

# Theresia Prammer

## Nichts ist, was es ist

### Gedanken zu einer Sammlung

*Poiché dopo il futuro / c'è ancora un altro futuro*  
Pier Paolo Pasolini

*Devenir immortel, et puis mourir*  
Jean-Luc Godard

In den frühen Morgenstunden des 28. Januar 1950 flüchtet Pier Paolo Pasolini, bereits Autor mehrerer Gedichtbände, zusammen mit seiner Mutter aus Casarsa nach Rom. Denunziert wegen homosexueller Handlungen auf einem Dorffest, hat er von heute auf morgen sein soziales Umfeld, seine Parteimitgliedschaft und seine Anstellung als Lehrer verloren.

In Rom wartet zunächst eine längere Durststrecke auf die beiden: Pasolinis Mutter Susanna verdingt sich als Putzfrau, Pasolini selbst kommt als Lehrer in Ciampino unter. Im Klima der ersten römischen Jahre schreibt Pasolini zwei Romane, er publiziert die Gedichtbände *Gramsci's Asche* und *Die Nachtigall der katholischen Kirche* sowie die Neuauflage seiner friulanischen Jugendgedichte, er bringt einen Band mit kritischen Aufsätzen und die Zeitschrift *Officina* heraus, verfaßt Drehbücher und dreht selbst: 1961 den Film *Accattone*.

1961 ist auch das Erscheinungsjahr des Gedichtbands *La religione del mio tempo*, mit dem die Gedichtauswahl dieses Dossiers anhebt. Wurden schon die friulanischen Texte zahlreich als narzisstisch-introspektive Monologe eines späten Provenzalen interpretiert, halten mit dem wahrscheinlich berühmtesten Band, *Gramsci's Asche*, Epistel und autobiographischer Bericht Einzug in die Gedichte.

Auch in den Folgebänden, insbesondere in *Poesia in forma di rosa* (1964), ist diese Tendenz erkennbar; hinzu kommen Formen des Drehbuchs, der Reportage, des Interviews, des visuellen- und des Rollengedichts. Vor allem „Dichtung in Form einer Rose“

möchte Pasolini als *Roman* gelesen wissen; den Rahmen dafür bildet das mythische Szenario der „Neuen Vorgeschichte“, in das Fragmente der eigenen Biographie – Regieerlebnisse, die Wohnungssuche, römische Spaziergänge, das Interview mit einer begriffsstutzigen Journalistin oder die Erfahrung seiner Prozesse – projiziert werden.

Doch die Gedichte dieses Jahrzehnts sind auch Filmtagebücher: die Dreharbeiten zu *Mamma Roma* und *Das 1. Evangelium – Matthäus* halten den Regisseur in Atem; Reisen nach Afrika, Arabien, Israel, Indien, Brasilien werden in Versform dokumentiert; vom ironischen Tonfall der Epigramme bis zum lyrisch-dramatischen der inneren Chronik bzw. des ideologischen Manifests reicht die Bandbreite. Die heroisch-neoromantische Geste der Ich-Person und das Sprechen in der Wir-Form des „engagierten“ Dichters (mit den im bewegten Klima der 1960er Jahre allfälligen Positionsbestimmungen) sind dabei nicht immer kompatibel.

Die Werkstatt des späten Pasolini ist ein Reigen der künstlerischen Ausdrucksweisen: für den Roman verläßt er das Gedicht, das Kino entspringt einer gezielten Sprengung des Romans. Kaum hat er ein Genre für sich entdeckt, will er es auch schon revolutionieren, um-erfinden, zuschneiden für die eigenen Zwecke. Im Theater weist er die szenische Handlung zurück, als Filmemacher ist er, Giotto-Pasolini, auch Maler, seine Filme deklariert er als Dichtungen, entwirft, gegen die dominanten industriellen und markttauglichen Spielarten, seine Theorie vom „Cinema di poesia“.

