als einen „armen gekreuzigten Jungen“, als er dessen Vergangenheit aufrollt (wie dieser schon früh Schweine gestohlen und sich kurz darauf unglücklich in sich verschlossen hat). Der kataleptisch erstarrte Julian wird in der *Christo-Morto*-Ikonografie gezeigt, Berta ruft bei seinem Anblick aus: „Na bitte: Wie ein Christus am Kreuz“, und vergleicht Julian kurz darauf mit einem „manieristischen heiligen Sebastian“. Klotz nennt ihn später einen „einbalsamierten Heiligen“. Sind diese christologischen Referenzen auch weniger überzeugend oder mächtig als im Falle des Kannibalen – sie stehen alle im Kontext einer durchgängigen Parodie –, so suggerieren sie gemeinsam mit dem Tod Julians dennoch eine Art Martyrium, welches ihn von den anderen abhebt. Entsprechend lässt der Film auch nur ihn in einem sehr schönen und geheimnisvollen Monolog von einer Transzendenzerfahrung berichten (Szene 37).

Ganz und gar nicht harmlos und auch in Versform bar jeder (herkömmlichen) Poesie sind die Dialoge der Elterngeneration. Durchgängig wird mit Referenzen gewitzelt, die eigentlich keinen Witz erlauben, wird durch Namen auf Komik umgelenkt, wo eigentlich bitterer Ernst herrschen müsste, und werden mittels der Sprache Äquivalenzen etabliert, die in keinsten Weise äquivalent sind. Das Ganze ist über weite Strecken sehr komisch, man muss mitlachen. Gleichzeitig ist es so böse und abgründig, wie es sich überhaupt nur im Format des Komisch-Parodistischen herstellen und schließlich auch aushalten lässt.

---

<sup>353</sup> Siehe auch Joubert-Laurencin 1995 S. 201. *La Chinoise* zeigt Wiazemsky und Léaud als Teil einer kommunistischen Zelle, die in einer großbürgerlichen Wohnung versucht, die marxistische Revolution in Sprache und Gestik einzuüben. Es ist ein pessimistisches und kritisches Portrait der Studentenrevolution und zeigt Bürgerkinder, die wie fremdgeleitet die Gesten und den Diskurs ihrer Vorbilder versuchen zu erlernen. In *Porcile* führt Pasolini diesen Pessimismus und auch die Dissoziation von Mimik, Gestik, Sprache und Körper noch weiter.



Abb.25

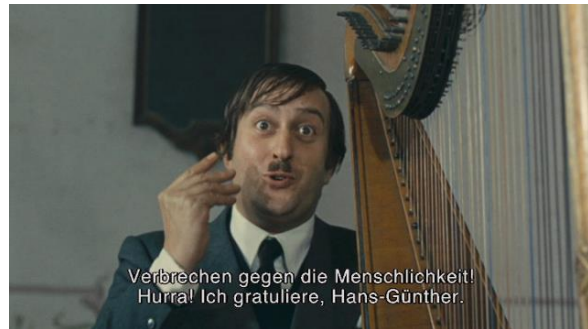


Abb.26

Bespielhaft die Szene, in der Klotzens Assistent Hans-Günther über das Vorleben Herdhitzes Bericht erstattet (Szene 24, Abb.25). Klotz wird (wohl in Referenz auf Eisenstein)<sup>354</sup> an einer goldenen Harfe sitzend gezeigt, an der er gelegentlich zupft, Hans-Günther als übertrieben eifriger, unterwürfiger und komischer Typ gespielt. Als Letzterer von einem Geheimbericht erzählt, den Herdhitze, damals noch als Anatomieprofessor Hirt, im Februar 1942 an Herrn Himmler geschrieben habe, unterbricht ihn Klotz mit einem Ausruf des Entzückens: „Verbrechen gegen die Menschlichkeit? Hurra! Meinen Glückwunsch, herzlichen Glückwunsch, Hans-Günther“ (Abb.26). Als er hört, dass Hirt in diesem Brief um „das Einsammeln von Schädeln bolschewistisch-jüdischer Kommissare zwecks wissenschaftlicher Untersuchungen“ gebeten hat, bricht er in ein schallendes Lachen aus, zu komisch findet er die Wortreihung „bolschewistisch-jüdische Kommissare“ und bemerkt: „Da haben sie aber auch nichts ausgelassen!“. Pasolini zitiert hier tatsächlich historische Fakten. Den SS Anatomieprofessor Hirt gab es wirklich, er arbeitete in Straßburg und baute dort eine jüdische Skelettsammlung zur Ahnenforschung auf (und war unter anderem auch an medizinischen Experimenten zur Auswirkung von Gas auf den menschlichen Körper im Konzentrationslager Natzweiler beteiligt).<sup>355</sup> Zur Vervollständigung seiner Sammlung bat er Himmler im Jahre 1942 ernsthaft um die Sicherstellung und Zustellung „jüdisch-bolschewistischer Kommissare“. Was als eine unfassbare, irsinnige Ausgeburt nazistischer Selektionspolitik und pseudowissenschaftlicher Forschung zu gelten hat, wirkt im Kontext der Szene zwischen Klotz und Hans-Günther tatsächlich und unangebracht komisch, so dass man

<sup>354</sup> Die Referenz bezieht sich auf Eisensteins *October* (1928), in dem großbürgerliches Harfenspiel den Revolutionsreden der Bolschewiki gegenmontiert wird. Vgl. auch Viano 1993 S. 228.

<sup>355</sup> Siehe Wikipedia Eintrag zu August Hirt. Pasolini entnahm die Figur wie weitere Details dem 1967 in italienischer Übersetzung erschienenen Buch *Medizin ohne Menschlichkeit. Dokumente des Nürnberger Ärzteprozess* von Alexander Mitscherlich und Fred Mielke (dort der entsprechende Eintrag zu Hirt S. 225 f.), siehe Roberto Chiesi 2013 S. 29 f. und die Anmerkungen zu *Porcile* in Pasolini 2001 S. 1183-1185. Dasselbe Buch inspirierte auch Alexander Kluge zu seiner Verarbeitung der Verbrechen Hirts in „Oberleutnant Boulanger“ in *Lebensläufe* 1964 S. 9-19.

sich mit Noel Purdon fragen kann: „[I]s a comic war crime possible in any sense except linguistically? But if language can produce this, for what other alterations of reality is it responsible?“<sup>356</sup>

Ebenfalls schamlos und beispielhaft in seiner Inszenierung ist kurz darauf der Handel von „Judengeschichte gegen Schweinegeschichte“. Klotz und Herdhitze sitzen sich mit einem selbstbewussten Grinsen gegenüber und trinken Bier (Szene 33).

Klotz [der endlich seinen Pfand ausspielen möchte, tastet sich vor]: „Apropos Juden ...“

Herdhitze [der weiß, was kommen wird, lässt sich darauf ein Bier einschenken und stößt an]: „Also zum Wohl ...der Juden, Herr Klotz.“

Klotz [der nicht ahnt, was Herdhitze gegen ihn in der Hand hat, stößt daraufhin auf die Schweine an, und meint damit ihresgleichen]: „Zum Wohl der Schweine, Herr Herdhitze!“

[Ein willkommenes Stichwort für] Herdhitze: „Apropos Schweine ...“

Klotz: „Juden oder Schweine?“

Herdhitze: „Schweine, Schweine.“

Dieser unmittelbare, von beiden Seiten süffisant vollzogene Wechsel von Juden auf Schweine auf Juden oder Schweine ist bereits in seiner Engführung der beiden Termini zutiefst obszön, mehr noch aber in seiner Vorwegnahme einer Austauschbarkeit von „Juden“ und „Schweinen“. In dem darauf folgenden Ausspielen der einen Schweinerei gegen die andere erhält die Sodomie Julians dann tatsächlich den gleichen Pfandwert wie Herdhitzes Mord und Forschung an den Juden. Das Prinzip des Tausches und der Austauschbarkeit von allem und jedem durch eine Abstraktion des Wertes, welche gleichsetzt was nicht gleich ist, ist Grundprinzip der kapitalistischen Waren- und Geldwirtschaft und wird hier auf den Bereich der Lebensführung ausgedehnt. Die mörderische Vergangenheit des einen wird gegen das verwerfliche Begehren des anderen ausgetauscht, das Leid der Juden mit der Gefahr gesellschaftlichen Gesichtsverlusts aufgewogen. Das Resultat ist eine noch größere Kapitalkonzentration in dem fusionierten Unternehmen Klotz-Herdhitze. So, wie der Film diesen Handel inszeniert, in dem schnellen Schlagabtausch zwischen Juden und Schweinen, wird die Sprache mit ihrer Abstraktionsleistung dem Abstrahieren von Werten in der Konsumwirtschaft analog gesetzt beziehungsweise wird zum Mittel und zur Möglichkeit von Letzterem. Diese Analogie wird bereits in der Reihung „Wolle, Käse, Bier und Knöpfe“ vorweggenommen. Diese auffällige Aufzählung der Produkte von Klotzens Fabriken kehrt regelmäßig wieder und wird von verschiedener Seite ausgesprochen. Wolle, Käse, Bier und Knöpfe, manchmal noch durch Kanonen ergänzt, ist eine ungewöhnliche (und auch komische)

---

<sup>356</sup> Purdon 1976 S.13.

Reihung, ganz unterschiedliche Waren werden da in einem Atemzug genannt. Es sind konkrete, individuelle Güter, die in der Reihung allerdings ihre Eigenheit verlieren und beliebig austauschbar werden. Der Schlagabtausch Juden gegen Schweine geht noch einen Schritt weiter, reduziert sehr viel Komplexeres auf eine gemeinsame Wertigkeit. Jeder Bezug zur zugrunde liegenden Wirklichkeit und deren Gehalt geht dabei verloren – ein Verlust, der überdies von dem *double entendre* bezüglich der Schweine (Klotz zitiert die Schweine als Metapher für sich und seinesgleichen, Herdhitze meint die Schweine Julians) unterstrichen wird.

Nur an einer Stelle werden die Dinge mit ernster Miene bei Namen genannt, und das wohl nicht zufällig von Hans-Günther, der von Pasolinis Regiekollegen Marco Ferreri gespielt wird.<sup>357</sup> Als dieser beschreibt, was mit den „bolschewistisch-jüdischen Kommissaren“ passierte, liefert er einen Detailbericht, der direkt in die Gaskammern führt (Szene 26):

„Mehrere Ladungen von vollständig nackten Gefangenen/ wurden in die Gaskammern geschoben./ Man füllte Salz ins Rohr./ Das Rohr wurde ganz ordentlich mit einem Korken verschlossen./ Im Korken steckte ein Metallröhrchen,/ und aus dem Metallröhrchen schoss das Salz./ Die Häftlinge atmeten noch eine halbe Minute,/ dann fielen sie, von Exkrementen besudelt, zu Boden./ Noch warm kamen die Leichen ins Anatomie-Institut;/ die Augen weit offen und glänzend./ Den Männern wurde der linke Hoden abgeschnitten,/ und ins Labor der Anatomie gebracht.“

Hans-Günther trägt die Zeilen einzeln vor. Die Kamera fährt zu jeder Zeile mit einem Dolly aus leichter Schräge an sein Gesicht heran. Nach jeder Zeile gibt es eine Pause und einen Gegenschnitt auf die Harfe, an der Klotz ein Melodiefragment zupft.

In direktem Affront gegen das zur damaligen Zeit aktuell diskutierte Diktum Adornos, dass sich nach(/über) Auschwitz kein Gedicht schreiben lasse, zwingt Pasolini Geschehnisse aus dem Inneren der Gaskammern in die Rhythmik eines Gedichts. Dabei orientiert er sich auch hier an historische Fakten, zitiert zum Teil wortwörtlich aus Zeugenberichten der damals involvierten Handlanger.<sup>358</sup> Ihre Position in der Mitte des Films sowie ihr auffälliges

---

<sup>357</sup> Als Filmemacher und Intellektueller entspricht vor allem der Darsteller Marco Ferreri dem Diktum, Schauspieler und Regisseur sollten sich „in allem gleich sein“ (Manifest für ein neues Theater). Als einerseits meta-kinematografisches Kommentar zum Regisseur Ferreri – dessen Handschrift zutiefst ironische, doppelzüngige Filme sind – und andererseits als das Geschehen kommentierendes allegorisches Bild zeigt ihn der Film in Szene 35 in einer ungewöhnlichen Einstellung. Herdhitze ist gerade dabei, vor Klotz das Geheimnis Julians aufzurollen, Hans-Günther sitzt etwas abseits und lauscht. Zweimal schneidet die Kamera zu Hans Günther, zeigt ihn, wie er mit einem Taschenspiegel seine Zunge inspiziert. Das überrascht, wird doch ansonsten nur die Person ins Bild gefasst, die gerade spricht. Auf ironische und zugleich buchstäbliche Weise wird auf die doppelte Zunge verwiesen, die besonders in dieser Szene das Gespräch zwischen Herdhitze und Klotz dominiert.

<sup>358</sup> Die Dokumente des Nürnberger Ärzteprozess enthalten die Zeugenaussage eines Herrn Holl, der für Hirt die Tötung der angelieferten Juden vornahm. In bürokratisch nüchternen Ton beschreibt Holl, wie er die Tötung von

Abweichen von dem ansonsten so monotonen und statischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren weist diese Szene als Zentrum und Angelpunkt des Films aus. Die Hinführung auf das Wort wird durch die Bewegung des Dolly noch einmal zugespitzt, die Worte werden anschließend von dem Harfentönen ironisch konterkariert. Absolut Gegensätzliches stößt hart aufeinander. Die Rhythmisierung des Vortrags über Dolly, Pausensetzung und ‚himmlischen Klang‘ kollidiert aufs Stärkste mit dem grausamen und perversen Inhalt des ‚Gedichts‘ sowie dessen bürokratisch-nüchternem Ton. Unvereinbar mit alledem auch das Weiterwirken der visuellen Komik des Hitlerverschnitts Klotz an der goldenen Harfe und des einfältigen, spitzbübischen Gesichts Hans-Günthers. Aufgrund des Kontexts, aber auch der Fakten selbst, findet die Sprache auch hier, wo sie Fakten benennt, so gar nicht den richtigen Ton, wird der Sache so gar nicht gerecht.

Das Nennen der Dinge beim Namen währt nur kurz. Sehr schnell wird wieder auf ein Spiel mit Worten und Namen umgelenkt. Hans Günther erwähnt den ehemaligen Assistenten von Herdhitze, einen Herrn „Ding“.

Klotz: „Ding?“

Hans-Günther: „Ding. Gewiss, Herr Klotz. Ding“

Klotz: „Ist...das ein Konfuzianer? Hahaha.“

[...]

Hans-Günther: „Dieser Ding nennt sich heute Clauberg. Na, bitte. Sie wissen, Herr Klotz, dass ich, dank meiner Kurzbeinigkeit, meines dicken dunkelhaarigen Kopfes, unter südlicher Sonne, doch besonders in Italien, nicht gerade wie ein Tourist aussehe.“

Klotz: „Na und?“

Hans-Günther: „Sie können sich leicht vorstellen, wie ich mich fühlte, als ich, da ich die Menschen nicht misstrauisch mache, mitten in Mailand den Einsilber Ding in meinen Ohren klingeln hörte.“

Klotz: „Ding!“

Hans-Günther: „Ding, Ding! Wie chinesische Musik! Oder wie leichte Regentropfen auf Dachziegeln. Ding!“

---

insgesamt 80 Menschen vornahm. Er erwähnt das Rohr neben dem Guckloch, das er mit Salz füllte, dann dessen Öffnung mit einem Korken verschloss, in dem ein Metallrohr steckte, das das Wasser und Salz in das Innere der Gaskammern schleuderte; berichtet von ungefähr einer halben Minute Kampf, dann von Leichen, die in ihren Ausscheidungen lagen. Ebenfalls unter den Dokumenten die Zeugenaussage von Henrypierres, der zu Protokoll gibt, dass die Leichen „noch warm“ ins anatomische Institut kamen, mit Augen „weit offenen und glänzend“; und dass den Männern die „linken Hoden“ abgeschnitten wurden und ins persönliche Laboratorium des Professors Hirt gebracht wurden, siehe Mitscherlich/Mielke 1960/1997 S. 228-230. Siehe ebda. S. 323 wie Hirt beim Anmarsch Alliiertes Truppen auf Straßburg im Herbst 1944 seinen Assistenten befahl, die konservierten Leichen alle zu zerstückeln und zu verbrennen (was wegen der Menge der Leichen nicht vollständig gelang) und nur ja „die Schnauze zu halten“; er sich anschließend die Goldzähne seiner Opfer übergeben ließ und seitdem als verschollen gilt (mittlerweile weiß man, dass August Hirt im Juni 1945 Selbstmord beging). Die gesamte Szene 26 basiert auf den historischen Dokumenten, immer wieder werden auch andere Details aus ihnen in den Dialog eingebunden, zumal in der ungekürzten Theaterfassung, siehe auch Pasolini 2001 S. 1185.

