



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Passion und (Opfer-)Tod in Werken Pasolinis
„Accattone“, „Mamma Roma“, „La Ricotta“ und „Il
Vangelo secondo Matteo“

Verfasser

Christian Dersch

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 350 020

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Italienisch und UF Katholische
Religion

Betreuerin:

o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

Danksagung

Ich möchte mich speziell bei Frau O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner für Ihren Einsatz, Ihre Hilfestellungen und Korrekturarbeiten recht herzlich bedanken, die mir die Bearbeitung meines Themas und die Fertigstellung der Arbeit in der geplanten Zeit erleichterten.

Das Interesse für das Thema und für den Regisseur Pier Paolo Pasolini wurde im Zuge meines Erasmus-Aufenthalts an der Università degli Studi a Siena, während einer Vorlesung, geweckt. Die Vortragende Professoressa Marza Pieri wies uns auf eine Veranstaltung hin, die zu Ehren Pasolinis zu seinem 50-jährigen Jubiläum seines ersten Films „Accattone“ stattfand.

Dank gebührt meinen Eltern, die mir das Studium aus finanzieller Sicht ermöglichen und mir stets mit Rat und Tat zur Verfügung standen.

Zu erwähnen sind die zahlreichen Hände, die mir bei der Erstellung meiner Arbeit zu Hilfe kamen:

Meine Schwester Petra, die mir nicht nur bei den Korrekturarbeiten half, sondern mich stets in meiner Studienzeit unterstützte.

Mein langjähriger Mitbewohner Markus, der immer ein offenes Ohr für meine Anliegen hatte und maßgeblich zur Steigerung der Qualität meiner Arbeit sorgte. Meine italienischen Freunde Davide, Michele und Michela, die bereitwillig meine Fragen in Bezug auf die italienische Sprache beantworteten. Grazie per il vostro aiuto!

Danke auch an alle Freundinnen und Freunde, die mich während des Studiums begleiteten und einen positiven Beitrag für das Beenden dieser Arbeit leisteten.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	9
2.	Der Neorealismus.....	11
2.1.	Zur Definition von Neorealismus	11
2.2.	Pasolini und der Neorealismus.....	13
3.	Der Mythos	15
3.1.	Funktionen und Erscheinungsformen des Mythos.....	16
3.2.	Pasolinis Verständnis des Mythos.....	16
4.	Biographische Hintergründe Pasolinis	20
4.1.	Heimatlosigkeit und Familie	20
4.2.	Das Verhältnis Pasolinis zur Religion	21
5.	Accattone (1961).....	23
5.1.	Der Plot	23
5.2.	Filmanalyse	24
5.2.1.	Wo beginnt der Mythos?.....	24
5.2.2.	Accattone zwischen Subproletariat und Heilengestalt	25
5.2.3.	Vergleich: Accattone und Jesus Christus	26
5.2.4.	Die Frauengestalten	28
5.2.5.	Die Musik	31
5.3.	Exemplarische Darstellung des Mythos des Opfertodes	33
5.4.	Der Tod als Folge des Opfermythos.....	38
5.4.1.	Schlusszene – Accattones Tod	40
5.4.2.	Die Bedeutung des Kreuzzeichens	41
6.	Mamma Roma (1962)	42
6.1.	Der Plot	43
6.2.	Die Figurenkonstellation	44
6.2.1.	Mamma Roma.....	44
6.2.2.	Ettore	47

6.2.3. Carmine.....	49
6.2.4. Bruna	50
6.3. Motive, Musik und Symbole	52
6.4. Die Abschlussszene – Der Tod	56
6.4.1. Zwischen Melodram und Passion	56
6.4.2. Ettores Tod	58
7. <i>La Ricotta (1963)</i>.....	61
7.1. Der Plot	61
7.2. Die Rolle der Passion im Film über die Passion.....	62
7.2.1. Stracci zwischen Vitalität und Leiden	64
7.2.2. Die Symbole der Passion	65
7.2.3. Der Vorspann	68
7.3. Intermedialität: Gemälde - Film	69
7.4. Die Rolle des Regisseurs	73
7.5. Das Scheitern der gestellten Passion als Enthüllung der wahren Passion Straccis	76
7.5.1. Die Vorstufe des Todes.....	76
7.5.2. Straccis Tod: Erhöhung Straccis oder Verhöhnung Christi?	78
8. <i>Il Vangelo secondo Matteo (1964)</i>	81
8.1. Pasolinis Intention	82
8.1.1. Die Wahl des Matthäusevangeliums	82
8.1.2. Der Drehort	83
8.1.3. Die Jesus-Figur - Die Auswahl des Schauspielers.....	84
8.2. Der Plot	85
8.3. Analyse des Films	87
8.3.1. Motive, Symbole und Musik	87
8.3.2. Texttreue oder Eigeninterpretation?.....	90
8.3.3. Die Folgen von Pasolinis Akzentuierungen	92
8.3.4. Die Menschwerdung Jesu Christi.....	95
8.3.5. Die Wunderdarstellungen	98
8.4. Die Passion Jesu als Erlösung des Volkes	100

9.	Pasolinis Passion und Tod als Spiegelbild seiner Filme	103
10.	Fazit und Ausblick.....	106
11.	Zusammenfassung auf Italienisch - Riassunto	108
12.	Bibliographie	118
13.	Abbildungsverzeichnis	124
	Anhang	126
	Abstract	126
	Abstract (Englisch).....	127
	Lebenslauf	128

1. Einleitung

„Dann tauchte in meinen Phantasien der ausdrückliche Wunsch auf, es Jesus nachzutun in seinem Opfer für die anderen Menschen, obwohl vollkommen unschuldig, verurteilt und getötet zu werden.“ (Pier Paolo Pasolini)¹

Am 02.11.1975 wird Pier Paolo Pasolinis Leiche aufgefunden: erschlagen und mehrmals von seinem eigenen Wagen überfahren. Der mutmaßliche Täter wird verhaftet, seine Aussagen sind aber sehr widersprüchlich und ändern sich ständig, was den Anstoß zu verschiedensten Interpretationen und Vermutungen, von Auftragsmord bis zur Selbstinszenierung, gab. Pasolinis Tod, wie sein Leben und seine Werke stellen ein Spiegelbild des Mythischen dar. So wie die Protagonisten seiner ersten Filme wird er von der Gesellschaft aufgrund seiner Homosexualität geächtet und verstoßen. Obwohl Pasolini sich selbst stets als bekennender Atheist bezeichnete und Marxist war, beschäftigte ihn die Figur des Jesus Christus schon sehr früh in seiner Jugend. Dementsprechend lassen sich Vergleiche seiner Figuren und Selbstidentifikationen mit Jesus Christus sowohl in seiner Literatur, seinen Filmen, als auch anhand seiner Biographie aufzeigen.

Pier Paolo Pasolini, ein Mann, der nicht nur ganz Italien bewegte, sondern bis zu seinem Tod Gegenstand diverser Kontroversen war. Keinem Konflikt ausweichend, stellte er sich der Öffentlichkeit und zeigte mit seinen Schriften und Filmen Missstände auf und prangerte soziale Ungerechtigkeiten an. Dieses Vorgehen, in Verbindung mit seiner sexuellen Ausrichtung, brachte ihm nicht nur Freunde, sondern auch viele negative Kritiken und Anfeindungen mehrerer Fraktionen.

In meiner Arbeit gehe ich der Frage nach, wie die Passion und der (Opfer-)Tod in Pasolini-Filmen „Accattone“, „Mamma Roma“, „La Ricotta“ und „Il Vangelo secondo Matteo“ dargestellt werden und welche Gemeinsamkeiten die Geschichten der Protagonisten mit der Passion und dem Tod Jesu Christi aufweisen.

¹ Zitiert nach Naldini, 1991: 19f.

Zu Pasolinis Filmen gibt es schon zahlreiche Untersuchungen, dabei werden aber zumeist die Rolle der Liebe und die der Gender-Frage betont und analysiert. Die Themen der Passion und des Todes werden jedoch sehr stiefmütterlich behandelt und selten wird auf die Kontinuität innerhalb der Filme oder auf Pasolinis Biographie Bezug genommen, genau darauf zielt meine Arbeit ab: Die Bezüge zum Neorealismus, zum Mythosverständnis und zu Pasolinis Auseinandersetzung mit der Religion stehen genauso im Mittelpunkt, wie die Darstellung der Themen der Passion und des (Opfer-)Todes. Die Fragen nach der Wahl der LaienschauspielerInnen, der Bedeutung der Wahrheit und der Realität, dem Mythos des Urchristentums und dessen Entzauberung durch eine fortschreitende Gesellschaft werden genauso beleuchtet wie das Verhältnis Pasolinis zum Katholizismus aufgrund seiner Gesinnung (Marxismus) und seiner Sexualität.

Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Verwendung der Musik und der Anspielungen auf berühmte Gemälde und literarischen Verweise, welche die Protagonisten der Filme maßgeblich kennzeichnen und ihnen eine zusätzliche Charakterisierung geben.

Die Filme „Accattone“, „Mamma Roma“ und „La Ricotta“ bilden die Ouvertüre zu Pasolinis Film „Il Vangelo secondo Matteo“, mit dem er seinen ersten nationalen und internationalen Erfolg feiern konnte. Pasolini behandelt in diesen Filmen ähnliche Themen, allerdings mit unterschiedlicher Zielsetzung, wobei die zentrale Aussage immer die gleiche bleibt, denn der Protagonist muss am Ende sterben. Der Tod ist das Ende der Qual von Accattone, Ettore und Stracci, Angehörigen des Subproletariats, deren Tod ihnen erst jene Bedeutung gibt, die sie im Leben nicht hatten. Auch Jesus Christus stirbt im Matthäusevangelium, sein Tod aber ist nicht das Ende, sondern der Beginn einer neuen Zeit.

Pasolini selbst fühlte sich zeitlebens verfolgt, missverstanden und ausgestoßen. Er sympathisierte mit der Volksschicht des Subproletariats, mit den Ärmsten der Armen. Er fand dazu Gefallen an der Selbstidentifikation der Leidensfigur und so bleiben sein Leben und sein Tod genauso mysteriös wie seine Filme.

2. Der Neorealismus

2.1. Zur Definition von Neorealismus

Der Begriff „Neorealismus“², der zu allererst vom Kritiker Umberto Barbo im Zusammenhang mit einer Besprechung eines Films von Marcel Carné Verwendung fand³, verbreitete sich schnell international. Damit wurden folglich jene Werke der Künstler, Regisseure und SchriftstellerInnen (besonders zu erwähnen ist hier Natalia Ginzburg) aus den Bereichen der Literatur, des Films, des Theaters und der bildenden Kunst bezeichnet, die begonnen hatten, die schrecklichen Erfahrungen aus dem Zweiten Weltkrieg zu thematisieren und darzustellen. Diese Arbeiten wurden bereits während des Zweiten Weltkrieges begonnen, seine Hochblüte erlebte der Neorealismus in der Nachkriegszeit.⁴

Dennoch bleibt die Schwierigkeit den Neorealismus zu definieren. Laut Bremer sind sich alle, Autoren wie Kritiker einig, „daß der Neorealismus kaum auf einen einheitlichen Begriff zu bringen sei“. (Bremer 1979: 3)

Die gleiche Problematik zeigt sich bei der zeitlichen Einordnung: Einerseits wird der Zeitraum unterschiedlich angegeben, so bezeichnet etwa Chiellino (1979: 21) in Bezug auf das Entstehen des neorealistischen Films die Jahre 1942 bis 1945 als „akute Inkubation“. Andererseits ergeben sich durch die ungenauen Zeitangaben unterschiedliche Annahmen, welche Regisseure zum „filmischen“⁵ Neorealismus gezählt werden. Oft werden nur sechs Filme genannt, darunter „Roma, città aperta (1945)“ und „Paisà (1946)“ von Roberto Rossellini, „Sciuscià (1946)“, „Ladri di biciclette (1948)“ und „Umberto D. (1952)“ von Vittorio de Sica / Cesare Zavattini und „La terra trema (1947)“ von Luchino Visconti. Diese Liste wird manchmal durch zwei weitere Filme ergänzt: „Germania, anno zero (1948)“ von Roberto Rossellini und „Ossessione“ von Luchino Visconti.⁶ Die Aufzählung kann jedoch noch um folgende Regisseure erweitert werden: Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Renato Castellani, Alberto Lattuada und Luigi Zampa.⁷

² Anmerkung: Neben dem Begriff „Neorealismo“ sind auch zwei weitere Namen analog zu gebrauchen, nämlich „neoverismo“ und „neonaturalismo“. (Vgl. Falcetto, 1994: 6f.)

³ Vgl. Chiellino, 1979: 20.

⁴ Vgl. Hösle, 1999: 17.

⁵ Anmerkung: Ich beziehe mich im Besonderen auf die Entwicklung des neorealistischen Films.

⁶ Vgl. Perinelli, 2009: 15f.

⁷ Vgl. Viganò, 2006: 35.

Ebenso herrscht keine Einigkeit über den ersten neorealistischen Film: Während Chiellino (1979: 20) „Roma, città aperta“ nennt, geben andere Autoren wieder den Film „Ossessione“ von Luchino Visconti aus dem Jahr 1943 an, wie etwa Viganò (2006: 321).

Die Ursache für die Entstehung des Neorealismus lag in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Faschismus, welche während des Kriegsgeschehens nur eingeschränkt möglich war, vor allem bedingt durch diktatorische Gesetze, die jede Kritik durch die Zensur unterband. Dadurch bildete sich in den frühen 40er Jahren eine Gruppe, die sich die Erneuerung des italienischen Kinos zum Ziel setzte. Im Mittelpunkt stand besonders die Darstellung einer „ungeschminkten Wahrheit“ (Medici, 2008: 8), wobei die Situation der Menschen in Armut und Elend näher beleuchtet wurde. Die Resistenza war für manche Regisseure, Drehbuchautoren und Intellektuelle der Ausgangspunkt für die Entwicklung des filmischen Neorealismus. Die Widerstandskämpfe bilden so bei einigen Filmen das Hauptthema, wobei eine klare antifaschistische Haltung erkennbar ist.⁸

Federico Zeri⁹ meinte dazu:

“Il cinema sembra liberarsi di colpo della tradizione letteraria, teatrale, figurativa, ma si collega, a sua volta, a una tradizione orale, sceglie la via della equivalenza tra il racconto orale e il racconto per immagini e recupera quei legami con il realismo pittorico fiorito nell’Italia laica, socialista, umilmente impegnata del tempo risorgimentale.” (Viganò, 2006: 36)

Die Notwendigkeit die Realität und die Wahrheit darzustellen, sprich „nach der Wahrheit drehen“, ist eines der Charakteristika des neorealistischen Films. Das bedeutet allerdings auf nicht professionelle SchauspielerInnen zurückzugreifen, wobei natürlich auch bekannte ProtagonistInnen engagiert worden sind.

Bei den Themen gab es einerseits den Anspruch, die Zustände „wirklich kennen gelernt und beobachtet zu haben“, andererseits, wie Rossellini entgegnete, die „Unmittelbarkeit der Fakten“ (zit. nach Chiellino, 1979: 25) auf sich wirken zu lassen.¹⁰

⁸ Vgl. Medici, 2008: 8ff.

⁹ Italienischer Kunstkritiker (1921 – 1998).

¹⁰ Vgl. Chiellino, 1979: 24f.

2.2. Pasolini und der Neorealismus

Der Film „Accattone“, aus dem Jahr 1961, stammte aus einer Zeit, in der der eigentliche Neorealismus (~1943 – 1954) bereits zu Ende war und sich eine zweite fruchtbare Welle des Neorealismus entwickelte. Pasolini selbst sprach im Hinblick auf seine Filme von einer Stilrichtung eines „kritischen Realismus“, der sich von dem emotionalen Antifaschismus der Neorealisten abwendet und sich zu einem „kritischen, objektiven Prozess, dessen Wurzeln tiefer reiche“ (Pier Paolo Pasolini)¹¹ entwickelte. Dennoch entsprach sein Filmdebüt kaum dem kritischen Realismus im Sinne von Ermanno Olmi, Roberto Rossellini oder Vittorio De Seta. Der Film „Accattone“ unterscheidet sich von den Werken anderer Regisseure vor allem durch das Vorhaben sowohl den Marxismus, als auch den Katholizismus im Film darzustellen. Pasolinis erste Filme weisen neorealistische Merkmale auf: etwa der Einsatz von LaiendarstellerInnen, Originalschauplätzen und einer episodischen Erzählform. Bereits im Film „Accattone“ kündigt sich eine mythisierende Tendenz an, die aber erst in den nachfolgenden Werken, beispielsweise im Film „Il Vangelo secondo Matteo“ oder in den Verfilmungen der griechischen Mythen „Edipo Re“ und „Medea“ offen zu Tage tritt.¹²

Die Fortentwicklung des Neorealismus der 1950er Jahre, die sich zu einem Genre der Sozialromantik, charakterlicher Handlungsmuster und Stereotype entwickelte, bildete einen Gegensatz zu Pasolinis Realitätsversessenheit. Sein Realismus, der auf die vorfindbare, soziale Welt angewendet wurde, vollzog sich in einem mythischen Überrealismus. Das Sakrale der Realität stand hauptsächlich in Pasolinis Blick.¹³

Pasolini selbst verstand sich daher auch als Kritiker des Neorealismus in mehrfacher Hinsicht: Seiner Meinung nach mangelte es dem Neorealismus an intellektueller Kraft, die vorausgehende Kultur zu übertrumpfen. Dazu bemängelte er noch, dass es durch den Neorealismus zu einer Rückführung in das 19. Jahrhundert (beispielsweise Verga) kam, weil es sich um eine naturalistische Strömung handelte. Des Weiteren beanstandete er den Neorealismus als

¹¹ Zitiert nach Jungheinrich, 1977: 105.

¹² Vgl. ebenda: 105f.

¹³ Vgl. Rauscher, 2008: 245f.

Weiterführung des „Crepuscolarismo“¹⁴ und bezeichnete ihn als subjektiv und lyrisierend, was ihn beiderseits wiederum mit der Kultur vor der „Resistenza“ verband. So entsprach der Neorealismus, laut Pasolini, zwar im Inhalt und in der Aussage der „Resistenza“, jedoch im Blick auf den Stil stimmte er mit denjenigen Produktionen (etwa im Surrealismus) überein, die vor dem Krieg entstanden waren.¹⁵

Die neorealistischen Züge lassen sich bei Pasolinis filmischen Anfängen dennoch nicht verheimlichen: Vor allem der Einsatz von LaiendarstellerInnen (attori non professionisti) ist eines der Kennzeichen des Neorealismus. Die Verwirklichung der Darstellung der Realität steht besonders im Mittelpunkt:

„For Pasolini, reality was the reality of the poor, the unconscious, the ‘other’, the reality of unreason, of unmannerliness, of things which outranged social codes, the things the European bourgeoisie incarcerated, expelled beyond its borders, banished from sight [...]“ (Rohdie, 1995: 10)

Bei den SchauspielerInnen soll es sich um Menschen handeln, die auch in der Realität in der „Borgata“¹⁶ leben und diese sollen daher nicht von professionellen AkteurInnen repräsentiert werden. In ihrer Rolle mögen sie zwar andere Figuren verkörpern, vor der Kamera aber sind sie „sie selbst“.

„Die Gesichter für seine Filme fand Pasolini bei ganz zufälligen Begegnungen. Er dachte immer daran und hielt dauernd Ausschau.“ (Pasolini/Faldini, 1986: 37)

Tonino delli Colli, der als Kameramann für Pasolini tätig war, berichtete, dass für Pasolini vor allem der erste Eindruck wichtig war. Er machte zwar auch Probeaufnahmen von den Gesichtern, aber eigentlich genügte ihm der erste Eindruck. Im Gegensatz zur Norm, darunter vor allem jener der Hollywood-Produktion, hatte Pasolini eine vollkommen andere Vorstellung von Schönheit. Seiner Meinung nach haben die Gesichter einen angeborenen Ausdruck, und er wählte sie, danach aus, welchen Ausdruck er gerade benötigte.¹⁷

¹⁴ Anmerkung: Eine literarische Strömung aus dem frühen 20. Jahrhundert, die sich als erste literarische Gegner D'Annunzios formierte. Der Name leitet sich aus „Crepuscolo“ (übersetzt mit Abenddämmerung) ab und wurde von G. A. Borgese geprägt. Bei den wichtigsten Protagonisten handelte es sich um Guido Gozzano und Sergio Corazzini.

¹⁵ Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 52f.

¹⁶ Anmerkung: Mit „Borgata“ werden die Armutsviertel bezeichnet.

¹⁷ Vgl. Pasolini/Faldini, 1986: 37ff.

3. Der Mythos

Der Begriff „Mythos“ kommt aus dem Griechischen und kann mit „Wort“, „Rede“, „Erzählung“ und „Fabel“ übersetzt werden.¹⁸

In der griechischen Antike wurde mit „Mythos“ zunächst noch eine „unglaubliche Geschichte“ (Herodot) und „das bloß Erzählte“ (Thukydides) bezeichnet. Auch Platon grenzte die „Mythoi“ (unwahre, erdichtete Sagen) von den „Logoi“ (beweisbare Aussagen) ab. Im Gegensatz dazu sah Aristoteles den Mythos als „literarische Form“ an. Ab dem Neuplatonismus bekam der „Mythos“ eine positive Bedeutung: In ihm wurde die Möglichkeit einer „didaktischen Darstellung“ (Plotin) gesehen und als „Bewahrer des Wissens“ (Plutarch/Poseidonios) benannt.¹⁹

Aufgrund der Möglichkeit mit dem Begriff „Mythos“ alles Mögliche auszusagen, etwa „standardisierte Sozialverhalten, Ideologien, Weltansichten, Göttergeschichten, Volksmärchen, Ursprungsgeschichten, Heldensagen und vieles mehr“, ist es schwierig eine allgemeine Definition für den Mythos zu formulieren.²⁰

„Mythos ist heute [...] Gegenstand ganz heterogener Denktraditionen; wir müssen mindestens einen anthropologisch-ethnologischen, einen religionswissenschaftlich-theologischen, einen literar- bzw. diskurstheoretischen und einen psychologischen Mythenbegriff unterscheiden. Jeder dieser Begriffe hat eine Einzelgeschichte; eine Gesamtgeschichte des Mythos gibt es nicht.“ (Jamme, 1991: 15)

Grundsätzlich kann folgende Definition herangezogen werden:

Mythos als

„Bezeichnung für 1) die Erzählung von Göttern, Heroen u. a. Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit; 2) die sich darin aussprechende Weltdeutung eines frühen (mythischen) Bewusstseins; 3) das Resultat einer sich zu allen Zeiten, auch in der Moderne (»neue Mythen«), vollziehenden Mythisierung im Sinne einer Verklärung von Personen, Sachen, Ereignissen oder Ideen zu einem Faszinosum von bildhaftem Symbolcharakter.“ (Brockhaus Enzyklopädie multimedial, 2002).

¹⁸ Vgl. Brockhaus Enzyklopädie multimedial, 2002.

¹⁹ Vgl. Hödl, 2003: 572f.

²⁰ Vgl. Frank, 1982: 76.

3.1. Funktionen und Erscheinungsformen des Mythos

Mythen treten daher vorwiegend in mündlicher Form auf und behandeln zumeist existenzielle Fragen des Menschen, also Fragen des Menschen über sich selbst, seine Anfänge und nach Sinn und Ursachen seiner Existenz. Weitere Themen betreffen einerseits die Götterwelt und Schöpfungsvorstellungen (Ursprung, Entwicklung und Vergehen der Natur und der Welt), andererseits die Suche nach Antworten für Erklärungen nach der Herkunft des Todes, nach der „Macht des Bösen“ und nach der „Sterblichkeit des Menschen“ (Hödl, 2003: 585).²¹

Die Auswahl der möglichen Funktionen des Mythos reichen vom „Erklären und Begründen, über Beglaubigen (etwa von Kulten und Riten)“ und „Orientieren bis hin zu einer bloßen Unterhaltung“. Aus diesem Grund ergeben sich verschiedene Vorstellungen des Mythos: Einerseits kann er als wahres Überlieferungswort mit Bedeutung für Autorität und Norm begriffen werden, andererseits ist es jedoch auch möglich, dass der Mythos „als (dichterisch gestaltete) fantastische Erzählung ohne rationale Basis“ (Brockhaus Enzyklopädie multimedial, 2002) angesehen werden kann.²²

Anhand des Gebrauchs des Mythosbegriffes lässt sich diese Komplexität und Widersprüchlichkeit darlegen. Wird mit der Verwendung der Einzahl „Mythos“ vor allem die „Einheitlichkeit des Phänomens und sein Wirkungs- und Provokationspotenzial“ betont, spricht der Plural eher für ein „Bild bunter Vielfalt“ und bietet einen breiteren Spielraum der Gestaltung an. Die Mythologie verbindet folglich die „Verschiedenheit der Perspektiven“ (Brockhaus Enzyklopädie multimedial, 2002) in der Begrifflichkeit selbst.²³

3.2. Pasolinis Verständnis des Mythos

Pasolinis Themen seiner Werke haben oft einen indirekten biographischen Charakter oder beschäftigen sich mit der Aufarbeitung von Ereignissen aus seinem Leben.

²¹ Vgl. Hödl, 2003: 584f.

²² Vgl. Brockhaus Enzyklopädie multimedial, 2002.

²³ Vgl. ebenda.

Pasolinis Familie gehörte dem Kleinbürgertum an. Der Vater Carlo Alberto Pasolini war ein Heeresoffizier aus einer Adelsfamilie in Ravenna. Seine Mutter, Susanna Colussi war eine Volksschullehrerin aus Casarsa in Friaul.²⁴

Obwohl Pasolini diese Klasse wie alles Bürgerliche hasste, fühlte er sich ihr dennoch wegen seiner Abstammung zugehörig. Besonders sein Vater als Offizier und Autoritätsperson fungierte als Repräsentant dieser Klasse.

So schrieb Pasolini über das Verhältnis zu seinem Vater:

„Wir waren große Feinde, aber die Feindschaft war Teil unseres Schicksals, war außerhalb von uns.“ (Schweitzer, 1986: 13)

Dieses persönliche „Hass – Verhältnis“ breitete sich danach auf die Gesellschaft aus, es entstand ein *mythischer Hass gegen die Bourgeoisie*. Im Gegensatz dazu war sein Verhältnis zu seiner Mutter ausgezeichnet, sie stand stellvertretend für sein geliebtes Friaul. Daraus resultierte auch seine Leidenschaft für das Volk und die Sprache dieser Region.²⁵

Diese „Hass – Liebe“ findet sich im *Mythos des Volkes* wieder. Zunächst kannte Pasolini nur seine Heimatregion Friaul. Friaul, besonders Casarsa, als scheinbar perfekte Welt, aus der er in jungen Jahren immer wieder herausgerissen wurde.²⁶ Die Zuneigung für die volkstümliche, regionale Volksschicht fand Ausdruck in seinen literarischen Werken.²⁷

“La presenza della madre, la dolcezza della campagna e della lingua hanno per lui un valore protettivo e gli permettono di sognare e di inventare un mondo che in realtà non esiste. Casarsa diventa un utero linguistico dove il poeta può nascondersi e vivere lontano dal mondo con i suoi problemi.” (Vitti, 1987: 97)

Pasolini entdeckte anfangs vor allem seine Liebe zum Subproletariat, das er als Gegengesellschaft und frühchristliche Gesellschaft ansah und in dessen Innenleben er sich hinein zu versetzen versuchte.²⁸ Das Subproletariat tritt bei ihm als eine Volksschicht auf, die keinen Bezug zur Geschichte aufweisen kann.

²⁴ Vgl. Schweitzer, 1986: 9.

²⁵ Vgl. ebenda: 13.

²⁶ Siehe dazu Kap. 4.1.

²⁷ Vgl. Vitti, 1987: 96f.

²⁸ Vgl. Klimke, 1987: 15.

Es ist an den Rand der Gesellschaft gedrängt und hat keine Berechtigung am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen.²⁹

Pasolinis Idealbild war eine Symbiose aus Marxismus und Christentum, das er in den verarmten Schichten des Subproletariats vorzufinden hoffte. Er sah aber ein, dass dieser „Zustand des ursprünglichen Menschen“ (Lill, 1994: 104) für ihn aufgrund seiner familiären Abstammung, bürgerlichen Erziehung und Bildung, nie zu erreichen war.³⁰

Eine zentrale Funktion in vielen seiner Schriften und Filmen nimmt das Thema des Opfertodes oder der unschuldige Tod eines Jungen ein. Die Leidensgeschichten weisen die Charakteristik eines Kreuzweges auf und haben wie die Passion Christi scheinbar keine andere Möglichkeit als dem Opfertod zu erliegen. Pasolini fand in diesen Rollen eine Identifikation mit seinem eigenen Leben, denn er selbst sah sich als Märtyrer, Andersartiger, Ausgestoßener und von allen verfolgt.³¹

Auch *der Mythos des Opfertodes* geht auf Pasolinis Biographie zurück: Sein Bruder Guido, der sich den kommunistischen Partisanen anschloss, wurde 1945 von Anhängern Titos, die zum Teil mit den italienischen Faschisten kollaborierten, in einen Hinterhalt gelockt und erschossen. Die Aufarbeitung der Trauer über den Verlust des verstorbenen Bruders erfolgte in Pier Paolos Werken.³²

Eine weitere biographische Episode in Pasolinis Leben, die für die Entwicklung seines Mythos – Verstehens bedeutsam war, war der Umzug von Friaul nach Rom. Nachdem er aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen wurde, der Grund lag in Pasolinis Homosexualität, da er „wegen obszöner Handlungen“ angezeigt wurde, begann seine Isolation. Ihm wurde die Lehrerlaubnis entzogen (er unterrichtete an einer Mittelschule, nachdem er sein Studium in den Fächern Romanische Philologie und Kunstgeschichte abgeschlossen hatte) und vor allem sein Verhältnis zu seinem Vater verschlechterte sich immer mehr. So beschloss er eines Tages mit seiner Mutter ohne Wissen des Vaters aus Casarsa nach

²⁹ Vgl. Pasolini, 1982: 28.

³⁰ Vgl. Lill, 1994: 104f.

³¹ Vgl. Minas, 1987: 66f.

³² Vgl. Schweitzer, 1986: 24 – 28.

Rom zu flüchten.³³ Dieser Wechsel stellte sich für Pasolini zunächst als schmerzhafte Veränderung dar:

„Das Aufwachen in Rom empfindet er als schmerzliche Erkenntnis des Erwachsenwerdens, als schmerzlicher Duft des Todes, der ihn vom Glück der Kindheit trennt.“ (Schweitzer, 1986: 40)

Die Wohnung, in der Pasolini lebte, befand sich in der äußersten Peripherie Roms. In dieser Gegend hielten sich die Ärmsten der Armen auf, die von überall her in der Hoffnung auf bessere Lebensumstände nach Rom kamen. In diesen Vierteln, wo der tägliche Kampf um das Überleben stattfand, entwickelte sich der Mythos des Volkes für Pasolini weiter. Es kam aber auch zu einem Gesinnungswandel Pasolinis. Er sprach selbst von einer Phase des Erwachsenwerdens. Rom nahm eine besondere Rolle für Pasolini ein: Es bezeichnete eine Art Neubeginn.³⁴

³³ Vgl. Siciliano, 2000: 181f.

³⁴ Vgl. ebenda: 42.

4. Biographische Hintergründe Pasolinis

4.1. Heimatlosigkeit und Familie

Pasolini sagte selbst über sich aus, dass er im eigentlichen Sinne heimatlos ist, da seine Familie immer wieder aufgrund des Berufes seines Vaters, der Offizier war, umsiedeln musste. Die Ziele des Umzuges waren vor allem norditalienische Städte, die sein „zwischenzeitliches Zuhause“ darstellten, darunter: Bologna, Parma, Conegliano, Belluno, Sacile, Idria und Cremona.³⁵

Angesprochen auf den Bezug zu seinem Vater und seiner Mutter, hatte Pasolini besonders zu seinem Vater eine ambivalente Beziehung:

„Ich dachte immer, daß ich meinen Vater haßte, aber in Wahrheit habe ich ihn nicht gehaßt.“ (Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 24)

Für das negative Verhältnis sprachen einige Konflikte und Vorfälle, welche sich als dauerhafte Spannung auf beiden Seiten zeigten. Eine wichtige Rolle spielten dabei die Charaktereigenschaften des Vaters, denn Pasolini beschrieb ihn als „anmaßend, egozentrisch, egoistisch, tyrannisch und autoritär“. (Pasolini/Halliday, 1995: 24) Diese Zuschreibungen ergaben sich wegen des Berufes, den sein Vater ausübte. Als Offizier der Armee hatte er eine nationalistische Einstellung, die mit dem Faschismus übereinstimmte. Einen weiteren Punkt stellte sicherlich auch das komplizierte Zusammenleben zwischen seinem Vater und seiner Mutter dar. Im Nachhinein glaubte Pasolini, dass sein Vater seine Mutter vielleicht zu sehr liebte und sein Vater aus diesem Grund oft angespannt war.³⁶ Als Kind hielt Pasolini zumeist zu „seiner Mutter, so wie es die meisten machen würden“. (Pasolini/Halliday, 1995: 24)

Pasolini widmete seinem Vater, nach dessen Tod im Jahr 1959, eine Reihe von Gedichten, die im friaulischen Dialekt verfasst wurden.³⁷

Friaulisch war die Sprache seiner Mutter, wobei das „Friaulische“ bei seinem Vater nicht auf Gegenliebe stieß: Zum einen entstammte er aus Mittelitalien und dort wurde alles, was aus dem „Rande Italiens“ kam, als schlecht und

³⁵ Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 23.

