

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Cotutela

UNIVERSITÉ DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

Cultural Studies in Literary Interzones
Erasmus Mundus Joint Doctorate
XVII CICLO

Anne Julia Fett

**Literatur-Film-Beziehungen im Werk von Pier Paolo Pasolini und
Rainer Werner Fassbinder**

Relatori:

Prof.ssa Amelia Valtolina

(Università degli Studi di Bergamo)

Prof. Paul Carmignani

(Université de Perpignan Via Domitia)

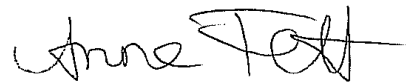
Dr. Giorgia Alù

(University of Sydney)

ANNO ACCADEMICO 2014 / 2015

Declaration of good academic conduct

I, Anne Julia Fett, hereby certify that this dissertation, which is 88.827 words in length, has been written by me, that it is a record of work carried out by me, and that it has not been submitted in any previous application for a higher degree. All sentences or passages quoted in this dissertation from other people's work (with or without trivial changes) have been placed within quotation marks, and specifically acknowledged by reference to author, work and page. I understand that plagiarism – the unacknowledged use of such passages – will be considered grounds for failure in this dissertation and in the degree programme as a whole. I also affirm that, with the exception of the specific acknowledgements, the following dissertation is entirely my own work.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Anne Julia Fett', with a stylized flourish at the end.

Signature of candidate

Abstract

The thesis takes as a starting point Pasolini's and Fassbinder's theoretical writings (collected esp. in *Empirismo eretico* (1972) and *Filme befreien den Kopf* (1984)). It argues that these essays converge in their cognitive and phenomenological orientation, which becomes particularly clear in the authors' reflections on the relationship between literature and film. Anticipating concerns of today's film theory, both focus on the writer's/director's and the spectator's body and mind. What unites literature and film, in Pasolini and Fassbinder's perspective, is their mental representation. The discovery of an analogy between literary evoked sequences of "inner images" and the dream- or memorylike sequences of the cinematic medium leads them to an innovative technique of literary adaptation.

Chapter 1 concludes with the finding that, in Pasolini and Fassbinder's view, only a film which functions according to a *literary mode of reception* can convey effective social criticism: *literary abstraction* makes it possible for the reader to activate his individual imagination and reflection, to assume different points of view and to relate the work of art to his own social reality. As chapter 2 proves through a comparative analysis of selected works, the "contamination" of differing points of view constitutes a common denominator, which both authors carry over from writing to film. The disconcerting *multiperspectivity*, which already characterised their early literary work, only achieves its full potential in the cinematic medium.

In conclusion chapter 3 demonstrates through the investigation of Pasolini's and Fassbinder's literary adaptations how their films suggest a *literary mode of reception* to the viewer. By means of multifaceted aesthetic devices, the directors successfully pursue the aims outlined in their theoretical essays.

The innovative theories and techniques employed by Pasolini and Fassbinder in translating literature into film forge a crucial link between them which has been neglected by previous studies and which proves their surprising topicality.

Résumé

Cette thèse prend pour point de départ les essais théoriques de Pasolini et de Fassbinder (recueillis notamment dans *Empirismo eretico* (1972) et *Filme befreien den Kopf* (1984)), en argumentant que ceux-ci convergent dans leur orientation cognitive et phénoménologique, qui se précise surtout dans leurs réflexions sur le rapport entre littérature et cinéma. En anticipant des préoccupations de la théorie du film contemporaine, tous les deux focalisent le corps et l'esprit de l'auteur ainsi que du spectateur. Ce qui unifie la littérature et le cinéma, selon les deux auteurs, c'est leur représentation mentale. La découverte de l'analogie entre des séquences d' « images intérieures » évoquées littérairement et des séquences filmées – dans leur ressemblance au rêve et à la mémoire – porte Pasolini et Fassbinder à une nouvelle technique de l'adaptation cinématographique.

Dans le chapitre 1, nous observons que, selon l'avis des auteurs, seulement un film qui fonctionne conformément au *mode de réception littéraire* est capable de transmettre une critique sociale efficace : l'*abstraction littéraire* permet au lecteur d'activer son imagination et sa réflexion individuelle, d'adopter des points de vue différents et de mettre en relation l'œuvre avec sa propre réalité sociale. Chapitre 2, à travers une analyse comparative d'œuvres sélectionnées, démontre que la « contamination » des points de vue différents constitue un fort dénominateur commun de l'œuvre de Pasolini et de Fassbinder, ils la transfèrent de l'écriture à la réalisation. La *multiperspectivité* déconcertante, qui caractérisait déjà leur œuvre de jeunesse, ne réalise son plein potentiel que dans le médium cinématographique.

En conclusion, chapitre 3 – par l'étude de leurs adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires – fait émerger la façon dans laquelle les films de Pasolini et Fassbinder suggèrent un *mode de réception littéraire* au spectateur. À travers des moyens esthétiques variés les réalisateurs réussissent à poursuivre les objectifs exposés dans leurs essais théoriques.

Les théories et les techniques innovatrices développées par Pasolini et Fassbinder pour transposer la littérature au cinéma constituent un lien crucial entre eux, jusqu'à présent, il a été négligé par la recherche mais il reste révélateur d'une actualité étonnante.

Danksagung

Diese Arbeit wurde durch ein Stipendium im Rahmen des von der Europäischen Kommission geförderten Erasmus Mundus Joint Doctorate *Cultural Studies in Literary Interzones* ermöglicht.

Mein aufrichtiger Dank gilt Frau Prof. Dr. Eva Banchelli (Università degli Studi di Bergamo) für ihre wertvolle Kritik und ihre akademische und moralische Unterstützung in allen Phasen dieser Arbeit.

Frau Dr. Giorgia Alù (University of Sydney) für ihre klugen Anmerkungen und den herzlichen Empfang in Sydney.

Herrn Dr. Jocelyn Dupont und Herrn Prof. Dr. Paul Carmignani für die Betreuung an der Université de Perpignan Via Domitia.

Frau Prof. Dr. Franca Franchi (Bergamo), Herrn Prof. Dr. Jonathan Pollock (Perpignan) und Herrn Prof. Dr. Peter Morgan (Sydney) für ihr Engagement als lokale Koordinatoren.

Herrn Prof. Dr. Helmut J. Schneider (Universität Bonn) und Herrn Prof. Dr. Dieter Burdorf (Universität Leipzig) für ihre Unterstützung und die Ermunterung in der Anfangsphase dieses Projekts und Frau Prof. Dr. Amelia Valtolina (Università degli Studi di Bergamo) für ihren Einsatz in der Endphase.

Frau Graziella Chiarcossi für die Genehmigung der Einsichtnahme in den „Fondo Pasolini“ im „Archivio Contemporaneo ‚Alessandro Bonsanti‘ / Gabinetto G.P. Vieusseux“ in Florenz.

Den Mitarbeitern des „Archivio Contemporaneo ‚Alessandro Bonsanti‘“, insbesondere Herrn Fabio Desideri, für ihre freundliche Unterstützung bei der Recherche.

Ines und Giuliano für die Zeit in Florenz, eine der schönsten überhaupt vorstellbaren.

Meinen Kollegen, besonders Kacper, Gabriel, Gisela, Paul, Marko und Jocelyn, für die unvergessliche gemeinsam verbrachte Zeit in Bergamo, Perpignan und Sydney.

Meinen Eltern und meinen beiden Brüdern für ihren unermüdlichen Beistand und Rückhalt.

Emanuele und Emil, weil nichts mich mehr hätte motivieren können als die Aussicht, am Ende dieser Arbeit und dieser bewegten Reise bei ihnen anzukommen.

Inhaltsverzeichnis

0	Einleitung	8
1	Die theoretische Konzeption des Verhältnisses von Literatur und Film in Pasolinis und Fassbinders Essays, Reflexionen, Arbeitsnotizen und Interviews	16
1.1	<i>Pasolinis und Fassbinders Selbstverständnis und die ideologisch-künstlerischen Grundlagen ihrer theoretischen Schriften ‚Empirismo eretico‘ und ‚Filme befreien den Kopf‘</i>	16
1.2	<i>Pasolinis und Fassbinders Literatur- und Filmtheorie</i>	34
1.2.1	<i>Pasolinis kognitiver Empirismus als Konstante seiner Sprach-, Literatur- und Filmtheorie: Techniken der Begreifbarmachung psychologischer Diversität</i>	34
1.2.2	<i>„Discorso libero indiretto“ / „Soggettiva libera indiretta“ – Ein literarisches Erzählverfahren im Film und sein Potential für die Entwicklung einer innovativen Methode der Literaturverfilmung „innerer Bilder“</i>	49
1.2.3	<i>Fassbinders kognitiver Empirismus und seine Theorie der inneren, literarisch evozierten Bilder</i>	58
1.2.4	<i>Douglas Sirks filmästhetisches Verfahren und seine Bedeutung für Fassbinders Konzeption der Literaturverfilmung – Eine Technik verfremdender Bilder, die „wie Schwarzfilm funktionieren“</i>	71
1.2.5	<i>Pasolinis und Fassbinders Theorien im Licht aktueller literatur- und filmwissenschaftlicher sowie neurowissenschaftlicher Forschung zu literarisch evozierten inneren Bildern</i>	80
1.2.6	<i>Das Leitmotiv der Körperlichkeit in Pasolinis und Fassbinders Adaptionstheorie: Der Leseprozess als kannibalistische Einverleibung und Verinnerlichung</i>	92
2	Gestaltungstechniken von Literatur-Film-Beziehungen in Pasolinis und Fassbinders Werken: Wechselseitige Einflüsse zwischen Schreib- und Filmpraxis in ihrem Frühwerk	107
2.1	<i>Techniken der Kontamination psychologischer Diversitäten, die Ästhetik innerer Bilder und das Motiv kannibalistischer Einverleibung in Pasolinis früher Prosa und Lyrik und in seinen ersten Filmen</i>	107
2.1.1	<i>‚Ragazzi di vita‘: Manifestationsformen des kognitiven Empirismus auf Ebene von Sprache und Ikonographie</i>	107
2.1.2	<i>Pasolinis figurative Formation: Malerei als Brücke für den Übergang von der literarischen zur filmischen Ikonographie und zum „Cinema di poesia“</i>	119
2.1.3	<i>‚Accattone‘ als Steigerung des Prinzips der Kontamination psychologischer Diversitäten: Synästhetische Intensivierung und filmästhetische Stilisierung</i>	125
2.1.4	<i>Das unveröffentlichte „Trattamento di ‚Accattone‘“ (1960/61) als bedeutende Keimzelle der filmästhetischen Erneuerung im Sinne einer „sacralità tecnica“</i>	136

2.1.5	<i>Die Theorie in der Praxis: Die Verfilmung im Langzeitgedächtnis gespeicherter, sich im Traum neu zusammensetzender „innerer Bilder“ und das Motiv kannibalistischer Einverleibung in Accattone</i>	147
2.1.6	<i>„Mamma Roma“: Groteske Körperlichkeit, figurative Stilisierung und das Kino als „Explosion“ von Pasolinis Leidenschaft für die physische Realität</i>	153
2.2	<i>Von der sprachlichen zur filmischen Multiperspektivität und Stilisierung – Fassbinders Prosafragmente, Gedichte und frühe kritische Volksstücke als Laboratorium für das Modell eines kognitiven Empirismus</i>	161
2.2.1	<i>Sprachliche Multiperspektivität im Frühwerk: ‚Katzelmacher‘ (1968)</i>	161
2.2.2	<i>Der „Doppelcharakter“ der dramatischen Sprache als Verbindungslinie zwischen Fassbinders, Pasolinis und Horváths Theaterkonzeption – ‚Katzelmacher‘, ‚Orgia‘ und ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘</i>	172
2.2.3	<i>Der Übergang von der sprachlichen zur filmischen Multiperspektivität und Verfremdung: Der Film ‚Katzelmacher‘ (1969)</i>	179
2.2.4	<i>Die körperliche „Sprache der Dinge“ in Fassbinders frühesten Gedichten und Prosastücken als Keimzelle seiner Filmästhetik: ‚Im Land des Apfelbaums‘</i>	186
3	<i>Pasolinis und Fassbinders Weg zu einer innovativen Technik der Literaturverfilmung</i>	202
3.1	<i>„Soggettiva libera indiretta“ und „Bilder, die wie Schwarzfilm funktionieren“: ‚Il Vangelo secondo Matteo‘ und ‚Fontane Effi Briest‘ als Meilensteine für die Gestaltungstechnik der Literatur-Film-Beziehungen</i>	202
3.2	<i>‚Salò‘ (1975) / ‚Querelle‘ (1982) – Sade / Genet: Wechselseitige Spiegelungen in Pasolinis und Fassbinders letzten Filmen und deren Status als zentraler Schnitt- und Endpunkt der Literatur-Film-Beziehungen in ihren Werken</i>	228
4	<i>Schluss</i>	252
	<i>Literaturverzeichnis</i>	264
	<i>Filmverzeichnis</i>	274
	<i>Abbildungsverzeichnis</i>	276

Literatur-Film-Beziehungen im Werk von Pier Paolo Pasolini und Rainer Werner Fassbinder

Ich wollte [den Film *Querelle*] so machen, dass die Phantasie des Zuschauers selber in Gang gesetzt wird. Wie beim Lesen eines Buches. [...] [E]s ist ein Film – das klingt zwar etwas dumm –, den man auch wie ein Buch lesen soll. Das hoffe ich jedenfalls. Also wo die Bilder nicht der Endpunkt der Phantasie sind.¹ RAINER WERNER FASSBINDER

[L]o spettatore non è qualcosa di estraneo al film ma fa parte dello stile, della tecnica, della prosodia del film perché ne è dentro. [...] [I]l film, come ogni opera, non è un soliloquio, ma un colloquio e quindi non si può escludere l'altro termine del rapporto. Cos'ha di caratteristico lo spettatore del film rispetto al lettore di libri di letteratura o di poesia?² PIER PAOLO PASOLINI

Einleitung

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet die Hypothese, dass das *filmische* Werk Pier Paolo Pasolinis ebenso wie jenes Rainer Werner Fassbinders ohne den *literarischen* Anteil in ihm seine Essenz verlöre; dass es ohne die entscheidende Zutat Literatur undenkbar wäre.

Dieser vermeintlichen Unabdingbarkeit der Literatur für Pasolinis und Fassbinders Filme soll in einer vergleichenden Untersuchung der Literatur-Film-Beziehungen im Werk beider nachgegangen werden. Nicht allein die offensichtliche Gemeinsamkeit beider als Künstlerpersönlichkeiten, welche zeitlebens sowohl schreibend als auch filmend tätig gewesen sind, lässt eine solche Untersuchung als aussichtsreich

1 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*, hrsg. von Robert Fischer. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2004, S. 591.

2 „Der Zuschauer ist nicht eine dem Film fremde Instanz, sondern gehört zum Stil, zur Technik, zur Prosodie des Films dazu, weil er in diesem enthalten ist. Der Film ist, wie jedes Werk, kein Selbstgespräch, sondern ein Zwiegespräch, und daher kann man den anderen Bestandteil der Beziehung nicht ausschließen. Was charakterisiert den Zuschauer des Films im Vergleich zum Leser literarischer oder lyrischer Werke?“ [Übersetzung A.J.F. Im Folgenden werden für bisher nicht ins Deutsche übersetzte Passagen aus den Werken Pasolinis Übersetzungen der Verfasserin geliefert. Andernfalls wird auf die veröffentlichte deutsche Übersetzung zurückgegriffen.]. Pier Paolo Pasolini: *Tutte le opere. / Per il cinema*, hrsg. von Walter Siti und Franco Zabagli. Mailand: Mondadori 2001, S. 2956-2957.

erscheinen. Die zentrale, leitende Annahme dieser Arbeit ist vielmehr, dass bereits Pasolinis und Fassbinders *eigene theoretische Schriften, Essays und Arbeitsnotizen*³ eine in zahlreichen Punkten übereinstimmende Konzeption des Verhältnisses von Literatur und Film offenbaren – welche in der (überraschend spärlichen) vergleichenden Forschung zum Werk beider bisher keinerlei Beachtung gefunden hat. Die wenigen vorhandenen Beiträge, welche sich vergleichend mit dem Werk Pasolinis und Fassbinders auseinandersetzen, fokussieren vor allem biographische Parallelen, das provokative Potential ihrer Künstlerpersönlichkeiten, die Unversöhntheit mit der Gesellschaft ihrer Zeit, ihre Homosexualität als stets präsenten Subtext ihrer Werke – oder das Angezogenensein der beiden Künstler von der Klasse der Ausgegrenzten, Deklassierten; von jenen, die an den „Rändern“ der Gesellschaft leben.⁴

Der besonderen Art des filmischen Umgangs mit Literatur als einem über die motivischen und biographischen Übereinstimmungen hinaus gehenden Schnittpunkt zwischen dem Werk Pasolinis und jenem Fassbinders ist bis dato keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt worden.⁵ Die Essays und Arbeitsnotizen beider sind bis zu

3 Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*. In: Ders.: *Tutte le opere / Saggi sulla letteratura e sull'arte*, hrsg. von Walter Siti und Silvia De Laude. Band 1. Mailand: Mondadori 1999, S. 1245-1683. / Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen*, hrsg. von Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Fischer 1986.

4 Vgl. zu biographischen Parallelen die Duographie von Maurizio Ponzi: *Pier Paolo Pasolini / Rainer Werner Fassbinder*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996. Zu Parallelen in Pasolinis und Fassbinders Weltanschauung und in ihrer Kritik an gesellschaftlichen Symptomen der 1960er und 1970er Jahre (sowie deren ästhetischer Konsequenzen): Fabio Vighi (Hrsg.): *Pasolini, Fassbinder and Europe. Between Utopia and Nihilism*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing 2010. Zum gemeinsamen Subtext der Homosexualität: Fabio Vighi: *Sexual difference in European cinema. The curse of enjoyment*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2009 sowie Alberto Mira: *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona u.a.: Egales 2008.

5 Bei den wenigen vorhandenen Untersuchungen, die diesen Themenkomplex berühren, handelt es sich fast ausschließlich um Einzelanalysen (zumeist in Form von Aufsätzen), welche die intermediale Textur ausgewählter Werke entweder des einen oder des anderen Autors/Regisseurs analysieren. Ein Bezug zwischen Pasolini und Fassbinder wird nicht hergestellt: Vgl. zu Pasolini die gesammelten Aufsätze von Giuseppe Panella: *Pier Paolo Pasolini. Il cinema come forma della letteratura*. Florenz: Clinamen 2009 sowie die Beiträge im von Peter Kuon herausgegebenen Band: *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2001, hierin im Besonderen Birgit Wagner: „La Ricotta. Körper, Medien, Intermedialität“ (S.81-92) und Luciano De Gusti: „L'oralità poetica nel cinema“ (S. 107-114). Des Weiteren den Beitrag von Hermann H. Wetzel: „P.P.Pasolinis Trilogia della vita“ (S. 484-504) zu dem von Franz-Josef Albersmeier herausgegebenen Sammelband: *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. Vgl. zu Fassbinder: Leo A. Lensing: „Rainer ‚Maria‘ Fassbinder. Between Literature and Life.“ In: Brigitte Peucker (Hrsg.): *Companion to Rainer Werner Fassbinder*. Chichester: Blackwell 2012 (S. 53-66). / Anne Marie Freybourg: *Bilder lesen. Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder*. Wien: Passagen Verlag 1996. / Klaus Ulrich Militz: *Personal experience and the media. Media interplay in Rainer Werner Fassbinder's work for theatre, cinema and television*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2006. / Gaby Schachtschabel: *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Effi Briest und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1984.

diesem Zeitpunkt noch nicht unmittelbar vergleichend untersucht worden, weder unter dem Aspekt einer theoretischen Konzeption von Literatur-Film-Beziehungen noch hinsichtlich einer anderen vergleichenden Fragestellung. Ihrer Unterschiedlichkeit und stilistischen Heterogenität zum Trotz (auf welche in Kapitel 1 einzugehen sein wird) erweisen sich die Schriften beider jedoch als für ein vergleichendes Werkverständnis unverzichtbares Dokument. Das permanente selbstreflexive Hinterfragen ihrer Arbeitsprozesse in Literatur und Film zieht sich wie ein roter Faden durch diese Texte, in welchen beide darüber hinaus auch ein Bild vom literarischen und kinematographischen Milieu ihrer Zeit zeichnen, sich im Verhältnis zu anderen europäischen Künstlern und Strömungen positionieren, verschiedenartige Inspirationen für ihre eigenen Werke offenlegen und, immer wieder, die politische Wirksamkeit ihres Schaffens ergründen.

Angesichts der Komplexität und Vielschichtigkeit, welche literarisch-filmische Austausch- und Überlagerungsprozesse in Pasolinis und Fassbinders in jeder Hinsicht grenzüberschreitendem Werk, in ihrer Lyrik, Prosa und Dramatik, ihren Dokumentar-, Kurz- und Spielfilmen sowie ihren zahlreichen Literaturverfilmungen⁶ annehmen, erscheint das Zutagefördern einer den verschiedenartigen Prozessen zugrunde liegenden konsistenten theoretischen Konzeption als wichtiger Schlüssel eines vergleichenden Werkverständnisses – und als unverzichtbare Grundlage für eine vergleichende Analyse ausgewählter Filme unter dem Gesichtspunkt ihrer Gestaltung literarisch-filmischer Wechselwirkungen.

Gerade hinsichtlich des sowohl in der Literatur- als auch in der Medienwissenschaft vielfach konstatierten Mangels an konsistenten Kategorien für die Erarbeitung einer „Theorie der Literaturverfilmung“⁷ – und der aus diesem theoretischen Defizit resultierenden Dominanz von Beispielanalysen zum Verhältnis von Literatur und Film anhand einzelner Werke (insbesondere Literaturverfilmungen) unterschiedlichster

6 Pier Paolo Pasolini: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo Re* (1967), *Medea* (1970), *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) / Rainer Werner Fassbinder: *Pioniere in Ingolstadt* (1970), *Wildwechsel* (1972), *Fontane Effi Briest* (1974), *Bolwieser* (1976), *Despair* (1977), *Berlin Alexanderplatz* (1980), *Querelle* (1982).

7 Vgl. hierzu etwa Franz-Josef Albersmeier: „Von der Literatur zum Film. Kritische Anmerkungen zum Status der Literaturverfilmung in Geschichte und Gegenwart“. In: Ders. (Hrsg.): *Literaturverfilmungen* sowie Claudia Sternberg: „Die Literatur im/als Film“. In: Schneider, Ralf (Hrsg.): *Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004.

Künstler⁸ – erscheint der in dieser Arbeit anvisierte innovative theoretische Ansatz als aussichtsreich. Es handelt sich dabei um einen Ansatz, welcher sich aus der Materialität des Untersuchungsgegenstandes selbst ergibt:

Statt mit den (zumal unzureichenden) theoretischen Ansätzen zur „Theorie der Literaturverfilmung“ „von außen“ an das Werk Pasolinis und Fassbinders heranzutreten, sollen zunächst ihre eigenen theoretischen Schriften – Essays, Reflexionen und Arbeitsnotizen – auf eine „innere“, implizite Theorie der Literatur-Film-Beziehungen hin untersucht werden, welche sich, so eine zentrale These dieser Arbeit, in ihnen verbirgt.

Das Zutagefördern dieser Theorie, die analytische Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Sprache, Literatur und Filmtheorie in der Perspektive Pasolinis und Fassbinders (Kapitel 1), bildet die Grundlage für die folgende Untersuchung der Literatur-Film-Beziehungen im künstlerischen Werk. Sie stellt ein „Handwerkszeug“ für die anschließende Analyse (Kapitel 2 und 3) bereit, in welcher eine Gegenüberstellung der Theorie mit dem praktischen filmischen Umgang mit Literatur angestrebt wird.

Wie im ersten Kapitel der Arbeit zu zeigen sein wird, steht im Zentrum der von Pasolini und Fassbinder in ihren theoretischen Texten entwickelten, ihrer Filmpraxis vorausgehenden und mit ihr in Wechselwirkung stehenden Konzeption literarisch-filmischer Wechselbeziehungen ein gemeinsamer Motivkomplex: Beide fokussieren den Motivkomplex der „inneren Bilder“ der subjektiven Phantasie des Autors/Filmmachers sowie des Zuschauers – und vermessen das Potential dieser „inneren Bilder“ als kognitives Bindeglied zwischen Literatur und Film. „È la stessa identica cosa“, beschreibt Pasolini in einem Interview das Verhältnis zwischen Literatur und Film und begründet diese Ansicht mit den imaginären Sequenzen eines „inneren Films“, in dessen Form beide in seinem Bewusstsein als Autor/Filmmacher entstehen: „[P]er me non c'è differenza tra immaginare una storia come film e immaginare una

8 Dieses Vorgehen wird etwa von Stefan Neuhaus (unter vielen anderen) als Grundsatz des von ihm herausgegebenen Sammelbandes beschrieben: „Stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Film, [...] dann lassen sich die unterschiedlichen Möglichkeiten und Realisierungen an Beispielen genauer beobachten.“ In: Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 9. Natürlich liegt das große Manko nach diesem Prinzip gestalteter Sammelbände im von Beitrag zu Beitrag wechselnden Untersuchungsinstrumentarium. Aus der theoretischen Heterogenität der Beiträge ergibt sich zwangsläufig das Problem ihrer mangelnden Vergleichbarkeit.

storia come romanzo scritto; non riesco ad immaginare il film come applicazione di un'altra espressione su una cosa raggiunta; deve nascere insieme..."⁹

Wie zu zeigen sein wird, gehen sowohl Pasolini als auch Fassbinder in Theorie und Praxis immer wieder der Frage nach, wie sich in einer Literaturverfilmung das Bewusstsein des Zuschauers mit den höchst subjektiven, literarisch evozierten „*inneren Bildern*“ des Regisseurs in Berührung bringen lässt – ohne dass diese dabei die subjektive Phantasie des Zuschauenden vollkommen überlagern.

Statt die Materialität eines fertigen intermedialen Produkts als Ausgangspunkt für ihre Reflexionen zu nehmen, kreisen Pasolini und Fassbinders Überlegungen um die phänomenologischen und kognitiven Dimensionen eines künstlerischen *Produktions- und Rezeptionsprozesses* „zwischen den Künsten“. „Cos'ha di caratteristico lo spettatore del film rispetto al lettore di libri di letteratura o di poesia?“,¹⁰ fragt etwa Pasolini – und bezieht, mit dieser Frage im Hinterkopf, den Rezeptionsprozess des lesenden/filmschauenden Zuschauers stets unmittelbar in den Arbeitsprozess als Regisseur mit ein. Ebenso wie Pasolinis Konzeption des intermedialen Rezeptionsprozesses seine eigenen Werke unmittelbar formt, fußt auch Fassbinders Arbeitsmethodik, sein charakteristischer Umgang mit Literatur im Film, auf seiner Vorstellung von der Kognition eines lesenden/filmschauenden Rezipienten. Es ist diese Vorstellung von der idealen intermedialen Rezeption, welche die Produktionsweise seiner Filme wesentlich bestimmt: Ziel ist ein Film, welcher nicht allein mit literarischen Vorlagen und Versatzstücken agiert, sondern dessen *Rezeptionsmodus literarisch ist*: „den man auch wie ein Buch lesen soll, [...] [w]o die Bilder nicht der Endpunkt der Phantasie sind.“¹¹

Indem Pasolini und Fassbinder sich in ihren Theorien auf die kognitive Aktivität des Lesers/Zuschauers konzentrieren, also den Prozess *intermedialer Rezeption* fokussieren, und zugleich stets selbstreflexiv die künstlerische Konzeption ihres eigenen *intermedialen Produktionsprozess* beleuchten, erscheinen beide Autoren/Regisseure

9 „Es handelt sich um genau die gleiche Sache. Für mich gibt es keinen Unterschied zwischen der Vorstellung einer Geschichte als Film und der Vorstellung einer Geschichte als geschriebener Roman; es gelingt mir nicht, mir den Film als Anwendung einer anderen Ausdrucksform auf einen vollendeten Gegenstand vorzustellen; das muss zusammen entstehen...“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2829.

10 „Was charakterisiert den Zuschauer des Films im Vergleich zum Leser literarischer oder lyrischer Werke?“ [Übersetzung A.J.F.]. Vgl. Fußnote 2.

11 Vgl. Fußnote 1.

ihrer Zeit deutlich voraus. Beeindruckenderweise füllen sie mit ihren Überlegungen eine Lücke der Intermedialitätsforschung, welche noch immer ungeschlossen und hochgradig aktuell erscheint: In jüngster Zeit ist von verschiedenen Autoren die krasse Vernachlässigung der *Produktions- und Rezeptionsseite* von Intermedialität betont worden. Wie Volker Roloff 2008 in seinem Aufsatz „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“ treffend bemerkt, sind nach wie vor „die meisten Untersuchungen zur Intermedialität eher ausweichend und unsicher, wenn es darum geht, den Status des Ich, des medialen Subjekts und damit des sogenannten Rezipienten bzw. ‚Nutzers‘ der Medien näher zu bestimmen – mit anderen Worten die rezeptionsästhetischen Aspekte der Intermedialität in den Mittelpunkt zu rücken.“¹² Ebenso rar sind Studien, die die spezifische „intermediale Poetik“ einzelner Künstler und somit die Produktionsseite von Intermedialität beleuchten.¹³

Mit der von ihnen entwickelten und im ersten Kapitel dieser Arbeit in vergleichender Analyse herauszuarbeitenden Theorie des *kognitiven Empirismus* als wichtiger Baustein der Literatur-Film-Beziehungen scheinen Pasolini und Fassbinder in diesem Sinne paradoxerweise – wiewohl sie sich selbst zeitlebens nicht in erster Linie als Theoretiker gerieren – als wissenschaftliche Vorreiter der heutigen, zunehmend an kognitiven Fragestellungen interessierten Intermedialitätstheorie.¹⁴

Welche Konsequenzen diese übereinstimmende Orientierung beider für ihre eigene Methode des filmischen Umgangs mit Literatur hat, wird in den Kapiteln 2 und 3 zu erörtern sein. In diesen Kapiteln strebt die Arbeit – in bewusster Absetzung von disparaten Beispielanalysen zur Problematik der Literaturverfilmung und intermedialen Wechselwirkungen in einzelnen Werken – die vergleichende Untersuchung der *Technik*

12 Volker Roloff: „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“. In: Joachim Paech, Jens Schröter (Hrsg.): *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 15-29. Hier: S. 18.

13 Beispiele für diesen Ansatz liefern: Uta Felten: *Traum und Körper bei Federico García Lorca. Intermediale Inszenierungen*. Tübingen: Stauffenburg 1998 sowie Wolfgang Bongers: *Julio Cortázers transtextuelle Ästhetik*. Tübingen: Stauffenburg 1999.

14 Jochen Mecke und Volker Roloff beschreiben den von Pasolini und Fassbinder reflektierten Fragenkomplex explizit als aktuelle literaturwissenschaftliche Herausforderung: „Immer noch wird [...] zu wenig bedacht, daß z.B. auch bei jeder Lektüre visuelle Phantasie nicht nur im Spiel ist, sondern eine konstituierende Funktion hat. Es handelt sich hier um das Potential innerer Bilder, besser noch innerer Filme, die in jedem Lektürevorgang hergestellt werden und die mit Traumsequenzen bzw. Tagtraumbildern vergleichbar sind. [...] [D]ie Lektüre [erscheint] als ein Prozeß der Inszenierung und Simulation von Intermedialität, als eine Verwandlung des Textes in einen dreidimensionalen Film.“ In: *Kino-(Ro-)mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1999, S. 13.

der beiden Autoren/Regisseure Pasolini und Fassbinder an. Ihre spezifische *Technik* der Gestaltung von Literatur-Film-Beziehungen soll hierbei organisch durch verschiedene Schaffensphasen verfolgt werden, und zwar mit Hilfe eines analytischen Handwerkszeuges, das auf den eigenen theoretischen Reflexionen der beiden Künstler (und der aus diesen hervorgehenden Theorie des *kognitiven Empirismus*) fußt.

Hierbei wird sich ein unschätzbare Vorteil des beschriebenen Vorgehens – der Konzentration auf die den Schriften beider inhärente intermediale Konzeption – zeigen; eröffnet dieses Vorgehen doch die Möglichkeit, nicht allein den Komplex der Literaturverfilmung als *eine* Facette der Literatur-Film-Beziehungen des Werkes beider zu erfassen – sondern darüber hinaus auch deren literarisches und filmisches Frühwerk mit dem *gleichen* Untersuchungsinstrumentarium analysieren zu können. Die literarisch-filmischen Übergangsprozesse und Wechselwirkungen, welche sich in Pasolinis und Fassbinders frühem Schreiben und in ihren ersten Filmen zeigen, sind Gegenstand von Kapitel 2. Die Analyse dieser Wechselwirkungen wird sich auf wenige ausgewählte, für die Forschungsabsicht relevante Werkauschnitte beschränken, um das Wirken der eigenen intermedialen Theorie des *kognitiven Empirismus* in der Praxis pointiert herausarbeiten zu können.

Auch in Kapitel 3, welches sich schließlich der vergleichenden Untersuchung der Literaturverfilmungen widmet, sind nicht erschöpfende Filmanalysen – welche in den Fällen beider Regisseure zur Genüge zu finden sind – das Ziel der Analyse, sondern vielmehr die präzise, detaillierte Illustration innovativer künstlerischen Ausdrucksformen, welche Pasolini und Fassbinder für ihre Theorie finden.

Im Jahr 1975 – dem Jahr von Pasolinis brutaler Ermordung – ist das Werk Fassbinders noch von der internationalen Bekanntheit und Anerkennung entfernt, welche ihm gegen Ende der 1970er Jahre (durch Filme wie *Die Ehe der Maria Braun* (1978) und *Berlin Alexanderplatz* (1979/80)) endgültig zuteil werden wird.

Angesichts dieser Tatsache erscheint es als unwahrscheinlich, dass Pasolini mit den Filmen oder gar den Schriften des jüngeren Regisseurs vertraut gewesen ist. Dass Fassbinder im Umkehrschluss zumindest die Filme Pasolinis sehr wohl zur Kenntnis genommen und geschätzt hat, lässt sich durch seine Schriften belegen.¹⁵ Dennoch kann

15 So taucht Pasolinis *Salò* auf Platz 5 von Fassbinders „Hitliste“ der gelungensten je gemachten Filme auf. Diese „Hitliste“ findet sich neben einem Dutzend weiterer in Rainer Werner Fassbinder: *The Anarchy*

nur in geringem Maße von einem direkten Einfluss ausgegangen werden: Wie im abschließenden Kapitel dieser Arbeit (3.2) im Detail nachzuweisen sein wird, betrifft die einzige belegbare *direkte* Einflussnahme Pasolinis auf den jüngeren Fassbinder die letzten Filme der Regisseure, bei denen es sich nicht zufällig um Literaturverfilmungen handelt: Fassbinders *Querelle* (1982) und Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

So unterschiedlich das übrige Werk beider aber auf den ersten Blick auch sein mag – es erscheint durch seinen innovativen filmischen Umgang mit Literatur geeint. Die Adaptionstechnik Pasolinis und Fassbinders beruht auf einer radikal subjektiven Verinnerlichung und einer körperlich-sinnlichen „Veräußerlichung“ literarischer Vorlagen. Ins Medium Film übertragen entfalten diese neue, vom Regisseur bis ins Extrem subjektiv gefärbte Bedeutungen. Im Film lassen Pasolini und Fassbinder ihre literarischen Vorlagen – zum Kanon gewordene, scheinbar „festgeschriebene“ Worte – zu jener *Körperlichkeit* erwachen, welche, wie in Kapitel 1.2.6 zu erläutern sein wird, ein weiteres zentrales gemeinsames Motiv ihres Werkes bildet.