Wieder wird ein Wort in rascher Wiederholung hin und her geworfen und damit seiner Substanz, seines Bezuges beraubt und einer Beliebigkeit preisgegeben. Der Witz ist hier natürlich, dass das Wort „Ding“ im Deutschen für nahezu alles stehen kann. So, wie die beiden das Wort einander zuspielden und es kommentieren, wird es zusätzlich als rein phonetischer Laut profiliert, der in seinem Klingeln für vielerlei Geräusche stehen kann, von chinesischer Musik bis hin zu „Regentropfen auf Dachziegeln“. Der Lautwert emanzipiert sich vom Bedeutungswert und die Dualität des Wortes zwischen Laut- und Bedeutungswert wird vorgeführt.<sup>359</sup>

Auffällig oft spricht sich die Elterngeneration untereinander mit Namen an, unzählige Male werden auch andere Namen einander wie ein Pingpong-Ball zugespielt.<sup>360</sup> Viele der Namen sind sehr deutsch, hart und konsonantenreich und im Italienischen schwer auszusprechen. Präsent gehalten wird damit die Tatsache, dass ein deutscher Kontext in den italienischen übersetzt wurde. Der Effekt ist eine zusätzliche Verfremdung in zwei Richtungen: Das Deutsche wird ins Italienische verfremdet, das Italienische ins Deutsche. Diese doppelte Verfremdung und Verschränkung, durch die die Godesberg-Episode die italienischen faschistischen Zustände während des Zweiten Weltkriegs und danach permanent mitverhandelt, geschieht nicht nur durch die Namen – in der Villa Pisani, dem Schauplatz des Geschehens, trafen Mussolini und Hitler zum ersten Mal aufeinander – aber am prägnantesten mit ihnen.<sup>361</sup>

Der Witz hinter dem Spiel mit den Namen ist dabei stets ein doppelter. Zum einen ist die Lautqualität der deutschen Namen in der italienischen Aussprache sehr komisch und wird dadurch ausgekostet, dass die Figuren die Namen nicht nur übertrieben oft, sondern auch besonders prononciert aussprechen. Zum anderen wegen der Bedeutung der Namen. Denn die Namen enthalten einerseits versteckte historische Bezüge: Den Naziverbrecher Hirt gab es wirklich, Ding-Schuler (auch Ding genannt) und Clauberg waren gewissenlose, in

---

<sup>359</sup> Vgl. Pasolini zu der poetischen Ausbeutbarkeit von Worten zwischen Laut- und Bedeutungswert in „Das Kino und die mündliche Sprache“, Pasolini 1982 S. 250 f.

<sup>360</sup> Ein Diener tritt ein: „Ein Herr bittet, eintreten zu dürfen.“ Klotz: „Wer ist es?“ Diener: „Er heißt Herdhitze.“ Klotz: „Herdhitze?“ Diener: „Ja, mein Herr: Herdhitze.“ Klotz: „Herr Herdhitze ist hier? Lass ihn herein! Lass ihn herein!“ Hans-Günther: „Der Herr Herdhitze.“ Klotz: „Herr Herdhitze.“ (Szene 26)

<sup>361</sup> 1934 trafen sich Mussolini und Hitler in der barocken Prachtvilla Pisani, auch „La Nazionale“ genannt. Als Schauplatz für Bad Godesberg überzeugt sie natürlich nicht. Die Referenzen auf Italien sind auch sonst allgegenwärtig in der Godesberg-Episode: Bei ihrem ersten Auftritt schwärmen die Klotzens für Italien – sie hätten sich dort ein Villa gekauft, hätten sie den Krieg gewonnen; Herdhitze hatte seine Verwandlung in Italien; Hans-Günther bemerkt, wie italienisch er aussieht; Ida macht Ferien in Sizilien. Erinnert wird dadurch an die deutsch-italienische faschistische Achse, die gleichzeitig in die Gegenwart verlängert wird.

Konzentrationslagern experimentierende SS-Ärzte, Hans Günther war ein berüchtigter SS-Sturmbannführer mit Bezug zum Film.<sup>362</sup> Andererseits sind die Namen selbst sprechend. Herdhitze, so buchstabiert es Klotz an einer Stelle aus, heißt so viel „wie ein heißer Ofen“. Es ist der komischste Name von allen, doch hinter ihm steckt bitterer Ernst, evoziert werden die Auschwitzöfen, aus denen Herdhitze auferstanden ist, der nach seiner Gesichtsoption unsichtbar, ungreifbar wie Hitze ist. Und seine Herde brennen weiter. Klotz wiederum ist an den Rollstuhl gefesselt, ist unbeweglich und schwerfällig wie ein Klotz, und auch seine Fabriken sind Riesenklötze. Clauberg wird im Zusammenhang mit dem Stehlen der Goldzähne und den Leichenbergen am Ende des Krieges eingeführt (wobei einige Leichen fehlten ...).

Die Namen bedeuten und gleichzeitig wieder nicht, wenn ihr Sinn durch den Klang verschoben wird und sich der Lautwert emanzipiert, die Namen durch ihre Aussprache auf reine Lautmalerei oder eine kuriose Lautansammlung abgelenkt werden. Insofern sind sie in der Schwebel, haltlos, und Letzteres zusätzlich auch deshalb, weil sie in der Episode beliebig an- und abgelegt werden können wie ein Gesicht auch.<sup>363</sup> Werden mit den Namen Bezeichnungen immer wieder zu reinen Lauten, so werden an anderer Stelle Laute zu reinen Zeichen. Die „Tralalas“ und „Hurrahs!“, von denen die Episode voll ist, sind eigentlich spontane Lautäußerungen. Doch alles Spontane ist ihnen hier genommen, sie sind wörtliche Vorgaben des Drehbuchs und werden von den Figuren wie Worte zitiert und vorgetragen.

---

<sup>362</sup> Siehe die Einträge in Mitscherlich/Mielke 1960/1997 zu Clauberg und Ding-Schuler (der dort gelegentlich auch nur als Herr „Ding“ vorkommt). Ding(-Schuler) war allerdings nie Assistent von Hirt, der dafür aber einen Assistenten namens „Bong“(!) hatte. Siehe Wikipedia Eintrag zu Hans Günther. Hans Guenther, der in Prag für die (End)Lösung der Judenfrage zuständig war und über das Ghetto Theresienstadt, wo man ihm den Spitznamen „lachender Henker“ gab, einen Propagandafilm drehen ließ, kommt in den Unterlagen des Nürnberger Ärzteprozess nur ganz flüchtig vor, Pasolini wird ihn aus einer anderen Quelle haben. Was die versteckten Bezüge der übrigen Namen anbelangt: „Die dicke Berta“ war Spitzname für eine Gattung besonders schlagkräftiger deutscher Geschütze, die im Ersten und Zweiten Weltkrieg zum Einsatz kamen. Der Name Julian ist eventuell inspiriert vom gleichnamigen Kaiser Roms in 4. Jahrhundert nach Christus, siehe Georg Seßlen 2014 S. 20.

<sup>363</sup> Die Theaterfassung ist dahingehend expliziter und bindet diese Austauschbarkeit von Namen und Identitäten einmal mehr an eine Austauschbarkeit vom deutschen bzw. italienischen Kontext an. So der erste Dialog zwischen Julian und Ida: Julian: „Mit dem ersten Frühlingstag kommst du an, hurra!/ Und ich weiß nicht, wer ich bin, hurra!/ Gleich reden wir wie zwei Idioten, hurra!/ [...] Das Rheinland brennt lichterloh, hurra!/ Und sagte ich auch nicht Ida zu dir, sondern Ulla:/ Meine Worte haben doch nichts zu bedeuten./ Ida: [...] Wir sind auch nicht im Rheinland, sondern .../ sondern ... in Italien [...] Julian, nein, Adolf, nein, Adolfo; ach, was:/ Salvatore will ich dich nennen oder Carmelo ... oder gar Lucio [...] und ich [...] bin eine kleine Sizilianerin [...] Also bin ich nicht Ulla, sondern Grazia oder Maria“, Pasolini 1984 S. 99 und 102.



## Paragone

Sowohl die Ätna- als auch die Godesberg-Episode erheben keinerlei Anspruch auf Realismus oder Plausibilität und setzen bereits intern eine Vielzahl allegorischer Topoi ein: die Ätna-Episode etwa Wüste und Berg als zwei klassische allegorische Szenerien für eine Auseinandersetzung mit Grundsätzlichem, und eine traumähnliche, symbolisch verschlüsselte „Hypervisualität“, bei der sich verschiedene Raumzeiten überlagern sowie normale Größenverhältnisse und andere alltägliche Wahrnehmungsperspektiven ausgesetzt werden.<sup>364</sup> Das Theater, an dem sich die Godesberg-Episode orientiert, ist aufgrund seines expliziten Aufführungs- beziehungsweise Vorführcharakters fester Bestandteil allegorischer Tradition, ebenso wie analytisch-schematische, hypostasierte Anordnungen auch.<sup>365</sup> Die zerstückelnde Parallelmontage potenziert diese episodentypischen Allegorienanlagen um ein Weiteres. Vor dem Hintergrund der vielen barocken Elemente des Films – der visuell, verbal und strukturell vorgeführten Momente von Gewalt und Zerstückelung; dem Ausmaß an Künstlichkeit und Theatralität; und der Art wie „das Wort, die Silbe und der Laut, emanzipiert von jeder hergebrachten Sinnverbindung, als Ding [stolziert], das allegorisch ausgebeutet werden darf“ – erinnert die Parallelmontage zudem an die doppelte Bühnenarchitektur vieler barocker Trauerspiele.<sup>366</sup>

Die Verzahnung der Episoden ist augenscheinlich gewaltsam, die Verbindung lose. Letztere besteht in dem Axiom ‚Gehorche oder stirb‘ und einer Reihe gemeinsamer durchgängiger Metaphern und Motive. Mehr als um Parallelen scheint es dem Film aber um

---

<sup>364</sup> Siehe Fletcher S. 348 f. zur Hypervisualität und Drügh 2000 S. 68 zur Wüste bzw. generell Einöde. Pasolini rekurrierte bereits in der Schlusseinstellung von *Teorema* auf die Wüste als Sinnbild existentieller Leere, des Absoluten und als Orts des Urschreis.

<sup>365</sup> Vgl. Menke 2016 S. 123/124 zum Theater und Fletcher 1964 S. 69 und S. 99 zu schematischen Anordnungen.

<sup>366</sup> Zitat aus Benjamins Trauerspielbuch, Benjamin 1991 I.1. S. 381. Zur doppelten Bühnenarchitektur, siehe ebda. S. 370/371. Siehe auch Lindner zum „Bauplan“ des Trauerspiels nach Benjamin: „Dieser ist gekennzeichnet von Techniken der Gleichzeitigkeit, Verräumlichung und Häufung auf allen dramaturgischen Ebenen. Jedes Element präsentiert sich in der Geste ostentativer Bedeutungsinszenierung, die Dialog und Handlung überlagert und zerstückelt. Es ereignet sich keine dramatische Gegenwart, denn Antithetik, Bilderruption und Bildverwandlung treten als allegorischer Kunstgriff [...] der Bedeutungssetzung auf der Stelle. Nirgendwo ergibt sich eine durchgehende Gestaltungsbewegung. Statt einprägsamer Dialogik dominiert deren emblematische Ausschmückung, die das Gemeinte versinnbildlichen soll. Jeder noch so abstrakte Gedanke wird ins Bild gezwungen, in Vergleiche und Doppelwörter gestantzt.“ Lindner 2000 S. 62.

Angesichts der „Destruktion“ alles schönen Scheins in *Porcile* – und das vor dem Hintergrund einer Warenwirtschaft, die selbst vor dem Schicksal der Juden nicht Halt macht – könnte der Film an Walter Benjamins Verständnis barocker wie moderner Allegorie gut angebunden werden.

eine Logik des Gegenfahrens und Auspielens zu gehen. Vor dem Hintergrund der pointierten stilistischen Kontrarität der beiden Episoden scheint es dabei nicht abwegig, den Film als einen Paragone von Zeichensprachen zu lesen.<sup>367</sup>

Pasolini möchte den Kannibalismus als „semiologisches System“ verstanden wissen.<sup>368</sup> In seiner formalen und semiotischen Abstraktion stellt der Film die Frage nach Zeichen und möglichen Zeichensprachen auch deutlich in den Vordergrund. Die absolut gegensätzliche stilistische Pointierung der beiden Episoden kann dabei als eine Art Paragone zwischen Bild und Sprache oder ‚eigentlichem‘ Kino und (verfilmtem) ‚bloßem‘ Theater gelesen werden. Für diesen Paragone radikalisiert der Film gewisse Anlagen beider Kunstformen. In der Ätna-Episode wird die Beweglichkeit der Kamera und des Zuschauerblicks in einem weit offenen Raum betont und auf die Bildmächtigkeit von überwältigenden Landschaftsaufnahmen, intensiven Großaufnahmen und irrealen Perspektiv- und Distanzwechselln gesetzt. In der Godesberg-Episode sind die Bilder dagegen meist im doppelten Sinne flach. Sie sind monoton und haben kaum Tiefe, geschweige denn einen überzeugenden Eigen- oder Schauwert, sondern lenken in ihrer statisch kadrierten Bühnenhaftigkeit alle Aufmerksamkeit auf das Wort. Dieses steht wie im traditionellen Sprechtheater im Zentrum der Aufführung, aber auf extrem zugespitzte Weise. Die räumliche Begrenztheit der Theaterbühne wird auf einen fast klaustrophobisch abgedichteten Sprachraum verengt, die theatrale Artifizialität von Set und Rollenspiel auf die Spitze getrieben.

Die Sympathien in diesem Paragone liegen eindeutig bei der Ätna-Episode. Indem in der Ätna-Episode allein durch Körper und Landschaft in Aktion erzählt wird und das Geschehen einem archaischen, wilden Treiben von Traum, Unbewusstem und Erinnerung angeglichen wird, profiliert der Film bildsprachliche Eigentlichkeit und Evidenz gegenüber einer abstrakt-symbolisch entstellten Verbalsprache. Zwar setzt die Ätna-Episode durchgehend auf symbolisch überkodierte Bilder – wie es die Bilder des Traums und des

---

<sup>367</sup> Für diese Lektüremöglichkeit siehe Tullio Kiezchi 1991 S. 387 und Anna Gildarelli 2011 S.17/18, die beide allerdings nicht weiter darauf eingehen.

Einen Wettstreit der Künste hat Pasolini bereits zuvor aufgeführt. Bekanntestes Beispiel wahrscheinlich die ‚Befreiung‘ der zu Gemälden erstarrten Figuren in ausgelassene, kinematografisch-bewegte Körper in dem Kurzfilm *La Ricotta* von 1963 (siehe dazu Wagner 2001). In *Che cosa sono le nuvole* (1968), einem der beiden Kurzfilme mit Davoli und Totò, ist es die Befreiung aus dem Theater, die die Protagonisten die Schönheit der Welt zum ersten Mal erkennen lässt, siehe Bazzocchi 2007 S. 83-106. Zur Intermedialität Pasolinis nicht im Sinne eines Wettstreits (der nur vereinzelt auftritt), sondern als grundlegendes und strukturierendes Prinzip seiner literarischen, filmischen und auch essayistischen Poetik, siehe Groß 2007, Groß 2012 S. 171 und Groß 2013 S. 51/52.

<sup>368</sup> Pasolini in Dufлот 2002 S.111.

Unbewussten ja auch sind. Doch diese wirken im Vergleich zu den sprachlichen Bildern der Godesberg-Episode unmittelbarer, sind sichtbar und vergleichsweise leichter zu entschlüsseln.

Das Ausspielen einer Bildsprache hier, einer dominierenden Verbalsprache dort wird darüber hinaus durch den Inhalt beider Episoden unterstützt. Genau so, wie der unersättliche Konsum von Klotz und Herdhitze den archaischen Kannibalismus Clémentis als einen noch vergleichsweise humanen, existenziellen Akt erscheinen lässt, perspektivieren die zutiefst zynischen, kapitalistisch abstrakten Verhältnisse der deutschen Episoden diesen Kannibalismus als eine noch vergleichsweise direkte, das heißt körperbasierte, sichtbare und unverfälschte Kommunikations- und Tauschbeziehung.