³⁶ Vgl. ebenda: 23f.

³⁷ Anmerkung: Pasolini bezeichnete diese Geste selbst als eine dreiste Handlung, denn aus den folgenden Gründen wurde das „Friaulische“ von seinem Vater abgelehnt.

minderwertig angesehen. Zum anderen gab es im Faschismus die Tendenz, Dialekte zu unterdrücken, denn als Äußerungen des wahren Lebens mussten sie verborgen werden.³⁸

4.2. Das Verhältnis Pasolinis zur Religion

Auf die Religion angesprochen, erzählte Pasolini, dass er gar nicht religiös erzogen worden ist.³⁹

„Ich glaube ich kenne niemanden in Italien, der so wenig katholisch ist wie ich. [...]“ (Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 25)

Der Grund lag darin, dass seine Familie nicht religiös war. Sein Vater war zwar gesellschaftlichen Normen, aufgrund seiner nationalistischen und faschistischen Einstellung, unterworfen, und besuchte daher mit der gesamten Familie die Messe am Sonntag. Religiös im eigentlichen Sinne war er aber nicht und an Gott glaubte er auch nicht. In Bezug auf seine Mutter ergab sich eine andere Situation: In ihrer Familie gab es eine religiöse Tradition, die vor allem durch ihre Großmutter beeinflusst wurde. Diese Tradition hatte jedoch nicht zur Folge, dass die Religiosität im Leben der Mutter eine zentrale Stellung hatte, im Gegenteil ging sie am Sonntag nie zur Messe.

Pasolini selbst empfand keine Zugehörigkeit zur Kirche, da er nicht einmal gefirmt wurde, fast nie die Katechismusstunden besuchte und in ein staatliches „Liceo“ in Bologna ging, das laizistisch (keine Priester unterrichteten) geführt wurde. Seine Religiosität beschrieb er als sehr untypisch, die seiner Meinung nach auch nicht einzuordnen ist:

„In Wirklichkeit ist meine Religiosität wahrscheinlich eine Form der psychischen Abweichung mit einer Tendenz zum Mystizismus.“ (Pasolini/Halliday, 1995: 25)

Der Katholizismus wurde von ihm abgelehnt, da er alle Institutionen generell nicht leiden konnte. Seinen Antiklerikalismus formulierte er folgendermaßen:

„Nulla muore mai in una vita. Tutto sopravvive. Noi, insieme, viviamo e sopravviviamo. Così anche ogni cultura è sempre intessuta di sopravvivenze“

³⁸ Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 24f.

³⁹ Vgl. ebenda: 25.

[...] *Io sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!), ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo; io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono il mio patrimonio, nel contenuto e nello stile. Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me; se lasciassi ai preti il monopolio del Bene*". (Pier Paolo Pasolini)⁴⁰

In dieser Aussage zeigte sich Pasolinis Zwiespältigkeit in Bezug auf das Christentum. Einerseits lehnte er es ab, andererseits sah er sich als Teil der entstandenen Kultur und Tradition.

„Ich glaube nicht an Gott. Wenn aber in meinen Werken ein 'Hauch christlicher Liebe' für die Dinge der Welt und ihre Menschen überdauert – ich will damit sagen, eine irrationale, auf Eingebung beruhende Liebe-, dann glaube ich, brauche ich mich dessen nicht zu schämen. Und er wehrt ab: Dass in jedem von uns ein „historisch“ christlicher Untergrund ist, ist ganz klar, so klar, dass man sich keine Gedanken darüber zu machen braucht.“ (Pasolini zit. nach Schweitzer, 1986: 86)

Obwohl Pasolini nicht müde wurde, immer wieder zu betonen, dass er Atheist sei, versuchte er doch stets einen Weg zwischen Marxismus, Homosexualität und Religion zu finden.

So kommt auch Zwick (1995: 369) zum Schluss, dass „Pasolini trotz mancher gegenläufiger Selbstzeugnisse in einem nicht-konfessionellen Sinn ein tiefreligiöser Mensch war“. Zwick führt weiter aus: „Wohl Zeit seines Lebens wohnten Unglaube und Glaube in seiner Brust, und längst nicht immer behielt der Unglaube die Oberhand. Nicht umsonst wurde schon des Öfteren auf Pasolinis auffällige (Teil-)Identifizierung mit Christus hingewiesen“.⁴¹

⁴⁰ Zitiert nach Bertelli, 2001: 73.

⁴¹ Anmerkung: Auf diesen Aspekt nehme ich noch genauer Bezug im Kapitel 9.

5. Accattone (1961)

*I'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: "O tu del ciel, perché mi privi?*

*Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie;*

5.1. Der Plot

Vittorio Cataldi (Franco Citti), allerorts Accattone genannt, ist ein Zuhälter im römischen Subproletariat. Den Tag verbringt er mit seinen Freunden mit Faulenzen, Karten spielen und sinnlosen Wetten. Als seine Prostituierte Maddalena von einer konkurrierenden neapolitanischen Gang zusammengeschlagen und verletzt wird, verliert er seine einzige Einnahmequelle. Aus Angst vor der Rache der Neapolitaner beschuldigt sie fälschlicherweise zwei Freunde Accattones und kommt wegen Falschaussage ins Gefängnis.

Aus Verzweiflung und Hunger versucht er, wieder bei seiner Ex-Frau Ascensa und seinen Kindern unterzukommen, die ihn jedoch abweist und Accattone wird von seinem Schwager Giovanni vom Hof verjagt. Accattone trifft zuvor eine Arbeitskollegin Ascensas, mit dem Namen Stella, in die er sich sofort verliebt. Als er erfährt, dass Stellas Mutter ebenfalls Prostituierte war, schickt er sie auf den Strich. Jedoch von Schuld, Eifersucht und Liebe geplagt, versucht er Stella zuliebe ein neues Leben zu beginnen und steigt in die Arbeitswelt ein. Es bleibt jedoch nur bei einem Versuch, denn schon nach nur einem Tag ist ihm dieses Leben zu anstrengend und er schließt sich einer Diebesbande mit dem Anführer Balilla an. Nachdem Maddalena im Gefängnis erfuhr, dass Accattone eine „neue“ Liebe hat, verrät sie ihn an die Polizei. Accattone wird schließlich observiert und bei einem Diebstahl wird die Bande festgehalten und verhaftet, nur Accattone gelingt es auf einem gestohlenen Motorrad zu flüchten. Wenige Augenblicke später stirbt er tragisch auf der Straße nach einem Zusammenprall mit einem Lkw.

5.2. Filmanalyse

5.2.1. Wo beginnt der Mythos?

Der Vorspann gibt bereits einen Vorgeschmack auf die folgenden Themen und den Inhalt des Films: Denn einerseits wird diese „elende Leidensgeschichte“ (Witte, 1998: 33) mit dem Schlusschor Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion eingeleitet, andererseits ist damit das Drama um Accattone eigentlich schon abgeschlossen, ehe es richtig begann.⁴²

Der erste Kontakt mit der sakralen Thematik lässt sich ebenfalls schon beim Vorspann erkennen, wo ein Zitat Dantes aus dem 5. Gesang des Purgatoriums (Vers 104 – 107) der „Divina Commedia“ gezeigt wird:

*I'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: "O tu del ciel, perché mi privi?*

*Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie;*

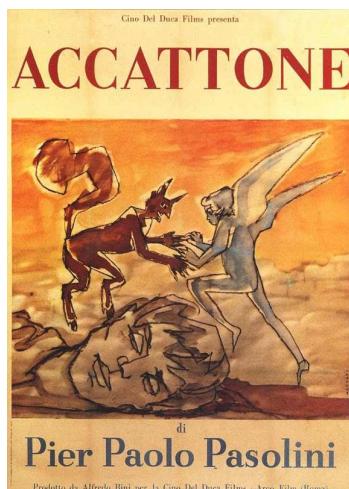


Abbildung 1: Mythischer Kampf zwischen Gott und dem Teufel

Die Bedeutung der Stelle bei Dante

Die Verse Dantes erzählen die Geschichte von Bonconte da Montefeltro⁴³, die er Vergil über seinen eigenen Tod berichtet.

⁴² Vgl. Witte, 1998: 39.

⁴³ Anmerkung: Bonconte da Montefeltro befindet sich im so genannten Vorfegefeuer im „Bereich der Säumigen“, welche die Bereitschaft zur Buße bis zum letzten Atemzug hinauszögerten. Es handelt sich dabei vorwiegend um Ermordete, die noch im letzten Moment ihres Lebens nach Gottes Gnade strebten, aber die Vergebung ihrer Sünden nicht mehr erhielten.

Es geht im Speziellen um einen Disput zwischen Gott und dem Teufel, die sich um Boncontes Seele streiten. Dem Teufel nach gehörte diese ihm, aufgrund des schlechten Lebens, das Bonconte führte. In den letzten Momenten seines Lebens rettete ihn jedoch eine einzige Träne, die er für sein schlechtes Leben weinte, um Gott von seiner Reue zu überzeugen. Diese Träne reichte aus, um sich den Himmel zu verdienen, während der Teufel sich betrogen fühlte, da er seiner Meinung nach ein Recht auf diese schandhafte Seele gehabt hätte. Ein Engel Gottes kam herab und brachte Boncontes Seele schließlich in das Fegefeuer. Der Teufel hingegen, bediente sich des seelenlosen Körpers und schändete ihn, damit er nicht mehr gefunden werden konnte.⁴⁴

Diese „lagrimetta“ aus den Versen Dantes auf Accattones Wangen zu finden, wird in der Folge des Films nicht stattfinden. Accattones Tränen sind zwar zahlreich, werden jedoch immer aus den falschen Gründen vergossen. Sie erfolgen nicht aus Reue, sondern aus dem Motiv der Verzweiflung, des Hungers und um Mitleid zu erzeugen.⁴⁵ Dennoch erfolgt im Laufe des Films noch einmal eine Anspielung auf dieses Zitat.⁴⁶

5.2.2. Accattone zwischen Subproletariat und Heiligengestalt

Der Opfertod, der immer im Zusammenhang mit der christlichen Mythologie steht, bildet bei Pasolini eine häufig wiederkehrende Thematik. Die Verbindung mit dem Mythos des frühen Opfertodes und den „Ragazzi di vita“ (übersetzt mit „Lebe – Jungen“, eine Erfindung Pasolinis⁴⁷), die dem Subproletariat angehören, lässt sich bereits in den römischen Romanen „Una vita violenta“ und „Ragazzi di vita“ erkennen. Die DarstellerInnen kommen aus den römischen Randbezirken, welche die Heimat der Marginalisierten, Außenseiter und Armen darstellen. Pasolini verschrieb sich vollkommen dieser „Armutsklasse“:

„Das Subproletariat, als Träger der antiken Eigenschaften des anthropologischen Menschen, des Menschen der religiös – bäuerlichen Zivilisation, ist der Gegenpol zur Bourgeoisie, die unheilvollerweise der Zerstörung zustrebt, in einer umgekehrten Palingenesis sozusagen [...]“ (Pasolini/Faldini, 1986: 31)

⁴⁴ Vgl. Viano, 1993: 71.

⁴⁵ Vgl. Parigi, 2008: 156.

⁴⁶ Siehe dazu S. 38.

⁴⁷ Vgl. Schweitzer, 1986: 48.

Der Film „Accattone“ ist die Fortsetzung der beiden Romane, die zum ersten Mal auf filmische Weise erfolgte. Im Film „Accattone“ kommt es zu einer Erhöhung der profanen, sozialen Figur zu einer Heiligenikone. Diese Verwandlung ereignet sich nicht allmählich, sondern vollzieht sich in jeder Szene wieder von Neuem und wird mit dem Einsatz von klassischer Musik, im Falle des Films „Accattone“ ist es Johann Sebastian Bachs Musik, dramatisiert.⁴⁸ Die Darstellung wechselt ständig von der profanen, sozialen Seite in eine mythische Transfiguration. In der Figur Accattones kommt es zu einer Verbindung zweierlei Perspektiven: Einerseits verdient er sein Geld als Zuhälter, kümmert sich nicht um seine Frau und seine Kinder und stirbt als räudiger Dieb, andererseits kommt es immer wieder zu Vergleichen mit einer Heiligenfigur.⁴⁹

Sandro Petraglia⁵⁰ beispielsweise bezeichnet Accattone als „anarchischen Christus“.⁵¹

5.2.3. Vergleich: Accattone und Jesus Christus

“Gesù è morto ed è stato sepolto e presto resusciterà. Questo tema della morte, motivo dominante del film, Pasolini lo utilizza sin dall'inizio.“ (Magalletta, 2009: 360)

Ein Vergleich zwischen Accattone und Jesus ist zunächst nicht offensichtlich nachvollziehbar, charakterlich gesehen ist Vittorio, der mit Stolz seinen Spitznamen „Accattone“ (Bettler) trägt, kein Musterbeispiel an Moralität:

“Nun me chiamà Vittorio, chiamame Accattone! De Vittorio ce n'è tanti, ma de Accattone ce sto solo io!” (Pasolini, 1976: 321)

Der Ursprung seines Spitznamens, viele Personen innerhalb des Films tragen einen Spitznamen, etwa Amore, Peppe il Folle, il Tedesco (aufgrund seiner blonden Haare), wird während des Films nicht aufgeklärt. Dieser ist eigentlich auch nicht erklärbar, da Accattone nicht als Bettler in Erscheinung tritt⁵² (ausgenommen in einer Szene, in der er seine Ex-Frau Ascensa „anbettelt“, dass sie sich wieder vertragen und zusammenziehen).

⁴⁸ Siehe dazu Kap. 5.2.5.

⁴⁹ Vgl. Groß, 2008b: 229 – 233.

⁵⁰ Ein italienischer Drehbuchautor und Kritiker.

⁵¹ Vgl. Bertelli, 2001: 30.

⁵² Vgl. Lill, 1994: 106.

„Accattone ist eine der vielen 'unwürdigen' Personifikationen der Christus-Figur, die Pasolini im Lauf seiner Karriere literarisch und filmisch in Szene gesetzt hat und in denen der Regisseur jeweils sich selbst und seine Position in der Gesellschaft wieder findet.“ (Wagner, 2011: 154)

Charakterlich ist er arrogant, oberflächlich und respektlos. Frauen stellen für ihn nur eine Ware dar⁵³, er flucht und beschimpft seine Freunde, er betrügt sie sogar für einen Teller Pasta. Für seine Familie hat er keine Zeit, seine Ex-Frau verließ ihn mit seinen Kindern und sie leben nun bei ihren Eltern. Accattones Verfall wird während des Films immer tragischer: Vor allem in der Szene, als er seinem Sohn Iaio die Halskette stiehlt, um sie zu verkaufen und mit dem Geld Stella neu einzukleiden. In diesem Moment erkennt er aber selbst, wie schlimm es um ihn bereits geschehen ist.

Um Vergleiche zu Jesus Christus finden zu können, muss ins Detail gegangen werden: Zum einen kann eine Annäherung an die Jesus-Figur festgestellt werden, wenn die Personen betrachtet werden, mit denen sich Accattone umgibt. Dabei handelt es sich um Diebe, Zuhälter, Prostituierte, Nichtstuer, Tagediebe, am besten umschrieben mit „ragazzi di vita“. Sie sind von der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossen und müssen um das tägliche Brot und um das Überleben kämpfen.⁵⁴ Hier finden wir einen Hinweis auf Jesus, der sich auch den Armen, Ausgeschlossenen und Kranken anschloss und sich vor allem dieser Bevölkerungsschicht zuwandte.

Weiters gibt es bei den Namen Auffälligkeiten, besonders jene der Frauengestalten, wie etwa Maddalena, seine Prostituierte: Hier wird sofort der biblische Bezug zu Maria von Magdala erkennbar. Dazu kommen noch andere Frauennamen, wie etwa der seiner Ex-Frau Ascensa und seiner „neuen Freundin“ Stella. Mit Ascensa ist der wörtliche Bezug zu „Ascensione del Signore“ (Christi Himmelfahrt) herstellbar. Das könnte folgendermaßen interpretiert werden, dass Accattone mit Ascensa einen Aufstieg in ein besseres Leben gehabt hätte, da sie mit ihrer Familie dem Kleinbürgertum angehört. Mit Stella wiederum hätte er nach den Sternen greifen können.

Andere Bezüge zu Jesus Christus betreffen rein äußerliche Faktoren. Es taucht mehrmals der Vergleich mit dem letzten Abendmahl⁵⁵ auf und das Zeichen des

⁵³ Vgl. Klimke, 1987: 12.

⁵⁴ Vgl. Bertelli, 2001: 32.

⁵⁵ Siehe dazu Kap. 5.3.

Kreuzes kommt ebenfalls häufig vor.⁵⁶ Das Zeichen des Kreuzes ist nicht nur während der „Sequenza del tuffo“ allgegenwärtig, sondern ist auch im weiteren Verlauf des Films anzutreffen, zumeist in Verbindung mit Balilla, dem Anführer der Diebesbande.

5.2.4. Die Frauengestalten

„Frauen in Pasolini – Filmen sind Mütter, Huren, Engel, Bäuerinnen, Heilige, Mädchen (mit der Aura der Jungfräulichkeit), Königinnen.“ (Lenssen, 1987: 35)

Maddalena: Ihre Figur ist überaus negativ konnotiert, wobei Maddalenas Name aber bewusst gewählt wurde, da in biblischer Sicht Maria Magdalena eine



Abbildung 2: Maddalena

ausgebeutete Prostituierte war.⁵⁷ Sie wird von Accattone nur ausgenutzt. Nachdem sie von einer neapolitanischen Gruppe angegriffen und verletzt wird und nicht mehr für Accattone arbeiten kann, lässt Accattone sie links liegen. Er beschuldigt sie sogar, dass sie Schuld sei, dass er nun am Hungertuch nagen müsse.

Ob es früher zwischen den beiden eine Liebesgeschichte gab, ist nicht nachvollziehbar, außerdem ist es auch nicht mehr relevant. Die Liebe spielt für Accattone am Anfang des Films überhaupt keine Rolle. Maddalena ist vor allem ein Opfer: Sie hat als Prostituierte wenig Reputation und ihre Liebe zu Accattone wird von diesem verschmäht. Sie wird Opfer einer Racheaktion einer neapolitanischen Gruppe und damit ist die tiefste Stufe der menschlichen Existenz erreicht: ausgebeutet, missbraucht und zusammengeschlagen. In dieser Sequenz zeigt Pasolini ihre Reinheit charakterisiert durch Demütigung und Schmerz. Hier ist eine Parallele zur biblischen Maria Magdalena ersichtlich, die ebenso durch Leid und Beschämung ihre Erlösung fand. Maddalenas Unschuld wird in mehrfacher Weise betont: Erstens setzt bei ihr die Musik von Johann Sebastian Bach ein, zweitens symbolisiert die weiße Farbe ihres Kleides

⁵⁶ Siehe dazu Kap. 5.3.

⁵⁷ Vgl. Lill, 1994: 106.

Reinheit, Sauberkeit und Unschuld und drittens zeigt die Detail-Aufnahme ihres Körpers, ihrer Schuhe und ihrer Tasche die zerbrochenen Teile des Ganzen an.⁵⁸ Im weiteren Verlauf des Films muss sie wegen einer Falschaussage ins Gefängnis, wo sie bis zum Ende des Films verbleibt.

Ascens(z)a ist Accattones Ex-Frau und lebt von ihm getrennt, zusammen mit zwei Kindern aus der Beziehung mit Accattone, ihrem Vater und ihrem Bruder Giovanni. Ascensa ist das genaue Gegenteil Accattones, denn sie arbeitet, um die Kinder ernähren zu können. Ihre gesellschaftliche Stellung⁵⁹ stellt außerdem einen weiteren Gegensatz zu Accattone dar. Accattone möchte, nachdem Maddalena eingesperrt wurde, wieder mit Ascensa zusammenziehen, wobei er im Gespräch auch zugibt, dass so einiges falsch gelaufen ist.



Abbildung 3: Ascensa

“A Ascensa, senti... Lo so, so' stato un zocco, lo so, ho sbajato...” (Pasolini, 1976: 287f.)

Aber Ascensa hat genug von Accattone und weist ihn ab:

“Levate davanti all'occhi mia!” (Pasolini, 1976: 288)

In dieser Szene wird Accattones ganze Einsamkeit, Verzweiflung und Isolation sichtbar: Er realisiert, dass er alles verloren hat.⁶⁰

In diesem Verzweiflungsakt und vor allem durch die Beleidigungen seines Schwagers Giovanni in Bezug auf seinen Sohn, beginnt Accattone zum ersten Mal in seinem Leben um seine Familie zu kämpfen. Die Folge ist eine Schlägerei zwischen den beiden.

⁵⁸ Vgl. Ryan-Scheutz, 2007: 79.

⁵⁹ Anmerkung: Die Familie gehört dem Kleinbürgertum an, dieser Unterschied zwischen Ascensa und Accattone wird auch in der in Abbildung 3 gezeigten Einstellung schön ersichtlich, denn Accattone gelingt es während des Gesprächs nie auf gleicher Höhe mit Ascensa zu sein.

⁶⁰ Vgl. Lill, 1994: 108f.

“Che la faccia tua nun vojo che manco la veda, tu’fijo! Nun vojo che se vergogni d’avecce avuto un padre così!” (Pasolini, 1976: 289)

Diese Szene wird wiederum mit Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion unterlegt. Nachdem die beiden Streitenden getrennt wurden, räumt Accattone wie ein „geschlagener Hund“ das Feld.

Stella: Ihre Figur ist gekennzeichnet durch Unschuld, nicht einmal ihre Herkunft kann ein schlechtes Licht auf sie werfen, obwohl ihre Mutter selbst eine



Abbildung 4: Stella

Prostituierte war. Stella bedeutet für Accattone die Möglichkeit einer Veränderung und sie ist das genaue Gegenteil zu Maddalena, für die niemand, nicht einmal Accattone einen barmherzigen Blick übrig hat.⁶¹ Schon bei der ersten Begegnung ist er von Stella angetan:

“Eh Stella, Stella... Inchiceme er cammino! Insegna a ‘st’Accattone qual è la strada giusta...” (Pasolini, 1976: 286)

Laut Magaletta hat die Musik in dieser Szene eine entscheidende Bedeutung und zeigt Stellas Schicksal an:

“La colona sonora sembra dire: povera Stella, anche tu sarai vittima della tragedia! Nello stesso tempo Accattone se ne innamora e il suo amore per lei sarà sempre accompagnato da questo brano.” (Magaletta, 2009: 368)

Es treffen zwei unterschiedliche Welten aufeinander: Auf der einen Seite steht Stella, die kindlich Naive, die Hübsche, die Unschuldige, die nicht in diese Welt zu passen scheint, auf der anderen Seite Accattone, der Zuhälter, der Schuldbeladene.⁶²

Der Unterschied zwischen den beiden zeigt sich außerdem in der Sprache. Stella ist quasi die einzige Person, die keine derben und rohen Ausdrücke verwendet.

⁶¹ Vgl. Parigi, 2008: 148.

⁶² Vgl. Klimke, 1987: 12f.

Lill folgert daraus, dass sie die einzige „nicht Verdorbene ist, die noch Illusionen hat“, was auch „zu ihrer engelhaften Erscheinung beiträgt“. (Lill, 1994: 111) Im Gegensatz dazu sprechen all die anderen Protagonisten einen von Schimpfwörtern durchdrungenen römischen Dialekt.⁶³ Durch die Kraft der Liebe gelingt es Accattone in raren Momenten wieder Vittorio zu werden. Er versucht ein neues, besseres Leben zu beginnen, indem er für die Liebe arbeitet, damit Stella nicht mehr auf den Straßenstrich gehen muss. Aber es bleibt schließlich nur bei einem Versuch.⁶⁴

„So kann Accattones Wunsch, ein anderer zu werden – nämlich ein kleinbürgerlicher Sieger (Vittorio), der nach den Sternen (Stella) greift -, als strafbare Verfehlung erscheinen, die er mit dem Tode büßt.“ (Jungheinrich, 1977: 108)

5.2.5. Die Musik

Die Musik hat für Pasolini im Film „Accattone“ eine emotionale Funktion, sie steht dabei immer im Zusammenhang mit der Handlung des Films. Pasolini bezeichnet die Musik als ein wichtiges Element im Film und sie stellt neben dem Dialog und den Bildern die dritte Ausdrucksform dar.⁶⁵

Durch die Musik werden die Hauptthemen angezeigt, die jeweils durch ein bestimmtes Stück Johann Sebastian Bachs dargestellt werden. Diese drei Motive sind: der Tod, als das dominierende Motiv, die Liebe und das mysteriöse „Böse/Schlechte“ (motivo del male misterioso).

Das Motiv der Liebe, das vor allem in der Beziehung zwischen Accattone und Stella dargestellt wird, wird musikalisch mit der *“I'Andante dal Concerto Brandenburgese n. 2 BWV 1047”* untermauert. Ein zweites Stück ist *“La passione secondo Matteo”*, das das Motiv des Todes repräsentiert. Als Drittes kommt noch das Stück *“L'actus tragicus”* vor, das das Motiv des „male misterioso“ beschreibt, welches im Film in zwei Momenten gezeigt wird: Einerseits als Accattone seinem Sohn Iaio die Halskette stiehlt, um Stella ein Geschenk zu machen, andererseits als Amore, eine weitere Prostituierte, Accattone bei Maddalena verrät und ihr

⁶³ Vgl. Lill, 1994: 111.

⁶⁴ Vgl. Klimke, 1987: 15.

⁶⁵ Vgl. Pasolini/Magrelli, 1977: 51.

erzählt, dass er nun eine neue „Freundin“ hat. Dies ist eigentlich auch einer der Auslöser für den „finalen“ Tod Accattones.⁶⁶

“La morte è il tema conduttore dei brani musicali scelti da Pasolini, perché è la morte il tema conduttore del film.” (Magaletta, 2009: 374)

Die Verwendung der Musik Johann Sebastian Bachs führt dazu, dass Accattones Weg bei den Zuseherinnen und Zusehern stets ein Gefühl der Trauer und des Mitleids hervorruft. Betrachtet man den Text des Schlusschores (im Film rein instrumental) der Matthäus-Passion, der bereits im Vorspann anklingt und vergleicht ihn mit den konkreten Szenen Accattones, so wird hier wiederum der Vergleich von Accattone und Jesus Christus offensichtlich. Die Worte des Schlusschores richten sich an den Verstorbenen:⁶⁷

*„Wir setzen uns mit Tränen nieder / und rufen dir im Grabe zu: / Ruhe sanft!
Sanfte Ruh! / Ruht ihr ausgesognen Glieder, / ruhet sanfte, ruhet wohl! / Euer
Grab und Leichenstein / soll dem ängstlichen Gewissen / ein bequemes
Ruhekissen / und der Seelen Ruhestatt sein. / Höchst vergnügt schlummern
da die Augen ein.“*

Warum Pasolini Bachs erhabene Musik auf Gewaltszenen anwendet, diese damit dramatisiert, etwa als Maddalena von der neapolitanischen Gang verprügelt wird oder zur Untermalung der Schlägerei zwischen Accattone und seinem Schwager, kann wie folgt erklärt werden:

“La Passione secondo Matteo di Bach, nel momento della rissa di Accattone, assume prima di tutto questa funzione estetica. Si produce una sorta di contaminazione fra la bruttezza, la violenza della situazione, e il sublime musicale. E' l'amalgama (il magma) del sublime e del comico di cui parla Auerbach. [...] la musica assolve, come dicevo, una funzione estetica, al limite 'estetizzante', ma nel contempo ha una funzione didattica. Per esempio, nella scena di Accattone [...], si rivolge allo spettatore e lo mette in guardia, gli fa capire che non si trova di fronte a una rissa di stile neorealista, folklorica, bensì a una lotta epica che sbocca nel sacro, nel religioso.” (Pasolini/Duflat, 1983: 108f.)

⁶⁶ Vgl. Pasolini/Magrelli, 1977: 50f.

⁶⁷ Vgl. Moormann, 2008: 450f.

5.3. Exemplarische Darstellung des Mythos des Opfertodes

La sequenza del tuffo dal ponte Sant'Angelo nel Tevere⁶⁸

Die Szene beginnt mit einer Wette zwischen Accattone und „Giorgio il secco“. Es handelt sich um den Tod eines Freundes mit dem Namen Barbarone. Dieser wollte einen Fluss mit vollem Magen schwimmend überqueren. Die Folge war sein Tod, worauf er den Spitznamen „Santo Barbarone“ bekam. Bei der Wette wird die Todesursache in Frage gestellt: Ist er wegen Müdigkeit gestorben, diese These vertritt Accattone oder wegen eines Schockes, wie „Giorgio il secco“ meint. Accattone wettet um seinen Ring, denn Geld hat er keines mehr, weil er es den Tag zuvor verspielt hatte.

Die Darstellung des letzten Abendmahls



Abbildung 5: Accattones Jünger

Die Eingangssequenz (wo auch die Wette erfolgt) zeigt Accattone, der sich wie jeden anderen Tag mit Diskussionen, Karten spielen und Wetten mit seinen Freunden die Zeit vertreibt. Diese Einstellung (Abbildung 5) wird vor allem im Hinblick auf die im Film nachfolgende „Sequenza del tuffo“ noch interessant, denn bei genauem Betrachten handelt es sich dabei um 13 Personen (Accattone und seine 12 Apostel), die sich um zwei Tische vor einer Bar versammeln. So

⁶⁸ Accattone, 1961: 03:52 – 06:34.

gesehen ist die Vermutung, dass es sich um eine Anspielung auf das „letzte Abendmahl“⁶⁹ handelt, nicht ganz von der Hand zu weisen. Auch in den folgenden Filmen Pasolinis zeigt sich eine Verbindung mit dem letzten Abendmahl und dem der Protagonisten, etwa in „Mamma Roma“ und „La Ricotta“.

Vorbereitung zum Sprung

Accattone wird uns hier in einer halbnahen Einstellung präsentiert. Diese Aufnahme, wie auch der Großteil des Films ist im Freien gedreht, im Hintergrund ist bereits der Ort der Hauptaktion zu sehen, nämlich der „Ponte Sant’Angelo“. Accattone bekommt ein Mittagessen bezahlt, um die Wette einlösen zu können. Während des Essens unterhält sich Accattone mit dreien seiner Freunde: Alfredino, Luciano Piede d’oro und Giorgio il secco, über sein mögliches Ende:



Abbildung 6: Accattones letztes Abendmahl

“Come lo vòi er trasporto funebre?”
 “E che te dovemo scrive sulla tomba” (Pasolini, 1976: 253)

Es wird der letzte Wille Accattones besprochen, wie er denn sein Begräbnis haben möchte und was auf dem Grabstein zu lesen sein sollte. Accattone beantwortet die letzte Frage mit:

“Provate per credere!” (Pasolini, 1976: 253)

Accattone auf der Brücke



In der nächsten Einstellung wird Accattones Passion sehr bildhaft dargestellt. Es werden besonders seine Einsamkeit und Isolation gezeigt und betont.

Abbildung 7: Accattone auf der Brücke

⁶⁹ Vgl. Parigi, 2008: 149 u. 163.