Die Streuung zeigt osmotische Effekte: Nicht nur die Dichtung ist treibende Kraft der Filme, auch die Gedichte haben einen Regisseur zum Autor, operieren mit kinematographischen Versatzstücken oder reflektieren Drehenerlebnisse. Dem Genre des Drehbuchs, an der Schnittstelle zwischen Literatur und Film, gilt seine Sympathie: weil es auf das verweist, was noch aussteht, verheißt, worin es aufgehen will, unfertig und vorläufig bleibt.

Sieben Jahre liegen zwischen dem Band *Poesia in forma di rosa* und *Trasumanar e organizzar* (1971; meist mit „Überschreiten und Organisieren“ wiedergegeben). Das ist ein langer Zeitraum für einen so eminent produktiven Autor. „Ein Seelen-Diagramm“, nennt der Pasolini-Biograph Enzo Siciliano das ungewöhnliche und mitteilsame, parallel zu den filmischen und militant-kritischen Aktivitäten entstandene Werk.

Aufgenommen wurde der Band mit Desinteresse und Ratlosigkeit: Pasolini entschließt sich zu einer Eigenrezension, die sich beinahe als Postskriptum zum Buch lesen läßt. Denn wie schon in vorangegangenen Büchern verbirgt der Rückgriff auf rhetorische oder diskursive Modelle aus poesiefremden Bereichen – Pamphlet und Essay, Plädoyer und „Performance“ – in *Trasumanar* nicht zuletzt ein didaktisches Anliegen. Schon an den Gedichttiteln – „Praktisches Gedicht“, „Arbeitsgesuch“ oder „Vorsätze zur Leichtigkeit“ – ist diese Neigung zum Funktionalen und Programmatischen ablesbar. (Seine Dichtung als Instrument, als Waffe einzusetzen, hat Giovanni Raboni dem Autor vorgeworfen.)

Pasolini exponiert sich und bietet Angriffsflächen für seine Gegner. Seine Kritik an der „formalen Anarchie“ der Neoavantgarde rund um die Künstlerformation „Gruppo 63“ stürzt ihn in das historische Zerwürfnis mit Edoardo Sanguineti (das bis heute andauert, wenn Sanguineti sich anschickt, den einstigen Rivalen und hoffnungslos relevanteren Pasolini als Reaktionär und Revolutionsfeind, Weltflüchtling und Dritte-Welt-Romantisierer zu diffamieren); seine Aufdeckungsleidenschaft war sprichwörtlich: *Io so. / Io so i nomi ...* schreibt er am 14. November 1974 nach einer Reihe

Beweggründe annimmt: *Ich weiß ... Ich kenne die Namen der Verantwortlichen ... weil ich ein Intellektueller, ein Schriftsteller bin.* (Der Refrain, auf den Roberto Saviano in einem zentralen Kapitel seines Gomorrhabuchs rekurriert.)

Der schöne Stolz des Schriftstellers ist anrührend, ambivalenter wird es, wenn Pasolini auch vorgibt zu „wissen“, wenn es um die Gefühle eines Fötus geht, also um das Thema der Abtreibung, oder wenn er sich während der Protestbewegungen im März 1968 kompromißlos auf die Seite der Polizisten schlägt, in denen er die eigentlichen sozial Benachteiligten sieht. Doch da ist auch der Medienkritiker, der in der wachsenden Zahl der Fernseh abonneten den *Tod der Seele* wittert, der Publikumsbeschimpfer und angeklagte Ankläger, der Unschuldige, der sich unwillkürlich schuldig fühlt, heillos verstrickt in die Argumentationen seiner Gegner; der nimmermüde Polemiker, der Diskreditierte und Diskriminierte, der umstürzlerische Traditionalist. Keine dieser Qualifikationen und Schablonen bleibt in den Gedichten ohne Resonanz.