### Julian und der Kannibale

Julian und der Kannibale sind laut Prolog die Protagonisten des Films. Beide sind, was Konsum und Sexualität angeht, pervers. Der Kannibale konsumiert, was in der Regel nur sexualisiert wird, Julian dagegen sexualisiert, was normalerweise nur konsumiert wird.<sup>369</sup> Ist des Kannibalen Sexualität eine pervers orale, so die Julians eine pervers anale. Beide verstoßen mit ihrem Verhalten gegen absolute Tabus, die mit der Mensch-Tier-Abgrenzung einerseits, dem reproduktiven Erhalt der Gesellschaft andererseits zu tun haben. Beide werden dafür mit Referenzen der Heiligkeit und des Martyriums belehnt (wenn auch im Falle Julians ironisch ambivalent).<sup>370</sup>

Während der Ungehorsam des Kannibalen außer Frage steht (erste Inschrift, Prolog), kennzeichnet Julian eine Ambivalenz (zweite Inschrift, Prolog). Er versteht sich selbst als ‚halbe, halbe‘, als ein Mensch „ohne Meinung oder Überzeugung“. Seine Uneindeutigkeit wird ihm von allen Seiten wiederholt vorgeworfen. Ihren Höhepunkt erreicht sie, als er in eine katatonische Erstarrung fällt und „weder tot noch lebendig“ ist (Klotz in Szene 24). Vor allem aber ist seine „einzige Leidenschaft“, die Liebe zu den Schweinen, hochgradig ambivalent. Denn die Schweine sind in *Porcile* ja zuvorderst Metapher für die faschistische Elterngeneration und deren nahtlosen Übergang in die Elite der Nachkriegszeit als Nutznießer

---

<sup>369</sup> Vgl. Watson 1998 S. 384 zum inversen Verhältnis ihrer Perversion.

<sup>370</sup> Das Martyrium setzt eine bewusste Selbstopferung voraus, die bei beiden Protagonisten angelegt ist: als der Kannibale den für sich und seine Gefährten ausgelegten – und recht offensichtlichen – Köder des nackten Menschenpaares entdeckt, zögert er lange, führt seine Gruppe dann aber augenscheinlich bewusst in die Falle und damit in den Tod, vgl. auch Zwick S. 203/212. Julian geht ähnlich bewusst in den Tod, siehe weiter unten, bleibt aber insgesamt jener „zweifellichtige Heilige“, als den ihn Pasolini selbst bezeichnet hat, Pasolini in Dufлот 2002 S. 56.

und Akteure eines pervers prosperierenden Konsums.<sup>371</sup> Klotz selbst bezeichnet sich und seinesgleichen wiederholt als Schweine. Julians Rückzug aus der Gesellschaft, seine Weigerung zu funktionieren, kann also einerseits als eine Leidenschaft zu genau jenem Objekt, mit welchem die Elite identifiziert wird, gelesen werden. Als Inbegriff der verwertbaren Allesfresser stehen die Schweine darüber hinaus für den konsumistischen Kreislauf als solchen. Julians Verhalten suggeriert in diesem Kontext lediglich eine perverse, und, wie Watson bemerkt, extrem private Hinwendung zur schweinischen Gesellschaft und ihrem Konsumismus.<sup>372</sup>

Diese Lektüremöglichkeit und –anlage wird allerdings an dem Punkt hochgradig problematisch, an dem andererseits eine Analogie zwischen den Schweinen, Julian und den jüdischen Auschwitzopfern suggeriert wird. In dieser Konstellation stehen die Schweine für das Andere der Gesellschaft und für deren Opfer. So etabliert bereits der Vorspann einen Kontrast zwischen der Harfenversion der NSDAP-Parteihymne und der auf zweckmäßige Massentierhaltung ausgerichteten Stallarchitektur einerseits, den Nahaufnahmen der friedlich grunzenden Tiere andererseits.<sup>373</sup> Sehr viel weiter geht der Film dann am Ende. Von einem beschwingt Richtung Schweinestall gehenden Julian und Nahaufnahmen der Schweine in ihrem Stall (Szene 40) schneidet er auf eine starre, symmetrische und unheimliche Totale eines plötzlich leeren Stalls, springt dann gleich (und ebenso unheimlich) noch etwas näher heran. (Szene 42, Abb.27).



Abb.27



Abb.28

Kurz darauf tritt Julian vom hinteren Bildraum – und als Schatten im Gegenlicht – hinein und schreitet langsam (angstvoll oder andächtig?) auf uns zu, die Kamera fährt dabei

<sup>371</sup> Das „Nazi-Schwein“ war nicht nur im Deutschen ein zu der Zeit viel genutztes Schimpfwort.

<sup>372</sup> An einem reich gedeckten Frühstückstisch und zur Harfenversion des Horst-Wessel Lieds sieht man Julian nach seinem Erwachen wieder (Szene 37). Der Konsum hat ihn wieder. Watson zufolge ist Julian „Archetyp des konsumierenden Subjekts“, jemand „who leads an existence of pure leisure [and] consumes consumption“, Watson 1998 S. 384.

<sup>373</sup> Siehe auch Viano 1993 S. 219.

leicht rückwärts (Abb.28). Kritiker haben in der Aufnahme des von Rohrleitungen überzogenen leeren Stalls mit seinen nackten Betonwänden eine visuelle Evokation der Gaskammern gelesen. Diese Assoziation drängt sich in der Tat auf. Kurz zuvor hat man von Hans-Günther den Detailbericht aus dem Inneren der Gaskammern gehört (Szene 26), darauf folgte der Schlagabtausch zwischen Juden und Schweinen (Szene 33). Auf der Fusionsfeier spielt abseits und im Ton verhalten ein Streichquartett auf und erinnert an die musikalische Begleitung, zu der jüdische Musiker von den Nazis während der Vernichtungsvorgänge gezwungen wurden (Szene 39). Wie die Juden in den Gaskammern, so die Analogie, findet Julian in diesem Stall den Tod – zerfleischt von Schweinen, die, visuell abwesend und wieder ganz metaphorisch, die deutsche Gesellschaft sind. Dabei bleibt nichts, aber auch gar nichts von Julian zurück (Szene 44):

Herdhitzte [zu den Gutsarbeitern, die von Julians Tod berichten]: „Habt ihr keinen Finger, keine Haarsträhne retten können?“

Maracchione: „Nein, überhaupt nichts“

[...]

Herdhitzte: „Keine einzige Spur blieb zurück? Ein Stück Stoff vielleicht? Eine Schuhsohle?“

Maracchione: „Nichts!“

Herdhitzte: „Ein Knopf?“,

Maracchione: „Nein. Nichts. Nichts von nichts.“

Julians Rückholung in den schweinishen Kreislauf, seine ‚Verwertung‘ ist vollständig, was die Analogie zu den jüdischen Auschwitzopfern noch einmal bestärkt.<sup>374</sup>

Julian wird, so lässt sich zusammenfassend sagen, mit seiner Liebe zu den Schweinen (hier als Opfer der Gesellschaft) und aufgrund seiner sexuellen Perversion in Analogie zu den jüdischen Auschwitzopfern gesetzt – wobei seine sexuelle Perversion wohl nicht zufällig an ein altes Schmähbild gegen die Juden erinnert.<sup>375</sup> Gleichzeitig sind die Schweine die Täter und ist Julian im Bund mit ihnen. Opfer und Täter werden dialektisch verschränkt, was in Bezug auf Julian nicht weiter stören würde, bezüglich der jüdischen Auschwitzopfer aber absolut deplaziert ist. Der Film, der in seiner Sperrigkeit so heftig gegen jede Funktionalisierung ins Feld zieht, verfällt ihr hier selbst und offenbart seine größte, gewaltige Schwachstelle. Die jüdischen Auschwitzopfer, zitiert als Beweis der größten Verbrechen

---

<sup>374</sup> Kleidung, Schuhe und Knöpfe waren einerseits die Sachen, die von den Auschwitzopfern vor den Gaskammern zurückgelassen wurden; andererseits weiß man, dass von den Haaren der Opfer Filzstoff gewonnen wurde und auch von den Leichen verwertet wurde was möglich war.

<sup>375</sup> Seit dem Mittelalter existiert die „Judensau“ als antisemitische Hetzparole. Bildliche Darstellungen des Motivs zeigen eine Sau, auf der Karikaturen von Juden verkehrt herum reiten, an ihren Zitzen saugen, oder sich an ihrem Anus zu schaffen machen.

moderner Zivilisation, werden über das ambivalente Metaphernspiel der ‚Schweinerei‘ mit ihren Tätern eins, und das scheinbar nur, um die Ambivalenz Julians zu unterstreichen.<sup>376</sup>

Die Ambivalenz Julians ist Pasolini sehr wichtig, da Julian für ihn auch den Dichter repräsentiert und Pasolini, wie bereits erwähnt, zu der Zeit die Uneindeutigkeit als eine der letzten verbliebenen Waffen der Kunst ansieht. Und tatsächlich entzieht sich Julian mit dieser Uneindeutigkeit sehr erfolgreich dem Zugriff von Ida und seinen Eltern. Sehr lustig und explizit diesbezüglich Szene 20, in der sich Ida und Berta in ihren Beschreibungen Julians permanent widersprechen, während dieser – weder tot noch lebendig – vor ihnen im Bett liegt. Unmöglich, so Klotz an anderer Stelle, mit Julian etwas anzufangen. Als ‚weder gehorsam noch ungehorsam‘ kann er ihn weder „unter seine Fittiche nehmen“ noch „zerschmettern“ (Szene 24).

Herdhitze dagegen weiß, dass „Widersprüche absolut notwendig sind“ (Szene 24). Die Sodomie Julians schockiert ihn nicht, sondern kommt ihm gelegen, da sie für ihn funktionalisierbar ist. Gegen das neue, „technische!“ (und repressiv-tolerante) neokapitalistische System kommt Julian nicht an.

Die Parallelmontage fordert dazu auf, die Episoden immer wieder neu gegen-zu-lesen, wobei Analogien und Gegensätze in Bewegung bleiben. So wirkt gerade das Ausmaß der Ambivalenz Julians doppelt auf die Figur des Kannibalen zurück. Einerseits ist Julians Uneindeutigkeit Zeichen für die unausweichliche Kompromittiertheit jeglichen Protests in Zeiten des totalen Konsums und profiliert damit den monströsen Protest seines archaischen Gegenübers. Andererseits weist sie auf eine ähnlich gelagerte Ambivalenz im Kannibalen hin. Mag Letzterer noch so ungehorsam sein, so kann man auch bei ihm eine Ambivalenz bezüglich seines Begehrens und Konsums finden. Das hat mit dem doppelten, widersprüchlichen Impuls zu tun, den die Psychoanalyse dem Kannibalismus zuschreibt. Zielt

---

<sup>376</sup> Eine Möglichkeit, der Ambivalenz der Schweinemetapher zu entkommen, wäre eine Unterscheidung zwischen den realen Schweinen (als Opfer) und den metaphorischen Schweinen (die Gesellschaft der faschistischen Väter). Diese Unterscheidung versucht beispielsweise Bazzocchi 2007 S. 78. Gleichzeitig liest gerade Bazzocchi *Porcile* autobiografisch und erkennt in den beiden Söhnen versteckte Selbstportraits – eine Lektüre, die Pasolini mit seiner Aussage, er identifiziere sich mit beiden Söhnen (in Faldini/Fofi 1986 S. 121 ) auch bei vielen anderen Kritikern ausgelöst hat. Doch nimmt man Pasolini als Vorbild der Söhne, dann unterstützt das nur die ambivalente Anlage beider Figuren. Pasolini beschrieb seine Gefühlslage meist als ambivalent und widersprüchlich, auch die gegenüber seinem Vater (Pasolini in Halliday 1995 S. 24). Siehe auch seine Kolumne „Die Angst, gefressen zu werden“, September 1968: Die übermäßige Angst, vom System gefressen/vereinnahmt zu werden, interpretiert Pasolini hier als den insgeheimen Wunsch, vom System gefressen zu werden, Pasolini 1981 S. 25-28.

der Kannibalismus einerseits auf die Zerstörung seines Objekts, so andererseits auf dessen totale Verinnerlichung und Bewahrung. Bezeichnend der liebevolle Blick, mit dem Clémenti sein erstes Opfer betrachtet. Und so kann man auch im Protest des Kannibalen eine übermäßige Hinwendung an ebenjene Gesellschaft entdecken, die er ablehnt und angreifen möchte.<sup>377</sup>

In Erfüllung des Axioms (,Gehorche oder stirb‘) und seiner Hauptmetapher (des Verschlingens) werden beide Söhne am Ende vernichtet und bestialisch verschlungen. Jeder noch so skandalöse Protest, so die pessimistische Grundaussage des Films, lässt sich letztendlich zum Vorteil der Gesellschaft in diese inkorporieren (wo er nicht schon in sich kompromittiert ist). Besonders deutlich wird dies im Falle der Sodomie Julians gezeigt, die zur Vereinigung eines alten mit einem neuen Regime und zusätzlicher Monopolisierung führt. Im Falle des Kannibalen stellt der rituelle, öffentliche Vollzug von Gesetz und Strafe nicht nur Ruhe und Ordnung wieder her, sondern auch die Wirkmächtigkeit von Gesetz und Strafe, welche der regelmäßigen performativen Bestätigung bedürfen.<sup>378</sup>

### Bestialität versus Barbarei

Indem der Kannibale und seine Gefährten an den Boden gepflöckt und den wilden Hunden zum Fraß überlassen werden, wird eine Praxis gezeigt, die in der frühen Neuzeit durchaus gängig war (und die von Montaigne in seiner Verteidigung der historischen Kannibalen zitiert wurde, siehe S. 156)

Sehr viel barbarischer jedoch als dieser ‚bestialische‘ Akt der Bestrafung – und auch als die Taten des Kannibalen – sind die Verbrechen und Machenschaften der modernen Zivilisation, wie sie in der Godesberg-Episode am Beispiel des faschistischen und nachfaschistischen Deutschland zitiert werden. Diese Verbrechen werden ebenfalls mit Metaphern von Konsum und Verdauung erfasst, etwa über die Schweinemetapher oder indem Klotz sich brüstet, sein Magen könne eine „ganze Sozialklasse“ verdauen, oder wenn Bertas grotesk gezeigtes Verschlingen eines Beignets während der Fusionsfeier Klotz dazu

---

<sup>377</sup> Auch die Ursöhne „liebten und bewunderten“ ihren Vater ebenso sehr wie sie ihn hassten, siehe Freud 1940/1999 S. 173.

<sup>378</sup> Und zur Erinnerung: Es war der Urmord und der identifikatorische Verzehr des (Ur-)Vaters, der den ‚Namen des Vaters‘ zu allererst begründete.

inspirieren, auszurufen:

Klotz: „Deutschland, was kannst du verdauen!“

Herdhitze: „Scheiße.“

Klotz: „... und was kannst du scheißen! Keiner schießt mehr als wir Deutsche ... Auf die Herzen unserer puritanischen Söhne.“

Über die Hauptmetaphern von Verschlingen, Konsum und Bestialität spielt der Film permanent verschiedene Formen von Barbarei gegeneinander aus, sowohl innerhalb der jeweiligen Episode als auch zwischen den Episoden. Die Bestialität des Kannibalen steht zum Ersten der Barbarei der (christlichen) Gesetzeshüter in der Ätna-Episode gegenüber, zum Zweiten der Bestialität Julians und zum Dritten der unüberbietbaren Barbarei der faschistischen und nachfaschistischen Gesellschaft. Letztere, die über das „Grunzen“, „Verschlingen“, „Verdauen“ und die Selbsttitulierung als Schweine ebenfalls als bestialisch-kannibalische kodiert wird, steht episodentern wiederum der bestialischen Sodomie Julians entgegen (und verkompliziert Julians Protest).<sup>379</sup> Und so ergibt sich nach und nach ein immer dichteres Gefüge von Analogien und Abgrenzungen, von Spiegelungen und Umkehrungen, indem die eine Barbarei beziehungsweise kannibalische Bestialität die andere perspektiviert und vice versa.