Die einzigartige Technik, durch welche Pasolini und Fassbinder in ihren Filmen Worte zu lebendiger Körperlichkeit und zu gesellschaftskritischer Anklage erwachen lassen, in all ihrer Vielschichtigkeit analytisch nachzuzeichnen ist die Absicht der folgenden Untersuchung.

of the Imagination. Interviews, Essays, Notes, hrsg. von Michael Töteberg und Leo Lensing. Baltimore: John Hopkins University Press 1992.

1 Die theoretische Konzeption des Verhältnisses von Literatur und Film in Pasolinis und Fassbinders Essays, Reflexionen, Arbeitsnotizen und Interviews

1.1 Pasolinis und Fassbinders Selbstverständnis und die ideologisch-künstlerischen Grundlagen ihrer theoretischen Schriften ‚Empirismo eretico‘ und ‚Filme befreien den Kopf‘

Ein Vergleich von Pasolinis und Fassbinders theoretischen Schriften gestaltet sich auf den ersten Blick als schwierig – aus mehreren Gründen. Die beiden für eine Konzeption des Verhältnisses von Literatur und Film grundlegenden Quellen – Pasolinis 1972 unter dem Titel *Empirismo eretico*¹⁶ veröffentlichte Aufsatzsammlung zu Sprache, Literatur und Kino einerseits und Fassbinders posthum von Michael Töteberg herausgegebene Essaysammlung *Filme befreien den Kopf* (1984)¹⁷ andererseits weisen auf den ersten Blick nicht nur bedeutende formale und stilistische Ungleichheiten auf; auch der innere logische Zusammenhang der Bände sowie die jeweilige Aussageabsicht ihrer Autoren unterscheiden sich grundlegend: Während *Empirismo eretico* als eine Sammlung einiger seiner zwischen 1964 und 1971 entstandenen Aufsätze von Pasolini selbst zusammengestellt und in drei Kapitel (die um die thematischen Zentren „Lingua, Letteratura, Cinema“ kreisen) eingeteilt wird, während dem Band auf diese Weise in seinem Aufbau eine präzise argumentative Struktur zugrunde liegt, handelt es sich bei *Filme befreien den Kopf* um die erst zwei Jahre nach Fassbinders Tod von Töteberg initiierte Zusammenstellung zentraler, „verstreut publizierte[r] und bislang unveröffentlichte[r] Texte Fassbinders aus den Jahren 1966 bis 1982“.¹⁸ Der Band ist weder von Fassbinder selbst autorisiert noch weist er eine mit der Pasolinis vergleichbare, übergeordnete argumentative Struktur auf. Neben in groben Zügen formal sowie in ihrer Veröffentlichungsabsicht mit jenen Pasolinis vergleichbaren theoretischen Essays¹⁹ sind in ihm so unterschiedliche Textsorten wie Exposé,²⁰

16 Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*. In: Ders.: *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, hrsg. von Walter Siti und Silvia De Laude. Band 1. Mailand: Mondadori 1999. S. 1245-1683.

17 Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, hrsg. von Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Fischer 1986.

18 Ebd., S. 7 (Anmerkung vom Herausgeber Michael Töteberg).

19 Hierunter fallen Fassbinders grundlegender, erstmals in der „Zeit“ veröffentlichter Aufsatz zu seiner Technik der Literaturverfilmung und zur enormen Bedeutung von Döblins Roman für sein Gesamtwerk: „Die Städte des Menschen und seine Seele. Einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘“ (S. 81-90). Außerdem sein zu einiger Bekanntheit gelangter Aufsatz zu Douglas

Überlegungen zu unrealisiert gebliebenen Filmprojekten,²¹ Stellungnahmen zu aktuellen kulturpolitischen Fragen und Ereignissen und Fragmente verschiedener Art enthalten.

Die unterschiedliche Natur der beiden Bände – sowie jene der in ihnen enthaltenen Texte – erklärt sich bereits aus dem differierenden Selbstverständnis Pasolinis und Fassbinders. Zweifellos erscheint das Werk beider auf den ersten Blick durch seine vielfältigen Ausdrucksformen sowie durch die unheimliche, pausenlose, nahezu manische parallele Produktivität seiner Schöpfer in all diesen Ausdrucksformen verbunden: Wie Walter Siti als Herausgeber von Pasolinis gesammelten Werken berechnet hat, umfasst dessen schriftstellerische Produktion (in Lyrik, Prosa, Zeitungsartikeln, theoretischen Aufsätzen u.a.) zwischen 1940 und seiner Ermordung im Jahr 1975 zusammengenommen mehr als zwanzigtausend Schreibmaschinenseiten (Erstfassungen und Umarbeitungen ausgenommen).²² Während die schriftstellerische Seitenbilanz Fassbinders bedeutend magerer ausfällt (21 Theaterstücke bzw. Theaterstückbearbeitungen, zwei Gedichtbände, vereinzelte Prosastücke, Drehbücher), beeindruckt seine Produktivität als Regisseur umso mehr: Zwischen 1969 und 1982 vollendet Fassbinder insgesamt 36 Spielfilme und zwei Fernsehserien, von denen allein *Berlin Alexanderplatz* mit 13 Teilen plus Epilog auf eine Gesamtlänge von fast 16 Stunden kommt. Dem stehen auf Seiten Pasolinis lediglich 12 Spielfilme, und damit ein quantitatives Drittel, gegenüber (Dokumentarfilme, Filmessays und episodische Beiträge zu Gemeinschaftsprojekten nicht inbegriffen). Bei vergleichbarer Ausdruckswut ist der *Schwerpunkt* der Produktivität beider also ein jeweils anderer. Fassbinders Selbstzeugnis „Film [ist] wohl doch das Medium [...], mit dem ich mich am meisten identifiziere“²³ steht Pasolinis Anspruch an sich selbst als ein Intellektueller gegenüber, welcher, sofern es für das seinem Schaffen stets übergeordnete politische

Sirk: „Imitation of Life. Über Douglas Sirk“ (erstmal veröffentlicht in „Fernsehen und Film“, 1971, Heft 2) (S. 11-25) sowie die Aufsätze über Claude Chabrol („Schatten freilich und kein Mitleid. Über Claude Chabrol“) (S. 28-35) und Michael Curtiz („Michael Curtiz – Anarchist in Hollywood“ (unvollendet)) (S. 94-96). Alle in *Filme befreien den Kopf*.

20 Ebd., „In einem Jahr mit dreizehn Monden“ (S. 43-68), „Vorbemerkungen zu ‚Querelle‘.“ (S. 116-118).

21 Ebd., „Vorbemerkungen zu dem Spielfilm-Projekt ‚Kokain‘“ (S. 91-93), „Gehabtes Sollen – gesolltes Haben. Über Gustav Freytags Roman ‚Soll und Haben‘ und die verhinderte Fernsehverfilmung“ (S. 36-39).

22 Vgl. Piergiorgio Bellocchio: „Disperatamente italiano“. In: Pier Paolo Pasolini: *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, hrsg. von Walter Siti und Silvia De Laude, Mailand: Mondadori 1999, S. XIII-XXXIX. Hier S. XXXII.

23 Rainer Werner Fassbinder: „Die Städte des Menschen und seine Seele. Einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In: Ders.: *Filme befreien den Kopf*, S. 84-85.

Mandat als fruchtbar erscheint, neben der des Autors und Filmemachers sogar in die Rollen des Journalisten und Semiotikers, des Soziologen und Anthropologen schlüpft. Hiermit soll Fassbinder keinesfalls sein gesellschaftskritischer Anspruch, seinem Werk die politische Brisanz abgesprochen werden. Das politische Gewicht seiner Künstlerpersönlichkeit ist zu recht immer wieder betont worden; nach seinem Tod im Jahre 1982 im Alter von nur 37 Jahren ist gar seine Einschätzung als filmischer „Chronist der inneren Geschichte der Bundesrepublik“²⁴ oder auch „bundesdeutscher Balzac“²⁵ zu einiger Popularität gelangt. Die direkte Einmischung Fassbinders in zeitgenössische Debatten beschränkte sich jedoch im Großen und Ganzen – und hier liegt ein bedeutender Unterschied zu Pasolini – auf die Ebene seiner Kunst; und hierbei zuallererst auf seine Theater- und Filmarbeit.²⁶ Inwieweit Pasolinis Selbstverständnis von dieser Politik eines künstlerischen „Praktikers“ abweicht, beweist die Tatsache, dass allein seine als Teil der gesammelten Werke erschienenen *Saggi sulla politica e sulla società*²⁷ – als Zeitungsartikel und Aufsätze, deren Schwerpunkt *nicht* unmittelbar literatur- oder filmkritisch bzw. auf das eigene Werk bezogen ist²⁸ – mehr als 1900 Seiten umfassen. Schreiben erscheint für Pasolini (anders als für Fassbinder) insofern als eine beständige Pflicht des Intellektuellen, als dass es einen Akt des Wissens, der Bewusstwerdung und Bewusstmachung darstellt – diese Essenz lässt sich unter anderem aus folgenden Zeilen seines unter dem Titel „Il romanzo delle stragi“ zu Bekanntheit gelangten Artikels ziehen:

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere.²⁹

24 Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Bertz + Fischer 2000, S. 59.

25 Michael Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*. Hamburg: Rowohlt 2002, S. 7.

26 Auf Fassbinders 2005 erstmals veröffentlichte und weitgehend unbekanntes Lyrik und Prosa wird in Kap. 2.2.4 näher einzugehen sein. Vgl. Rainer Werner Fassbinder: *Im Land des Apfelbaums. Gedichte und Prosa aus den Kölner Jahren 1962/63*, hrsg. von Juliane Lorenz und Daniel Kletke. München: SchirmerGraf 2005.

27 Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*.

28 Hingegen ist Pasolinis Literatur- und Filmkritik im Band *Saggi sulla letteratura e sull'arte* veröffentlicht; zusätzlich befindet sich eine Sektion mit Texten und Interviews zum Kino im zweiten Teil der zweibändigen, ebenfalls im Rahmen der gesammelten Werke erschienenen Ausgabe *Per il cinema*.

29 „Ich weiß, weil ich ein Intellektueller bin, ein Schriftsteller, der versucht, all das zu verfolgen, was passiert, all das kennenzulernen, was darüber geschrieben wird, sich all das vorzustellen, was man nicht

Dieses von Pasolini als untrennbar empfundene Doppel-Mandat des Intellektuellen/Schriftstellers findet sich in Fassbinders Selbstverständnis nicht in dieser Form wieder. Für Fassbinder erfüllt nicht das Schreiben, sondern allein das Filmemachen die von Pasolini implizierte zentrale Funktion der gesellschaftskritischen Bewusstwerdung und Bewusstmachung: „In meinen Filmen stelle ich die Fragen, die ich mir selbst auch stelle, und meine Technik besteht darin, die Zuschauer dazu zu bringen, sich diese Fragen ebenfalls zu stellen. Das heißt, es geht darum, sie zu sensibilisieren.“³⁰

Bei seinen in *Filme befreien den Kopf* gesammelten theoretischen Essays handelt es sich in diesem Sinne nicht um unmittelbar „politische“ Texte; allenfalls erscheinen sie als indirekt politisch, insofern ihr Autor in ihnen die Wirksamkeit gesellschaftskritischer Verfahren auslotet, die er dann im Film anwenden will.³¹ Fassbinders (theoretisches) Schreiben ist in diesem Sinne in seiner politischen Effizienz dem Filmemachen stets untergeordnet. Das Gegenteil lässt sich über Pasolinis *Empirismo eretico* sagen: Obwohl der Leser es hier eigentlich mit theoretischen, stark von Strukturalismus und Semiotik beeinflussten Texten zu tun hat, die sich größtenteils an der Grenze zwischen Literatur- und Filmkritik sowie Literatur- und Filmtheorie und -geschichte bewegen, handelt es sich um fundamental politische Texte, wie Pasolini selbst immer wieder betont: „[S]arebbe auspicabile“, so sein Schlusswort zur Buchpräsentation von *Empirismo eretico* in der römischen „Libreria Croce“ (mit Redebeiträgen von Enzo Siciliano, Gian Carlo Ferretti und Giorgio Napolitano) im Juni 1972, „che i critici

weiß, oder was verschwiegen wird; jemand, der auch fernliegende Fakten miteinander verknüpft, der die Einzelteile und Bruchstücke eines zusammenhängenden politischen Gesamtbildes miteinander verbindet, der dort die Logik wiederherstellt, wo Willkür, Wahnsinn und Geheimnis herrschen. All das gehört zu meinem Beruf und zum Instinkt meines Berufes.“ Übersetzung Thomas Eisenhardt. In: Pier Paolo Pasolini: *Freibeuterschriften*. Berlin: Wagenbach 1978, S. 80. Der ursprüngliche Titel des Artikels im „Corriere della Sera“ vom 14. November 1974 war „Che cos'è questo golpe?“ In: Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 363.

30 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, hrsg. von Robert Fischer. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2004, S. 324.

31 Vgl. etwa Fassbinders Reflexionen zum unterschwellig gesellschaftskritischen Potential von Douglas Sirk's Filmästhetik in seinem in *Filme befreien den Kopf* enthaltenen Aufsatz „Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk“ (S. 11-24). Nähere Erläuterungen zu diesem Aufsatz enthält Kap. 1.2.4 dieser Arbeit.

cercassero di cogliere l'elemento continuo del libro, cioè l'elemento politico".³² Es mag paradox erscheinen, dass es sich bei einem seiner – nach eigener Aussage – pessimistischsten, in der Gesellschaftskritik kompromisslosesten und daher beklemmendsten Bücher³³ nicht um einen Roman oder um eine unmittelbare soziopolitische Analyse, sondern ausgerechnet um eine Sammlung von Schriften zu „Sprache, Literatur und Kino“ handelt. Pasolini selbst löst dieses Paradoxon auf, wenn er seine film- und literaturkritischen sowie linguistischen Analysen zu einer Methode erklärt, Symptome zutagezufördern, an welchen sich gesellschaftliche Missstände, wie durch ein Brennglas betrachtet, in überdeutlicher Weise zeigen: „[S]ul piano linguistico, si riproduce, in modo meno drammatico, e più facilmente osservabile, ciò che avviene sul piano socio-politico".³⁴ Ob er die schleichende Mutation und Gleichschaltung der italienischen Sprache von ihrer latinisiert-dialektalen Doppelnatur in eine technokratische Nationalsprache beschreibt, ein Panorama der italienischen Gegenwartsliteratur auf der vergeblichen Suche nach einer eigenen Sprache, die sich dieser technokratischen Sprache entgegensetzten ließe, zeichnet oder das Kino als hoffnungsbesetzte, da potentiell unkontaminierte „lingua scritta della realtà“³⁵ entdeckt – der Fluchtpunkt von Pasolinis Aufsätzen ist stets ein politischer. Die linguistischen, literarischen und filmischen Analysen offenbaren Symptome der in den 1960er und 1970er Jahren durch den Neokapitalismus in der italienischen Gesellschaft verursachten, von Pasolini beobachteten „mutazione antropologica“³⁶ in Sprache, Literatur und Film – und suchen nach neuen Ausdruckformen, die sich dieser Mutation entgegensetzten ließen, auch und insbesondere im eigenen Schreiben und Filmemachen.

32 „Es wäre wünschenswert, die Kritiker würden das zusammenhängende Element des Werkes zu erfassen suchen, nämlich das politische Element.“ [Übersetzung A.J.F.]. Vgl. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 2940.

33 Insbesondere die Seiten des ersten Teils seines Buches *Empirismo eretico*, so Pasolini in seiner Adresse „Al lettore“, „sono certo tra i meno allegri che io abbia mai scritto – e certamente io non ho mai scritto cose allegre, [...] ma questi sono particolarmente angosciosi“. In: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1306. [„gehören gewiß zu den am wenigsten erfreulichsten, die ich je geschrieben habe. Sicherlich habe ich niemals erfreuliche Dinge geschrieben, [...] aber diese hier sind [...] besonders bedrückend“. Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrungen ‚Empirismo eretico‘*. Frankfurt a. M.: Ullstein 1982, S.63.]

34 „Auf linguistischer Ebene bildet sich in weniger dramatischer und leichter zu beobachtender Weise das nach, was auf soziopolitischer Ebene geschieht.“ [Übersetzung A.J.F.]. In: Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1290.

35 Welche in Pasolinis Analogie der Gegenpart zur „mündlichen Sprache“ der Realität in ihren empirischen Erscheinungsformen ist.

36 Auf diesen Schlüsselbegriff, der im Zentrum von Pasolinis Kritik steht, wird u.a. in Kap. 3.2 einzugehen sein.

An dieser Stelle wird deutlich, inwiefern Pasolinis Aufsätze bei genauerer Betrachtung doch wieder in die Nähe von Fassbinders Essays rücken: Ihrem allgemeingültigen politisch aufklärerischem Anspruch zum Trotz erscheinen auch sie als ein Medium, durch welches ihr Autor die gesellschaftskritische Wirksamkeit von literarischen und filmischen Verfahren auslotet, welche er selbst anwenden will oder bereits anwendet.³⁷ Auch der Fluchtpunkt von Pasolinis Schriften ist letztlich die eigene künstlerische, literarisch-filmische Praxis. So wie die Schriften beider auf im eigenen Schreiben und Filmemachen gewonnenen Erfahrungen basieren, so stehen sie mit diesem in ständiger Wechselwirkung – und ihr Ziel ist letztlich nicht bloß eine Bestandsaufnahme, sondern darüber hinaus die Entwicklung einer gesteigerten Bewusstheit gegenüber den Möglichkeiten zukünftiger Arbeitsmethoden auf Basis des Erlebten, Gelesenen, Geschaffenen: So gibt es wohl kein Dokument, welches den entscheidenden Einfluss von Fassbinders Begegnung mit den Hollywood-Melodramen Douglas Sirks auf seinen eigenen Regiestil in all seinen Facetten und all seiner Konsequenz deutlicher spürbar machen könnte als der in *Filme befreien den Kopf* enthaltene Aufsatz „Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk.“³⁸ In ganz ähnlicher Weise wird in Pasolinis „Diario linguistico“³⁹ die Vorbildfunktion Dantes und Gramscis für sein eigenes Werk nachvollziehbar; der Zweck der literaturkritischen und –geschichtlichen Abhandlungen ist stets die Positionierung des eigenen Schreibens zum Schreiben anderer. Die Struktur der Aufsätze beider verläuft wellenartig zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, dem Fremden und dem Eigenen.

Diese wellenartige Bewegung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, die die Form des Wechsels zwischen höchst subjektiver Aneignung und distanzierendem Ausstellen „fremden“ Schaffens annimmt, findet sich nicht zuletzt unmittelbar im praktisch-filmischen Umgang beider mit (Welt-)Literatur wieder. Wie in den folgenden Kapiteln noch genauer zu veranschaulichen sein wird, erscheint die *künstlerische* Methode beider

37 Dass Pasolini selbst der ausschließlichen Reduzierung von *Empirismo eretico* auf ein autoreferentielles künstlerisches Selbstbekenntnis entgegengearbeitet hat, erklärt sich aus dem beschriebenen kompromisslosen politischen Anspruch, welchen er mit dem Buch verband. Wie Guido Fink in seinem Vorwort zur bei Garzanti erschienenen Einzelausgabe von *Empirismo eretico* treffend beschreibt, betrachtete Pasolini das Abstempeln seiner Aufsätze als unpolitische Erklärungen seiner persönlichen Poetik als „un modo comodo e garbato di liberarsene.“ [„eine bequeme und höfliche Art, sich ihrer zu entledigen.“, Übersetzung A.J.F.] In: Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*. Mailand: Garzanti 2000, S. XIII (Einleitung).

38 In: Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 11-24.

39 In: Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1287-1304.

in diesem Sinne bereits in der Struktur der *theoretischen* Texte vorgeformt: Der Umgang mit „fremdem“ Material in den theoretischen Texten steht in Analogie zum Umgang mit literarischen Vorlagen und „Versatzstücken“ im Film. In den theoretischen Schriften wie in der Kunst dient das individuell Erlebte, Gelesene, bereits Geschaffene als ein unschätzbar wertvoller Materialfundus, anhand dessen Pasolini und Fassbinder ihre eigenen Arbeitsmethoden permanent bewusst hinterfragen und sie, in einem nie abreißenden Prozess der Selbstverbesserung, in ihrer Wirksamkeit intensivieren und in ihrer ästhetischen Originalität verwandeln.

Nicht allein die übereinstimmende Struktur, das gemeinsame *Formprinzip* der in *Empirismo eretico* und *Filme befreien den Kopf* gesammelten Aufsätze sowie die gemeinsame *Funktion* der Bewusstwerdung und Selbstverbesserung, welche die Texte für Pasolini und Fassbinder erfüllen, nähern die beiden Bände einander an; dem genauen analytischen Blick auf diese Essays eröffnen sich darüber hinaus auch ungeahnte *stilistische* Übereinstimmungen.

Diese überraschen umso mehr, als dass das Verhältnis beider zur Literatur im Allgemeinen und zu ihrem eigenen Schreiben im Besonderen auf den ersten Blick ein durchaus unterschiedliches ist: Während Pasolini als studierter Literaturwissenschaftler⁴⁰, junger Gründer der „Academiuta di lenga furlana“⁴¹ („Akademie Friaulischer Sprache“) und Italienischlehrer an Schulen im Friaul und später in Ciampino Sprache und Literatur mit einem wissenschaftlich-analytischen Ansatz begegnet, welcher unter anderem auch im Stil, der Terminologie und dem Aufbau von *Empirismo eretico* spürbar ist, lehnt Fassbinder ebenso wie die Rolle des Intellektuellen auch jene des Wissenschaftlers für sich selbst strikt ab. Seine Essays sind geprägt von einer anti-intellektualistischen Haltung, welche sich auch und insbesondere auf sein Verhältnis zur Literatur bezieht: „[E]ntscheidend ist doch, ob ein Autor die richtigen Mittel für seine Intentionen wählt, nicht, ob er auch noch deren Erfinder ist, das mag Literaturhistoriker beschäftigen, für den Leser spielt das keine Rolle“, schreibt

40 Pasolini schließt sein Studium 1945 an der Universität Bologna mit einer Abschlussarbeit im Bereich Italienische Literatur mit dem Titel *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti* ab. 1993 ist diese Arbeit bei Einaudi erschienen, als Herausgeber fungierten Marco Antonio Bazzocchi und Ezio Raimondi. Tatsächlich handelte es sich um das zweite Abschlussarbeitsprojekt Pasolinis, welches er anfertigte, nachdem die Anfangskapitel seines ersten Projekts (über zeitgenössische Kunst, betreut von Roberto Longhi) während des Krieges verloren gegangen waren.

41 Pasolini gründete diese am 18. Februar 1945 in seinem Heimatort Casarsa della Delizia.

Fassbinder etwa in seinem Essay über Döblins *Berlin Alexanderplatz*⁴² – und distanziert sich damit bewusst von der Rolle des Literaturgeschichtlers, welche er implizit gegen jene des „naiven“, eines fundierten Vorwissens entbehrenden Lesers ausspielt. Es ist eben diese Naivität eines nicht wissenschaftlich „vorbelasteten“ Lesers und Autors/Regisseurs, welche sich als ein Leitmotiv durch die von Fassbinder gegebenen Stellungnahmen zu seinem Werk zieht. An Alexander Kluge, welchen er in Interviews mit ironischem Seitenhieb als „Dr. Kluge“⁴³ zu betiteln pflegt, missfällt ihm nichts mehr als die Verkopftheit seiner Filme. In ganz ähnlicher Weise fällt sein Urteil zu Brecht aus: „Was mich an Brechts Lehrstücken stört, ist ihre Trockenheit.“⁴⁴ Nicht nur was sein eigenes *künstlerisches* Schaffen betrifft, erscheint die Maxime, mit welcher er auf dessen Verbesserung hinarbeitet, die Aufgabe einer zwanghaften Überlegtheit zugunsten einer intuitiven Einfachheit zu sein („[W]ir müssen halt bei allem, was wir machen, überlegen, warum wir’s machen und so, aber eines Tages, da bin ich sicher, werd ich’s schaffen, auch nur noch naive Sachen zu erzählen.“)⁴⁵ Auch die Maxime seiner *theoretischen Essays* ist die der naiven, unverfälschten Beobachtung – welcher die Methode wissenschaftlicher Analyse diametral gegenüber steht: „Mehr und dann auch Genaueres zu Döblins spezifischem Erzählstil sollen andere sagen“.⁴⁶

Zweifellos ist Fassbinders aus seiner anti-intellektualistischen Ideologie resultierender Gestus der „Naivität“ als Provokation zu verstehen, welche sich aus dem Kontext des literarischen und kinematographischen Milieus seiner Zeit erklärt. Das Beharren auf Naivität und Emotionalität als literarische und filmische Grundkonstanten lässt sich in diesem Sinne, wie Christian Braad Thomson im Zusammenhang mit Fassbinders Affinität zum Genre des Hollywood-Melodrams treffend festgestellt hat, als Trotz- und Protestreaktion werten: „Er arbeitete mit Gefühlen und verachtete die allgemeine Tendenz in den siebziger Jahren, jeden Schritt, den jemand tut, zu theoretisieren oder zu analysieren. Denn das hätte bedeutet, dem Publikum die Freude am entdecken zu nehmen.“⁴⁷ Wiewohl Fassbinder die Filme seiner Kollegen Alexander Kluge, Werner Schroeter, Walter Bockmayer, Werner Herzog, Volker Schlöndorff u.a. durchaus mit

42 In: Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 89

43 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 231.

44 Ebd., S. 345.

45 Ebd., S. 235.

46 Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 90.

47 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 225 (Anmerkung von Braad Thomson).

Interesse verfolgte, machte ihn bekanntlich gerade sein Beharren auf populären Formen (vom kritischen Volksstück über Gangster- und Science-Fiction-Film bis zum Hollywood-Melodram) gegenüber dem „Neuen Deutschen Film“ zu einem Außenseiter.⁴⁸ Diese Vorliebe für das „Populäre“, unmittelbar Zugängliche, Direkte und Unpräzise schlägt sich unmittelbar im Stil der in *Filme befreien den Kopf* gesammelten Essays nieder. Der lapidare Tonfall dieser Essays, ihre schnörkellose Sprache, ihr Vokabular, das nicht nur auf jegliche wissenschaftliche Terminologie und weitestgehend auch auf Fremdwörter jedweder Art verzichtet, sondern darüber hinaus stellenweise unvermittelt ins Derbe, Frivole überwechselt (so ist etwa der Aufsatz zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* durchsetzt von Ausdrücken wie „angetörnt“,⁴⁹ „verkorkste[r] Dreck“,⁵⁰ „Weiber“⁵¹ u.a.) – all diese Eigenheiten fügen sich zu einem Sprachduktus des (vermeintlich) „Naiven“ zusammen, welcher nicht zuletzt in krassem, provokativem Kontrast zur „Szientifizierung“ literaturwissenschaftlicher Texte als Tendenz der 1970er Jahre steht. Tatsächlich erscheint es in diesem Sinne als unzutreffend oder zumindest als unzureichend, selbst Texte wie Fassbinders Aufsatz zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*, welchen durchaus eine literaturwissenschaftliche Komponente innewohnt (wenn auch ihr Gewinn stets auf das eigene Schaffen gerichtet ist) als „literaturwissenschaftlich“ zu bezeichnen. Ebenso entziehen sich Fassbinders Essays zu Douglas Sirk, Claude Chabrol, Walter Bockmayer und Michael Curtiz einer eindeutig filmwissenschaftlichen Etikettierung – und das, obwohl ihr Autor, wie er im Nebensatz in mehr als einem Interview offenbart hat, durchaus eine Affinität zu filmtheoretischen Fragestellungen sowie zur akademischen Auseinandersetzung mit diesem Medium empfunden hat.⁵² In Folge seiner zweifachen erfolglosen Bewerbung

48 Was ihn vom „Neuen Deutschen Film“ trennt, hat Fassbinder selbst prägnant formuliert: „Der neuere deutsche Film hat nämlich seit langem versäumt, sein Publikum zu unterhalten. Wir Regisseure versuchen vor allem Probleme darzustellen, ohne dabei an den Unterhaltungswert zu denken. Meiner Meinung nach muss man beides vereinbaren können, und wenn es gelingt, wird man eines Tages vielleicht auch einen Film machen können, der international Erfolg erzielt. Ich finde das nämlich inzwischen ziemlich wichtig, dass man aus dem deutschen Ghetto herauskommt und von außen neue Inspirationen bekommt und sich überhaupt mehr mit der restlichen Welt auseinandersetzt.“ Vgl.: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 263.

49 In: Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 81.

50 Ebd., S. 84.

51 Ebd., S. 87.

52 So gesteht Fassbinder in einem Interview seine Lektüre zweier der angesehensten wissenschaftlichen Zeitschriften zum Film: „Und dann gab’s da mal so ein Institut in München, das Deutsche Institut für Film und Fernsehen, da konnte man so Filmliteratur aus dem Ausland lesen, die *Cahiers du cinéma* und *Sight and Sound*, man konnte auch reden und man konnte zugucken, wie andere Leute Filme schneiden.“

an der Berliner Filmhochschule kommt Fassbinder zwar als gelernter Schauspieler, jedoch als regietechnischer Autodidakt zum Film; ebenso wie Pasolini, welcher immer wieder (in verdächtig defensiver Weise) den laienhaften Experimentalcharakter seiner ersten Filme betont.⁵³ Es sind seine „ganz und gar unakademischen, extrem persönlichen“⁵⁴ Erfahrungen als Filmzuschauer und auch als Leser, die Fassbinders Verhältnis zu beiden Medien und seine Arbeit in diesen nach eigener Aussage prägen und beeinflussen; Erfahrungen, welche sich bis in seine Kindheit zurückverfolgen lassen, in ein Elternhaus, von welchem er selbst rückblickend feststellt: „[D]a gab’s halt nichts anderes als Literatur und Kunst. Wenn sie mir was geschenkt haben, dann haben sie mir einen Dürer-Band geschenkt, als ich fünf war...“⁵⁵ Ein von Fassbinder selbst nicht explizit gemachtes Motiv für die in seinen theoretischen Essays immer wieder zur Schau gestellte „Naivität“ und provokative stilistische Impertinenz mag auf Grundlage dieser Tatsachen in einer gefühlten Unterlegenheit gegenüber terminologisch geschulten Kritikern und Mitgliedern der „Accademia“ liegen: Anstatt in seinen theoretischen Essays eine Sprache nachzubilden, die nicht die seine ist, wählt Fassbinder den Weg der konsequenten stilistischen Antithese. Sein Ressentiment gegenüber der literatur- und filmwissenschaftlichen Intellektualisierung von Kunstwerken in Form wissenschaftlicher Aufsätze führt ihn bemerkenswerterweise nicht etwa zu einer *Aufgabe* des eigenen (im weitesten Sinne) literatur- und filmtheoretischen Schreibens, sondern allein zu einem bewusst ungeschliffenen, anti-wissenschaftlichen Stil, hinter welchem, so liegt nahe zu vermuten, nicht zuletzt eine vorausgenommene Verteidigungshaltung steht. Nicht zufällig ergänzt Fassbinder den Titel von sechs der insgesamt 16 in *Filme befreien den Kopf* enthaltenen Essays um einen Untertitel, welcher in überdeutlicher Weise eine Attitüde des *Understatements* offenbart: „... Schatten freilich und kein Mitleid. *Ein paar ungeordnete Gedanken zu* Filmen von

Da gab’s einen Schneidetisch, wo ich mir an einem Tag das Schneiden beigebracht habe.“ Vgl.: Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 249.

53 „Sono arrivato al cinema dopo quarant’anni, e questo fatto è stato fondamentale: ho girato il mio primo film semplicemente per esprimermi in una tecnica differente, tecnica di cui ignoravo tutto e che ho appreso con questo primo film. E per ciascun altro film, ho dovuto imparare una tecnica differente e adatta.“ [„Ich bin nach 40 Jahren zum Kino gelangt, und diese Tatsache ist maßgeblich gewesen: Ich habe meinen ersten Film einfach gedreht, um mich in einer anderen Technik auszudrücken, einer Technik, von der ich nichts wusste und die ich erst mit diesem ersten Film gelernt habe. Und für jeden weiteren Film habe ich eine unterschiedliche und adäquate Technik lernen müssen.“, Übersetzung A.J.F.]. In: Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2906.

54 Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 81.

55 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 273.