In der Zeit der Niederschrift von *Trasumanar e organizzar* trägt sich Pasolini, dem Studium der Mystik verschrieben, mit dem Gedanken, einen Film über den Apostel Paulus zu realisieren: *Trasumanar e organizzar*, erörtert er, sollte in diesem Zusammenhang andeuten, *daß die andere Seite der „trasumanizzazione“, also der spirituellen Aszese, eben die Organisation ist. Im Fall des Heiligen Paulus ist die andere Seite der Heiligkeit die Organisation der Kirche. Vieles wäre zu sagen über jene Völker, die, unserer Auffassung nach, auf einer rein praktischen, pragmatischen Ebene agieren; sie sind fast immer asketisch und tiefreligiös.*

Die Liebe zur Dichtung verläuft über die Tradition, und die Tradition bedarf der Revolution, um konstant zu bleiben. Das Generationen-Gedicht „Die Dichtungstradition“ – eine so wehmütige wie unerbittliche Invektive gegen die „Vätersöhnchen“, die sich auf's Revolution-Machen verlegt haben –, für Pasolini das Herzstück des Buches, behandelt dieses Thema. „Trasumanar“: das Wort bedeutet in etwa „über das Menschliche hinausgehen“, „das Menschliche überschreiten“,

und wird von Dante an jener Stelle des *Paradiso* ausgesprochen, da der Jenseitswanderer des Anblicks der Seligen teilhaftig wird. Um ihnen im Himmel begegnen zu können, muß der Schauende selbst den Bereich des Menschlichen verlassen. Diese unerhörte und jenseits des Denkbaren liegende Verwandlung ist mit Worten nicht wiederzugeben, weil sie nicht von dieser Welt, ja eigentlich menschenunmöglich ist. („Trasumanar significar per verba / non si poria.“)

Pasolini dreht den Gedankengang um: „ché organizzar significar per verba non si poria, / ma per formule sì“: zum „Organisieren“ und „Demonstrieren“ taugt die Sprache in ihrer „hohen“ Verwendung nicht, es bedarf der Herabstufung zur Formel, also des ferngesteuerten Fremdgebrauchs, der negativen Expressivität von Slogans. (An anderen Stellen des Buches wird das Wortpaar anders dekliniert und „organizzar“ mit positiveren Konnotationen versehen.)

Nur Italien, spekuliert der Kritiker Alfonso Berardinelli (das Land der Maler und Architekten, doch auch der Redner und Schwätzer und der großen Liebenden) konnte einen solchen Menschen hervorbringen: mit dieser Neigung zum *Heiligmythischewigen*, abstrakt kosmopolitisch. Und Italien ist, sowohl geographisch als auch idiomatisch als auch literarhistorisch, in seinen Gedichten überaus präsent. Umgekehrt legt sich, wie mir scheinen will, die Lektüre von Pasolinis Italien-Versen unweigerlich über die Wahrnehmung des Landes: keine Zugfahrt mehr, ohne diesen Sound im Ohr zu haben, der die bildgedächtnisgesättigte Landschaftsbeschreibung elegisch und schwelgerisch mit der Demut vor dem Gesehenen verknüpft.

„Ans Herz fassen“ – Pasolini konnte das. Und er wollte es auch. Weinen können verstand er als Gabe, als Auszeichnung, ja beinahe als Form des Widerstands. Das Weinen bei der Vorführung von *Rom, offene Stadt* wird in *La religione del mio tempo* geschildert, die „uralte menschliche Lust, laut zu weinen“, untröstlich und trostreich zugleich, beschwört der Roman *Petrolio*.

Die letzten 15 Jahre sind, *grosso modo*, Pasolinis audiovisuelle Phase. Und schließen darin in gewisser Weise an die ganz frühen Prägungen an: Roberto Longhis Kunstge-

schichtvorlesungen in Bologna kommen wieder, die autodidaktischen Erfahrungen als Zeichner gewinnen in bewegten Bildern Gestalt. (In seinem Refugium der letzten Jahre, dem Turm von Chia, der auch zur Kulisse für die umstrittenen Nacktaufnahmen von Dino Pedriali wurde, wollte Pasolini im Alter das Malen wieder aufnehmen.)