### Ambivalenz und Zweiheit

Man kann *Porcile* einerseits also folgendermaßen lesen: Mit den beiden Episoden werden Kino und Theater gegeneinander ausgespielt und gleichzeitig eine archaische, bildgestützte Eigentlichkeit gegen eine moderne, sprachgestützte Uneigentlichkeit. Letztere Opposition wird am ausdrücklichsten verkörpert durch den Kannibalen und Herdhitze. Diese beiden sind die eigentlichen Widersacher des Films und werden auch motivisch immer wieder in Relation gesetzt. Beide haben sie mit Köpfen zu tun, beide haben sie einen besonderen Bezug zum Schweigen, Herdhitze wird visuell mit jener stummen Großaufnahme eingeführt, die ansonsten dem Kannibalen vorbehalten ist. Dabei ist es Herdhitze, der siegreich hervorgeht und durch Gegenschritt auch mit der Rückholung des Kannibalen in Zusammenhang gebracht wird: In Szene 30 befindet sich der Kannibale mit seinen Gefährten

---

<sup>379</sup> Als Herdhitze die sodomitische Vergangenheit Julians aufrollt, dabei wiederholt ein antikes Griechenland beschwört und vor einem barocken Fresko eines antiken Bacchanals zu sehen ist, kommt eine ganz andere, antik-mythische Konzeption von „Bestialität“ ins Spiel, in der die Grenzen – und der Verkehr – zwischen Tier und Mensch noch durchlässig waren.



auf dem Bergkamm und beobachtet den in weiter Ferne für sie ausgelegten Köder. Es folgt der enorme, dem Blick des Kannibalen angeheftete Zoom hin zu dem nackten Menschenpaar, dann wird hart gegengeschnitten auf das künstlich ausgeleuchtete und regungslose Gesicht Herdhitzes (Szene 31).

Mit Herdhitze und dem Kannibalen kollidieren ein rauschhaftes, sichtbares Aufbegehren des Verdrängten mit perversen, unsichtbaren (oder unsichtbar gemachten) Auswüchsen moderner, rationaler Zivilisation; ein ritualisierter, auch ein wenig existenziell bedingter Kannibalismus mit einem technokratisch und industriell perfektionierten Massenmord und Konsumismus; und eine zwar monströse, aber der Natur noch religiöse verbundene Praxis (die Köpfe werden dem Ätna geopfert) mit einem rein rationalen, wissenschaftlichen Geist, dem nichts, aber auch gar nichts mehr heilig ist.

Andrerseits wird man dem Film und dessen konstruierter Rätselhaftigkeit so nicht gerecht, denn die Dinge liegen tatsächlich komplizierter. So ist die Godesberg-Episode eine filmische Repräsentation des Theaters, was die vielen kinematografischen Referenzen der Episode unterstreichen.<sup>380</sup> Die extreme Eingrenzung und Abdichtung des Bildausschnitts auf die sprechenden Köpfe ist ja nur mit dem filmspezifischen Verfahren der Großaufnahme und des fremdgeleiteten Blicks der Kamera möglich. Das in seiner Artifizialität zugespitzte Schauspiel ist natürlich auch parodistische Bezugnahme auf eine Filmästhetik der Zeit, allen voran der von Godard, dessen Paar Anne Wiazemsky und Jean-Pierre Léaud Pasolini in einer ähnlichen Konstellation auftreten lässt. Doch nicht nur Kino und Theater werden einander gegenübergestellt, sondern auch – und ebenfalls wiederum zugespitzt – zwei Filmpoetiken: die naturalistische Buñuels und die Brecht'sche Godards. Oder innerhalb des Referenzpunktes Theater: das Gebärdentheater Artauds gegen eine kuriose Mischung aus dem *Teatro de Chiacchiera* und Brecht.<sup>381</sup> Dabei finden jeweils beide Film- oder Theaterstile ihre Berechtigung in der Angemessenheit, mit der sie ihre jeweiligen Inhalte und Aussagen vermitteln.

Auch in Bezug auf Julian bleiben alle Fragen offen. Ist er nun Jude oder Schwein? Sein Begehren bleibt ein Rätsel. Er selbst beschreibt es wiederholt als „bestimmt ein Nichts...“, dann in einem unverständlich rätselhaften Monolog gegen Ende (Szene 37) als

---

<sup>380</sup> Neben den Verweisen auf Godard, Marco Ferreri und Eisenstein fallen die Namen Murnau und Chaplin im Gespräch zwischen Ida und Berta (Szene 20).

<sup>381</sup> Vgl. auch Brunetta 1979 S. 106 und Greene 1990 S. 148/149.

eine „Gnade, die [ihn] wie eine Pest getroffen“ habe.<sup>382</sup> Fest steht jedenfalls, dass er eine Komplizenschaft mit seinen Eltern unterhält. Nur lässt sich nicht sagen, wie weit diese geht. Und diese Komplizenschaft kann, wie gesagt, rückbezogen werden auf den Kannibalen und dessen Verhältnis zur nach-faschistischen Gesellschaft über eine einfache Opposition auch hinaus gedacht werden.

Wie Pantenburg schreibt, bedeutet der Kannibalismus nicht nur eine Grenzüberschreitung, sondern auch eine „Arbeit an der Verunsicherung der Grenze selbst“.<sup>383</sup> Lust und Zerstörung, Aneignung und Auflösung, Identifikation und Zersetzung, Innen und Außen, Eigenes und Fremdes fallen in ihm ineinander und lösen eine Mischung aus „Abscheu und Faszination“ aus.<sup>384</sup> Auch in *Porcile* bleiben, trotz seiner dualistischen Anlage, die Dinge in Bewegung und im Austausch, motivisch und semantisch ebenso wie medial. Mehr als alle anderen Filme Pasolinis ist *Porcile* so angelegt, dass sich eine unbegrenzte und in ihrer Bedeutung nicht fixierbare Anzahl von Bezügen und Sinnschichten finden lässt. Das hat zum Ersten mit dem Konstruktionsprinzip des Films zu tun, der Verzahnung zweier Episoden über Analogie und Gegensätzlichkeit. Zum Zweiten mit dem allegorischen Spiel mit den Metaphern Verschlingen, Konsum, Bestialität, und Barbarei, die je nach Kontext und Konstellation Unterschiedliches bedeuten. Und zum Dritten mit der semantische Verdichtung allgemein. Jedes Bild, jedes Wort dieses Films ist nicht nur aufgrund seiner symbolischen oder poetischen Verschlüsselung mehrdeutig, sondern auch hinsichtlich seiner motivischen, formalen und strukturellen Funktion im Beziehungsgeflecht zwischen den Episoden. Und so ist nichts an diesem Film eindeutig, mit Ausnahme des Axioms natürlich, dass jedes Ausscheren aus dem heteronormativen gesellschaftlichen Funktionszusammenhang zum Scheitern verurteilt ist – und das überall und zu jeder Zeit!<sup>385</sup>

---

<sup>382</sup> Für unterschiedliche Erklärungsversuche dieses undurchdringlich allegorischen Monologs, der der Spinoza Sequenz der Theaterfassung entnommen ist, siehe Viano 1993 S. 231/232 und ausführlich Gragnolati/Holzhey 2017.

<sup>383</sup> Pantenburg 2006 S. 26.

<sup>384</sup> Ebda. S. 27.

<sup>385</sup> Siehe Pasolini in Faldini/Fofi 1986 S. 121: „[D]ie Gesellschaft, jede Gesellschaft, frisst sowohl ihre ungehorsamen Kinder, als auch die Kinder, die weder gehorchen noch nicht gehorchen. Die Kinder haben zu folgen, und damit basta“.

Zu weiteren, in meiner Arbeit unerwähnten Details und auch alternativen Lektüren des Films siehe Purdon 1976; Watson 1998; Viano 1993, der den Kannibalen als Unbewusstes Julians interpretiert und damit die universale Aussage (jede Gesellschaft!) der Ätna-Episode verfehlt; Bondavalli 2003 und 2010, die beide Episoden als Ausdruck der Gewalt des neokapitalistischen, konsumistischen Regimes liest, in das wir als Zuschauer einerseits impliziert sind, zu dem wir andererseits aber durch die Übernahme des poetischen Blicks der Davoli Figur auch

Ambivalenz im Sinne von Zweiheit, Gespaltenheit, Doppeldeutigkeit und Dualismus – das ist das Grundprinzip der Allegorie. Ungewöhnlich an *Porcile* ist, auf welche extreme Weise es der Film zu seinem eigenen macht. Nicht nur hat jedes Bild, jedes Sprechen doppelte Bedeutung, indem es zum einen das, was es zeigt oder sagt, bedeutet und zum anderen eine allegorische Aussage beinhaltet. Sondern Letztere ist ebenfalls doppeldeutig, indem sie sich einerseits auf das Axiom ‚Gehorche oder stirb‘ bezieht und andererseits auf den meta-kinematografischen Paragon Bild – Sprache, Film – Theater (und, nachgeordnet, Film – Film, Theater – Theater). Darüber hinaus findet sich die Zweiheit auch noch ins kleinste formale und motivische Detail übersetzt. Das beginnt gleich mit dem Prolog, in dem zunächst nur eine Steintafel zu sehen ist, dann, über einen langsamen Schwenk, die zweite. Derselbe Schwenk, dieselbe Zweiteilung wird im Vorspann (der Doppelung des Prologs ist) wiederholt, jetzt von der einen Stallhälfte in die andere. Doppelt, nämlich schriftbildlich und auditiv, wird die Inschrift der Steintafeln präsentiert, wobei sich bei der zweiten Steintafel die Zunge verdoppelt, metaphorisch wie auch wortwörtlich mit dem Sprecherwechsel von Vater zur Mutter. Zur Einführung Herdhitzes werden die zwei Steintafeln später wiederholt (Szene 21).

Perfekt spiegelsymmetrisch entlang einer vertikalen *und* horizontalen Achse ist das Eingangsbild des Palazzos der Godesberg-Episode (Abb.20), und mit einem Doppelgesicht beginnt der Dialog der deutschen Episode (Ida spricht vom „Januskopf“). Später werden Klotz und Herdhitze auf die „Zweideutigkeit des Bösen“ beziehungsweise „die Zweideutigkeit des Guten“ hinweisen (Szene 26 und 33). Julian ist zugleich das eine wie das andere wie auch weder noch. Ida bezeichnet Klotz als Julians „zweideutigen Freund“ und „zweideutigen Feind“ (Szene 37, das italienische Wort ist „ambiguo“). Ad nauseam werden in der Godesberg-Episode zwei Personen im Dialog einander gegenübergestellt: erst Ida – Julian, dann Klotz – Herdhitze, dazwischen aber auch Ida – Berta, Hans-Günther – Klotz. In der Ätna-Episode sind es zwei Tiere, die der Kannibale verschlingt. Nach dem Zweikampf mit seinem ersten Opfer wird ihm ein Gefährten hinzugesellt. Zweimal wird der Kannibale gezeigt, wie er einen abgeschlagenen Kopf in den Schlund des Vulkans wirft. Zweimal kratzt

---

Distanz einnehmen können; Brisolin 2010, die den Film und Julians *juissance* mit Lacan liest; Zwick 2014, in dessen Interpretation sich beide Söhne für die Gesellschaft opfern und eine paulinische Gnade erfahren; Trentin 2015, der *Porcile* als Vorwegnahme einer „queer art of failure“ liest, wie es auch Gragnolati/Holzhey 2017 tun, die sich besonders auf Julian und seine Begegnung (im Theaterstück) mit Spinoza konzentrieren; und Elduque 2017, der sich ganz auf den metakinematografischen Aspekt des Konsums konzentriert. Bondavalli, Zwick, Trentin, Gragnolati/Holzhey und Elduque gehen in ihren Lektüren auf die Faschismusreferenz kaum und auf die Ambivalenz der Schweinemetapher gar nicht ein.

sich Julian zu einem „mi gratto la testa“ am Kopf, zweimal hört man von ihm die Zeile „bestimmt ein Nichts ...“. Zweimal wird zu Hans-Günther geschnitten, wie er seine Zunge im Spiegel (!) anschaut (Abb.29). Und der Film endet wirkmächtig mit dem Gesicht Herdhitzes, das durch seinen zum Schweigen anleitenden Zeigefinger in zwei Hälften geteilt ist (Abb.30).<sup>386</sup>



Abb.29



Abb.30

### Zeichenkörper

In dieser Priorisierung formaler Abstraktion und verstiegener konzeptioneller Spielanleitung bleibt für eine empathische, affizierende Präsenz der Körper nicht viel Raum. Mit einer Ausnahme sind die Figuren weniger lebendige Körper als Personifikationen und Diskursvermittler. Ganz offensichtlich ist dies in der Godesberg-Episode mit seinen *talking heads*. Der Film setzt wie andere Filme Pasolinis zu der Zeit eine Reihe von Stars ein, lässt diese jedoch nicht ihr reiches Mienenspiel entfalten, sondern unterwirft sie einem spröden Textvortrag. Dadurch verlieren sie recht schnell ihren ursprünglichen ‚Appeal‘ und werden tatsächlich zu „reinen Vermittlern von Ideen“ („Manifest für ein Neues Theater“), zu monotonen, übertriebenen und besonders im Falle Léaud/Wiazemsky deutlich ‚geborgten‘ Zeichenkörpern. Körperlichkeit kommt, wenn man so will, in der Godesberg-Episode nur auf abstrakter, allegorischer Ebene vor, als konzeptionelle Motivik und Metaphorik. Dann allerdings massiv. Unaufhörlich sprechen die Figuren in Metaphern des Körpers, vom Verdauen und Verschlucken, vom „Pissen“ (gegen die Berliner Mauer), vom Essen (und auch der Stadt Essen) und an prominenter Stelle auch vom Scheißen.

---

<sup>386</sup> Sicher ist es kein Zufall, wenn Herdhitze auf die Frage, ob er ein Bier haben möchte, mit „vielleicht auch zwei“ antwortet (Szene 33).

Zwar setzt die Ätna-Episode auf eine rein physische Präsenz der Körper, doch dreht sich auch hier letztendlich alles um ein Schauspiel der Zeichen und der Zeichenhaftigkeit. Mag diese Episode noch so sehr eine intensive Körperlichkeit in einem traumähnlichen Bilderreigen inszenieren, so bleibt die Aufforderung an den Zuschauer zu einem sekundärprozesshaften Verstehen durchweg akut. Nicht nur weil die vielen Symbole und Assoziationen aufgrund ihres Bekanntheitsgrads besonders deutlich sind, der Zuschauer sie durchgehend ganz bewusst übersetzt. Oder weil Clémentis Spiel, so reich es auch manchmal ist, dann wieder überzeichnet und darin starr wird. Sondern vor allem aufgrund der Parallelmontage. Zu unterbrochen, zu zerhackt sind die Szenen, als dass sie ihren Rausch voll entfalten könnten. Die konzentrierte Aufmerksamkeit, die man der deutschen Episode zu zollen hat, lässt sich in dem raschen Wechsel der Episoden nicht einfach abstellen. Des Weiteren verweist die Parallelmontage durchgehend auf die Inszenierung der Ätna-Episode als Metacinema. Dadurch wird Clémenti letztendlich auch vor allem Chiffre, sein sinnliches, hervorgehobenes Spiel mit dem Mund wichtigste Metapher einer der Godesberg-Episode entgegengesetzten anderen (konsumistischen und semiotischen) Oralität.

Es gibt nur eine Figur, die eine relative Eigenständigkeit gegenüber dem Allegorischen behält. Sie wird von Ninetto Davoli gespielt und taucht in beiden Episoden in kleinen Rollen auf. In der Ätna-Episode sieht man Davolis (hier namenlose) Figur zum ersten Mal, als er unverbunden mit dem Geschehen unter den Glocken eines Kirchturms zum Flötenspiel tanzt (27). Dann wird er zweimal auf dem Dorfplatz gezeigt (Szene 27 Abb.31, und Szene 38). Beide Male steht er etwas abseits der zusammengelaufenen Menge, vor einem Busch mit leuchtend roten beziehungsweise violetten Blüten. Auch ganz zum Schluss, als die Kannibalen auf dem Berg hingerichtet werden, ist er wieder dabei und bleibt als letzter zurück (Szene 43). Suggestiert sein Gesichtsausdruck auf dem Dorfplatz eine Mischung aus Neugier und Nicht-Verstehen, so kommt bei der Hinrichtung auf dem Berg noch Mitleid und Entsetzen dazu. In der Godesberg-Episode spielt Davoli einen italienischen Gastarbeiter, den Gärtner Maracchione. Fröhlich und freundlich wechselt er ein paar Worte mit Julian, als dieser auf dem Weg zum Schweinekoben ist (Szene 40). Kurz darauf ist er Teil der Gutsarbeiterdelegation, die die Fusionsfeier unterbricht und entsetzt und unter Tränen, vom Tod Julians berichtet (Szene 44, Abb.32)



Abb.31



Abb.32

Kritiker haben in der Davoli-Figur einen sympathisierenden Beobachter und damit Stellvertreter des Zuschauers gesehen. In beiden Episoden ist Davoli außenstehender, vorurteilsfreier Zeuge, dem das Schicksal der Protagonisten nahegeht und dessen Ausdruck vermittelt, dass er nicht wirklich versteht, was passiert beziehungsweise wie die Dinge passieren konnten. Wichtiger scheint allerdings, dass mit ihm der Film sein Prinzip der Dopplung, aber auch die vorherrschende Atmosphäre der Anspannung bricht. Davoli tritt als Solitär auf beziehungsweise als Teil einer Menge (und in der Godesberg-Episode eines nichtfamiliären, generationenübergreifenden Zusammenhalts). Er ist nur Doppel seiner selbst. Auch löst sich in den kurzen Momenten, in denen er erscheint, die durchgehende Spannung und Anspannung des Films. Am deutlichsten ist dies in der Szene mit dem Glockenturm und jener mit Julian hinter dem Schloss. Wenn Davoli farbenfroh und fröhlich gekleidet auf dem Glockenturm tanzt und hinter den Glocken und Pfeilern nur seine abgeschnittenen Beine und Arme oder Teile seines Oberkörpers oder Kopfs zu sehen sind, dann wirkt zwar auch hier die zerstückelnde, hart schneidende Gewalt des Films. Trotzdem eignet der Szene etwas sehr Friedliches, Fröhliches und wortwörtlich Leichtfüßiges. Leicht und fröhlich ist auch Maracchiones Erscheinung auf dem Feld hinter dem Schloss. Zum ersten Mal in der Godesberg-Episode wird ein offener, unbegrenzter landschaftlicher Raum gezeigt, und es die einzige Stelle, an der eine erfrischende, körperliche Ungezwungenheit wirkt, die sogar Julian mit ansteckt.