Claude Chabrol“;⁵⁶ „Die Städte des Menschen und seine Seele. *Einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘*“;⁵⁷ „Michael Curtiz – Anarchist in Hollywood? *Ungeordnete Gedanken zu einer scheinbar paradoxen Idee*“⁵⁸ [Hervorhebung A.J.F.]. Mit der leicht variierenden Untertitelphrase weist Fassbinder auf die vermeintlich chaotische Struktur seiner Essays voraus, charakterisiert die Texte bereits im Vorhinein für den Leser als nicht vollständig ausformuliert („ein paar“, „einige“) und provisorisch; ihr Strukturprinzip als assoziativ-subjektiv („Gedanken“) – wie um einer erwarteten Kritik ihrer offensichtlichen Schwachstellen zuvorzukommen. Wiewohl er die Essays nach ihrer Vollendung durchaus im akademischen Kontext (u.a. innerhalb eines Bandes der „Reihe Film“ des Hanser Verlags) veröffentlicht, impliziert ihr Untertitel paradoxerweise stets ihre Unfertigkeit, Unordnung und Unvollkommenheit sowie den Unwillen oder aber die Unfähigkeit ihres Autors, sie in eine angemessene Form zu bringen, zu „ordnen“ und abzuschließen. Eben dieser permanente Verweis auf die Unfertigkeit des Geschriebenen kennzeichnet auch Pasolinis in *Empirismo eretico* gesammelte Essays. Der *Widerspruch* zwischen dem unbedingten Bedürfnis, zum literatur- und filmtheoretischen Diskurs beizutragen und der gleichzeitigen expliziten Weigerung, strukturelle und logische Normen dieses Diskurses zu akzeptieren und die eigenen Ausführungen einer Lösung zuzuführen, in ihnen zu einem Fazit zu gelangen, ist auch Pasolinis Essays eingeschrieben – seinem Status und seiner Expertise als Literaturwissenschaftler zum Trotz. So beschreibt Pasolini im „Risvolto di *Empirismo eretico*“ [„Buchumschlagstext zu *Empirismo eretico*“, A.J.F.] die ambivalente Argumentationsstruktur seines Bandes folgendermaßen:

[È] attraverso una serie di osservazioni, ricerche, scoperte ecc. sincere e collaudate, che l'autore giunge – proprio allo scadere dei tre quarti del saggio – all'intuizione che gli dà senso [...]. Ma ecco a questo punto interviene il 'secondo uomo' a eludere la conclusione, o a chiudere su un altro problema [...]: portando il disorientamento e lo scacco; impaludando lo scorrere, talvolta così limpido e pieno, del discorso.⁵⁹

56 Ebd., S. 28-35.

57 Ebd., S. 81-90.

58 Ebd., S. 94-95.

59 „Durch eine Reihe von ehrlichen und geprüften Beobachtungen, Erforschungen, Entdeckungen etc. gelangt der Autor – genau am Abschluss von drei Vierteln des Aufsatzes – zu der Eingebung, welche diesem Sinn gibt. Aber siehe da, genau an diesem Punkt kommt der ‚zweite Mann‘ zum Einsatz, um der Lösung auszuweichen oder ein anderes Problem zu beschließen: Er bringt Verunsicherung und

Die Verunsicherung des Lesers („il disorientamento“), seine Konfrontation mit der Chaos der „ungeordneten Gedanken“ des Autors als charakteristisches rhetorisches Verfahren verbindet die Texte Pasolinis mit jenen Fassbinders. Die Doppeltheit des Schreibenden, von Pasolini explizit gemacht („il ‚secondo uomo‘“), von Fassbinder durch die fortwährenden Stilbrüche seiner Texte impliziert, zielt auf einen heterogenen Rezeptionsprozess, im Laufe dessen der Leser immer wieder an Widerständen und Widersprüchen hängenbleibt, anstatt einem glatten, stimmigen Diskurs ungehindert folgen zu können. Zwar motiviert auch im Falle Pasolinis seine Selbsteinschätzung als „Dilettant“ der von ihm behandelten Materie zumindest zu einem Teil den Verweis auf die widersprüchliche Doppelnatur des Geschriebenen und seine Unfertigkeit, wie es sein Bekenntnis bezüglich der Arbeit an *Empirismo eretico* belegt: „Sto infatti scrivendo da tempo delle ‚degnità‘, da dilettante semiologo, sul cinema come linguaggio che riproduce la realtà“,⁶⁰ erklärt er in einem Interview zum über 200 Seiten umfassenden Kino-Kapitel von *Empirismo eretico*. Und selbst zum linguistischen Teil des Bandes fällt seine Selbsteinschätzung nicht positiver aus. Was all seine „tentativi di esami linguistici“⁶¹ betreffe, so habe er, einem Hochstapler gleich, „parlato in quanto linguista; un pessimo linguista, perché naturalmente ci vuol ben altro per essere un vero linguista: non ho abbastanza letture ed esperienza in questo senso.“⁶²

Seine Technik des Unfertig-Lassens („eludere la conclusione“) lässt sich zu einem Teil also durchaus (ganz wie im Falle Fassbinders) dadurch erklären, dass er selbst für bestimmte von ihm aufgeworfene Probleme keine Lösung bereithält. Ebenso mag seinem zur Schau gestellten *Understatement* durchaus das authentische Gefühl zugrunde liegen, den Ansprüchen der kritischen linguistisch, literarisch, filmtheoretisch und semiologisch gebildeten Leser seiner Essays nicht genügen zu können. Andererseits präsentiert Pasolini (ebenso wie Fassbinder) dieses *Understatement* in einer derart offensiven, konsequenten und programmatischen Weise, dass es naheliegt, ein

Niederlage; er lässt den bisweilen so klaren und reichen Fluß des Diskurses versacken.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 2617-2618.

60 „Ich schreibe nämlich seit einiger Zeit als dilettantischer Semiologe ‚Maximen‘ über das Kino als Sprache, welche die Realität reproduziert.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2782.

61 „Versuche linguistischer Analysen“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2913.

62 „In der Eigenschaft des Linguisten gesprochen; eines miserablen Linguisten, weil es natürlich einiges mehr bedarf, um ein wirklicher Linguist zu sein: Ich habe nicht genügend Lektüre und Erfahrung in dieser Hinsicht.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2915.

poetisches Programm hinter der Pose zu vermuten. Wenn Pasolini etwa in pathetisch-trotziger Weise feststellt, *Empirismo eretico* sei von ihm „con l'ingenuità del peripatetico alle cui spalle gli scolari si danno gomitate“⁶³ geschrieben worden, so scheint immer wieder seine Überzeugung von der Überlegenheit der „naiv-dilettantischen“ Methode durch, welche in offensichtlichem Gegensatz zur vorgeblichen Unterlegenheit und „Stümperhaftigkeit“ der Texte steht. Bereits mit seiner Entscheidung für den Titel seines Bandes, *Empirismo eretico*, „Häretischer Empirismus“ (in der deutschen Ausgabe übersetzt Reimar Klein den Titel mit „Ketzererfahrungen“), lenkt Pasolini die Aufmerksamkeit bewusst und in provokativer Weise auf den Widerspruch, in welchem seine Texte gegenüber der verbreiteten literatur- und filmwissenschaftlichen, semiologischen und linguistischen „Lehre“ stehen (und betont zugleich ihren Charakter als Ergebnisse der *Sinneserfahrung* des Subjekts/Autors). Und auch Michael Töteberg, als Herausgeber von Fassbinders Essays, verweist mit der Auswahl von Fassbinders Statement „Filme befreien den Kopf“ als Titel des Sammelbandes auf das zur Schau gestellte Postulat eines Anti-Rationalismus und Anti-Intellektualismus, welches den gemeinsamen Mittelpunkt der Texte bildet.

All diese Indizien legen die Vermutung nahe, dass es sich beim bewussten „Tiefstapeln“, beim allzu exponierten *Understatement* beider sowie dem Verweis auf die Unfertigkeit, Ungeordnetheit und Unvollkommenheit ihrer theoretischen Texte um eine rhetorische Strategie mit bewusst kalkuliertem Rezeptionseffekt handelt – einem Rezeptionseffekt, welcher sich nicht im Abwenden erwartbarer Kritik am eigenen Schreiben erschöpft. Tatsächlich, so lässt sich aus ihren eigenen Aussagen schließen, zielen Pasolini und Fassbinder durch diese Strategie auf viel Grundlegenderes: Auf das Infragestellen und die Destabilisierung eines asymmetrischen, autoritären Verhältnisses von Autor und Leser – welches in ihrem Filmemachen im anti-autoritären Verhältnis zwischen Regisseur und Zuschauer seine Analogie findet. Dass dieses Infragestellen ein ausdrückliches Ziel ihres Schreibens und Filmemachens darstellt, sind beide nicht müde geworden zu betonen. So beschreibt Pasolini in seinem in *Empirismo eretico* enthaltenen Aufsatz „Il cinema popolare“ das ideale Verhältnis von filmischem „Autor“ und Zuschauer folgendermaßen: „Se dunque parliamo di opere di autore, dobbiamo di conseguenza parlare del rapporto tra autore e destinatario come di un drammatico

63 „Mit der Naivität des Peripatetikers, hinter dessen Rücken sich die Schüler mit den Ellenbogen knuffen“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 2618.

rapporto tra singolo e singolo democraticamente pari.”⁶⁴ In Fassbinders Konzeption eines politisch effektiven „Autorenkinos“ taucht eben dieses gleichberechtigte und zugleich hochgradig persönliche Verhältnis (welches in krassem Gegensatz zur herkömmlichen Vorstellung von einem kinematographischen „Massenpublikum“ steht) wieder auf. So erklärt Fassbinder in einem Interview zu seinem Film *Liebe ist kälter als der Tod* (1969): „Mir geht’s darum, dass das Publikum, das diesen Film sieht, die eigenen ganz privaten Gefühle überprüft. Ja, darum geht’s mir, um sonst gar nichts erst mal in diesem Film. Das finde ich politischer oder politisch aggressiver und aktiver, als wenn ich jemandem die Polizei als großen Unterdrücker zeige.“⁶⁵

Dass es beiden Autoren/Filmmachern bereits in ihrem theoretischen Schreiben, in *Empirismo eretico* und *Filme befreien den Kopf*, in analoger Weise um den ganz und gar privaten, persönlichen und hochgradig demokratischen Gedanken- und Gefühlsaustausch zwischen Autor und Rezipient geht; dass der beschriebene Gestus der „Naivität“, welcher diese Texte kennzeichnet, auf eine *aktive, produktive Rezeption* zielt, indem der Leser eben nicht mit einer Lösung konfrontiert wird, sondern mit einer nicht enden wollenden Kette ungelöster Probleme, zu deren Lösung der „dilettantische“ Autor sich selbst als unfähig präsentiert – genau darauf weisen Pasolini und Fassbinder in ihren Stellungnahmen selbst hin. Es sei gerade die Widersprüchlichkeit seiner Essays, so Pasolinis eigene Aussage, „la ‚divisione‘ che ne consegue, [che] impedisce al libro di essere un ‚prodotto‘ (unico fenomeno che la critica è ormai capace di prendere in considerazione).“⁶⁶ Die Konfrontation des Lesers mit den von Fassbinder vielbeschworenen „ungeordneten Gedanken“ des Autors; seine von Pasolini anvisierte konsequente Verunsicherung („il disorientamento“) zielen ganz bewusst auf seine Frustrationsreaktion und, daraus resultierend, sein gedankliches Aktivwerden angesichts der Unkomsumierbarkeit der Texte. Die auf den ersten Blick dilettantisch anmutende Form der theoretischen Essays bewahrt diese davor, zu einem künstlerischen „Produkt“ zu werden; einem Produkt, dessen Vollendetheit (im Gegensatz zur charakteristisch ambigen Pasolini-Fassbinderschen Unfertigkeit) keiner privaten, persönlichen, durchaus

64 „Wenn wir also von Autorenwerken sprechen, müssen wir folglich vom Verhältnis zwischen Autor und Adressaten als einem dramatischen Verhältnis zwischen Einzelpersonen sprechen, welche demokratisch gleichgeordnet sind.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 1602-1603.

65 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 187-188.

66 „Die ‚Zweiteilung‘, die daraus folgt, welche das Buch davor bewahrt, ein ‚Produkt‘ zu sein (als einziges Phänomen, welches die Kritik heutzutage zu berücksichtigen in der Lage ist).“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, S. 2618.

auch subjektiven Vollendung im Geist des Rezipienten mehr bedarf. Gerade der Bruch der Normen wissenschaftlichen Schreibens ermöglicht gemäß dem Credo Pasolinis das gleichzeitige Aufrechterhalten verschiedener Sichtweisen auf den Text; den Erhalt der Integrität sowohl des Autors als auch des Lesers: „Ora, la norma, e la normatività sono effettivamente antropofaghe; bisogna effettivamente preservare, nei loro confronti, la propria integrità fisica.“⁶⁷

Die von Pasolini und Fassbinder angestrebte Multiperspektivität und das fruchtbare kognitive „Weiterarbeiten“ des Lesers am Text, welches niemals durch einen autoritären, über Gewissheiten verfügenden, erhabenen Autor behindert wird, erinnern in auffälliger Weise an die revolutionäre frühromantische Konzeption des Verhältnisses von Autor und Leser, wie sie Novalis formuliert hat – dessen begeisterte Leser sowohl Pasolini als auch Fassbinder gewesen sind:

Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl, vermittelt dessen der Autor die Materialien seiner Schrift geschieden hat, scheidet beim Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs – und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein zweiter Leser noch mehr läutern, und so wird dadurch daß die bearbeitete Masse immer wieder in frischtätige Gefäße kömmt die Masse endlich wesentlicher Bestandteil – Glied des wirksamen Geistes.⁶⁸

Das „Rohe“ des Geschriebenen, welches der Leser vom „Gebildeten“ zu scheiden hat, ist ebenso wie das (durch jeden Leser erneuerte) „Läutern“ des Textes in Pasolinis und Fassbinders Konstruktion ihrer theoretischen, vermeintlich „unvollkommenen“ und „naiven“ Texte einkalkuliert. Die „Demokratisierung“ des Verhältnisses von Leser und Autor (Novalis deutet sogar eine Umkehrung der herkömmlichen Hierarchie zugunsten des Lesers, sein Einsetzen als „höhere Instanz“ an) zielt auf eine Aktivierung der *persönlichen Phantasie* und des kritischen Urteilsvermögens im „wirksamen Geist[]“ des keiner geistigen Autorität unterworfenen Rezipienten. Es liegt nahe zu vermuten, dass Pasolinis und Fassbinders fortwährende Konzentration auf den Leser/Zuschauer, ihr unmittelbares Einbeziehen des (zu erwartenden) Rezeptionsprozesses in den literarischen und filmischen Arbeitsprozess nicht zuletzt aus der Tatsache zu erklären

67 „Nun sind die Norm und die Normativität ja in der Tat menschenfressend; in der Tat gilt es, sich ihnen gegenüber die eigene physische Integrität zu bewahren.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2598.

68 Novalis: „Stück Nr. 125 des Blütenstaub-Fragments.“ In: Ders.: *Novalis Werke*, hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München: Beck 2001, S. 352.

ist, dass beide sich selbst zeitlebens in erster Linie als schöpferische Leser betrachtet haben. Die Bedeutung der Literatur als unentbehrliche Zutat ihrer Filme, welche im Folgenden genauer zu untersuchen sein wird, erscheint in dieser Perspektive als logischer Nebeneffekt der für beide gleichermaßen bewusstseins- und lebensverändernden Kraft des Lesens: „[M]ein Leben“, so Fassbinders Überzeugung, „wäre anders verlaufen, als es mit Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ im Kopf, im Fleisch, im Körper als Ganzes und in der Seele, lächeln sie meinetwegen, verlaufen ist.“⁶⁹

Dass diese lebens-, *handlungs-* und somit (in globalerer Perspektive) *gesellschaftsverändernde* Kraft des Lesens allein aus einem unabgeschlossenen Schreiben resultieren kann, welches die jeweilige subjektive Erkenntnis des Lesers fördert, statt jene des Autors zu propagieren, versteht sich von selbst: „[E]s ist eine Erfahrungssache, dass Leute Dinge tun, auf die sie selbst kommen.“⁷⁰

Zweifellos sind die vom „naiven“ Autor in seinem theoretischen Schreiben aufgeworfenen Probleme, auf deren Lösung der individuelle Leser „selbst kommen“ soll, nicht beliebig gewählt; und die vermeintliche Ungelöstheit der Diskurse schließt keineswegs aus, dass dem Leser nicht doch innerhalb des Textes in subtiler Weise Lösungsansätze suggeriert werden. Die „Naivität“ und „Unfertigkeit“ von Pasolinis und Fassbinders Essays bedeutet also keineswegs deren ideologische Neutralität. Vielmehr ließe sich argumentieren, dass nicht ein einziges Werk der beiden, eben nicht einmal ihre theoretischen Texte, als „politisch neutral“ oder ideologiefrei betrachtet werden kann – wobei die Ideologie beider, ihre Utopie von einer weniger von Macht und Ohnmacht, Dominanz und zwanghafter Unterordnung beherrschten Gesellschaft, in ganz entscheidenden Punkten übereinstimmt. Die „Demokratisierung“ des Verhältnisses Autor/Leser bzw. Regisseur/Zuschauer, auf welche beide in ihren theoretischen Texten zielen, erscheint letztlich als Ausdruck dieser Utopie und trägt somit den unmittelbaren Kern und fundamentalen gemeinsamen Nenner ihrer Sozialkritik in sich: „Das Problem ist, dass es immer eine Klasse gibt, die eine andere erziehen will, ein Mann seine Frau, ein Mann einen anderen Mann: immer diese Erziehungssituation, ein Verhältnis Herr/Sklave, ein Guru-Verhältnis, ein sehr faschistisches Verhältnis.“⁷¹ Genau dieses Verhältnis versuchen beide Autoren/Regisseure in ihren theoretischen Texten gegenüber

69 Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 81.

70 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 193.

71 Ebd., S. 319.

dem Leser auszuhebeln. Inmitten der kapitalistischen italienischen resp. deutschen Gesellschaft der 1960er und 1970er Jahre, deren unterwerfende und gleichschaltende Dynamiken den Fokus ihrer Gesellschaftskritik bilden, erscheint Pasolini und Fassbinder nichts provokativer als ein demokratisches Verhältnis von Produzent und Rezipient; nichts streitbarer als ein Werk, welches sich dem einfachen, selbstvergessenen Konsum widersetzt, dessen machtvolle Logik (in ihrer antikapitalistischen Perspektive) autoritäre, faschistische Züge trägt: „È un potere che manipola i corpi in un modo orribile e che non ha nulla da invidiare alla manipolazione fatta da Hitler: li manipola trasformando la coscienza, cioè nel modo peggiore; istituendo dei nuovi valori alienanti e falsi, che sono i valori del consumo“.⁷²

Wie in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein wird, findet sich das Rezeptionsmodell, nach welchem die theoretischen Essays selbst formal gestaltet sind, unmittelbar in der *Literatur- und Filmtheorie* wieder, welche diese Essays *inhaltlich* beschreiben. Die Prinzipien der Enthierarchisierung des Verhältnisses von Leser und Autor, der Unabgeschlossenheit und (den Erhalt einer Multiperspektivität auf den Text gewährleistenden) Unfertigkeit, nach welchen *Empirismo eretico* und *Filme befreien den Kopf* selbst funktionieren, werden innerhalb der Texte auf ihre Übertragbarkeit auf das eigene (und fremde) Schreiben von Prosa, Dramatik und Poesie sowie auf das eigene (und fremde) Filmmachen getestet. Die *kognitive Aktivität* des produktiven, aus einem autoritären Rezeptionsverhältnis entlassenen Lesers/Zuschauers ist das Zentrum, um welches sowohl Pasolinis als auch Fassbinders Theorien stets kreisen. In der spezifischen *Gestalt* dieser kognitiven Aktivität, der literarisch und filmisch evozierten „inneren Bilder“ des Rezipienten, entdecken beide ein zentrales Bindeglied zwischen Literatur und Film. Als Fluchtpunkt dieser „inneren Bilder“ dient stets die gesellschaftliche Realität, bezüglich welcher der Leser/Zuschauer zu einer kritischen Bewusstwerdung gelangen soll:

Man hält die Leute für dümmer, als sie sind, wenn man ihnen die Wirklichkeit so zeigt, wie man glaubt, dass sie sie sich vorstellen. Wichtig ist, den *Sinn* für die Realität freizulegen. Sonst tendiert der Realismus, die Kopie der

72 „Es handelt sich um eine Macht, welche die Körper in einer grausamen Weise manipuliert und welche der von Hitler begangenen Manipulation in nichts nachsteht: Sie manipuliert sie, indem es ihr Bewusstsein verwandelt, in der schlimmsten aller Arten also; indem sie neue entfremdete und falsche Werte aufstellt, welches die Werte des Konsums sind.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 3027.

Wirklichkeit, genauso wie das Leben, nur dazu, den Sinn zu verbergen, indem wir nur die äußere Erscheinung vorgeführt bekommen. Den Sinn muss man suchen. Der Künstler muss ihn freilegen.⁷³

In welcher Form manifestiert sich diese von Fassbinder formulierte Maxime eines *kognitiven Empirismus* in den Literatur- und Filmtheorien der beiden Autoren/Filmmacher?

73 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 318.

1.2 *Pasolinis und Fassbinders Literatur- und Filmtheorie*

1.2.1 Pasolinis *kognitiver Empirismus* als Konstante seiner Sprach-, Literatur- und Filmtheorie: Techniken der Begreifbarmachung psychologischer Diversität

La cosa più odiosa e intollerabile, anche nel più innocente dei borghesi, è quella di non saper riconoscere altre esperienze vitali che la propria: e di ricondurre tutte le altre esperienze vitali a una sostanziale analogia con la propria. È una vera offesa che egli compie verso gli altri uomini in condizioni sociali e storiche diverse. Uno scrittore borghese, anche nobile, anche alto, che non sappia riconoscere i caratteri estremi della diversità psicologica di un uomo dalle esperienze vitali diverse dalle sue – e che anzi, creda di impadronirsi cercando delle sostanziali analogie, quasicché altre esperienze che la sua non fossero concepibili – compie un atto che è il primo passo verso forme di difesa dei privilegi e addirittura di razzismo.⁷⁴

Diese Passage aus dem in *Empirismo eretico* enthaltenen „Intervento sul discorso libero indiretto“ birgt in sich die zentrale, zu jener Fassbinders in Analogie stehende Leitlinie von Pasolinis sprach-, literatur- und filmtheoretischen Schriften. Pasolini formuliert den Grundsatz, welcher den Mittelpunkt seiner Theorien bildet und an welchem er sein eigenes künstlerisches Schaffen ausrichtet, an dieser Stelle *ex negativo*; als das, wozu der als abschreckendes Beispiel fungierende „scrittore borghese“ in seinem ignoranten Egozentrismus *nicht* fähig ist: „riconoscere i caratteri estremi della diversità psicologica di un uomo dalle esperienze vitali diverse dalle sue“. Die zwei im Vorigen bereits angedeuteten gemeinsamen Konstanten der Theorien Pasolinis und Fassbinders – ihre *kognitive* Orientierung („diversità psicologica“) und das mit dieser in Verbindung stehende „empiristische“ Postulat eines Ermöglichens neuer, subjektiver Erfahrungen, welches sowohl für den Leser/Zuschauer als auch für den Autor/Regisseur gilt („riconoscere altre esperienze vitali che la propria“) –, tauchen hier wieder auf. Die ideologische Basis, auf welcher diese Konstanten beruhen, wird von Pasolini ebenso

74 „Die widerwärtigste, unerträglichste Sache, selbst im unschuldigsten aller Bürgerlichen, ist jene, keine anderen Lebenserfahrungen als die eigene anerkennen zu können: Und alle anderen Lebenserfahrungen auf eine grundlegende Analogie zur eigenen zurückzuführen. Es ist eine wahrhafte Beleidigung, die er anderen Menschen in abweichenden sozialen und historischen Verhältnissen antut. Ein bürgerlicher Schriftsteller, auch ein nobler, auch ein erhabener, welcher es nicht vermag, die extremen Eigenheiten der psychologischen Diversität eines Menschen in von seinen eigenen abweichenden Lebenserfahrungen anzuerkennen – und welcher im Gegenteil glaubt, sich derer zu bemächtigen, indem er grundlegende Analogien sucht, fast so als seien andere Erfahrungen als seine eigene nicht vorstellbar – verübt einen Akt, welcher den ersten Schritt in Richtung der Verteidigungsformen von Privilegien und sogar in Richtung des Rassismus darstellt.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1356-1357.

explizit gemacht: Ein Autor, welchem die Anerkennung und künstlerische Aneignung einer psychologischen Diversität, eines sozial und historisch von seinem eigenen differierenden Erfahrungsschatzes nicht gelingt bzw. welcher diese gar nicht erst anstrebt, läuft Gefahr, durch sein Schreiben die bestehenden Machtverhältnisse zu bestätigen („difesa dei privilegi“), dem Rassismus den Weg zu ebnen.

Eine Tatsache, die Pasolini an dieser Stelle nicht erwähnt, welche aber einen unverzichtbaren Schlüssel zum Verständnis der Passage im Besonderen und seiner Theorien im Allgemeinen darstellt, ist seine eigene soziale Herkunft: Ebenso wie Fassbinder⁷⁵ stammt Pasolini aus bürgerlichen Verhältnissen, repräsentiert in diesem Sinne sein eigenes Feindbild eines „scrittore borghese“. Für seine künstlerische Methode sowie deren theoretische Grundlagen ist dieser Umstand von essentieller, in der Tragweite seiner Auswirkungen kaum zu überschätzender Bedeutung. Der unlösbare Zwiespalt, in welchem sowohl Pasolini als auch Fassbinder sich ein Leben lang befinden und welchen sie selbst intensiv wahrnehmen, ist jener zwischen ihrem selbsterwählten Mandat als Anwalt gesellschaftlicher Randgruppen, als Kritiker des ihnen verhassten Bürgertums – und ihrem eigenen Beheimatetsein in eben diesem Bürgertum.⁷⁶

Die von ihnen in ihren theoretischen Schriften entwickelte künstlerische Methode ist in jeder Hinsicht von diesem Zwiespalt geprägt. Während jedoch auf das (durchaus auch sexuelle) Interesse beider an gesellschaftlichen Randgruppen⁷⁷ in der Forschung wiederholt hingewiesen worden ist,⁷⁸ sind die weitreichenden Konsequenzen dieser Attraktion auf ihre schriftstellerische Poetik und filmische Methodik bis zu diesem Zeitpunkt, nach dem Wissensstand der Autorin, zwar in Einzelanalysen angedeutet,

75 „Ich komme aus einer großbürgerlichen, sehr katholischen Familie.“ In: Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 313.

76 „In meinem Privatleben habe ich immer Kontakte gesucht zu Unterprivilegierten [...]. Und zwar deshalb, weil mir klar geworden ist, dass die Probleme der Bourgeoisie und des Kleinbürgertums historisch gesehen längst nicht so wichtig sind wie die des Proletariats. Von meiner Herkunft her zähle ich natürlich nicht zum Proletariat, aber es kommt der Moment, wo man über seinen eigenen Schatten springt. Das ist eine Frage der Entscheidung. *Haben sie konkrete, persönliche Beziehungen zum Proletariat?* Ich vermute, sie fragen nach erotischen Beziehungen. Ja, natürlich habe ich die.“ In: Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 313.

77 Welches sich nicht zuletzt in der Auswahl der Protagonisten ihrer Gedichte, Theater- und Prosastücke sowie ihrer Filme niederschlägt – von den friulanischen Bauern in Pasolinis frühen Gedichten über die Subproletarier seiner römischen Romane bis hin zu den Gastarbeitern und Kleinganoven, die so oft als Protagonisten von Fassbinders Filmen fungieren.

78 Vgl. hierzu etwa Nicole Colin u.a. (Hrsg.): *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*. Bielefeld: Transcript 2012 sowie, zu Pasolini, Marco Belpoliti: „Avere un cuore“. In.: Ders.: *Pasolini in salsa piccante*. Parma: Guanda 2010, S. 29-57.

jedoch nie vergleichend untersucht worden. Dies überrascht umso mehr, als dass beide Autoren/Regisseure selbst auf eine derartige Geprägtheit ihrer Poetik hinweisen: Fassbinder kritisiert in ganz ähnlicher Weise wie Pasolini den ignoranten Egozentrismus bürgerlicher Schriftsteller/Regisseure, die Unfähigkeit (und den Unwillen) eines Nachvollziehens und Nachlebens sozialer und historischer Diversität – und macht es sich wie Pasolini zu einem Grundsatz, in seinem Schaffen genau diesem bürgerlichen Egozentrismus künstlerisch entgegenzuarbeiten:

[D]ie meisten Melodramen [sind] auf eine Sicht der Probleme des Proletariats fixiert [...], wie sie ausschließlich die Bourgeoisie interessiert. Eine sehr verlogene und sehr mystifizierende Sichtweise. Mir geht es darum, Melodramen zu finden, die sich auch tatsächlich im Proletariat abspielen, und nicht solche, an denen die Bourgeoisie Gefallen findet oder in die sie sich gerne hineinversetzen würde.⁷⁹

Wie im Folgenden noch im Detail zu zeigen sein wird, bildet sich genau diese prekäre Mittlerposition Fassbinders zwischen „Proletariat“ und Bürgertum unmittelbar in seiner Filmtheorie sowie in seiner literarischen und filmischen Ästhetik ab.

In analoger Weise beruht das künstlerische Arbeitsprinzip Pasolinis in Literatur und Film auf der unüberbrückbaren Differenz zwischen der gesellschaftlichen Klasse, welcher er selbst angehört, und jener, für, mit und in deren Zeichen er arbeitet – der Klasse der „Unterprivilegierten“:

Il segno sotto cui io lavoro è sempre la contaminazione. Infatti se voi leggete una pagina dei miei libri noterete che la contaminazione è il fatto stilistico dominante, perché io, che provengo da un mondo borghese e non soltanto borghese ma, almeno in gioventù, dalle sedi più raffinate di quel mondo, io lettore degli scrittori decadenti più raffinati eccetera, eccetera, sono arrivato a questo mio mondo [delle borgate romane]. Conseguentemente il *pastiche*, per forza, doveva nascere.⁸⁰

79 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 314.

80 „Das Zeichen, unter dem ich arbeite, ist immer die Kontamination. Tatsächlich werdet ihr, wenn ihr eine Seite meiner Bücher lest, feststellen, dass die Kontamination das dominante Stilmittel darstellt, weil ich, der ich aus einer bürgerlichen Welt stamme und nicht nur bürgerlich, sondern, zumindest in der Jugend, aus den auserlesensten Niederlassungen dieser Welt, ich, als Leser der erlesensten Autoren der Dekadenz etc. etc. bin in dieser meiner Welt [der römischen *borgate*] angekommen. Dementsprechend musste das *Pastiche* zwangsläufig entstehen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2871.

Wie Pasolini selbst in dieser Interviewpassage von 1964 verdeutlicht, beruht sein charakteristisches Arbeitsprinzip auf der „Kontamination“ zwischen seiner eigenen bürgerlichen Erfahrungswelt und der Lebensrealität der *borgate*, der ärmlichen römischen Vorortsiedlungen, welche der Autor/Regisseur nach seinem Umzug nach Rom zu Beginn der 1950er Jahre kennen und leidenschaftlich lieben lernt.

Die Berührung der beiden in krassem Kontrast stehenden Lebenswelten, welche er selbst erlebt, bildet sich auf formaler Ebene unmittelbar in seinen literarischen und filmischen Arbeiten ab: Die *stilistische* „Kontamination“ seiner Romane der 1950er Jahre und seiner Filme der frühen 1960er (der Werke eines „scrittore/regista borghese“) mit der Sprache, der Ikonographie, der Vorstellungswelt und „diversità psicologica“ des römischen *Subproletariats*⁸¹ macht nicht nur die Unverwechselbarkeit dieser Werke aus – in ihr liegt zugleich auch ihr provokatives Potential. Diesem Umstand ist bis dato in der Forschung zu wenig bzw. zu ungenaue Aufmerksamkeit geschenkt worden. Anstatt dem inhärenten „skandalösen“ Potential der charakteristischen künstlerischen *Methode* im Detail nachzugehen, haben zahlreiche Autoren die Skandalwirkung von Pasolinis Romanen und Filmen der 1950er und 1960er Jahre allein auf deren „Unzeitgemäßheit“ sowie auf ein mehr oder minder latentes Ressentiment des zeitgenössischen Publikums gegenüber dem homosexuellen Subtext der Werke zurückgeführt. So verweist etwa Naomi Greene in ihrer detaillierten Studie von Pasolinis filmischem Werk, *Cinema as Heresy*, im Zusammenhang mit Pasolinis erstem Film *Accattone* (1961) zum einen auf die unterschwellige Homophobie zahlreicher Kritiker,⁸² zum anderen auf dessen problematischen Erscheinungszeitpunkt: „[H]e had chosen an inopportune time to depict the wretched existence of the city’s sub-proletariat. [...] [T]he hunger and despair depicted in *Accattone* were, by the relatively affluent early 1960s, uncomfortable reminders of a past that most Italians preferred to forget.“⁸³

Auch Cosimo Camporeale betont in seiner Beschreibung der Angriffe auf Pasolinis Werke der 1950er und frühen 1960er Jahre ganz ähnlich wie Greene vor allem deren skandalöse Eigenschaft, aus dem kollektiven Bewusstsein der Gesellschaft Verdrängtes

81 Dieser von Pasolini häufig verwendete Begriff ist von Marx entlehnt. Das „Subproletariat“, von Marx auch als „Lumpenproletariat“ bezeichnet, ist durch eine mangelnde Verwertbarkeit seiner Arbeitskraft gekennzeichnet und nimmt folglich in der Gesellschaft eine Randposition ein.

82 So merkt sie zu einer Auswahl von Pressestimmen zu *Accattone* an: „The hysterical edge one senses in such remarks reveals not only political differences but a deep homophobia.“ In: Naomi Greene: *Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press 1990, S. 29.

83 Ebd., S. 21.

heraufzubeschwören.⁸⁴ Tatsächlich erscheinen jedoch weder das „ungelegene“ Erscheinen von Pasolinis ersten Filmen zu einer Zeit, in welcher die bekanntesten Exponenten des neorealistischen Nachkriegsfilms (wie Visconti, Rossellini, De Sica) bereits von der filmischen Aufzeichnung der (Nachkriegs-)misere Abstand genommen hatten, noch sein Status als Homosexueller als hinreichendes Argument für deren Skandalwirkung.

Insbesondere die Tatsache, dass diese Werke im doppelten Sinne Anstoß erregten – auf Seiten der bürgerlichen Rechten ebenso wie im „eigenen“, kommunistischen Lager⁸⁵ lässt sich als Indiz für subtilere, tiefer liegende Gründe deuten: Was an Pasolinis Werk provoziert, ist in erster Linie die sein gesamtes Schaffen durchziehende und von ihm selbst in *Empirismo eretico* präzierte Methode einer „Kontamination“ zweier unvereinbarer Lebensrealitäten und psychologischer Konstitutionen, welchem sein im Eingangszitat zu diesem Kapitel beschriebener Grundsatz der Anerkennung und Würdigung historischer und sozialer Diversität zugrunde liegt („riconoscere i caratteri estremi della diversità psicologica di un uomo dalle esperienze vitali diverse dalle sue“). Für das kommunistische, ihm weltanschaulich nahestehende Lager bietet diese Methode der „Kontamination“ insofern Angriffsfläche, als dass sie – ganz im Sinne der im vorigen Kapitel beschriebenen Methode eines forcierten Gestus der „Naivität“ des Autors und der bewussten Unfertigkeit seines Textes – die subproletarische Perspektive in ihrer psychologischen Diversität unverformt bestehen lässt, ohne sie sich (etwa im Sinne des kommunistischen Ideals eines Aktivwerdens zur Verbesserung der eigenen Lage) in politisch aufklärerischer Weise einzuverleiben.

Das bewusste „Unangetastetlassen“, die möglichst unverformte Wiedergabe konträrer Weltansichten und Vorstellungswelten – „psychologischer Diversitäten“ – in seinen Werken stellt wiederum eine weitere bedeutende Verbindung zu Fassbinder dar, welcher in Stellungnahmen zu seinen von der Gesellschaft ausgegrenzten, kleinkriminellen, am sozialen Zusammenleben scheiternden Filmfiguren immer wieder die „Zärtlichkeit bis hin zur Unverantwortlichkeit“ betonte, welche er diesen gegenüber walten lasse: „[I]ch meine, dass ich wirklich weniger als fast alle anderen Leute Leute

84 Vgl. Cosimo Camporeale: *Pier Paolo Pasolini. Testimone problematico del nostro tempo. Il poeta, il narratore, il regista, il giornalista*. Ladisa: Varia 1994.

