

Reflexionen zu der Ausstellung *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni Figurative*

Von Mario Wachter

Pier Paolo Pasolini (kurz: PPP) ist noch heute, beinahe ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, allgegenwärtig in seiner geliebten Heimatstadt Bologna: seien es zeitlose Parolen an rissigen Hausfassaden oder sein eingerahmtes Konterfei in den Schaufenstern der Stadt – er genießt den Kultstatus einer unangefochtenen Lokalikone. Obwohl der Umzug nach Rom als Katalysator seiner wichtigsten Schaffensphase gilt, waren die formativen Einflüsse in der ältesten Universitätsstadt der Welt unentbehrlich für seine künstlerische Entwicklung. Seine turbulenten Studienjahre im kriegsgebeutelten Bologna spiegeln das Verhältnis zu einer Stadt wider, die „sowohl konsumistisch als auch kommunistisch ist“, im Endeffekt aber „die schönste nach Venedig bleibt.“ Nachdem ich das Screening von *La Ricotta* im Zuge des *Ritrovato*-Filmfestivals verpasst habe, wollte ich meinen Fauxpas wettmachen und suchte wenige Stunden vor meiner Abfahrt die säkulare Ausstellung „*Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni Figurative*“ auf (Betonung liegt auf **suchte**, denn das Ticket-Office lag genauso versteckt wie der Eingang zur Ausstellung).

Die Ausstellung soll, so der Präsident der *Cineteca di Bologna* und langjährige Freund Pasolinis Marco Bellocchio, nicht als kritische Auseinandersetzung mit seinem Lebenswerk fungieren, sondern das Phänomen Pasolini durch eine Ansammlung kleiner Erinnerungen zum Leben erwecken. Meine ursprüngliche Befürchtung, die Ausstellung könnte aus einem Sammelsurium *pasolinischer* Gegenstände bestehen, sollte sich nicht bewahrheiten: die wenigen physischen Erinnerungsstücke waren allesamt sorgsam kuratiert und machten seine Persona ein Stück weit greifbarer (so zeichnete sich bereits in seinen frühen Zeugnissen eine Affinität für Literatur und Kunst heraus). Die Eigenart der Ausstellung liegt allerdings in der Tatsache begründet, dass Pasolinis Vergangenheit als bildender Künstler und die figurativen Referenzen in seinen filmischen Werken erstmals vordergründlich durchleuchtet werden. Der bildenden Kunst seiner Studienjahre ist zwar nicht dieselbe evokative Kraft inhärent, die seine späteren Filme auszeichnen sollte, sie zeugt aber dennoch von einer tiefen Kenntnis der italienischen Kunstgeschichte – was nicht zuletzt der künstlerischen Erziehung unter der Leitung des Jahrhundertkritikers Roberto Longhi zu verdanken ist. Demnach verwundert es kaum, dass sich Pasolini im Interview mit einem französischen TV-Sender als Regisseur versteht, dessen Filmkunst primär von figurativen Elementen geprägt ist.

Im Gegensatz zu seiner Filmkunst wird Pasolinis frühe Schaffensphase als Literat im Zuge der Ausstellung nur cursorisch dokumentiert; wahrscheinlich wäre das jedoch im Sinne des Filmemachers, da dessen Sinneswandel zugunsten der Cineastik Anfang der 1960er-Jahre mit einer starken Aversion gegenüber dem geschriebenen Wort – bzw. der Vereinheitlichung und Massenkonformisierung der italienischen Schriftsprache – einhergeht. Pasolini, der seine Leidenschaft für die Dialektvielfalt bereits mit einem Gedichtband in Friulanischer Mundart zelebrierte, suchte auch in der Malerei nach „etwas Ähnlichem wie dem Dialekt, sodass die großen Themen der modernen Kunst (Expressionismus, Kubismus) in eine provinzielle Dimension transportiert werden konnten.“ Dieses Credo manifestiert sich auch in der frühen filmischen Schaffensperiode des Ausnahmekünstlers – den „Römischen Jahren“. In den Filmen, die sich dieser filmografischen Epoche unterordnen lassen (*Mamma Roma*, *Accatone*, ggf. *La Ricotta*), veranschaulicht Pasolini die archaische Lebensrealität des Lumpenproletariats weitestgehend authentisch, indem er die Schauspieler im römischen Dialekt rezitieren lässt. In der ersten Räumlichkeit zu Beginn der Ausstellung wird eine kurze Sequenz aus Pasolinis Regiedebüt in Dauerschleife abgespielt: der Schwerenöter Accatone, Protagonist des gleichnamigen Films, deklamiert einen ikonischen Einzeiler („Ich will goldbehangen sterben wie die Pharaonen“) und springt daraufhin von einer Brücke ins Wasser. Der knapp einminütige,

identitätsstiftende Einspieler versteht sich als Lobeshymne auf Accatone als Produkt einer atavistischen Lebenswirklichkeit, die sich grundlegend zu Pasolinis Dasein als Kulturmensch kontrastiert (und ihn genau deswegen fasziniert). Der äußerst reduktive und lineare Stil des Filmes, so die Kuratoren der Ausstellung, erweckt eine Reminiszenz an die Malerei des italienischen Renaissancekünstlers Masaccio (1401-1428), doch abgesehen davon rekuriert Pasolini in *Accatone* auf keine weiteren figurativen Elemente.

Anders in seinem polemisch-akklamierten Kurzfilm *La Ricotta*, der Pasolini nicht nur zahllose Gerichtsprozess und eine anschließende Verurteilung beschert (Stichwort: Blasphemie), sondern auch die schöpferische Sternstunde seines filmischen Oeuvres markieren soll. Der Maler/Poet/Regisseur/Dissident referenziert die figurativen Bestandteile seines Films erstmals augenscheinlich, indem er die ikonographischen Vorlagen (*Deposizione* von Rosso Fiorentino und *Deposizione* von Pontormo) detailgetreu im Sinne einer filmischen Momentaufnahme nachinszeniert.