Das Handwerk des Kinos erlernt er, indem er es ausprobiert. Der „gestandene“ Autor hinter der Kamera will wieder Lehrling werden: Was für eine Aufregung! Was für eine Aufgabe ... Mit dem Sprung vom Roman zum Kino habe er nicht die Kunstform gewechselt, erläutert er enthusiastisch, sondern von der „Kunst“ in das „Leben“ gewechselt, wobei er „Kunst“ mit Literatur gleichsetzt und „Leben“ mit „Kino“. Keine neue Technik also, sondern eine andere Sprache sei ihm so zugänglich geworden, *über das Italienische hinaus*. (Die realistische Mimesis der Romane hat diese Passage erleichtert: mit der Körperlichkeit des Dialekts der *borgate*, den Pasolini mit einer Plastizität und Prägnanz einfangen wollte, die er irgendwann nur noch mit filmischen Mitteln für möglich hielt.)

Gilt ihm der Film als die „geschriebene“ Sprache der Wirklichkeit, das Zeichensystem (*onirisch, barbarisch, elementar*), in dem die Natur sich offenbart, sucht er die Figuren seiner Filme im „wirklichen“ Leben. Die „abgefilmte“ Realität macht den glühenden Mimetiker frohlocken, die Vermitteltheit der Wahrnehmung hinterfragt er nicht. Lieber inszeniert er sich selbst als Protagonist des Films, blickt als Filmemacher auf das Reich der Malerei zurück oder zieht das klassische Bildzitat in Gedichten zur Beschreibung der Landschaft heran.

Die Gedichte sind auch Glossen zum Film-Leben; das Kino aber wird konzipiert als „cinema di poesia“. Nichts ist, was es ist: es gibt die Arbeit für das Theater, das Pasolini als „Theater des Worts“ proklamiert, es gibt Gedichte „in Drehbuchform“ („Bestemmia“) oder „in Romanform“ (*Petrolio*) und essayistische Filme, es gibt Gedichte, die Filmskripts entspringen („Marilyn“) oder Verwandlungs-Hybride wie *Teorema* – den Stoff, der erst „pièce“ in Versen war, dann Film, daneben die Erzählung zum Film und vom Film korrigiert ...

Zeit Lebens machte Pasolini einen sehr individuellen Gebrauch von standardisierten Terminologien, versuchte, als Grenzgänger der wissenschaftlichen Disziplinen und Eklektiker der Fachsprachen, der Wissenschaft das Lebensweltliche zurückzugeben. Wie er sich das Kino zu eigen machte, so auch den Diskurs der Semiologie: absorbieren, was nützen kann, ignorieren, was hinderlich ist, abstreifen, was allzu bewährt ist, alt und neu verbinden. Der Künstler, ein *Medium* unter Medien? *Unser Kopf muß sich damit abfinden, Tummelplatz nicht nur grammatischer Formen, sondern auch konkurrierender Codes zu sein.*

Die Wirklichkeit, per se unausgedrückt, dies die Quintessenz der Kinostudien, muß durch Kunst-Werden vor dem Nicht-Sein gerettet werden. Nur nach dem Tod wird das Leben, wie in der Montage, ausdrückbar und in seinen einzelnen Manifestationen bedeutend: *Entweder man ist unsterblich und unausgedrückt oder man drückt sich aus und stirbt.*

Sprechen ist Sein: „*Aber ich bin nicht tot, und ich werde sprechen*“.

Sprechen ist Am-Leben-Bleiben: „*Wer nicht spricht, der wird vergessen*“.

Im fortwährenden Dialog mit sich selbst verhandelt Pasolini vorhandene und künftige Werke, ersinnt neue Debüts und schwört Vergangenen ab: Alles Gesagte kann auch anders gesagt oder wieder zurückgenommen werden. Er sei manipuliert worden von der herrschenden Meinung, schreibt er etwa in seiner wie ein Manifest daherkommenden, auf *Salò* vorausdeutenden *abiura* von der „Trilogie des Lebens“ (die er 1974 mit dem Film *Il fiore delle mille e una notte* besiegelt hatte): er hätte für den Eros gekämpft, nun sei dieser Kampf gewonnen, allerdings zugunsten einer umfassenden Kommerzialisierung. Körperbefreiung und Permissivität, zu Postulaten verflacht, erzeugen den Typus des „unbefriedigten Konsumenten“, der nur verlängerter Arm der Machthaber ist.