Als ein der Natur noch ursprünglich verbundenes, naiv-unschuldiges und freundlich-fröhliches subproletarisches Wesen stand der junge Ninetto Davoli für Pasolini auch im wirklichen Leben. Insofern entspricht die Figur Davolis in *Porcile* auch nur seinem Typus oder vorkodierten Zeichenkörper. Doch lässt sich dieser Typus trotz seiner Kodierung nicht auf seine Zeichenhaftigkeit reduzieren. Mit seiner Physiognomie und seinem offenen, vorurteilsfreien und staunenden Blick bietet Ninetto Davoli immer einen eigenständigen,

unerschöpflichen Schauwert. In *Porcile* ist für einen solchen Typus allerdings kaum mehr Platz, seine Zeit ist vorbei, die Freude jeweils nur kurz.

## Studentenrevolution und Formen des Widerstands

Gedreht vor dem Hintergrund von Studentenrevolution, Arbeiterrevolten und der Konsolidierung einer Reihe radikal linker Gruppierungen, formuliert der Film *Porcile* ein Schließen jedes utopischen Horizonts. Als Allegorie auf die (nach)faschistische und, mit Herdhitze, repressiv-tolerante Konsumgesellschaft (Deutschlands *und* Italiens) ist er von einer Abgründigkeit, die erst 1975 mit *Salò* – einem Film, den *Porcile* in vielerlei Hinsicht vorausnimmt – ihresgleichen findet.<sup>387</sup>

Pasolinis fortgesetztes Klagen gegen die Kultur der Industrie, des Konsums und der Gleichmacherei beziehungsweise Ver(klein)bürgerlichung des ganzen Landes ab Mitte der 1960er Jahre sind hinlänglich bekannt und beschrieben worden. Lautstark opponierte er gegen die Aufbruchsstimmung der Zeit und schoss sich auf Verluste und Zerstörungen aller Art ein.<sup>388</sup> Die Faschismusmetapher – eine Konstante in Pasolinis Denken seit den 1950er Jahren – tritt dabei immer mehr in den Vordergrund. In *Porcile* kulminiert sie auf ein Art und Weise, die eines seiner zentralen späteren Argumente vorwegnimmt: dass die verspätete Industrialisierung und schließlich der Neokapitalismus in den 1960er und -70er Jahren in Italien jene kulturelle Gleichschaltung (inklusive eines „Genozids“ aller Andersartiger) durchgesetzt habe, die sich in Deutschland ab 1918 vollzog (und ihren Höhepunkt im Nationalsozialismus fand).<sup>389</sup>

---

<sup>387</sup> Kaum ein Kritiker, der auf die Parallelen nicht verweist. Hier wie dort spielt das Geschehen in einem Palazzo, dem Sitz einer perversen faschistischen bzw. nach-faschistischen Herrschaft, deren Konsum vor nichts Halt macht; in beiden Filmen wird die Abgründigkeit des Geschehens in ein strenges formales Korsett gezwängt; in dem zynischen Grinsen von Klotz und Herhitze kann man einen Vorboten des nihilistischen Lachens der Herren von *Salò* sehen, in der Vereinnahmung von Grosz und Brecht in *Porcile* eine Vorwegnahme des Ausverkaufs der gesamten Moderne in *Salò*. *Salò* übertrifft die Godesberg Episode allerdings insofern, als hier jeder Protest bereits im Keim erstickt wird und der konsumistische Kreislauf komplett geschlossen wird, wenn die Herren auch noch ihre eigene Scheiße verzehren.

<sup>388</sup> Siehe Pasolinis Beiträge für seine Kolumne in der Zeitschrift *Tempo* in den Jahren 1966–1969, gesammelt in *Chaos. Gegen den Terror*, Pasolini 1981. Im Vergleich zu seinen journalistischen Interventionen der 1970er Jahre, gesammelt in den *Freibeuterschriften*, ist Pasolinis Ton in diesen Kolumnen allerdings noch vergleichsweise mild und weniger einseitig.

<sup>389</sup> Das Argument, Italien habe in den 1960er Jahren dieselbe Entwicklung durchgemacht wie Deutschland ab 1918, macht er in seinem bekannten Aufsatz „Von den Glühwürmchen“, Pasolini 1979 S. 67-73, weiterführend dazu siehe Groß 2013 S. 48-51. Zur Faschismusmetapher: In den 1950ern und frühen 1960ern greift Pasolini wiederholt auf den Begriff des Lagers (oder, wie in *Accattone*: Buchenwald) zurück, um die unwürdigen Lebensumstände in den Borgate zu beschreiben. Ab Mitte der 1960er und besonders in seinen Theaterstücken

Berühmt-berüchtigt im Kontext der Studentenrevolution Pasolinis Gedicht „Die KPI an die Jugend“ von 1968.<sup>390</sup> Darin wirft Pasolini den Studenten vor, in ihrem (vermeintlichen) Wissen darum, was richtig und was falsch ist oder wer dazugehört und wer nicht, auch nur den Dogmatismus und Moralismus ihrer Eltern zu übernehmen und linksfaschistisch zu wenden. Mit diesem Wissen und ihrem selbtherrlichen Bestehen auf ihrem ‚guten‘ (bürgerlichen) Recht wollten sie letztlich auch nichts anderes, als die Macht an sich zu reißen. Anlässlich des gewaltsamen Zusammenstoßes von Studenten und Polizisten in der Valle Giulia am ersten März 1968 wirft er ihnen bekanntlich Klassenblindheit vor, da in Wahrheit die Polizisten – als „Söhne von armen Leuten“ und von der Armut gezwungen, „Skaven zu sein“ – die eigentlich unterdrückte Klasse stellten.

Das Gedicht wurde ein Skandal, isolierte Pasolini innerhalb der Linken über Jahre hinweg und wird bis heute als Parteinahme Pasolinis mit den Polizisten interpretiert. Wird es hier erneut aufgegriffen, dann aus dem Grund, dass Pasolinis Parteinahme so eindeutig gar nicht war.<sup>391</sup>

Pasolini nennt sich einig mit den Studenten in der prinzipiellen Abneigung der Institution Polizei, möchte nur darauf hinweisen, dass es bei dem Zusammenstoß in der Valle Giulia zu einem versteckten Klassenkampf kam, in dem die Studenten („obwohl im Recht“) die Reichen waren, die Polizisten dagegen („im Unrecht“) die Armen, der „Sieg“ der Studenten also „ein schöner war!“. In der meist vernachlässigten zweiten Hälfte des Gedichts fordert er die Studenten auf, die Parteizentrale der KPI zu besetzen (daher der Titel), die „immerhin noch in der Opposition ist [...] und deren theoretisches Ziel die Zerstörung der Macht ist“. Gleichzeitig merkt er den bürgerlichen Ausverkauf auch dieser Partei an und stellt

---

kommt das Lager für eine dystopische bürgerliche Moderne allgemein zu stehen. In seinen Kolumnen für *Tempo* wechseln sich die Termini „faschistisch“ und „terroristisch“ ab für die Beschreibung dessen, was Pasolini als moralische Druckausübung von rechter und klerikaler wie linker und radikaler Seite wahrnimmt. Zwischendurch kämpft er auch gegen tatsächliche Hinterlassenschaften des historischen Faschismus an, wie zum Beispiel das aus der Zeit Mussolinis stammende, noch wirksame Strafbuch. Ende der 1960er und in den 1970er kommt es dann zur Gleichsetzung von Faschismus mit Konsumismus, kultureller Gleichschaltung, der Vernichtung jedes Außen und dem absoluten Horror. Für eine historische Kontextualisierung von Pasolinis – in der Zeit nicht unüblichem – Einsatz der Faschismusmetapher, siehe Gordon 2012a. Siehe Gordon 2012b für Pasolinis problematische Identifikation mit der Figur des Juden als „Anderen“ und „Opfer“. Gordon erwähnt *Porcile* nicht. Doch zeigt der Film an der Figur des Julian, der Dichter, sexuell Perverser, Jude und Schwein zugleich ist, wie problematisch Pasolinis Rückübertragung seiner eigenen Ambivalenzen auf die Figur des Juden sein kann.

<sup>390</sup> Pasolini 1982 S. 187-193. Das Gedicht sollte im Kulturmagazin *Nuovi Argomenti* im Sommer 1968 erscheinen, wurde aber ohne Pasolinis Zustimmung in der populären Wochenzeitschrift *Espresso* unter dem erfundenen Titel „Ich hasse Euch, Studenten“ vorabgedruckt.

<sup>391</sup> Wie generell keine politische Position Pasolinis zwischen 1968 und seinem Tod 1975 eine eindeutige war. Seine journalistischen Interventionen der Spätphase sind weiterhin an erster Stelle polemisch und auf unbedingte Anti-Orthodoxie aus; an zweiter Stelle sprunghaft und widersprüchlich; und an dritter Stelle zu selbstbezogen um in irgendeinem politischen Kollektiv Platz zu finden.



so im Schlussabsatz seine Empfehlung wieder infrage, stellt sein ganzes Gedicht und sich selbst infrage, flüchtet sich in die Ambiguität, schließt jedoch mit der Bemerkung, dass er auf der Seite der Studenten kämpfen werde, sollte der Bürgerkrieg tatsächlich die einzige Option sein.

In der „Apologie“, die Pasolini dem Gedicht folgen lässt, weist er darauf hin, dass das Gedicht „ironisch und selbstironisch“ gewesen sei.<sup>392</sup> Er habe die Studenten provozieren wollen und müssen, um an den Kern des Problems heranzukommen, nämlich die Frage, ob eine Revolution anstelle eines Bürgerkrieges überhaupt noch möglich sei. Für eine Revolution sei ein nichtbürgerlicher Blick auf die Bourgeoisie nötig, wie er für seine eigene Generation dank der Bauern und der (alten) Arbeiterklasse noch möglich war. In Zeiten des Neokapitalismus beziehungsweise der „totalen Industrialisierung“ und am „Vorabend der totalen Gleichsetzung der Geschichte der Bourgeoisie mit der Geschichte der Menschheit“ reiche es deshalb nicht aus, die marxistischen Klassiker zu zitieren, sondern man müsse an einer Analyse des (eigenen) Kleinbürgertums und der Ver(klein)bürgerlichung von Arbeitern und Bauern ansetzen und versuchen, einen nichtbürgerlichen Blick einzunehmen. Die Studenten seien „vermutlich die letzte Generation, die noch Arbeiter und Bauern sieht“, und sie müssten und könnten (?) sich also noch für die nichtbürgerliche Welt entscheiden.<sup>393</sup>

In seiner Kolumne lobt Pasolini, dass der Studentenprotest Probleme, die zuvor als rein „technisch“(!) zu lösende angesehen worden seien, wieder als politische erkennbar gemacht habe und nennt die Studentenrevolution in einem Atemzug mit der Resistenza als die „beiden einzigen revolutionär-demokratischen Erfahrungen der Italiener“.<sup>394</sup> Er befürwortet den studentischen Sprechchor auf den Straßen in Verteidigung des griechischen Widerstandskämpfers Alexandros Pangouilis, wünscht sich dergleichen mehr und hofft, gegen Ende 1969, dass die Bewegung noch nicht an ihrem Ende sei.<sup>395</sup>

Pasolinis Haltung gegenüber den Studenten ist gespalten, voller „Zuneigung und Abneigung, Zustimmung oder Wut“, wie er schreibt.<sup>396</sup> Am meisten scheint ihn, der zu dieser Zeit an wirklich allem zweifelt und den Zweifel und die Verzweiflung in den Vordergrund

---

<sup>392</sup> Pasolini 1982 S. 192–196, Zitat S. 193.

<sup>393</sup> Zitate ebda. S. 195, 196 und 194.

<sup>394</sup> Pasolini 1981 S. 20 und S. 31.

<sup>395</sup> Ebda. S. 56 f. und S. 157.

<sup>396</sup> Ebda. S. 39. Die Kolumne, der dieses Zitat entnommen ist, trägt den bezeichnenden Titel „Warum ich nicht Vater sein will“.

seiner Produktion stellt,<sup>397</sup> die selbstgewisse Rhetorik der Studenten gestört zu haben. Ganz persönlich trifft ihn auch der Generationenkonflikt (das zentrale Thema seiner Theaterstücke). Und zu guter Letzt wird mit den revoltierenden Studenten ein Dilemma ganz akut, das ihn ebenfalls persönlich betrifft und zeitlebens beschäftigt: Wie man sich überhaupt als Bürgerlicher gegen das Bürgertum erheben könne, ohne von diesem eh nur wieder eingeholt zu werden.

Dem Aufstand im eigenen Land stellt Pasolini bis 1969 die amerikanische Bürgerrechtsbewegung entgegen.<sup>398</sup> Der Studentenprotest sei hier mit der Bürgerrechtsbewegung vereint, der ‚Blick von außen‘ auf die eigene Klasse durch die Schwarzen gewährleistet. Anstelle eines überholten Jargons, niederdrückenden Traditionen und dem Greifen nach Macht entdeckt er im SNSC eine Art früh-christliche Spiritualität und Resoltheit, einen mythischen Demokratismus, einen radikalen Anti-Konsumismus sowie ein poetisch irrationales Verhalten: anstatt sich mit den Polizisten zu prügeln gibt man ihnen Blumen. Somit erfinde man eine „neue“ revolutionäre Sprache, wie insgesamt die ganze Stimmung in Amerika die eines radikalen Neuanfangs sei. Vor allem aber findet Pasolini Dichter und Literaten mit an vorderster Front, wie man sie aus Italien nicht kannte: die Beatniks Ginsberg, Ferlinghetti und Kerouac, bei denen Protest und Regelverletzung untrennbar mit einer ungebändigten, ungehorsamen, sich daneben benehmenden und skandalösen (versoffenen, verkifften, schwulen) Körperlichkeit verbunden war.

Mit der, einem schwarzen Widerstandslied entnommenen, Parole „den eigenen Körper in den Kampf werfen“<sup>399</sup> kommt Pasolini 1966 aus New York zurück und fordert den Protest minoritärer Körper. Körper, die skandalisieren weil sie schwarz, jüdisch, homosexuell sind und also über die Bärte und langen Haare der Studenten hinausgehen. Den skandalösen Körper rückt er anschließend ins Zentrum seiner der Bourgeoisie gewidmeten Filme (*Edipe Re*, *Teorema*, *Porcile* und *Medea*) und steigert dessen Skandal hin auf sexuelle Übertretungen und Tabubrüche aller Art; schleudert – durchaus im Einklang mit dem Zeitgeist – dem „moralischen Terror“, von dem er sich von links wie rechts umgeben sieht, ein ungebändigtes

---

<sup>397</sup> Siehe Pasolini in „Die Angst, gefressen zu werden“ (1968): „Deshalb glaube ich, dass die einzig mögliche Reaktion auf die Ungerechtigkeit und Vulgarität der Welt heute die Verzweiflung ist – aber nur die individuelle, nicht-kodifizierte Verzweiflung“, Pasolini 1981 S. 27. Im Gespräch mit Dufлот erklärt er sich als von den Dichtern der beat generation inspiriert und nennt *Teorema* und *Porcile* „Gedichte in Form eines Verzweiflungsschreis“ („poèmes en forme de cri de désespoir“ im Original), Dufлот 2002 S. 95/96.

<sup>398</sup> Siehe „Bürgerkrieg“, „Die KPI an die Jugend!“ und „Apologie“, Pasolini 1982 S. 179–196. Ausführlich zu Pasolinis Amerikabegeisterung Bondavalli 2003 und 2009. Die Begeisterung fand im April 1969 allerdings ein Ende, weil Pasolini vor Ort nur mehr ‚Folklore‘ vorfand, siehe seine Kolumne für *Il Tempo* vom 19.4.1969 in Pasolini 1999 S. 1206, zitiert auch in Bondavalli 2003 S. 213.