85 „Unlike critics on the right, moreover, those on the left, and in particular those associated with the Communist party [...] felt that Pasolini's poetic and fatalist vision actually subverted the Marxist impetus for social change and improvement.“ Naomi Greene: *Cinema as Heresy*, S. 23.

denunziere und viel zu sehr positiv auf Leute eingehe, wo es eigentlich schon gar nicht mehr tragbar ist.“⁸⁶

Die bedingungslose Anerkennung und unverformte Darstellung der (durchaus auch moralisch verwerflichen) Alterität und somit der inhärente, stets aufrechterhaltene Widerspruch, welcher den Werken Pasolinis und Fassbinders ebenso wie ihren Theorien eingeschrieben ist, muss zwangsläufig einer konsistenten (kommunistischen) Ideologie entgegenlaufen. „[L]’ispirazione, il moto primo, di tutto quel che Pasolini scrive si fonda sulla antitesi, su di una contraddizione“,⁸⁷ beschreibt bereits Franco Fortini als einer der frühesten und akutesten Kritiker das Leitmotiv von Pasolinis Werk – und Fassbinder bemerkt in einem Interview im Jahr 1974 zur Unmöglichkeit, seine Filme als „ideologisch“ zu bezeichnen: „[Meine Filmfiguren] selbst leiden an Widersprüchen, die Widersprüche finden in ihnen statt. Das habe ich aber schon sehr früh gesagt: dass ich keine Lust habe, Filme zu machen, die mit Modellen spielen oder mit Ideologien, sondern dass ich über nichts anderes als den Menschen Bescheid weiß“.⁸⁸

Paradoxerweise fußt jedoch im Falle Pasolinis seine Affinität zu einer Ästhetik der Diversität, der ungelösten Widersprüche, welche sich als ein roter Faden durch die in *Empirismo eretico* gesammelten linguistischen, literatur- und filmtheoretischen Essays zieht, in gewissem Sinne sehr wohl auf „kommunistischer“ Basis: Als Prototyp der künstlerischen Verfahren, deren Analyse den Mittelpunkt der Texte bildet, erscheinen die Philosophie und das Schreiben Antonio Gramscis. In ihm findet Pasolini nicht nur ein Gegenbild zum „scrittore borghese“, sondern vor allem den Vorreiter jener charakteristischen stilistischen „Kontamination“, um welche seine Theorien kreisen: Es ist „*la nozione gramsciana di nazional-popolare: la concomitanza di due punti di vista nel guardare il mondo, quello dell’intellettuale marxista e quello dell’uomo semplice, uniti in una contaminatio di ,stile sublime’ e di ,stile umile’*“,⁸⁹ welche ihn in den Bann der Werke des sardischen Schriftstellers, Philosophen und Mitbegründers des PCI zieht. Es ist eben diese Kontamination der Perspektiven, als Kontamination von Sublimem

86 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 290.

87 „Die Inspiration, der allererste Beweggrund, von allem was Pasolini schreibt, gründet sich auf die Antithese, auf einen Widerspruch“. [Übersetzung A.J.F.]. Zit. nach: Adelio Ferrero: *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Mailand: Marsilio 2005, S. 18.

88 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 291-292.

89 „Gramscis Erkenntnis des National-Populären: Die Koexistenz zweier Sichtweisen auf die Welt, jener des marxistischen Intellektuellen und jener des einfachen Mannes, vereint in einer contaminatio aus ‚sublimem Stil’ und ‚niedrigem Stil’“. [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, S. 1299-1300.

und Niedrigem, Heiligem und Profanem, welche Pasolini auch an Dante fasziniert – dessen *Divina commedia* sich als zentraler Subtext durch so unterschiedliche Werke wie *Ragazzi di vita* und *Accattone*,⁹⁰ *Salò*⁹¹ und *La Divina Mimesis*⁹² zieht.⁹³ Vor allem aber, und hierauf soll an dieser Stelle das Augenmerk gerichtet werden, bildet diese Kontamination das Bindeglied zwischen den von Pasolini in *Empirismo eretico* entwickelten *literarischen* und *filmischen* Verfahren, nach welchen der Autor/Filmmacher seine eigenen künstlerischen Werke gestalten wird. Wie so oft beschreibt Pasolini in seinen theoretischen Texten diese Verfahren zunächst anhand einer vergleichenden Analyse der Werke anderer Autoren und Filmmacher – um schließlich aus den beschriebenen Erfahrungen eine *Methode* für sein eigenes Schreiben und Filmmachen herauszukristallisieren.

Das Prinzip der Kontamination wird in *Empirismo eretico* von Pasolini auf allen drei von den enthaltenen Texten nacheinander beleuchteten Ebenen verortet: Auf Ebene der Sprache, der Literatur (wie bereits im Eingangszitat zu diesem Kapitel verdeutlicht) – und schließlich des Films. Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, stellt hierbei insbesondere seine theoretische Übertragung von der Literatur auf den Film, in all den filmpraktischen Konsequenzen, welche diese impliziert, eine bemerkenswerte kreative Leistung dar – von welcher Pasolinis eigene Filme in fundamentaler Weise geprägt erscheinen.

Im ersten Teil von *Empirismo eretico*, welcher sich dem thematischen Zentrum der *Sprache* widmet,⁹⁴ konzentriert sich Pasolinis Analyse im Detail auf ein Erzählverfahren, welches seiner Ansicht nach das effektivste Potential zur „Kontamination“ zwischen psychologischen Diversitäten beinhaltet: Auf das Verfahren des „discorso libero indiretto“.⁹⁵ Im den Band einleitenden Aufsatz „Nuove questioni

90 In Form von zur subproletarischen Lebenswelt in krassem Gegensatz stehenden Zitaten.

91 In Form der Idee, den Film nach den Höllenkreisen des „Inferno“ zu strukturieren.

92 In Form eines „incomplete attempt to write a modern version of Dante’s Inferno.“ Vgl. Armando Maggi: *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago: University of Chicago Press 2009, S. 229.

93 Auf diesen bedeutenden Einfluss wird im Analyseteil der Arbeit (Kap. 2) noch im Detail einzugehen sein.

94 Pier Paolo Pasolini: „LINGUA“. In: Ders.: *Empirismo eretico*. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. S. 1243-1342.

95 Im Deutschen entspricht der Begriff jenem der „Erlebten Rede“. Lucia Salvato zieht in ihrer Studie zum polyphonen Erzählen jedoch die wörtlichere, aber ungebräuchlichere Übersetzung der „freien indirekten Rede“ vor – um den „discorso libero indiretto“ trennschärfer vom „discorso rivissuto“ abgrenzen zu können. Zu Pasolinis Verwendung des Begriffs ist zu bemerken, dass er eine weniger strenge Definition des Stilmittels anlegt, indem er nicht allein eine erzählerische, eine Innensicht

linguistische“⁹⁶ beschreibt er in Form einer soziolinguistischen Analyse das untrennbare Verzahntsein von Alltagssprache und literarischem Sprachpotential und macht die Wandlung, welche die italienische Alltagssprache seiner Ansicht nach während den 1960er Jahren durchläuft für das Unmöglichwerden des „libero indiretto“ im literarischen Schreiben verantwortlich. Pasolini vergleicht zunächst das Werk von Schriftstellern der italienischen Gegenwartsliteratur (Bassani, Moravia, Morante, Calvino u.a.) anhand seiner jeweiligen Positionierung zwischen drei sprachlichen Niveaus bzw. „Linien“: Der mittleren Linie der „lingua media“, einer höher gelegenen der „lingua alta“ und der unterhalb dieser beiden Linien situierten „lingua bassa“. Die Literaturgeschichte der 1950er Jahre, so Pasolini, sei im Sinne dieses mehrschichtigen Modells stets eine Geschichte des Sich-Inbezugsetzens zur „lingua media“, eine „*storia letteraria come storia dei rapporti dello scrittore con la lingua media*“^{97/98} gewesen. Die *Pluralität* der Positionen innerhalb des räumlichen Modells der literarischen „Sprachlinien“ sei nicht zuletzt dem Mangel an einer italienischen Nationalsprache geschuldet – oder besser: ihm zu verdanken. Ein literarisches Verfahren, welches das ganze Potential dieser sprachlichen Pluralität ausnutzt, erkennt Pasolini insbesondere in Gadda – zugleich aber auch in seinem eigenen Schreiben der 1950er Jahre. Das Schreiben Gaddas nimmt in Pasolinis Perspektive, ebenso wie sein eigenes, die Form einer wellenförmigen Bewegung zwischen der untersten und der obersten „Sprachlinie“, dem Sublimsten und dem Niedrigsten linguistischen und stilistischen Register, an. Das Erzählverfahren, welches dieser Linie unmittelbar entspreche und ihren reinsten und deutlichsten Ausdruck ermögliche sei der „*discorso libero indiretto*“:

beinhaltende Redewiedergabe in der 3. Person ohne Anführungszeichen unter diesen Terminus subsumiert. So schreibt er etwa auch Dante den „uso del Libero Indiretto, in modo non strettamente grammaticale“ [„Gebrauch der erlebten Rede in nicht strikt grammatikalischer Weise“, Übersetzung A.J.F.] zu. Diese offenere Definition steht im Einklang mit seinem Unterfangen, den „discorso libero indiretto“ aus einer strikt literarischen Kategorisierung zu lösen und als ein intermediales künstlerisches Grundprinzip zu etablieren – wie im Folgenden noch eingehender beschrieben wird. Vgl. Lucia Salvato: *Polyphones Erzählen. Zum Phänomen der Erlebten Rede in deutschen Romanen der Jahrhundertwende*. Bern: Peter Lang 2005, S. 70-71 sowie Pier Paolo Pasolini: „La volontà di Dante a essere poeta“. In: Ders.: *Empirismo eretico*. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1376-1390. Hier S. 1376.

96 „Nuove questioni linguistiche“. In: Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1245-1270.

97 Ebd., S. 1252.

98 „Literaturgeschichte als Geschichte der Beziehungen des Schriftstellers zur Durchschnittssprache“. Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrungen ‚Empirismo eretico‘*. Frankfurt/M.: Ullstein 1982, S. 18.

[I]l discorso libero indiretto in una pagina scritta implica un'incursione verso le lingue basse, la *koinè* fortemente dialettizzata e i dialetti: a fare carico di materiali sublinguistici. Ma tali materiali – e questo è il punto – non vengono portati al livello della lingua media, per essere quivi elaborati e oggettivizzati quali contributo all'italiano medio: no, essi, attraverso la linea a serpentina, vengono portati nella zona alta, o altissima, ed elaborati in funzione espressiva o espressionistica.^{99/100}

Lag das unschätzbare Potential des „discorso libero indiretto“ noch während der 1950er Jahre für „scrittori borghesi“ wie Gadda und ihn selbst darin, ländliche, dialektale, subproletarische und in jedweder Form vom Zentrum ausgegrenzte Lebensrealitäten ins eigene Schreiben zu integrieren und sie – ganz im Sinne des Postulats eines *kognitiven Empirismus* – in ihm über die Ebene der Sprache *begreifbar* zu machen („di conoscere e poi di far conoscere, un mondo psicologico e sociale sconosciuto alla nazione“),^{101/102} so erscheint angesichts der tiefgreifenden Wandlungen der italienischen Gesellschaft und Sprache jedes Unterfangen in diese Richtung seit Beginn der 1960er Jahre zum Scheitern verurteilt. Pasolini sieht durch die gesellschaftlichen Wandlungsprozesse nicht zuletzt seine eigene frühe literarische Poetik – seine vom Neorealismus beeinflusste, dem „impegno sociale“^{103/104} verpflichtete Poetik der Diversität, von welcher sowohl seine im ländlichen Friaul situierte und bewusst in friaulischem Dialekt verfasste Lyrik als auch seine in den römischen *borgate* angesiedelten Romane der 1950er Jahre geprägt erscheinen – in Frage gestellt und überholt: „[I]l discorso rivissuto in funzione di denuncia di un mondo miserabile, ladro, affamato, disponibile perché

99 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1252.

100 „[D]ie freie indirekte Rede auf einer geschriebenen Seite fordert einen Einbruch in die niederen Sprachen, in die dialektal stark abgewandelte *Koine* und in die Dialekte, um untersprachliche Materialien aufzunehmen. Aber solche Materialien – und das ist entscheidend – werden nicht auf die Ebene der Durchschnittssprache gebracht, um da als Beitrag zum mittleren Italienisch einbezogen und objektiviert zu werden: nein, sie werden über die Schlangenlinie in die obere oder die höchste Zone gebracht und in expressiver oder expressionistischer Funktion einbezogen.“ Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrten, Empirismo eretico*, S.18.

101 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1253.

102 „[E]ine der Nation unbekannte psychologische und soziale Welt kennenzulernen, dann [...] sie bekannt zu machen.“ Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrten, Empirismo eretico*, S.19.

103 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1253.

104 „[G]esellschaftlichen Engagement“. Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrten, Empirismo eretico*, S. 19.

preistorico, sembra d'improvviso un fenomeno stilistico superato – e i Riccetti e i Tommasi si muovono remoti come in un'urna greca“.¹⁰⁵

Erst gegen Ende des Aufsatzes werden die *Gründe* für das Unmöglichwerden des „discorso libero indiretto“ deutlich; der „sguardo socio-linguistico al panorama italiano di questi anni“^{106/107} enthüllt dessen Ursachen. Wie so oft in Form einer Wellenbewegung zwischen eigenem Schreiben und dem Schreiben anderer bringt Pasolini die fundamentale Krise seiner Protagonisten Riccetto und Tommaso, ihre Verbannung aus der Gegenwart in die Dimension der zeitlosen Schönheit einer „griechische Urne“,¹⁰⁸ mit der umfassenden „devitalizzazione delle più recenti esperienze letterarie“^{109/110} in Zusammenhang. Diese Devitalisierung steht unmittelbar mit einem fundamentalen linguistischen Wandel in Zusammenhang, welcher sich im Italien der 1960er Jahre vollzieht, und als dessen augenscheinlichste Symptome die Ausrottung der Dialekte („un imprevisto stingimento dei dialetti come problema

105 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1255-1256. Riccetto und Tommaso sind die Protagonisten von Pasolinis römischen Romanen *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta*.

106 Ebd., S. 1258.

107 „[S]oziolinguistische[] Blick auf das italienische Panorama dieser Jahre“. Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrungen ‚Empirismo eretico‘*, S. 23.

108 Vermutlich nimmt Pasolini mit dieser Formulierung auf John Keats *Ode on a Grecian Urn* (1819) Bezug, in deren Mittelpunkt die zeitlose Schönheit und Erhabenheit des Kunstwerks steht. Das Bild der „urna greca“ findet sich in den Schriften Pasolinis auch an einer anderen Stelle wieder: Im Text des Umschlags der ersten Ausgabe von *Ali dagli occhi azzurri* schreibt Pasolini zur Form der Erzählungen: „Nelle mie intenzioni, i testi scritti per il cinema di questo volume andavano riscritti nella loro forma reale di racconti. Li ho lasciati invece vivere com'erano. (Nessun restauratore ha diritto di ritoccare la figura di un'urna greca, anche se si tratta di un'umile urna lavorata con altre intenzioni che la bellezza, e magari lasciata incompleta.)“ [„Meinen Absichten nach hätten die für das Kino geschriebenen Texte dieser Ausgabe in ihrer tatsächlichen Form als Erzählungen neu geschrieben werden müssen. Stattdessen habe ich sie leben lassen so wie sie waren. (Kein Restaurator hat das Recht, die Figur einer griechischen Urne noch einmal anzutasten, auch wenn es sich dabei um eine bescheidene Urne handelt, die mit anderen Absichten als jener der Schönheit erarbeitet wurde, und die vielleicht unvollendet gelassen wurde.“ Übersetzung A.J.F.]. In beiden Passagen verbindet Pasolini mit der „griechischen Urne“ das Motiv der Unvollkommenheit und Überholtheit – zugleich aber auch jenes der Unantastbarkeit, welches seine frühen literarischen Werke rückwirkend betrachtet für ihn innehaben. Es ist interessant, dass diese Unantastbarkeit in derart strikter Weise für Pasolini allein für seine römischen Erzählungen und Romane zu gelten scheint – und nicht etwa für die frühe friaulische Lyrik der 1940er Jahre, deren Sammlung *La meglio gioventù* (1941-1953) er über zwanzig Jahre später in die pessimistischere Version *La nuova forma de ‚La meglio gioventù‘* (1974) umschreibt. Vgl. (zur Passage aus *Ali dagli occhi azzurri*) Pier Paolo Pasolini: *Tutte le opere. Romanzi e racconti*, hrsg. von Walter Siti. Band 2. Mailand: Mondadori 1998, S. 1969.

109 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1256. Pasolini bezieht sich hier auf die literarische Avantgarde, deren mangelnde Verankerung in der Tradition und deren semantische Leere er scharf kritisiert.

110 „Absterben der jüngsten literarischen Erfahrungen“. Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrungen ‚Empirismo eretico‘*, S. 21.

linguistico e quindi come problema sociale“)^{111/112} sowie die aus dieser Ausrottung folgende Gleichschaltung der italienischen Sprache mittels ihrer Reduzierung auf ein rein kommunikatives Instrument erscheinen.

Jegliche Expressivität, jegliche individuelle Ausdruckskraft, so Pasolini, werden zunehmend aus dieser Sprache verbannt – da diese dem Weltbild eines zunehmend industrialisierten und technologisierten, neokapitalistischen Italiens widerspricht. Die italienische Gesellschaft der 1960er Jahre funktioniere „secondo una ipotesi nuova della società come società di un certo elevato tenore razionalistico e quindi *anti-espressiva*. [Hervorhebung A.J.F.]“^{113/114}

An dieser Stelle wird deutlich, inwieweit dem *Empirismo eretico* einleitenden Aufsatz „Nuove questioni linguistiche“, obgleich er auf den ersten Blick die Form einer soziolinguistischen und literarischen Analyse aufweist, letztlich der zentrale Punkt von Pasolinis Gesellschaftskritik zugrunde liegt: Die „omologazione“ bzw. „Gleichschaltung“ der italienischen Gesellschaft unter dem Einfluss des Neokapitalismus und deren Auswirkungen auf den einzelnen.¹¹⁵ Das Unmöglichwerden des „discorso libero indiretto“ in der Literatur ist dieser Gleichschaltung geschuldet; einer Gleichschaltung, welche sich selbst jene sozialen Randgruppen in ihrer psychologischen und linguistischen Diversität einverleibt, deren Alterität vormals den „libero indiretto“ als ein literarisches Stilmittel der Kontamination konträrer Weltansichten und Lebensrealitäten erst möglich machte.

Ein Schreiben, in welchem die regional-dialektale „lingua bassa“ mit der latinisierten „lingua alta“ des „scrittore borghese“ in ein fruchtbares Spannungsverhältnis tritt (wie es sich in Pasolinis Lyrik und Prosa der 1940er und 1950er Jahre beobachten lässt), war vor Beginn der 1960er Jahre gerade aufgrund der Dualität, welche dem Italienischen per se innewohnte, ermöglicht worden. Eben diese Dualität ist in den 1960ern im Verschwinden begriffen: „[L]a santissima dualità italiana [...] presenta dei segni di

111 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1254.

112 „[U]nvermutetes Verblässen der Dialekte als sprachliches und somit als gesellschaftliches Problem“. Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrungen ‚Empirismo eretico‘*, S. 19.

113 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1259.

114 „[D]em [entsprechend], was man neuerdings von einer Gesellschaft mit einer gewissen erhöhten rationalistischen und deshalb antiexpressiven Grundhaltung voraussetzt.“ Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrungen ‚Empirismo eretico‘*, S. 24.

115 Auf diese Auswirkungen, welche Pasolini unter dem Terminus „mutazione antropologica“ subsumiert, wird insbesondere im letzten Kapitel dieser Arbeit (3.2) noch näher einzugehen sein.

profonda modificazione nel senso della tendenza all'unità. [...] [L]a nascente tecnocrazia del Nord si identifica egemonicamente con l'intera nazione, ed elabora quindi un nuovo tipo di cultura e di lingua effettivamente nazionali."^{116/117}

Für Pasolini, für dessen Schaffen Dualität und Diversität von den unmittelbaren Anfängen der friaulischen Lyrik an nicht allein das entscheidende künstlerische Grundprinzip, sondern auch den motivationalen Motor darstellten, kommt diese kulturelle und linguistische „Gleichschaltung“, diese Geburt einer technokratischen „Nationalsprache“, einer Katastrophe gleich. Nicht zufällig eröffnet der Aufsatz „Nuove questioni linguistiche“ als eindringliche und akute Beschreibung dieser Katastrophe, dieser „crisi molto grave“,^{118/119} den Band *Empirismo eretico*. Und nicht zufällig steht das Obsoletwerden des literarischen „libero indiretto“ in dessen Mittelpunkt:

Für Pasolini stellt der „discorso libero indiretto“, viel eher als ein bloßes Erzählverfahren, einen Ausdruck seiner Weltsicht dar. Die leidenschaftliche Berührung mit von der Gesellschaft ausgegrenzten Lebensrealitäten, welche der „libero indiretto“ dem „scrittore borghese“ selbst ermöglicht, bildet ebenso die Essenz von Pasolinis Antrieb zum Schreiben wie die unverformte, brüske Erfahrung psychologischer Diversitäten, welche er dem Leser eröffnet. Die Unvereinbarkeit zweier Sichtweisen, welche durch den „libero indiretto“ stets aufrechterhalten wird, entspricht dem im Eingangskapitel beschriebenen Postulat eines offenen, unfertigen, unabgeschlossenen Schreibens, welches den (dem Autor gleichgeordneten) Leser zu einem kognitiven Weiterarbeiten an den Widersprüchen des Textes verleitet. Eine gesellschaftliche Verwandlung, welche den „discorso libero indiretto“ unmöglich macht, macht in diesem Sinne Pasolinis schriftstellerische Poetik unmöglich. „[I]l fine della lingua rientrerà nel ciclo produzione-consumo“^{120/121} – diese Prophezeiung steht in unlösbarem

116 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1263-1265.

117 „[D]ie italienische heilige Zweifaltigkeit [...] weist [...] Zeichen einer tiefgreifenden Veränderung mit der Tendenz zur Vereinheitlichung auf. [...] [D]ie aufsteigende Technokratie des Nordens [setzt sich] hegemonial mit der ganzen Nation gleich und entwickelt daher einen neuen, wahrhaft nationalen Typ von Kultur und Sprache.“ Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrungen*, *Empirismo eretico*, S.27-30.

118 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1254.

119 „Krise, und zwar eine[r] sehr schwere[n]“. Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrungen*, *Empirismo eretico*, S. 19.

120 Pier Paolo Pasolini: „Nuove questioni linguistiche“. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1268.

Gegensatz zu Pasolinis bewusst „unkonsumierbarem“ Schreiben, welches am beschriebenen historischen Wendepunkt der 1960er Jahre als überholt; als Relikt vergangener Zeiten erscheint. Während sein Schreiben folglich eine fundamentale Wandlung erfahren muss,¹²² findet Pasolini einen anderen Weg, seine Poetik des *kognitiven Empirismus*, des Ermöglichens der Erfahrung psychologischer Diversität, und den für diese so essentiellen „libero indiretto“ aufrechtzuerhalten:

Ein Jahr nach dem Erscheinen von „Nuove questioni linguistiche“, im Jahr 1965, verfasst er für die „tavola rotonda“ *Critica e nuovo cinema* der „I Mostra Internazionale del Nuovo Cinema“, die vom 29. Mai bis zum 6. Juni 1965 in Pesaro stattfindet, den berühmt gewordenen Vortrag „Il ‚cinema di poesia‘“, dessen Ausarbeitung zum Herzstück des Film-Kapitels von *Empirismo eretico* werden wird.

Im Zentrum des Aufsatzes steht Pasolinis Erfindung eines filmischen „discorso libero indiretto“; die Verwandlung des literarischen Erzählverfahrens in eine kinematographische Methode, welcher Pasolini den Namen „soggettiva libera indiretta“ verleiht. Auf den unmittelbaren Zusammenhang, welcher in diesem Sinne zwischen den Aufsätzen „Nuove questioni linguistiche“ und „Il ‚cinema di poesia‘“ besteht – zwischen der Beschreibung der Krise des „libero indiretto“ einerseits und seiner neuen Entdeckung als filmische Methode in „Il ‚cinema di poesia‘“ andererseits – wurde in dieser Form, nach dem Wissensstand der Autorin, noch nicht im Detail hingewiesen. Die vielzitierte Sequenz aus Pasolinis ein Jahr vor der Niederschrift von „Nuove questioni linguistiche“ fertiggestelltem Kurzfilm *La ricotta*, in welcher der Regisseur – verkörpert von Orson Welles – als ein parodistisches Alter ego Pasolinis dessen Verse verliest, ließe sich angesichts des im Vorigen Gesagten im Hinblick auf Pasolinis theoretische Schriften neu deuten.

121 „[D]er Zweck der Sprache [wird] in den Kreislauf von Produktion und Konsum fallen.“ Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrten ‚Empirismo eretico‘*, S. 33.

122 Um fortan weiterzuschreiben, stellt Pasolini gegen Ende des Aufsatzes „Nuove questioni linguistiche“ (*Saggi sulla letteratura e sull’arte*, S. 1269) fest, gilt es eine neue Sprache zu lernen – jene der verhassten Technokratie: „[L]’abc di una lingua, con tutto ciò che questo implica: prima di tutto il non temere la concorrenza del linguaggio tecnologico, ma l’impararlo, l’appropriarsene, il diventare ‚scienziato‘“. [„[D]as Abc einer Sprache [...] mit allem, was dies einschließt: vor allem die Konkurrenz der technologischen Sprachen nicht zu fürchten, sondern diese zu lernen, sie sich anzueignen, ‚Wissenschaftler‘ zu werden“. Übersetzung von Reimar Klein. In: Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrten ‚Empirismo eretico‘*, S. 33].



Abb. 1: Absage an das Schreiben der 1950er Jahre: Pasolinis Alter ego Welles als Regisseur in *La ricotta*

„Io sono una forza del Passato“, liest Orson Welles von seinem Regiestuhl aus selbstgefällig Pasolinis berühmtes Gedicht in die Kamera, aus einem Buch, auf dessen Umschlag der Titel *Mamma Roma* steht: „Solo nella tradizione è il mio amore.“¹²³ Aus diesen Versen spricht eben nicht allein, wie u.a. Angela Molteni und Massimiliano Valente es durchaus treffend beschreiben, die Unzeitgemäßheit von Pasolinis Überzeugungen, Passionen und Ideologien, „il suo sentirsi estraneo a un presente sempre più omologato e a un futuro le cui premesse descrivono come un deserto culturale.“¹²⁴ Darüber hinaus markieren die Verse, innerhalb des filmischen, selbstreflexiven Settings, in welchem Pasolini sie bewusst plaziert und aus dem Munde des archetypischen Regisseurs Welles, ein sehr präzises „Io“, welches zu einer „forza del passato“ geworden ist:

Jenes des Autors der 1950er Jahre, dessen neorealistisch beeinflusstes, von einer „Kontamination“ mit der subproletarischen Lebenswelt geprägtes Schreiben an ein unwiederrufliches Ende gelangt ist (nicht umsonst verweist der Titel des Buches *Mamma Roma* deutlich auf Pasolinis Phase der künstlerischen Fokussierung auf die römischen *borgate*). Es ist der *Regisseur* Welles/Pasolini, welcher die Absage an dieses Schreiben verliert – zu genau jenem Zeitpunkt, zu welchem die tief empfundene

123 „Ich bin eine Kraft des Vergangenen. / Allein der Tradition gilt meine Liebe.“ Übersetzung von Bettina Kienlechner. In: Pier Paolo Pasolini: *Ali mit den blauen Augen*. München: Piper 1990, S. 83.

124 „Sein Gefühl der Fremdheit gegenüber einer immer gleichgeschalteteren Gegenwart und einer Zukunft, deren Vorzeichen eine Art kulturelle Wüste beschreiben.“ [Übersetzung A.J.F.]. Angela Molteni und Massimiliano Valente: „Una forza del passato. L'idea di una nuova preistoria. Discredito, denigrazione e diffamazione. 1964. Dopo Il Vangelo secondo Matteo“. Im Internet unter: <http://www.pasolini.net/ideologia04.htm>, letzter Abruf am 30.03.2013.

Ablehnung der sich formierenden technokratischen italienischen „Nationalsprache“ Pasolini zum neuen Medium des Films gebracht hat, das er begeistert für sich entdeckt:

Pourquoi suis-je passé de la littérature au cinéma? [...] [J]’ai dit les raisons obscures qui présidèrent à mon choix : combien de fois rageusement et inconsidérément avais-je déclaré [sic !] vouloir renoncer à ma citoyenneté italienne ! Eh bien, en abandonnant la langue italienne et, avec elle, progressivement, la littérature, je renonçais à ma nationalité. Je disais non à mes origines petites-bourgeoises, je tournais le dos à tout ce qui fait italien, je protestais, naïvement, mettant en scène une abjuration qui, au moment même où elle me castrait, m’exaltait.¹²⁵

Die in „Il ,cinema di poesia“ entwickelte Methode der „sogettiva libera indiretta“ stellt dabei auf Pasolinis Weg aus der literarischen, „italienischen“ Krise nicht nur einen entscheidenden Schritt dar – sie wird darüber hinaus zum Grundstein seiner innovativen, unverwechselbaren Theorie und Methode der Inbeziehungsetzung von Literatur und Film werden.

125 „Warum bin ich von der Literatur zum Kino übergegangen? Ich habe von den obskuren Gründen erzählt, welche meine Entscheidung lenkten: Wie viele Male hatte ich wutentbrannt und leichtsinnigerweise erklärt, auf meine italienische Staatsbürgerschaft verzichten zu wollen! Nun, indem ich die italienische Sprache aufgab und, zusammen mit ihr, allmählich die Literatur, verzichtete ich auf meine Nationalität. Ich sagte Nein zu meiner kleinbürgerlichen Herkunft, ich wandte all jenem, was italienisch macht, den Rücken zu, ich protestierte in naiver Weise, indem ich eine Abschwörung inszenierte, welche mich zur gleichen Zeit kastrierte und begeisterte.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: „La venue au cinéma“. In: Stéphane Bouquet: *L’Évangile selon Saint Matthieu*. Paris: Cahiers du cinéma 2003, S. 87.

1.2.2 „Discorso libero indiretto“ / „Soggettiva libera indiretta“ – Ein literarisches Erzählverfahren im Film und sein Potential für die Entwicklung einer innovativen Methode der Literaturverfilmung „innerer Bilder“

Im Jahr 1964, ein Jahr vor seinem kontroversen Vortrag auf der „I Mostra Internazionale del Nuovo Cinema“ in Pesaro, dreht Pasolini nach seinen ersten zwei auf Originaldrehbüchern basierenden Spielfilmen,¹²⁶ nach zwei Kurz-¹²⁷ und zwei Dokumentarfilmen¹²⁸ seine erste Literaturverfilmung: *Il Vangelo secondo Matteo*. Bei der gedanklichen Vorarbeit an diesem Projekt kommt ihm nach eigener Aussage die Idee, welche von diesem Zeitpunkt an für die Entwicklung seiner Filmtheorie ebenso wie für die Gestaltung von Literatur-Film-Beziehungen in seinen Werken grundlegend sein wird:

[È] stato pensando il *Vangelo* che mi è venuta l'idea di questo discorso libero indiretto, a cui do tanta importanza. Il *Vangelo* mi poneva il seguente problema: non potevo raccontarlo come una narrazione classica, perché non sono credente, ma ateo. D'altra parte, volevo però filmare il Vangelo secondo Matteo, cioè raccontare la storia di Cristo figlio di Dio. Dovevo dunque narrare un racconto cui non credevo. Non potevo dunque essere io a narrarlo. Così senza volerlo di proposito, sono stato portato a ribaltare tutta la mia tecnica cinematografica e ne è nato questo *magma stilistico* che è proprio del ‚cinema di poesia‘. Perché, per poter raccontare il *Vangelo*, ho dovuto immergermi nell'anima di un credente. In questo consiste il discorso indiretto libero: da una parte il racconto è visto attraverso i miei occhi, dall'altra è vista [sic!] attraverso gli occhi di un credente. Ed è l'uso di questo discorso libero indiretto a causare la contaminazione stilistica, il magma in questione.¹²⁹

126 *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962).

127 *La ricotta* (1963), *La rabbia* (1963).

128 *Sopralluoghi in Palestina* (1963), *Comizi d'amore* (1964).

129 „Es ist während der gedanklichen Beschäftigung mit dem *Vangelo* gewesen, dass mir die Idee dieses *discorso libero indiretto* gekommen ist, welchem ich so große Bedeutung beimesse. Das *Vangelo* stellte mich vor das folgende Problem: Ich konnte es nicht wie eine klassische Narration erzählen, weil ich nicht gläubig bin, sondern Atheist. Andererseits wollte ich jedoch das Matthäusevangelium verfilmen, also die Geschichte von Christus, von Gottes Sohn, erzählen. Ich musste also eine Geschichte erzählen, an die ich nicht glaubte. Es konnte also nicht ich sein, der sie erzählte. Auf diese Weise, ohne es absichtlich zu wollen, wurde ich dazu gebracht, meine gesamte kinematographische Technik umzukehren und daraus ist dieses *stilistische Magma* entstanden, welches dem ‚cinema di poesia‘ eigen ist. Denn um das *Vangelo* erzählen zu können, musste ich mich in die Seele eines Gläubigen versenken. Hierin besteht der *discorso libero indiretto*: Einerseits wird die Erzählung durch meine Augen gesehen, andererseits durch die Augen eines Gläubigen. Und es ist der Einsatz dieses *discorso libero indiretto*, der die stilistische Kontamination erzeugt, das entsprechende Magma.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2899.

Es ist bemerkenswerter Weise die erste Konfrontation mit dem Übersetzungsprozess einer literarischen Vorlage in einen Film, welche Pasolini zum Kern seiner Filmtheorie inspiriert. Die innovative kinematographische Technik, mit welcher es ihm in der Filmpraxis des *Vangelo* gelingen wird, die Kontamination zweier konträrer psychologischer Konstitutionen und Sichtweisen – als Essenz des literarischen „discorso libero indiretto“ – ins Medium Film zu übertragen, wird ihn zu seinem einflussreichsten filmtheoretischen Vortrag (und späteren Essay) „Il ‚cinema di poesia‘“ anregen. Der zur Erscheinungszeit seiner theoretischen Texte von unzähligen Kritikern wiederholte Vorwurf der Subjektivität seiner Theorien, ihrer Verankerung in seiner persönlichen Poetik („L’opinione prevalente [...] che Pasolini abbia contrabbandato per analisi oggettive quelle che sono invece sue nuove esigenze di poetica“)¹³⁰ verliert insbesondere angesichts dieses filmtheoretischen Aufsatzes an Legitimation – wird doch in „Il ‚cinema di poesia‘“ wie in kaum einem anderen Aufsatz Pasolinis das *Potential* eines bewusst subjektiven Theorieansatzes, der unschätzbare Vorteil des beständigen Austauschprozesses zwischen Theorie und künstlerischer Praxis deutlich.