Neu waren diese Gedanken schon damals nicht; Pasolini aber spricht *für sich*, er hat es so erlebt, es ist (auch) der Untergang seiner (poetischen) Welt, Verlust eines Heiligtums, Trauerfall.

Doch es gibt noch persönlichere Enttäuschungen in diesen Jahren, allen voran die „Emanzipation“ seines jungen Geliebten und Lebensmenschen Ninetto Davoli. Der Beginn von Ninettos Militärzeit 1969 ist der erste Schlag, aber als der Heiterkeitsspender und Glücksbringer, der fast alleinige Adressat der pädagogischen Vokation des Nicht-mehr-Lehrers (*horribile dictu*) eine Frau heiraten will, gerät die Lage aus dem Lot. Pasolini an den Freund Paolo Volponi: *Ich drehe fast durch vor Schmerz. Ninetto ist nicht mehr, nach fast neun Jahren* ... *Mein Leben hat keinen Sinn mehr... Sprich mit niemandem darüber!* – und schreibt schon an seinen Schmerz-Sonetten: *Gegen ihre Fotze kann ich ein paar erbärmliche Millionen aufbieten.*

„L'hobby del sonetto“ (1971-1973) ist auch der Zyklus, in dem Pasolini Freuds „Impotenz“ konstatiert, das Phänomen seiner verratenen Liebe zu deuten; in dem er, der Verlassene und Verletzte, der Verachtung für die Lebenslösung Ninettos Ausdruck gibt (*Treue unter Eheleuten!*), zugleich aber darüber schluchzen muß, daß es nun für ihn nichts gibt, keinen Schwur, kein Versprechen, auf das man sich berufen könnte: *Nichts läßt sich einklagen / im Namen der Zuneigung.* Der Neid um den Ehering, das Leid um die Beziehung ohne Bezeichnung, die rasende Eifersucht nagen an ihm: *Ich liebe ihn, darum will ich ihn ganz für mich allein haben*, gesteht er der Angetrauten Ninettos und späteren Mutter eines Sohns namens „Pier Paolo“ in einem beinahe bedrohlichen Brief.

*O Joseph, Joseph* ... Die verzweifelten Sonette an Ninetto zeigen: Pasolini hat das *Herzzerreißende der Dinge* nicht über den Umweg der Sprache erfahren, er hat es in der Wirklichkeit gesucht und gefunden.

Der Körper, Speicher von Erfahrungen und Fertigkeiten, galt Pasolini als Ausdrucksmittel. *Was unsere Väter mit ihren Körpern erlebt haben*, legt er dem Protagonisten Carlo in *Petrolio* in den Mund, *können wir mit dem unseren nicht nacherleben, nur rekonstruieren, imaginieren, interpretieren: als Geschichte.* Deshalb ist das Leben der Kinder ein Mysterium, deshalb kann die falsche Nähe sexueller Begegnungen nicht über Engpässe des Verstehens hinwegtrösten.

Diese Erkenntnis ist nicht nur konstitutiv für die literarische Kommunikation, sie war Pasolinis Lebensproblem; im sonderbaren Gedicht „Myrmicolalie“ kommt sie eindringlich zur Sprache.