<sup>399</sup> „Bürgerkrieg“, Pasolini 1982 S. 186.

Triebgeschehen entgegen; weicht vom Zeitgeist allerdings darin ab, wie unironisch und ernstgemeint er eine archaisch-heilige Barbarei gegenüber der modernen Zivilisation profiliert.

## Fazit

Der Film *Porcile* nimmt im Werk Pasolinis der zweiten Hälfte der 1960er Jahre insofern eine Schlüsselstellung ein, als er Pasolinis Positionen dieser Zeit am ausdrücklichsten subsumiert. Behandeln auch die anderen Filme der Zeit den Gegensatz von Mythos/Irrationalität und Moderne/technokratischen Kapitalismus, so stoßen diese Pole in *Porcile* in destillierter, allegorisch zugespitzter Form aufeinander. Ein diffuses Konvolut von Versatzstücken aus Mythos, Psychoanalyse und Vorgeschichte alterniert mit einem abstrahierten Porträt des faschistisch-industriellen Komplexes der Jahre 1967/1968. Barbarei wird gegen Barbarei gestellt, wobei die faschistische und neofaschistische sich als unüberbietbar erweist. Der ineffektiven, harmlosen Revolte der Studenten (denen in der Figur der Ida trotz allen Hohns auch mit Sympathie begegnet wird) wird ein Körperskandal entgegengesetzt, der mit Kannibalismus und bestialischer Sodomie weiter geht als der der anderen Filme. Die alte agrarische sowie die kommunistische Arbeiterwelt kommen mit den Gutsarbeitern ebenfalls vor, allerdings nur am Rande und als Reminiszenz.<sup>400</sup>

Direkt umgesetzt findet sich schließlich auch Pasolinis programmatische Vorgabe der Zeit, Filme zu machen, die schwierig, elitär, „unverdaulich“ und entweder „stumm“ oder „durchgehend gesprochen“ seien sollten, um einer konsumistischen Vereinnahmung zu entgehen.<sup>401</sup> Der Film wurde dafür fest in den Schraubstock der Allegorie gespannt und das gesamte Arsenal allegorischer Topoi aufgefahren – von Szenerien, Motiven und formaler Anordnung über Bruchstückhaftigkeit und Rätselhaftigkeit bis hin zu wechselhaft besetzten Metaphern und struktureller Zweifelt. Pasolini hat Stummheit bereits in *Edipe Re* (1967) und *Teorema* (1968) extensiv eingesetzt, doch nie zuvor so konsequent wie in der Ätna-Episode. Gleiches gilt für das mehrdeutige Dauersprechen der Godesberg-Episode. Und nicht zuletzt stellt der Film das Thema des Konsums und der Verdauung nicht nur in sein Zentrum, sondern dies auch noch auf so sperrige Art und Weise, dass er tatsächlich Pasolinis

---

<sup>400</sup> Als während der Fusionsfeier die Bauern und anderen Gutsarbeiter angekündigt werden, die vom Tod Julians berichten werden, bemerkt Herdhitze, dass diese von Italienern angeführt werden, die nur Togliatti im Kopf haben, worauf Klotz bemerkt, dass Togliatti tot ist.

<sup>401</sup> Pasolini 1969 S. 364: „[O] fare del cinema muto, o fare del cinema completamente parlato, esclusivamente parlato“.

„unverdaulichster“ Film wird. Dadurch gelingt dem Film, was den beiden Söhnen im Film nicht gelingt: einen Protest zu formulieren, der tatsächlich der Vereinnahmung entgeht. Von Anfang an kommt der Film bei Publikum und Kritik nicht an und wird bis heute kaum gezeigt.

## SCHLUSSBEMERKUNG

Wurde der Film *Porcile* lange Zeit von der Forschung vernachlässigt, so mehrten sich in jüngster Zeit die Auseinandersetzungen mit ihm.<sup>402</sup> Dies geschieht im Rahmen eines generell zunehmenden Interesses an den schwierigen bis hochgradig vertrackten, oft unvollendeten und besonders widersprüchlichen literarischen Werken Pasolinis ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre – wie beispielsweise seine Theaterstücke, seine Gedichtsammlung *Trasumanar e Organizzar*, sein Prosawerk *Divina Mimesis*, sein Paulus Drehbuch oder Porno-Theo-Colossal Projekt und sein Romankonvolut *Petrolio*.<sup>403</sup> Da in vielen dieser Werke eine höchst konfliktreiche, anti-normative und zerstörerische Sexualität offensiv in den Vordergrund tritt, sind diese Werke insbesondere für queere Lektüreansätze interessant.

In diesem Zusammenhang haben Filippo Trentin, Christoph Holzhey und Manuele Gragnolati vor kurzem vorgeschlagen, *Porcile* als Beispiel einer „queer art of failure“ (Halberstam) *avant la lettre* zu lesen. Der ‚anti-social‘ Rückzug der Söhne in eine dem Produktivitätsimperativ gegenüber subversive sexuelle Praxis, ihr Ausstieg aus der Gesellschaft aber auch ihr Scheitern könne vor diesem Hintergrund als ein letztendlich erfolgreicher Widerstand gegen das heteronormative, neokapitalistische System verstanden werden.<sup>404</sup> Über Halberstam hinaus und mit weiteren Theoretikern des „negative turn in queer theory“ könne Pasolinis Wende hin zu einer apokalyptischen Negativität, seine Regression in den Mythos, sein Thematisieren des Versagens und seine Praxis des Unvollendet-Lassens generell als eine überzeugende künstlerische und existentielle Möglichkeit gesehen werden, sich von der Kulturindustrie nicht vereinnahmen zu lassen.<sup>405</sup>

Trentin, Gragnolati und Hozhey, die auf die Ambivalenz der Schweinemetapher nicht eingehen und auch nicht erwähnen, dass beide Söhne am Ende der Stärkung des Systems (und

---

<sup>402</sup> Lange Zeit existierten als ausführlichere Besprechungen nur die Studien von Purdon 1976, Viano 1993 und Watson 1998. In den 2000er Jahren folgten Bondavalli 2003/2010, Mariniello 2009, Chiacchiararelli 2011, Gilardelli 2011, Brisolin 2012, Chiesi 2013, Luci 2014, Seeßlen 2014, Trentin 2015, Gragnolati/Holzhey 2017 und Elduque 2017.

<sup>403</sup> Siehe z.B. Casi 2005, Maggi 2009, Casi et al. 2012, di Blasi et al. 2012, Messina 2012, Gragnolati 2012, Desogus et al. 2015. Wegweisend für die Verlagerung des Interesses auf die hermetischen, Gattung- und Formzersetzenden und oft unvollendet gelassenen literarischen Werke Pasolinis ab Mitte der 1960er Jahre war Carla Benedetti mit ihrer Studie *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impure*, 1998.

<sup>404</sup> Siehe Trentin 2015 und Gragnolati/Holzhey 2017.

<sup>405</sup> Siehe Gragnolati 2012, Holzhey 2012, und die Konferenz *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec* in Paris 2014, deren Ergebnisse in dem Sammelband von Desogus et al. 2015 veröffentlicht wurden.

einer Produktivitätssteigerung durch Monopolisierung im Falle Julians) zuwirken, lokalisieren das Queere des Films auf inhaltlich-textueller Ebene – dem devianten Begehren als Protest und mystischer Erfahrungsmöglichkeit – und konzentrieren sich dabei auf die Figur Julians. Dabei kann man gerade bei *Porcile* das Queere auch in der formalen Struktur gespiegelt sehen. Wie bereits erwähnt ließ die Notwendigkeit verschlüsselter Zeichensprache die Allegorie von Anfang an dominantes Stilmittel des queeren Films werden. Gleichzeitig wurde sie für dieses Kino insofern attraktiv, als sie sich auch für ein reiches *Spiel* mit Zeichenambivalenz, Maskerade und exponierter Bedeutungsaufladung eignet.<sup>406</sup> In dieser doppelten Anlage, dem Verstecken einerseits und dem Exponieren und Aufladen andererseits, kann man vielleicht eine grundlegende Affinität der Allegorie zu jener anderen Zeichenökonomie sehen, auf die queeres Begehren unter repressiven gesellschaftlichen Bedingungen auch im Alltag zurückgreifen muss. So schreibt Harold Beaver Anfang der 1980er Jahre in Bezug auf den Homosexuellen:

„The homosexual is beset by signs, by the urge to interpret whatever transpires, or fails to transpire, between himself and every chance acquaintance. He is a prodigious consumer of signs – of hidden meanings, hidden symbols, hidden potentiality. Exclusion from the common code impels the frenzied quest”.<sup>407</sup>

Beaver bindet diese homosexuelle Zeichenökonomie an die moderne Ästhetik von Marcel Proust und Jean Cocteau an, Naomi Greene, die Beaver in ihrer Studie zu Pasolini aufgreift, fügt Pasolini in diese Ahnenreihe ein:

“Pasolini, too, was driven to discover what lay behind appearances. His evocation of the sacred implied a will to transcend the world of social and historical truths just as the insinuations of his lingering and ‘fetishistic’ camera betrayed a desire to go beyond the seeming ‘naturalness’ of reality. His sensibility, shaped by an early love of symbolist poetry, was essentially hostile to an aesthetic of naturalism, an aesthetic that embraces the world as it seems. Drawn instead to decipher the hidden meanings behind phenomena, and to art and style seen as a transformation of the ‘real’, this sensibility was prone to see the world in terms of the ‘signs’ offered by previous cultures – signs that provided the impetus and material for still further pastiche and stylization, for still greater transgression.”<sup>408</sup>

Pasolinis Homosexualität war seit den 1940er Jahren öffentlich bekannt und ein Skandal, er machte sie vordergründig jedoch nie zum Thema und wollte sein Werk nicht unter

---

<sup>406</sup> Siehe Tedjasukmana 2014 S. 277 f.

<sup>407</sup> Beaver 1981 S. 105.

<sup>408</sup> Greene 1990 S. 51.

diesem Aspekt beurteilt sehen. Wie viele Kritiker betonen, war Homosexualität für Pasolini weniger eine Identität als Inbegriff einer Alterität. In den meisten seiner Werke ist sie wenn dann implizierter Subtext seiner Valorisierung und Verteidigung des Anderen, Devianten, Diffamierten und Ausgeschlossenen – wie beispielsweise der Zuhälter, Prostituierten und Diebe in *Accattone*.<sup>409</sup> Mit wenigen Ausnahmen am Ende seines Lebens<sup>410</sup> äußerte sich Pasolini auch öffentlich nie isoliert zur Unterdrückung der Homosexuellen, sondern immer im Zusammenhang mit gesellschaftlichem Ausschluss und Rassismus allgemein. Die Heftigkeit seines Anschreibens gegen den moralischen Terror oder die „erpresserischen“ Vorgaben der Zeit ab Mitte der 1960er Jahre hat sicher einen Grund in seiner ganz persönlichen (und lebenslangen) Erfahrung mit homophober Anfeindung und Ablehnung – und wurde stets auch so interpretiert.<sup>411</sup> Gleichzeitig gelang es Pasolini von Anfang an, persönliche Belange überzeugend in ein allgemeinpolitisches Engagement zu wenden.

Im Gegensatz zu *Accattone* (dem ein queerer Subtext untergründig parallel laufen mag) und zu *Uccellacci e Uccellini* (der nichts Queeres hat), tritt in *Porcile* mit der anal-oralen Achse sexueller Perversion das Queere deutlich in den Vordergrund und wird als Tabu vorgeführt, über das man wenn dann versteckt in der Öffentlichkeit sprechen darf: Julian spricht von seiner Leidenschaft als „bestimmt ein Nichts. Ein verwehtes Blatt, eine quietschende Tür ... ein fernes Grunzen ...“. Als Herdhitze in Szene 35 ansetzt, Julians Sodomie mit den Schweinen beim Namen zu nennen, winkt Herr Klotz – der sich zuvor noch mit großem Interesse die Naziverbrechen erzählen ließ! – mit dem Satz ab: „Wir haben einen Punkt erreicht, da für Sie ein Sprechen und für mich ein Hören nicht länger möglich scheint.“ Der Kannibale lebt seine Leidenschaft nur für den Zuschauer sichtbar aus und versteckt sich vor seiner eigenen Gesellschaft in der Einöde des Ätnas. Dieses Motiv des tabuisierten und zugleich ambivalenten Begehren beider Söhne ist dabei Ausgangspunkt für ein – selbst für queere Filme ungewöhnliches – Spiel mit struktureller Zeichenambivalenz und Maskerade: Zweiheit wird noch bis in die kleinsten semantischen, motivischen und formalen Details

---

<sup>409</sup> Zur Unterwelt und insbesondere der Figur des Diebes als versteckte Kodierung von Homosexualität, die man damals nicht hätte offen darstellen können, siehe Greene S.50 f. (die Beaver im Kontext ihrer Besprechung von *Accattone* zitiert), Viano 1993 S. 78 f. und Joubert-Laurencin 1995 S. 61.

<sup>410</sup> Siehe das späte Interview von Dufлот mit Pasolini in Dufлот 2002 S. 208-223 und „Die Homosexuellen“, einen Beitrag für die Zeitschrift *Tempo* aus dem Jahr 1974, Pasolini 1979 S. 114-120.

<sup>411</sup> Siehe Pasolinis marxistisch-intellektuellen Weggefährten Franco Fortini, Fortini 2009 S. 72. Zum „Männermythos“ und der homophoben Sozialität der italienischen kommunistischen Partei, unter denen Pasolini zeitlebens besonders litt weil er sich der Partei verbunden fühlte, siehe Maria-Antonietta Macciocchis Vorwort in Pasolinis Freibeuterschriften, Pasolini 1979 S. 7-16.

übersetzt, Bedeutung bis auf die Ebene des Lauts destabilisiert, und ein Zeichenexzess und eine Theatralität aufgeführt, die nicht nur in Pasolinis filmischen Werk einmalig sind.

Pasolinis Rekurs auf die Allegorie mag von einer homosexuellen Zeichenökonomie mit-motiviert sein, folgt aber vielen weiteren Impulsen. Diese sind ein marxistisches Deutungsmandat, ein stetes Denken in kulturwissenschaftlichen Bezügen, eine Sehnsucht nach verlorenen Welten, eine religiöse Prägung und ein (von sexuellen Präferenzen unabhängiger) *poetischer* Wille zu einem Mehr an Bedeutsamkeit. Resultat dieser Impulse ist eine besonders ausgeprägte Textualität seiner Filme. Wie Rhodie schreibt, war das Reale (im Sinne von Wirklichem) in seinen Filmen von Anfang an textuell, „not only textual by being within a film, but textual in the manner of its formation, always removed from the thing or event, always a quotation of them, not so much object as consciousness“.<sup>412</sup> Gleichzeitig anerkennt auch Rhodie das Wirken der Realität in Pasolinis Filmen, allerdings nicht als Repräsentiertes sondern – passend zu Pasolinis filmtheoretischen Überlegungen – als Agierendes: “[R]eality is and is not the subject of Pasolinis work. He points to it, but by using it. Reality is not what he represents, but rather the element that ‘acts’ within it”.<sup>413</sup>

Pasolini zeigt uns trotz dokumentarischer Momente keine realistischen Weltentwürfe, sondern vielfach und stets widersprüchlich gedeutete. Seine Deutungsvorgaben liefert er vergleichsweise explizit mit und alludiert sie noch bis in die kleinsten Details. Dabei erhebt er sich nie über die Dinge, die er zeigt, maßt sich keinen objektiven Blick an, sondern führt das Subjektive seiner Perspektive stets deutlich mit vor. Innerhalb dieser textuelle Zurichtung und subjektiven Perspektivierung lässt er die konkreten Phänomene sich unterschiedlich „aufführen“. In *Accattone* fängt Pasolini seine von der Straße gegriffenen, spaßenden und wütenden Figuren auf eine Art ein, die gerade deren Nicht-Subsumierbarkeit gegenüber der diskursiven und subjektiven Rahmung vorführt. In *Uccellacci e Uccellini* ist das Agieren der Körper gegenüber der allegorischen Abstraktion ausgewogen, da allegorische Bedeutung und phänomenaler Mehrwert komödiantisch aufeinandertreffen. In *Porcile* schließlich verschiebt sich alles zu Gunsten eines gedanklichen, allegorisch sperrigen Spiels mit Zeichen und Zeichensprachen, werden die Körper zu abstrahierten Diskursvermittler beziehungsweise wird wildes Körpertreiben auch nur zu einer Chiffre.