“Il primissimo piano del volto di Accattone immobile sul ponte, con il grande angelo di marmo sullo sfondo, e il segno della croce prima di tuffarsi nel fiume introducono fin dall’inizio quella nota di sacralità di cui tutto il racconto sarà pervaso.” (Ferrero, 1977: 31)

Auch die Figur des Kreuzes tritt sehr stark in den Vordergrund. Zum einen ist im Hintergrund das Läuten von Glocken zu hören⁷⁰, das als das Läuten der letzten Stunde gedeutet werden kann, zweitens sehen wir links von Accattone einen der zehn Engel des „Ponte Sant’Angelo“, die die Passion Jesu Christi repräsentieren. Drittens bekreuzigt sich Accattone selbst vor dem Absprung. Es handelt sich um eine Aktion zwischen Leben und Tod. Das zusehende Publikum erwartet ein Spektakel, das mit seinem Tod endet und spöttisch wird von Accattone verlangt, dass er doch seinen Schmuck ablegen solle. Accattone antwortet darauf, dass er lieber all sein Gold ins Grab mitnehme, wie die Pharaonen.⁷¹



Abbildung 8: Accattone bekreuzigt sich

Es folgt das Kreuzzeichen mit der Aussage:

“Damo soddisfazione ar popolo!” (Pasolini, 1976: 254)

Die Aussage kann auf zweierlei Deutungen hinausführen. Einerseits wird die ganze Szene als Spektakel angesehen, wobei Accattone vom Publikum deutlich getrennt ist. Dies wird vor allem auch durch die Kameraeinstellung betont. Durch diese Aussage, die früher von römischen Kaisern verwendet wurde, um Spiele im Zirkus zu eröffnen und noch dazu in Verbindung mit dem Kreuzzeichen, erhöht sich Accattone selbst gleichzeitig zum Kaiser, Christ und Gladiator.⁷² Andererseits erinnert dieser Ausspruch stark an biblische Parallelen. Da wie zuvor beschrieben der Vergleich mit dem letzten Abendmahl (Accattone mit den

⁷⁰ Anmerkung: Magaletta meint in Bezug auf das Läuten der Glocke: “La campana, come sappiamo, è uno strumento simbolico privilegiato da Pasolini, in questo caso simboleggia una religiosità pagana, priva di consapevolezza. Non campane borghesi che lasciano intendere il richiamo all’unione, all’ipocrisia, ma il simbolo dell’arcaico e della purezza.“ (Magaletta, 2009: 363)

⁷¹ Vgl. Lenssen, 1987: 39f.

⁷² Vgl. Groß, 2008a: 179.

zwölf Freunden) interpretierbar ist, kann der Verlauf der Passion Jesu Christi weiter beobachtet werden. An dieser Stelle befinden wir uns jetzt bei der Verurteilung Christi zur Kreuzigung durch Pontius Pilatus, an die der Gang nach Golgota, die letzten Stunden vor seinem Tod, anschließt.

Dieser Vergleich lässt sich durch Accattones Aussage auf der Brücke untermauern, die auch Pontius Pilatus zugeschrieben wird:

“E Pilato, volendo dar soddisfazione alla moltitudine, rilasciò loro Barabba e, dopo aver fatto flagellare Gesù, lo consegnò perché fosse crocifisso.” (Il Vangelo secondo Marco: Capitolo 15,15)

Der Sprung in das Verderben oder in die Erlösung?

Diesmal wird Accattones Körper selbst ein Kreuz. Somit erscheint das Kreuzzeichen zum dritten Mal in kürzester Folge. Eine weitere Interpretation lässt die Vermutung zu, dass hier die Kreuzigung Christi vollendet wird. Bruno Lill beurteilt diese Szene folglich:

„Im Moment, als Accattone vor seinem Sprung von der Brücke mit ausgestreckten Armen wie ein Engel oder, wenn man will, wie Christus am Kreuz steht, erkennt man die direkte Linie, die Pasolini mit der italienischen Renaissance- und vor allem Manierismusmalerei verbindet. [...] Die beschriebene Szene unterstreicht auch Pasolinis Verbundenheit mit christlichen und generell religiösen Vorstellungen.“ (Lill, 1994: 107)



Abbildung 9: Accattones Kreuzigung

Der Stolz und die Enttäuschung des Überlebens

Die Auflösung, ob Accattone die Wette gewinnt beziehungsweise überlebt oder vielleicht doch von seinem Leiden, seiner Passion Erlösung findet, wird erst in der nächsten Einstellung gezeigt. Accattone erscheint dabei inmitten seiner Freunde beim Kartenspielen, er spuckt sogleich Giorgio il secco an, was auch als Zeichen „der Rückwandlung der Ikone zum sozialen Typus“ (Groß, 2008a: 180), sprich dem ordinären Zuhälter, fungiert.⁷³ Im folgenden Gespräch wird Accattones ambivalente Haltung sichtbar: Einerseits wird sein Selbstbewusstsein vor der Gruppe noch größer, er stellt sich als großer Held dar, der allen Widerständen trotzt und ebenfalls den „Tod“ besiegen kann:

“Ma lo sai chi è Accattone?”

“Accattone nemmeno il fiume se lo porta via.” (Pasolini, 1976: 254)

Andererseits wird seine Enttäuschung sichtbar, dass er doch überlebte. Accattone zeigt in diesem Gespräch zudem eine Selbsteinschätzung seines eigenen Lebens, denn er ist sich bewusst, dass er kein ehrbares Leben führt. Er rechtfertigt sich in gewisser Weise und es ist herauszuhören, dass er eigentlich kein schlechtes Leben führen möchte, aber keine andere Möglichkeiten hat: „Weißt du wie viele Menschen ich noch zum Weinen bringen werde, weil ich überlebt habe!“

Die Nachahmung des Todes



Abbildung 10: Nachstellung des Todes

⁷³ Vgl. ebenda: 179f.

In der abschließenden Einstellung stellt "Il Tedesco" Barbarones Leichnam zur Schau: Dieser habe stellvertretend für Accattone schon das Opfer (für den Fluss) auf sich genommen.⁷⁴ Darüber hinaus machen sich die Freunde auch noch über Barbarones Sterben lustig:

"Ammazzalo quant'era brutto!" (Pasolini, 1976: 254)

Accattone habe nur deswegen überlebt, weil er von Barbarone beschützt worden sei:

"A te t'ha protetto Santo Barbarone..." (Pasolini, 1976: 254)

Die letzte Frage in der Runde ist aber noch überaus interessant, denn es wird eine Verbindung mit Dantes Zitat aus dem Vorspann des Films hergestellt. Auf die Frage, wohin denn Barbarone gekommen ist, in den Himmel oder in die Hölle, wird darauf geantwortet, dass sicherlich um ihn gestritten wurde.⁷⁵

"Tu che dici, chi se l'è preso, er Barbarone, Gesù Cristo o il Diavolo?"
"Se lo staranno a litigà! ... Certo, era un bel soggetto!" (Pasolini, 1976: 255)

5.4. Der Tod als Folge des Opfermythos

Das Thema des Todes ist in diesem Film durchgängig vorhanden und eines der vorherrschenden Elemente.

Pasolini urteilt nicht über Accattones Leben, sondern versteht seine Lebensumstände. Der Protagonist fungiert als Zeugnis einer kollektiven Diskriminierung und sozialen Unausgewogenheit. In dieser sozialen Kritik lassen sich Karl Marx' Gedanken der dominierenden Klasse wiederfinden:

"Le idee dominanti sono sempre state soltanto le idee della classe dominante." (Bertelli, 2001: 30)

Accattone steht stellvertretend für die Unterdrückung, in Verbindung mit Hunger, Armut, Enttäuschung und Verzweiflung.⁷⁶

⁷⁴ Vgl. ebenda: 180f.

⁷⁵ Vgl. Parigi, 2008: 156f.

⁷⁶ Vgl. Bertelli, 2001: 30f.

Das Thema des Todes ist von Anfang an präsent, schon ab der ersten Sequenz, als Scucchia, einer von Accattones Freunden, den Film mit den Worten „*Ecco la fine del mondo*“ einleitet und damit in die Hauptthematik des Films einführt. Diese erste Sequenz ist voller Anspielungen auf den Tod geprägt, beispielsweise:

Scucchia: „Me parete tutti usciti dall’obitorio.“

Giorgio il secco: „Te vojo fà morì pure a te!“ (Pasolini, 1976: 250f.)

Andere Szenen verstärken dazu immer wieder den Eindruck des „Todgeweihten“. Etwa als sich sowohl der Dieb Balilla, als auch zwei Kinder bekreuzigen, nachdem Accattone an ihnen vorbeiging und Balilla dies noch mit den folgenden Worten kommentiert:⁷⁷

“*Oooh, guarda che er camposanto sta da quella parte!*” (Pasolini, 1976: 281)

Oder als ihm „Il Capogna“ die Zukunft prophetisch voraussagt und seinen Todeszeitpunkt bestimmt:

“*Ascolta, Accattone, quello che ti dice il profeta! Oggi te vendi l’anello, domani la catenina, fra sette giorni l’orologio, e fra settantasette giorni non cià nemmeno l’occhi per piagne!*” (Pasolini, 1976: 280)

Zum Schluss würden ihm nicht einmal mehr die Augen übrig bleiben, um sein Schicksal zu beweinen.⁷⁸

Der Tod trägt die Bedeutung einer Erlösung, die aber nicht in einem religiösen Sinn zu verstehen ist. Eine Hoffnung auf ein besseres Weiterleben soll hier nicht thematisiert werden, sondern der Tod hat für die Pasolini die Bedeutung des Beendens des Lebens, welches durch Qualen und Schuld charakterisiert ist. Auch zu Gott ist keine Bezugnahme möglich, die Protagonisten kennen kein religiöses Gefühl, keine Moralität und kein Mitleid, höchstens Selbstmitleid wegen ihrer hoffnungslosen Situation.⁷⁹ Klimke (1987: 15) beschreibt dieses Phänomen als ein „Oxymoron: Sie sind tot geboren“.

⁷⁷ Vgl. Parigi, 2008: 145.

⁷⁸ Vgl. Groß, 2008a: 181.

⁷⁹ Vgl. Klimke, 1987: 14f.

5.4.1. Schlussszene – Accattones Tod



Abbildung 11: Accattones Tod

Am Ende des Films vollzieht sich nun der Akt des Todes, der Accattones Leid beendet: Kurz vor seinem Tod schließt sich Accattone der Diebesbande unter Balilla an, nachdem er an den Mühen der legalen Arbeit gescheitert ist. Sie ziehen durch Rom, um leichtes Diebesgut zu stehlen. Als sie einen Lastwagen vorfinden, der für einen Moment vom Fahrer unbeobachtet gelassen wird, schlagen sie zu und stehlen einige Lebensmittel. Dabei werden sie aber von der Polizei observiert, da Maddalena Accattone bei der Polizei angezeigt hatte. Nach der Tat greifen die Polizisten schnell zu, Accattone gelingt es jedoch auf einem gestohlenen Motorrad zu flüchten. Ein paar Augenblicke später hat er einen Unfall und wird am Straßenrand schwer verletzt vorgefunden. Zu Cartagine gewandt, sagt er seine letzten Worte:

“Aaaah... Mo sto bene!” (Pasolini, 1976: 362)

In Abbildung 11 ist Accattone zu sehen, einige Sekunden vor seinem Tod. Der Schatten bildet dabei ein Kreuz und so wird symbolisch die Passion Christi vollendet: der Tod am Kreuz ohne Hoffnung. Eine weitere Anspielung zur Kreuzigung Christi ist erkennbar, denn Accattone stirbt am Kreuz neben zwei Dieben, die zwei Schächer. Dieser Vergleich wird besonders bedeutsam im Blick auf Pasolinis dritten Film „La Ricotta“. Denn auch dort wird die Kreuzigung von Jesus Christus, wie sie in den Evangelien beschrieben ist, im Beisein zweier Diebe vollzogen, die ebenso zum Tode verurteilt wurden.

5.4.2. Die Bedeutung des Kreuzzeichens

Die letzte Einstellung (Abbildung 12) zeigt, wie Balilla mit gefesselten Händen ein verkehrtes⁸⁰ Kreuzzeichen macht. Ein weiteres Detail bleibt fast unbemerkt, da man sich nur auf Balillas Kreuzzeichen konzentriert. Im Hintergrund taucht der Berg „Testaccio“ auf, auf dessen Gipfel ein Kreuz steht. Das Zeichen des Kreuzweges wird somit verdoppelt und damit besonders hervorgehoben.⁸¹



Abbildung 12: Das doppelte Kreuzzeichen

Pasolini erklärt Accattones Tod folglich:

“Una tragedia senza speranza, perché mi auguro che pochi saranno gli spettatori che vedranno un significato di speranza nel segno di croce con cui il film si conclude.” (Parigi, 2008: 156)

Pasolini nimmt an dieser Stelle vor allem Bezug auf das laut seiner Meinung nicht korrekte Bekreuzigen Balillas. Denn nicht wie sonst üblich, berührt er zuerst die linke Schulter und anschließend die rechte, sondern er beginnt mit der rechten Schulter. Dieses Kreuzzeichen gleicht jenem der Kinder im Film, die sich bekreuzigen, als einerseits der Leichenwagen und andererseits Accattone an ihnen vorbeikommen. Pasolini interpretiert das Bekreuzigen nicht in Hinblick auf das Christentum, sondern als vages religiöses Zeichen des Schutzes.⁸²

⁸⁰ Anmerkung: Ein verkehrtes Kreuzzeichen gibt es im eigentlichen Sinne nicht: Aus christlicher Sicht ist nicht die Ausführung bedeutsam, sondern die dahinterstehende Bedeutung. So wurde auch bis ins 14. Jahrhundert in der katholischen Praxis das Kreuzzeichen von rechts nach links gemacht, so wie es noch heute im orthodoxen Ritus üblich ist. Pasolini will sich damit wahrscheinlich gegen die Hoffnungsdimension des Kreuzzeichens als Erlösung zum Heil richten und das End der Qual des „hoffnungslosen“ Lebens betonen (wie es auch das Zitat nahe legt).

⁸¹ Vgl. Parigi, 2008: 146.

⁸² Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 54f.

6. Mamma Roma (1962)

*La passione*⁸³

*Cristo nel corpo
sente spirare
odore di morte.
Ah che ribrezzo
sentirsi piangere!
Marie, Marie,
albe immortali,
quanto dolore...
Io fui fanciullo
e oggi muoio.*

„Mamma Roma“, aus dem Jahr 1962, ist der zweite Film Pasolinis. Dabei griff er die Themenaspekte auf, die er schon in seinem vorigen Film „Accattone“ behandelte und verpackte diese in eine neue Erzählung. Der Ort der Handlung ist wiederum Rom, wo sich das Drama um Mamma Roma und ihren Sohn ereignet. Mamma Roma wird gespielt von Anna Magnani, mit der Pasolini erstmals eine professionelle Schauspielerin einsetzte. Sie erlangte bereits in Filmen wie Rossellinis „Roma, città aperta“ Berühmtheit.

„Pasolini selbst habe seinen Film als einen Fehlgriff angesehen“ (Jungheinrich, 1977: 109), da er den Konflikt in der Figur der Mamma Roma nicht lösen konnte. Anna Magnani sollte eine Frau aus dem Subproletariat spielen, die sich in die Schicht des Kleinbürgertums integrieren möchte. Da aber Anna Magnani nicht im Subproletariat aufwuchs, konnte sie Pasolinis Erwartungen nicht entsprechen, eine Rolle „nicht zu spielen“, sondern die Rolle zu sein.⁸⁴

Der Film „Mamma Roma“ wurde 1962 bei den Filmfestspielen in Venedig uraufgeführt, wobei im Anschluss daran der Film vom „Hauptmann der Carabinieri“ zur Anzeige gebracht wurde: Die Begründung lag in moralischer, blasphemischer und die gute Sitte verletzender Szenen.⁸⁵ Die Anklage wurde aber wegen des Verweises Pasolinis auf eine reale Begebenheit (Tod Ettore) abgewiesen.⁸⁶ Der Film wurde somit freigegeben und Pasolini feierte zwei Monate nach der Anzeige Premiere in römischen Kinos. Die ersten

⁸³ Pasolini, 1995: 8f.

⁸⁴ Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 57f.

⁸⁵ Vgl. Naldini, 2012: 241.

⁸⁶ Vgl. Witte, 1998: 94.

Ausstrahlungen des Films waren aber wie schon beim Film „Accattone“ von Tumulten und Krawallen neofaschistischer Gruppierungen überschattet.⁸⁷

6.1. Der Plot

Roma Garofolo, von allen nur „Mamma Roma“ genannt, ist eine Prostituierte, deren Ziel es ist vom Subproletariat in das Kleinbürgertum aufzusteigen. Mamma Roma wird von ihrer Vergangenheit eingeholt und eine Eingliederung in die von ihr erhoffte Gesellschaftsschicht (Bourgeoisie) ist nicht möglich. Der Grund liegt vor allem in ihrer Arbeit: Von Jugend an musste sie sich prostituieren und sie kann sich im Laufe des Films nicht von ihrem Freier, Carmine, loslösen. Als 14-jährige wollten sie ihre Eltern mit einem älteren Mann vermählen, dieser wurde jedoch am Tag der Hochzeit von der Polizei verhaftet. Am Anfang des Films scheint Mamma Roma dieser Schritt zu gelingen, weil Carmine heiratet und daher nicht mehr auf die Dienste Mamma Romanas angewiesen ist. So kann sich die Protagonistin ihren Wunsch erfüllen, um mit ihrem Sohn, Ettore, gemeinsam ein neues Leben zu beginnen. Ettore wurde nach dem Tod des Vaters von Verwandten in der Provinz erzogen. Um Ettore eine bessere Zukunft zu ermöglichen, zieht sie mit ihm nach Rom, um ihn dort ins Kleinbürgertum einzuführen. Ettore, der jedoch nichts anderes kennt als das Subproletariat, weigert sich gegen die mütterlichen Ratschläge. Während sie tagsüber als Marktfrau arbeitet, muss Mamma Roma abends wieder als Prostituierte für Carmine zusätzliches Geld verdienen, damit dieser sie endgültig „frei“ lässt. In der Zwischenzeit bricht Ettore sowohl die Schule, als auch eine Ausbildungsstelle als Kellner ab. Es interessiert ihn viel mehr mit seinen neuen Freunden „herumzustreunen“. Er verliebt sich dazu noch in die Prostituierte Bruna, die er mit Geschenken beeindrucken möchte. Geld hat Ettore jedoch keines, so muss er es sich irgendwie beschaffen: Zunächst verkauft er die Sachen seiner Mutter, um Bruna ganz für sich alleine zu gewinnen. Seine Freunde wollen aber ebenso die Dienste Brunas nutzen und verprügeln ihn, als er sich weigert, sie gehen zu lassen. Mamma Roma ist von der „Beziehung“ zwischen Ettore und Bruna nicht begeistert und beschafft ihm ein Treffen mit ihrer „Prostituiertenkollegin“

⁸⁷ Vgl. Naldini, 2012: 232f. u. 241.

Biancofiore, damit er Bruna vergisst. Ettore's Zustand verschlechtert sich im Laufe des Films immer mehr und schließlich zerbricht er an der Nachricht, dass seine Mutter als Prostituierte tätig ist. Von Fieberschüben geplagt, beschließt er sich den Diebeszügen seiner Freunde anzuschließen, wird dabei jedoch festgenommen und ins Gefängnis gebracht. Nach einem Tobsuchtsanfall wird er in Einzelhaft an ein Bett gefesselt. In Parallelmontagen werden Mutter und Sohn gezeigt, die sich endlich zu finden scheinen: Ettore sehnt sich nach der Mutter und Mamma Roma hofft ihren armen Sohn bald wieder zu sehen. Dieser Wunsch wird aber nicht erfüllt, denn kurz darauf stirbt Ettore an den Folgen einer Lungenentzündung.

6.2. Die Figurenkonstellation

6.2.1. Mamma Roma

Die Bedeutung des Namens

Wie schon beim Film „Accattone“ bildet der Name des Protagonisten, im Falle von Mamma Roma, der Protagonistin, den Titel des Films. Ob sie wirklich Roma im Vornamen heißt oder ob es sich dabei um einen Spitznamen handelt, wird im Film nie aufgeklärt.⁸⁸

Charakterisierung

„Die männlichen Figuren sind immer weniger, als sie sein sollen, die weiblichen Figuren, v.a. Mamma Roma, sind alles zugleich: Mutter, Prostituierte, Frau, Geschäftsfrau, Bürgerin [...]“ (Groß, 2008a: 197)

Charakterlich gesehen, weist Mamma Roma einen Gegensatz zu dem vormaligen Protagonisten Accattone auf, denn sie kann als eine sehr starke und kraftvolle Frau beschrieben werden.⁸⁹ Der Unterschied besteht vor allem darin, dass Mamma Roma durch eine andere Orientierung geprägt ist beziehungsweise eine andere Motivation verfolgt: Fehlte in Accattones Gesinnung ein Bewusstsein

⁸⁸ Vgl. Lenssen, 1987: 42f.

⁸⁹ Vgl. Klimke, 1987: 17.

für das Kleinbürgertum, möchte Mamma Roma dieser Volksschicht unbedingt angehören. Dies zeigt sich besonders in Hinsicht auf ihren Sohn, dem damit ein besseres Leben gesichert werden soll. Darüber hinaus tritt Mamma Roma als eine Figur auf, die eine gewisse Verlässlichkeit ausstrahlt. Wenn sie sich etwas vornimmt, dann muss das genauso vollzogen werden, beispielsweise als sie ihrem Sohn den Job als Kellner beschafft.⁹⁰

Sie ist diejenige, die bereit ist, Gefühle zu zeigen. Ihr Ziel ist, dass ihrem Sohn ein gutes Leben ermöglicht wird, damit dieser, nicht wie sie selbst, ein „ehrbares“ Leben führen kann. Dafür ist Mamma Roma sogar bereit, ein neues Leben gemeinsam mit Ettore aufzubauen.⁹¹

Auf Biancofiores Frage, was Mamma Roma bereit sei, für ihren Sohn zu opfern, ob sie sich sogar für ihn kreuzigen lassen würde, antwortet Mamma Roma mit: „Natürlich!“

*Biancofiore: „Dì la verità ... Te faresti pure mette in croce, per lui, eh?“
Mamma Roma: „Te credo ... Che altro vuoi da la vita? Me pare fino impossibile!“ (Pasolini, 1976: 415)*

Das für Mamma Roma prägende Attribut der Willensstärke weist mit der erdrückenden Kontrolle über das Leben des Sohnes auch negative Facetten auf. Dieser ist nicht fähig, sich an die Verhaltensnormen des Kleinbürgertums anzupassen. In Bezug auf Mamma Roma gestaltet sich die Eingliederung in die erhoffte Gesellschaftsschicht genauso schwierig. Mit ihrer Vorgeschichte als Prostituierte, als auch mit der nicht freiwilligen Rückkehr in ihr altes Leben, gelingt es ihr kaum, sich aus dem Subproletariat zu befreien.⁹²

Gleich der ständigen Wiederkehr der Leidensgeschichte Accattones, zeigt sich dieser Verlauf im Film „Mamma Roma“ durch den fortwährend scheiternden Versuch der Protagonistin, sich aus der Prostitution zu befreien.⁹³

⁹⁰ Vgl. Pasolini/Magrelli, 1977: 44.

⁹¹ Vgl. Lill, 1994: 114f.

⁹² Vgl. Pasolini/Magrelli, 1977: 45.

⁹³ Vgl. Groß, 2008a: 192.



Abbildung 13: Mamma Roma feiert ihre Befreiung

Die Beziehung zwischen Mamma Roma und Ettore

Die Beziehung zwischen Mamma Roma und Ettore ist von Anfang an gestört: Da Ettore bei Verwandten, getrennt von ihr, auf dem Land aufwuchs, ist das Verhältnis zu seiner Mutter am Beginn des Films für Ettore nicht einfach. Er würde vor allem mehr Zeit benötigen, um eine Bindung zu seiner Mutter aufzubauen zu können. Mamma Romas impulsive Art und die Erwartungen, die sie selbst an ihren Sohn hat, lassen dies allerdings nicht zu: Im Gegenteil fordert Mamma Roma gleich beim ersten Treffen von Ettore, dass er ihr vor seinen Freunden einen Kuss geben solle.⁹⁴

“Nun cori a dà un bacetto a tu’ madre?” (Pasolini, 1976: 370)

Da dieser Aufforderung von Ettore aber nicht Folge geleistet wird, überspielt Mamma Roma das Gefühl der Enttäuschung, entweder mit exzessivem Gelächter oder ironischen Aussagen, beispielsweise:

“Ahi, ahi! Mannaggia! Ahio!” (Pasolini, 1976: 371)

Ettores Sprechweise wird in diesem Gespräch von seiner Mutter kritisiert und sie tadeln ihn, dass er sich doch eine ordentliche Sprache aneignen solle:

*Mamma Roma: “Quanto sei cresciuto, a E’! Me pari ‘n altro!”
Ettore: “Che, devo da restà sempre uguale?”*

⁹⁴ Vgl. Lill, 1994: 114f.

Mamma Roma: "Be'? Che, ciò un fijo burino io? Aòh! Rispondi mejo a tu' madre, sa!"

Ettore: "E che ho detto?"

Mamma Roma: "Meno male che te so' venuta a ripijà, che te porto subito a Roma! Se no qua te sai come me diventavi..." (Pasolini, 1976: 371)

Lill (1995: 115) sieht darin die Erwartungen, die Mamma Roma an Ettore hat. Überraschend dabei ist, dass sich die Sprache der beiden fast nicht unterscheidet. Auch Ettore spricht einen römischen Dialekt, obwohl er außerhalb von Rom aufwuchs. In diesem Gespräch zeigt sich Mamma Romas Gesinnung, weil sie einen Unterschied zwischen Rom und „römischen Umland“ sieht. In Ettore möchte sie das realisieren, was ihr vorenthalten wurde, daher möchte sie nicht, dass aus Ettore ein Bauer wird. Sie beginnt sogleich damit, seine auf dem Land erworbene Prägung und Ausdrucksweise zu korrigieren. Ferrero (1977: 40) spricht in diesem Zusammenhang von einer „falschen Erziehung“. Mamma Romas Anliegen sind aber eigentlich keine schlechten, denn sie möchte nur das Beste für ihren Sohn. Es zeigen sich Gefühle der mütterlichen Fürsorge, wobei sich wiederum Parallelen zu Pasolinis Biographie ziehen lassen.

Mamma Roma steht zwischen zwei unterschiedlichen Gefühlen, einerseits der extremen Freude, die besonders durch ihr exzessives Gelächter unterstrichen wird und andererseits des Schmerzes und der Trauer, weil sie letztendlich ihrem Sohn stets fremd bleibt und ihn nicht von seiner Passion retten kann. Sie ist zusammenfassend gesagt auch der eigentliche Auslöser für seinen Tod im Gefängnis.⁹⁵

„Weil sie selber im Namen der Liebe verkauft, verliert sie die Liebe ihres Sohnes.“ (Witte, 1998: 92)

6.2.2. Ettore

Ettore wird manchmal als die heimliche Titelfigur des Films betrachtet und steht gemeinsam mit seiner Mutter im Zentrum der Handlung.

„Ettore Garofolo entdeckte ich, als ich eines Abends in ein Restaurant essen ging, in dem er als Kellner arbeitete, ins 'Da Meo Patacca', und genau so kommt er im Film vor: er trägt eine Schale mit Früchten, wie eine Figur aus einem Caravaggio-Bild.“ (Pasolini/Halliday, 1995: 58)

⁹⁵ Vgl. Ferrero, 1977: 40.

Der Geschichte, die Pasolini für die „Titelfigur“ konzipiert, dabei besonders die Umstände seines Todes, lag eine wirkliche Begebenheit zugrunde, die sich in einem Gefängnis in Rom zutrug. Auf ähnliche Weise verstarb der 18-jährige Marcello Elisei, ein Jahr vor der Erstellung des Drehbuches.⁹⁶



Abbildungen 14 u. 15: Ettore zwischen Frust und Lust

Charakterisierung:

“*Ettore [...] è un inconsapevole e innocente Cristo profano, che porta su di sé le stigmate del peccato originale materno.*“ (Murri, 1994: 32)

Seinen Leidensweg stellen die Straßen der neuen Peripherie Roms dar, in die er gestoßen wird. Ettore hat keine Chance sich wirklich entwickeln zu können, weil ihm einerseits von seiner Mutter nicht die Zeit gegeben wird, anderseits erlauben es seine Voraussetzungen auch nicht, in die gesellschaftliche Stellung des Kleinbürgertums zu wachsen.⁹⁷

“*Come un piccolo passero impaurito, terrorizzato, vola solo per qualche primavera.*” (Bertelli, 2001: 57)

Ettore ist Accattone in Einstellung und Verhalten sehr ähnlich: Er verweigert genauso die soziale Integration und hat keinerlei Interesse für Schule oder Arbeit. Daher ist es kaum verwunderlich, dass er die Rolle des Außenseiters einnimmt. Oftmals wandelt er in einem Traumzustand, zwischen Schlaf und Wachsein.⁹⁸

⁹⁶ Vgl. Naldini, 2012: 238.

⁹⁷ Vgl. Murri, 1994: 32f.

⁹⁸ Vgl. Viano, 1993: 95.

6.2.3. Carmine

Der Zuhälter Carmine (gespielt von Franco Citti, der zuvor auch schon die Rolle des Accattone in Pasolinis ersten Film innehatte) nimmt im Film „Mamma Roma“ die Rolle des Antagonisten ein. Er steht zwischen Mamma Roma und ihrem Wunsch, ein neues Leben im Kleinbürgertum zu beginnen. Am Anfang des Films scheint die Befreiung Mamma Romas von Carmine zu gelingen, denn dieser vermahlt sich mit einer Bauerntochter namens Clementì. Doch gerade in der Hochzeitsszene bekommt Carmine seine Charakterisierung:

“Gli occhi e i baffetti di Carmine hanno una luce cattiva: disegnati dal destino, sembrano, con la dolcezza e il distacco delle cose ineluttabili.” (Pasolini, 1976: 376)

Da Pasolini im Drehbuch in Bezug auf Carmine von Schicksal und unvermeidbaren Dingen spricht und Carmine in einer Einstellung mit einer Lilie in der Hand gezeigt wird, ermöglicht dies eine Interpretation Carmines als Erzengel Gabriel. Gabriel gilt in der katholischen Tradition als Engel der Verkündigung und wird oftmals mit einer weißen Lilie dargestellt. Die Lilie fungiert dabei als Zeichen für Reinheit und Spiritualität.



Abbildung 36: Carmine als Erzengel Gabriel

“Anche il giglio che Carmine tiene in mano ci riporta alla sfera religiosa in quanto simbolo di purezza offerto a Maria dall’arcangelo Gabriele. L’identificazione Carmine – arcangelo Gabriele, accennata all’inizio del film, culminerà ‘nell’annunciazione’ (che però resta a livello di ricatto verbale nei confronti di Mamma Roma) di Carmine ad Ettore riguardo il mestiere della madre. Carmine ha sempre connotati di ineluttabilità e fatali.” (Marchesini, 1994: 28)

Die Figur Carmines als Schicksalsmotiv

„[...] das Motiv des Schicksals tritt immer in den Momenten auf, in denen das Schicksal, Carmine, eine Veränderung bringt.“ (Pasolini/Magrelli, 1977: 51)

Carmine droht mehrmals an, dass er Ettore die Wahrheit über seine Mutter erzählen werde, wenn sie sich nicht weiterhin für ihn prostituiert. Somit ist Carmine auch einer der Auslöser, dass für Ettore eine Welt zusammenbricht. Obwohl er sich selbst in diesem Milieu bewegt, schockiert ihn die Nachricht, dass seine Mutter als Prostituierte tätig war (ist). In dieser Reaktion Ettores ist die Erziehung Mamma Romas schon ersichtlich, denn die Informationen über seine Mutter demoralisieren ihn so sehr, dass er bei den Diebestouren seiner Freunde mitmacht.⁹⁹

Carmines Rolle im Film wechselt oftmals und eine Interpretation seiner Figur ist auf unterschiedliche Art und Weise möglich: Nach Groß (2008a: 202f.) kann Carmine sowohl als Liebhaber, als auch als Mamma Romas Sohn angesehen werden. Diese Schlussfolgerung legt der Altersunterschied zwischen den beiden nahe. In der Mitte der Handlung nimmt Ettores Profil Eigenschaften Carmines an:

„linkisch und verschlagen einerseits, großspurig und kämpferisch andererseits.“ (Groß, 2008a: 202f.)

6.2.4. Bruna

Pasolini vergleicht Bruna mit Stella aus seinem ersten Film „Accattone“. Während Stella ihre Rolle im Subproletariat findet, gehört Bruna laut Pasolini einem „oberen“ Subproletariat an, das schon über Luxusgüter wie beispielsweise Fernsehen, Radio und Mode verfügt und sich nicht mehr in den „Slums“ aufhalten muss. Bruna befindet sich deshalb in einer Zwischenposition zwischen Subproletariat und Kleinbürgertum.¹⁰⁰

Bruna scheint die jüngere Version Mamma Romas zu sein, auf Ettores Frage nach ihrem Alter sagt Bruna, dass sie 24 Jahre alt ist und somit acht Jahre älter

⁹⁹ Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 59.