Deposizione von Rosso Fiorentino (1521); <https://www.vogue.it/news/article/pier-paolo-pasolini-centenario-nascita-cinema-arte-mostra-folgorazioni-figurative>.

La Ricotta kennzeichnet eine Zäsur in Pasolinis Lebenswerk, die das Ende der „Römischen Jahre“ und den Beginn einer Reihe biblischer Verfilmungen einleitet. Pasolini befand sich, so der Direktor der *Cineteca di Bologna* Gianluca Farinelli, unentwegt auf der umtriebigen Suche nach neuen Impulsen und einer eigenen schöpferischen Dimension, infolgedessen er alle paar Jahre *tabula rasa* machte und sich jedes Mal (fast) neu erfand. Dennoch behielt er einige Elemente bei, die sich im Sinne wiederkehrender Leitmotive durch sein Lebenswerk ziehen sollten – allen voran die Apotheose.

So scheute sich Pasolini nicht davor, biblische Protagonisten im Stile eines Caravaggio mit halbseidenen Analphabeten aus der Unterschicht zu besetzen („während Caravaggio Heilige als Bürgerliche darstellte, strebte Pasolini danach, Bürgerliche als Heilige abzubilden“). Pasolini, als Sinnbild moralischer Verdorbenheit vonseiten der katholischen Kirche auserkoren (die Animositäten beruhten auf Gegenseitigkeit), stellte Stracci (zu Deutsch: Lumpen), den profanen Protagonisten aus *La Ricotta*, im Zuge der nachinszenierten Kreuzigung auf dieselbe Stufe des gekreuzigten Jesu Christi. In der nachfolgenden Filmproduktion *Das erste Evangelium - Matthäus* wurde dem spanischen Debütanten Enrique Irazoqui dieselbe Ehre zuteil; allerdings hegte dieser starke Zweifel, die sich nicht auf die Ehrfurcht vor der Apotheose, sondern auf das Telos des Films bezogen: „Ich hatte nicht die Absicht, als Christus in einem Film aufzutreten, der einer Kirche zu dienen schien, die ich verabscheute, weil sie meiner Meinung nach die Grundlage für die Macht war, die ich bekämpfte.“ Obwohl Pasolinis Beschwichtigungsversuche und seine wiederholten Darlegungen, dass es sich letztendlich um ein antifaschistisches Manifest handle, nicht bei dem glühend-visionären Militanten fruchteten, erkannte letzterer schließlich doch, „dass der Film kein lächerliches Instrument in den Händen der Macht gewesen wäre.“

Im Rahmen einer *Performance Art* im Frühjahr 1975 erscheint Pasolini selbst wie eine Lichtfigur der Apotheose, als er sich *Das erste Evangelium – Matthäus* auf den Oberkörper projizieren ließ und während der gesamten Vorstellung in derselben katatonischen Pose (sitzend auf einem Stuhl) verharrte. Was auf den ersten Blick wie ein befremdlicher Akt der Nabelschau anmutet, soll dem Künstler Fabio Mauri (1926-2009) zufolge einen entgegengesetzten Zweck erfüllen: die strapazierende Lautstärke des Films und die stark reduzierte Bildschirmfläche würden sowohl Publikum als auch Darsteller desorientieren. Pasolini, dessen angespannte Physiognomie einen gequälten Gemütszustand vermuten lässt, wollte die Auswirkungen seines Films auf der eigenen Haut erleben. Was er selbst jedoch nicht miterleben sollte, war seine eigene Apotheose hinsichtlich der öffentlichen Wahrnehmung – so blieb ihm der positive Grundtenor der medialen Berichterstattung anlässlich seines hundertjährigen Geburtstags zu Lebzeiten verwehrt.

Vom Dunkel ins Licht, vom subversiven Staatsfeind zur italienischen Kinoikone, vom Unterweltchronisten zum Sprachrohr einer Generation – man könnte meinen, dass man ihn demnächst heiligsprechen wird (Pasolinis war zwar vieles, aber ganz bestimmt kein Heiliger).

Post Scriptum: Ich habe mir vorgenommen, nach einer bestimmten Wortzahl einen Schlusstrich zu setzen – was natürlich nicht bedeuten soll, dass schon alles zur Ausstellung gesagt wurde. Es ließe sich nämlich noch eine ganze Menge hinzufügen – seien es die zahllosen figurativen Elemente seiner späteren Filme, die damit einhergehenden stilistischen und ästhetischen Veränderungen oder die Rätselhaftigkeit um den destruktiven Wesenskern seines filmischen Schlusstrichs *Die 120 Tage von Sodom*. Tatsache ist, dass sich Pasolinis Facettenreichtum nicht auf ein paar Seiten komprimieren lässt, ohne ein paar wichtige Entbehrungen einzubüßen. Dementgegen offenbart sich die Stärke der Ausstellung gerade darin, dass auf besonders anspruchsvolle und informative Abschnitten immer wieder Momente der Regeneration erfolgen (z.B. durch Videoinstallationen, die einen rein ästhetischen Zweck erfüllen), sodass die Besucher*innen das Gelesene/Gesehene/Rezipierte erst einmal verdauen können. Darüber hinaus haben die Kuratoren auch beachtliche Rechercharbeit geleistet, da sich einige ikonographischen Referenzen Pasolinis nicht auf den ersten Blick, sondern nur durch eine minutiöse Analyse seiner Filmografie und eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit seinem Leben erschließen. Dieses sollte, genau wie die Ausstellung, am zweiten November enden – wer sie besuchen möchte, hat also noch genügend Zeit.