Liebe ist unökonomisch, Liebe ist entropisch, Liebe ist animalisch, Liebe ist sinnlos, Liebe ist kontingent. Und sie stiftet, mit allen aus diesen Prämissen resultierenden Risiken, so etwas wie eine ästhetische Kategorie oder Legitimation: „Meinen Realismus bezeichne ich als Liebesakt“, verlautbart der Autor der *Ragazzi di vita*; „wer nicht liebt, der versteht nicht“, redet der Polemiker der 68-er Generation ins Gewissen. Der Freundin Morante wirft Pasolini vor, sie hätte einer ihrer Romanfiguren Worte in den Mund gelegt, die seine Würde beleidigen: so flapsig, so ungenau ... Wie könne sie ihren Protagonisten lieben, wenn sie sich nicht die Mühe gibt, zu hören, wie er spricht? Pasolini macht sich diese Mühe. Draußen – auf der Piazza, in der Pizzeria – schreibt er an der Sprache, schreibt Sprache auf, holt sprachliche Erkundungen bei seinen römischen Freunden ein, feilt an der Idiomatik der dialektalen Kraftausdrücke wie an einem schillernden Diamant.

Die frühen 1970er Jahre sind, neben der Beziehung zu Maria Callas, der traumatisch Berühmten, auch die Zeit, in der Pasolini an einen New-York-Film dachte, mit Andy Warhol in der Hauptrolle; ein geplantes Treffen zwischen den beiden kam nicht mehr zustande. Es bleibt bei einigen Telefonaten und dem in vieler Hinsicht bemerkenswerten Text *Ladies and gentlemen*, den Pasolini für die Eröffnung einer Warhol-Ausstellung verfaßte: eines der bestrickendsten Beispiele für sein Potential als Kritiker zeitgenössischer Kunst.

Auch als Literatur- und Filmkritiker besticht er durch energische Einfallskraft und umwerfende *ars rhetorica*. Wer erinnert sich schon, daß er zu Gottfried Benn (*aber eben weil er exakt das Gegenteil von dem darstellt, was ich „Dichter“ nenne, kann ich mich einer heftigen Faszination nicht erwehren*), Hans Magnus Enzensberger und Alexander Kluge Stellung genommen hat, oder kennt in Deutschland die legendär gewordene Sammelrezension zu einem Lyrik-Jahrbuch, in der die Urteile sich plakativ auf

ein klares JA oder NEIN beschränken: *Georg Trakl: NO; Josif Brodskij: SÍ; Jorge Luis Borges: NO. Orribile ...* Das ist gewagt, aber es hat Klasse. Exzentrisch sind Pasolinis Urteile auch, wenn er die „Nouvelle vague“ als reaktionär oder *La dolce vita* als einen Film „mit katholischem Hintergrund“ bezeichnet, wenn er die „Tricks“ des „großen Erzählers“ Sigmund Freud aufdeckt und in seinen Rezensionen weder mit persönlichen Äußerungen hinterm Berg hält noch seinen Gegnern (und Freunden!) harte Urteile erspart.

Daß alles revidiert werden kann, ändert nichts daran, daß alles absolut sein muß: *Man muß den Mut haben zu einer totalen Kritik*, offenbart Pasolini in seinen *Lutherbriefen* (27. März 1975). Er weiß, wovon er spricht: nicht nur die Kritik, alles war ihm *total*. Der Roman, das Gedicht, die Erfahrung des Films. Total, weil jedes von Grund auf neu gedacht werden mußte, Neugier erforderte, unvergleichlich war.

Pasolini, das gibt auch Franco Fortini zu bedenken, ist ein Dichter, der sich gegen Anthologisierung sträubt und der doch anthologisiert werden muß, will man ihm nicht mit seinem eigenen Mythos schaden. Das betrifft auch die in diesem Heft kompakt versammelten kritischen Kommentare: Die Lobhuder und Mitläufer werden hier nicht mehr befragt, auch nicht die deklarierten Freunde und Weggefährten des Dichters; an ihrer Stelle kommen ausgewählte Schriftsteller (Autorität vor Aktualität) zu Wort, deren Haltungen zu Pasolini auch rivalisierend und provokant ausfallen können, doch deren Einschätzungen zu jedem Zeitpunkt einer sich und den anderen in Frage stellenden intellektuellen Auseinandersetzung entspringen. Denn mit bedingungsloser Wertschätzung und opaker Verklärung ist gerade in Hinblick auf diesen Autor nichts gewonnen: Lob kann auch Trägheit sein, gerechte Empörung wiederum Zeichen für richtiges Lesen.