---

<sup>412</sup> Rhodie 1999 S.168.

<sup>413</sup> Rhodie 1995 S. 6.



Bibliographie der zitierten Literatur:

- Agamben 2002      Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main 2002.
- Agamben 2005      Giorgio Agamben: *Profanierungen*, Frankfurt am Main 2005.
- Anderson 2009      Perry Anderson: „An Invertebrate Left“, in *London Review of Books*, Vol. 31 Nr. 5, 2009, S. 12-18.
- Arabatzis 1998      Stavros Arabatzis: *Allegorie und Symbol. Untersuchung zu Walter Benjamins Auffassung des Allegorischen in ihrer Bedeutung für das Verständnis von Werken der Bildenden Kunst und Literatur*, Nürnberg 1998.
- Arnheim 2002      Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Frankfurt am Main 2002.
- Arnheim 2004      Rudolf Arnheim: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte Photographie – Film – Rundfunk*, Frankfurt am Main 2004.
- Auerbach 2001      Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen/Basel 2001.
- Auerbach 2016      Erich Auerbach: „Figura“, Neuedition des Textes von 1938 in Friedrich Balke und Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura*, München 2016, S. 121-188.
- Bachtin 1969      Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969.
- Bachtin 2008      Michail Bachtin: *Chronotopos*, Frankfurt am Main 2008.
- Beaver 1981      Harold Beaver: „Homosexual Signs“, in *Critical Inquiry*, Vol. 8 Nr. 1, Autumn 1981, S. 99–119.
- Balázs 1961      Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1961.
- Balázs 2001a      Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main 2001.
- Balázs 2001b      Béla Balázs: *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main 2001.
- Balázs 2003      Béla Balázs: „Zur Kunstphilosophie des Films“, in Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 201-223.

- Balke 2016 Friedrich Balke: „Mimesis und Figura. Erich Auerbachs niederer Materialismus“, in Friedrich Balke und Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura*, München 2016, S. 13-88.
- Ballhausen et al. Thomas Ballhausen, Günter Krenn und Lydia Marinelli (Hrsg): *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Wien 2006.
- Baudry 1997 Jean Louis Baudry: „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in *Psyche* 48, 1994, S. 1047–1074.
- Bazzocchi 2007 Marco Antonio Bazzocchi: *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Turin 2007.
- Benedetti 1998 Carla Benedetti: *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impure*, Turin 1998.
- Benjamin 1991/I.1 Walter Benjamin: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in ders., *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* Band I.1, Frankfurt am Main 1991, S. 203-409.
- Benjamin 1991/I.2 Walter Benjamin: „Zentralpark“, in ders., *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* Band I.2, Frankfurt am Main 1991, S. 657-690.
- Benjamin 1991/I.3 „Anmerkungen der Herausgeber“, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser zu Walter Benjamin, *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* Band I.3., Frankfurt am Main 1991.
- Bondanella 1983 Peter Bondanella: *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*, New York 1983.
- Bondavalli 2003 Simona Bondavalli: *The Buffoon and the Magician: Poetry, spectacle und critical discourse in the works of Pier Paolo Pasolini*, unveröffentlichte Dissertation an der University of Washington, 2003, ProQuest Dissertation Publisher.
- Bondavalli 2009 Simona Bondavalli: „Giving Flowers to the Policemen: Pasolini, ‘Flower Children,’ and *figli di papà*“, in Ben Lawton und Maura Bergonzoni (Hrsg.), *Pier Paolo Pasolini. In Living Memory*, Washington D.C. 2009, S. 33-48.
- Bondavalli 2010 Simona Bondavalli: „Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pier Paolo Pasolini’s *Porcile*“, ursprünglich in *Italica* Vol. 87 Nr. 3, 2010, S. 408-427, online abrufbar auf <https://www.thefreelibrary.com>

- Borsò 1984 Vittoria Borsò: "Uccellacci e Uccellini: Eine poetische Metapher", in Hermann H. Wetzell (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini*. (Mannheimer Analytika 2), Mannheim 1984, S. 87–102.
- Brisolin 2010 Viola Brisolin: „Martyrdom Postponed: the Subject between Law and Transgression and Beyond. Reading Pasolini’s *Porcile* with Lacan”, in *Italian Studies* Vol. 65 Nr. 1, 2010, S. 107-122.
- Brunetta 1979 G.P. Brunetta: *Forma e Parole nel Cinema. Il Film Muto. Pasolini, Antonioni*, Padua 1979.
- Bruno 1994 Guiliana Bruno: “The Body of Pasolini’s Semiotics: A Sequel Twenty Years Later”, in Patrick Rumble und Bart Testa (Hrsg.), *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, Toronto 1994, S. 88-105.
- Buchanan 2006 Ian Buchanan: *Fredric Jameson. Live Theory*, London/New York 2006.
- Buchloh 2000 Benjamin Buchloh: “Memory Lessons and History Tableaux: James Coleman’s Archaeology of Spectacle”, in ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/London 2000, S. 141-178.
- Buchloh 2006 Benjamin Buchloh: “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, in Alexander Alberro und Sabeth Buchmann (Hrsg.), *Art after Conceptual Art*, Cambridge/London 2006, S. 27-52.
- Bürger 1974 Peter Bürger: “Der Allegoriebegriff Benjamins“, in ders., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 92–98.
- Butler et al. 2000 Judith Butler, Ernesto Laclau und Slavoj Žižek: *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London/New York 2000.
- Büttner et al. 2006 Frank Büttner und Andreas Gott dang: *Einführung in die Ikonographie*, München 2006.
- Casi 2005 Stefano Casi: *I teatri di Pasolini*, Milan 2005.
- Casi et al. 2012 Stefano Casi, Angela Felice und Gerardo Guccini (Hrsg.): *Pasolini e il teatro*, Venedig 2012.
- Cesarino 2010 Cesare Cesarino: “The Southern Answer: Pasolini, Universalism, Decolonization“, in *Critical Inquiry* Vol. 36 Nr.4, Summer 2010, S. 673–696.

- Chiacchiararelli 2011 Marialaura Chiacchiararelli: “‘Per mia sacra volontà’. Il ripudio della società dei padri in *Porcile*“, in *Quaderni del '900*, Jahrgang XI 2011, S. 83-92.
- Chiesa 2006 Lorenzo Chiesa: “Pasolini, Badiou, Zizek und das Erbe der christlichen Liebe“, in Marc de Kesel und Dominiek Hoens (Hrsg.), *Wieder Religion? Christentum im zeitgenössischen kritischen Denken – Lacan, Zizek, Badiou u.a.*, Wien 2006, S. 107-126.
- Chiesi 2013 Roberto Chiesi: „Un ‚uomo nuovo‘ del presente, ‚venuto su dal niente‘. Pasolini e il ritratto della borghesia nell’episodio contemporaneo di *Porcile*“, in *Studi Pasoliniani*, Vol.7, S. 23-34.
- de Giusti 2001 Luciano de Gusti: “L’oralità poetica nel cinema“, in Peter Kuon (Hrsg.), *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, Frankfurt am Main 2001, S. 107-114.
- de Lauretis 1981 Teresa de Lauretis: „Language, Representation, Practice: Re-reading Pasolini’s Essays on Cinema“, in *Italian Quarterly* Nr. 82-3, Fall Winter 1981, S. 155-166.
- de Lauretis 1984 Teresa de Lauretis: *Alice Doesn’t. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984.
- Deleuze 1997/1 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main 1997.
- de Man 2012 Paul de Man: *Allegorien des Lesens II. Die Rousseau-Aufsätze*, Berlin 2012.
- Desogus et al. 2015 Paolo Desogus, Manuele Gagnolati, Christoph F.E. Holzhey und Davide Luglio: „Pier Paolo Pasolini entre régression et échec“, *La Rivista* 4, 2015, online abrufbar: <https://etudesitaliennes.hypotheses.org/5321>
- di Blasi et al. 2012 Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati und Christoph F.E. Holzhey: *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini’s Multistable Subjectivities, Tradition, Geographies*, Wien/Berlin 2012.
- di Maio 2009 Fabrizio di Maio: *Pier Paolo Pasolini: il teatro in un porcile*, Rom 2009.
- Drügh 2000 Heinz Drügh: *Andersrede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg 2000.
- Duflot 2002 Jean Duflot: *Pier Paolo Pasolini. Der Traum des Centaur. Dialoge. 1968-1975*, Berlin 2002.
- Echle 2010 Evelyn Echle: *Danse Macabre im Kino. Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*, Stuttgart 2010.

- Eco 1972 Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 1972.
- Eisenstein 2006 Sergej Eisenstein: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt am Main 2006.
- Elduque 2017 Albert Elduque: „Hungry gazes, digesting closeups: Pasolini, *Porcile* and the politics of consumption“, in *Screen*, Vol. 58 Nr. 2, June 2017, S. 119–140.
- Eliade 1961 Mirca Eliade: *Mythen, Träume und Mysterien*, Salzburg 1961.
- Elliott/Purdy 1997 Bridget Elliott und Anthony Purdy (1997): *Peter Greenaway. Architecture and Allegory*, West Sussex 1997.
- Engell 2012 Lorenz Engell: „Kommentar (zu Pasolinis ‚Die Schriftsprache der Wirklichkeit‘)“, in *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 2/2012, Hamburg, S. 91-97.
- Faldini/Fofi 1986 Franca Faldini und Goffredo Fofi (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini. Lichter der Vorstädte*, Hofheim 1986.
- Fink-Eitel 1994 Hinrich Fink-Eitel: *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*, Hamburg 1994.
- Finter 1984 Helga Finter: „San Pier Paolo oder ‚Alles ist Paradies in der Hölle‘“, in Hans Jürgen Heinrichs (Hrsg.), *Der Körper und seine Sprachen*, Frankfurt am Main 1984, S. 61-91.
- Fletcher 1964 Angus Fletcher: *Allegory. Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca/London 1964.
- Fineman 1980 Joel Fineman: „The Structure of Allegorical Desire“, in *October*, Heft 12, 1980, S. 47-66.
- Fortini 2009 Franco Fortini: „Durch Pasolini hindurch“, in *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* Nr. 73, 2009, S. 63-75.
- Freitag 1999 Gretel Freitag: *Metaphern von Musik und Stille als Erkenntnismittel in den Filmen Pasolinis*, Frankfurt am Main 1999.
- Freud 1923/1999 Sigmund Freud: „Das Ich und das Es“, in ders., *Gesammelte Werke* Band XIII S. 237-289, Frankfurt am Main 1999.
- Freud 1940/1999 Sigmund Freud: „Totem und Tabu“, in ders., *Gesammelte Werke* Band IX, Frankfurt am Main 1999.
- Freunde e.V. 1994 Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.: *Pier Paolo Pasolini*, Kinemathek Heft Nr. 84, Berlin 1994.

- Fritz/Stewart 2006 Jochen Fritz und Neil Stewart (Hrsg.): *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*, Köln/Wien 2006.
- Frye 2000 Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957/2000.
- Gadamer 1990 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960/1990.
- Gilardelli 2011 Anna Gilardelli: „Il volto e l'allegoria: ‚Teorema‘ e ‚Porcile‘“, in *bianco e nero* Nr. 571, 2011, S. 7-19.
- Gordon 2012a Robert S.C. Gordon: *The Holocaust in Italian Culture, 1944-2010*, Stanford 2012.
- Gordon 2012b Robert S.C. Gordon: „Pasolini as Jew, Between Israel and Europe“, in Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati und Christoph F.E. Holzhey (Hrsg.), *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Wien/Berlin 2012, S. 37-58.
- Gordon 2012c Robert S.C. Gordon: „Pasolini and the ‚Lager Complex‘“, in David Messina (Hrsg.), *Corpus XXX: Pasolini, Petrolio, Salò*, Bologna 2012, S. 29-48.
- Graeventiz 1998 Gerhart von Graeventiz: „Gewendete Allegorie. Das Ende der ‚Erlebnislyrik‘ und die Vorbereitung einer Poetik der modernen Lyrik in Goethes Sonett-Zyklus von 1815/1827“, in Eva Horn und Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie: Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen 1998, S. 97-117.
- Gagnolati 2012 Manuele Gagnolati: „Pasolini's queer performance: *La Divina Mimesis* between Dante and *Petrolio*“, in David Messina (Hrsg.), *Corpus XXX: Pasolini, Petrolio, Salò*, Bologna, S. 134-164.
- Gagnolati/  
Holzhey 2017 Manuele Gagnolati und Christoph F.E. Holzhey: „Alternative Passivität? Spinoza in Pasolinis *Schweinestall*“, in Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling (Hrsg.), *Conatus und Lebensnot. Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie*, Wien/Berlin 2017, S. 49-65. (In englischer Übersetzung online abrufbar auf [worldpicturejournal.com](http://worldpicturejournal.com))
- Gramsci 1980 Antonio Gramsci: *Zu Politik, Geschichte und Kultur. Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1980.
- Gramsci 1987 Antonio Gramsci: *Gedanken zur Kultur*, Leipzig 1987.
- Greene 1990 Naomi Greene: *Pir Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*, Princeton 1990.

- Groß 2008a Bernhard Groß: *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, Berlin 2008.
- Groß 2008b Bernhard Groß: „Figur und Wahrnehmung. Zur Genealogie des Bildraums bei Pier Paolo Pasolini“, in Thomas Koebner und Irmbert Schenk (Hrsg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films*, München 2008, S.227-240.
- Groß 2012 Bernhard Groß: „Reconciliation and Stark Incompatibility: Pasolinis ‚Africa‘ and Greek Tragedy“, in Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati und Christoph F.E. Holzhey (Hrsg.), *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Wien/Berlin 2012, S. 167-186.
- Groß 2013 Bernhard Groß: „Die Kunst des Uneigentlichen oder ‚Woher kommen die kleinen Kinder?‘ Pasolinis Politik der Form“, in Uta Felten und Kristin Mlynec-Theil (Hrsg.), *Pasolini intermedial*, Frankfurt/Main 2013, S. 43-70.
- Gunning 2000 Tom Gunning: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London 2000.
- Halliday 1995 John Halliday: *Pasolini über Pasolini. Im Gespräch mit John Halliday*, Wien/Bozen 1995.
- Hansen 1991 Miriam Hansen: *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge/London 1991.
- Hardt/Weeks 2000 Michael Hardt und Kathi Weeks (Hrsg.): *The Jameson Reader*, Oxford/Malden 2000.
- Haselstein 2016 Ulrike Haselstein (Hrsg.): *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin/Boston 2016.
- Hildebrandt 2016 Toni Hildebrandt: „Allegorien des Profanen im Fremden in Pasolinis Werk nach 1968“, in Ulrike Haselstein (Hrsg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin/Boston 2016, S. 651-673.
- Hillach 1976 Ansgar Hillach: „Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen“, in W. Martin Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1976, S. 105-142.
- Holzhey 2012 Christoph F.E. Holzhey: „‘La vera Diversità’: Multistability, Circularity, and Abjection in Pasolini's *Pilade*“, in Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati und Christoph F.E. Holzhey (Hrsg.), *The*

*Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Wien/Berlin 2012, S. 19-36.

- Horn/ Weinberg 1998 Eva Horn und Manfred Weinberg: „Vorwort“, in Eva Horn und Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie: Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen 1998, S. 7-28.
- Horn 1998 Eva Horn: „‘Ehren-Zeichen‘ und ‚zärtlicher Euphemismus‘. Allegorien des Todes“, in Eva Horn und Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie: Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen 1998, S. 133-147.
- Impelluso 2005 Lucia Impelluso: *Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere, Fabelwesen*, Berlin 2005.
- Jameson 1992 Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1992.
- Jameson 1995 Fredric Jameson: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Indiana/London 1995.
- Jameson 2001 Fredric Jameson: „From Metaphor to Allegory“, in Cynthia Davidson (Hrsg.), *Anything*, Cambridge/London 2001, S. 24-36.
- Jameson 2002 Fredric Jameson: *The Political Unconscious*, London 2002.
- Jameson 2007 Fredric Jameson: *Signatures of the Visible*, New York/London 2007.
- Jansen/Schütte 1985 Peter W. Jansen und Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, (Reihe Hanser Film 12), München/Wien 1985.
- Jaspers et al. 2006 Kristina Jaspers und Wolf Unterberger (Hrsg.): *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin 2006.
- J.-Laurencin 1995 Hervé Joubert-Laurencin: *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris 1995.
- J.-Laurencin 2007 Hervé Joubert-Laurencin: „Pasolini-Barthes: Engagement et Suspension de Sens“, in *Studi Pasoliniani*, 1 2007, S. 55-67.
- Katuszewski 2015 Pierre Katuszewski: *Le Théâtre de Pier Paolo Pasolini*, Lausanne 2015.
- Kezich 1991 Tullio Kezich: „Cani e Porci“, in Laura Betti und Michele Gulinucci (Hrsg.), *Le regole di un'illusione: i film, i cinema*, Rom 1991, S. 386-389.
- Knaller 2003 Susanne Knaller: *Zeitgenössische Allegorien. Literatur, Kunst, Theorie*, München 2003.