¹⁰⁰ Vgl. ebenda: 62.

als Ettore. Aus optischer Sicht werden zudem Bruna und Mamma Roma ziemlich ähnlich dargestellt:¹⁰¹

“[...] una moretta scarmigliata e pallida: bella, ma con qualcosa di folle addosso.“ (Pasolini, 1976: 386)

Die Haarfarbe der beiden ist gleich, „wenn auch Bruna ihre Haare stets mit einem Haarreif oder Band trägt“ (Mörchen, 2009: 268). Bei Mamma Romas Frisur ist auffällig, dass sie zwei unterschiedliche trägt, je nachdem, wo sie sich gerade befindet. Hält sie sich als Prostituierte auf der Straße auf, hat sie eine Hochsteckfrisur (analog zu Biancofiore), ansonsten sind ihre Haare immer offen.¹⁰² Dadurch wird vor allem auf Mamma Romas Doppel Leben angespielt. Bei Bruna ist dies nicht so offensichtlich, denn sie bewegt sich zwischen der Mutterrolle und der Prostitution.¹⁰³

Eine weitere Übereinstimmung betrifft das Muttersein, wobei nicht ganz aufgelöst wird, ob es wirklich Brunas Kind ist, das sie stets bei sich hat. Ein interessantes Indiz zeigt sich aber in der Bezeichnung, die Bruna dem Kind gibt: Sie nennt es „angeletto“. Auch Mamma Roma erwähnt Ettore in einem Gespräch mit Carmine als „angelo“. Als das Kind Brunas eines Tages schwer erkrankt, erzählt Bruna Ettore, dass es vielleicht daran sterbe. Hier sind Parallelen zwischen Brunas „angeletto“ und Ettore erkennbar, denn Ettore erzählt im weiteren Verlauf, dass er zweimal schwer krank war und seine Kindheit im Krankenhaus verbrachte. Dabei wäre er fast beide Male gestorben, aus diesem Grund hat er keine Angst mehr vor dem Tod. Bruna kann daher in diesem Kontext als liebende Mutter und als Mutterersatz für Ettore verstanden werden.¹⁰⁴

Groß (2008a: 204) sieht in der Figur Brunas, noch deutlicher als in Mamma Roma, eine Anspielung auf die Mariengestalt. Diese Vermutung wird zusätzlich unterstützt, weil Ettore Bruna einen Anhänger schenkt, auf dem die Madonna mit dem Jesuskind abgebildet ist.

¹⁰¹ Vgl. Mörchen, 2011: 268.

¹⁰² Vgl. ebenda: 262.

¹⁰³ Vgl. Ryan-Scheutz, 2007: 89.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda: 269.



Abbildung 17: Bruna mit Kind

Der Prostitutions-Kontext, in dem sich Bruna befindet, wird sehr unklar dargestellt. Von Ettore's Freunden wird sie lediglich „als Mädchen beschrieben, dass leicht zu haben ist“. (Pasolini, 2006: 270f.)

6.3. Motive, Musik und Symbole

Motive und Musik

Die Wahl der Motive gleicht jenen, die Pasolini in seinem ersten Film „Accattone“ verwendete. Zum einen das Motiv der Liebe (1) zwischen Ettore und Bruna, zum anderen das Motiv des Schicksals (2), das immer im Zusammenhang mit Carmine steht und zum Schluss das Motiv des Todes (3), das Ettore's Leben begleitet. Pasolini erklärt seine Wahl der Motive folglich:

“Come vedi quindi ho cercato di usare lo stesso procedimento impiegato già per ‘Accattone’; forse la musica in ‘Mamma Roma’ è meno appariscente perché in un certo senso la si potrebbe dire più logica ... In ‘Accattone’ c’era una frizione: infatti tra Bach e Accattone c’è più differenza che tra Vivaldi e Mamma Roma.” (Pasolini/Magrelli, 1977: 51)

Das Auftreten der Motive steht dabei wiederum in Bezug zu der Verwendung der Musik. Dieses Mal entschied sich Pasolini für die Musik von Antonio Vivaldi, darunter folgende Stücke: *“Il Largo in fa maggiore dal Concerto per viola d'amore, liuto, en con tutto gl'istrumenti sordini in re minore RV 540 – P 266 (3)“*, *“Il Largo in mi minore dal Concerto per flautino, archi e vasso continuo in do maggiore RV 443 – P 79“*

(2)“ und das Stück „*Larghetto in sol minore dal Concerto per fagotto, archi e basso continuo in re minore RV 481 – P 282 (1).*“ (Magaletta, 2009: 381) Laut Pasolini ist die Musik Vivaldis gemäßiger und würde den Lauf der Geschichte nicht so sehr dramatisieren, wie die Musik Bachs im Film „*Accattone*“.¹⁰⁵

Das „*Largo in fa maggiore*“ leitet den Film ein, es setzt im Vorspann ein und geht in die erste Szene über, in der Carmines Hochzeit gefeiert wird. Auffallend ist, dass dieses Stück in den ersten beiden Verwendungen (Szene 1 und Szene 30 – 32) eigentlich glückliche und freudige Ereignisse zeigt, etwa die Hochzeit in Szene 1 und die stolze Mutter, die ihrem Sohn eine Arbeit beschaffte und dies mit einem Geschenk (Moped) mit Ettore feiert (Szene 30). Mit der Musik wird somit betont, dass es sich nur um kurze Augenblicke der Freude handelt, denn in der Folge werden die beiden erhofften Zustände, die Befreiung aus der Prostitution und Ettores Einstieg in die Arbeitswelt, nicht erfüllt. Im Gegenteil ebnen sie den Weg für Ettores Passion und Tod, wobei das „*Largo in fa maggiore*“ sowohl den Film einleitet, als auch beendet.

Die Darstellung des letzten Abendmahls

Die Bezüge zur Malerei lassen sich bereits im Film „*Mamma Roma*“¹⁰⁶ sehen, da in zwei Szenen, Vorbilder aus der Kunst adaptiert werden. Zum einen betrifft dies eben die Hochzeitsszene, zum anderen Ettores Sterbensszene.¹⁰⁷

Die Verbindung mit der Malerei soll nicht nur die Funktion haben, die Thematik des Films zu unterstützen, sondern der Szene vor allem eine Bedeutung geben, die ohne sie nicht möglich wäre.¹⁰⁸

Pasolini konkretisiert seine Vorstellung in Bezug auf das Verhältnis zwischen Kino und Malerei:

“Io avevo detto [...] come la mia visione figurativa della realtà fosse piuttosto di origine pittorica che cinematografica: e con ciò spiegavo certi fenomeni tipici del mio modo di girare. Insomma, i riferimenti pittorici erano visti come fatti stilistici interni: non, accidenti! Come ricostruzione di quadri!” (Pier Paolo Pasolini zit. nach Marchesini, 1994: 33)

¹⁰⁵ Vgl. Pasolini/Magrelli, 1977: 51f.

¹⁰⁶ Anmerkung: Explizit kommen die Bezüge zur Malerei im Film „*La Ricotta*“ zum Vorschein.

¹⁰⁷ Siehe dazu Kapitel 6.4.2.

¹⁰⁸ Vgl. Oy-Marra, 2008: 268.

Wie im Film „Accattone“ findet sich von Beginn an die Referenz auf die Passion Christi, wobei diese dabei noch offensichtlicher gezeigt wird. Gleich in der ersten Szene wird das „letzte Abendmahl“ gezeigt: Die Tafelrunde der geladenen Gäste für Carmines Hochzeit bildet das „letzte Abendmahl“, das etwa an die Gemälde „Cenacolo“ von Andrea del Sarto (1486 – 1530) und von Leonardo da Vinci (1452 – 1519) erinnert.¹⁰⁹

Pasolinis Beschreibungen dieser Szene bestätigen dies:

“*Dentro l’osteria c’è una tavolata come quella dell’Ultima Cena, a ferro di cavallo [...]”* (Pasolini, 1976: 363)



Abbildung 18: Das letzte Abendmahl

Die Tischrunde besteht aber nicht aus lauter „Heiligen“, sondern es finden sich fast nur Prostituierte und Zuhälter vor, vergleichbar mit Accattones Treffen mit seinen Freunden vor seinem Sprung in den Tiber. Der Sinngehalt des „letzten Abendmahls“ wird somit verdreht und kann als blasphemisch angesehen werden. In der biblischen Tradition liegt die zentrale Aussage beim Mahl im Versprechen Jesu, das er seinen Jüngern über seine bleibende Gegenwart, auch nach dem Tode, gibt.

Auch Carmine verpflichtet sich mit seiner Hochzeit eigentlich zu zwei Versprechen, einerseits ein Versprechen der Treue an seine Frau, andererseits ein Versprechen an Mamma Roma, dass sie frei von ihren Pflichten als Prostituierte sei. Diese beiden Zusagen werden aber im Laufe des Films schon nach kurzer Zeit wieder gebrochen.

¹⁰⁹ Vgl. Magaletta, 2009: 383f.

Die Analyse der Hochzeitsszene bringt aber vor allem Mamma Roma in den Mittelpunkt, die in dreifacher Weise charakterisiert wird.

Mithilfe eines Schuss-Gegenschuss-Verfahrens erzeugt Pasolini von Anfang an eine Trennung der geladenen Hochzeitsgäste mit Mamma Roma. Diese Abgrenzung wird dadurch ersichtlich, da Mamma Roma viel in Bewegung ist, während die anderen Gäste fast ausschließlich sitzen und nur vereinzelt (Brautvater, Clementì und Carmine) aufstehen. Damit soll besonders die Loslösungstendenz Mamma Romas vom Subproletariat und der Prostitution akzentuiert werden.

Mit der Aufforderung, dass Mamma Roma etwas singen soll, wird ihre Vergangenheit als Prostituierte erzählt. Es werden dabei kurze, spontane Lieder präsentiert, die abwechselnd zwischen Mamma Roma, Carmine und Clementì vorgetragen werden. Diese Liedchen enthalten aber zudem auch gegenseitige Beleidigungen. Bei dieser Form handelt es sich laut Magaletta (2009: 383ff.) um eine provenzalische Dichtkunst aus dem 13. Jahrhundert, die als „torneo“ bezeichnet wird.

Abschließend wird in dieser Szene Mamma Romas Rolle als Mutter betont. Sie wendet sich einem anwesenden Jungen zu, spielt und tanzt mit ihm. Dabei nimmt sie sich auch Clementìs Brautschleier, wobei Mamma Romas bürgerliche Intention und Wunsch nach einem geregelten Leben und einer Familie angedeutet wird.¹¹⁰

Die Rolle der Kirche

Die Rolle der Kirche scheint in der Welt des bürgerlichen Kleinbürgertums integriert zu sein und stellt eine dazugehörige Institution dar. Die Kirche verbleibt aber als eine in sich geschlossene Institution.¹¹¹

„Die Kuppel als Symbol für Kirche und katholische Macht ist nahe und zugleich als angeblich karitative Institution für die Bewohner der Borgate unerreichbar.“ (Doll, 1987: 73)

So zeichnen sich besonders die beiden Szenen in der Kirche ab, in denen jeweils nur das Ende der Messe gezeigt wird. Da es zum Kleinbürgertum gehört,

¹¹⁰ Vgl. Mörchen, 2011: 251.

¹¹¹ Vgl. Klimke, 1987: 17.

in die Kirche zu gehen, macht dies auch Mamma Roma. Sie versucht dadurch Integration und Ansehen zu bekommen.

Die Kirche besitzt keine Form der Spiritualität und fungiert für Mamma Roma nur als „Raum des Gesehenwerdens“. Darüber hinaus wird während der Messe der Plan mit Biancofiore geschmiedet, wie sie Ettore die Stelle als Kellner beschaffen kann. Mamma Roma und Biancofiore stehen dabei fromm in der Reihe, tratschen aber unaufhörlich während der Messe.¹¹²

Mamma Roma stattet dem Priester auch nicht aufgrund von Fragen in Bezug auf den Glauben einen Besuch ab, sondern ihr Augenmerk liegt auf der Bitte nach Hilfestellungen bei der Arbeitssuche für ihren Sohn. Sie ist aber nicht bereit, die Ratschläge des Priesters ernst zu nehmen, denn diese würden Ettore nicht dorthin bringen, wo sie ihn haben möchte. Der Priester scheint aber diejenige Figur zu sein, welche die Situation richtig einschätzt: ¹¹³

“È semplice... Cominciare con umiltà, da dove dovete cominciare... dal niente...” (Pasolini, 1976: 412)

Pasolini beschreibt die Rolle des Priesters auch in dieser Hinsicht:

“È un prete cioè del ‘periodo del benessere’, un prete ‘neo-capitalista’ [...] un prete abbastanza moderno, aggiornato.” (Pasolini/Magrelli, 1977: 47)

6.4. Die Abschlussszene – Der Tod

6.4.1. Zwischen Melodram und Passion

„Die Passion ist die Form der Darstellung der subproletarischen, männlichen Figur, während das Melodrama zur weiblichen, bürgerlichen Figur gehört.“ (Groß, 2008a: 58)

Ettores Passion zeigt sich nicht wie diejenige Accattones, sondern entwickelt sich aus Mamma Romas Melodram.

Der Betrug um Ettores Arbeitsstelle bildet dabei den Ausgangspunkt. Mit seiner Bereitschaft, zu arbeiten, wird die höchste Stufe seiner kleinbürgerlichen Integrität erreicht. Dies ist zugleich der Beginn seines Absturzes, der ihn

¹¹² Vgl. Mörchen, 2011: 276.

¹¹³ Vgl. Pasolini/Magrelli, 1977: 44ff.

schlussendlich in den Tod führt. Seine Passion ist stark mit Verrat verbunden, wobei der Verrat durch vertraute Personen geschieht: Verraten wird er durch seine Freunde, die ihn verprügeln, da er Bruna nicht mit ihnen teilen möchte. Verraten wird er von seiner Mutter, die seine Gefühle für Bruna nicht akzeptieren möchte und ihm sogar eine Nacht mit ihrer Prostituiertenkollegin Biancofiore ermöglicht, um Bruna zu vergessen. Schlussendlich wird er auch noch von Bruna selbst verraten, die ihm die Wahrheit über die Vergangenheit seiner Mutter erzählt.

Ettores Tod wird schon zuvor angedeutet, als er in einem Gespräch Bruna erzählt, dass er als Kleinkind schwer krank war und beinahe an den Folgen einer Lungenentzündung gestorben wäre. Aus diesem Grund hat Ettore keine Angst vor dem Tod. So lebt er Tag für Tag ohne ein richtiges Ziel zu haben, einzig Bruna scheint ihm wichtig zu sein. Verzweifelt und von Fieberschüben geplagt, beschließt er gemeinsam mit einem Freund im Krankenhaus auf Diebestour zu gehen. Die anderen Freunde der Gruppe weisen ihn zwar darauf hin, dass es keine gute Idee ist, aber Ettore hört auf keine Ratschläge mehr.¹¹⁴

“Mamma Roma: Se io fossi nata in un mondo diverso, se mio padre fosse stato diverso, mia madre diversa, il mio ambiente diverso, probabilmente sarei stata diversa anch’io. ” (Pasolini, 2006: 335)

Mamma Romas Melodram stellt sich anders dar, denn sie hat im Gegensatz zu Ettore konkrete Ziele und Vorstellungen. Sie muss aber auch erkennen, dass diese nicht erreicht werden können. Rohdie (1995: 12) sieht in der Flucht Mamma Romas von ihrem alten Leben als Prostituierte eine Flucht vom Süden in den Norden, wo sie ein an die bürgerliche Regeln und Moralvorstellungen angepasstes Leben anpeilt. Es soll dabei die Klasse des Subproletariats überwunden werden, dazu gibt sie all ihre Ersparnisse auf, um sich ein kleines Appartement und einen Stand, wo sie Früchte und Gemüse verkauft, zu leisten. Die Abkehr von der normalen Umgebung hat für Ettore jedoch schwerwiegende Folgen. Er kann in dieser ihm fremden Welt keinen Anschluss finden und endet als Räuber im Gefängnis.

¹¹⁴ Vgl. Groß, 2008a: 205f.

„That world is a world longed for by the petit-bourgeois, longing to be other and ashamed of what one is. The dream of conformity destroys her completely, and it kills her son: Ettore, having absorbed the values of an alien world, literally dies of shame when he discovers his mother is a whore.“ (Rohdie, 1995: 12)

6.4.2. Ettores Tod

Ettore wird, nachdem er beim Diebstahl im Krankenhaus von der Polizei gefasst wurde, in das Gefängnis eingeliefert, wo er sich zunächst mit anderen Insassen in einer Zelle befindet.

Die Zeichen für seinen bevorstehenden Tod verdichten sich immer mehr, denn ein Mitgefängner macht zu Ettore folgende Bemerkung:

“Un mese fa c’era uno come te che stava sempre zitto. Er giorno appresso è morto.” (Pasolini, 2006: 351)

Während die anderen Mitgefangenen sich die Zeit vertreiben, indem sie Verse aus Dantes Höllengesang rezitieren, liegt Ettore stumm auf dem Bett. Die Szene wird jedoch durch Ettores Fieberschübe durchbrochen, der sich dagegen aufbäumt und von den Wärtern in Isolationshaft gesperrt wird. In der nächsten Einstellung befindet sich Ettore an ein Bett gefesselt:

“Ettore è legato al letto. Mezzo nudo, come si trovava in infermeria, quando ha cominciato a urlare. È come un piccolo crocifisso, con le braccia tese, coi polsi legati: legati sono anche i piedi, e una cinghia gli stringe anche il petto.” (Pasolini, 2006: 355)

Dieser Raum unterscheidet sich merklich von dem davor, die Dunkelheit überwiegt und das Licht scheint nur spärlich auf das Bett konzentriert zu sein. Ettore ist nur mit Unterwäsche bekleidet und als einziges Utensil in dem dunklem Raum ist ein Eimer für Ettores Notdurft zu sehen. Dies sind Zeichen für seine Herabsetzung als Dieb. Auch im Film „Accattone“ ist der Abstieg zum Dieb eng mit dem Tod verbunden.

Ettores Tod wird in Parallelmontagen mit seiner Mutter gezeigt. Ettores Körper ist dreimal zu sehen, in Abwechslung mit dem Schnitt auf seine Mutter.

Zunächst wehrt sich Ettore wie zuvor gegen seine missliche Lage und rebelliert dagegen. Kurz darauf ruft er nach seiner Mutter und fleht, dass er wieder nach

Guidonia zurückgebracht werde, wo er seine Kindheit verbrachte. Parallel trauert Mamma Roma um ihr Kind. Mit dem Blick aus dem Fenster schaut sie sehnsüchtig auf die ihr ferne und unerreichte Welt, die ihr nun auch Ettore nehmen wird. Völlig im Gedanken versunken, hadert sie mit dem Schicksal ihres Sohnes, der schon immer alleine auf der Welt war und nie so wirklich irgendwohin zu passen schien.

In der zweiten Einstellung Ettores am Streckbett zeichnet sich sein Tod schon ab, denn geschwächt durch Fieber, sind seine Gedanken nur mehr bei seiner Mutter, die ihm aber nicht mehr helfen kann. Wiederum wird Mamma Roma alternierend gezeigt wie sie ihren Marktkarren traurig hinter sich herzieht und in einem Mopedfahrer ihren Ettore zu sehen glaubt.



Abbildung 19: Ettores Tod

Dieser befindet sich aber nicht mehr unter den Lebenden, denn er ist alleine und isoliert auf der Streckbank gestorben. Als Mamma Roma von dem Tod ihres einzigen Sohnes erfährt, möchte sie sich das Leben nehmen. Sie wird jedoch von umstehenden und mitlaufenden Bewohnern noch knapp davor gehindert, aus dem Fenster zu springen. So bleibt Mamma Roma nur ein letzter Blick auf das verheiße Ziel.¹¹⁵

Ettores Tod ist ein Tod in zweifacher Hinsicht, er stirbt einerseits wie Christus am Kreuz, andererseits aber auch als „einfacher Junge unter skandalösen Umständen“. (Groß, 2008b: 232f.)

¹¹⁵ Vgl. Groß, 2008a: 206 – 209.

Kontrovers wird der häufige Vergleich von Ettore's Tod mit Mantegnas Gemälde „Cristo morto“ diskutiert.

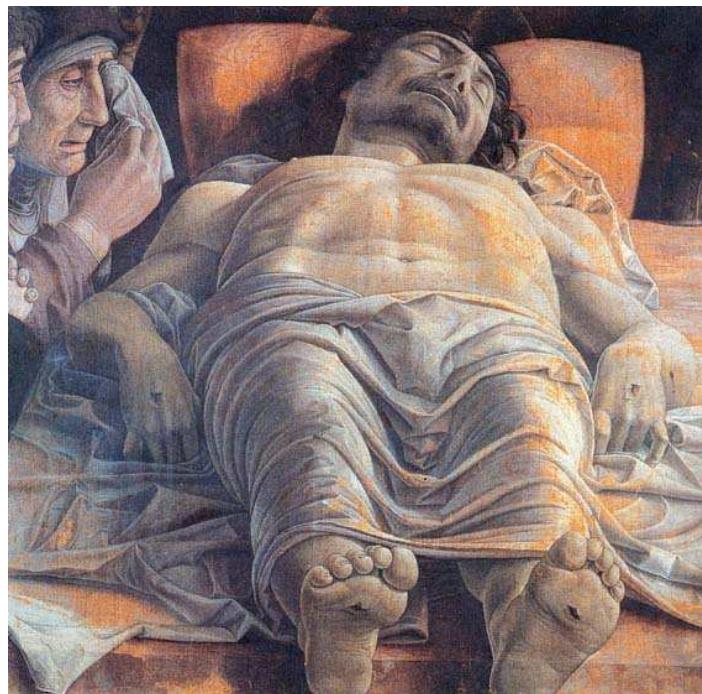


Abbildung 20: „Cristo morto“ von Andrea Mantegna (1431 – 1506)

So betonte Pasolini auf die vereinfachte Interpretation von Ettore's Tod mit dem Verweis auf Andrea Mantegnas Gemälde:

„Ah Longhi [Pasolinis damaliger Kunstprofessor in Bologna; d.V.], greifen Sie ein, erklären Sie, dass es nicht genügt, eine Figur in perspektivischer Verkürzung mit den Füßen im Vordergrund zu zeigen, um vom Einfluss Mantegnas sprechen zu können. Haben die Kritiker keine Augen? [...] Oder wenn überhaupt könnte man vielleicht von einer absurden, erlesenen Mischung zwischen Masaccio und Caravaggio sprechen?“ (Pier Paolo Pasolini)¹¹⁶

Der grundlegende Unterschied zwischen dem Gemälde und Ettore's Tod liegt in der räumlichen Trennung zwischen dem Toten und der um ihn Trauernden. Mamma Roma wird nur im Parallelschnitt zu ihrem Sohn gezeigt, die erzeugte Nähe ist aber nur fiktiv, da sich die beiden an unterschiedlichen Orten befinden. Im Gegensatz dazu trauern in Mantegnas Gemälde die Beteiligten direkt neben dem „verstorbenen“ Jesus.

¹¹⁶ Zitiert nach Weis, 2005: 54f.

7. La Ricotta (1963)

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopoistoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggirò
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.
(*Pasolini, 1976: 474*)

„La Ricotta“ („Der Weichkäse“) ist der dritte Film Pasolinis, als Teil eines Episodenfilms, der von Alfredo Binì produziert wurde. Der Name des Films „Laviamoci il cervello: RoGoPaG“ leitet sich aus den vier Anfangsbuchstaben der Nachnamen der Regisseure ab: Rossellini mit dem Film „Illibatezza“, Godard mit „Il nuovo mondo“, (Pa)solini mit „La Ricotta“ und (G)regorettis Beitrag „Il pollo ruspante“.¹¹⁷

Das Drehbuch ist schon während der Dreharbeiten zu dem Film „Mamma Roma“ entstanden und der Film wurde erstmalig 1963 als Vorführung in den Kinos zugelassen. Der eigentliche Produzent zog seine Bereitschaft wegen „moralischer Bedenken“ zurück und deshalb übernahm die Produktion abermals Alfredo Binì. Mit Binìs Hilfe konnte sogar Orson Welles mit kräftiger finanzieller Unterstützung verpflichtet werden, dem Pasolini zuvor noch kein Begriff war.¹¹⁸

7.1. Der Plot

Der Film „La Ricotta“ spielt wiederum in Rom, an einem Set, wo gerade ein Film über die Passion Christi gedreht wird. Stracci, der eigentlich nur eine Nebenrolle im Film innehalt, die des guten Diebes (Schächers)¹¹⁹, ist der Protagonist. Er ist

117 Vgl. Bertelli, 2001: 67.

118 Vgl. Schweitzer, 1986: 79.

119 Anmerkung: Als Schächer (Verbrecher, Räuber) werden vor allem in christlicher Tradition jene beiden Männer genannt, die gemeinsam, neben Jesus zum Tod durch Kreuzigung verurteilt wurden.

Angehöriger des Subproletariats und versucht mit dieser Arbeit seine Familie zu ernähren. In den Pausen läuft er hin und her und versorgt seine Angehörigen mit seinem Lunchpaket. In der Folge hungert er aber selbst. Mit einem Trick, indem er sich als Frau verkleidet, bezeichnenderweise als Maria Magdalena, gelingt es ihm, eine zweite Mahlzeit zu bekommen. Er kann sie jedoch nicht verzehren, da er immer wieder zum Set gerufen wird. So muss er sein Essen in einer Höhle verstecken. Nachdem die Szene gedreht wurde, macht er sich schleunigst auf den Weg zurück zu der Höhle, wo er mit ansehen muss, wie sein Essen gerade von dem Hund der Film-Diva aufgefressen wird. Just in diesem Moment taucht ein Journalist auf, der zuvor dem Regisseur vier Fragen stellen durfte. Der Journalist kauft Stracci den Hund ab, der eigentlich nicht seiner ist. Um das Geld kann er sich einen Laib Weichkäse (*la ricotta*) besorgen, um diesen im Geheimen in der Höhle essen zu können. Dabei wird er aber von den anderen SchauspielerInnen entdeckt, die ihn aufgrund seines Hungers auslachen, verspotten und ihm immer weiter Köstlichkeiten zuwerfen. Stracci verschlingt alles. Zum Abschluss wird die Kreuzigungsszene vor versammelter römischer Prominenz gedreht. Als Stracci den Aufforderungen des Regisseurs nicht folgt, wird festgestellt, dass Stracci ans Kreuz gebunden, gestorben ist. Die Todesursache ist die Folge einer Magenverstimmung.

7.2. Die Rolle der Passion im Film über die Passion

Die „echte“ Passion erleidet Stracci, während die „falsche“ Passion nur gespielt wird. Stracci ist wie schon die Protagonisten der ersten beiden Filme Pasolinis, „Accattone“ und „Mamma Roma“, Angehöriger des Subproletariats. Sein Leiden ist bedingt durch die Armut. Der Hunger kommt in den Mittelpunkt. Die Folge ist aber die gleiche, die auch Accattone und Ettore ereilte: der unausweichliche Tod. Ein weiterer Negativaspekt wird darüber hinaus noch thematisiert, der mangelnde Bildungsstand der Angehörigen des Subproletariats, der einen jeweiligen Aufstieg in der Gesellschaft unmöglich macht.¹²⁰

Die Entwicklung der beiden Passionen erfolgt nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch in der Farbgestaltung, wobei Pasolini eine Art der Farbfilm-Technik

¹²⁰ Vgl. Bertelli, 2001: 67f.

verwendet, die als „technicolor“¹²¹ bezeichnet wird. Pasolini nimmt zum ersten Mal in seinen Filmen farbliche Elemente in Anspruch. In diesem Fall für die Gestaltung der Standbilder der Gemälde von Rosso Fiorentino und Jacopo da Pontormo. Dabei werden zwei Szenen aus der Passion Christi nachgestellt, was Bertelli als „*Sacralità del falso*“ bezeichnet, während sich im Gegensatz dazu die wahre, reine Passion in der Person Straccis vollzieht, Bertelli benennt dies als „*Sacralità autentica*“. Straccis Passion wird wie der Rest des Films im gewohnten Schwarz–Weiß gedreht. Eine weitere Deutung für die in Farbe gedrehten Szenen besagt, dass die Verwendung der Farben für das Kleinbürgertum steht, das durch Respektlosigkeit und Unglauben charakterisiert ist, während das in Schwarz–Weiß gehaltene Leiden Straccis, das Subproletariat darstellt.¹²²

„Der profane Tod des Komparsen Stracci am Kreuz ist der in Wahrheit heilige, die Passion des Films ist dagegen 'heilos', irreligiös, ein vulgäres Produkt der Kulturindustrie.“ (Schweitzer, 1986: 79)

Ferrero spricht in diesem Kontext auch von einer dreifachen Ausgestaltung der Passion, die im Film anzutreffen ist. Diese erfolgt in Form einer authentischen Passion (*passione autentica*), einer reflexiven Passion (*passione riflessa*) und einer Passion als Ausdruck der Technik (*passione in technicolor*). Die authentische Passion spiegelt Straccis Passion wider. Die Passion erfolgt wirklich, ohne dass sie gespielt wird oder bis zum Schluss von den anderen ProtagonistInnen beachtet wird. Die zweite Form ist jene als Ausdruck der künstlerischen Gestaltung: Der innerfilmische Regisseur versucht dabei die gesammelten Erinnerungen des Leidens Christi wieder zu finden und in den Szenen darzustellen. Als dritte Passion ist schließlich jene Form der besonderen Technik gemeint, die Pasolini vor allem mit der Verwendung der „*Tableaux vivants*“¹²³ darstellt.¹²⁴

¹²¹ Vgl. dazu Barck, 2008: 229, die den in der Literatur und auch von Pasolini bezeichneten Terminus *technicus* „technicolor“ als nicht richtig ansieht, sie spricht dagegen von *Eastmancolor*.

¹²² Vgl. Bertelli, 2001: 70.

¹²³ Anmerkung: Mit einem „*Tableau vivant*“ ist jene Technik gemeint, mit der besonders berühmte Gemälde auf filmische Weise nachgestellt werden.

¹²⁴ Vgl. Ferrero, 1977: 45.

7.2.1. Stracci zwischen Vitalität und Leiden

Bei Straccis Namen ist zunächst unklar, ob es sich um einen Spitznamen oder Familiennamen handelt. Von den SchauspielerInnen wird er nur mit dem Namen „Stracci“ gerufen, von seiner Ehefrau wird er aber Giovanni genannt. Die etymologische Bedeutung des Namens „Stracci“ ergibt zwei Interpretationsmöglichkeiten. Das italienische „straccio“ kann mit „Lumpen, Fetzen oder Lappen“ übersetzt werden, was auf Straccis Kleidung schließen lässt, denn diese sind ausschließlich Lumpen. Es könnte noch ein weiteres Wort herangezogen werden: „straccione“, was so viel bedeutet wie „Bettler“ oder „zerlumpter Mensch“. Die zweite Interpretationsmöglichkeit, „straccione“, seines Namens zeigt sich, indem sich Stracci als Frau verkleidet und eine zweite Essensration „erbettelt“.

Hier kann der Vergleich zwischen Stracci und Accattone herangezogen werden, da auch Stracci von körperlichen Bedürfnissen gekennzeichnet ist. Genau wie im Film „Accattone“ ist die mangelnde Essensversorgung der Grund des Leidens. Dennoch liegt in „La Ricotta“ ein grundlegender Unterschied in Bezug auf die beiden Protagonisten vor. Dieser besteht in Straccis Gesinnung, denn er denkt zuerst an das Wohl seiner Familie und steckt seine eigenen Bedürfnisse zurück. Das heißt, dass er ein starkes Familienbewusstsein hat, was ihn zudem in ein positives Licht rückt.

Stracci ist besonders geprägt, auf der einen Seite, durch Vitalität, auf der anderen Seite, durch Leid und Schmerz. Schon in der ersten Szene wird Straccis Leid, auf dem Boden liegend und von Schluckauf geplagt, gezeigt. Er wird als Bauer vorgestellt, unterstützt wird diese Darstellung durch die Musik: Pasolini wählte für die Einführung Straccis das Akkordeon als Instrument aus. Sein Schicksal ist auch hier von Anfang an ersichtlich, die Passion nimmt bereits ihren Lauf.¹²⁵

¹²⁵ Vgl. Magaletta, 2009: 401.



Abbildungen 21 und 22: Stracci zwischen Lust und Frust

“Poveraccio, è brutto come una scimmia. Cià addosso una tunica bianca e i monili.” (Pasolini, 1976: 476)

Neben der Vitalität ist auch die Animalität ein Kennzeichen Straccis. Im Drehbuch wird er mit einem Affen verglichen und in manchen Szenen, besonders in denen das Thema „Essen“ im Mittelpunkt steht, gleicht er einem Tier, das von seinen Bedürfnissen und Trieben gelenkt wird.

Straccis Hunger lässt ihn zunächst nicht zu der „bestia“ werden, wie er im Drehbuch beschrieben wird, denn seine menschlichen und sozialen Züge bleiben im Ansatz erhalten. So tritt er seiner Familie sein Lunchpaket ab und überlässt seine zweite „ergaunerte“ Essensration dem Hund der Film-Diva. Trotz eines beginnenden Wutanfalles kann er sich noch zügeln. Der Hunger kann aber schlussendlich nicht gebändigt werden und gibt ihn der Lächerlichkeit preis.¹²⁶

7.2.2. Die Symbole der Passion

Offensichtlich ist das Auftreten des „letzten Abendmahls“, das durch eine Tafel symbolisiert wird, die reichlich mit allerlei Köstlichkeiten gedeckt ist. Pasolinis Filme sind geprägt durch die Verwendung diverser Symbole. Im Film „Accattone“ ist es das Kreuz, während im Film „Mamma Roma“ der Bogen ein häufig wiederkehrendes Zeichen ist. Der Film „La Ricotta“ zeigt nun einerseits die gedeckte Tafel, andererseits die Dornenkrone.¹²⁷

Die Dornenkrone, wenn nicht das Symbol der Passionsgeschichte Christi, wird ins Lächerliche gezogen: Das Wiederholen der Worte des Regisseurs ist ein

¹²⁶ Vgl. Wagner, 2001: 84.