Was Pasolini in „Il ‚cinema di poesia‘“ festhält, ist nicht allein die These einer neuen spezifischen kinematographischen Methode, mit welcher er den filmtheoretischen Diskurs seiner Zeit zu bereichern sucht. Es ist darüber hinaus seine – ganz und gar persönliche, auf seinen Erfahrungen als Schriftsteller und Regisseur basierende – Vorstellung von einer *kinematographischen Sprache*; eine Vorstellung, welche sich wie so oft in provokativer, „ketzerischer“ Weise zum wissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit positioniert: „In the climate of the 1960s – which placed an almost religious (and, in retrospect, naïve) faith in the ‚science of meaning‘ – the iconoclastic cast of Pasolini’s essays exposed him to patronizing remarks, to charges of being ‚unscientific‘ or (worse still!) of approaching the issues as a ‚poet‘.“¹³¹

Freilich setzt es einigen Mut voraus, zu Beginn der 1960er Jahre und somit in „the days of semiotics’ scientific pretensions“¹³² auf einer derart renommierten Konferenz zum Film wie jener von Pesaro – und in Anwesenheit von (film-)theoretischen Größen wie

130 „Die vorherrschende Meinung, Pasolini habe das, was in Wirklichkeit seine neuen Forderungen der Poetik sind, für objektive Analysen ausgegeben.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, S. 2943.

131 Naomi Greene: *Cinema as Heresy*, S. 93.

132 Maurizio Viano: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*. Berkeley u.a.: University of California Press 1993, S. VIII.

Umberto Eco und Christian Metz – eine vermeintlich naive Hypothese aufzustellen wie jene von der Existenz von „oggetti e cose che si presentano cariche di significato e quindi ‚parlano‘ brutalmente con la loro stessa presenza.“^{133/134}

Die unmittelbare, brüske Natur der „Sprache der Dinge“ innerhalb des Films, welche Pasolini in seinem Vortrag beschreibt, läuft einer strukturalistisch geprägten filmsemiotischen Vorstellung diametral entgegen. Was in filmsemiotischer Perspektive jedoch noch naiver, noch absurder anmuten muss, ist Pasolinis Vorstellung von der *Entstehung* dieser kinematographischen Sprache:

[M]entre i linguaggi letterari fondano le loro invenzioni poetiche su una base istituzionale di lingua strumentale, possesso comune di tutti i parlanti, i linguaggi cinematografici sembrano non fondarsi su nulla: non hanno, come base reale, nessuna lingua comunicativa. [...] L'operazione dello scrittore consiste nel prendere da[l] dizionario, come oggetti custoditi in una teca, le parole e farne un uso particolare [...]. Per l'autore cinematografico, invece, l'atto che è fondamentale simile, è molto più complicato. Non esiste un dizionario delle immagini. Non c'è nessuna immagine incasellata e pronta per l'uso. [...] L'autore cinematografico non possiede un dizionario ma una possibilità infinita: non prende i suoi segni (im-segni) dalla teca, dalla custodia, dal bagaglio: ma dal caos, dove non sono che mere possibilità o ombre di comunicazione meccanica e onirica. [...] [L]'operazione dell'autore cinematografico *non è una, ma doppia*. Infatti: I) egli deve prendere dal caos l'im-segno, renderlo possibile, e presupporlo come sistema in un dizionario degli im-segni significativi (mimica, ambiente, sogno, memoria); II) compiere poi l'operazione dello scrittore: ossia aggiungere a tale im-segno puramente morfologico la qualità espressiva individuale.^{135/136}

133 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*. Mailand: Garzanti 2000, S. 167-187. Hier S. 168.

134 „Dinge[n] und Objekte[n], die voller Bedeutung sind und daher durch ihre bloße Gegenwart unvermittelt ‚sprechen‘.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*. München: Hanser Reihe Film 1977, S. 50-51.

135 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 167-170.

136 „[W]ährend die literarischen Ausdrucksweisen sich bei ihren poetischen Erfindungen auf die Institution eines sprachlichen Instruments stützen, das Gemeinbesitz aller Sprechenden ist, scheinen die filmischen Ausdrucksweisen sich auf nichts zu stützen; sie haben als reale Basis keine Kommunikationssprache. [...] Die Tätigkeit des Schriftstellers besteht darin, aus diesem Wörterbuch Wörter zu entnehmen wie Gegenstände, die in einer Schachtel aufbewahrt liegen, und einen besonderen Gebrauch davon zu machen. [...] Für den Filmautor dagegen ist die im wesentlichen ähnliche Tätigkeit viel komplizierter. Es gibt kein Lexikon der Bilder. Es gibt kein einziges gebrauchsfertiges Bild im Register. [...] Der Filmautor besitzt kein Wörterbuch, sondern unendlich viele Möglichkeiten. Er nimmt seine Zeichen (Imzeichen) nicht aus der Schachtel, dem Gepäck, dem Koffer, sondern aus dem Chaos, wo sie nur als pure Möglichkeiten oder als Schatten mechanischer und onirischer Kommunikation existieren. [...] [D]ie Tätigkeit des Filmautors [ist] also *nicht eine einfache, sondern eine zweifache*. Tatsächlich muß er: 1. aus dem Chaos das Imzeichen nehmen, es möglich machen und es als in einem Wörterbuch der signifikanten Imzeichen (Mimik, Umwelt, Traum Erinnerung) registriertes voraussetzen; 2. dann die Arbeit des Schriftstellers machen, das heißt solchem rein morphologischen Imzeichen die individuelle

Ogleich Pasolini behauptet, die kinematographische Sprache sei – ebenso wie die linguistische – in allen entscheidenden Charakteristika eine *Sprache*, spricht er ihr in dieser zentralen Passage ihre Konventionalität, ihr Basieren auf einer Übereinkunft, ab. Statt aus einem sprachlichen „Inventar“ (in Saussures Begriffen: einer „langue“) stammt die kinematographische Sprache Pasolinis Ansicht nach aus dem „Chaos“, der „Unendlichkeit“ („una possibilità infinita“), aus welchen der Regisseur (von Pasolini bewusst mit dem Terminus „*autore cinematografico*“ bezeichnet) in unbegrenzter, unendlicher Kreativität schöpfen kann. In diesem Chaos existieren die potentiell unendlichen kinematographischen Zeichen („*im-segni*“) als „*mere possibilità o ombre di comunicazione meccanica e onirica*“; als ihr grenzenloses Wörterbuch erscheinen – und hier kommt Pasolini zum entscheidenden Punkt seines Aufsatzes: „*mimica, ambiente, sogno, memoria*“. Nicht allein die physische Realität („*mimica, ambiente*“) fungiert in Pasolinis Theorie als „Zeicheninventar“ eines „*cinema di poesia*“; darüber hinaus sind es die von jedem tagtäglich individuell erfahrbaren „inneren Bilder“ des Traumes und der Erinnerung („*sogno, memoria*“), welche die Essenz des von ihm konzipierten „poetischen“ Kinos ausmachen. Der Vorwurf einer Verankerung von Pasolinis Filmtheorie in seiner eigenen Poetik sowie der kritische Hinweis auf ihre mangelnde Objektivität erscheinen insofern als unangemessen, als dass beide Argumente am unmittelbaren Kern seiner Theorie vorbeigehen: Dem *filmischen Ausdruckspotential kognitiver Subjektivität*.

Ebensowenig wie Bazins berühmt gewordene Aufsatzsammlung die provokative, titelgebende Frage „*Qu'est-ce que le cinéma?*“ beantworten kann, geht es Pasolini um eine allgemeingültige Theorie des Kinos schlechthin. Der Aufsatz „*Il 'cinema di poesia'*“ liefert vielmehr eine durch und durch *subjektive Rezeptions- und Produktionstheorie*; eine Theorie dessen, was Film in der subjektiven Kognition des Autors Pasolini selbst ist – und in jener anderer zeitgenössischer Regisseure (Antonioni, Buñuel, Bertolucci, Godard) während des Arbeitsprozesses an ausgewählten Filmen gewesen sein könnte.

Selbst jene Passagen des Aufsatzes, welche auf den ersten Blick einen filmtheoretischen Allgemeingültigkeitsanspruch nahelegen scheinen, entpuppen sich bei näherem Hinschauen als Beschreibungen nicht *des Kinos per se*, sondern *einer präzisen Art des*

Ausdrucksqualität hinzufügen.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 49-53.

Filmemachens, welche Pasolini definiert, um aus ihr eine *Methode* für die eigene Regie zu entwickeln. So ist etwa das Ziel von Pasolinis eindringlicher Erforschung und Beschreibung des dem Kino von jeher inhärenten poetischen Potentials nicht eine filmgeschichtliche Abhandlung, sondern vielmehr das Fruchtbarmachen dieses Potentials für eine neue Art des Filmemachens. Pasolinis Überzeugung vom faktischen aber künstlichen, unrechtmäßigen filmgeschichtlichen Vorrang eines „Proskinos“ gegenüber einem poetischen Filmemachen mag höchst subjektiv sein – dem Wert der Schlussfolgerungen, welche er aus diesem Zusammenhang zieht, tut dies jedoch keinerlei Abbruch:

[S]toricamente, in concreto, dopo alcuni tentativi, subito troncati, all'epoca delle origini, la tradizione cinematografica che si è formata sembra essere quella di una ‚lingua della prosa‘, o almeno di una ‚lingua della prosa narrativa‘. Questo è vero, ma, come vedremo, si tratta di una prosa particolare e surrettizia: perché l'elemento fondamentale irrazionalistico del cinema è ineliminabile. [...] Il suo fondamento è quel sotto-film mitico e infantile, che, per natura stessa del cinema, scorre sotto ogni film commerciale anche non indegno, cioè abbastanza adulto civicamente e esteticamente.^{137/138}

Das Ziel, welches Pasolini in „Il ‚cinema di poesia‘“ verfolgt, ist es, dieses poetische Potential wiederzuerwecken; eine filmästhetische Technik zu finden, welche jene verschütteten, aber potentiell stets vorhandenen „elementi irrazionalistici, onirici, elementari e barbarici“^{139/140} des Films wiederbelebt. Die filmästhetische Technik, welche der Autor schließlich findet und in seinem Aufsatz beschreibt, macht sich den archaischen Charakter des Films zunutze, seine charakteristische formale Ähnlichkeit zu den kognitiven Prozessen des Traums und der Erinnerung: „[G]li archetipi linguistici degli im-segni sono le immagini della memoria e del sogno, ossia immagini di

137 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 172-173.

138 „[D]ie filmische Tradition, die sich historisch und konkret nach einigen alsbald abgekappten Versuchen aus der Anfangszeit gebildet hat, [scheint] die einer ‚Sprache der Prosa‘ zu sein. Das ist zwar richtig, aber es handelt sich, wie wir noch sehen werden, um eine besondere, auf falschen Voraussetzungen basierende Prosa, denn das grundsätzlich irrazionalistische Wesen des Films ist nicht eliminierbar. [...] [Sein] Fundament ist jener mythische und kindliche Film unter dem Film, der nach der Natur des Kinos auch unter jedem kommerziellen Streifen mitläuft, der nicht gänzlich unwürdig ist, das heißt der in kultureller und ästhetischer Hinsicht hinreichend bemittelt wirkt.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 56-57.

139 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 172.

140 „[I]rrationalistischen, onirischen, primitiven und barbarischen Momente“. Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 57.

„Kommunikation mit sich selbst“ [...]: diese Archetypen legen daher eine direkte Basis der „Subjektivität“ der Imagination, und damit eine prinzipielle Zugehörigkeit zur Welt der Poesie.“^{141/142}

Die Antwort auf die zentrale, von Pasolini aufgeworfene Frage „wie ist theoretisch und praktisch möglich, im Kino, die ‚Sprache der Poesie‘“^{143/144} liegt in der Nutzung der eigenen, subjektiven, kognitiven „inneren Bilder“, deren Gestalt den Autor/Regisseur seine individuellen Träume und Erinnerungen gelehrt haben – und welche in ihrer „vielen Ausdruckskraft“¹⁴⁵ und „onirischen Qualität“¹⁴⁶ in unmittelbarem Gegensatz zu einer literarischen Abstraktion stehen: „[L]e immagini sono sempre concrete, mai astratte.“^{147/148}

Angesichts der im letzten Kapitel beschriebenen Essenz dessen, was der „discurso libero indiretto“ in der *Literatur* für Pasolini bedeutet – die Möglichkeit einer Kontamination zwischen zwei gegensätzlichen subjektiven Sichtweisen, das künstlerische Indialogsetzen zweier unvereinbarer psychologischer Diversitäten – überrascht es nicht, welche *filmästhetische Technik* für ihn ein poetisches Kino der „inneren Bilder“, ein „cinema di poesia“ ausmacht: „[L]a tecnica della lingua della poesia nel cinema [è] legata a una forma particolare di discorso libero indiretto cinematografico.“^{149/150}

Für den von ihm entdeckten „discurso libero indiretto cinematografico“ erfindet Pasolini die Bezeichnung „soggettiva libera indiretta“.

141 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 173.

142 „[D]ie linguistischen Archetypen der Imagination sind die Bilder der Erinnerung und des Traums, das heißt Bilder der ‚Kommunikation mit sich selbst‘ [...]. Diese Archetypen verleihen den Imaginationen also eine direkte Basis der ‚Subjektivität‘ und damit eine prinzipielle Zugehörigkeit zur Welt der Poesie.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 57-58.

143 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 175.

144 „Die Frage, die sich stellt, ist die, wie im Film die ‚Sprache der Poesie‘ theoretisch zu erklären und praktisch durchzuführen ist.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 60.

145 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 172.

146 Ebd.

147 Ebd.

148 „Ausdruckskraft“; „onirische Beschaffenheit [sic!]“; „Bilder sind immer konkret, nie abstrakt.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 56.

149 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 175.

150 „[D]as Entstehen einer technischen Tradition der ‚Sprache der Poesie‘ im Film [hängt] mit einer besonderen Form von filmischer indirekter freier Rede zusammen.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 60.

In einem Rekurs auf den literarischen „libero indiretto“ verdeutlicht er dessen zentrale Charakteristika, seine Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit dem literarischen Stilmittel: „Il discorso diretto corrisponde, nel cinema, alla ‚soggettiva‘“, ^{151/152} beginnt er seine Erklärungen – Pasolini geht also von einer subjektiven Kameraeinstellung, einem *Point-of-view*, als zentrale Voraussetzung für ein „poetisches Kino“ aus. Um zwischen diesem die Sichtweise *einer* Person wiedergebenden *Point-of-view* und einer *zweiten*, differierenden Sichtweise – ganz in der Art des Literarischen „libero indiretto“ – eine Kontamination in Gang zu setzen, fehlt dem Regisseur, so Pasolini, nun ein grundlegendes Element; jenes der *Sprache* und ihrer kontrastierenden Register: „[L]a differenza che un regista può cogliere tra sé e un personaggio è psicologica, sociale. *Ma non è linguistica*. Egli è perciò completamente impossibilitato a ogni *mimesis naturalistica* di un linguaggio, di un ipotetico ‚sguardo‘ altrui alla realtà.“ ^{153/154}

Wiewohl Pasolini nach einer dem „libero indiretto“ entsprechenden Technik für das audiovisuelle Medium des Films sucht, erkennt er dessen auditive Ebene, dessen „Sprache“ – die Dialoge der Figuren, Zwischentitel, Off-Stimmen – interessanter Weise nicht als hinreichend adäquate Ebene für die Übersetzung der literarischen Technik in den Film an. Stattdessen sucht er nach einer filmästhetischen Technik auf *visueller* Ebene, welche ihm geeignet erscheint, der Kontamination psychologischer Diversitäten Ausdruck zu verleihen – und kommt dabei bezüglich der Möglichkeiten des Regisseurs zu dem Schluss: „*La sua operazione non può essere linguistica ma stilistica*.“ ^{155/156}

Die „*soggettiva libera indiretta*“ als filmästhetisches Stilmittel gibt zwar in Form eines visuellen „monologo interiore“ ^{157/158} eine unmittelbare Sichtweise wieder – entbehrt

151 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 176.

152 „Der direkten Rede entspricht im Film die ‚subjektive Perspektive‘.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 62.

153 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 179.

154 „[D]er Unterschied, den ein Regisseur zwischen sich und seiner Figur machen könnte, [wäre also praktisch] ein psychologischer und sozialer. *Aber kein linguistischer*. Jede naturalistische Mimesis einer Sprache, des hypothetischen ‚Blicks‘ eines andern auf die Realität, ist ihm also absolut verwehrt.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 65.

155 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 179.

156 „*Seine Tätigkeit kann keine linguistische sein, sondern eine stilistische*.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 65.

157 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 179.

158 „[I]nnere[n] Monolog[s]“. Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 66.

dabei aber zugleich vollkommen der Abstraktion der Sprache. Sie lässt sich konzeptualisieren als ein visuell *konkreter* „innerer Monolog“, zu dessen Realisierung der Regisseur sich – und hier schließt sich der Kreis – von den zu Beginn des Aufsatzes in Traum und Erinnerung aufgespürten „*inneren Bildern*“ inspirieren lassen sollte – „fino a ritrovare nei mezzi tecnici del cinema l’originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria.“^{159/160} Erst mittels der kinematographischen Nachbildung dieser „*inneren Bilder*“ lässt sich eine Kontamination *psychologischer Diversitäten* erreichen, wie sie Pasolini anvisiert – eine Kontamination, welche über die faktische, rein visuelle Subjektperspektive hinausgeht und stattdessen einer „Innensicht“, dem subjektiven kognitiven Erleben von Figuren, Ausdruck verleiht.

An dieser Stelle wird die Bedeutung der „*soggettiva libera indiretta*“ nicht allein als von Pasolini in kreativer Weise ins Medium Film übertragenes literarisches Ausdrucksmittel, sondern darüber hinaus als innovatives und einzigartiges Gestaltungsmittel *intermedialer Beziehungen* abschätzbar: Wie die zu Beginn dieses Kapitels zitierte Passage zu Pasolinis Arbeit am *Vangelo secondo Matteo* verdeutlicht, eröffnet die „*soggettiva libera indiretta*“ – der „libero indiretto“ des Films – ungeahnte Möglichkeiten für die *Verfilmung von Literatur*.

Im *Vangelo* gelingt Pasolini zum ersten Mal die filmische Kontamination psychologischer Sichtweisen – und zwar einerseits seiner eigenen als Regisseur und andererseits jener des Autors des Matthäusevangeliums: “[D]a una parte il racconto è visto attraverso i miei occhi, dall’altra è vista [sic!] attraverso gli occhi di un credente.“ Die filmästhetische Technik, durch welche ihm dies gelingt, entwickelt und beschreibt Pasolini in seinem Aufsatz „Il ‚cinema di poesia‘“ – bis hinein in die kameratechnischen Details. Die *Technik innerer, im Film zu veräußerlichender und in Kontamination tretender Bilder von Regisseur und Autor der Literaturvorlage (bzw. Regisseur und Figur)* lässt sich beispielsweise durch einen spezifischen visuellen Kunstgriff erzielen:

L’accostamento successivo di due punti di vista, dalla diversità insignificante, su una stessa immagine: cioè il succedersi di due inquadrature che inquadrano lo stesso pezzo di realtà, prima da vicino, poi *un po’ più* da lontano; oppure,

159 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 179.

160 „[D]urch die technischen Mittel des Mediums zur originären onirischen, barbarischen, unregulären, aggressiven, visionären Qualität des Films zurückfinde[n].“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 66.

prima frontalmente e poi *un po' più* obliquamente; oppure infine addirittura sullo stesso asse ma con zwei obiettivi diversi.^{161/162}

Gerade der geringe Grad der „Perspektivverschiebung“; die Montage zweier nahezu identischer, nur in geringem Winkel voneinander abweichender subjektiver Kameraeinstellungen ist in der Lage, dem Zuschauer den Effekt einer Kontamination zweier konträrer psychologischer „Innenansichten“ spürbar zu machen. Der von der Kamera fokussierte Bildausschnitt ist hierbei nahezu der gleiche; und dennoch ist es eben gerade der geringe Grad der Verschiebung, welcher den verstörenden Effekt einer zweiten (zur ersten kontrastierenden) „Subjektive“ erzeugt – einen Effekt, dessen globale Ausmaße für den entsprechenden Film Pasolini folgendermaßen beschreibt: „Sotto tale film, scorre l'altro film – quello che l'autore avrebbe fatto anche senza il pretesto della *mimesis visiva* del suo protagonista: un film totalmente e liberamente di carattere espressivo-espressionistico.“^{163/164}

Welche weiteren „Kunstgriffe“ Pasolini konkret findet und in welcher innovativer Weise es ihm immer neu gelingt, die „*soggettiva libera indiretta*“ für den filmischen Umgang mit Literatur fruchtbar zu machen, wird die detaillierte Analyse im zweiten und dritten Kapitel dieser Arbeit zeigen. Zuvor sind im folgenden Kapitel jedoch noch die frappierenden Gemeinsamkeiten der theoretischen Konzeptionen Pasolinis mit jenen Fassbinders herauszuarbeiten; der *kognitive Empirismus* Pasolinis wird im Gedankengebäude Fassbinders ebenso eine Entsprechung finden wie die *Technik innerer, im Film zu veräußerlichender und in Kontamination tretender Bilder von Regisseur und Autor der Literaturvorlage*.

161 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 180.

162 „Die sukzessive Annäherung von zwei insignifikant verschiedenen Gesichtspunkten an ein und dasselbe Bild: das heißt die Aufeinanderfolge von zwei Einstellungen, die das gleiche Stück Realität zeigen, zuerst von nah, dann von *ein wenig* weiter weg, beziehungsweise zuerst von vorn, dann *ein wenig* von der Seite, beziehungsweise schließlich direkt auf derselben Achse, aber mit zwei verschiedenen Objektiven aufgenommen.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 67.

163 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 183.

164 „Unter diesem Film läuft der andere Film – der, den der Autor auch ohne das Alibi der ins Auge springenden [sic!] Mimesis eines Protagonisten gemacht hätte –, ein Film absolut freien, expressiv-expressionistischen Charakters.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 72.

1.2.3 Fassbinders *kognitiver Empirismus* und seine Theorie der inneren, literarisch evozierten Bilder

Die filmische Beschäftigung mit einem literarischen Werk darf also nicht ihren Sinn darin sehen, etwa die Bilder, die Literatur beim Leser entstehen läßt, maximal zu erfüllen. Dieser Anspruch wäre ohnehin in sich absurd, da jeder Leser jedes Buch mit seiner eigenen Wirklichkeit liest und somit jedes Buch soviel verschiedene Phantasien und Bilder provoziert, wie es Leser hat. Es gibt also keine endgültige objektive Realität eines literarischen Werkes, darum darf auch die Absicht eines Filmes, der sich mit Literatur auseinandersetzt, nicht darin liegen, die Bilderwelt eines Dichters als endgültig erfüllte Übereinstimmung verschiedener Phantasien zu sein. Der Versuch, Film als Ersatz eines Stückes Literatur zu machen, ergäbe den kleinsten gemeinsamen Nenner von Phantasie, wäre also zwangsläufig im Ergebnis medioker und stumpf.¹⁶⁵

Diese Stellungnahme Fassbinders aus seinen „Vorbemerkungen zu ‚Querelle‘“ enthält den unmittelbaren Kern seiner Theorie und Technik der Literatur-Film-Beziehungen. In anschaulicher Weise bringt der Autor/Regisseur hier seine Vorstellung einer gelungenen Verfilmungstechnik *ex negativo* auf den Punkt: Ziel ist eine Verfilmung, welche *nicht* als stumpfer „Ersatz eines Stückes Literatur“ dessen essentielle Eckpfeiler in kondensierter, überindividueller Form eines „kleinsten gemeinsamen Nenner[s] von Phantasie“ reproduziert.

In der grundlegenden Annahme, dass „jedes Buch soviel verschiedene Phantasien und Bilder provoziert, wie es Leser hat“ taucht an dieser Stelle zunächst Fassbinders Überzeugung von der Kraft der *subjektiven Phantasie* eines aktiven, kreativen, demokratisch gleichgeordneten „Lesers als erweiterten Autors“ wieder auf, welche ihn nicht nur mit deren Erfinder Novalis, sondern auch mit Pasolini verbindet. Auch in Fassbinders Feststellung, dass es „keine endgültige objektive Realität eines literarischen Werkes“ gebe, spiegelt sich unmittelbar eine von Pasolini in „Il ‚cinema di poesia‘“ formulierte Überzeugung wider – jene von der literarischen *Abstraktheit* als zentrales Differenzkriterium zum Film, der in seiner Konkretheit sehr wohl eine „objektive Realität“ besitzt: „Questa è probabilmente la differenza principe tra l’opera letteraria e l’opera cinematografica [...]. L’istituzione linguistica, o grammaticale, dell’autore

165 Rainer Werner Fassbinder: „Vorbemerkungen zu ‚Querelle‘“. In: Ders.: *Filme befreien den Kopf*, S. 116-118. Hier S. 116.

cinematografico è costituita da immagini: e le immagini sono sempre concrete, mai astratte”.^{166/167}

Der Übergang von einem abstrakten in ein konkretes Medium; von abstrakten Zeichen zu konkreten Bildern, stellt Fassbinder, ebenso wie Pasolini, vor ein folgenschweres Problem: Wie lässt sich die potentiell unendlich große Zahl an durch das Lesen evozierten subjektiven „Phantasien und Bildern“ in konkrete (und somit *eindeutige*) kinematographische Bilder und Sequenzen umsetzen, *ohne* dass dabei die Vielfalt zu einer Einheit, die Diversität an Sichtweisen zu einem „kleinsten gemeinsamen Nenner von Phantasie“ verkümmert?

Den ersten Schritt zur Beantwortung dieser Frage liefert Fassbinder in der oben zitierten Passage selbst: Als notwendige Bedingung für das Aufrechterhalten konträrer Phantasien innerhalb von einer Literaturverfilmung erscheint zunächst einmal die Verteidigung einer subjektiven Phantasie *des Regisseurs selbst* in Bezug auf die Literaturvorlage. Statt „die Bilderwelt eines Dichters als endgültig erfüllte Übereinstimmung verschiedener Phantasien zu sein“, sollte die Verfilmung bewusst die Dualität und Differenz zwischen der (mutmaßlichen) Vorstellungswelt des Dichters und jener des verfilmenden Regisseurs wahren. Einzig eine Verfilmung, die diese Differenz berücksichtigt und erhält, kann auch der Phantasie des Lesers/Zuschauers gerecht werden.

Das Potential, welches sich für eine Literaturverfilmung aus eben dieser Differenz zwischen der Subjektivität des Autors und jener des ihn verfilmenden Regisseurs ergibt, hat Fassbinder (genau wie Pasolini) immer wieder betont und selbst ausgeschöpft. Insbesondere die historische Dimension dieser Differenz, der produktive Gegensatz und das Indialogtreten zwischen der Historizität der Literaturvorlage und jener ihrer Verfilmung, hat stets den Mittelpunkt von Fassbinders theoretischen Überlegungen gebildet. So schreibt er zur gesellschaftlichen Bedeutung seiner geplanten Verfilmung von Gustav Freytags antisemitischem Gesellschaftsroman *Soll und Haben*:¹⁶⁸

166 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: Ders.: *Empirismo eretico*, S. 167-187. Hier S. 172.

167 „Das ist wahrscheinlich der Hauptunterschied zwischen dem literarischen und dem filmischen Werk [...]. Das linguistische oder grammatikalische System des Filmautors wird durch Bilder konstituiert, und Bilder sind immer konkret, nie abstrakt.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 56.

168 Dieses Verfilmungsprojekt Fassbinders, welches im Jahr 1977 hätte realisiert werden sollen, scheitert schließlich am Veto des WDR-Intendanten Friedrich Wilhelm von Sell – aus dessen Presseerklärung sich sein Unverständnis der Fassbinderschen, eben gerade auf weltanschaulicher Differenz beruhender

Es sind gerade die schmutzigen Stellen des Romans ‚Soll und Haben‘ – das uns falsch erscheinende politische Bewußtsein seines Autors, das, was er an späterem Schrecken wenn nicht erzeugt, so doch literarisch gedeckt hat [...] –, die uns zu einer der vielleicht wichtigsten Auseinandersetzungen zwingen, die mit Geschichten und unser aller Geschichte, mit dem 19. Jahrhundert und unsren gesellschaftlichen Ahnen und uns selbst möglich sind und nötig und die der Film gerade mit Hilfe des Mediums Fernsehen zu leisten imstande ist.¹⁶⁹

Ganz ähnlich wie im Kapitel 1.2.1 anhand von Pasolinis Verhältnis zum römischen Subproletariat beschrieben, ist es auch für Fassbinder gerade die politische Inkorrektheit, die moralische Zweifelhaftigkeit und Antiquiertheit einer zu seiner eigenen konträren Sichtweise (hier jener des Autors Gustav Freytag), welche deren künstlerische Anwendbarkeit aussichtsreich erscheinen lässt. So ist es eben „gerade [...] das uns falsch erscheinende politische Bewusstsein“, welches ihn an Freytag fasziniert – da es in seinen Augen „zu einer der vielleicht wichtigsten Auseinandersetzungen zwingen“ kann. Dem Sich-„Auseinandersetzen“, das Fassbinder fordert, wohnt an dieser Stelle im ganz wörtlichen Sinne eine bewusst aufrechterhaltene *Differenz* inne. Diese deckt sich mit jener, welche Pasolini in seinen frühen Romanen und Filmen zwischen einem sublimen, mit Dante-Zitaten gespickten Text – und dem subproletarischen, kleinkriminellen Subtext konstruiert. Ebenso wie Pasolini zugleich eine leidenschaftliche Liebe zum subproletarischen Universum und seine unumwindliche Unzugehörigkeit zu diesem empfindet, spricht aus der oben angeführten Passage Fassbinders unerlöschliche Begeisterung und Faszination bei gleichzeitiger ideologischer Inkongruenz zu Freytag.

Ebenso wie Pasolini darüber hinaus seine eigene Unfähigkeit gesteht, jemals in die Perspektive des gläubigen Verfassers des Matthäusevangeliums schlüpfen zu können („non potevo raccontarlo come una narrazione classica, perché non sono credente, ma ateo“, vgl. Kap. 1.2.2), betont Fassbinder seine unüberbrückbare Entfernung zu Freytag, welche besonders von jenen Stellen des Romans markiert wird, an denen der Autor

Adaptionstechnik lesen lässt: „[D]ie historische Aufarbeitung der Phänomene Anti-Semitismus und Anti-Slawismus auf der Grundlage des Romans“, so von Sell zum abgesetzten Verfilmungsprojekt, seien „auch im Hinblick auf die Größe des geplanten Unternehmens zu vielen Risiken und Mißverständnissen ausgesetzt“. Zit. nach: Hans C. Blumenberg: „Die Angst des Intendanten“. In: DIE ZEIT, 25.03.1977, Nr. 13. Im Internet unter: <http://www.zeit.de/1977/13/die-angst-des-intendanten>, letzter Abruf 31.05.2013.

169 Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 36.

„seine eigene Ideologie in kommentierende Passagen verlagert, die sich dann auch als Hanebüchen genug zeigen.“¹⁷⁰

Es ist also bemerkenswerter Weise gerade die Entfernung und Unvereinbarkeit zweier konträrer Sichtweisen – der des Autors und jener des sein Werk verfilmenden Regisseurs –, welche Fassbinder und Pasolini überhaupt erst zu ihren Literaturverfilmungen motiviert: Wie im vorigen Kapitel veranschaulicht, ist es Pasolinis Suche nach dem „libero indiretto cinematografico“ als einem Stilmittel, welches die Kontamination psychologischer Diversitäten jenseits des Mediums der Sprache ermöglicht, welche ihn zum Film und schließlich zur Verfilmung von Literatur bringt.

In ganz ähnlicher Weise ist Fassbinders Antrieb zur Verfilmung von Literatur stets die Distanz der psychologischen Disposition des Autors einer Literaturvorlage zu seiner eigenen – eine Tatsache, die er selbst ganz explizit benennt, wenn er schreibt, dass der Roman *Soll und Haben* für ihn jene „politischen und literarischen Unerträglichkeiten [enthalte], die für die Umsetzung in ein anderes Medium gerade zum Vorteil werden können“.¹⁷¹

Es ist also nicht etwa eine tief empfundene Seelenverwandtschaft zwischen dem verfilmenden Regisseur und dem Autor der Literaturvorlage, welche Pasolini und Fassbinder zu ihrem filmischen Umgang mit Literatur motiviert. Vielmehr sind es gerade die weltanschaulichen Brüche und der künstlerische Dissens, welche in ihren in jedweder Weise mit Literatur hantierenden Filmen Ausdruck erfahren sollen.

Genau wie ihn an einer Verfilmung von *Soll und Haben* in erster Linie seine weltanschauliche Differenz zu Gustav Freytag reizt, steht auch im Zentrum von Fassbinders *Effi Briest*-Verfilmung der Autor Fontane als Gegenbild zu ihm selbst als verfilmendem „Autor“. So antwortet Fassbinder in einem Interview auf die Frage, woran er bei der Verfilmung gedacht habe, ganz lapidar: „Ich habe an überhaupt niemanden gedacht außer an Fontane.“¹⁷² Am Autor Fontane interessiert ihn dabei (ähnlich wie im Falle Freytags) insbesondere dessen Standpunkt in der Geschichte, von welchem seiner Ansicht nach dessen Erzählhaltung unvermeidlich geprägt erscheint. Es ist eben diese Erzählhaltung in ihrer historischen Prägung, welche schließlich den Fokus

170 Ebd., S. 37.

171 Ebd., S. 39.

172 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 356.

von Fassbinders „Werktreue“-Postulat (in seiner ganz und gar individuellen Auslegung) bildet: „Ich halte mich genau an den Roman, nicht an die Geschichte des Romans, sondern an die Haltung, die Theodor Fontane zur Geschichte hat.“¹⁷³ Eine „werktreue“¹⁷⁴ Verfilmung, so lässt sich aus dieser Aussage schließen, setzt für Fassbinder stets zunächst das minuziöse Erfassen und schließlich die adäquate filmische Transposition der *Erzählhaltung* des Autors der Literaturvorlage voraus.

Ganz in Sinne dieses Postulats beinhaltet bereits der umständliche Gesamttitel des Films, *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und Bedürfnissen und dennoch das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen*, sowohl einen direkten Hinweis auf die zentrale Stellung des literarischen Autors für die Verfilmung (*Fontane Effi Briest*), als auch eine Kurzfassung der Fassbinderschen Interpretation von Fontanes Standpunkt gegenüber der Gesellschaft seiner Zeit.