- Koch 2002 Gertrud Koch: „Traumleinwand – filmtheoretische Ausdeutungen eines psychoanalytischen Konzepts“, in Stefan Hau, Wolfgang Leuschner und Heinrich Deserno (Hrsg.), *Traum-Expeditionen*, Tübingen 2002, S. 277-288.
- Koch 2016 Gertrud Koch: „Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films“, in dies., *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*, München 2016.
- Kracauer 2012 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 2012.
- Krämer 2008 Sybille Krämer: „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hrsg.): *Bild – Schrift – Zahl*, München 2008, S. 157-176.
- Kuon 2001 Peter Kuon: „Corpi/Körper: Pier Paolo Pasolini“, in Peter Kuon (Hrsg.), *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, Frankfurt/M. 2001, S. 7-18.
- Kurz 1978 Gerhard Kurz: „Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie“, in Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1978, S. 12-24.
- Kurz 1988 Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1988.
- Kuzniar 2000 Alice Kuzniar: *The Queer German Cinema*, Stanford 2000.
- Langford 2006 Michelle Langford: *Allegorical Images. Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*, Bristol/Portland 2006.
- Laplanche/P. 1973 J. Laplanche und J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1973.
- Linder 1981 Jutta Linder: *Pasolini als Dramatiker*, Frankfurt am Main/Bern 1981.
- Lindner 2000 Burkhardt Lindner: „Allegorie“, in Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Band I, Frankfurt am Main 2000, S. 50-94.
- Lobsien 2016 Verena Olejniczak Lobsien: „Topopoetik der Herrschaft“, in Ulrike Haselstein (Hrsg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin/Boston 2016, S. 382-413.
- Logemann et al 2013 Cornelia Logemann, Miriam Oesterreich und Julia Rüthemann (Hrsg.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*, Bielefeld 2013.

- Lohmeier 1996 Anke-Marie Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen 1996.
- Lowenstein 2005 Adam Lowenstein: *Shocking Representations. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York 2005.
- Luci 2014 Alfredo Luci: "Potere e trasgressione in *Porcile* di Pasolini", in *Esperienze Letterarie*, 39. Jahrgang Nr. 1, 2014, S. 33-42.
- Luglio 2012 Davide Luglio: "Pasolini e il 'vaccino' di Barthes", in Stefano Casi, Angela Felice und Gerardo Guccini (Hrsg.): *Pasolini e il teatro*, Venedig 2012, S. 230-240.
- Macciocchi 1979 Maria-Antonietta Macciocchi: "Pasolini: Die Ermordung eines Dissidenten", Vorwort in Pier Paolo Pasolini, *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*, Berlin 1979, S. 7-16.
- Madsen 1991 Deborah Madsen: *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon*, New York 1991.
- Madsen 1996 Deborah Madsen: *Allegory in America. From Puritanism to Postmodernism*, London 1996.
- Maggi 2009 Armando Maggi: *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to de Sade*, Chicago 2009.
- Mahler 2016 Andreas Mahler: „Allegorie und Aisthesis“, in Ulrike Haselstein (Hrsg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin/Boston 2016, S. 354-381.
- Mariniello 1995 Silvestra Mariniello: "Temporality and the Culture of Intervention", in *Boundary 2*, 22.3. 1995, S. 111-39.
- Mariniello 2009 Silvestra Mariniello: „*Teorema, Porcile* e *Salò*: il potere e la società storiche“, in Ben Lawton und Maura Bergonzoni (Hrsg.), *Pier Paolo Pasolini. In Living Memory*, Washington D.C. 2009, S. 159-184.
- Menke 2010 Bettine Menke und Anselm Haverkamp: „Allegorie“, in Karlheinz Barck et al. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, Stuttgart/Weimar Studienausgabe 2010, S. 40-104. Darin Menke Abschnitt III „Aestetica“, S. 70-95 und IV „Postmoderne Allegorie Teil 2. Allegorie und Geschlechterdifferenz“, S. 100-104.
- Menke 2011 Bettine Menke: „Ursprung des Deutschen Trauerspiels“, in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 210-228.

- Menke 2016 Bettine Menke: „Allegorie: ‚Ostentation der Faktur‘ und ‚Theorie‘. Einleitung“, in Ulrike Haselstein (Hrsg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin/Boston 2016, S. 113-135.
- Messina 2012 Davide Messina: *Corpus XXX. Pasolini, Petrolio, Salò*, Bologna 2012.
- Minas 1986 Günter Minas: „Ein Fresko auf einer großen Wand... Die Bedeutung der Malerei für die Filmarbeit Pasolinis“, in Christoph Klimke (Hrsg.), *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*, Frankfurt am Main 1986, S. 51-69.
- Mödersheim 1998 Sabine Mödersheim: „Materiale und mediale Aspekte der Emblematis“, in Eva Horn und Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie: Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen 1998, S.201-220.
- Montaigne 2011 Michel de Montaigne: „Über die Menschenfresser“, in ders., *Essais*, Band 1 der Gesamtausgabe, München 2011, S. 314 – 333.
- Nowell-Smith 1976 Geoffrey Nowell-Smith: „Pasolini’s originality“, in Paul Willemen (Hrsg.), *Pier Paolo Pasolini*, London 1976, S. 2-8.
- Oster 2001 Angela Oster: „Il gran salto – Pier Paolo Pasolinis häretische Poetologie des Kinos“, in Peter Kuon (Hrsg.), *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, Frankfurt am Main 2001, S. 19-34.
- Owens 1994 Craig Owens: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/London 1994.
- Pantenburg 2006 Volker Pantenburg: „Faim de Cinéma. Jean Luc Godard: hungrig“, in Jochen Fritz und Neil Stewart: *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*, Köln 2006, S.25 – 54.
- Pasolini 1969 Pier Paolo Pasolini: „La Parola orale meravigliosa possibilità del cinema“, in *Cinema Nuovo* 201, settembre-ottobre 1969, S. 363-367.
- Pasolini 1978 Pier Paolo Pasolini: *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*, Berlin 1978.
- Pasolini 1981 Pier Paolo Pasolini: *Chaos. Gegen den Terror*, Berlin 1981.
- Pasolini 1982 Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrungen. ‚Empirismo Eretico‘. Schriften zur Sprache, Literatur und Film*, Frankfurt am Main 1982.
- Pasolini 1984 Pier Paolo Pasolini: „Der Schweinestall“ (Schauspiel), in ders., *Orgie/Der Schweinestall*, Frankfurt am Main, 1984.

- Pasolini 1988 Pier Paolo Pasolini: „Manifest für ein Neues Theater“, in Emmanuel Bohn und Siegmund Schröder (Hrsg.), *Theater des Zorns und der Zärtlichkeit*, Bielefeld 1988, S. 9 – 25.
- Pasolini 1991 Pier Paolo Pasolini: *Das Herz der Vernunft. Gedichte, Geschichten, Polemiken, Bilder*, hrsg. von Burkhard Kroeber, Berlin 1991.
- Pasolini 1992 Pier Paolo Pasolini: *Große Vögel, Kleine Vögel*, Berlin 1992.
- Pasolini 1999 Pier Paolo Pasolini: *Tutte le Opere: Saggi sulla politica a sulla società*, hrsg. von Walter Siti und Silvia de Laude, Mailand 1999.
- Pasolini 2001 Pier Paolo Pasolini: *Tutte le Opere: Teatro*, hrsg. von Walter Siti, Mailand 2001.
- Pasolini 2012 Pier Paolo Pasolini: „Die Schriftsprache der Wirklichkeit“, in *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 2/2012, S. 71-90.
- Pasolini 2015 Pier Paolo Pasolini: *Empirismo Eretico*, Mailand 1972/2015.
- Paech 2002 Joachim Paech: „Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film“, in Hans-Edwin Friedrich und Uli Jung (Hrsg.), *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld 2002, S. 67-80.
- Purdon 1976 Noel Purdon: „Pasolini: The Film of Alienation“, in Paul Willemen (Hrsg.), *Pier Paolo Pasolini*, London 1976, S. 9-14.
- Rappaport 2002 Mark Rappaport: „The Autobiography of Pier Paolo Pasolini“, in *Film Quarterly* Vol.56 No.1, Autumn 2002, S. 2-8.
- Raulet 1999 Gérard Raulet: „Allegorie und Moderne“, in Klaus Garber und Ludger Rehm (Hrsg.), *Benjamin Global*. Band 1, München 1999, S. 203-219.
- Reijen 1992 Willem van Reijen (Hrsg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992.
- Reiss 1970 Gunter Reiss: *Allegorisierung und modern Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns*, München 1970.
- Rhodes 2007a John David Rhodes: *Stupendous, miserable City. Pasolini's Rome*, Minneapolis 2007.
- Rhodes 2007b John David Rhodes: „Allegory, mise-en-scène, AIDS: interpreting safe“ in James Morrison (Hrsg.), *The Cinema of Todd Haynes: All That Heaven Allows*, London/New York 2007, S. 68-78.
- Rhodie 1995 Sam Rhodie: *the passion of pier paolo pasolini*, Bloomington/Indianapolis 1995.

- Rhodie 1999 Sam Rhodie: "Neo-realism and Pasolini: The Desire for Reality", in Zygmunt Baranski (Hrsg.), *Pasolini Old and New. Surveys and Studies*, Dublin 1999, S. 163-184.
- Rhodie 2009 Sam Rhodie: "Doubles", in Ben Lawton und Maura Bergonzoni (Hrsg.), *Pier Paolo Pasolini. In Living Memory*, Washington D.C. 2009, S. 71-76.
- Rinaldi 1990 Ronaldo Rinaldi: *L'irricoscibile Pasolini*, Rovito 1990.
- Rue 2004 JJ Rue: *Mangez-vous les uns les autres. Petite histoire du cannibalisme au cinéma*, Lille 2004.
- Rumble 1996 Patrick Rumble: *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto/Buffalo/London 1996.
- Schade et al 1994 Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln/Weimar/Wien 1994.
- Sedelmeier 2016 Florian Sedelmeier: „Die Allegorie in der postkolonialen Literatur und Literaturtheorie“, in Ulrike Haselstein (Hrsg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin/Boston 2016, S. 528-556.
- Selden 2016 Daniel Selden: „The Crossing Out of Egypt. Introductory Essay“, in Ulrike Haselstein (Hrsg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin/Boston 2016, S. 3-30.
- Seeßlen 2014 Georg Seeßlen: „Porcile (Orgia) - Versuch über einen lange unsichtbaren Film“, Booklet zur Filmgalerie 451 DVD *Der Schweinestall (Porcile)*, Berlin 2014, S. 3-22.
- Shohat/Stam 1994 Ella Shohat und Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London/New York 1994.
- Siti 2009 Walter Siti: "Das verlassene Werk", in *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 73 2009, S. 109-126.
- Sitney 1995 P. Adams Sitney: *Vital Crises in Italian Cinema. Iconography, Stylistics, Politics*, Austin 1995.
- Sörensen 1972 Bengt Algot Sörensen (Hrsg.): *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1972.
- Spencer 1985 Lloyd Spencer: "Allegory in the World of the Commodity: the Importance of Central Park", in *New German Critique* Nr. 34, Winter 1985, S. 59-77.

- Steimatsky 2003 Noa Steimatsky: "Pasolini on 'Terra Sancta': Towards a Theology of Film", in Ivone Margulies (Hrsg.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, Durham/London 2003, S. 245-269.
- Tarnow 2014 Ulrike Tarnow (Hrsg.): *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, München 2014.
- Tedjasukmana 2014 Chris Tedjasukmana: *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*, München 2014.
- Teskey 1996 Gordon Teskey: *Allegory and Violence*, Ithaca/London 1996.
- Theweleit 2007 Klaus Theweleit: "Merkwürdig Besessen. Pier Paolo Pasolinis *Accattone* und *Edipe Re*", in *Spex. Magazin für Popkultur*, Ausgabe 03/07, S. 134-137.
- Thiele 2006 Ansgar Thiele: „Schuss und Gegenschuss ist Krieg. Teil I: Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film, Teil II: Jean-Luc Godards *Notre Musique*“, im online journal *metaphorik.de*, abrufbar auf [www.metaphorik.de/de/autor/thiele-ansgar.html](http://www.metaphorik.de/de/autor/thiele-ansgar.html)
- Tragatschnig 2004 Ulrich Tragatschnig: *Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900*, Berlin 2004.
- Trentin 2013 Filippo Trentin: "'Organizing Pessimism': Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini", in *Modern Language Review* Nr. 108, 2013, S. 1021-41.
- Trentin 2015 Filippo Trentin: "Pasolini's Anti-Relationality. *Porcile* and the Negative Turn in Queer Theory", in *LaRivista* 4, 2015, S. 216-233. Online abrufbar auf <http://etudesitaliennes.hypotheses.org/5321>
- van Watson 1998 William van Watson: „(B)Oinking with Pier Paolo: Pasolini's Pigsty and the Death of Dialectic“, in *Romance Languages Annual IX*, 1998, S. 383-389.
- Viano 1993 Maurizio Viano: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley/Los Angeles/ London 1993.
- Vighi 2003 Fabio Vighi: "Pasolini and Exclusion. Žižek, Agamben and the Modern Sub-proletariat" in *Theory, Culture & Society* Vol. 20(5), 2003, S. 99-121.
- Wagner 2001 Birgit Wagner: "La Ricotta. Körper, Medien, Intermedialität", in Peter Kuon (Hrsg.), *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, Frankfurt/M. 2001, S. 81-92.

- Wagner 1989            Monika Wagner: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989.
- Walsh 1996            Michael Walsh: „Jameson and ‘Global Aesthetics’“, in David Bordwell and Noel Carroll (Hrsg.), *Post-Theory. Reconstructing Film-Studies*, Madison 1996, S. 481-500.
- Ward 1995            David Ward: *A Poetics of Resistance. Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini*, London 1995.
- Warncke 2005        Carsten-Peter Warncke: *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005.
- Weinberg 1998        Manfred Weinberg: „Aby Warburgs ‚Ikonologie des Zwischenraums‘ im Horizont der Allegorie“, in Eva Horn und Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie: Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen 1998, S. 233-250.
- Wenk 1996            Silke Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit: Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln/Weimar/Wien 1996.
- Weigel 1994        Sigrid Weigel: „Von der ‚anderen Rede‘ zur Rede des Anderen. Zur Vorgeschichte der Allegorie der Moderne im Barock“, in Sigrid Schade et al. (Hrsg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 159-170.
- Weis 2005            Marc Weis: „Erleuchtung beim Lichtbildvortrag. Von der Wirkung der Kunstinterpretation Robert Longhis auf Pasolini“, in Bernhart Schwenk und Michael Semff (Hrsg.), *Pier Paolo Pasolini und der Tod*, München/Ostfildern-Ruit 2005, S. 53-64.
- Whittock 1990        Trevor Whittock: *Metaphor and Film*, Cambridge 1990.
- Witte 1998            Karsten Witte: *Die Körper des Ketzers. Pier Paolo Pasolini*, Berlin 1998.
- Wood 2016            Christopher Wood: „Allegorie und Prophezeiung“, in Ulrike Haselstein (Hrsg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin/Boston 2016, S. 567-598.
- Xavier 1997        Ishmail Xavier: *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*, Minneapolis 1997.
- Xavier 2004        Ishmail Xavier: „Historical Allegory“, in Toby Miller und Robert Stam (Hrsg.), *A Companion to Film Theory*, Malden/Oxford/Carlton 1999/2004, S. 333-362.

- Žižek 2014                      Slavoj Žižek (2014): *The Universal Exception*, London/New York 2006/2014.
- Zumbusch 2004                Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004.
- Zwick 2014                      Reinhold Zwick: *Passion und Transformation. Biblische Resonanzen in Pier Paolo Pasolinis „mythischen Quartett“*, Marburg 2014.



## Abbildungsverzeichnis:

### Kapitel I:

Abb. 1: „Schleifstein-Emblem“ aus Jacob Cats, *Proteus*, 1627

Abb. 2: Cesare Ripa, *Bellezza*, 1593

Abb. 3: Tizian, *Amor sacro e Amor profano*, 1515, Galleria Borghese Rom

### Kapitel II:

(Alle Abbildungen in diesem Kapitel sind Standbildaufnahmen der Autorin)

Abb. 4 -10: *Accattone*, Pier Paolo Pasolini, 1961

Abb. 11-18: *Uccellacci e Uccellini*, Pier Paolo Pasolini, 1965

Abb. 19-32: *Porcile*, Pier Paolo Pasolini, 1969