¹²⁷ Vgl. Groß, 2008b: 232.

Kennzeichen des Films, da diese Art in weiterer Folge noch öfters vorkommt und sogar ein Schäferhund (anstatt des Bellens, ist „fare l'altra scena“ zu hören) die Worte des Regisseurs wiedergibt.¹²⁸ Als weiteres Symbol taucht die Schafherde auf: Die Schafe fungieren als Symbole der Passion Christi, wobei der Akzent auf „den Opfercharakter des Todes Christi“ gerichtet wird, als zentraler Punkt des Kreuzestodes.¹²⁹ So kann Stracci auch als „Guter Hirte“ angesehen werden.¹³⁰



Abbildung 23: Die Dornenkrone



Abbildung 24: Die gedeckte Tafel



Abbildung 25: Die Schafherde

Die Darstellung des letzten Abendmahls

Wie schon bei den Filmen „Accattone“ und „Mamma Roma“ kommt das letzte Abendmahl wiederum in mehrfacher Hinsicht zum Ausdruck. Zum einen in der Szene, als Stracci, versteckt in einer Höhle¹³¹ seinen Laib Ricotta essen möchte. Dabei tauchen der Reihe nach Personen auf, die ihn auslachen und ihm

¹²⁸ Vgl. Barck, 2008: 253.

¹²⁹ Vgl. Oy-Marra, 2008: 276.

¹³⁰ Vgl. Wagner, 2001: 83.

¹³¹ Anmerkung: Es handelt sich um Höhlen der Acqueae Santae. An diesem Ort wurden „heiligen Quellen in Höhlen“ entdeckt. (Vgl. Barck, 2008: 194f.)

unaufhörlich Essen zuwerfen. Zu diesem Zweck wird ein von zwei Männern getragener Tisch in die Höhle gebracht. Straccis Leiden wird von diesen aber nicht wahrgenommen, im Gegenteil, sie haben Spaß daran ihn wie ein Raubtier, „una bestia“, zu füttern. Die Szene ist inszeniert wie ein Spektakel:

“Qualcuno già alluma lo spettacolo: e si accosta. Piano piano intorno allo Stracci show si raduna un po’ di pubblico e... Tante facce gaglioffe che guardano spurgando riso.“ (Pasolini, 1976: 484)

Die Aktion ist vergleichbar mit Accattones Sprung von der Engelsbrücke, in der eine Zuschauerschar begierig und belustigend „Accattones möglichen Tod“ beobachtet.



Abbildung 26: Straccis letztes Abendmahl

Zum anderen taucht das letzte Abendmahl noch einmal am Ende des Films in Verbindung mit der Kreuzigungsszene auf. Vor den Kreuzen steht eine Tafel, die reichlich mit allerlei Köstlichkeiten gedeckt ist. Zu dieser letzten Szene wird eine Schar von Presseleuten und der höheren Klasse Roms eingeladen, um das Finale des Films mitzufeiern und um sich natürlich auch am kalten Buffet zu bedienen.¹³²

¹³² Vgl. Oy-Marra, 2008: 269 – 272.

7.2.3. Der Vorspann

Alle vier Teilstücke des Films „RoGoPaG“ werden mit einem Einführungszitat eingeleitet. Bei Roberto Rossellini ist es ein Zitat von Alfred Adler, dem Begründer der Individualpsychologie, bei Jean-Luc Godard ein selbst verfasstes Zitat und bei Ugo Gregoretti handelt es sich um eine Textstelle aus der Bibel, genauer gesagt aus dem Buch Kohelet.

Der ursprüngliche Vorspann des Films „La Ricotta“ enthielt aber nicht die beiden Zitate der Evangelien, sondern ein Zitat Karl Marx', das folgendermaßen lautet: „*Il bestiale diventa l'umano e l'umano il bestiale.*“ Diese Auswahl zeigt Pasolinis Bestreben den Kommunismus, Marx' Thesen, und den Katholizismus, die Evangelien, miteinander zu verbinden.¹³³

Pasolini entschied sich schlussendlich für zwei Bibelstellen, wobei es sich einerseits um eine Stelle aus dem Markusevangelium, andererseits um eine Stelle aus dem Johannesevangelium handelt. Es wird damit die Thematik des Films konkretisiert, dabei richtet sich Pasolinis Blick wiederum, wie schon in seinen vorangehenden Filmen, ins Religiöse und wendet sich dem Ursprungschristentum zu. Mit dem Film „La Ricotta“ leistet Pasolini bereits eine Vorarbeit für seinen nächsten Film: „*Il Vangelo secondo Matteo*“.¹³⁴

Die Stelle aus dem Markusevangelium:

“Non esiste niente di nascosto che non si debba manifestare; e niente accade occultamente, ma perché si manifesti. Se qualcuno ha orecchi per intendere, intenda. (Il Vangelo secondo Marco, Capitolo 4, 22-23)

Das erste Bibelzitat präsentiert Pasolinis Realitätsversessenheit: „Das zu zeigen, was der Realität entspricht, sozusagen hinter die Kulissen zu schauen.“¹³⁵ Die Textstelle stellt eine Parabel dar. Parabeln haben zumeist den Sinn, dass die Hörerin und der Hörer selbst den Sachverhalt aus der Bildsprache erschließen sollen. Im Neuen Testament gibt aber Jesus oftmalig von alleine die Antwort: „*Wenn jemand Ohren hat zu hören, der höre.*“ Genauso ist es hier der Fall, denn das Verborgene soll hörbar gemacht werden.

¹³³ Vgl. Subini, 2009: 104.

¹³⁴ Vgl. Ferrero, 1977: 43.

¹³⁵ Vgl. Viano, 1993: 100.

Pasolini verknüpft also seine eigene persönliche Mythosvorstellung mit den geteilten Mythen, die der damaligen Gesellschaft der frühen 60er Jahre¹³⁶ sehr bekannt waren: die Passion und der Tod Jesu Christi.¹³⁷

Die Stelle aus dem Johannesevangelium:

“[...] e spazzò via le monete dei banchieri e buttò all’aria i banchi, e ai venditori di colombe disse: ‘Portate via di qua, e della casa di mio padre non fate un mercato’ (Il Vangelo secondo Giovanni, Capitolo 2,15-16)

In dieser Stelle werden diejenigen kritisiert, die mit dem Heiligen Geld verdienen möchten. Das ist auch das Leitmotiv Pasolinis, der zeigen möchte, wie undifferenziert und gleichgültig mit biblischen Themen umgegangen wird.

Die zweite Texttafel

Die zweite Texttafel enthält eine von Pasolini selbst gesprochene Erklärung:

“Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati. Ebbene, io voglio qui dichiarare che comunque si prenda La ricotta, la storia della Passione, che indirettamente La ricotta rievoca, è per me la più grande che sia mai accaduta, e i testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti.” (Pier Paolo Pasolini)¹³⁸

Pasolini gibt seinen Kritikern schon im Vorhinein einen Grund diesen Film zu kritisieren. Dennoch begründet er die Wahl des Themas seines Films auch mit seiner Verehrung für die Passionsgeschichte.

7.3. Intermedialität: Gemälde - Film

Im Laufe des Films hat der innerfilmische Regisseur (Orson Welles) die Absicht drei Aufnahmen der Passion Christi zu drehen, wobei zwei davon Gemälden nachgestellt werden: „Die Kreuzabnahme“ von Rosso Fiorentino und „Die Grablegung Christi“ von Pontormo. Die eigentlich erste Aufnahme, die der

¹³⁶ Anmerkung: Subini spricht davon, dass dies heutzutage nicht mehr der Fall sei, da die Gesellschaft durch „Dechristianisierung“ (Verdrängung des Christentums aus den gesellschaftlichen Bereichen) geprägt ist und die Zusammenhänge daher auch zumeist nicht mehr verstanden werden können.

¹³⁷ Vgl. Subini, 2009: 100.

¹³⁸ La Ricotta, 1963: 50:43.

Kreuzigung, muss immer wieder verschoben werden. Zunächst kommt es nicht dazu aufgrund von Straccis Fehlen, dann wiederum wird die Szene der Grablegung auf Drängen der Film-Diva (Laura Betti) davor gedreht. Die Kreuzigung wird somit am Schluss gedreht, und ihr liegt kein „Tableau vivant“ eines Gemäldes mehr als Vorlage vor, sie bekommt aber durch Straccis Tod eine neue Bedeutung und ist wiederum in Schwarz-Weiß gehalten.¹³⁹

Die Bedeutung der Gemälde:

„Die beiden Gemälde von Rosso Fiorentino und Pontormo stellen einen hochdramatischen Moment der Passionsgeschichte dar [...]“ (Wagner, 2001: 87)

Bei beiden Gemälden ist der Leichnam Christi im Mittelpunkt. Die Dramatik der gezeigten Szenen wird besonders durch die Trauer der im Gemälde beteiligten Personen sichtbar. Der tote Körper Christi trägt die Bedeutung des Sühnetodes Christi als „Opfer(lamm)“ in sich, in Stellvertretung für die Sünden der Menschen. Die „Kreuzabnahme“ von Rosso Fiorentino (1495 – 1540) vereint mehrere Aktionen gleichzeitig: Eine Personengruppe um Nikodemus versucht den toten Körper Christi unter großer Anstrengung mit größter Vorsicht abzunehmen, während unter dem Kreuz eine Schar von Frauen, darunter Maria und Maria Magdalena trauern. Bei Pontormos (1494 – 1557) „Grablegung“ wird der Leichnam Christi von zwei jüngeren Männern behutsam getragen, wobei im Hintergrund wiederum die Trauer der Frauen thematisiert wird.¹⁴⁰

Es werden damit zweierlei Themen betont, einerseits die Bewegung und die Trauer der beteiligten Personen und andererseits der Leichnam Christi. Der Kontrast zwischen Leben und Tod steht dabei im Mittelpunkt, wobei Pasolini das Leben über den Tod triumphieren lässt. Dieser Effekt wird dadurch erzielt, da die Nachstellung der „Tableaux vivants“ öfters durch die SchauspielerInnen gestört wird, wenn sie beispielsweise die Starre nicht halten können, kichern oder gedankenverloren in der Nase bohren.¹⁴¹

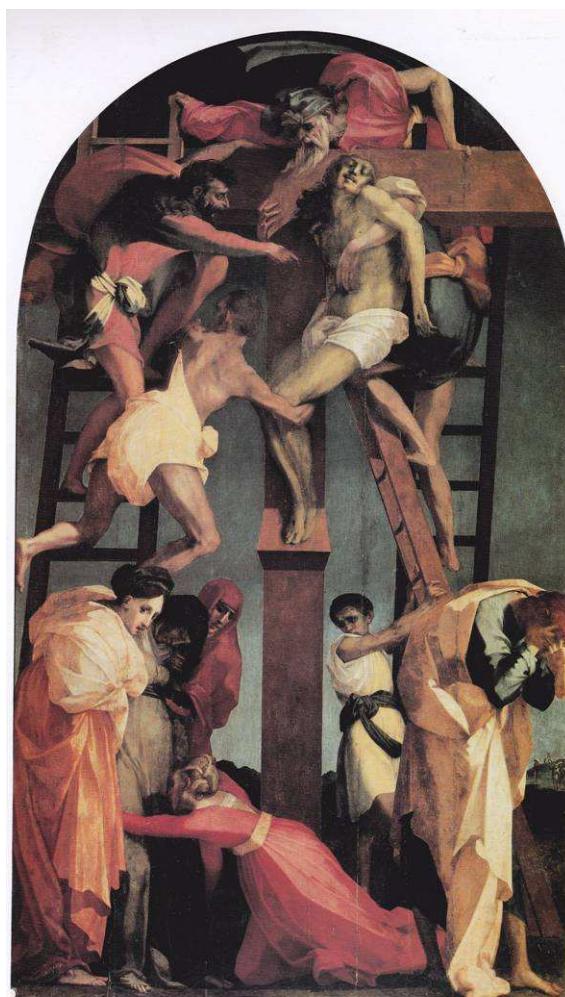
¹³⁹ Vgl. Oy-Marra, 2008: 269.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda: 274ff.

¹⁴¹ Vgl. Wagner, 2001: 87f.



Abbildung 27: Pasolinis „Tableau vivant“ der Kreuzabnahme von Rosso Fiorentino



Künstler: Rosso Fiorentino
Titel: Kreuzabnahme
Jahr: 1521
Maße: 375 x 196 cm
Technik: Öl auf Holz
Ort: Volterra
Museum: Pinacoteca
Land: Italien
Epoche: Manierismus

Abbildung 28: Rosso Fiorentino: Kreuzabnahme



Abbildung 29: Pasolinis „Tableau vivant“ der Grablegung Christi von Pontormo



Künstler: Jacopo da Pontormo
Titel: Grablegung Christi
Jahr: 1525 – 1528
Technik: Öl auf Holz
Ort: Florenz
Museum: Santa Felicità
Land: Italien
Epoche: Manierismus

Abbildung 30: Jacopo da Pontormo: *Grablegung Christi*

Die Funktion der Farben

Die Frage, warum Pasolini zum ersten Mal farbliche Elemente¹⁴² in seinem Film einsetzte und warum gerade in Verbindung mit den „Tableaux vivants“, kann mit Pasolinis Haltung gegenüber den Hollywood-Produktionen der biblischen Monumentalfilme beantwortet werden. Die beiden Nachstellungen der Passion Christi stellen exemplarisch dar, welchen Eindruck Pasolini von den Hollywood-Verfilmungen hatte. Seiner Meinung nach waren diese Filme rein dem kommerziellen Erfolg unterstellt, und es kam zu einer Entweihung biblischer Symbole. Diese Momente unterstreichen die sarkastische Art und Weise der Kritik Pasolinis an der Haltung der beteiligten Personen in den biblischen Filmen der Hollywood-Produktionen.¹⁴³

7.4. Die Rolle des Regisseurs

Der innerfilmische Regisseur verkörpert Pasolini selbst und fungiert als Mediator zwischen den SchauspielerInnen und den darzustellenden Figuren. Orson Welles spielt aber nicht nur Pasolini, sondern bringt auch seine eigene Person in die Figur des Regisseurs mit ein:¹⁴⁴

„Welles is his impersonator. On the other hand, Welles's presence is so overwhelming in the film that there is never any pretence that it is any more than a masquerade. Welles does not hide. He also impersonates himself. [...] Welles is not simply a parody of Pasolini, but a parody of himself.“
(Rohdie, 1995: 10)

Die Absicht des namenlosen Regisseurs, einerseits einen „religiösen, künstlerisch ambitionierten“ aber andererseits auch „kassenwirksamen Spielfilm“ (Barck, 2008:194) zu drehen, scheint während der Dreharbeiten zu einem unmöglichen Vorhaben zu werden. Dies wird besonders durch die skeptische Haltung (durch Gelächter und „kindische“ Gesten) der AkteurInnen erschwert, die sich nicht in die Rollen hineinversetzen können oder wollen.¹⁴⁵

¹⁴² Anmerkung: Die Filme „Accattone“ und „Mamma Roma“ wurde ausschließlich in Schwarz-Weiß gedreht.

¹⁴³ Vgl. Barck, 2008: 212.

¹⁴⁴ Vgl. Rohdie, 1995: 10.

¹⁴⁵ Vgl. Barck, 2008: 194.

Der Regisseur ist gekennzeichnet durch Ironie und Sarkasmus, er verkörpert den intellektuellen Part im Film und ist das genaue Gegenstück zu Stracci. Der Unterschied ist schon in der Körpersprache ersichtlich: Während Stracci ständig in Bewegung ist und oftmals in Zeitraffer-Aufnahmen gezeigt wird, die auch mit komischen Elementen des Stummfilmkinos Charly Chaplins verbunden werden, weist der gezeigte Körper von Orson Welles eine völlig andere Charakteristik auf. Er wird zumeist als sitzend, unbewegt und in sich ruhend präsentiert.¹⁴⁶

Auch der Journalist kann nicht mit dem innerfilmischen Regisseur gleichgesetzt werden, obwohl beide eigentlich der gleichen sozialen Stellung angehören. Der Journalist darf ihm im Laufe dieser Szene jedoch vier Fragen stellen.

Die erste Frage des Journalisten: „*Che cosa vuole esprimere con questa sua nuova opera?*“ (Pasolini, 1976: 473)¹⁴⁷ beantwortet er mit: „*Il mio intimo, profondo, arcaico cattolicesimo.*“, wobei beide ein hämisches Grinsen bei dieser Antwort haben. Der Regisseur weiß, dass er mit dieser Antwort der Position des Marxismus widerspricht, was vom Journalisten belächelt wird. Nach Pasolinis Meinung ist aber das Gegenteil möglich, dass es eine Koexistenz zwischen Marxismus und Katholizismus geben könne.¹⁴⁸

Die zweite Frage betrifft das italienische Volk: „*E... che cosa ne pensa della società italiana?*“. Hier zeigt sich Pasolinis Einstellung gegenüber der Bourgeoisie, denn er erwidert: „*Il popolo più analfabeto, la borghesia più ignorante d'Europa.*“ Danach gibt es noch zwei weitere Fragen, die eine über den Tod, was lapidar mit „*come marxista, è un fatto che io non prendo in considerazione*“ beantwortet wird. Die letzte Frage befasst sich mit der Meinung des Regisseurs über Federico Fellini.

Als der Journalist bereits im Begriff ist zu gehen, trägt der Regisseur noch ein Gedicht¹⁴⁹ aus einem Buch mit dem Umschlag „Mamma Roma“ vor.

Der Journalist scheint aber überhaupt nichts vom Inhalt des Gedichtes zu verstehen. Das wird auch vom Regisseur ironisch kommentiert:

“*Lei non ha capito niente perché è un uomo medio!*“ (Pasolini, 1976: 475)

¹⁴⁶ Vgl. Wagner, 2001: 88.

¹⁴⁷ Anmerkung: Das ganze Interview (alle Zitate) ist in Pasolini, 1976: 473 wiedergegeben.

¹⁴⁸ Vgl. Viano, 1993: 105.

¹⁴⁹ Siehe S. 61.

Den Regisseur überrascht dies überhaupt nicht und er drückt seine Verachtung gegenüber der Mittelschicht weiter aus:

“Ma Lei non sa cos’è un uomo medio? È un mostro. Un pericoloso delinquente. Conformista, Colonialista. Razzista. Schiavista. Qualunquista.”
(*Pasolini*, 1976: 475)

Zum Schluss merkt der Regisseur noch zynisch an, nachdem sich der Journalist räusperte und verneinte, dass er ein schwaches Herz habe:

“Peccato! Perché se mi crepava qui davanti, sarebbe stato un buon elemento per il lancio del film.” (*Pasolini*, 1976: 473)

Der Regisseur beendet das Gespräch, indem er sich vom Journalisten abwendet und sich mit seinem Stuhl in die entgegengesetzte Richtung dreht.



Abbildung 31: Der Regisseur drückt seine Verachtung gegenüber dem Journalisten aus

In einer weiteren Aussage präzisiert *Pasolini* seine Kritik gegenüber der Bourgeoisie (in diesem Fall auch bezogen auf die Szene mit dem Journalisten):

“La profonda, misteriosa caratteristica di questo uomo non è tanto il fatto che egli si lascia ingannare, che è tipico di una gran quantità di gente, particolarmente ingenua, mite: la sua vera profonda caratteristica è la sua volgarità, che è fondamentalmente innocente perché egli non sa quello che è. Egli è solo un povero uomo, che sprizza volgarità da ogni poro. Io non penso che egli sia cattivo o altro: egli è codardo e profondamente volgare – ma innocentemente. Questa è la sua reale qualità che io ho usato.”
(*Pasolini/De Giusti*, 1979: 31)

Ein wichtiger Begriff in „La Ricotta“ ist der des Konformismus. Er bezeichnet, laut Pasolini, die Perversion der gesellschaftlichen Integration. Es geht darum, dass der durchschnittliche Mensch stolz darauf ist, das zu sein, was er/sie darstellt. Aus diesem Bewusstsein wird nun abgeleitet, dass auch andere so sein sollen, wie er/sie selbst. Dieses Bewusstsein hat seinen Ursprung aber nicht in der Politik, sondern stellt ein moralisches Problem dar.¹⁵⁰

7.5. Das Scheitern der gestellten Passion als Enthüllung der wahren Passion Straccis

7.5.1. Die Vorstufe des Todes

“Ma Stracci è un predestinato, deve soffrire, è questo il suo compito, infatti, le comparse vedendolo mangiare così freneticamente restano a godersi lo spettacolo.” (Magaletta, 2009: 411)

Straccis Tod ist schon von Anfang an eine beschlossene Sache, gleich wie in den Filmen „Accattone“ und „Mamma Roma“. Die Vorstufe seines Todes wird durch die Verwendung des Hymnus „Dies Irae“¹⁵¹, der von einem Akkordeon gespielt wird, angezeigt. Der Hymnus, der Tommaso da Celano zugeschrieben wird, kommt im Film dreimal vor: Zu Beginn als Stracci seiner Familie seine Essensration bringt, das zweite Mal als seine zweite „ergaunerte“ Portion vom Hund gefressen wird und das dritte Mal als er sich in der Höhle sowohl mit dem Laib Ricotta, als auch mit all den Sachen, die ihm zugeworfen werden, „vollstopft“. Diese drei Szenen spiegeln einerseits sein Leiden wider, das folglich zum Tode führt, andererseits betonen sie die Notwendigkeit des Essens. Der Text des Hymnus zeigt dabei einige Parallelen mit Straccis „Tag der Tränen“.¹⁵²

¹⁵⁰ Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 68f.

¹⁵¹ Anmerkung: Der Hymnus „Dies Irae“ wurde bis 1970 als Sequenz des liturgischen Formulars der Totenmesse gesungen.

¹⁵² Vgl. Magaletta, 2009: 404 u. 411.

<p>Hast vergeben einst Marien, hast dem Schächer dann verziehen, hast auch Hoffnung mir verliehen. Wenig gilt vor Dir mein Flehen; Doch aus Gnade lass geschehen, dass ich mög der Höll entgehen. Bei den Schafen gib mir Weide, von der Böcke Schar mich scheide, stell mich auf die rechte Seite. Wird die Hölle ohne Schonung den Verdammten zur Belohnung,</p>	<p>ruf mich zu der Sel'gen Wohnung. Schuldgebeugt zu Dir ich schreie, tief zerknirscht in Herzensreue, sel'ges Ende mir verleihe. Tag der Tränen, Tag der Wehen, da vom Grabe wird erstehen zum Gericht der Mensch voll Sünden; Lass ihn, Gott, Erbarmen finden. Milder Jesus, Herrscher Du, schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.¹⁵³</p>
--	--

Im Mittelpunkt des Films steht die Darstellung des Verlustes der „Sakralität“: Nicht einmal ein kleines Stückchen ist übrig geblieben, so wird beispielsweise Cha-Cha-Cha vor den Kreuzen getanzt oder in der Nase gebohrt, als die Kreuzigung Christi gedreht wird. Das eigentlich christliche Thema wird vollkommen umgekehrt, die religiösen Symbole verlieren ihren Glaubensgehalt und werden ohne Respekt behandelt. Zum Beispiel:¹⁵⁴

“*Via i crocifissi!*“ (Pasolini, 1976: 479)

Die Passion gerät nach und nach zur Farce: Die Beweglichkeit der NebendarstellerInnen bestimmt den Hauptteil des Films, während die eigentlichen Protagonisten gänzlich in die Nebenrollen gedrängt werden und zu einem „Tableau“ werden.¹⁵⁵

¹⁵³ Bartelmus, 1998: 236f.

¹⁵⁴ Vgl. Pasolini/Panicali, 1982: 31.

¹⁵⁵ Vgl. Groß, 2008a: 213f.

7.5.2. Straccis Tod: Erhöhung Straccis oder Verhöhnung Christi?

Zunächst funktioniert noch alles nach Plan, Stracci übt vor dem großen Auftritt noch seinen finalen Satz, bevor vor der geladenen römischen Prominenz das Finale des Films vorgeführt wird.

“Quando sarai nel regno dei Cieli ricordami al Padre tuo!” (Pasolini, 1976: 485)

Dabei handelt es sich beinahe um ein wörtliches Zitat aus der Kreuzigungsszene Jesu Christi, die im Lukasevangelium (23, 39-42) zu finden ist. Genau wie in der Kreuzigung des Films befindet sich Jesus neben den zwei Schächern, wobei der eine Jesus verhöhnt, der andere aber seine Taten bereut und Jesus verteidigt:

“Uno dei malfattori appesi alla croce lo insultava: Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e anche noi!

Ma l’altro lo rimproverava: Neanche tu hai timore di Dio e sei dannato alla stessa pena? Noi giustamente, perché riceviamo il giusto per le nostre azioni, egli invece non ha fatto nulla di male.

E aggiunse: **Gesù, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno.**

Gli rispose: In verità ti dico, oggi sarai con me nel paradiso.”

(Il Vangelo secondo Luca, Capitolo 23, 39-42)



Abbildung 32: Die Kreuzigungsszene

Durch Straccis Tod am Kreuz bekommt die gesamte Szene eine völlig andere Bedeutung, denn der gute Komparse nimmt die Stelle des toten Jesus Christus ein und wird damit selbst Jesus Christus.

Viano (1993: 104) fügt dem hinzu, dass es in „La Ricotta“ nicht zu einer Verneinung der Passion kommt, sondern sie bringt uns dazu, das Leiden dort zu sehen, wo wir normalerweise nicht hinsehen oder überspitzt gesagt, das Leid nicht sehen wollen.

Die Frage, die sich dabei stellt ist, ob es zu einer Erhöhung Straccis oder zu einer Erniedrigung Christi kommt, das wird wohl nur im Ermessen der Zuschauerin und des Zuschauers bleiben.¹⁵⁶

Straccis Tod bildet den Abschluss der „Tableaux vivants“, indem er selbst zu einem geworden ist. Es schließt sich nahtlos in die Bilderfolge ein, wobei sein Tod als zentrales Thema den anderen Altargemälden vorausgeht. Seiner Kreuzigung folgen die Kreuzesabnahme und die Grablegung.¹⁵⁷



Abbildung 33: Straccis Tod

Der Tod hat aber nicht nur eine religiöse Sphäre, sondern birgt auch eine sozialkritische Funktion in sich, die mit der vergleichbar ist, die schon in den beiden früheren Filmen thematisiert wurde: Die Unmöglichkeit der Verbesserung der Lebensumstände aus Sicht der Subproletarier.¹⁵⁸

„Er scheitert an der unüberwindbaren Diskrepanz zwischen dem, was er ist: ein Subproletarier, und dem, woran er glaubt: an die bürgerliche und bourgeoise Kultur und Politik.“ (Barck, 2008: 266)

¹⁵⁶ Vgl. Oy-Marra, 2008: 276.

¹⁵⁷ Vgl. Barck, 2008: 260.

¹⁵⁸ Vgl. ebenda: 266.

Erst durch den Tod bekommt sein Leben eine Bedeutung und Stracci wird von den anderen wahrgenommen.

“La sua è la vera crocifissione e passione: quella di chi è condannato – nella vita – a non vivere. Anzi, a non esistere nemmeno.” (Pasolini/Panicali, 1982: 31)

Der abschließende Kommentar des Regisseurs zu Straccis Tod unterstreicht dies auch noch:

“è morto! Povero Stracci, crepare, non aveva altro modo per ricordarsi che anche lui era vivo!” (La Ricotta, 1963: 01:22:30)

Straccis Tod ruft aber keine Betrübnis der anwesenden Leute hervor. Es ist eher ein störender Moment, denn diese waren ja gerade im Begriff sich am bereitgestellten Buffet zu bedienen.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Vgl. Barck, 2008: 265f.

8. Il Vangelo secondo Matteo (1964)

*Non crediate che io sia venuto a portare pace sulla terra;
non sono venuto a portare pace, ma una spada.
(Il Vangelo secondo Matteo, Capitolo 10, 34)*

„Il Vangelo secondo Matteo“ („Das erste Evangelium – Matthäus“) aus dem Jahr 1964 wurde Pasolinis erster internationaler Erfolg. Pasolini bekam sowohl den „Spezialpreis der Jury“ beim Filmfestival in Venedig, als auch den Preis des „Office Catholique International du cinema (Ocic)“. Bei der Oscar-Verleihung im Jahr 1967 wurde der Film in drei Kategorien (beste adaptierte Musik, bestes Kostüm-Design (Schwarzweiß) und bestes Szenenbild (Schwarzweiß)) nominiert, konnte jedoch keinen Preis gewinnen. (Naldini, 2012: 267)

Besonders zu erwähnen ist sicherlich die Reaktion der Teilnehmer des Zweiten Vatikanischen Konzils, die bei einer Aufführung den Film mit minutenlangem Applaus bedachten.¹⁶⁰

Dieses Mal fokussierte sich Pasolini explizit auf die Jesus-Figur. Die Wahl der Vorlage war untypisch für Pasolini, da er sich im Gegensatz zu seinen vorigen Filmen ausschließlich auf das Matthäusevangelium stützte und dieses größtenteils wortgetreu verfilmte.¹⁶¹

Das Verbogene soll wieder ans Tageslicht gebracht werden und einen besonderen Stellenwert bekommt der Konflikt zwischen Jesus und den Schriftgelehrten, den Pharisäern. Die Pharisäer stehen dabei stellvertretend für die Bourgeoisie:

„Das 'Evangelium' sollte ein aufrüttelnder Schrei an eine sich blind in die Zukunft stürzende Bourgeoisie sein, die nur die Zerstörung des Menschen und seiner anthropologisch menschlichen, klassischen und religiösen Wesenszüge zur Folge haben kann.“ (Pasolini/Faldini, 1986: 75)

¹⁶⁰ Vgl. Schwank/Semff (Hrsg.), 2005: 192.

¹⁶¹ Anmerkung: Die bestimmte Verwendung und Anordnung des Evangelien-Textes wird im Kap. 8.5. ausführlich behandelt.

In Pasolinis Vorstellung gab es ein anderes Bild der Figur des Jesus, wie es die katholische Kirche verbreitet, denn sein Jesus war eine kämpferische und revolutionäre Gestalt.

8.1. Pasolinis Intention

8.1.1. Die Wahl des Matthäusevangeliums

“Alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII” (Il Vangelo secondo Matteo, 1964: 02:12)

Der Vorspann des Films „Il Vangelo secondo Matteo“ endet mit einer Widmung an den Papst Johannes XXIII. Diese Widmung wirkt zunächst verwunderlich, da der bekennende Marxist und Atheist¹⁶² Pasolini gerade den Papst im Vorspann erwähnt. Pasolinis Film entstand in einer Zeit, in der der Dialog zwischen dem Kommunismus und dem Christentum intensiviert wurde, auch im Umfeld des in dieser Zeit stattfindenden Zweiten Vatikanischen Konzils. Papst Johannes XXIII. setzte sich stark für die Förderung des Dialoges ein, und dieser wurde auch schon in den Jahren zuvor von Antonio Gramsci gebilligt, der zu den Begründern der Kommunistischen Partei Italiens gehörte, auf dessen Meinungen sich Pasolini sehr stützte.¹⁶³

Pasolini nahm 1962 die Einladung des Papstes an, um an einem Seminar für „Nicht katholische Filmemacher“ in Assisi teilzunehmen. Am Abend fand er in der Nachtlade seines Zimmers eine Version des Neuen Testaments, das er zu lesen begann. Schon nach wenigen Seiten beschloss er aus dem ersten Kapitel, dem Matthäusevangelium, einen Film zu drehen.

Auf die Frage warum er gerade das Matthäusevangelium wählte, antwortete Pasolini:

„[...] weil er (Matthäus; d. Vf.) der revolutionärste ist; er steht den tatsächlichen Problemen seiner Zeit am nächsten. Persönlich gefällt mir zwar

¹⁶² Anmerkung: Auf die kontroverse Haltung Pasolinis zur Religion wurde schon im Kapitel 4.2 hingewiesen.

¹⁶³ Vgl. Zwick, 1997: 90f.

das Johannes-Evangelium noch besser, aber für einen Film hielt ich das Matthäus-Evangelium für am geeignetsten.“ (Pasolini/Halliday, 1995: 97)

Pasolini zog das Matthäusevangelium heran, da sich dessen Inhalte, im Gegensatz zu den anderen Evangelien, ausführlich mit dem Thema der Traditionen und Gesetze auseinandersetzt.