Dass der verworrene Untertitel des Films nicht allein auf die Figur Effi, sondern durchaus auch auf den Autor Fontane zu beziehen ist, belegt nicht zuletzt eine Äußerung Fassbinders an anderer Stelle, welche sich der Untertitelformulierung in auffälliger Weise annähert: „[Fontane] lebte in einer Gesellschaft, deren Fehler er ganz genau erkennen und beschreiben konnte, aber dennoch war es sein inständiger Wunsch, zu dieser Gesellschaft dazuzugehören.“¹⁷⁵ Wiewohl Fontane also in Fassbinders Augen, als einer der im Untertitel angedeuteten „*Viele[n]*“, über ein klares Bewusstsein

173 Ebd., S. 301.

174 Die herkömmliche Definition von der „Werktreue“ einer Literaturverfilmung weicht freilich erheblich von Fassbinders individueller Begriffsbestimmung ab und geht historisch auf das ungleiche Kräfteverhältnis von Literatur und Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Angesichts des ungleich höheren Ansehens des literarischen Mediums zur Anfangszeit des Kinos wurde an eine Literaturadaption in erster Linie der Anspruch gestellt, ihrer Vorlage „treu“ zu sein. Als zweitrangiges Kunstwerk sollte eine Verfilmung in ihrer „Werktreue“ gewissermaßen dem erstrangigen, literarischen Original dienen (von dessen Ansehen der gemeinhin dem Verdacht von Trivialität und stumpfer Unterhaltung ausgesetzte Film auf diese Weise profitieren konnte). Für das grundlegende Überdenken und Infragestellen dieser Konzeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts legte den entscheidenden Grundstein André Bazin mit seinem Aufsatz „Pour un cinéma impur. Défense de l’adaptation“ (1952) (in: *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf) [„Für ein ‚unreines Kino‘ – Plädoyer für die Adaption“ (in: Was ist Kino? Köln: DuMont 1975)]. Mittlerweile kann das Postulat als überholt angesehen werden; nichtsdestotrotz haben sich Gegner der Definition einer Literaturverfilmung als eigenständiges Kunstwerk und Verfechter des „Werktreue“-Postulats in seiner strikten Auslegung bis in die 1980er Jahre (und teilweise bis heute) hartnäckig gehalten, wie es nicht zuletzt der Lexikoneintrag zum Gegenstand der „Verfilmung“ im von Gero von Wilpert herausgegebenen „Sachwörterbuch der Literatur“ (8., verbess. u. erw. Auflage. Stuttgart: Kröner 2001) verdeutlicht: „Verfilmung, die [...] Sie bedingt meist einige, je nach Ambition und Sachlage oberflächl. oder tiefgreifende Umformungen und Verzerrungen der Vorlage [...], die fast überall zu e. Zerstörung wesentl. Züge und Strukturen des (zumal ep.) Werkes führen“.

175 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 302.

persönlicher und gesellschaftlicher „*Möglichkeiten und Bedürfnisse*“ verfügt, „*bestätigt*“ er durch den Akt seines Schreibens (seine „*Taten*“) die herrschenden Verhältnisse – anstatt sich ihnen aktiv zu widersetzen. Seiner Prosa wohnt in Fassbinders Augen ebenso viel gesellschaftskritischer Scharfsinn wie latenter Konformismus inne – was insofern als eine zutreffende Beobachtung erscheint, als dass sich Fontanes literarische Gesellschaftskritik tatsächlich fast ausschließlich auf einer impliziten, unterschweligen Ebene der ironischen Wendungen und parodistischen Schilderungen bewegt.¹⁷⁶

Es ist genau diese gespaltene, in seiner *Erzählhaltung* spürbare psychologische Konstitution Fontanes, im Verhältnis zu seiner eigenen, welche Fassbinder in erster Linie interessiert – ganz ähnlich, wie ihn an Gustav Freytags Roman nach eigener Aussage dessen zweifelhafte antisemitische Einstellung und deren Ursprünge interessierten: „[I]m Grunde genommen wollte ich ja gar nichts anderes als zu zeigen, wie der Antisemitismus entstanden ist.“¹⁷⁷

Die im vorigen Kapitel anhand von Pasolinis Essay „*Il ,cinema di poesia*“ beschriebene *Kontamination* zwischen den gegensätzlichen subjektiven Sichtweisen von Autor und verfilmendem Regisseur prägt in diesem Sinne die gesamten theoretischen Schriften und Selbstaussagen Fassbinders zu seinem Werk.

Ebenso wie Pasolini während des Arbeitsprozesses am *Vangelo* die „*soggettiva libera indiretta*“ als geeignetes filmästhetisches Ausdrucksmittel für diese Kontamination entdeckt, gelang Fassbinder bezeichnenderweise während seiner Arbeit an *Fontane Effi Briest*¹⁷⁸ zu einer ersten individuellen künstlerischen Konzeption der Veräußerlichung des heterogenen „inneren Dialogs“ zwischen Autor und verfilmendem Regisseur.

176 So beschreibt etwa Hinrich Siefken den subtilen Charakter ironischer Anspielungen in *Effi Briest* folgendermaßen: „Only a reader fully alert to the tone and allusive code of the speakers will grasp the complexity of Fontane’s multifaceted text, which invites conclusions but does not offer them. The light touch, the humorous formulation, the fitting quotation, the entertaining riposte, the evasive generalization, the elegant use of unusual words --- these are some of the delightful conversational devices with which Fontane’s characters handle their situations. Their understated elegance and respect for the privacy of personal concerns are characteristic of Fontane’s style of narration, which prefers subtle hint to direct statement.” In: Paul Schellinger (u.a.): *Encyclopedia of the Novel*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers 1998.

177 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 395.

178 Auf die Tatsache, dass es sich bei dieser Konzeption um ein grundlegend auf seine Theater- und Filmerfahrung aufbauendes Gedankengebäude handelt, zu dessen Entwurf er zu Beginn seiner Arbeit als Regisseur nicht in der Lage gewesen wäre, weist Fassbinder selbst hin. So erklärt er Mitte der 1970er Jahre rückblickend zu jenem Film, welcher ihm jahrelang nur als Projekt, als „mein Traumfilm“, vorgeschwebt sei: „1969 verfügte ich über keine finanziellen Mittel zur Verfilmung, und darüber bin ich

Grundlage dieser Konzeption ist Fassbinders Annahme, dass eine Verfilmung, welche der Differenz zwischen den Subjektperspektiven von Autor und verfilmendem Regisseur Ausdruck zu verleihen sucht, zugleich auch die *mediale* Differenz zwischen den Ausdrucksmethoden beider ästhetisch greifbar machen sollte.

Gemäß dieser Maxime erscheint Fassbinder das Ausstellen des Bruches zwischen der literarischen Textur der Vorlage und den spezifischen Eigenschaften des Mediums Film geradezu als notwendige Bedingung einer „Literaturverfilmung“. Auf die Frage „Ist EFFI BRIEST eine Literaturverfilmung?“ antwortet Fassbinder demgemäß: „Ja, eine der wenigen, die es gibt. [...] Ich kenne fast keine. Ich kenne von Straub NICHT VERSÖHNT. Für mich ist das ein Versuch, eine Literaturverfilmung zu machen. Die Literatur muss das wirkliche Thema des Films sein.“¹⁷⁹

Dieser Anspruch Fassbinders, diese individuelle Begriffsbestimmung dessen, was eine „Literaturverfilmung“ seiner Ansicht nach ausmacht, steht in krassem Gegensatz zur Definition der Gattung als audiovisuelle Wiederbelebung einer literarischen Narration.¹⁸⁰ Statt der Nachbildung der *Handlung* einer Literaturvorlage mit filmischen Mitteln versteht Fassbinder unter einer „Literaturverfilmung“ den Ausdruck und die Übertragung des *formalen* literarischen Charakters der Vorlage in den Film. Es sind gerade die von der filmischen Ästhetik differierenden und ihr zuwider laufenden literarischen Mittel, welchen der Regisseur im Prozess der Verfilmung Ausdruck verleihen will: „[M]an soll an dem fertigen Film ganz klar merken, dass das ein Roman ist und dass an dem Roman nicht das Wichtige ist, *dass* er eine Geschichte erzählt, sondern *wie* er sie erzählt.“¹⁸¹

Diese bewusst auszustellende literarisch-filmische Differenz betrifft Fassbinders Konzeption zufolge aber eben nicht allein den „fertigen Film“ als Produkt, sondern gleichermaßen auch dessen *Rezeption* durch den Zuschauer, welche vom Regisseur vorausgenommen und mitgedacht werden muss. Vereinfacht gesagt ist für Fassbinder

heute ganz froh. Denn damals hätte ich wahrscheinlich in größerem Maße die Geschichte nacherzählt, anstatt wie heute das Buch wirklich zu verfilmen. Mit der Technik, über die ich damals verfügte, wäre der Film sicher ganz ähnlich wie die beiden anderen Versionen von Effi Briest geworden. Es gibt gewisse Stoffe, die man nicht sofort bearbeiten sollte, wenn sie einem einfallen, sondern erst dann, wenn man sie wirklich machen kann.“ In: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 301.

179 Ebd., S. 243.

180 Vgl. zu dieser narratologisch orientierten Definition einer „Literaturverfilmung“ etwa Irmela Schneider: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer 1981.

181 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 244.

die angemessene Rezeption einer *Literatur-Verfilmung* eben nicht eine *filmische* Rezeption, sondern eine gebrochene und gedoppelte *literarisch-filmische*. Im Kommunikationsprozess zwischen literarischem Autor und verfilmendem Regisseur fungiert der Zuschauer als zentrale „dritte Instanz“, welche zwischen der ausgestellten medialen Differenz vermitteln; zwischen den differierenden Subjektperspektiven von Autor und Regisseur eine Synthese herstellen muss. Und es ist genau dieser beständige Prozess der aktiven Synthese und Vermittlung, welcher das eigentliche Zentrum von Fassbinders Konzeption einer „Literaturverfilmung“ bildet.

Das ideale Verhältnis der drei Instanzen Autor-Regisseur-Zuschauer und seine Intention hinter ihrer Inbeziehungsetzung beschreibt Fassbinder am Beispiel von *Fontane Effi Briest* folgendermaßen: „Zwischen dem Zuschauer und dem, was sich auf der Leinwand abspielt, stehen Fontane oder sogar ich als Regisseur. Dadurch soll der Zuschauer die Möglichkeit haben, sich seiner Haltung der Gesellschaft gegenüber bewusst zu werden.“¹⁸²

Der bildhaften Evokation einer Positionierung des literarischen Autor und des verfilmenden Regisseurs *zwischen* dem Film („dem was sich auf der Leinwand abspielt“) und dem Zuschauer wohnt zunächst einmal eine bemerkenswerte Distanz und Vermitteltheit inne: Um zum Film vorzurücken, ist der Zuschauer gezwungen, im Rezeptionsprozess zwei vermittelnde Instanzen zu durchdringen.

Das Erlangen seiner eigenen, individuellen Sichtweise auf den Film, wird ihm dadurch erschwert, dass dem Film zwei weitere, sich widersprechende Sichtweisen bereits eingeschrieben sind – durch welche die gesamte filmische Situation gefiltert erscheint.

Auf die filmästhetische Methode, welche Fassbinder konkret zum Ausdruck dieser Distanz und doppelten Vermitteltheit findet, wird im folgenden Kapitel im Detail einzugehen sein. An dieser Stelle erscheint es zunächst einmal entscheidend, Fassbinders *Absicht* hinter der beschriebenen Rezeptionssituation auf den Grund zu gehen. Bereits in der oben zitierten Passage deutet der Regisseur diese Absicht, in zunächst etwas unklarer Weise, an:

Die „Zwischenschaltung“ von literarischem Autor und verfilmendem Regisseur in den Rezeptionsprozess soll dem Zuschauer zur Bewusstmachung seiner eigenen „Haltung der Gesellschaft gegenüber“ verhelfen. Die Konfrontation mit zwei widerstreitenden,

182 Ebd., S. 302.

einander kontaminierenden psychologischen Diversitäten soll ihm also seine eigene psychologische Konstitution und Perspektive dem filmischen Geschehen gegenüber ins Bewusstsein bringen.

Dieser Prozess wäre jedoch unter sozialkritischen Gesichtspunkten folgenlos, würde er sich nicht zugleich auch auf das historische „Setting“ der Literaturvorlage und des Films selbst; auf die von Fassbinder vielbeschworene „Geschichte“ 1.) des Autors der Literaturvorlage und 2.) des Regisseurs bzw. des (zeitgenössischen) Zuschauers beziehen.

Wie in Kapitel 1.1 anhand der Analyse von Pasolinis und Fassbinders theoretischen Schriften erläutert, dient bereits in diesen als Fluchtpunkt der kognitiven Aktivität des aus einem hierarchischen Rezeptionsverhältnis entlassenen Lesers stets seine gesellschaftliche Realität. Genau dieses Konzept taucht in Fassbinders Konzeption des Rezeptionsprozesses einer „Literaturverfilmung“ wieder auf. So antwortet Fassbinder auf die Frage nach dem Beweggrund, welcher sich hinter seiner charakteristisch distanzierten, mit verschiedenen Verfremdungseffekten und voyeuristischen Rahmungen¹⁸³ arbeitenden *Mise en scène* verberge:

Der Grund dafür ist, dass ich nicht den Realismus erzeugen will, wie es sonst in Filmen üblich ist, sondern eher einen Realismus, der im Publikum entsteht, im Kopf des Zuschauers. Es ist ein Zusammenstoß zwischen dem Film und dem Unbewussten, und dabei entsteht ein neuer Realismus. Wenn meine Filme stimmen, dann entsteht in den Köpfen ein neuer Realismus, einer, der sozusagen die wirkliche Realität verändert.¹⁸⁴

Die Kontamination der subjektiven „Wirklichkeit“ des literarischen Autors (welche Fassbinder gemäß in dessen zu verfilmender Erzählhaltung Ausdruck erfährt) mit der subjektiven Realität des Regisseurs erfolgt also im eigentlichen Sinne nicht auf der Leinwand, sondern erst *in der Kognition des Zuschauers*. Sie ist dem fertigen Film lediglich als ein im Rezeptionsprozess zu erweckendes *Potential* eingeschrieben und kann ihre Wirksamkeit erst in dem Moment entfalten, in dem der Rezipient sie wiederum aktiv zu seiner eigenen subjektiven „Wirklichkeit“ in Bezug setzt: „Ich mache Filme“, erklärt Fassbinder sein die subjektive Erkenntnis förderndes Prinzip,

183 Vgl. zu diesen Charakteristika von Fassbinders *Mise en scène* Sang-Joon Bae: *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*. Remscheid: Gardez! Verlag 2005.

184 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 357.

„die eine Beziehung zur Realität der Zuschauer haben. Dadurch entsteht eine neue Realität, und die befindet sich *im Kopf* der Zuschauer.“¹⁸⁵

Dieser *kognitive Empirismus*, das im „*im Kopf*“ des Zuschauers angeregte Inbezugsetzen historisch bedingter psychologischer Diversitäten zu seiner eigenen subjektiven Realität, ist die Keimzelle der Gesellschaftskritik, welche Fassbinder mit seinem Werk zu transportieren sucht. Es handelt sich in diesem Sinne um ein sozialkritisches Rezeptionsmodell, in dessen Mittelpunkt nicht eigentlich das künstlerische *Produkt*, sondern vielmehr dessen immer neue *subjektive Erfahrung* durch den Rezipienten steht – ganz im Sinne von Fassbinders Einsicht: „Es ist nicht möglich, die Formen eines Staates zu verändern, ohne auch die existierenden psychologischen Möglichkeiten für die Menschen zu verändern.“¹⁸⁶

Der Gedanke, dass die subjektive Kognition des einzelnen, dessen individueller Geist und dessen individuelle Phantasie der einzige Weg aus der politischen und gesellschaftlichen Sackgasse nicht nur ihrer Zeit, sondern potentiell einer jeden historischen Epoche sind, verbindet wiederum Pasolini und Fassbinder in bemerkenswert deutlicher Weise.

Pasolinis Appell an ein freies und befreiendes, alle sozialen Begrenzungen sprengendes Denken des einzelnen; seine Utopie von einem gesellschaftsverändernden, unabhängigen subjektiven Bewusstsein („*Il determinismo sociale non esiste più in un uomo libero, che attraverso la coscienza politica e culturale va al di là della propria classe*“¹⁸⁷) findet unmittelbaren Nachklang in der Gesellschaftsanalyse Fassbinders – und seiner Vision von einem gesellschaftlichen Umbruch:

Dieses Ganze ist schon ein System, das aus Begrenzungen besteht. Jetzt kann man halt nur ständig versuchen – und das einzige Mittel dafür ist die Phantasie –, mit der Phantasie dieses System der Begrenzungen ad absurdum zu führen. Dann hat man vielleicht auch eines Tages die Chance, diese Grenzen abzuschaffen. Man kann sie nicht mit irgendwelchen anderen Mitteln abschaffen wollen und hinterher Phantasie verlangen. Man kann nicht Revolution machen und dann sagen, es wird schon alles wunderbar. Ich glaube,

185 Ebd., S. 317-318.

186 Ebd., S. 386.

187 „Der soziale Determinismus existiert nicht mehr in einem freien Menschen, der mit Hilfe des politischen und kulturellen Bewusstseins die eigene Klasse überwindet.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2811.

dass die Revolution vorher passieren muss und nur mit Vorkenntnissen der Leute.¹⁸⁸

Die Tatsache, dass nun gerade Literatur (und insbesondere: *Literatur im Film*) in der beschriebenen gemeinsamen Utopie Pasolinis und Fassbinders eine prominente Rolle einnimmt, erklärt sich in erster Linie aus ihrer spezifischen *kognitiven Wirkungsweise*.

Wie Fassbinder treffend erörtert, kann einzig ein mit Literatur umgehender, diese einschließender Film einem *kognitiven Empirismus* gerecht werden, indem er dem Zuschauer einerseits neue, sowohl sinnliche (audiovisuelle) als auch geistige Erfahrungen eröffnet („Ins Kino geht man wirklich, um neue Erfahrungen zu machen – und zwar ganz bewußt neue Erfahrungen zu machen.“)¹⁸⁹ – und ihm andererseits jene *Freiheit der Phantasie* ermöglicht, welche aufgrund der Abstraktheit ihrer Zeichen allein der Rezeption von Literatur innewohnt.

Durch das Einbeziehen des *literarischen* Rezeptionsmodus in eine Literaturverfilmung, so Fassbinder, könne das zu Eingang dieses Kapitel aufgeworfene Dilemma des in seiner Konkretheit verhafteten *filmischen* Rezeptionsmodus überwunden werden:

Wenn man mit Hilfe eines Films eine Handlung beschreibt, entspricht das eigentlich einer Handlung im Buch, aber dennoch gibt es da einen Unterschied, und der besteht darin, dass man beim Lesen eines Buches die Handlung selbst gestaltet, da sie ja nur in abstrakter Form vorliegt. Aber wenn man eine Handlung im Film zeigt, dann ist sie schon konkret und irgendwie damit fertig. Man kann dann als Publikum nichts mehr mitgestalten, und diese Passivität wollte ich eigentlich bei EFFI BRIEST vermeiden. Ich will, dass man diesen Film liest. Diesen Film erlebt man nicht, und der terrorisiert auch nicht den Zuschauer, sondern den muss man eben lesen. Das ist die Pointe dieses Films, das ist gerade das Wichtigste an diesem Film.¹⁹⁰

Bemerkenswert an dieser Passage ist Fassbinders Bezeichnung der filmischen Handlung als „schon konkret und damit irgendwie fertig“. Wie in Kapitel 1.1 beschrieben, stellt gerade ihre *Unfertigkeit* und durch diese bedingte Offenheit und Multiperspektivität bereits das zentrale stilistische Charakteristikum von Fassbinders (und Pasolinis) *theoretischen Texten* dar.

188 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 599.

189 Rainer Werner Fassbinder: *Die Anarchie der Phantasie*, hrsg. von Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Fischer 1986, S. 154.

190 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 304.

Bereits in diesen Texten zielt deren exponierte Unfertigkeit auf das Vermeiden einer „Passivität“ des Lesers, auf die Aktivierung seiner subjektiven Phantasie und Reflexionsfähigkeit. Im Film, so lässt sich aus Fassbinders Stellungnahme schließen, sucht er nun genau diesen durch die „Unfertigkeit“ des Werkes angestoßenen aktiven, demokratischen Rezeptionsprozess zu wiederholen – und das, obwohl sich das Medium Film in seiner Konkretheit genau dieser Art Rezeption zu widersetzen scheint. Die einzige Lösung dieser Problematik formuliert Fassbinder selbst, wenn er fordert: „Ich will, dass man diesen Film liest.“

Wie genau aber lässt sich die charakteristische literarische Abstraktheit und der durch diese Abstraktheit angestoßene aktive, kognitiv „mitgestaltende“ Leseprozess in den Film übertragen?

Wenn Fassbinder, im Eingangszitat zu diesem Kapitel, auf den höchst subjektiven Charakter der „Bilder, die Literatur beim Leser entstehen läßt“ verweist, welcher dadurch bedingt sei, dass „jeder Leser jedes Buch mit seiner eigenen Wirklichkeit liest“, weist er damit bereits auf den Lösungsansatz hin, welchen er für diese Problemstellung findet.

Es sind eben diese einzig für den literarischen Rezeptionsmodus charakteristischen, literarisch evozierten, zugleich aber von der „eigenen Wirklichkeit“ eines jeden Rezipienten erzeugten und verwandelten *inneren Bilder*, welche es in den Film zu übertragen gilt. Sie verkörpern die *spezifische Gestalt* des einzigartigen kreativen Aktes, den der Leser in seinem Geist vollführt – und welchen es für Fassbinder zu ergründen und für das Filmmachen fruchtbar zu machen gilt. Allein durch die innovative filmästhetische Nachbildung dieses kreativen Aktes kann Fassbinder zu einer Regie gelangen, in welcher die kinematographischen

Bilder schon so gemacht sind, daß sie quasi wie Schwarzfilm funktionieren, daß man sich die Bilder, obwohl Bilder da sind, noch mal mit einer eigenen Phantasie und mit einer eigenen Emotion füllen kann. [...] [W]ie beim Lesen, wo ein Satz den man liest, erst durch die Phantasie zu etwas wird, so meine ich, hat [der Zuschauer] auch die Freiheit in diesem Film, den Film sich selber zu machen, obwohl Bilder da sind.¹⁹¹

191 Rainer Werner Fassbinder: *Die Anarchie der Phantasie*, S. 61-62.

Genau wie die Theorien Pasolinis drehen sich auch Fassbinders literarisch-filmische Forschungen in diesem Sinne um das *filmische Ausdruckspotential kognitiver Subjektivität*. Der Traum und die Erinnerung, als mentale Prozesse, welche durch ihre formale Analogie zum literarisch evozierten subjektiven „Bilderstrom“ in den Mittelpunkt des Interesses geraten, werden hierbei nicht nur von Pasolini, sondern gleichermaßen auch von Fassbinder gedanklich umkreist, der ausdrücklich betont, dass er „mit Kracauer glaube, wenn das Licht ausgeht im Kino, dann ist das, wie wenn ein Traum anfängt; daß das also übers Unterbewußtsein wirkt.“¹⁹²

Während jedoch Pasolini für die Erfindung eines adäquaten filmischen Ausdrucksmittels für die Kontamination psychologischer Diversitäten und voneinander differierender *innerer Bilder*, wie in Kapitel 1.2.1 beschrieben, auf eine *literarische* Technik zurückgreift und diese in den Film überträgt, findet Fassbinder die seiner Konzeption angemessenen filmästhetischen Ausdrucksmittel im Werk jenes Regisseurs, welcher sein Werk zu Beginn der 1970er Jahre am nachhaltigsten geprägt und verändert hat: In den Melodramen Douglas Sirks. Der Einfluss Sirks nicht auf Fassbinders Gesamtwerk, sondern im Speziellen auf seine Konzeption und filmästhetische Nachbildung des literarischen Rezeptionsmodus steht im Zentrum des folgenden Kapitels.

192 Ebd., S. 153.

1.2.4 Douglas Sirks filmästhetisches Verfahren und seine Bedeutung für Fassbinders Konzeption der Literaturverfilmung – Eine *Technik verfremdender Bilder, die* „wie Schwarzfilm funktionieren“

Der Betonung des enormen Potentials subjektiver Phantasien und Träume steht in Fassbinders Texten immer wieder sein intensives Beharren auf einem „Realismus“ gegenüber, welchen er seinen Filmen zuschreibt.

Tatsächlich lässt sich das, was der Regisseur (jenseits der filmgeschichtlich-allgemeingültigen Definition)¹⁹³ mit dem Begriff meint, lässt sich seine höchst individuelle Definition des filmischen „Realismus“ mit seiner im vorigen Kapitel beschriebenen Konzeption eines *kognitiven Empirismus* in Einklang bringen – wie die folgende Passage verdeutlicht:

Was ich will, ist ein offener Realismus, einer, der einen Realismus zulässt und nicht provoziert, dass die Leute sich zumachen. Wenn man den Leuten noch einmal dasselbe, so wie sie es erleben, vorzeigt, verschließen sie sich meiner Ansicht nach. *Man muss eine Möglichkeit bieten, dass die Leute sich aufmachen für die schönen Dinge.* [Hervorhebung A.J.F.]¹⁹⁴

193 Die Grundkonstanten der Konzeption eines filmischen „Realismus“, welcher in der Geschichte der Filmtheorie gemeinhin jene des „Formalismus“ gegenübergestellt worden ist, fassen Thomas Elsaesser und Malte Hagener in ihrem Band *Film Theory. An Introduction through the Senses* (New York: Routledge 2010) treffend folgendermaßen zusammen: „By far the most common way of building a classification system of theoretical approaches to the cinema has been to take the influential distinction between formalist and realist film theories as a starting point. Whereas formalist theories look at film in terms of construction and composition, realist theories emphasize film’s ability to offer a hitherto unattainable view onto (non-mediated) reality. In other words, ‘formalists’ focus on cinema’s artificiality, whereas ‘realists’ call attention to the (semi-)transparency of the filmic medium, which ostensibly turns us into direct witnesses. According to this classification, Sergej Eisenstein, Rudolf Arnheim, the Russian Formalists and the American Neo-Formalists all advocate cinema’s artificial construction [...], whereas the opposite side would rally around Béla Balázs, Siegfried Kracauer and André Bazin under the banner of an ‘ontological’ realism.” (Ebd., S. 3) Freilich interessieren weder Fassbinder noch Pasolini in erster Linie die unverfälschte, unvermittelte filmische Wiedergabe von „Wirklichkeit“ („view onto (non-mediated) reality“) bzw. der Status des Zuschauers als „Zeuge“ des Geschehens („the (semi-)transparency of the filmic medium, which ostensibly turns us into direct witnesses“). Der charakteristische „Realismus“ ihrer Filmtheorien zielt vielmehr darauf, den Zuschauer zu einem aktiven Hinterfragen seiner gesellschaftlichen Realität anzuregen. Hierin nähert er sich vielleicht noch am ehesten der Definition André Bazins an, welche den filmischen „Realismus“ als Ausdruck der Weltanschauung des Regisseurs auffasst – und somit dessen sozialkritisches Potential unterstreicht: „[F]or Bazin, realism is always a question of being grounded not only in a perceptual but also in a specific social reality. In other words, realism for Bazin is not so much a style that one can apply or an effect induced in the spectator, but rather an attitude or stance that the film-maker adopts vis-à-vis his material”. (Ebd., S. 29).

194 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 293.

Der Fassbindersche „Realismus“ ist also grundlegend an das Ermöglichten neuer, kognitiver Erfahrungen gekoppelt, welche der Zuschauer aus der Inbezugsetzung des Filmgeschehens zu seiner „eigenen Wirklichkeit“ bezieht – soweit nichts Neues.

Dennoch verblüfft an der zitierten Passage noch ein weiteres vermeintliches Potential des „Realismus“: Es ist Fassbinders Forderung einer durch diesen ermöglichten *Öffnung des Publikums „für die schönen Dinge“*, welche angesichts der intendierten sowie der faktischen Wirkung seiner Filme als merkwürdig unangemessen erscheint. Schließlich steht hinter Fassbinders „offenem Realismus“ (bzw. *kognitivem Empirismus*) stets die Absicht, eine kritische, oft schmerzhaft Reflexion der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu bewirken – eine Absicht, welche mit dieser *Öffnung für die „schönen Dinge“* kaum in Einklang zu bringen ist. Neben dieser intendierten erscheint auch die *tatsächliche* Wirkung von Fassbinders Filmen auf das zeitgenössische Publikum von der Rezeption „schöne[r] Dinge“ weit entfernt, wie Thomas Elsaesser als einer der bedeutendsten Fassbinder-Forscher¹⁹⁵ treffend zusammengefasst hat: „[T]he response to a Fassbinder film has always been a mixture of intrigued amazement, appalled fascination and disarmed frustration.“¹⁹⁶

Was meint Fassbinder also tatsächlich mit dieser Formulierung – welche auch an anderen Stellen seiner Schriften und Interviews in leicht verwandelter Weise wieder auftaucht? Die Antwort auf diese Frage findet sich in seinem vielleicht berühmtesten, in *Filme befreien den Kopf* enthaltenen Essay mit dem Titel „Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk“¹⁹⁷ – einem Essay, der mit den Worten endet: „Und dann habe ich viel zu wenig Filme gesehen. Ich möchte sie alle sehen, alle 39, die Sirk gemacht hat. Dann bin ich vielleicht weiter, mit mir, mit meinem Leben, mit meinen Freunden. Ich habe 6 Filme von Douglas Sirk gesehen. Es waren die schönsten der Welt dabei.“¹⁹⁸

Fassbinder schreibt diesen Essay im Februar 1971, kurz nachdem er in einer Retrospektive in München sechs Melodramen des deutschen, in die USA emigrierten

195 Thomas Elsaessers im Jahr 1996 in englischer Sprache erstveröffentlichter und im Jahr 2001 erstmals in deutscher Sprache erschienener Band *Rainer Werner Fassbinder* ist mittlerweile zum Standardwerk avanciert und wird aktuell in überarbeiteter Fassung neu aufgelegt. Neben seiner Fassbinder-Forschung hat Elsaesser unter anderem zum Melodrama, zum Neuen Deutschen Film (*Der Neue Deutsche Film*. München: Heyne 1994) und, in jüngerer Zeit, zur Geschichte der Filmtheorie gearbeitet (vgl. Fußnote 193).

196 Thomas Elsaesser: *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1996, S. 11.

197 Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 11-24.

198 Ebd., S. 24.

Regisseurs Douglas Sirk (eigentlich Hans Detlef Sierck) gesehen hat. Der Einfluss dieser Begegnung auf sein eigenes Filmemachen ist derart einschneidend, dass es in der Forschung mittlerweile zu einer (legitimen) Praxis geworden ist, Fassbinders filmisches Werk in (mindestens) zwei Phasen einzuteilen, deren Trennlinie von der Begegnung mit Sirk markiert wird.

Ein Zusammenhang, welchem bisher jedoch noch keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ist jener zwischen dem Einfluss der Regie Sirks auf Fassbinders Kunst – und dessen Entwurf einer innovativen Technik der Literaturverfilmung. Auf genau diesen Zusammenhang soll an dieser Stelle das Augenmerk gelegt werden – ohne dabei die recht solide erforschte filmästhetische Vorbildfunktion Sirks für Fassbinder in all ihren Details und Ausmaßen zu wiederholen.¹⁹⁹

Wie zu zeigen sein wird, lässt sich hierbei die oben zitierte, auf den ersten Blick unangemessen, unzutreffend anmutende Formulierung Fassbinders als die Essenz der Erkenntnis lesen, zu welcher Sirks Filme ihn in Bezug auf sein eigenes Filmemachen gebracht haben: „Man muss eine Möglichkeit bieten, dass die Leute sich aufmachen für die schönen Dinge.“

Auf die Frage, wie er selbst seine ersten Filme rückblickend bewerte, antwortet Fassbinder im Jahr 1974, wenige Jahre nach dem entscheidenden „Wendepunkt“ seines Werkes: „Ich finde [...] die Filme, die wir früher gemacht hatten [...] hochmütig und kalt gegenüber den späteren Filmen, die ich viel menschlicher finde, auch wenn sie durch die Perfektion kälter sind. Die perfektesten Filme sind Sirk-Filme meiner Ansicht nach, und sie sind trotzdem die menschlichsten, die ich kenne.“²⁰⁰

Die Formulierungen, die Fassbinder in Bezug auf Sirks Filme in ihrer Vorbildrolle für sein eigenes Filmemachen wählt – „die schönsten Filme der Welt“; die „perfektesten Filme“ –, weisen bereits auf das Charakteristikum hin, welches ihn in den Bann dieser Filme zieht und seine eigene Regie inspiriert und verwandelt: Auf ihre filmästhetische Vollkommenheit.

Wie ich im Detail in meinem in *Studi Germanici* erschienenen Aufsatz „Körperlichkeit und Materialität im literarischen, dramatischen und filmischen Werk Rainer Werner

199 Vgl. zu dieser Vorbildfunktion u.a. Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*, sowie die Beiträge im von Brigitte Peucker herausgegebenen *Companion to Rainer Werner Fassbinder*, u.a. jenen von John David Rhodes: „Fassbinder’s Work. Style, Sirk and Queer Labor“, S. 181-203.

200 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 293.

Fassbinders²⁰¹ dargelegt habe, transportiert Douglas Sirk in der brillanten filmästhetischen Stilisierung seiner Universal-Melodramen der 1950er Jahre, in ihrer von Fassbinder bewunderten ästhetischen „Perfektion“, ein unterschwellig sozialkritisches Potential.

Durch die repressive Gesellschaftsstruktur der USA der 1950er Jahre sowie durch das restriktive hollywoodische *Studiosystem*²⁰² in doppeltem Sinne zu einer „Selbstzensur“ seiner Regie gezwungen, bewegt sich der Regisseur in seinen Filmen oberflächlich betrachtet innerhalb der Genreformel des Melodramas, dessen Strukturformel er reproduziert: Sirks Melodramen sind durch die das Genre kennzeichnende manichäische Weltsicht, die emotionalen *double binds* der melodramatischen Heldinnen und einen scheinbar affirmativen Hollywood-Illusionismus gekennzeichnet. In beeindruckender Weise gelingt es dem Regisseur jedoch zugleich, in der *Ästhetik* seiner Filme eine spezifische, ambivalente Methode zu entwickeln, welche dem Zuschauer die Brüche und Unstimmigkeiten im perfekt erscheinenden melodramatischen Kosmos suggeriert – ohne diese explizit auf Ebene von Narration oder filmischem Dialog formulieren zu müssen.

Auf diese filmästhetische Methode Bezug nehmend, welche an Stelle einer expliziten, demonstrativen Gesellschaftskritik tritt, schreibt Fassbinder in seinem Aufsatz „Imitation of Life“: „Sirk hat gesagt, man kann nicht Filme über etwas machen, man kann nur Filme mit etwas machen, mit Menschen, mit Licht, mit Blumen, mit Spiegeln, mit Blut, eben mit all diesen wahnsinnigen Sachen, für die es sich lohnt. Sirk hat außerdem gesagt, das Licht und die Einstellung, das ist die Philosophie des Regisseurs.“²⁰³

Mit dieser scharfsinnigen Beschreibung einer expressiven „Sprache der Dinge“, des filmischen Settings und der *Mise en scène*, welche in Sirks Melodramen an die Stelle eines ideologisierenden, explizierenden Filmemachens („Filme über etwas machen“) trete, nimmt Fassbinder zum Entstehungszeitpunkt seines Aufsatzes (1971) im Ansatz eine Beobachtung vorweg, deren filmwissenschaftlicher Ausformulierung durch

201 Anne Julia Fett: „Körperlichkeit und Materialität im literarischen, dramatischen und filmischen Werk Rainer Werner Fassbinders“ In: Istituto Italiano di Studi Germanici (Hrsg.): *Studi Germanici* 2/2013, S. 185-214.