Namentlich Walter Siti, Herausgeber der 10-bändigen Gesamtausgabe, wurde vielfach des neidischen Verrats an Pasolini bezichtigt. Doch seine Beobachtungen sind, auch da wo sie das pedantische Detail nicht scheuen, aufschlußreich und beinhalten

keinerlei Sakrileg: wo, der mythographischen Lesart zufolge, alles „Zeichen“ und „Wunder“ ist, soll gerade das – die Flüchtigkeitsfehler des Dichters, seine intellektuelle Bulimie und sein ungezwungener Umgang mit Quellen – nicht bezeichnend sein?

*Man muß alle Menschen lieben, sich zu allen Menschen hingezogen fühlen, um sich einen Teil davon herauszugreifen und einen anderen zu verwerfen*, schreibt Pasolini in einem Aufsatz von 1973.

Ähnlich ging es auch mir mit dem magmatischen Corpus der für die vorliegende Sammlung gesichteten Gedichte, Essays, Erzählungen, Photos, Briefe und Werkstattberichte. Nichts davon möchte man missen; alles ist von Belang in diesem ergreifenden Lebensprojekt und Projektleben. Und doch hat es Sinn, einen selektiven Parcours anzulegen, der von den gewohnten „Trampelpfaden“ abführt – wobei die Gedichte als Wegweiser fungieren.

Löst man die Verse aus dem kommunizierenden Ganzen heraus, vollzieht man eine Operation, die freilich etwas Gewalttames hat. Daher rührt die immense Schwierigkeit, Pasolinis Textberge nach Maßgabe formaler Gesichtspunkte zu ordnen.

Aber das Werk – und in diesem Punkt darf man Walter Siti wohl widersprechen – kann aus der symbiotischen Umklammerung mit seinem Autor herausgeholt werden und es wird lebensfähig bleiben; *verwaist, verloren*, was auch immer: aber lebensfähig. Kein „Scheiter-Haufen“, sondern, noch einmal mit Fortini, ein wunderbarer, leerstehender Palast, der noch nicht ausreichend ausgeleuchtet wurde, ja vielleicht gerade ob seiner komplizierten medialen Verschränkungen gar nicht nach allen Seiten ausgeleuchtet werden kann ...

**M**an hört es in Italien immer wieder, auch von seinen Kritikern: „Pasolini fehlt“. Niemand, der heute sein Erbe antreten könnte, der so wortmächtig agierte, ohne dabei selbst das Wort als Macht-Mittel im Auge zu haben. Was er zu sagen gehabt hätte über Berlusconis Schmierkomödie, über zeitgeschichtliche Umwälzungen, über Aids, übers Internet ... (Und es wäre vielleicht gar nicht einmal so abwegig, sich den immer

über die Grenzen des Verbalen hinausblickenden Sprach-*addict* als Blogger vorzustellen.)

Pasolini-Reminiszenzen: Nanni Moretti, der ins Fernsehen hineinbrüllt „D’Alema, sag irgendetwas Linkes!“; Roberto Saviano kontroverse Camorra-Investigationen; Christoph Schlingensiefels existentieller Aktionismus; Elfriede Jelineks literarische ad hoc-Interpretationen von Zivilkatastrophen. Solche Annäherungen sind hilfreich, doch wahrscheinlicher ist, daß die Mischung aus Leidenschaft, Libido, politischem Scharfsinn und poetischem Furor, Intellektualität, Sentimentalität und Zivilcourage, Zärtlichkeit und Zähigkeit, Eitelkeit und Eifer, wie Pasolini sie verkörperte, im gegenwärtigen Europa nicht ihresgleichen hat.