Pasolini ging mit großer Achtsamkeit an die Verfilmung des Matthäusevangeliums heran. Er beabsichtigte nicht eine genaue Rekonstruktion der Geschehnisse aus der Zeit Jesu, sondern verfolgte dieselben Ziele wie auch schon Matthäus selbst. Der Film soll ein Appell an die gläubige Gemeinschaft sein. Der kleine Mensch, die Liebe und die soziale Gerechtigkeit sollen ins Zentrum gerückt werden.¹⁶⁴

Ob “Il Vangelo secondo Matteo” somit aber in der Folge ein institutionalisierter Film sei, beantwortete Pasolini mit:

„Ja, das stimmt, diese Gefahr bestand, aber Sie dürfen nicht vergessen, daß niemand in Italien das Evangelium liest, kein Mensch. [...] In Italien war die Gefahr also weit geringer als anderswo. Einen Film über das Evangelium zu machen, hieß eigentlich, den Italienern nahezulegen, das Evangelium einmal zu lesen. [...] Der Film wurde in Italien auch anders aufgenommen als in England und Amerika. In Italien empfand man ihn als verstörende und skandalöse Neuheit, weil die Leute, die ja das Matthäus-Evangelium nicht kannten, nicht so einen Christus erwartet hatten. [...]“ (Pasolini/Halliday, 1995: 86f.)

8.1.2. Der Drehort

Pasolini war bei seiner Verfilmung nicht an einer historischen Rekonstruktion interessiert, was besonders die Entscheidung der Wahl des Drehortes unterstrich. So wird etwa auch die politische und gesellschaftliche Lage nicht näher erläutert. Das Matthäus-Evangelium wird anhand von Analogien erzählt, die Pasolini erlaubten, die alte Geschichte in einer modernen Welt wiederzuerzählen.¹⁶⁵ Es ging ihm nicht nur um eine reine Nacherzählung, für Pasolini war besonders der biblische Mythos über „das Leben Christi und

¹⁶⁴ Vgl. Baloghova, 2000: 58f.

¹⁶⁵ Vgl. Pasolini/Magrelli, 1977: 64f.

zweitausend Jahre Geschichten über das Leben Christi“ (Pasolini/Halliday, 1995: 89) interessant.

Im Jahr 1963 reiste Pasolini in das Heilige Land, um für geeignete Plätze und Orte für die Realisierung seines Films zu suchen. Er besuchte die Schauplätze des Lebens Jesu in Israel, Palästina, Syrien und Jordanien. Doch schon nach wenigen Stunden erkannte Pasolini, dass er andere Vorstellungen hatte: Er fand keine Form des ursprünglichen Lebens aus der Zeit Christi mehr vor, sondern das Land war von moderner Landwirtschaft geprägt. Die Reise war aber nicht vollkommen wertlos, denn aus dem gedrehten Material entstand ein Dokumentarfilm unter dem Titel: „Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo.“

Der Drehort wurde somit nach Süditalien verlegt, was auch der Methode der Analogie entsprach, da keine Rekonstruktionen vonnöten waren.¹⁶⁶

Alle Rollen des Films wurden mit LaiendarstellerInnen besetzt, wobei Pasolini wiederum auf schon vertraute Gesichter zurückgriff oder die Rollen mit Bekannten oder Verwandten besetzte: So bekam etwa die mit Pasolini befreundete Natalia Ginzburg die Rolle der Maria von Bethanien und Pasolinis Mutter, Susanna Pasolini, spielte die alte Maria.

Pasolinis Palästina liegt in der Region Basilikata, Galiläa in den Regionen Apulien, Kalabrien und Latium.¹⁶⁷

8.1.3. Die Jesus-Figur - Die Auswahl des Schauspielers

Die größte Schwierigkeit bestand für Pasolini ein für seine Vorstellung passendes Gesicht der Jesus-Figur zu finden. Es sollte sich nicht um einen „Christus mit weichen Zügen und sanftem Blick wie in der Ikonographie der Renaissance“ (Naldini, 2012: 256) handeln. Sein Christus sollte im Gegenteil durch „ein Antlitz, das Kraft und Entschlossenheit ausdrücken soll wie das der mittelalterlichen Christusdarstellung“ (Naldini, 2012: 256) charakterisiert sein.

Pasolini hielt für diese Rolle überall danach Ausschau, ob in Israel oder in Italien. Er fragte unter anderem den russischen Dichter Jewtuschenko, den Amerikaner Ginsberg oder den Spanier Luis Goytisolo an. Die Anforderungen bestanden nicht

¹⁶⁶ Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 79ff.

¹⁶⁷ Vgl. Bertelli, 2001: 103.

nur darin, dass es sich um einen Laiendarsteller handeln sollte, denn diesem müsste auch noch „das Licht des Verstandes hinzugefügt werden“. (Zwick, 1995: 375) Pasolini war schon bereit, die Idee eines Laienschauspielers aufzugeben und fokussierte sich auf einen Theaterschauspieler aus Deutschland, als er plötzlich eines Tages einen spanischen Studenten, namens Enrique Irazoqui, kennen lernte.



Abbildung 34: Enrique Irazoqui als Jesus Christus

Enrique Irazoqui stattete Pasolini einen Besuch ab, um über Pasolinis Buch „Ragazzi di vita“ Näheres zu erfahren. Bevor es noch zu irgendeiner Kommunikation zwischen den beiden kam, bot ihm Pasolini sofort die Rolle als Jesus Christus in seinem Film an.¹⁶⁸ Pasolinis Meinung nach hatte er „das gleiche schöne und stolze, menschliche und abgeklärte Gesicht der von El Greco gemalten Christusgestalten“. (Naldini, 2012: 257)

8.2. Der Plot

Maria, aus Nazareth in Galiläa, ist schwanger, obwohl ihr Vermählter Josef noch nicht mit ihr zusammenkam. Josef, ein gerechter Mann, beschließt sie aufgrund dessen zu verlassen, um sie nicht bloßstellen zu müssen. Daraufhin erscheint ihm ein Engel, der Josef verkündet: „Seht, die Jungfrau wird ein Kind empfangen, einen Sohn wird sie gebären, und man wird ihm den Namen Immanuel geben, das heißt übersetzt: Gott ist mit uns.“ (Mt 1, 23). Nach der Geburt Jesu zur Zeit der Herrschaft

¹⁶⁸ Vgl. Naldini, 2012: 256f.

des Königs Herodes in Bethlehem in Judäa, brechen Sterndeuter aus dem Osten nach Jerusalem auf, um dem Kind, gepriesen als der König der Juden, ihr Ehre zu erweisen. Herodes fürchtet um seine Macht, nachdem er die Prophezeiung der Schriftgelehrten hörte und lässt alle Kinder ermorden. Josef ist aber zuvor nach der Warnung des Engels mit Maria und dem Neugeborenen nach Ägypten geflüchtet und kehrt nach Herodes' Tod wieder nach Israel zurück. Zu jenen Tagen tritt Johannes der Täufer auf und verkündet das Wort Gottes und ruft die Bevölkerung zur Umkehr auf. Auch Jesus kommt zu Johannes und lässt sich von diesem taufen. Nachdem Johannes aber eingesperrt wurde, beginnt Jesus mit seiner Verkündigung: „*Kehrt um! Denn das Himmelreich ist nahe.*“ (Mt 4, 17). Er wendet sich den Ärmsten der Gesellschaft zu und wählt seine Anhänger, die zwölf Apostel (die meisten von ihnen sind Fischer) aus. Er zieht in Galiläa umher, verkündet das Evangelium vom Reich Gottes und heilt im Volk viele Krankheiten und Leiden. Sein Ruf verbreitet sich immer schneller, und Menschen von ganz Syrien bringen Kranke zu Jesus, damit dieser sie von ihrem Leiden erlöse. Jesus tritt kompromisslos auf und wendet sich vor allem gegen die religiöse Heuchelei der Pharisäer. Seine Botschaft wird nicht von allen geteilt, da sie nicht leicht verstehbar ist. Sie stößt zudem nicht auf viel Resonanz. Besonders für die Schriftgelehrten, die die Bewahrer der Tradition und des Gesetzes sind, ist das Auftreten Jesu ein Dorn im Auge, und sie beschließen, dass Jesus getötet werden muss. Jesus kündigt seinen Jüngern aber davor schon seinen bevorstehenden Tod an: „*Von da an begann Jesus, seinen Jüngern zu erklären, er müsse nach Jerusalem gehen und von den Ältesten, den Hohepriestern und den Schriftgelehrten vieles erleiden; er werde getötet werden, aber am dritten Tag werde er auferstehen.*“ (Mt 16, 21) Mit dem gefeierten Einzug in Jerusalem und mit der Tempelreinigung, indem er alle Händler aus dem Tempel vertreibt und die Tische der Geldwechsler umwirft, zieht er sich endgültig den Zorn der Hohepriester zu. Auch für die Jünger wird das Handeln Jesu immer unverständlicher, und einer von ihnen, Judas Iskariot, bietet sich den Schriftgelehrten an, um Jesus zu verraten. Beim letzten Abendmahl kündigt Jesus den Verrat aus den eigenen Reihen an: „*Da fragt Judas, der ihn verriet: Bin ich es etwa, Rabbi? Jesus sagte zu ihm: Du sagst es.*“ (Mt 26, 25) Der Kuss des Judas besiegelt die Gefangennahme Jesu, der vor dem hohen Rat gebracht wird. Mit aller Macht versuchen die Pharisäer Jesus eine Gotteslästerung zu unterstellen und bringen ihn vor Pontius Pilatus

vor Gericht, wo er zum Tode durch Kreuzigung verurteilt wird. Jesus wird auf den Berg Golgota geführt, wo das Urteil vollzogen wird und Jesus stirbt. Sein Tod bedeutet aber nicht das Ende, denn ein Engel verkündet den vor dem Grab wartenden Angehörigen Jesu, was das leere Grab zu bedeuten habe: „*Er ist von den Toten auferstanden. Er geht euch voraus nach Galiläa, dort werdet ihr ihn sehen.*“ (Mt 28, 7) Dort treffen die Jünger den auferstandenen Jesus Christus an und dieser gibt ihnen den Auftrag: „*Darum geht zu allen Völkern und macht alle Menschen zu meinen Jüngern; tauft sie auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes*“ und versichert ihnen: „*Ich bin bei euch alle Tage bis zum Ende der Welt.*“ (Mt 28, 19 -20)

8.3. Analyse des Films

8.3.1. Motive, Symbole und Musik

“Il Vangelo è del 1964 e con esso si chiude un ciclo, la suite di film che ha visto come ‘preludio’ Accatone. La Ricotta ha introdotto quello che per Pasolini è stato lo scopo di quel momento storico: fare un film sulla passione di Cristo dal suo punto di vista di ateo, marxista e uomo profondamente religioso.” (Magaletta, 2009: 465)

Der Film „Il Vangelo secondo Matteo“ beinhaltet „eine Mischung verschiedener Stile und Techniken“ (Pasolini/Halliday, 1995: 92), dabei besonders in Bezug auf die Wahl der Musik und die zahlreichen Verweise auf die Malerei.

Musik und Motive

Magaletta (2009: 491ff.) beschreibt in seiner Analyse der verwendeten Musik im Film „Il Vangelo secondo Matteo“ zwölf Motive, die auch immer einem bestimmten Musikstück zugeordnet sind. Folgende Motive und Themen bringt er dabei mit der Musik in Verbindung:

- Freude (Gloria aus der Missa Luba)¹⁶⁹
- Kommunismus, Revolution und Führerschaft (volkstümliche russische Gesänge und Gesänge aus der Zeit der russischen Revolution)
- Vorherbestimmung (Arie, Nummer 47 der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach)
- Tod (Chor, Nummer 78 der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach)¹⁷⁰
- Notwendigkeit einer spirituellen Führung und Ideologie („Sometimes I feel like a motherless child“ – spirituelle Gospelmusik)
- Erscheinung (Maurerische Trauermusik von Wolfgang Amadeus Mozart)
- Volk (Flötenmusik, Luis Enríquez Bacalov)
- Herausforderung (Violinkonzert E-Dur, BWV 1042 von Johann Sebastian Bach)
- Mord und Gewalt (Alexander Nevsky, Op. 78 von Sergei Prokofiev)
- Freude am Leben (Konzert für Oboe, Violine und Streicher, BWV 1060 von Johann Sebastian Bach)
- Motiv des Teufels (Bearbeitung von Anton Webern: „Ricercar zu 6 Stimmen“ aus dem Musikalischen Opfer von Johann Sebastian Bach)
- Motiv des Jubelrufes (Hosanna) („Dona nobis pacem“, BWV 232 von Johann Sebastian Bach)

Bezüge zur Malerei:

Einige Szenen sind angelehnt an die christliche Ikonographie der toskanischen Maler Piero della Francesca (1420 – 1492), Giotto (1266 – 1337), Masaccio (1401 – 1428) und an Caravaggio (1571 – 1610) aus Mailand. Masaccios und Caravaggios Darstellungen der Jesus-Figur ähneln Pasolinis Jesus Christus.¹⁷¹ Beim „Einzug Jesu in Jerusalem“ werden Parallelen zu Giottos Fresko in der Arenakapelle in Padua ersichtlich.¹⁷² Es finden sich aber gleich zu Beginn des

¹⁶⁹ Anmerkung: Dabei handelt es sich um eine lateinische Messe, die mit rhythmischen Melodien der Luba (eine Bantu-Ethnie der Demokratischen Republik Kongo) verbunden ist.

¹⁷⁰ Anmerkung: Das Motiv der Vorherbestimmung und des Todes wird auch schon im Film „Accattone“ mit Bachs Matthäus-Passion dargestellt.

¹⁷¹ Vgl. Zwick, 1997: 386f.

¹⁷² Vgl. Weis, 2005: 58.

Films Analogien zur Malerei, etwa in der Darstellung der jungen schwangeren Maria (*la Madonna incinta*) nach Piero della Francescas Gemälden in Sansepolcro und Monterchi.¹⁷³ Pasolini sah in Matthäus' Text die Beschreibung Marias, als eine gewöhnliche, jüdische Frau, der aber „etwas geschenkt wurde, was ihr eine sakrale Größe verleihen würde“. (Pasolini, 1991: 42)



Abbildung 35: Die junge schwangere Maria

Weitere Anlehnungen finden sich in der Darstellung der Pharisäer, deren Gewänder, vor allem die Kopfbedeckung wiederum nach Piero della Francesca nachempfunden sind.¹⁷⁴

Die Taufszene wurde nach Piero della Francescas Gemälde „Il battesimo di Cristo“ gestaltet. Marc Weis (2005: 56) sieht dabei Übereinstimmungen in der Wahl der Landschaft, durch die „Kamerafahrt in der felsigen Schlucht, dem Flusslauf direkt entgegen“, „die lange stille, frontale Großaufnahme des Gesichtes Jesu“, „das mittägliche Tageslicht“ und „die räumliche Aufteilung“ im Gemälde analog enthalten.

In Pasolinis „Il Vangelo secondo Matteo“ sind an der Stelle der drei Engel, während des Taufgeschehens, drei junge Männer zu sehen, darunter die späteren Apostel Jakobus und Johannes.¹⁷⁵

¹⁷³ Vgl. ebenda: 56.

¹⁷⁴ Siehe dazu Abbildung 39 auf S. 97.

¹⁷⁵ Vgl. Weis, 2005: 56f.

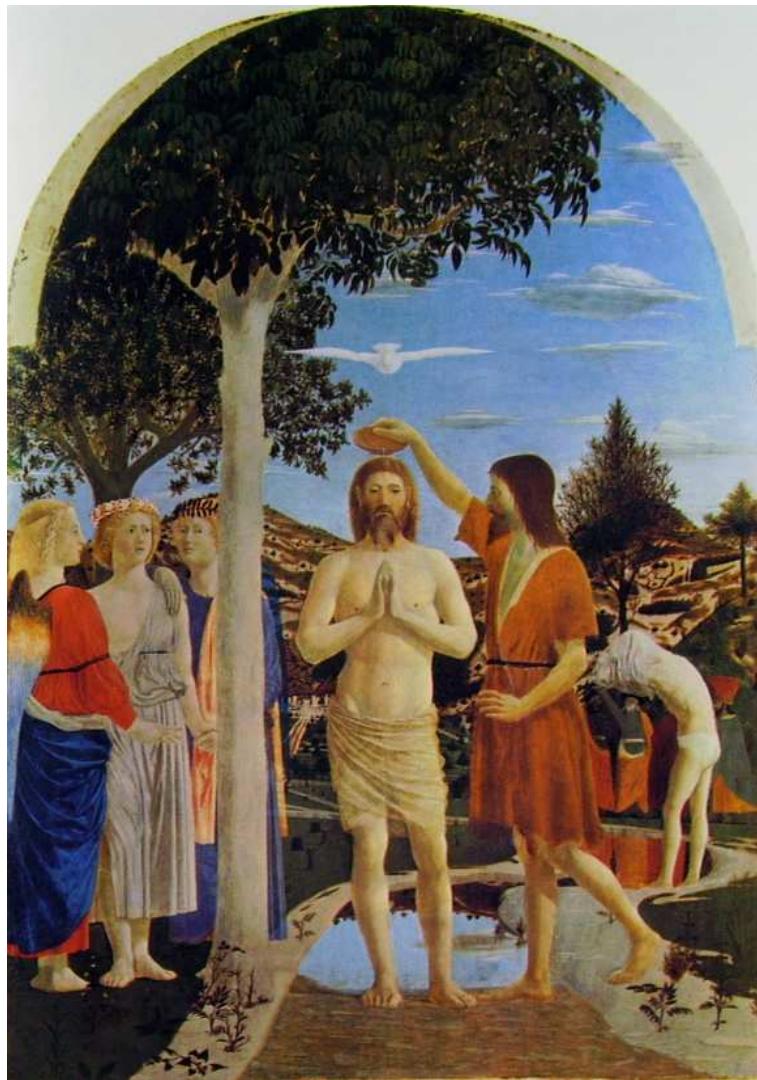


Abbildung 36: Il battesimo di Cristo (1450) di Piero della Francesca

8.3.2. Texttreue oder Eigeninterpretation?

Ob Pasolinis Verfilmung nur die Intention des Apostels Matthäus widerspiegelt, stellt sich als eine entscheidende Frage für die Interpretation des Films heraus. Laut den Aussagen Pasolinis stützte er sich ausschließlich auf das Matthäusevangelium und ergänzte es nur mit zwei Stellen aus dem Buch des Propheten Jesaja. Dies fällt jedoch nicht ins Gewicht, weil das Matthäusevangelium nur so von Jesaja-Anlehnungen strotzt.¹⁷⁶ Aus diesem Grund zielt die Fragestellung eher auf die Auslassungen, die Pasolini für seinen Film vornahm, und wie einige Stellen an neuen adaptiert wurden.

¹⁷⁶ Vgl. Pasolini/Halliday, 1995: 98.

Die Auslassungen sind dem Faktor geschuldet, dass der Film in einer adäquaten Spielfilmlänge als Endfassung geschnitten werden sollte. Pasolini hatte mehr als das Doppelte an Material gedreht, als das, was in der Endfassung verarbeitet wurde (je nach Fassung zwischen 136 Minuten – Deutschland und 140 Minuten – Italien). Nur um sich das ein bisschen vorstellen zu können: Der fertig abgefasste Film weist eine Länge von ungefähr 4.000 Meter auf, Pasolini verbrauchte aber insgesamt 70.000 Meter im Laufe der Dreharbeiten zu seinem Film.

Es ist daher nicht wichtig, was in der ursprünglich vierstündigen Fassung alles aufgenommen wurde, sondern warum sich Pasolini für jene Stellen entschied, die in der Endfassung zu sehen sind.¹⁷⁷

Zwick (1997: 165 – 169) erstellte in einer umfangreichen Darstellung einen Vergleich zwischen den Inhalten des Matthäusevangeliums und Pasolinis Film. Zusammenfassend lässt sich zeigen, dass von den insgesamt 152 Perikopen¹⁷⁸ im Matthäusevangelium Pasolini nur 86 davon verwendete.¹⁷⁹

Zwick analysiert das in Bezug auf die Meinung, dass Pasolini sich strengstens an den Ursprungstext hielt, folgendermaßen:

„Von nur 'geringfügigen Kürzungen' oder 'einigen wenigen, verständlichen Auslassungen' kann also nicht die Rede sein; und schon gar nicht kann Pasolini vorgeworfen werden, er habe 'es nicht gewagt, zu eliminieren', sondern 'sich an den Text mit wahrer Gottergebenheit' gehalten [...]“ (Zwick, 1997: 172)

Auffallend werden die Ergebnisse hinsichtlich der Themen, die Pasolini einerseits weglässt, andererseits dadurch betont, indem er bestimmte Stellen zur Gänze verfilmt.

Die Weglassungen betreffen einerseits „die Rede vom Himmelreich“, andererseits die „Rede von der Endzeit“. Darauf hinaus finden die Gleichnisse, in Ausnahme von dreien, keine Beachtung. Thematisch werden noch die Eheproblematik, die Verklärung Jesu und die Wunder von Pasolini stark reduziert beziehungsweise gänzlich weggelassen.

¹⁷⁷ Vgl. Zwick, 1997: 170.

¹⁷⁸ Anmerkung: Mit Perikopen (aus dem Griechischen perikopé „rings umhauenes Stück“) werden Abschnitte in der Bibel bezeichnet.

¹⁷⁹ Vgl. Zwick, 1997: 172.

Im Gegensatz dazu werden im Film alle Stellen gezeigt, die einen Konflikt zwischen Jesus und den Pharisäern thematisieren.¹⁸⁰

Viele Perikopen werden nur auszugsweise verwendet, was zur Folge hat, dass nicht immer genau die theologische Aussage, die dahinter steht, transportiert wird. Dies wird vor allem dann ersichtlich, wenn das Verhältnis zwischen Jesus und dem einfachen Volk betrachtet wird: Es wird nie von Jesus getadelt und wirkt in Bezug auf die Passion Jesu unschuldig.

An Stellen im Matthäusevangelium, in denen das Volk gegen Jesus agiert, etwa die Verhandlung vor Pilatus (Mt 27, 22-25), wird es von Pasolini als neutral und passiv (es gibt nur zwei Zwischenrufe) beschrieben, wogegen im Vergleich zur Matthäusstelle das Volk dezidiert in den Vordergrund tritt:

„Pilatus sagte zu ihnen: Was soll ich dann mit Jesus tun, den man den Messias nennt? Da schrien sie alle: Ans Kreuz mit ihm!“ (Mt 27, 22)

Es fehlen zudem auch noch die Stellen, in der Jesus am Kreuz vom Volk verhöhnt wird:¹⁸¹

„Die Leute, die vorbeikamen, verhöhnten ihn, schüttelten den Kopf und riefen: Du willst den Tempel niederreißen und in drei Tagen wieder aufbauen? Wenn du Gottes Sohn bist, hilf dir selbst, und steig herab vom Kreuz!“ (Mt 27, 39-40)

8.3.3. Die Folgen von Pasolinis Akzentuierungen

Aufgrund dieser ausschlaggebenden Auslassungen und Neuinterpretationen hält Zwick es für möglich, dass ein Titel wie „Pasolinis Evangelium – nach Matthäus“ besser geeignet gewesen wäre. Zudem zeige dieses Beispiel das Problem der Verfilmungen literarischer Grundlagen an: Eine Eins-zu-eins-Umsetzung sei nahezu unmöglich, auch wenn keine zusätzlichen Materialien anderer Werke verwendet werden. Im Falle des Films „Il Vangelo secondo Matteo“ reichen schon kleine Nuancen aus um ihn, trotz Texttreue und ohne Integration weiterer Charaktere, als eigenständiges Werk ansehen zu können.¹⁸²

¹⁸⁰ Vgl. ebenda: 172.

¹⁸¹ Vgl. ebenda: 172f.

¹⁸² Vgl. ebenda: 181f.

Judas Iskariot

Ein Beispiel dafür ist die größere Beachtung des Judas Iskariot, der im Film als zweitwichtigste Person nach Jesus fungiert und von Pasolini mehr Bedeutung als die anderen Apostel bekommt.

Es werden von Pasolini explizit Parallelen zwischen Jesus und Judas dargestellt, etwa beten beide in einer ähnlichen Haltung. In der Szene der Verfluchung des Feigenbaumes (Mt 21, 18-22) ist es ausschließlich Judas, der mit ansieht wie Jesus die für ihn unverständliche Handlung des Austrocknens des Baumes vollzieht. Während sich die anderen Jünger noch im Schlafzustand befinden, wird Judas' kritisches, erstauntes und zweifelndes Gesicht gezeigt.



Abbildung 37: Der zweifelnde Judas

Es ist auch Judas, im Gegensatz zum Matthäusevangelium (alle Jünger), der alleine Jesus die Frage stellt:

“Come mai si è seccato in un istante?” (Pasolini, 1991: 189)

Zudem beschwert sich vor allem Judas (bei Matthäus wiederum alle Apostel) in der Szene der Salbung in Bethanien (Mt 26, 6-13), über die Verschwendung des teuren Öls:

“A che tanto sciupio? Si poteva vendere questo unguento per molto e dare ai poveri!” (Pasolini, 1991: 222)

Pasolini betont dabei alleine Judas' Unverständnis und rückt es außerdem in den Zusammenhang mit dem Verrat an Jesus. Gleich nach dieser Szene folgt der Verrat durch Judas. Da Pasolini zuvor noch die abrupte Flucht des Judas zeigt, wird somit ein kausaler Zusammenhang hergestellt, der so in der vergleichbaren Matthäusstelle nicht explizit zu Tage tritt.¹⁸³

Johannes der Täufer

Beata Baloghova stellt in ihrer Diplomarbeit: „Vom Buch der Bücher zum Film der Filme?“ fest, dass die Handlungen des Johannes des Täufers bis zu seinem Tod in einer ähnlichen Struktur verlaufen, wie diejenigen von Jesus. Johannes der Täufer wird von Pasolini als Jesu Vorbote dargestellt, dessen Handlungen parallel zu denen von Jesus verstanden werden können, eben immer nur ein paar Schritte zuvor.

Die zentrale Funktion des Johannes ist die Aufgabe der Verkündigung. Das Volk hält ihn für einen Propheten und es kommen viele von weitem her, um sich von ihm taufen zu lassen. Im Matthäusevangelium wird angegeben, dass Herodes die Gefangennahme des Johannes anordnet.

„Herodes hatte nämlich Johannes festnehmen und in Ketten ins Gefängnis werfen lassen. Schuld daran war Herodias, die Frau seines Bruders Philippus. Denn Johannes hatte zu Herodes gesagt: Du hastest nicht das Recht, sie zur Frau zu nehmen. Der König wollte ihn deswegen töten lassen, fürchtete sich aber vor dem Volk; denn man hielt Johannes für einen Propheten.“
(Mt 14, 3-5)

Auch bei Pasolini trägt formal Herodes die Schuld an der Verhaftung des Johannes des Täufers, aber es kommt zu einer Umkehr des Motivs: Da der Täufer die Ankunft des Messias voraussagt, tritt er in Konkurrenz zu den Pharisäern und Schriftgelehrten. Das heißt, im Film „Il Vangelo secondo Matteo“ ist der Grund für die Inhaftierung die Lehre, die Johannes der Täufer verkündet, aber nicht so wie im Matthäusevangelium die Kritik an Herodes' Lebensweise. Somit bekommt Johannes eine noch größere sozialkritische Funktion und ebnet damit den Weg Jesu als revolutionäre Figur.

¹⁸³ Vgl. Baranski, 1999: 309f.



Abbildung 38: Johannes der Täufer als Wegbereiter Jesu

Ein interessantes Indiz kommt in der Sequenz der Enthauptung des Johannes des Täufers vor: Der symbolische Verrat wird durch einen Kuss vollzogen. Der „Judaskuss“, in diesem Fall küsst Herodias ihre Tochter Salome, tritt als Zeichen des Verrates auf und wird später bei der Festnahme Jesu durch Judas inszeniert. Nachdem Herodes von dem Tanz der Salome so betört war, bekommt sie einen Wunsch frei: Dieser Wunsch betrifft die Enthauptung des Johannes des Täufers, dessen Kopf auf einem Tablett serviert werden solle.¹⁸⁴

8.3.4. Die Menschwerdung Jesu Christi

„Il Vangelo‘ ist kein Stück praktizierter Katholizismus, sondern ein unangenehmer, schrecklicher Film, finde ich, ein Film, der, besonders was die Figur von Jesus Christus angeht, an bestimmten Stellen ausgesprochen mehrdeutig und beunruhigend ist.“ (Pasolini/Halliday, 1995: 82f.)

Pasolini verfolgt mit der Darstellung des Protagonisten in „Il Vangelo secondo Matteo“ erstmals andere Ziele¹⁸⁵ als in seinen vorigen Filmen. War die Dramaturgie in den Filmen „Accattone“, „Mamma Roma“ und „La Ricotta“ auf die Entwicklung einer profanen zu einer heiligen Figur ausgerichtet, erfolgt es dieses Mal komplett konträr: Die Betonung liegt auf der menschlichen Seite des Göttlichen. Jesu Sonderstellung nimmt im Verlauf des Films immer weiter ab und seine Figur entwickelt sich zu einem Menschen unter den Menschen.

¹⁸⁴ Vgl. Baloghova, 2000: 62ff.

¹⁸⁵ Anmerkung: Hätte Pasolini Matthäus’ Intentionen verfolgt, würde sich die Entwicklung des Protagonisten nahtlos an die vorigen Filme anschließen, denn Matthäus hat mehr die göttliche, als die menschliche Seite von Jesu Christus im Blick.

„[...] beschreibt die *Passion Christi* im Leiden doch die Vollendung der Menschwerdung und nicht, wie die Figuren zuvor, ihre Transzendenz.“ (Groß, 2008a: 217)

Zunächst tritt Jesus meistens alleine und isoliert auf, beispielsweise in der Taufszene, dies ändert sich aber zunehmend, was Groß (2008a: 224) als „Prozess der Vermenschlichung“ bezeichnet. Im weiteren Verlauf wird er unter den Jüngern gezeigt, erhält aber weiterhin seine Exklusivität durch Einstellungen in der Halbtotale. In Jerusalem vergrößert sich die Zuhörerschaft Jesu immer mehr, bis er schlussendlich auch in der Menge aufgeht.¹⁸⁶

„Die Rückkehr zu Gott und zum göttlichen Status setzt die Erlösung, das Erleiden des Todes voraus.“ (Groß, 2008a: 224)

Die Abfolge Passion, Tod und Erlösung muss der Mensch Jesus durchlaufen, um wieder der Christus zu werden. Das Leiden zeigt sich somit als Grundkategorie der Befreiung. Die Erlösung von Pasolinis Protagonisten erfolgt durch den Tod, die durch den Tod Jesu gerechtfertigt werden.

Die Passion ist dabei gleichgesetzt mit Passivität und Handlungsunfähigkeit: Accattones Passivität kostet ihn seine Familie, seine Arbeit und Stella, Ettore's Passivität ist bedingt durch Mamma Romas Aktivität und Straccis Passivität zeichnet sich durch das „Gedrängt-sein“ von Trieben und Bedürfnissen aus. Auch Jesus wird zum Schluss handlungsunfähig, dies ist aber notwendig, um seine Passion zu vervollständigen. Zuvor agiert er noch sehr aktiv und revolutionär, indem er sich den Pharisäern entgegenstellt: Die Szene der Tempelreinigung zeigt schlussendlich den endgültigen Bruch zwischen Jesus und den Pharisäern an.¹⁸⁷

„Es steht geschrieben, ich aber sage euch ...“

Die Auseinandersetzung ereignet sich vor allem zwischen Jesus Christus, dem Verkünder des Wortes und den Pharisäern, den Auslegern der Schrift. Die Pharisäer fungieren als Antagonisten zu Jesus und dem Volk. Sie fühlen sich von Jesus bedroht, der ihre Auslegung der Schrift und des Gesetzes radikal angreift

¹⁸⁶ Vgl. Groß, 2008a: 223f.

¹⁸⁷ Vgl. ebenda: 224f.

und sprichwörtlich umwirft. Jesus bringt die Sprache der Schrift in vereinfachte Worte, sodass das Volk die Worte Gottes auch verstehen kann. Die Pharisäer fürchten damit um ihre Stellung und versuchen mit aller Macht Jesus aus dem Weg zu räumen. Sie werden im Film von Pasolini besonders visuell durch ihre Kostümierung betont und von der restlichen Bevölkerung abgetrennt.



Abbildung 39: Die Pharisäer als Gegenspieler

Das Wort ist dabei unumstößlich mit Jesus Christus verbunden, dies zeigt sich besonders in zwei Sequenzen, die Pasolini ohne Ton inszeniert. Sowohl bei der Schwangerschaft Marias ist die Kommunikation zwischen der Schwangeren und Josef nonverbal, als auch beim Kindermord in Bethlehem erfolgen die Abläufe stumm. Der Grund liegt darin, dass mit Jesus das Göttliche (das Wort) noch nicht in die Welt gesetzt wurde. Erst mit dem Erscheinen des Engels, der das Wort Gottes verkündet, ändert sich die Stummheit der Akteure:¹⁸⁸

“Essa partorirà un figlio e lo chiamerai Gesù; egli infatti salverà il suo popolo dai suoi peccati.” (Il Vangelo secondo Matteo, Capitolo 1, 21)

¹⁸⁸ Vgl. ebenda: 226.