202 Vgl. als Standardwerk zur Geschichte und Funktionsweise des Studiosystems in den USA der 1920er bis 1940er Jahre: David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Chichester: Routledge 1985.

203 Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 11.

Thomas Elsaesser nur ein Jahr später große Aufmerksamkeit zuteil werden wird: In seinem zu einem Meilenstein der Forschung zum Filmmelodram gewordenen Aufsatz „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama“ (1972) präzisiert Elsaesser die bereits von Fassbinder angedeutete Entdeckung, dass die gemeinsame, unterschwellig gesellschaftskritische Essenz der für die *Universal Studios* gedrehten „Familienmelodramen“ Sirks im filmästhetischen Ausdruck der verdrängten Gefühle ihrer Protagonisten liege. Dem Druck einer repressiven Gesellschaft, welcher diese Verdrängung authentischer Emotionen bewirke, werde in der Sirkschen Inszenierung auf filmästhetischer Ebene in Dekor, Setting und Bildkomposition unmittelbar Ausdruck verliehen. Diese Beobachtung, welche Elsaesser in seinem Aufsatz auch auf die „Familienmelodramen“ anderer Hollywoodregisseure der 1950er Jahre überträgt, steht im Kontext der Wiederentdeckung und filmwissenschaftlichen Aufwertung des Genres zu Beginn der 1970er Jahre – in welchem sich auch Fassbinders eigenes Interesse an Sirk verorten lässt.²⁰⁴

Tatsächlich betonen Elsaesser als Filmwissenschaftler und Fassbinder als Filmemacher und Autor seiner (im anti-intellektualistischen Gestus der „Naivität“ verfassten) Essays in voneinander abweichenden Worten die gleichen Eigenschaften des unterschweligen sozialkritischen Potentials von Sirks Filmästhetik:

Elsaessers Beschreibung von Sirks filmästhetischer Methode als „sublimation of dramatic conflict into decor, colour, gesture and composition of frame“²⁰⁵ hallt unmittelbar in Fassbinders Interpretation von Sirks Regie als einem Filmemachen „mit Menschen, mit Licht, mit Blumen, mit Spiegeln, mit Blut, eben mit all diesen wahnsinnigen Sachen, für die es sich lohnt“ wider.

204 Tatsächlich erscheint Fassbinders „Entdeckung“ der Sirkschen Melodramen im Rahmen der Münchner Retrospektive in diesem Sinne alles andere als zufällig. Erst zwei Jahrzehnte nach ihrem Erscheinen setzte für die Regisseure der Hollywood-Melodramen der 1950er Jahre – wie Nicholas Ray, Vicente Minnelli und nicht zuletzt Douglas Sirk – eine zweite Phase des (vornehmlich europäischen) Ruhms ein. Statt ihre Filme als minderwertige Massenproduktionen abzutun, begannen Kritiker der 1970er Jahre (wie etwa Thomas Elsaesser) den versteckten „Autor“ in ihnen zu erkennen. Fassbinder reiht sich mit seinem Essay in genau diese Strömung ein, was besonders deutlich wird, wenn er Sirks Filme gegen Ende seiner Analyse einerseits als, in seiner Perspektive, „die schönsten der Welt“ bezeichnet und andererseits auf die ihnen ehemals widerfahrene Ignoranz verweist, auf ihre Abwertung als „Filme, über die Leute mit etwa seinem [Sirks] Bildungsniveau in Deutschland höchstens lächeln würden.“ In: *Filme befreien den Kopf*, S. 12.

205 Thomas Elsaesser: „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama.“ In: Marcia Landy (Hrsg.): *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press 1991, S. 68-91. Hier S. 76.

Nicht allein im Zentrum von Fassbinders „Imitation of Life“, sondern gleichermaßen in jenem von Elsaessers Aufsatz steht eine Selbstaussage Sirks zur „Doppelbödigkeit“ seiner Regie. Die Aussage, um welche herum Elsaessers Essay gewissermaßen komponiert ist, erörtert die filmpraktische Dimension von Sirks subtil gesellschaftskritischer Ästhetik der „verdrängten emotionalen Energien“. Sie ist auf die Farbdramaturgie eines der bekanntesten Filme Sirks (*Written on the Wind*, 1956), bezogen und lautet: „Almost throughout the picture I used deep-focus lenses, which have the effect of giving a harshness to the objects and a kind of enamelled, hard surface to the colours. I wanted this to bring out the inner violence, the energy of the characters, which is all inside them and can't break through”.²⁰⁶

Sirk bringt in dieser Passage die visuelle Inszenierung der „Objekte“ des filmischen Settings – die ihnen durch Tiefenschärfe verliehene Härte und optische Brillanz – mit ihrem Ausdruckpotential der „inneren Gewalt“ der Figuren in Zusammenhang. Genau auf diese ästhetische Methode bezieht sich Fassbinder, wenn er in gewohnt lapidarem Tonfall Sirks Regie mit den Worten zusammenfasst: „[M]an kann nicht Filme über etwas machen, man kann nur Filme mit etwas machen“ – mit den Dingen nämlich; der Materialität des filmischen Settings, auf dessen Oberfläche die gewaltsam verdrängten emotionalen Energien der Protagonisten für den Zuschauer spürbar werden.

Was in Sirks/Fassbinders/Elsaessers Beschreibungen deutlich wird, ist nicht zuletzt die Notwendigkeit der sorgfältigen Reflexion und gezielten Auswahl der technischen Mittel für das Gelingen dieser kinematographischen Methode. Erst indem Sirk seine ganze kreative Energie auf die minutiöse, die „perfekte“ Inszenierung der materiellen Oberfläche der die Figuren umgebenden Objekte verwendet, gelingt es ihm, durch diese Oberfläche der *Innerlichkeit* seiner in einem repressiven gesellschaftlichen Kosmos gefangenen Figuren Ausdruck zu verleihen.

Bis zu welchem Punkt Fassbinder zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Aufsatzes „Imitation of Life“ im Jahr 1971 ein Bewusstsein über diesen höchste filmästhetische Präzision erfordernden Arbeitsprozess erlangt hat, belegt seine Beschreibung der Räume in Sirks *Written on the Wind*:

Und dann wieder das Haus, in dem alles passiert. Beherrscht, sagt man, von einer großen Treppe. Und Spiegeln. Und immer Blumen. Und Gold. Und Kälte.

206 Douglas Sirk, zit. nach Elsaesser. Ebd., S. 68.

Ein Haus, wie man es sich baut mit viel Geld. Ein Haus mit all den Versatzstücken, die man sich anschafft, wenn man Geld hat, und in denen man sich nicht wohl fühlen kann. Das ist wie auf dem Oktoberfest, wo alles bewegt und bunt ist und du bist einsam wie sie. In diesem Haus, das Douglas Sirk sich hat für die Hedleys bauen lassen, da müssen die Gefühle die seltsamsten Blüten treiben. Das Licht bei Sirk ist immer so unnaturalistisch wie möglich. Schatten, wo keine sein dürften, helfen Empfindungen plausibel zu machen, die man sich gern fremd halten möchte. [...] Douglas Sirks Filme befreien den Kopf.²⁰⁷

Über die Beobachtung der mit der „inneren Gewalt“ der Figuren aufgeladenen Gegenstände („Treppe“, „Spiegel“, „Blumen“, „Gold“) hinaus, von welchen das Sirksche Setting „[b]eherrscht“ wird und „in denen man sich nicht wohl fühlen kann“, weil sie die eigene Sprachlosigkeit und Gefangenheit in der gesellschaftlichen Konvention unmittelbar vor Augen führen, analysiert Fassbinder in dieser Passage bis ins filmästhetische Detail hinein den von Sirk konstruierten ästhetischen Kosmos.

Die für Fassbinders eigene ästhetische Nutzbarmachung zentrale Aussage findet sich am Ende der Passage, wenn der Autor schließlich auf Sirks Tendenz hinweist, die Lichtsetzung „immer so unnaturalistisch wie möglich“ zu gestalten. Genau diese Betonung des *unnaturalistischen* Effekts von Sirks Filmästhetik führt Fassbinder schließlich zu dem Fazit: „Douglas Sirks Filme befreien den Kopf“.

Was Fassbinder an Sirks Filmen fasziniert, ist also ihre *Aktivierung der subjektiven Phantasie des Zuschauers* („Filme befreien den Kopf“). Diese Aktivierung wiederum sieht Fassbinder durch eine minutiös geplante Filmästhetik gewährleistet, deren hervorstechende Merkmale ihre *ästhetische Perfektion* sowie der durch diese Perfektion bedingte „*Unnaturalismus*“ des filmischen Geschehens sind. Sirks Filme sind in ihrer ästhetischen Komposition gewissermaßen zu schön, um wahr zu sein. Und es ist genau dieses Eigenschaft, welche einen Verfremdungseffekt bewirkt; welche, bildlich gesprochen, *zwischen* diesen Filmen und dem Zuschauer steht, diesen vom filmischen Geschehen entfernt und ihn, ganz im Sinne Fassbinders, zur Inbezugsetzung der „eigenen Wirklichkeit“ mit jener des Regisseurs zwingt:

Denken Sie an einen Film wie Sirks WRITTEN ON THE WIND: Was da auf der Leinwand passiert, ist nichts, was ich unmittelbar mit meinem Leben identifizieren könnte – dazu ist es zu rein, zu unwirklich. Aber in mir, zusammen mit meiner eigenen Wirklichkeit, wird es doch zu einer neuen

207 Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*, S. 17.

Wirklichkeit. Die einzige Wirklichkeit, auf die es ankommt, befindet sich im Kopf des Zuschauers.²⁰⁸

Der perspektivische Bruch, die Kontamination widersprüchlicher Sichtweisen ist in Sirks Filmen in diesem Sinne auf filmästhetischer Ebene angelegt. Es ist die „perfekte“, über- und „unnaturalistische“ filmästhetische Stilisierung, welche den *kognitiven Empirismus* dieser Filme („in mir, zusammen mit meiner eigenen Wirklichkeit, wird [das Filmgeschehen] doch zu einer neuen Wirklichkeit“) ermöglicht und bewirkt.

An dieser Stelle wird der Zusammenhang von Fassbinders ureigener, im Eingangszitat zu diesem Kapitel angedeuteter Definition von „Realismus“ (im Sinne eines *kognitiven Empirismus*) und seiner Forderung nach einer Öffnung der Publikums für die „schönen Dinge“ greifbar. Die „schönen Dinge“, aufgenommen und in Szene gesetzt in ihrer möglichst „unnaturalistischen“ ästhetischen Perfektion – wie sie in den technicolorbunten, minuziös komponierten Hollywood-Melodramen Sirks anzutreffen sind – widersprechen zwar der herkömmlichen Definition eines filmischen „Realismus“ bzw. „Naturalismus“. Mit der Fassbinderschen Definition eines „offenen Realismus“ (als im Zuschauer ausgelöster kritischer Hinterfragung seiner „eigenen Wirklichkeit“) sind sie aber nicht nur problemlos vereinbar – sie sind darüber hinaus dessen notwendige Grundlage.

In diesem Sinne erlangen Sirks Filme für Fassbinder den Status jener den Zuschauer vom Filmgeschehen distanzierenden „*Bilder [die] schon so gemacht sind, daß sie quasi wie Schwarzfilm funktionieren*, daß man sich die Bilder, obwohl Bilder da sind, noch mal mit einer eigenen Phantasie und mit einer eigenen Emotion füllen kann [Hervorhebung A.J.F.]“. Es ist gerade ihre Schönheit, ihre unwirklich perfekte filmästhetische Komposition, welche ihnen diesen Status eines „*Schwarzfilms*“ verleiht; sie also zu Bildern macht, welche, ganz wie Literatur es vermag, subjektive *innere Bilder* im Zuschauer provozieren (und sie auf diese Weise dem von der Freiheit der subjektiven Phantasie geprägten *literarischen Rezeptionsmodus* annähert).

Über ihren „Schwarzfilm“-Charakter hinaus lässt sich schließlich noch eine weitere, ebenfalls mit ihrer ästhetischen Perfektion in Verbindung stehende Eigenschaft von Sirks filmischen „Bildern“ für Fassbinders filmischen Umgang mit Literatur nutzen: Das im Vorigen beschriebene suggestive Potential von Sirks *Mise en scène*, die

208 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 333.

verdrängte *Innerlichkeit* der Filmfiguren konkret zu machen, sie zu „veräußerlichen“ („I used deep-focus lenses [...] to bring out the inner violence, the energy of the characters, which is all inside them and can't break through“), birgt in sich die Chance einer innovativen Technik der Literaturverfilmung.

Das Dilemma des Mangels an audiovisuellen Ausdrucksmöglichkeiten *literarischer Innerlichkeit*, auf welches Fassbinder im Laufe seiner Arbeit als Regisseur immer wieder stößt (etwa während seiner Planung der Verfilmung von *Berlin Alexanderplatz*, zu welcher er feststellt, „daß sehr vieles bei Döblin innere Monologe sind“ für welche es „Bilder [zu] finden“²⁰⁹ gelte), erscheint mit Hilfe von Sirks filmästhetischem Verfahren lösbar.

In dem Moment zu Beginn der 1970er Jahre, in welchem Fassbinder – am Wendepunkt seines filmischen Schaffens angekommen – beginnt, Sirks melodramatisches Verfahren einer doppelbödigen, „unnaturalistischen“, zur Perfektion stilisierten Ästhetik für sein eigenes Filmmachen zu adaptieren („ich prüfe regelmäßig jede Einstellung. [...] Jede Farbe ist genau überlegt, jedes Bild vorbereitet.“²¹⁰), erfährt seine Technik des filmischen Umgangs mit Literatur dementsprechend eine entscheidende Wandlung.

Auf die konkrete filmästhetische Umsetzung der Sirkschen Konzeption durch Fassbinder in seinen Literaturverfilmungen, in Form einer Technik *verfremdender Bilder, die „wie Schwarzfilm funktionieren“*, wird in den Kapiteln 2 und 3 im Detail einzugehen sein. Zuvor soll an dieser Stelle aber noch eine kurze Einordnung der bis zu diesem Punkt entwickelten theoretischen Konzepte Pasolinis und Fassbinders in die aktuelle Debatte um die mentale Repräsentation von Literatur (in ihrem Verhältnis zu jener des Films) erfolgen – eine Einordnung, welche insofern als aufschlussreich erscheint, als dass sie den Vorreiterstatus der beiden Autoren/Regisseure in einer Diskussion um den genuin literarischen Rezeptionsmodus, um die präzise Gestalt literarisch evozierter, innerer Bilder, verdeutlicht.

Wie sich zeigen wird, erscheinen die hauptsächlich in den 1960er und 1970er Jahren verfassten, nach eigener Aussage „dilettantischen“ theoretischen Konzeptionen Pasolinis und Fassbinders zu diesem Gegenstandsbereich ihrer Zeit weit voraus.

209 Rainer Werner Fassbinder: *Die Anarchie der Phantasie*, S. 117.

210 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 334-335.

1.2.5 Pasolinis und Fassbinders Theorien im Licht aktueller literatur- und filmwissenschaftlicher sowie neurowissenschaftlicher Forschung zu literarisch evozierten inneren Bildern

Ebenso wie Fassbinder, wie in den vorigen beiden Kapiteln beschrieben, die Bildsequenzen seiner Literaturverfilmungen mit Hilfe einer filmästhetisch perfekten, unnaturalistischen *Mise en scène* als durch den Zuschauer mit seiner eigenen Phantasie zu füllende „Schwarzfilme“ konzipiert, gestaltet er auch die *Sprache* in seinen Filmen als Ausgangspunkt für subjektive, vom Zuschauer zu entwickelnde Bilder und Phantasien. So merkt er zu dem von ihm entwickelten filmischen Dialog an:

„[I]ch versuche jetzt, eine Möglichkeit zu finden, in der Sprache schon noch bestimmte Eigenarten für Figuren zuzulassen, es auf der anderen Seite aber nicht so zu machen, dass es den Zugang verstellt, sondern dass es die Möglichkeiten der Zuschauer erweitert zu dem, was sie an Bildern und Träumen bekommen.“²¹¹

Auch Pasolini entdeckt seinerseits das Potential der höchst subjektiven, filmartigen Ströme innerer „Bilder und Träume“ für seine schriftstellerische Arbeit. Inwieweit der genuin *filmische* Rezeptionsmodus dabei in seinen Augen ein Dispositiv für *literarisch* evozierte innere „Bilder und Träume“ darstellt, verdeutlicht er unter anderem in „Il ‚cinema di poesia‘“. So beschreibt er die unlösbare Verschränktheit der mentalen Repräsentationsform innerer Bilder einerseits und der Projektionsform kinematographischer Sequenzen andererseits wie folgt:

Si tratta del mondo della memoria e dei sogni. Ogni sforzo ricostruttore della memoria è un ‚seguito di im-segni‘, ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica. [...] E così ogni sogno è un seguito di im-segni, che hanno tutte le caratteristiche delle sequenze cinematografiche: inquadrature di primi piani, di campi lunghi, di dettagli ecc. ecc..^{212/213}

Weder Fassbinder noch Pasolini liefern im Rahmen ihrer theoretischen Reflexionen jedoch eine erschöpfende wissenschaftliche Definition literarisch evozierter

211 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 296.

212 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: *Empirismo eretico*, S. 168.

213 „[E]s handelt sich um die Welt der Erinnerungen und der Träume. Jeder Rekonstruktionsversuch der Erinnerung ist eine ‚Folge von Imzeichen‘, das heißt im ursprünglichen Sinne eine Filmsequenz. [...] Und so ist jeder Traum eine Folge von Imzeichen, die alle Merkmale von Filmsequenzen haben: Großaufnahmen, Halbtotale, Details etc. etc.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 51.

Bildsequenzen – wie bereits die oben zitierten Passagen verdeutlichen, in welchen beide zur Beschreibung der Gestalt innerer Bilder auf Analogien zurückgreifen („Bilder und Träume“, „mondo della memoria e dei sogni“). Dennoch kommen sie in ihren theoretischen Schriften wieder und wieder auf diese zurück; und machen sie, wie in den vorigen Kapiteln erläutert, in spezifischer Weise – in Form der von Pasolini auf Basis des literarischen „libero indiretto“ entwickelten „soggettiva libera indiretta“ bzw. der von Fassbinder auf Basis von Sirks Filmästhetik entwickelten Technik *verfremdender Bilder, die „wie Schwarzfilm funktionieren“* – für ihre Filmpraxis nutzbar.

Ein Blick auf die wissenschaftliche Erforschung literarisch evozierter innerer Bilder von den 1960er Jahre bis heute offenbart, dass selbst heutzutage, im Zeitalter der aufblühenden Neurowissenschaften in ihren immer umfassenderen Implikationen für benachbarte Disziplinen (wie etwa Philosophie und Literaturwissenschaft),²¹⁴ eine umfassende wissenschaftliche Beschreibung der mentalen Repräsentation des Leseprozesses von Literatur nach wie vor aussteht.

Wie Ellen J. Esrock in *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*²¹⁵ treffend beschreibt, behinderte für mehrere Jahrzehnte insbesondere der europäische Strukturalismus in seiner linguistischen Schwerpunktsetzung die tiefergehende Beschäftigung mit dem Wesen und der Gestalt innerer, literarisch evozierter Bilder in den Geisteswissenschaften:

Under the influence of European structuralism [...] scholars had little reason to discuss readerly imaging because their focus was on the linguistic construction of the text – on the sound of words, inscribed as phonetic patterns, and on their meanings, identified as complex verbal networks. To the extent that a reader was implied, it was an ideal reader who formed isomorphic mental correlates of these properties.²¹⁶

214 Vgl. zu diesem Phänomen etwa Michelle Ty: „On the Cognitive Turn in Literary Studies“. In: Qui parle. Critical Humanities and Social Sciences: Vol. 19, 2010, S. 205-219. Ty gibt einen Überblick über aktuelle Positionen, Ansätze und Publikationen und fragt nach den Möglichkeiten, welche der Neuroscientific Turn der Literaturwissenschaft bereits eröffnet – oder potentiell eröffnen könnte: „The claim of a growing population of scholars working at the juncture of the humanities and cognitive studies is that science – specifically the science of the brain – is now poised to respond afresh to central concerns of human life usually reserved for the liberal arts: consciousness, language, art, morality, love.“ (Ebd., S. 206).

215 Ellen J. Esrock: *The Reader's Eye. Visual Imaging as Reader Response*. Baltimore: John Hopkins University Press 1994.

216 Ebd., S. 1-2.

Die Außenseiterposition, die Pasolini (wie bereits in Kapitel 1.2.2 angedeutet) durch die Affinität seiner Theorien zu literarisch evozierten, geträumten oder erinnerten inneren Bildsequenzen (und einem mit diesen agierenden poetisch-onirischen Kino) sowie durch seine Konzeption des Filmemachers als einem „Schöpfer“ aus dem Reservoir innerer Bilder²¹⁷ einnimmt, wird insofern nicht zuletzt aufgrund des *Erscheinungszeitpunktes* von „Il ‚cinema di poesia‘“ zur Blütezeit des Strukturalismus verständlich.

Nicht zufällig tauchen etwa in der scharfen Kritik, welche Christian Metz in seinem 1968 erschienenen Essay „The Modern Cinema and Narrativity [Le cinéma moderne et la narrativité]“²¹⁸ an „Il ‚cinema di poesia‘“ vornimmt, in erster Linie strukturalistisch motivierte Argumente auf: Pasolinis Unterscheidungsmodell zwischen einem „Prosakino“ und einem innovativen „Cinema di poesia“ sei, so Metz, „basically fragile. For the concepts of ‚prose‘ and ‚poetry‘ are too linked to the use of verbal language to be easily carried over to the cinema.“²¹⁹

Auch Fassbinders Entwurf einer innovativen Technik der Literaturverfilmung auf Basis von Bildern, welche „wie *Schwarzfilm*“ oder eben: *wie Literatur* funktionieren, indem sie die *individuelle, subjektive* Phantasie eines jeden Rezipienten in immer neuer Weise anregen, scheint mit einer strukturalistischen Perspektive kaum in Einklang zu bringen zu sein. So liest sich Fassbinders Überzeugung, dass „jeder Leser jedes Buch mit seiner eigenen Wirklichkeit liest und somit jedes Buch soviel verschiedene Phantasien und Bilder provoziert, wie es Leser hat“ (vgl. Kapitel 1.2.3) als unmittelbares Gegenmodell zur strukturalistischen Konzeption eines *überindividuellen*, „idealen Rezipienten“ als Entschlüssler einer präzise vorgegebenen Botschaft („an ideal reader who formed isomorphic mental correlates of [certain] properties.”).

Je unvereinbarer Pasolinis und Fassbinders theoretische Konzeptionen in diesem Sinne mit der Perspektive zahlreicher strukturalistisch orientierter Theoretiker ihrer Zeit (wie

217 Vgl. hierzu u.a. Pasolinis bereits in Kapitel 1.2.2 zitierte Aussage zum Arbeitsprozess des Regisseurs (*Empirismo eretico*, S. 170): „Infatti [...] egli deve prendere dal caos l'im-segno, renderlo possibile, e presupporlo come sistema in un dizionario degli im-segni significativi (mimica, ambiente, sogno, memoria)“. [„Tatsächlich muß er [...] aus dem Chaos das Imzeichen nehmen, es möglich machen und es als in einem Wörterbuch der signifikanten Imzeichen (Mimik, Umwelt, Traum Erinnerung) registriertes voraussetzen“. Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 52-53]. (Vgl. Fußnoten 135/136).

218 Der Aufsatz wurde erstmals 1968 als Teil von Metz' *Essais sur la signification au cinéma* veröffentlicht. Christian Metz: „The Modern Cinema and Narrativity“ In: John Orr (Hrsg.): *Postwar Cinema and Modernity*. New York: New York University Press 2001, S. 54-65.

219 Ebd., S. 55.

Christian Metz, Umberto Eco u.a.) erscheinen, desto mehr nähern sie sich in ihrem Fokus auf den individuellen Leser/Zuschauer als Subjekt, seine ureigene Kognition und Phantasie, spezifischen Konzepten und Forderungen an, welche im Zuge des aktuellen *Neuroscientific Turn* der Geisteswissenschaften im Allgemeinen, und der Literatur- und Filmwissenschaft im Besonderen,²²⁰ diskutiert werden.

Forschungsdisziplinen wie der *Reader Response Theory*²²¹ oder den *Cognitive Poetics*,²²² welche sich seit den 1970er resp. 1990er Jahren unter dem Dach der Literaturwissenschaften etabliert haben, stehen auf Seiten der Filmwissenschaft die an Bedeutung gewinnende *Cognitive Film Theory*²²³ sowie die Theorien des kinematographischen *Embodiment*²²⁴ gegenüber.

All diese Strömungen erscheinen durch ihre Schwerpunktsetzung auf den Rezipienten von Literatur und Film und seine *Erfahrung* eines Werkes verbunden. Tatsächlich zeigt hierbei etwa die zunehmende Anwendung von Konzepten der *Reader Response Theory* auf die Analyse *filmischer* Rezeption, inwieweit kognitive Ansätze der Literatur- und

220 Vgl. zu einem globaleren Panorama der „Neuroszientifizierung“ der Geisteswissenschaften: Melissa M. Littlefield/Jenell M. Johnson (Hrsg.): *The Neuroscientific Turn. Transdisciplinarity in the Age of the Brain*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2012. Als Beispiel einer kognitiven Studie in der Literaturwissenschaft, u.a.: Stanislas Dehaene: *Reading in the Brain. The Science and Evolution of a Human Invention*. New York: Viking 2009. Zum Paradigma einer „kognitiven“ Filmwissenschaft, u.a.: Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Film Theory. An Introduction through the Senses*. / Spencer Shaw: *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*. Jefferson NC: McFarland 2008.

221 Für einen Überblick über grundlegende Konzepte des Forschungsansatzes vgl. Jane P. Tompkins (Hrsg.): *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: John Hopkins University Press 1980.

222 Vgl. zu diesem Ansatz insbesondere die Arbeiten Peter Stockwells: *Texture. A cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009 sowie *Cognitive Poetics. An Introduction*. Abingdon: Routledge 2002. Mehr als die Parallelen zur „Vorläuferdisziplin“ des *Reader-Response Criticism* betont Stockwell in seinem Einführungsband *Cognitive Poetics* zum einen die Nähe der Disziplin zur kognitiven Linguistik („The foundations of cognitive poetics obviously lie most directly in cognitive linguistics and cognitive psychology“, Ebd., S. 4); zum anderen ihren Rückgriff auf Kategorien der klassischen Rhetorik – und deren Aufladung mit einer kognitiven Dimension: „Cognitive poetics is still relatively new as a discipline, though it makes clear reconnections back to much older forms of analysis such as classical rhetoric. [...] [T]he discipline combines the classical scholarly trivium of rhetoric, grammar and logic. [...] [H]owever, [...] the major consequence of taking ‘the cognitive turn’ seriously involves a radical re-evaluation of all these terms. Choice of words, forms of textual structures, and patterns of reasoning are all three intimately inter-related to each other when viewed through a science of cognition.“ (Ebd., S. 8).

223 Vgl. das entsprechende Überblickskapitel zur „Cognitive Film Theory“ in Gregory Curries: *Arts and Minds*. New York: Oxford University Press 2004, S. 153-172.

224 Vgl. als Vertreter von Ansätzen des *Embodiment* Torben Grodal: *Embodies Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press 2009 sowie Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press 2004. Wie im folgenden Kapitel zu erläutern sein wird, beschreibt Sobchack hierin ihr Interesse an einer „körperlichen“ Filmerfahrung, welche ihrer Ansicht nach in der Filmtheorie bis zur Jahrtausendwende vernachlässigt worden ist.

Filmwissenschaft für eine neue Dimension der Intermedialitätsforschung als aussichtsreich erscheinen, welche, statt die Grenzen beider Medien zu fokussieren, ihr Augenmerk auf Gemeinsamkeiten in der *mentalen Repräsentation von Literatur und Film* legt.²²⁵ Auf eben diese Gemeinsamkeiten in der *Gestalt* des Rezeptionsprozesses bezieht sich etwa Sabine Gross, wenn sie in „Reading Time – Text, Image, Film“²²⁶ zur Rezeption von Literatur, Bild und Film feststellt: „In the final analysis, the dichotomies between iconic and symbolic signs, and between space and time, are largely dissolved by the eye and mind of the beholder.“²²⁷

Genau diese Auflösung medialer Grenzen und Gegensätze im *Geist des Rezipienten* – die formal ähnliche *mentale Repräsentationsform* von Literatur und Film in der Gestalt innerer Bildsequenzen – hat bereits Pasolini nicht nur erkannt, sondern darüber hinaus in analoger Weise auf den Entstehungsprozess von Literatur und Film im *Geist des Produzenten* übertragen: „Sì... i mezzi sono diversi...ma ...no, no, no! È la stessa cosa! È la stessa identica cosa; cioè, per me non c'è differenza tra immaginare una storia come film e immaginare una storia come romanzo scritto; non riesco ad immaginare il film come applicazione di un'altra espressione su una cosa raggiunta“.²²⁸

Statt auf das vollendete Werk als „cosa raggiunta“ legt Pasolini in seiner theoretischen Konzeption den Fokus also auf dessen prozesshafte Darstellungsform im Bewusstsein, der Phantasie des Rezipienten/Produzenten. Hierin geht er mit Fassbinder konform, dessen in Kapitel 1.2.3 beschriebene Rezeptionstheorie sich mit seinen eigenen Worten in der Erkenntnis zusammenfassen lässt: „Der Zuschauer ist eigentlich an dem Film genauso beteiligt wie wir. [...] Der Zuschauer ist derjenige, der den Film fertig macht.“²²⁹

Mit dieser Orientierung bewegen sich Pasolini und Fassbinder – ebenso wie die Theoretiker der heutigen, kognitiv orientierten Strömungen in Literatur- und

225 Vgl. etwa Vincent Piturro: *The Audience and the Film. A Reader-Response Analysis of Italian Neorealism*. University of Colorado at Boulder: UMI Dissertations Publishing 2008.

226 Sabine Gross: „Reading Time – Text, Image, Film“. In: *Time & Society*: Vol. 1, 1992, S. 207-222.

227 Ebd., S. 219.

228 „Ja... die Medien sind verschieden... aber... nein, nein, nein! Es ist dieselbe Sache! Es ist genau dieselbe Sache; das heißt, für mich gibt es keinen Unterschied zwischen der Vorstellung einer Geschichte als Film und der Vorstellung einer Geschichte als geschriebener Roman; es gelingt mir nicht, mir den Film als Anwendung eines anderen Ausdrucksmediums auf eine vollendete Sache vorzustellen“. [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2829.

229 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 597.

Filmwissenschaft – naturgemäß an der Schnittstelle von Geistes- und Naturwissenschaften; von Literatur- bzw. Filmwissenschaft und Neurowissenschaften. Zum einen aufgrund dieser interdisziplinären Situiertheit, zum anderen aufgrund ihres zwangsläufig subjektiven und immer bis zu einem gewissen Grade spekulativen Charakters scheidet die Frage nach der genauen *Gestalt* literarisch (und filmisch) evozierter Bilder noch heute die Gemüter und lässt sich als alles andere als beantwortet bezeichnen:

Den Verfechtern strikt *deskriptionistischer Ansätze* in *Reader Response Theory* und Neurowissenschaften,²³⁰ welche auf dem linguistischen Charakter innerer Bilder beharren, stehen die Anhänger *piktorialistischer Ansätze*²³¹ gegenüber, welche den bildhaften Charakter dieser mentalen Repräsentationen betonen („[R]epresentations that underlie the experience of mental imagery [...] serve to depict, not describe objects.“)²³²

Wie aus den vorigen Kapiteln unschwer zu folgern ist, lassen sich Pasolinis und Fassbinders Theorien eher dieser *piktorialistischen* Schule zurechnen – was nicht zuletzt ihre zu Anfang dieses Kapitels zitierte Analogsetzung literarisch evozierter innerer Bilder mit jenen des Films, des Traumes und der Erinnerung belegt.

Wiewohl beide Autoren/Regisseure für ihre Beschreibungen innerer Bildsequenzen freilich über keine naturwissenschaftlich-experimentelle Basis verfügen, scheinen aktuelle neuropsychologische Studien zur mentalen Repräsentation innerer Bilder ihnen in der Annahme ihres bild- bzw. „filmhaften“ (und nicht nach linguistischen Prinzipien funktionierenden, abstrakten) Charakters Recht zu geben:

Die Aktivität des gemeinhin mit der visuellen Wahrnehmung assoziierten primären visuellen Cortex auch während der rein *mentalen* Evokation innerer Bildsequenzen

230 Der prominentester Vertreter eines deskriptionistischen Ansatzes ist der Philosoph und Neurowissenschaftler Zenon W. Pylyshyn. Vgl. etwa seine Argumentation in: „Return of the Mental Image. Are there really Pictures in the Brain?“ In: *Trends in Cognitive Sciences*: Vol. 7, 2003, S. 113-118.

231 Insbesondere Stephen M. Kosslyn wird mit einem piktorialistischen Ansatz in Verbindung gebracht. Vgl. u.a. Stephen Kosslyn/William L. Thompson/Giorgio Ganis: *The Case for Mental Imagery*. Oxford: Oxford University Press 2010.

232 Stephen Kosslyn: „Mental Images and the Brain“. In: *Cognitive Neuropsychology*: Vol. 22, 2005, S. 333-347. Hier S. 333. In den Geisteswissenschaften haben Studien zur Visualität, welche mit Kosslyns Prämissen konform gehen, in den vergangenen Jahren an Beliebtheit gewonnen: Vgl. etwa Sandra Poppe: *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

konnte in den vergangenen Jahren durch zahlreiche Studien nachgewiesen werden²³³ und lässt sich als wichtiges Indiz für deren „Bildhaftigkeit“ deuten: „[T]he bulk of the evidence supports the claim that visual mental imagery not only draws on many of the same mechanisms used in visual perception, but also that topographically organised early visual areas play a functional role in some types of imagery.“²³⁴

Was jedoch an Pasolinis und Fassbinders Intuitionen zu diesem Gegenstandsbereich noch viel mehr verblüfft, ist ihre bis ins Detail korrekte Vorwegnahme aktueller Erkenntnisse zur präzisen *Entstehung* und *Zusammensetzung* innerer Bildsequenzen im Bewusstsein des Lesenden. Fassbinders Beobachtung, dass „jeder Leser jedes Buch mit seiner eigenen Wirklichkeit liest und somit jedes Buch soviel verschiedene Phantasien und Bilder provoziert, wie es Leser hat“ (vgl. Kap. 1.2.3) wird durch die mittlerweile näher (wenn auch alles andere als erschöpfend) erforschte faktische Geartetheit literarisch evozierter innerer Bilder bestätigt: Die Bestandteile, aus welchen sich diese Bilder im Geist des Lesenden zusammensetzen, entstammen nämlich tatsächlich seiner „eigenen Wirklichkeit“ – oder genauer gesagt: Den in seinem Langzeitgedächtnis als Erinnerungen gespeicherten individuellen und subjektiven Erfahrungen. Eben dieser subjektive „Input“ unterscheidet sie grundlegend von realen visuellen Perzeptionen, wie Michael Burke es auf den Punkt bringt:

[T]he two forms of imagery, real and mental, are similar in that they make use of the visual cortex. The great dissimilarity, of course, is that the one largely relies on direct stimuli from the outside world whereas the other depends mainly on mind-based input. The latter must come from long-term memory. These must be episodes that were first experienced as visual input, perhaps many years earlier.²³⁵

Bemerkenswerter Weise findet sich in Pasolinis Aussagen zur Arbeit an seiner Literaturverfilmung *Edipo Re* eine Passage, welche die *mentale Repräsentation der Literaturvorlage* in seinem Bewusstsein als *Leser* exakt in der von Burke analysierten Weise beschreibt: Als einen literarisch angeregten Prozess der kreativen

233 Vgl. D. Le Bihan u.a.: „Activation of human primary visual cortex during visual recall: A magnetic resonance imaging study“. In: PNAS: Vol. 90, 1993, S. 11802-11805. / Stephen M. Kosslyn u.a.: „Topographical Representations of Mental Images in Primary Visual Cortex“. In: Nature, Nr. 378, 1995, S. 496-498. Sowie Ders./William L. Thompson: „When is early visual cortex activated during visual mental imagery?“ In: Psychological Bulletin. Vol. 129, 2003, S. 723-746.