Dem französischen Journalisten, der sich im letzten großen Interview bei Pasolini nach der ihm adäquatesten Berufsbezeichnung erkundigt, gibt dieser lapidar zur Antwort: *Dans mon passeport c’est écrit simplement écrivain*. Doch die Frage hat ihn beschäftigt, wie das Bilanzziehen und autobiographische Spekulieren generell zu seinen beharrlichsten Passionen gehörte: „Who is me“ oder „Poeta delle ceneri“ („Dichter der Asche“) heißt das vermutlich 1966 in New York entstandene Langgedicht, in dem Pasolini, *im unverdienten Alter von vierundvierzig Jahren*, nicht nur über Herkunft und Werdegang nachdenkt, sondern auch sein bisheriges Schaffen bis zu jenem Zeitpunkt in quasi-geschlossener Form Revue passieren läßt.

Nur ein paar Jahre darauf geht er noch brutaler mit sich ins Gericht: In der 1974 unternommenen Neuschrift von *La meglio gioventù* wird nun auch Hand an die paradiesische Ungezwungenheit der in der „künstlichen“ Muttersprache verfaßten Jugendgedichte gelegt. Dieser Akt der rücksichtslosen Tilgung des einstigen Idylls, seiner verneinenden, vorzeichenändernden Wiederholung, kommt für Franco Fortini einem „Selbstmord“ gleich: Versuchte da einer, in Vorbereitung auf den Tod, die eigene Jugend abzuschaffen?

Je später das Werk, desto mehr *Verheißungen* birgt es: Die Zahl der Projekte, die Pasolini zum Zeitpunkt seines Todes hinterließ, geht in die Dutzende: Wiederaufnahmen und Verwerfen, Wiederaufnahmen, ohne zu verwerfen, Wiederholen als Wiederufen, alles hinter sich bringen, um es noch vor sich zu haben ist die Strategie dessen, der *an eine Zukunft hinter der Zukunft* glaubt und es am liebsten gesehen hätte, wenn seine Schriften als postume Ausgaben unvollendeter Werke ediert worden wären.

Pasolini, die Ikone: Mehr als andere hat dieser Autor, wie Marilyn Monroe, über deren fragile Fama er so einfühlsam spekulierte, das Zeug zum Mythos; sein frühes Ableben scheint nicht zusammenzutreffen mit dem Aussetzen seiner Präsenz. Ein Wiedergänger? Wie Accatone, der im Festgewand bei seiner eigenen Beerdigung auftaucht und ein Gespräch mit den Totengräbern anfängt: begrabt ihn doch ein wenig weiter hinten, da, wo mehr Licht ist, *al sole!* Und der Mann gehorcht, stößt seine Hacke ein paar Meter weiter rechts in die harte Erde.

Auch die Gedichte, in denen die Sonne Protagonistin ist, wie jenes von der imaginä-

ren Fußballpartie in der Vorstadthitze, könnten eine eigene kleine Anthologie mit Pasolini-Texten füllen. Und wie der Fußballer hat der Filmmacher mit dem Licht zu kämpfen: *Der einzige Feind ist die Sonne, das Licht, das alles umstürzt, wenn du gerade an der Einstellung arbeitest. Das aber gehört zu den objektiven Schwierigkeiten, wie die Zwänge der Terzine bei Dante.*

Das Licht, bei Dante unerklärliche Wahrnehmungstatsache im Reich des „trasumanar“, erlebt der Regisseur als herausfordernde *contrainte*, während der gleichnamige Dichter den deutschen Kollegen Brecht als Licht-Banausen verunglimpft und das Ideal einer Licht-Wissenschaft entwirft – *una scienza della luce*. Es ist die Disziplin, in der Film- und Gedichtpoetik – Licht-Kunst und Dicht-Kunst – zur Deckung kommen.

P.S.:

Das Langgedicht „Dichter der Asche“ (dt. von Mosche Kahn) sowie die Eigenrezension Pasolinis zum Band *Trasumanar e organizzar* (dt. von Annette Kopetzki) sind auf der *Schreibheft*-Homepage nachzulesen.