8.3.5. Die Wunderdarstellungen

Die Frage der Wunderdarstellungen stellte sich für Pasolini folgendermaßen: Einerseits glaubte er nicht an die Göttlichkeit Jesu, andererseits wird diese explizit durch die Wunder im Matthäusevangelium legitimiert.

„[...] Vielleicht hätte ich versuchen sollen, völlig neue Wunder zu erfinden, Wunder, die keine Wunder im Sinn der Heilungen oder des Auf-dem-Wasser-Gehens sind; vielleicht hätte ich versuchen sollen, das Gefühl des Wunderbaren zu vermitteln, das jeder von uns zum Beispiel empfinden kann, wenn die Sonne aufgeht, wenn sich nicht röhrt und die ersten Strahlen der Sonne die Bäume berühren. Vielleicht ist das ein Wunder für uns.“
(Pasolini/Halliday, 1995: 95)

Mit der bestimmten Auswahl, sowie der Darstellung der Wunder verfolgte Pasolini wiederum eine bestimmte Intention, die nicht mit der von Matthäus korrelierte. Die Wunder sollten das eigentliche Merkmal des Göttlichen in Jesus zeigen und ihn als den Christus proklamieren. Im Film geschehen die Wunder aber zumeist nur beiläufig und sind in die Erzählhandlung integriert, ohne dass ein großes Aufsehen daraus gemacht wird. Pasolini inszeniert sechs Wunder¹⁸⁹, denen der Moment des Spektakels fehlt, etwa das Aufkommen des Windes während des Seewandels. Die Reaktion der Geheilten und der versammelten Menschen zeigt sich als freudiges Empfinden über die Heilung und ruft kaum ein Erstaunen hervor. So wundern sich beispielsweise die Pharisäer nicht über die Heilung des Gelähmten, sondern sind darüber verärgert, dass Jesus dieses „Wunder“ am Sabbat vollführt. Einzig die Jünger zeigen sich verwundert, erstaunt, zuteil auch verängstigt (bei Jesu Seewandel). Aus der Verwunderung entsteht zunehmend Unverständnis, das größtenteils in der Figur des Judas zum Vorschein kommt. Bei der Wunderdarstellung verwendet Pasolini die „Schnitt-Gegenschnitt Technik“, das heißt zuerst wird das Leid des/der Kranken gezeigt, in der nächsten Einstellung das Gesicht Jesu und anschließend die Heilung der Krankheit.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Anmerkung: Die Heilung vieler Kranker (exemplarisch die Besessenen), die Heilung eines Aussätzigen (Mt 8,1-4; Sq.15), die Heilung eines Gelähmten am Sabbat (Mt 12, 9-14; Sq.17), die Speisung der Fünftausend (Mt 14, 15-18; Sq.18), der Gang Jesu auf dem Wasser (Mt 14, 22-33; Sq.19), die Verfluchung des Feigenbaums (Mt 21, 18-22; Sq.28). (vgl. Zwick, 1997: 316)

¹⁹⁰ Vgl. Zwick, 1997: 317f.

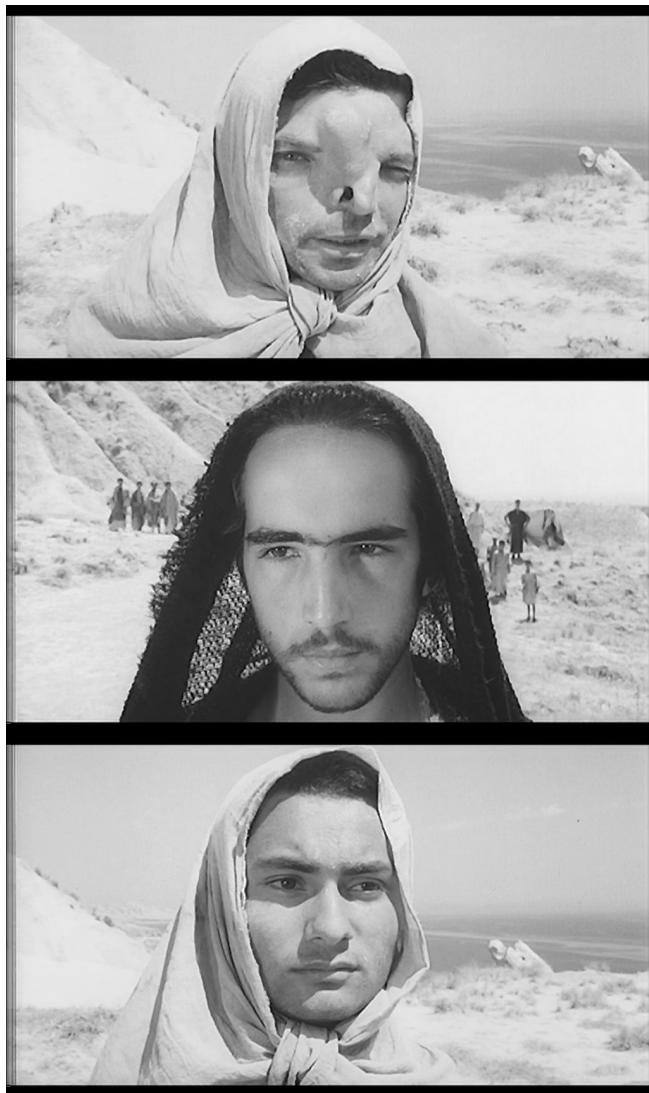


Abbildung 40: Die Heilung des Aussätzigen

Zu den sechs Wunderdarstellungen visualisiert Pasolini noch Begleitwunder wichtiger Etappen im Leben Jesu, der Taufe, des Todes und der Auferstehung. Die Begleitwunder zeigen sich als Naturwunder: In der Taufszene wird die Zuschauerschar von grellem Licht geblendet, während aus dem Off eine Stimme Mt 3,17 verkündet. Beim Tod Jesu inszeniert Pasolini ein Erdbeben, wobei Feuer aus den Häusern lodert, Rauch aufsteigt und Häuser in sich zusammenfallen. In der Sequenz der Auferstehung fällt der Verschlussstein auf wunderbare Weise um und gibt das leere Grab zum Vorschein.¹⁹¹

„Es gibt ein paar schreckliche Stellen, für die ich mich schäme: nahe am gegenreformatorischen Barock, widerlich – die Wunderszenen. Das Wunder der Brotvermehrung und das mit den Fischen und die Geschichte, wie

¹⁹¹ Vgl. ebenda: 316.

Christus auf dem Wasser wandelt, sind ekelhafte Frömmelei.“
(Pasolini/Halliday, 1995: 94)

8.4. Die Passion Jesu als Erlösung des Volkes

Um das Werk Gottes zu erfüllen, muss Jesus noch geopfert werden. Der Erhöhung Jesu Christi bedarf es zuvor noch der Erniedrigung durch den Kreuzestod.

Um die Erniedrigung Jesu darstellen zu können, muss seine menschliche Seite betont werden, dies erfolgt laut Groß (2008a: 238) in Folge der Worte gegen die Schriftgelehrten und die Pharisäer in Jerusalem. Das abschließende „Aufgehen in der Menge (des Volkes)“ nach dessen Rede, beschreibt den notwendigen Gang in „die Niederungen des Kreatürlichen“. Jesus muss ein Teil des Volkes werden, um es als Ganzes, das Volk von Jerusalem, zu erlösen. Die Figur fungiert dabei als unschuldiges Opfer.

„In der wie jene der römischen Filme gestalteten Schlußsequenz von IL VANGELO SECONDO MATTEO kommt durch diese Verschränkung der Sichtweisen nicht nur die kanonisierte Bedeutung der Auferstehung – die Erlösung – in den Blick, sondern auch deren soziales und politisches Potential: die Befreiung der Figuren aus der unmündigen Gemeinschaft der Unterdrückten.“ (Groß, 2008a: 230)

Es wird aber noch eine andere Perspektive in dieser Sequenz betont. Die politische Dimension tritt zudem in den Vordergrund: Die Verbindung zwischen Jesus und dem einfachen Volk hat zur Folge, dass sich auch das Volk vom Tempel weg bewegt. Die Fokussierung besteht in der Befreiung von der herrschenden Macht und Autorität, deren Repräsentanten die Pharisäer sind. Jesu Stimme ist folglich die einer unterdrückten Schicht, die sich gegen die Mächtigen erhebt und diese zur Umkehr und Bescheidenheit mahnt.¹⁹²

Das „Sich-Einsetzen“ Jesu für das Volk wird dazu durch die Kamera betont. Während die Schriftgelehrten zumeist von oben herab sprechen und von der Kamera auch immer von unten gezeigt werden, ist die Figur des Jesus zumeist auf der selben Höhe wie das Volk.¹⁹³

¹⁹² Vgl. Groß, 2008a: 238f.

¹⁹³ Vgl. Jungheinrich, 1977: 140.

Der Tod und die Auferstehung

Das Verhör vor dem Hohen Rat, als auch die Verhandlung vor Pilatus wird aus den Augen des Volkes gezeigt, was besonders das ambivalente Verhalten des Volkes zeigen soll, das sich einerseits Jesus anschließt, diesen aber andererseits auch verurteilt.

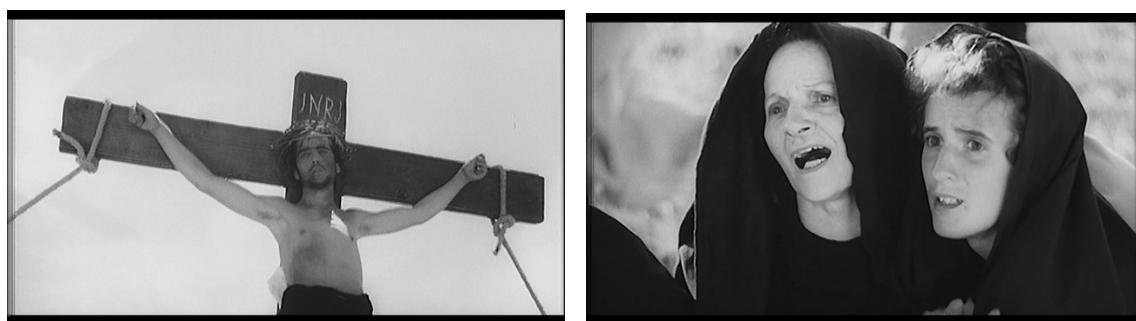


Abbildung 41: Der Tod Christi und die Trauer

Die Kreuzigung Jesu Christi weist Analogien zu Pasolinis Film „Mamma Roma“ auf, denn auch hier wird abwechselnd Jesus und seine leidende Mutter gezeigt, die um ihren sterbenden Sohn trauert.



Abbildung 42: Die Kreuzesabnahme

Bei der Abnahme des Leichnams kommen wiederum Parallelen zu Pasolinis Film „La Ricotta“ vor, indem die verwendeten „Tableaux vivants“, besonders Rosso Fiorentinos „Kreuzabnahme“ zitiert werden.¹⁹⁴

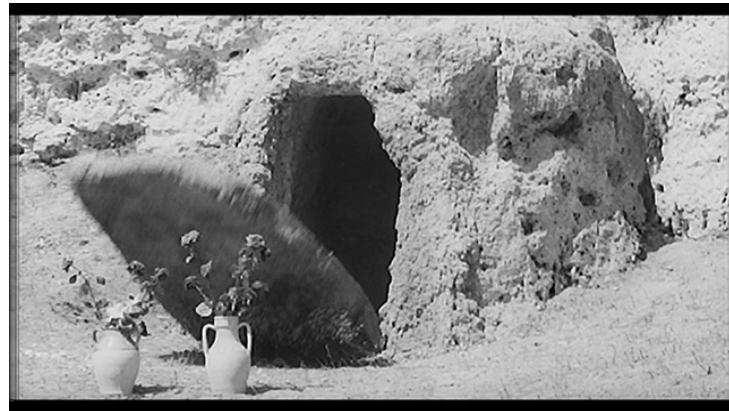


Abbildung 43: Die wunderbare Öffnung des Grabs

Die Auferstehung wird durch mehrere Faktoren angezeigt, zum einen fällt der Verschlussstein auf wunderbare Weise um, zum zweiten wird damit der Blick auf das leere Grab frei, wo nur mehr das Grabtuch Jesu zu sehen ist und drittens erscheint ein Engel, der die frohe Botschaft der Auferstehung Jesu den Anwesenden (Zeugen) verkündet.

Das Ende des Films ist untypisch für Pasolini und zeigt Pasolinis Treue zur Originalvorlage, denn all seine vorangegangen Filme endeten stets mit dem Tod des Protagonisten. Auch in diesem Film stirbt Jesus Christus, doch gemäß den Prophezeiungen aus dem Alten Testament ist er der erwartete Messias, der auferweckt und zur Rechten Gottes erhöht wird.

Im Gegensatz dazu betonte Pasolini in einem Interview den Unterschied seiner Auffassung zu dem des Katholizismus:

“[...] il cattolicesimo è la promessa che al di là di queste macerie c’è un altro mondo, e questo invece nei miei film non c’è, non c’è assolutamente! C’è soltanto la morte, ma non l’aldilà.“ (Pasolini/Magrelli, 1977: 59)

Der Abschluss des Films ist gleich wie das Ende des Matthäusevangeliums (Mt 28, 20), der das Versprechen Jesu an die Menschen enthält:

“Ed ecco, io sono con voi per sempre, sino alla fine del mondo.” (Pasolini, 1991: 260)

¹⁹⁴ Siehe dazu Kap. 7.3.

9. Pasolinis Passion und Tod als Spiegelbild seiner Filme

Die Passion und der Tod der Protagonisten sind maßgebende Themen der ersten Filme Pasolinis, die auch immer wieder autobiographische Züge aufweisen. Die Selbstidentifikation Pasolinis mit seinen Titelfiguren ist dabei eine grundsätzliche Charakteristik. Da es sich bei diesen um Außenseiter in der Gesellschaft handelt, hat Pasolini einen besonderen Bezug zu ihnen, da er sich selbst als verfolgt und missverstanden fühlte.¹⁹⁵

Die vier von mir analysierten Filme behandeln allesamt die Leidensgeschichten der Protagonisten, deren Etappen die Stationen eines Kreuzweges widerspiegeln. Der Opfertod bezeichnet stets das Ende der Passion der Hauptdarsteller. Die Protagonisten, seien es Accattone, Ettore, Stracci oder auch Jesus Christus fungieren dabei als Spiegelbild Pasolinis, der sich als „Märtyrer, Ausgestoßener, Andersartiger und Verfolgter“ (Minas, 1986: 67) ansah.¹⁹⁶

Das Thema des Todes steht im Mittelpunkt und ist bereits in seinen ersten Gedichten und Texten oftmals präsent. So lassen sich Anspielungen auf seinen eigenen Tod, den sich Pasolini als gewaltsamen Akt vorstellte, schon früh vorfinden.¹⁹⁷

Auf die Frage nach dem Tod seiner Protagonisten am Ende seiner Filme „Accattone“, „Mamma Roma“ und „La Ricotta“ gab Pasolini zur Antwort:

“L'unica cosa che dà una vera grandezza all'uomo è il fatto che muoia.”
(Pasolini/Magrelli, 1977:59)

In dieser Hinsicht fand Pasolini Parallelen zum Verständnis der katholischen Kirche in Bezug auf den Tod, der als tragischer Moment im Leben angesehen wird. Der Tod hatte in Pasolinis Vorstellung aber nicht die Bedeutung des Übergangs in das Jenseits, so wie im Christentum, sondern bezeichnete den endgültig letzten Akt des Lebens. Die Erlösung erfolge durch den Tod und nicht im Tod.

¹⁹⁵ Vgl. Zwick, 1997: 371f.

¹⁹⁶ Vgl. Minas, 1986: 66f.

¹⁹⁷ Vgl. Schweitzer, 1986: 96.

“Sì, se il cattolicesimo è quello, se il cattolicesimo è l’idea che tutto finirà, cioè se è un elemento di tragedia nell’uomo, son d’accordissimo con lui; soltanto che il cattolicesimo non dice che tutto finisce, dice che questo mondo finisce ma poi ce n’è un altro ... e mi pare che la differenza sia sostanziale. Io son d’accordo: c’è dentro di me l’idea tragica che contraddice sempre tutto, l’idea della morte.” (Pasolini/Magrelli, 1977: 59)

Interessant ist dabei Pasolinis Selbstidentifikation mit Jesus Christus, die in zahlreichen Anspielungen vorzufinden ist. So schreibt Schweitzer (1986: 89):

„Pasolini verband mit seinem Christus autobiographische Motive (Andersartigkeit, Maßlosigkeit, Sanftmut und Gewalttätigkeit, Milde im Herzen, aber nie Milde im Geist) mit dem Volksmythos eines Revolutionärs, der alles Mittelmäßige und Verkommene hinwegfegt. Einsamkeit, Schmerz, Protest, Gewalt sind die Kennzeichen seines Christus, der Pasolini ganze Sehnsucht nach dem Mythischen, dem Epischen und dem Heiligen ausdrückt.“ (Schweitzer, 1986: 89)

Ein Auslöser für Pasolinis Faszination des Mythischen, Epischen und Heiligen könnte eine „Phantasie“ gewesen sein, die dieser im Jugendalter erlebte. Dies belegt ein Ausschnitt aus Pasolinis autobiographischen „Roten Heften“, deren Veröffentlichung zum Teil in Nico Naldinis Pasolini-Biographie nachzulesen sind.¹⁹⁸

„Vor mir erstand, glaube ich, sichtbar oder in der Vorstellung die Gestalt eines gekreuzigten Christus. Jener nackte Körper, kaum verhüllt von einem seltsamen Tuch um die Lenden (das ich für ein Zugeständnis an den Anstand hielt), rief in mir Gedanken wach, die nicht eindeutig unzulässig waren, und wie oft ich auch (mit der Unbedarftheit der Kindheit) auf jene Seidenschärpe sah wie auf einen Schleier, der über einem beunruhigenden Abgrund gebreitet war, wandelte ich meine Empfindungen doch sogleich in Frömmigkeit und Gebet. Dann tauchte in meinen Phantasien der ausdrückliche Wunsch auf, es Jesus nachzutun in seinem Opfer für die anderen Menschen, obwohl vollkommen unschuldig, verurteilt und getötet zu werden. Ich sah mich angenagelt am Kreuz hängen. Um meine Lenden war jenes leichte Tuch geschürzt, und eine riesige Menschenmenge blickte auf mich. Allmählich wurde mein öffentliches Martyrium dann zu einem wollüstigen Bild, und zum Schluß wurde ich ganz nackt gekreuzigt. Hoch über den Köpfen der Anwesenden, die, in Anbetung versunken, fest ihre Augen auf mich gerichtet hielten, fühlte ich mich [freigelassene Stelle] im Angesicht eines unermesslichen, tiefblauen Himmels. Mit ausgebreiteten Armen, an Händen und Füßen festgenagelt, war ich vollkommen wehrlos, verloren ... Manchmal [unleserlich] mit ausgebreiteten Armen eng an ein eisernes Gartentor oder an einen Baum, um es dem Gekreuzigten gleichzutun; doch die Gewagtheit jener Stellung war zu aufwühlend, und ich hielt es nicht lange aus.“ (Naldini, 1991: 19f.)

¹⁹⁸ Vgl. Zwick, 1997: 369f.

Nach und nach schlüpfte Pasolini immer mehr in die Opferrolle. Er provozierte und prangerte soziale Ungerechtigkeiten an. Vor allem durch seine Reisen, die ihn in die Dritte Welt führten, schärften seinen Blick dafür.

Seine Filme brachten ihn in Konflikte sowohl mit den Linken, als auch mit den Rechten und der katholischen Kirche. Pasolini stand über hundertmal vor Gericht und musste sich stets über seine Filme rechtfertigen, zumeist den Vorwurf der Blasphemie gegen die Staatsreligion betreffend.

Kurz vor der Premiere seines letzten Films „Salò o le 120 giornate di Sodoma“ („Die 120 Tage von Sodom“) wurde Pasolini in der Nacht vom 1. auf den 2. November 1975 in der Nähe eines Strandes in Ostia bei Rom ermordet. Als Täter galt ein 17-jähriger Jugendlicher, namens Pino Pelosi, der als Autodieb und Strichjunge bekannt war. Pelosi wurde am selben Tag des Todes Pasolinis in dessen gestohlenen Auto nach einer Verfolgungsjagd mit der Polizei verhaftet und in Folge zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt. Starke Zweifel an Pelosis Geschichte wurden schon damals laut, 30 Jahre nach dem Tod Pasolinis widerrief Pino Pelosi sein Geständnis und sprach von mehreren Tätern, die Pasolini verprügelt und getötet hätten.

Giuseppe Zigaina, ein langjähriger Freund und Weggefährte Pasolinis stellte drei Hypothesen bezüglich Pasolinis Ermordung auf:

1. „*Pasolini fiel einem von vielen möglichen Morden zum Opfer.*“
2. „*Pasolini wurde wegen seiner Angriffe gegen die christdemokratische Regierung von den 'Geheimdiensten eliminiert'.*“
3. „*Pasolini selbst war der 'Organisator' seines Todes, der, als Ausdrucksmittel konzipiert, dazu bestimmt war, seinem gesamten Werk den vollen Sinn zu geben.*“ (Zigaina, 2005: 28)

Was wirklich in dieser besagten Nacht vorgefallen war, wird wohl nie aufgeklärt werden. Das Entscheidende dabei ist aber, dass nicht die Umstände des Mordes an Pasolini in den Vordergrund gedrängt werden, sondern dass immer noch seine Werke die Erinnerung an Pier Paolo Pasolini prägen.

10. Fazit und Ausblick

In meiner Arbeit ging ich der Frage nach, welchen Stellenwert die Themen Passion und (Opfer-)Tod in Pier Paolo Pasolinis ersten filmischen Werken einnehmen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass diese beiden Themen zentrale Momente in den Filmen darstellen und stets autobiographische Züge enthalten. Besonders mit der Verwendung klassischer Musik und der Anspielungen auf literarische Werke und Gemälde berühmter Maler setzt Pasolini die Geschichten seiner Protagonisten in Verbindung mit der Leidensgeschichte Jesu Christi. Missverstanden und geächtet von der dominierenden Gesellschaftsschicht, der Bourgeoisie, hebt Pasolini das einfache Volk heraus. Seine Protagonisten entstammen aus der Volksschicht des Subproletariats und all ihre Versuche, einen gesellschaftlichen Aufstieg zu erreichen oder nur den Kampf um das tägliche Brot zu gewinnen, müssen schlussendlich scheitern. Sie führen ein Leben geprägt von Bedürfnissen, die nicht erfüllt werden können. Die Folgen sind Armut und Hunger bedingt durch mangelnde Aufstiegmöglichkeiten aufgrund fehlender Bildung und durch die Ignoranz der herrschenden Gesellschaftsschichten. Einen Ausweg aus dieser Lage, sieht Pasolini einzig und allein im Tod. Dieser hat für Pasolini zweierlei Bedeutungsebenen: einerseits die Möglichkeit der Hoffnungslosigkeit zu entfliehen, andererseits einem Menschen seine wahre Größe zu verleihen.

Das Ende der Filme, welches stets den Tod der Hauptfigur beinhaltet, trägt Züge des Todes Jesu. Accattone stirbt im Schatten eines abgebildeten Kreuzes, Ettore erleidet den Tod festgebunden an ein Bett, was an die Darstellung der „Beweinung Christi“ von Andrea Mantegna erinnert und Stracci verendet am Kreuz. Das Leben der Protagonisten wird begleitet von religiösen Symbolen (das Kreuz, die Dornenkrone und die Schafherde), wobei das „letzte Abendmahl“ eine tragende Rolle einnimmt und sie auf ihr Ende vorbereitet.

Pasolinis Bestreben, die Wahrheit ans Licht zu bringen, die sozialen Missstände aufzuzeigen und anzuprangern und auch seine eigene kontroverse Haltung zum Katholizismus zu verarbeiten, gipfelt in seinem Film „Il Vangelo secondo Matteo“: und dabei vor allem in der Figur des Jesus Christus. Obwohl Pasolini nicht an die

Göttlichkeit Jesu glaubte, sondern vor allem seine menschliche Seite betonte, fühlte er sich selbst von diesem berufen und wollte es ihm gleich tun.

Die vier Filme „Accattone“, „Mamma Roma“, „La Ricotta“ und „Il Vangelo secondo Matteo“ bilden einen in sich geschlossenen Komplex. Im Anschluss daran befasste sich Pasolini¹⁹⁹ mit den Verfilmungen griechischer Mythen „Edipo Re“ und „Medea“ und sozialkritischen Filmen, wie „Uccellacci e uccellini“, „Teorema“ und „Porcile“. Es folgten die filmischen Umsetzungen von Boccaccios „Il Decameron“, des Gedichtbandes „I racconti di Canterbury“ und einzelnen Episoden der orientalischen Märchensammlung „Tausendundeine Nacht“ unter dem Namen „Il fiore delle mille e una notte“. Pasolinis letzter, seinen Tod begleitender, Film „Salò o le 120 giornate di Sodoma“, zählt bis heute zu den umstrittensten Filmen.

Die Frage inwieweit die gewählte Themenstellung in den weiteren Werken Pasolinis enthalten ist, würde eine weitere Bearbeitung nach sich ziehen. Sicher ist, dass zentrale Elemente weiterhin behandelt wurden, die explizite Darstellung der Passion und des Todes aber zunehmend in den Hintergrund rückten und Pasolini neue Schwerpunkte in seinen Filmen setzte.

¹⁹⁹ Anmerkung: Ich beziehe mich nur auszugsweise auf die wichtigsten Werke Pasolinis

11. Zusammenfassung auf Italienisch - Riassunto

La passione e la morte (sacrificale) nelle opere di Pier Paolo Pasolini “Accattone, Mamma Roma, La Ricotta e il Vangelo secondo Matteo”

Introduzione

La mia tesi tratta i temi della passione e della morte (sacrificale) nei film di Pier Paolo Pasolini. Ho analizzato come l'influenza del neorealismo, la concezione del mito, il rapporto con la chiesa ed il cristianesimo in generale, ed infine gli eventi della sua biografia hanno influito sui suoi primi quattro film.

Ho dato particolare attenzione ai metodi e agli accenni che Pasolini usava per creare riferimenti alla vita reale, alla passione ed alla morte di Gesù Cristo. Ho prestato anche attenzione alla scelta delle musiche ed alle citazioni di dipinti famosi dei quali Pasolini faceva un largo uso.

Il neorealismo

Non esiste una definizione propria per il termine neorealismo ed è difficile anche fare un inquadramento temporale, ma si può limitare l'arco della sua durata tra l'inizio degli anni 40 e la metà degli anni 50. Il film "Ossessione" di Luchino Visconti del 1943 è considerato il primo film neorealista, anche se il film più importante è stato "Roma, città aperta" di Roberto Rossellini del 1945. Lo scopo dominante del movimento è la necessità di un ritorno alla realtà ed un rinnovamento generale in un senso democratico della società italiana. Storicamente il movimento si fonda sulle esperienze della guerra, della Resistenza e del dopoguerra, in particolare l'occupazione, la miseria e le lotte politiche che ispirano sia la cinematografia che la poesia e la narrativa.

Sebbene Pasolini sia un critico del neorealismo, si possono trovare dei collegamenti all'interno delle le sue opere, soprattutto l'uso degli attori non professionisti e l'uso del dialetto che viene visto come frammento e fondamento

della realtà ed il suo unico modo di rappresentazione. Altri riferimenti al neorealismo sono la volontà di far vedere la realtà così com'è ed infatti quasi tutte le scene sono girate all'esterno e viene utilizzato uno stile documentario con un'attenzione particolare per il dettaglio. Il soggetto dei suoi primi film riguarda di solito la vita di lavoratori e d'indigenti, per esempio nel caso di *Accattone* l'emarginazione suburbana romana.

Il mito

Per quanto riguarda il mito, la parola "deriva" da un termine greco che significa "parola", "racconto" e "discorso". La funzione del mito, considerando che il termine può assumere accezioni diverse, è di occuparsi delle domande esistenziali degli uomini, come ad esempio il mistero delle proprie origini. Altri temi possono essere Dio, il mondo degli dei, soprattutto le relazioni tra Dio (o gli dei) e gli uomini, la natura e le spiegazioni dei misteri del mondo.

La comprensione pasoliniana del mito è stata influenzata innanzitutto dalla sua stessa biografia: in particolare la morte di suo fratello Guido ed il suo rapporto con il padre stabiliscono i temi delle sue opere. Il mito della vittima (incolpevole) è uno dei temi dominanti che possiamo ritrovare anche nel film *"Accattone"*. Un altro mito particolare nel film *"Accattone"* è l'odio che si presenta in modo molto profondo contro la borghesia.

La religione

Con la religione Pasolini ha una relazione ambivalente. Da un lato sottolinea che come non ci sia nessun altro italiano che sia meno cattolico di lui, dall'altro lato subisce un così grande fascino da parte delle tematiche sacre, epiche e mitiche da occuparsene per quasi tutta la sua vita.

Egli cercava di trovare una via di mezzo tra il marxismo ed il cattolicesimo che raggiunge con l'adattamento cinematografico *"del Vangelo secondo Matteo"* il suo culmine. Questo tentativo di Pasolini è evidente anche nella dedica a Papa Giovanni XXIII, presente nei titoli di testa del film.

Anche il soggetto della morte è molto importante per Pasolini. La maggiore differenza tra la sua opinione e la dottrina cattolica è che per lui la morte significa la fine della vita senza una speranza all'aldilà.

Accattone

Il film “Accattone”, girato nell’anno 1961, è stato il primo film di Pier Paolo Pasolini. Pasolini inizia la sua carriera cinematografica in seguito al movimento culturale del neorealismo.

Riguardo l’analisi del film, i titoli di testa cominciano con una citazione dantesca del quinto canto del purgatorio che introducono il filo conduttore del film, ovvero la passione di Accattone, soprannome del protagonista Vittorio. Si tratta di una disputa epica tra Dio e il diavolo per l’anima di Bonconte di Montefeltro, nel caso del film per l’anima di Accattone. Con questa introduzione Accattone viene mostrato in alcune sequenze come una figura sacra, probabilmente Gesù Cristo. Il personaggio di Accattone, in realtà, non è una persona amabile: è arrogante, superficiale ed irrispettoso. Accattone bestemmia e sputacchia i suoi amici e li inganna addirittura per un solo piatto di pasta. Non si prende cura di sua moglie ed in una scena molto tragica ruba la catenina di suo figlio per regalarla alla sua nuova ragazza Stella. Accattone rappresenta nel film sia un anti-eroe che una figura sacra, probabilmente Gesù Cristo.

Per questo i riferimenti ad una figura che assomiglia a Gesù Cristo (un Cristo anarchico - un Cristo alla rovescia) al primo sguardo non sono così ovvi. Tuttavia ci sono molti motivi e simboli in comune, quali ad esempio l’associazione con gente di infima condizione: si tratta di ladri, prostitute, papponi, fannulloni, cioè di ragazzi di strada. Inoltre il simbolo della croce è ricorrente ed i stessi nomi delle donne hanno un significato religioso, tra loro Maddalena, Ascensa e Stella. Infine è presente anche il motivo “dell’Ultima Cena”, il quale indica spesso la passione e la morte del protagonista che possiamo ritrovare anche nei film successivi di Pasolini.

Tuttavia i punti più importanti sono la vita e la storia di Accattone ovvero la sua passione: fin dall’inizio il protagonista è predestinato alla morte e qualche volta

durante il film si trova ad un passo dalla morte, come nella “*sequenza del tuffo dal ponte Sant’Angelo nel Tevere*”. Nell’antefatto di questa scena Accattone ed il suo amico, Giorgio “il secco”, scommettono di tuffarsi nel Tevere ed attraversarlo senza morire dopo aver mangiato a sazietà. Sullo sfondo è presente la leggenda di Barbarone, chiamato “Santo Barbarone”, morto dopo un’azione simile.

Accattone infine sopravvive alla tragica traversata dopo un allestimento di vaste proporzioni che Pasolini mette in scena con la presenza di numerosi simboli religiosi, quali in primo luogo il simbolo della croce. La prima inquadratura alla sponda del fiume mostra Accattone accanto ad uno dei dieci angeli di ponte Sant’Angelo che porta come simbolo della passione di Gesù Cristo un’enorme croce.

La sopravvivenza di Accattone ha due effetti, da un lato il protagonista è molto contento di essere ancora vivo, dall’altro lato si avverte anche la sua disperazione.

Assieme ad i suoi amici si chiedono cosa succederà loro dopo la morte, se andranno all’inferno e in paradiso

Alla fine Accattone muore dopo aver iniziato una carriera come ladro. Ha provato a seguire una vita onorevole, però ha fallito. La morte è il suo destino ed anche la sola evasione possibile dal circolo vizioso nel quale è nato. Non ha nessun’altra possibilità che la morte.

La morte finale di Accattone si svolge sotto il segno della croce, tuttavia con questo simbolo Pasolini non vuole esprimere un sentimento di speranza, ma solo il segno della fine di una vita miserabile.

Questa passione tragica viene sottolineata dalla musica di Johann Sebastian Bach, per evidenziare il motivo della morte Pasolini utilizza una parte della composizione “*La passione secondo Matteo*”. La musica di Bach è sempre presente per sottolineare i diversi temi del film tra i quali anche altri due, ovvero l’amore tra Accattone e Stella ed il motivo del male misterioso quando Accattone ruba la catenina di suo figlio Iaio.

I protagonisti delle sue opere sono soprattutto attori non professionisti che vivono nel sottoproletariato. Questa gente che si trova ai bordi della società rappresenta per Pasolini un sentimento epico – religioso che è originato nella sua gioventù a

Casarsa. In questo senso si parla del mito del popolo. Pasolini si identifica con questa classe sociale e si possono trovare alcuni riferimenti tra le caratteristiche dei protagonisti ed il regista stesso.

Mamma Roma

Il secondo film di Pasolini che si chiama “Mamma Roma” tratta degli stessi temi del film precedente “Accattone”. La differenza più grande tra i due film è la domanda della responsabilità che Mamma Roma si pone per quanto riguarda la sua relazione con suo figlio Ettore.

Mamma Roma è una prostituta che decide dopo il matrimonio del suo protettore, Carmine, con una figlia di un contadino, di iniziare una nuova vita con suo figlio. Ettore è cresciuto in campagna dai parenti, tuttavia Mamma Roma vuole che lui riceva una possibilità migliore di quella che ha avuta lei e per questo entrambi si trasferiscono a Roma. Vanno ad abitare in un piccolo appartamento. Mamma Roma vorrebbe integrarsi nella società della borghesia, ma non riesce a liberarsi del suo passato di prostituta perché dopo un po' di tempo Carmine riappare alla sua porta. Con la minaccia di rivelare al figlio Ettore, all'oscuro del passato lavoro della madre, costringe Mamma Roma a prostituirsi di nuovo. Anche per Ettore l'integrazione non funziona e non può funzionare perché non è capace di condurre una vita borghese e rifiuta per questo le proposte della madre. Lascia la scuola dopo alcuni giorni e anche l'impiego come cameriere in una trattoria. La madre non può capire che Ettore non è fatto per questo mondo, anche il prete esorta Mamma Roma a fare le cose passo dopo passo e cominciare lentamente. Lei tuttavia non può accettare quest'andamento delle cose e neanche la passione di Ettore che preferisce passare il tempo con i suoi amici sulla strada ed innamorarsi di una ragazza di nome Bruna.

Infine Ettore finisce in prigione dopo aver rubato una radio ad un malato in un ospedale. Mentre poco prima Bruna aveva fatto un accenno al lavoro di Mamma Roma demoralizzando Ettore così tanto da compiere questo furto senza cautela. A questo punto Ettore è ridotto malissimo a causa di febbre alta.

In un discorso con Bruna a metà del film Ettore racconta come avesse sofferto già una volta di febbre altissima dovuta ad una polmonite quasi mortale. Da quel

momento Ettore si sente predestinato alla morte che succede sotto condizioni terrificanti.

La morte di Ettore si basa su fatti realmente accaduti, infatti poco prima della realizzazione del film un giovane moriva allo stesso modo come muore Ettore: in una cella d'isolamento legato ad un letto. Per questo l'accusa di un colonnello dopo il debutto del film alla XXIII Mostra del Cinema di Venezia di turpiloquio e il contenuto osceno, viene rigettata.

Per quanto riguarda l'analisi del film ci sono tanti paralleli tra il film "Accattone" e "Mamma Roma". Il tema ed alcuni motivi sono gli stessi, l'uso della musica di Antonio Vivaldi è un po' meno radicale per lo svolgimento della storia rispetto alla scelta della musica di Johann Sebastian Bach nel film "Accattone". I motivi ricorrenti sono simili, cioè l'amore, la morte ed il destino. Di nuovo i motivi sono collegati con la musica e rafforzano e sottolineano il crollo di Ettore fino alla sua morte.

I simboli religiosi sono presenti fin dall'inizio, per esempio l'Ultima Cena, il cui significato viene cambiato e sostituito con la scena di un matrimonio. La maggioranza degli invitati consiste in persone di bassa reputazione, ovvero protettori e prostitute. Carmine ha la caratterizzazione dell'arcangelo Gabriele e rappresenta il motivo del destino. Bruna, quasi l'unica persona nella quale Ettore confida, gli racconta la verità su Mamma Roma: cosa che suggella la fine di Ettore. Finisce in prigione dove vagheggia la sua gioventù a Guidonia e sua madre che viene mostrata in montaggi paralleli. L'immagine della morte di Ettore sul letto crea riferimenti al dipinto "Cristo morto" di Andrea Mantegna.

Per la prima volta Pasolini ricorre ad un'attrice professionista: Anna Magnani che recita il ruolo di Mamma Roma. Dopo la realizzazione del film Pasolini ammette che l'unico errore che ha commesso nel film è stato assegnare il ruolo di Mamma Roma ad Anna Magnani poiché lei non era riuscita ad esprimere i sentimenti di una persona del sottoproletariato.

La Ricotta

Nel film “La Ricotta” Pasolini svolge il tema dell'impossibilità di girare un film sulla passione di Gesù Cristo in quanto gli attori non sono capaci di esprimere un sentimento per le tematiche religiose.

Già nei titoli di testa le intenzioni che Pasolini vuole esprimere nel suo film, sono visibili. Vengono citati due passi del Nuovo Testamento, uno di Marco e l'altro di Giovanni. La citazione di Marco parla di un elemento che è molto importante per Pasolini, ovvero del realismo: il nascosto dev'essere portato alla luce. La seconda citazione tratta del motivo che sarà cruciale per il suo prossimo film “Il Vangelo secondo Matteo”. Si rivolge contro l'ipocrisia della gente che vuole guadagnare i soldi con il sacro.

Al centro del film c'è Stracci, un appartenente al sottoproletariato, che sostiene la parte del ladrone buono. I suoi famigliari soffrono della fame e per questo offre completamente il suo cestino a loro, mentre lui rimane senza cibo. Prova tutto il tempo a ricevere qualcosa da mangiare, però quando è riuscito a prendersi qualcosa viene sempre chiamato al set o il cane della prima attrice mangia il suo cibo. Alla fine riesce a tornare per mangiare, nascosto in una grotta, ma gli altri attori lo trovano e si beffano della fame immensa di Stracci. Gli gettano cibo di diverso tipo, tra l'altro una ricotta, e lo nutrono come si nutre un animale. Questa scena ha anche il significato dell'Ultima Cena che viene mostrata talora durante il film.

La passione forma il centro del film: una volta è solamente giocata, la seconda volta però, rappresenta la vita di Stracci che non riesce a liberarsi dei suoi bisogni istintivi che dimostrano alla fine la sua morte. Stracci muore sulla croce a causa di ingestione e occupa il posto di Gesù Cristo.

Nella figura di Stracci Pasolini dimostra i problemi dei quali le persone del sottoproletariato soffrono. Si tratta soprattutto della povertà, della fame e dell'impossibilità di fuggire di questo circolo vizioso.

Pasolini adopera due “tableaux vivants” delle disposizioni famose di Jacopo da Pontormo e Rosso Fiorentino. Soprattutto in queste scene della realizzazione viene dimostrato il disinteresse degli attori che non riescono a trasportare il messaggio ed il senso della vita e della passione di Gesù Cristo. Al contrario, si divertono, fanno degli scherzi, si “scaccolano”, lasciano cadere il corpo di Gesù, mettono la musica sbagliata e non prestano attenzione alle istruzioni del regista.

Il regista, interpretato da Orson Welles, parodia stessa di Pasolini, rappresenta la parte intellettuale dentro il film. È l'esatto opposto di Stracci, che è sempre in movimento mentre il regista viene mostrato quasi sempre in atteggiamento rilassato. La sua diversità è anche visibile per quanto riguarda la figura del giornalista al quale è permesso di porre delle domande al regista. Pasolini esterna in questa scena tutto il suo disprezzo per la società borghese. Alla fine dell'intervista Orson Welles presenta una poesia di Pasolini al giornalista che sembra non capire niente delle parole declamate.

La morte di Stracci avviene di nascosto senza che nessuno se ne accorga. Alla scena finale, che mostra la crocifissione, le posizioni vengono invertite: al posto di Gesù Cristo il ladrone buono Stracci, legato alla croce, muore. Solo la morte di Stracci manifesta la sua passione tragica: la vita dei sottoproletari che soffrono la fame e vivono in dure condizioni.

Il Vangelo secondo Matteo

Il quarto film di Pasolini è stato una sorpresa sia per i suoi ammiratori che per i suoi critici.

Durante un evento a Assisi Pasolini ha trovato una copia del Nuovo Testamento nella sua camera. Non riuscendo a dormire iniziò a leggere tutto il primo capitolo. Già dopo alcune pagine Pasolini si convinse a girare un film sul Vangelo secondo Matteo. La ragione per cui scelse il Vangelo di Matteo fu che secondo lui in questo Gesù Cristo viene mostrato in un senso rivoluzionario. Soprattutto, Matteo pone l'accento sulla domanda della legge, della tradizione ed il conflitto tra Gesù Cristo ed i farisei.

Dall'inizio alla fine Pasolini ha sempre dichiarato che usava per il suo film solo il testo di Matteo senza aggiungere una sua idea (con eccezione di due citazioni di Isaia). In realtà questo non è vero, infatti con il riordinamento del Vangelo, l'accenno al confronto tra Gesù Cristo ed i farisei ed i salti di parti grandi di messaggi con una importanza teologica Pasolini crea quasi un "Vangelo secondo Pasolini." A conferma di quanto detto è il fatto che Pasolini ha trasportato tutte le scene nel film che hanno a che fare con la disputa tra il messia ed i farisei.

Il film è motivato in particolare dall'intenzione di Pasolini di combinare le idee del marxismo e del cattolicesimo. In questo senso si può vedere la figura di Gesù Cristo che critica l'ipocrisia e l'ingiustizia sociale. Gesù si orienta verso il popolo povero che è sottoposto dai potenti. Si tratta della gente semplice a cui si rivolge l'appello del regno del cielo.

La figura di Gesù Cristo, interpretato da un giovane studente spagnolo, si muove tra miracoli ed azioni rivoluzionarie. Il fatto che Pasolini mostra nel film solo sei miracoli ed in un senso non spettacolare ha la ragione che non crede alla divinità di Gesù Cristo. Quest'opinione però contraddice all'intenzione dell'evangelista Matteo che accentua soprattutto con le guarigioni miracolose la natura divina di Gesù.

Quest'opinione però contraddice all'intenzione dell'evangelista Matteo che accentua soprattutto con le guarigioni miracolose la natura divina di Gesù.

"Il Vangelo secondo Matteo" offre un'ampia panoramica di stili e tecniche usate da Pasolini. I temi conduttori, se ne possono trovare dodici nel film, sono di nuovo, come già nei film "Accattone" e "Mamma Roma", collegati con i brani di compositori famosi: tra loro sono Wolfgang Amadeus Mozart, Sergei Prokofiev, Louis Bacalov e Johann Sebastian Bach (con lo stesso brano della composizione della "Passione secondo Matteo" per indicare il motivo della morte).

Ci sono anche tanti riferimenti ai dipinti di pittori come Piero della Francesca, Masaccio, Giotto e Caravaggio.

Per quanto riguarda gli ultimi minuti di Gesù Cristo ci sono alcuni riferimenti ai suoi film precedenti. Durante la crocifissione di Gesù la telecamera cambia tra il

viso di Gesù che sta morendo e sua madre afflitta. Questa scena è simile alla morte di Ettore in "Mamma Roma". La deposizione dimostra un accenno ai "tableaux vivants" di Jacopo da Pontormo e Rosso Fiorentino che Pasolini mette in scena nel film "La Ricotta".

Il finale del film non è tipico del regista Pasolini poiché termina con le parole di Gesù risorto con la promessa che resterà fino alla fine del mondo.

Qui bisogna fare un paragone con i tre film che ho già analizzato. In essi infatti, il protagonista muore sempre in modo tragico in accordo con l'idea della morte di Pasolini come liberazione da una vita dolorosa. Dopo la morte non c'è nessuna speranza, con la morte finisce tutto e non segue niente più. Questa immaginazione si scontra con la dottrina della Chiesa che predica l'aldilà dopo la morte.

La morte di Pasolini

Il mattino del due novembre 1975 la salma di Pier Paolo Pasolini fu ritrovata vicino alla spiaggia di Ostia. Venne arrestato un giovane di diciassette anni di nome Pino Pelosi. La polizia lo fermò nella macchina rubata a Pasolini dopo l'assassinio. Il giovane fu condannato a sette anni di prigione. Le dichiarazioni di Pelosi sono così contraddittorie che ancora oggi rimangono dei dubbi sulla sua versione; in più a più di trent'anni di distanza dalla vicenda lo stesso Pelosi ha rinnegato la sua confessione.

Giuseppe Zigaina, un suo vecchio amico di Pasolini, parla di tre ipotesi sulla sua morte: un "normale" omicidio come ne succedono ogni giorno, un assassinio su commissione dei servizi segreti del governo, o una messinscena creata da Pasolini stesso.

L'ultima ipotesi ci porta all'ambito del mito. La morte di Pasolini rievoca la morte dei suoi protagonisti Accattone, Ettore e Stracci. Pasolini è morto tra loro, nei loro luoghi ed assassinato da uno di loro, dei suoi amati "ragazzi di vita".

La cosa importante però è che le circostanze e le discussioni sulla morte misteriosa di Pasolini non sostituiscono l'occupazione delle sue opere.

12. Bibliographie

Filme Pier Paolo Pasolinis

Accattone (Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß), Italien: 1961.

Mamma Roma, Italien: 1962.

La Ricotta (Der Weichkäse), Episode aus ROGOPAG, Italien: 1963.

Il Vangelo secondo Matteo (Das erste Evangelium – Matthäus), Italien: 1964.

Primärliteratur – Werke Pier Paolo Pasolinis

Pasolini, Pier Paolo. *Accattone, Mamma Roma, Ostia. Introduzione di Ugo Casiraghi*. Milano: Garzanti Libri, 2006².

Pasolini, Pier Paolo. *Ali dagli occhi azzurri*. Milano: Grazanti Libri, 1976.

Pasolini, Pier Paolo. *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*. Milano: Garzanti Libri, 1991.

Andere Texte Pier Paolo Pasolinis

Pasolini, Pier Paolo. *Ali mit den blauen Augen. Erzählungen, Gedichte, Fragmente*. München: Piper, 1965/1990.

Pasolini, Pier Paolo. *La religione del mio tempo*. Milano: Garzanti, 1995.

Pasolini, Pier Paolo und Jean Duflot. *Il sogno del centauro*. Roma: Editori Riuniti, 1983.

Pasolini, Pier Paolo und Franca Faldini. *1922 – 1975: Lichter der Vorstädte. Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme*. Hofheim: Wolke, 1986.

Pasolini, Pier Paolo und Gian Carlo Ferretti. *Le belle bandiere: dialoghi 1960 – 65*. Roma : Editori riuniti, 1977.

Pasolini, Pier Paolo und Luciano de Giusti. *1922 - 1975: Il cinema in forma di poesia*. Pordenone: Cinemazero, 1979.

Pasolini, Pier Paolo und Jon Halliday. *Pasolini über Pasolini. Im Gespräch mit Jon Halliday*. (Aus dem Englischen von Wolfgang Astelbauer). Wien: Folio, 1995.

Pasolini, Pier Paolo und Enrico Magrelli. *Con Pier Paolo Pasolini*. Roma: Bulzoni, 1977.

Pasolini, Pier Paolo und Anna Panicali. *Testimonianze*. Firenze: Salani, 1982.

Sekundärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Italienischer Neorealismus*. München: Text und Kritik, 1979.

Baloghova, Beata. *Vom Buch der Bücher zum Film der Filme? Zur Darstellung Jesu Christi im Film anhand von drei Beispielen*. Unveröffentlichte Diplomarbeit: Universität Freiburg, 2000.

Barck, Joanna. *Hin zum Film – zurück zu den Bildern. Tableaux vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antoni, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld: Transcript-Verl., 2008.

Bertelli, Pino. *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in corpo. Atti impuri di un eretico*. Roma: Edizioni Libreria Croce s.r.l., 2001.

Biancofiore, Angela. *Pasolini*. Palermo: Palumbo, 2003.

Borghello, Giampaolo. *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli - Pasolini*. Milano: Mursia, 1986.

Bremer, Thomas. „*Den Menschen neuschaffen. Kriegserfahrung und Sozialproblematik im neorealistischen Roman*“. In Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Italienischer Neorealismus*. München: Text und Kritik, 1979. 3 – 18.

Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Multimedial. Mannheim: Brockhaus, 2002.

Burtscher-Bechter, Beate u.a. (Hrsg.). *Sprache und Mythos. Mythos der Sprache. Beiträge zum 13. Nachwuchskolloquium der Romanistik (Innsbruck, 11. – 14.6. 1997)*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1998.

Chiellino, Carmine. „*Der neorealistische Film*“. In Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Italienischer Neorealismus*. München: Text und Kritik, 1979. 19 – 31.

Conti Calabrese, Giuseppe. *Pasolini e il Sacro*. Milano: Jaca Book, 1994.

Doll, Bernhard. „*An den verseuchten Tümpeln der Peripherie“ Architektur und Landschaft in den Filmen Pasolinis*.“ In Klimke, Christoph (Hrsg.). *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1987. 71 – 78.

Falcetto, Bruno. *Storia della narrativa neorealista*. Milano: Jaca Book, 1994.

Ferrero, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio, 1977.

Figl, Johann (Hrsg.). *Handbuch Religionswissenschaft. Religionen und ihre zentralen Themen*. Innsbruck: Tyrolia, 2003.

Fuchs, Gerhild. "Mitologia cristiana nei film di Pier Paolo Pasolini. La citazione pittorica come veicolo del "sacro" (e del dissacrante)". Burtscher-Bechter, Beate u.a. (Hrsg.). *Sprache und Mythos. Mythos der Sprache. Beiträge zum 13. Nachwuchskolloquium der Romanistik (Innsbruck, 11. – 14.6. 1997)*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1998. 121 – 134.

Frank, Manfred. *Vorlesung über die neue Mythologie. Der kommende Gott*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

Gazziano, Gaetano. *Occasioni e valori del Neorealismo*. Firenze: De Bono Editore, 1988. (Edicola del Novecento. Autori e Correnti).

Golino, Enzo. *Pasolini. Il sogno di una cosa: pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*. Bologna: Il Mulino, 1985

Groß, Bernhard. *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlin: Vorwerk 8, 2008 (zit. 2008a).

Groß, Bernhard. „Figur und Wahrnehmung. Zur Genealogie des Bildraums bei Pier Paolo Pasolini.“ In Koebner, Thomas / Schenk, Irmgard (Hrsg.). *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2008 (zit. 2008b). 227 – 240.

Hödl, Hans Gerald. „Mythos.“ In Figl, Johann (Hrsg.). *Handbuch Religionswissenschaft. Religionen und ihre zentralen Themen*. Innsbruck: Tyrolia, 2003. 570 – 586.

Hösle, Johannes. *Die italienische Literatur der Gegenwart. Von Cesare Pavese bis Dario Fo*. München: Beck, 1999.

Jamme, Christoph. *Gott an hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Jungheinrich, Hans-Klaus u.a. *Pier Paolo Pasolini*. München: Carl Hanser, 1977.

Klimke, Christoph (Hrsg.). *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1987.

Klimke, Christoph. „Der erotische Blick. Zur Sexualität in den Filmen Pasolinis.“ In Klimke, Christoph (Hrsg.). *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1987. 11 – 33.

Knaller, Susanne u.a. (Hrsg.). *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.

Koebner, Thomas / Schenk, Irmgard (Hrsg.). *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2008.

Kuon, Peter (Hrsg.). *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt: Peter Lang, 2001.

Lenssen, Claudia. „Kein Applaus für Mamma. Zu Frauenbildern in Pasolini – Filmen.“ In Klimke, Christoph (Hrsg.). *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1987. 34 – 50.

Lill, Bruno. *Der römische Dialekt im italienischen Film der Nachkriegszeit*. Genève: Droz, 1994.

Magaletta, Giuseppe. *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. Urbino: Quattro Venti, 1998.

Magaletta, Giuseppe. *Pier Paolo Pasolini. Le opere. La musica. La cultura*. Foggia: Diana Galiani, 2009.

Marchesini, Alberto. *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: Da Accattone al Decamerone*. Firenze: La Nuova Italia Ed., 1994.

Mauriès, Patrick. *Maniéristes*. Paris: Editions de la Lagune, 1995.

Mecke, Jochen u.a. (Hrsg.). *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1999.

Medici, Antonio. *Il neorealismo: il movimento che ha cambiato la storia del cinema analizzato, fotogrammi alla mano, nei suoi procedimenti tecnico-formali*. Roma: Audino, 2008.

Minas, Günther. „Ein Fresko auf einer großen Wand. Die Bedeutung der Malerei für die Filmarbeit Pasolinis.“ In Klimke, Christoph (Hrsg.). *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1987. 51 – 69.

Mörchen, Kristine. *Le donne che si pagano. Prostitution im italienischen Film von 1950 bis heute*. Göttingen: V&R unipress, 2011.

Moermann, Peter. „Nino Rota und Ennio Morricone – Musik im italienischen Film der 1960er Jahre.“ In Koebner, Thomas / Schenk, Irmgard (Hrsg.). *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2008. 447 – 469.

Naldini, Nico. *Pier Paolo Pasolini. Eine Biographie*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2012².

Noto, Paolo. *Il cinema neorealista*. Bologna: Archetipo Libri, 2010.

Oy-Marra, Elisabeth. „Alte und neue Medien im Dialog: Malerei und Film in Pier Paolo Pasolinis *La ricotta*.“ In Koebner, Thomas / Schenk, Irmgard (Hrsg.). *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2008. 268 – 278.

Parigi, Stefania. *Pier Paolo Pasolini. Accattone*. Torino: Lindau, 2008.

Perinelli, Massimo. *Fluchlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943 – 1949*. Bielefeld: Transcript, 2009.

Rauscher, Josef. „Pier Paolo Pasolinis mytho-mystische Realitätsversessenheit“. In Koebner, Thomas / Schenk, Irmgard (Hrsg.). *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2008. 241 – 256.

Rohdie, Sam. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Ryan-Scheutz, Colleen. *Sex, the Self, and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2007.

Schweitzer, Otto. *Pier Paolo Pasolini. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1986.

Schwenk, Bernhard / Semff Michael (Hrsg.). *Pier Paolo Pasolini und der Tod*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2005.

Siciliano, Enzo. *Vita di Pasolini*. Firenze: Giunti, 1995.

Spila, Piero. *Pier Paolo Pasolini*. Rom: Gremese, 2002.

Subini, Tommaso. *Pier Paolo Pasolini. La Ricotta*. Torino: Lindau, 2009.

Trivelli, Antia. „Zwischen Experiment und Nomadentum. Pasolini als Dokumentarfilmer in Indien und Paästina.“ In Koebner, Thomas / Schenk, Irmgard (Hrsg.). *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2008. 279 – 292.

Viano, Maurizio. *A Certain Realism. Making use of Pasolini's film theory and practise*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Viganò, Enrica. *Neorealismo: la nuova immagine in Italia, 1932 – 1960*. Milano: Admira, 2006.

Vitti, Antonio. *Il primo Pasolini e la sua narrativa*. New York: Lang, 1987.

Wagner, Birgit. „*Film – Fiktionen, Genus – Fiktionen. Zu Pasolinis Accattone*“. In Mecke, Jochen u.a. (Hrsg.). *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1999. 441 – 450.

Wagner, Birgit. „*La Ricotta. Körper, Medien, Intermedialität*“. In Kuon, Peter (Hrsg.). *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt: Peter Lang, 2001. 81 – 92.

Wagner, Birgit. „*Jean Rouch und Pasolini: ein Kino des 'mentre vrai'*.“ In Knaller, Susanne u.a. (Hrsg.). *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011. 145 – 160.

Weis, Marc. „*Erleuchtung beim Lichtbildvortrag. Von der Wirkung der Kunstinterpretation Roberto Longhis auf Pasolini*.“ In Schwenk, Bernhard / Semff Michael (Hrsg.). *Pier Paolo Pasolini und der Tod*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2005. 53 – 64.

Witte, Karsten. *Die Körper des Ketzers. Pier Paolo Pasolini*. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1998.

Zigaina, Giuseppe. „*Pasolini und der Tod*.“ In Schwenk, Bernhard / Semff Michael (Hrsg.). *Pier Paolo Pasolini und der Tod*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2005. 25 – 38.

Zwick, Reinhold. *Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur intermedialen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments*. Würzburg: Seelsorge Echter, 1997.

13. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Mythischer Kampf zwischen Gott und dem Teufel

<http://www.flickr.com/photos/italiangerry/tags/accattone/> [Stand: 01.04.2013]

Abbildung 2: Accattone [DVD], Zeit: 09:28.

Abbildung 3: Accattone [DVD], Zeit: 41:30.

Abbildung 4: Accattone [DVD], Zeit: 1:03:30.

Abbildung 5: Accattone [DVD], Zeit: 02:00.

Abbildung 6: Accattone [DVD], Zeit: 03:55.

Abbildung 7: Accattone [DVD], Zeit: 04:45.

Abbildung 8: Accattone [DVD], Zeit: 05:12.

Abbildung 9: Accattone [DVD], Zeit: 05:21.

Abbildung 10: Accattone [DVD], Zeit: 06:12.

Abbildung 11: Accattone [DVD], Zeit: 1:50:03.

Abbildung 12: Accattone [DVD], Zeit: 1:50:20.

Abbildung 13: Mamma Roma [DVD], Zeit: 04:58.

Abbildung 14: Mamma Roma [DVD], Zeit: 33:49.

Abbildung 15: Mamma Roma [DVD], Zeit: 01:12:30.

Abbildung 16: Mamma Roma [DVD], Zeit: 07:29.

Abbildung 17: Mamma Roma [DVD], Zeit: 30:00.

Abbildung 18: Mamma Roma [DVD], Zeit: 02:18.

Abbildung 19: Mamma Roma [DVD], Zeit: 01:40:11.

Abbildung 20: "Cristo Morto" di Andrea Mantegna

http://www.dicoseunpo.it/dicoseunpo/Cognizione_dolore_files/Mantegna_1.jpg

[Stand: 01.04.2013]

Abbildung 21: La Ricotta [DVD], Zeit: 01:17:22.

Abbildung 22: La Ricotta [DVD], Zeit: 01:00:48.

Abbildung 23: La Ricotta [DVD], Zeit: 53:27.

Abbildung 24: La Ricotta [DVD], Zeit: 51:48.

Abbildung 25: La Ricotta [DVD], Zeit: 01:07:01.

Abbildung 26: La Ricotta [DVD], Zeit: 01:18:30.

Abbildung 27: La Ricotta [DVD], Zeit: 54:15.

Abbildung 28: Mauriès, 1995: 146.

Abbildung 29: La Ricotta [DVD], Zeit: 01:15:15.

Abbildung 30: Mauriès, 1995: 145.

Abbildung 31: La Ricotta [DVD], Zeit: 01:05:27.

Abbildung 32: La Ricotta [DVD], Zeit: 01:19:13.

Abbildung 33: La Ricotta [DVD], Zeit: 01:22:13.

Abbildung 34: Il Vangelo secondo Matteo [DVD], Zeit: 40:36.

Abbildung 35: Il Vangelo secondo Matteo [DVD], Zeit: 02:35.

Abbildung 36: "Il battesimo di Cristo" di Piero della Francesca

<http://www.arte.it/opera/il-battesimo-di-cristo-4706> [Stand: 01.04.2013]

Abbildung 37: Il Vangelo secondo Matteo [DVD], Zeit: 01:22:29.

Abbildung 38: Il Vangelo secondo Matteo [DVD], Zeit: 23:42.

Abbildung 39: Il Vangelo secondo Matteo [DVD], Zeit: 44:37.

Abbildung 40: Il Vangelo secondo Matteo [DVD], Zeit: 38:18 – 38:21.

Abbildung 41: Il Vangelo secondo Matteo [DVD], Zeit: 02:01:32 – 02:01:37.

Abbildung 42: Il Vangelo secondo Matteo [DVD], Zeit: 02:04:43 – 02:04:49.

Abbildung 43: Il Vangelo secondo Matteo [DVD], Zeit: 02:08:11.

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Themen der Passion und des (Opfer-)Todes in den Werken Pier Paolo Pasolinis „Accattone“, „Mamma Roma“, „La Ricotta“ und „Il Vangelo secondo Matteo“. Die Filme entstanden in einer Zeit des kulturellen und politischen Umbruchs in Italien. Pasolini debütierte 1961 mit dem Film „Accattone“ als Regisseur, nachdem er zuvor unter anderem als Schriftsteller von Romanen und Kolumnen tätig war. Seine ersten Filme weisen noch Einflüsse des Neorealismus auf, behandeln darüber hinaus aber auch mythische, religiöse und autobiographische Themen. Vor allem durch die Verweise auf die christliche Ikonographie berühmter Gemälde und die Verwendung klassischer Musik in Bezug auf den Leidensweg der Protagonisten kommt es jeweils zu Berührungs punkten mit dem Leben, mit der Passion und dem Tod Jesu Christi. Pasolini wandte sich vor allem der Schicht des Subproletariats zu, deren Leid (Armut, Hunger und Ausweglosigkeit aus dieser Situation) er in seinen ersten Filmen thematisierte.

So gerät auch Pasolinis Leben und vor allem sein Tod in den Blickpunkt, da er sich zeitlebens als verfolgt, missverstanden und ausgestoßen begriff. Obwohl bekennender Kommunist, homosexuell und sich selbst stets als Atheist bezeichnend, faszierte ihn die Figur des Jesus Christus sehr und es fand teilweise eine (Selbst-)Identifizierung mit dieser statt. Pasolinis Ermordung, die bis heute noch nicht lückenlos aufgeklärt wurde, lässt daher genauso wie seine Filme viel Spielraum für unterschiedliche Interpretationen offen.

Abstract (Englisch)

This work deals with the topics of passion and (sacrificial) death in Pier Paolo Pasolini's films "Accattone", "Mamma Roma", "La Ricotta" and "Il Vangelo secondo Matteo". These movies were produced during a time of cultural and political upheaval in Italy. After developing his writing skills as, amongst others, a magazine columnist and novelist, Pasolini made his debut as director in 1961 with the movie "Accattone". His first productions show clear signs of being influenced by the Neorealism movement, though they also concern themselves with mythical, religious and autobiographical matters. Furthermore he correlates the ordeals his protagonists have to endure, with the life, passion and death of Jesus Christ through cross-referencing the Christian iconography of specific famous paintings and the use of characteristic classical music. Pasolini applied the focus of his work on the sub-proletariat and their suffering (poverty, dearth and the manifest hopelessness of their situation), which were the main themes of his early endeavours.

Pasolini's life and even more so his death may be viewed similarly, as he too felt persecuted, misunderstood and rejected throughout his life. Though an avowed communist, homosexual and self-described atheist, he was fascinated by the character of Jesus Christ and even drew parallels between the two of them. Pasolini's murder, having not been fully resolved to this day, therefore leaves, just like his movies, ample room for speculation and abundant interpretation.

Lebenslauf

ANGABEN ZUR PERSON

Name	Dersch Christian
E-mail	c.dersch@gmx.at
Geburtsdatum	12.03.1987
Geburtsort	St. Pölten
Staatsangehörigkeit	Österreich

SCHUL- UND BERUFSBILDUNG

10/2006 – vsl. 06/2013	Universität Wien: Lehramtsstudium Fächer: Italienisch und Katholische Religion
02/2012 – 03/2012	Praktikum: Betriebsseelsorge St. Pölten
02/2011 – 07/2011	Erasmusaufenthalt an der Università degli Studi di Siena
10/2005 – 05/2006	Präsenzdienst in St. Pölten
2001 - 2005	Oberstufe: Stiftsgymnasium Melk
1997 - 2001	Unterstufe: BRG d. Rechten Kremszeile in Krems
1993 - 1997	Volksschule in Oberwölbling

ARBEITSERFAHRUNG

08/2009 und 08/2010	Kinderfreunde St. Pölten
Tätigkeit:	Kinderbetreuung in Cervia (Emilia Romagna)
2002 - 2007	Geschützte Werkstätte St. Pölten
Tätigkeit:	Ferialarbeit

SPRACHEN

	MUTTERSsprache	Deutsch	
Lesen	Italienisch Ausgezeichnet	Englisch Ausgezeichnet	Französisch Gut
Schreiben	Ausgezeichnet	Gut	Ausreichend
Sprechen	Ausgezeichnet	Gut	Ausreichend