234 Stephen Kosslyn: „Mental Images and the Brain“, S. 342.

235 Michael Burke: *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*. New York: Routledge 2011, S. 59.

Zusammensetzung subjektiver innerer Bilder, welche dem „mind-based input“ seiner Erinnerung, seines Langzeitgedächtnisses entstammen. Was er als Leser und Regisseur in die *Literaturverfilmung* zu übertragen sucht, ist nichts anderes als genau diese zuvor in seiner schöpferischen Imagination erfolgte Neuzusammensetzung *durch die Edipo-Lektüre in ihm angeregter subjektiver Erinnerungsbilder*:

Le prime immagini [del film *Edipo Re*] che si vedono [...] [s]ono dei ricordi ,analogici‘, piuttosto che precisi. Per esempio, mi ricordavo dei salici, e la sceneggiatura parla di salici: ho dovuto rimpiazzarli con i pioppi. Quanto al prato (ma un prato è più astratto, più geometrico), corrisponde più esattamente al prato dove mi portava mia madre a passeggio quando ero bambino. [...] Non si è mai vista un’infanzia raccontata in modo così totale e in così pochi piani [...] per me, lì c’è uno dei momenti più riusciti del film.²³⁶

Die Lektüre von *Edipo Re* evoziert in Pasolinis Imagination Erinnerungsbilder seiner Kindheit, für die er als verfilmender Regisseur nach Entsprechungen („ricordi analogici“) sucht – um diese schließlich im Film audiovisuell zu veräußerlichen.

Durch genau diesen Prozess der Veräußerlichung wird die Eingangssequenz von *Edipo Re* zu einer spiegelbildlichen Abbildung seines subjektiven Bewusstseins als *Leser* der Literaturvorlage. Die Pappeln und die weite grüne Wiese, welche den fertigen Film schließlich eröffnen werden, haben rein äußerlich betrachtet nicht viel mit den im Sophokles‘ Drama beschriebenen Orten gemein. Stattdessen verkörpern sie die Orte der Erinnerung, welche die *Edipo*-Lektüre in einer kaum rational nachvollziehbaren und höchst subjektiven Weise in Pasolini wachgerufen hat; jene Orte, an welche Pasolini sich (aus dem Bewusstsein schwer zugänglichen Motiven) während der Lektüre im Geiste begeben hat – und von welchen Burke in Übereinstimmung mit Pasolini und im Rückgriff auf die Phänomenologie Gaston Bachelards betont, dass es sich bei ihnen allzu oft um „familiar childhood locations“²³⁷ handele.

236 „Bei den ersten Bildern [des Films *Edipo Re*], die man sieht, handelt es sich eher um ‚analoge‘ als um präzise Erinnerungen. Zum Beispiel erinnerte ich mich an Weiden, und das Drehbuch spricht von Weiden: Ich musste sie durch Pappeln ersetzen. Was die Wiese angeht (aber eine Wiese ist abstrakter, geometrischer), so entspricht sie ungleich genauer jener Wiese, auf der meine Mutter mich spazieren führte, als ich Kind war. Niemals hat man eine in derart alles umschließender Weise und in so wenigen Einstellungen erzählte Kindheit gesehen, für mich ist das einer der gelungensten Momente des Films.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2927.

237 Michael Burke: *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*, S. 69.

Tatsächlich liest sich Gaston Bachelards in seiner *Poétique de la rêverie* (1960) entwickelte Konzeption des Leseprozesses von Literatur als Wiedererweckung von mentalen Repräsentationen der Kindheit (welche Burke anhand der qualitativen Studie, deren Auswertung er in *Literary Reading, Cognition and Emotion* beschreibt, überprüft und bestätigt findet)²³⁸ wie eine verallgemeinernde Beschreibung des Prozesses, welchen Pasolini an sich selbst bei der *Edipo*-Lektüre beobachtet: Der Leseprozess, so Bachelard, versetze den Leser in einen

état de neuve enfance [...] qui va plus loin que les souvenirs de notre enfance, comme si le poète nous faisait continuer, achever une enfance qui ne s'est pas bien accomplie, qui pourtant était nôtre et que sans doute, en bien de reprises, nous avons souvent rêvée. Les documents poétiques [...] nous rendent à cet onirisme naturel, originel, qui n'a pas de préalable, l'onirisme même de nos rêveries d'enfance.²³⁹

Es erscheint nicht nur als möglich, sondern aufgrund seiner beeindruckend umfassenden Kenntnis der europäischen Dichter und Denker der 1960er Jahre sogar als wahrscheinlich, dass Pasolini mit der Philosophie Bachelards im Allgemeinen und möglicherweise auch mit seiner *Poétique de la rêverie* (1960) vertraut gewesen ist.

In gewisser Weise findet Pasolini in dem französischen Philosophen, ganz ähnlich wie in Fassbinder, einen mit ihm in der kognitiven Orientierung seiner Theorien zu literarisch evozierten Bildern übereinstimmenden Zeitgenossen, dessen Aktualität und Vorreiterrolle jedoch – ganz im Gegensatz zu jener seiner eigenen Theorien und der Theorien Fassbinders – von heutigen Vertretern der *Neuroaesthetics*²⁴⁰ durchaus anerkannt werden.²⁴¹

238 Ebd.

239 „Zustand neuerschaffener Kindheit, welcher über die Erinnerungen unserer Kindheit hinausgeht, als ob der Dichter uns eine Kindheit fortsetzen und abschließen ließe, die nicht eigentlich vollendet wurde, die aber dennoch unsere ist und die wir ohne Zweifel in zahlreichen Wiederholungen häufig geträumt haben. Die poetischen Dokumente geben uns diesem natürlichen, ursprünglichen Traumzustand anheim, der keine Vorbedingung hat, eben dem Traumzustand unserer Kindheitsträumereien.“ [Übersetzung A.J.F.]. In: Gaston Bachelard: *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF 1960, S. 90.

240 Den Überbegriff der *Neuroaesthetics* definiert Suzanne Nalbantian allgemein als „study of the neural bases for the contemplation and creation of a work of art.“ In: Ders.: „Neuroaesthetics: Neuroscientific Theory and Illustration from the Arts“. In: *Interdisciplinary Science Reviews*: Vol. 33, 2008, S. 357.

241 So werden Bachelards Theorien nicht allein in Michael Burkes Studie als fruchtbarer Vorläufer aktueller kognitiver Forschungsansätze zur (literarischen) Vorstellungskraft beschrieben; auch das von Shaun Gallagher und Daniel Schmicking herausgegebene *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science* (Dordrecht: Springer 2010) teilt ihm diese Rolle zu und betont dabei neben der kreativen die zugleich von Bachelard betonte ethische Komponente der menschlichen „Imagination“: „Bachelard

Nicht nur in seiner Konzeption eines im Leser evozierten „Onirismus“, welcher von Orten und Bildern der Kindheit animiert wird, steht Bachelard sowohl Pasolini als auch heutigen kognitiven Forschungsansätzen nahe; darüber hinaus verbindet ihn auch die Betonung der Doppelnatur literarischer Erfahrung zwischen konzeptueller Abstraktion und imaginiertes Bildlichkeit, zwischen Kognition und Emotion, Ideologie und Sinnlichkeit, mit diesen Theorien:

Ainsi, images et concepts se forment à ces deux pôles opposés de l'activité psychique que sont l'imagination et la raison. Joue entre eux une polarité d'exclusion. [...] Trop tard j'ai compris le travail alterné des images et des concepts, deux bonnes consciences (qui seraient celle du plein jour, et celle qui accepte le côté nocturne de l'âme).²⁴²

Wie in Kapitel 1.2.3 im Detail beschrieben, fasziniert Fassbinder genau diese von Bachelard präzierte *Doppelnatur* des literarischen Rezeptionsprozesses in einem solchen Maße, dass er sie für das audiovisuelle Medium zu adaptieren sucht. Der Rezeptionsmodus seiner Filme erweist sich in dem Sinne als „literarisch“ („Ich will, dass man diesen Film liest“), als dass er stets eine *Ambivalenz* von Kognition und Emotion, von Reflexion und aktiver, gefühlsbehafteter Phantasie aufrechterhält:

Ich bin dafür, dass der Zuschauer im Kino oder im Fernsehen die Möglichkeit hat, bei sich selber über die Figuren *Gefühle und Dinge zu aktivieren*, aber trotzdem in der Struktur der Sache selber die Möglichkeit zur *Reflexion* gegeben ist, also dass die Inszenierung so ist, dass sie einen Abstand und darüber eine Reflexion möglich macht [Hervorhebungen A.J.F.].²⁴³

Die Beobachtung, dass literarisch „im Kopf des Zuschauers“²⁴⁴ evozierte Bilder das zentrale Bindeglied zwischen Reflexion und gefühlsbehafteter Phantasie darstellen – welche sowohl Fassbinders als auch Pasolinis Theorien zugrunde liegt – formulieren Pierre Ouellet und Larry Marks in ihrem Aufsatz „The I's Eye: Perception and Mental

combines an interest in the creative potential of imagination with an ethical and metaphysical commitment to imagination as a principle of freedom and transcendence“ (Ebd., S. 142).

242 „Auf diese Weise formen sich Bilder und Konzepte an diesen zwei entgegengesetzten Polen der psychischen Aktivität, welche die Phantasie und der Verstand sind. Zwischen ihnen waltet eine Polarität gegenseitiger Ausschließung. Zu spät habe ich das wechselnde Wirken der Bilder und Konzepte verstanden, zwei gute Gewissen (nämlich jenes des hellichten Tages und jenes, welches die nächtliche Seite der Seele annimmt).“ [Übersetzung A.J.F.]. In: Gaston Bachelard: *La poétique de la rêverie*, S. 47.

243 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 296.

244 Ebd., S. 209.

Imagery in Literature²⁴⁵ schließlich als zentrale Erkenntnis *zeitgenössischer* kognitiver Semiotik:

Neither pure art nor mere knowledge, literature is ideas crossbred with affects, knowledge mixed with sensations; in short, it is *épistémé* married to *esthèsis*, without any possible divorce between concept and percept, united for better or for worse in what we could call, following the lead of the cognitive psychologists, a mental image – a kind of percept elevated to the rank of the concept, or better yet, a concept anchored into the ground of the percept.²⁴⁶

Ouellets und Marks zeitgenössische Definition des inneren, mentalen Bildes als „a concept anchored into the ground of the percept“ betont genau jene Eigenschaften des literarisch evozierten Bildes, welche dieses für Pasolini und Fassbinder zu einem einzigartigen künstlerischen Ausdrucksmittel machen:

Körperlich-sinnliche Erfahrung („percept“) und kritische Reflexion („concept“) gehen in ihm eine untrennbare Verbindung ein. Die einander entgegen gesetzten Pole von Körper und Geist erscheinen in ihm vereinigt. Und es ist genau diese Vereinigung, welche das innere, mentale Bild als ein genuines Vehikel jenes *kognitiven Empirismus* – jener zugleich *kognitiven* und *sinnlichen* Erfahrung psychologischer Diversitäten – qualifiziert, welche den zentralen Schnittpunkt von Pasolinis und Fassbinders (Rezeptions-)Theorien bildet.

Das praktische Wirken genau dieses *kognitiven Empirismus*, welcher laut Pasolinis und Fassbinders Definition allein in einem mit *literarischen* Stilmitteln (der „*soggettiva libera indiretta*“²⁴⁷ resp. der Methode des „Schwarzfilms“) verfahrenen Film realisiert werden kann, wird in den Kapiteln 2 und 3 anhand emblematischer Filmsequenzen zu analysieren sein.

Zuvor soll abschließend jedoch noch der zweite Pol der sinnlich-kognitiven „Doppelnatur“ literarisch evozierter Bilder in den Fokus rücken: Der Pol des *Körpers*.

245 Pierre Ouellet/Larry Marks: „The I’s Eye: Perception and Mental Imagery in Literature“. In: SubStance. Special Issue: Epistémocritique: Vol. 22, 1993, S. 64-73. Hier S. 65.

246 Ebd., S. 65.

247 Bemerkenswerterweise findet auch Pasolinis Konzentration auf den literarischen (und schließlich kinematographischen) „*discorso libero indiretto*“ eine unmittelbare Entsprechung in aktuellen, kognitiv orientierten Ansätzen der Literaturwissenschaft. So entdeckt Blakey Vermeule in ihrer originellen und ausführlichen Studie *Why Do We Care about Literary Characters?* (Baltimore: John Hopkins University Press 2010) den „*libero indiretto*“ resp. „*free indirect discourse*“ ganz wie Pasolini als ein Stilmittel, welches in der Lage ist, die individuelle kognitive Aktivität sowie die Empathie des Zuschauers in einzigartiger Weise anzuregen: „Free indirect discourse is one of the major literary techniques that writers use to put pressure on our mind-reading capacities.“ (Ebd., S.72-73).

Ouellet und Marks weisen explizit auf das Wechselverhältnis hin, welches ihrer Rezeptionstheorie gemäß zwischen dem Körper des Autors/Lesers und dem literarischen Text besteht, wenn sie feststellen: „In reading or in writing a text, we are in what we perceive, just as the world is in what we choose to represent to ourselves“.²⁴⁸

Wie zu zeigen sein wird, stellt in Pasolinis und Fassbinders theoretischen Texten nicht allein die geistige, sondern in gleichem Maße auch die *körperlich-sinnliche* Einverleibung eines Textes durch den Leser – und, ganz in diesem Sinne, die gegenseitige physische Durchdringung von Literaturvorlage und Autor/Leser („In reading or in writing a text, we are in what we perceive“) – ein Leitmotiv dar.

Der Frage, welche Rolle der *Körper* des Autors/Regisseurs einerseits – und des Lesers/Zuschauers andererseits – hierbei in der Adaptionstheorie beider genau einnimmt, wird im nächsten, abschließenden Kapitel des Theorieteils dieser Arbeit nachzugehen sein. Wie zu zeigen sein wird, weist bemerkenswerter Weise nicht allein die im Vorigen behandelte *kognitive*, sondern gleichermaßen auch die im Folgenden zu fokussierende *phänomenologische* Orientierung von Pasolinis und Fassbinders Theorien eine verblüffende Nähe zu aktuellen Forschungsansätzen auf.

248 Pierre Ouellet/Larry Marks: „The I’s Eye: Perception and Mental Imagery in Literature“, S. 64-65.

1.2.6 Das Leitmotiv der *Körperlichkeit* in Pasolinis und Fassbinders Adaptionstheorie: Der Leseprozess als kannibalistische Einverleibung und Verinnerlichung

In der „Nota del traduttore“ beschreibt Pasolini seinen Arbeitsprozess an der Übersetzung von Aischylos’ Orestie, welche ihn zu seinem Filmessay *Appunti per un’Orestiade Africana* (1968/1969) inspirieren wird, mit den Worten:

Allora non mi è restato altro che seguire il mio profondo, avido, vorace istinto, contro il quale, come il solito, stavo cominciando [...] a combattere – [...] Mi sono gettato sul testo, a divorarlo come una belva, in pace: un cane sull’osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo.²⁴⁹

Das ausdrucksstarke Bild des Leseprozesses, welches der Autor in dieser Beschreibung evoziert – ein Bild der gewaltsamen, von maßloser Gier und Leidenschaft getriebenen *Einverleibung* des zu übersetzenden Textes – verdeutlicht in beeindruckend anschaulicher Weise die *körperliche* Komponente, welche dem Übersetzungs- und Adaptionprozess in Pasolinis Perspektive innewohnt. Von einem unkontrollierbaren, animalischen Instinkt gelenkt stürzt sich der Leser/Übersetzer auf den Text als „Beute“, um diesen zu verschlingen; ihn zunächst eifersüchtig zu umklammern und ihn sich endlich körperlich anzueignen.

Das Wortfeld, welches in der zitierten Passage die unbändige, lüsterne Begierde nach körperlicher Einverleibung des Textes greifbar werden lässt („*avid*o, *vorace* istinto“, „*divorarlo* come una belva“), findet sich bis ins sprachliche Detail in einer Beschreibung wieder, welche Fassbinder vom Leseprozess der seiner Fernsehverfilmung²⁵⁰ zugrunde liegenden Literaturvorlage *Berlin Alexanderplatz* gibt:

Warum auch immer, ganz gewiß aber zu meinem eigenen Glück, habe ich weitergelesen, gelesen plötzlich, daß mans kaum noch lesen nennen würde,

249 „Es ist mir also nichts anderes übrig geblieben, als meinem innigen, gierigen, gefräßigen Instinkt zu folgen, gegen welchen ich wie üblich anzukämpfen begann – Ich habe mich auf den Text gestürzt, um ihn wie ein wildes Raubtier zu verschlingen, in Frieden: Ein Hund über dem Knochen, einem wundervollen, mit magerem Fleisch beladenen Knochen, zwischen die Pfoten geklemmt, um ihn zu beschützen vor einem niedrigen Sichtfeld.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: „Nota del traduttore“. Zit. nach: Giuseppe Panella: *Pier Paolo Pasolini. Il cinema come forma della letteratura*. Florenz: Clinamen 2009, S. 77.

250 Rainer Werner Fassbinder: *Berlin Alexanderplatz. Ein Film in 13 Teilen und einem Epilog* (1979/1980).

verschlingen sagt man, *fressen* oder *aufsaugen*. Und hätte immer noch zu schwache Begriffe gewählt für dieses Lesen, das gefährlich oft wohl gar kein Lesen mehr war, eher schon Leben, Leiden, Verzweiflung, Angst. [Hervorhebung A.J.F.]²⁵¹

Wie die beiden Passagen verdeutlichen, schildern Pasolini und Fassbinder den Prozess der einer Adaption vorausgehenden Lektüre als körperliche Aneignung des Textes; als sein physisches Eindringen in den von der Lektüre geradezu „besessenen“ Leser – welches der im vorigen Kapitel fokussierten Evokation innerer Bilder vorausgeht.

Die Metapher der leidenschaftlichen *Einverleibung*, welche sich leitmotivartig durch die theoretischen Schriften beider zieht, macht unzweifelhaft deutlich, inwiefern in der Produktions- und Rezeptionstheorie beider Körper und Geist als untrennbare Einheit gedacht werden. Statt eines erhabenen, die physische Existenz des Lesenden transzendierenden Geistes rückt in Pasolinis und Fassbinders Beschreibungen immer wieder der lesende Körper in seiner primitivsten, animalischsten Dimension in den Mittelpunkt. Es ist der reine, unersättliche körperliche Instinkt, welcher die Leser Pasolini und Fassbinder nach eigener Aussage zur Adaption eines Werkes antreibt.

Dieser Instinkt ist stets sexuell konnotiert – und die Möglichkeit, ihm nachzugeben, erscheint allzu oft nicht nur als dringende Bedürfnisbefriedigung, sondern geradezu als Rettung und Lebenshilfe; eröffnet die Lektüre dem gierigen Leser doch ein Experimentierfeld für den Umgang mit der eigenen Körperlichkeit: „[D]ieses Lesen hat mir geholfen, meine quälenden Ängste, von denen ich fast gelähmt war, die Angst, mir meine homosexuellen Sehnsüchte zuzugeben, meinen unterdrückten Bedürfnissen nachzugeben, dieses Lesen hat mir geholfen, nicht ganz und gar krank, verlogen, verzweifelt zu werden, es hat mir geholfen, nicht kaputtzugehen“,²⁵² beschreibt Fassbinder seine Lektüre von *Berlin Alexanderplatz*. Und erkennt im Moment der „fleischlichen“ *Einverleibung* von Döblins Roman gar einen zentralen Wendepunkt seines Lebens und Wirkens: „[M]ein Leben [...] wäre anders verlaufen, als es mit Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ im Kopf, im Fleisch, im Körper als Ganzes und in der Seele [...] verlaufen ist.“²⁵³

251 Rainer Werner Fassbinder: „Die Städte des Menschen und seine Seele“. In: *Filme befreien den Kopf*, S. 81-90. Hier S. 82.

252 Ebd., S. 84.

253 Ebd., S. 81.

In ganz ähnlicher Weise definiert Pasolini den körperlichen Impuls des Verschlingens und der Einverleibung als existentielles Bedürfnis – und als erotisch konnotierten Ur-Antrieb zu seiner künstlerischen Kreation: „Interviene un’avidità, quasi una voracità di agire. Io non ho tempo da perdere, mi viene un’idea, me ne impossesso. Si tratta in effetti di voracità più che di ispirazione.“²⁵⁴

Das in Kapitel 1.1 beschriebene übereinstimmende Selbstverständnis beider als kreative, aktive Leser, welche ihre künstlerische Inspiration zeitlebens aus literarischen Vorlagen in ihrer bewusstseins- und lebensverändernden Kraft beziehen, erhält durch die im Vorigen zitierten Aussagen eine neue Dimension: Erscheint doch der für das Werk beider so zentrale schöpferische Leseprozess in diesen nicht länger als harmloser Gedankenaustausch, sondern vielmehr als gewaltsamer, kannibalistischer Akt.

Tatsächlich weist Pasolinis und Fassbinders insbesondere im Zusammenhang mit von ihnen zu verfilmenden Literaturvorlagen beschriebenes „Lesen, das gefährlich oft wohl gar kein Lesen mehr [ist]“ verblüffende Gemeinsamkeiten mit einer Metapher des Lese- und Bearbeitungsprozesses auf, welche im Brasilien der 1920er Jahre vom Schriftsteller und Kulturrevolutionär Oswald De Andrade zum Schlüsselwort und Motto seiner modernistischen Bewegung erkoren wurde: Der Metapher der kulturellen *Anthropophagie*. De Andrades insbesondere in seinem 1928 verfassten „Manifesto Antropófago“²⁵⁵ dargelegte Absicht, das literarisch „Fremde zu fressen, anstatt es wegzuschieben“; es zu verschlingen, anstatt es abzulehnen, verlieh dem Wunsch nach einem neuen, gleichberechtigteren Umgang der indigenen, brasilianischen mit der europäischen Kultur Ausdruck.

Der beste Weg für die Kolonisierten, der übermächtigen Kultur der Kolonisatoren entgegenzutreten, sei es, dieser gegenüber zum Kannibalen zu werden und sich ihre *besten Eigenschaften* einzuverleiben, so Andrades Vision. Der emblematische Slogan des „Manifesto Antropófago“ – „Tupy or not Tupy“ – realisiert genau eine solche kannibalistisch-literarische Einverleibung, indem europäische („To be or not to be“) und indigene Kategorien (bei den Tupy (dt. Tupí) handelt es sich um einen für

254 „Eine Versessenheit, gleichsam eine Gier zu handeln schaltet sich ein. Ich habe keine Zeit zu verlieren, mir kommt eine Idee, ich ergreife von ihr Besitz. Tatsächlich handelt es sich mehr um Habgier als um Inspiration.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2921.

255 Oswald De Andrade: „Manifesto Antropófago“. In: *Revista de Antropofagia*. Vol. 1., São Paulo 1928. Im Internet unter: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/1/mode/1up>, letzter Abruf 1.08.2013. Deutsche Übersetzung: „Anthropophagisches Manifest“. In: *Lettre International*. Nr. 11, Berlin 1990.

kannibalistische Riten bekannten Indianerstamm) einander durchdringen und zu einer hybriden semantischen Einheit verschwimmen.

De Andrades Slogan verdeutlicht den unschätzbaren Wert der Methode kultureller Einverleibung hinsichtlich einer neuartigen, produktiven Positionierung zum kulturell und weltanschaulich „Anderen“, welche – jenseits eines jeglichen Besitzanspruches auf das „Eigene“, auf die „eigene“ literarische Schöpfung – bewusst auf eine Kontamination der Perspektiven ausgelegt ist: „Die gesellschaftlich konstruierten Binaritäten von Innen und Aussen, von Eigenem und Fremden, vom Selbst und dem Anderen, vom Ich und Du werden in keiner Metapher so radikal aufgehoben wie in der der Inkorporation, der Einverleibung. [...] Reinheit und Originalität existieren nicht. Sie werden als Illusion entlarvt.“²⁵⁶

Es liegt nahe, zu vermuten, dass für Pasolini und Fassbinder genau diese Aufhebung der Binaritäten die Faszination eines „kulturellen Kannibalismus“ ausmacht – welchen beide schließlich in individueller Weise in ihrer *Methode der körperlichen Einverleibung literarischer Vorlagen* realisieren.²⁵⁷ Die *Kontamination* und Vereinigung unvereinbarer Gegensätze, welche, wie in den vorigen Kapiteln erörtert, im Mittelpunkt der Theorien beider um einen *kognitiven Empirismus* steht, bezieht sich in diesem Sinne nicht allein auf die psychologischen Diversitäten von Autor und Leser, Leser und Figuren.²⁵⁸ Auch der produzierende/rezipierende „kannibalistische“ Körper des Lesers/Autors ist in diesen Prozess der Kontamination mit einbezogen; er fungiert als verschlingende und schließlich verdauende Instanz, welche die Gegensätze von „Eigenem“ und „Anderem“ gewaltsam in sich zusammenführt.

Indem Pasolini und Fassbinder sich selbst zu „Kannibalen“ des zu adaptierenden Textes stilisieren, betonen sie in provokativer Weise die bewusste Unreinheit ihres

256 Elke aus dem Moore: „Entre Pindorama. Die Adaption Antropophager Ideen und Strategien“. In: Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit/Kulturen in Bewegung (Hrsg.): Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst. Bielefeld: Transcript 2007, S. 87-104. Hier S. 90.

257 Während auf den Kannibalismus als künstlerisches Leitmotiv in ausgewählten Filmen Pasolinis wiederholt hingewiesen worden ist (vgl. etwa Simona Bondavalli: „Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pier Paolo Pasolini's 'Porcile'“. In: *Italica*, Vol. 87, 2010, S. 408-427), hat nach dem Wissensstand der Autorin die Affinität von Pasolinis und Fassbinders Gebrauch der kannibalistischen Metapher zu De Andrades Konzeption „kultureller Anthropophagie“ in der Forschung noch keinerlei Beachtung gefunden.

258 Vgl. zum Konzept der Kontamination psychologischer Diversitäten insbesondere die Kapitel 1.2.1 und 1.2.3 dieser Arbeit.

„animalischen“ Adaptionen („Reinheit und Originalität existieren nicht. Sie werden als Illusion entlarvt“).

Diese Unreinheit, diese Missachtung jeglicher künstlerischer „Originalität“ wiegt umso schwerer, als dass sich der Adaptionen beider mit besonderer Vorliebe auf Werke des literarischen Kanons bezieht.²⁵⁹ Als „Kannibalen der Hochkultur“ gehen Pasolini und Fassbinder mit De Andrades Selektionsmotto konform, welches der brasilianische Schriftsteller, Literaturwissenschaftler und Übersetzer Haraldo De Campos treffend mit den Worten zusammenfasst: „[T]he cannibal [...] devoured only the enemies he considered strong, to take from them marrow and protein to fortify and renew his own natural energies.“²⁶⁰ Mit diesen Worten ließe sich Pasolinis und Fassbinders Maxime für den filmischen Umgang mit kanonisierten Literaturvorlagen – deren Autoren beide wie im Vorigen erläutert nicht etwa als „Seelenverwandte“, sondern allzu oft vielmehr als Gegenspieler („enemies“) betrachten – unmittelbar zusammenfassen. Die negative, gewaltsame und durchaus auch destruktive Komponente ihrer kannibalistischen Adaptionstechnik ist beiden dabei wohl bewusst. So lautet ein Geständnis Fassbinders zu seiner anthropophagen Affinität: „Ich fühle mich vom Kannibalismus seltsam angezogen. Das ist keine positive Attraktion – vielleicht ist es eine negative. Wie auch immer, es gibt da eine gewisse Anziehungskraft, die ich irgendwie zu verarbeiten suche“.²⁶¹

Ein nicht zu unterschätzender Faktor für diese „Anziehungskraft“ liegt freilich im Potential der Metapher „kannibalistischer“ Adaption, das herkömmliche *Mächteverhältnis* des Adaptionsprozesses als Ungleichgewicht zwischen originalem Autor und Übersetzer radikal auszuhebeln. Wie Scott G. Williams in seinem Beitrag „Eating Faulkner, Eating Baudelaire: Multiple Rewritings and Cultural Cannibalism“ treffend feststellt, ist De Andrades Metapher der Einverleibung „unlike most other metaphors of translation, which emphasize a clear hegemony of one text over

259 Wie im folgenden Kapitel noch zu vertiefen sein wird, handelt es sich beim Großteil des „literarischen Materials“, mit dem Pasolini und Fassbinder in ihren Filmen umgehen, um kanonisierte Weltliteratur: Während Pasolini neben dem Matthäusevangelium etwa Boccaccios *Decameron* und Sophokles *Edipo Re* bearbeitet, fällt Fassbinders Wahl neben Fontanes *Effi Briest* und Döblins *Berlin Alexanderplatz* auf Nabokovs *Despair*.

260 Haraldo De Campos: „The Rule of Anthropophagy: Europe and the Sign of Devoration“. Zit. nach: Scott G. Williams: „Eating Faulkner, Eating Baudelaire: Multiple Rewritings and Cultural Cannibalism“. In: *The Faulkner Journal*: Vol. 25, 2009, S. 65-87. Hier S. 69.

261 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 342.

another”.²⁶² Die Aushebelung der „Hegemonie” des Originals, welche die Faszination von De Andrades Konzeption und ihre bis heute anhaltende Prominenz in der Übersetzungswissenschaft ausmacht,²⁶³ kommt Paolinis und Fassbinders Konzeption des Produktions- und Rezeptionsprozesses als hochgradig demokratischem Austauschprozess entgegen, wie sie im Vorigen anhand der theoretischen Schriften beider beschrieben worden ist.²⁶⁴ Weder im Akt des Lesens noch in jenem der Bearbeitung, so suggeriert De Andrades kannibalistisches Modell, ist der Leser/Übersetzer/Adaptierende dem Original unterlegen oder wird diesem „untreu“. Das leidenschaftliche, gewaltsame Verschlingen der Vorlage stellt nicht etwa einen „Angriff“ auf deren Integrität, sondern im Gegenteil eine besondere Form des „cannibalism as an act of respect“²⁶⁵ dar; im Körper des Kannibalen wird das verschlungene Original schließlich in einem originären Akt subjektiver Verdauung zu neuem Leben erweckt.

Genau diese beiden Aspekte des kannibalistischen Adaptionssaktes – sein Wesen als Akt der Anerkennung gegenüber der literarischen „Beute“ und als ihre Erweckung zu neuem Leben – werden von Pasolini in seinen theoretischen Schriften sowie in seiner Kunst immer wieder thematisiert. „I maestri si mangiano in salsa piccante“²⁶⁶ – diese vielsagenden Worte, welche er der Figur des Raben in seinem Film *Uccellacci e uccellini* (1965) in den Mund legt, beschreiben in anschaulicher Weise Pasolinis eigenes kannibalistisches Arbeitsprinzip – welches nicht zuletzt in Bezug auf die literarischen „Maestri“ der Literaturvorlagen seiner Filme Anwendung erfährt, die er sich „einverleibt“. Marco Belpoliti, welcher seine 2010 erschienene Aufsatzsammlung zu Pasolini bezeichnenderweise *Pasolini in salsa piccante*²⁶⁷ betitelt hat (freilich der Argumentation folgend, dass dieser selbst mittlerweile zu einem in scharfer Soße verschlingbaren „Meister“ geworden ist), fasst den Sinn einer derartigen Praktik folgendermaßen zusammen: „[I] maestri si mangiano in salsa piccante. Piccante, se

262 Scott G. Williams: „Eating Faulkner, Eating Baudelaire: Multiple Rewritings and Cultural Cannibalism“, S. 69. Williams versucht in diesem Beitrag, die anthropophage Metapher als Methode literaturwissenschaftlicher Analyse fruchtbar zu machen.

263 Vgl. hierzu Susan Bassnetts Argumentation in: „From Comparative Literature to Translation Studies“. In: Ders.: *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell 1993, S. 137-161.

264 Vgl. Kap. 1.1 dieser Arbeit.

265 Susan Bassnett: „From Comparative Literature to Translation Studies“, S. 154.

266 „Die Meister ißt man in scharfer Soße.“ [Übersetzung A.J.F.].

267 Marco Belpoliti: *Pasolini in salsa piccante*. Parma: Ugo Guanda 2010.

possibile, per digerirlo meglio. Attuare il procedimento di cui il poeta è stato un maestro, quello di divorare chi ci ha preceduto in sapienza, intelligenza ed età: ingerire con il maestro anche il suo sapere e la sua forza.”²⁶⁸

Tatsächlich beschreibt Belpoliti an dieser Stelle – ohne im Weiteren im Detail auf das Leitmotiv des Kannibalismus in Pasolinis Werk und seine möglichen Ursprünge einzugehen – exakt den von De Campos im Zusammenhang der anthropophagen Bewegung beschriebenen „Gewinn“, welchen der Kannibalen aus seiner „Beute“ zieht: „[I]l suo sapere e la sua forza“ [In De Campos oben zitierter Metapher: „[M]arrow and protein to fortify and renew his own natural energies.”].

In welchem Maße im Gegenzug allerdings auch die literarische „Beute“ selbst von ihrer kannibalistischen Einverleibung durch den Lesenden/Adaptierenden profitieren kann, deutet eine Aussage Pasolinis zu seiner Motivation für die Verfilmung des Matthäusevangeliums an, welche in seinem bisher unveröffentlichten, im *Fondo Pasolini* des *Gabinetto G.P. Vieusseux* in Florenz aufbewahrten Manuskript „I doveri di uno scrittore“²⁶⁹ enthalten ist. Den entscheidenden Moment der Lektüre (während seines Aufenthaltes als Gast der „Pro Civitate Cristiana“ im Oktober 1962 in Assisi), welcher ihn zur Verfilmung bewogen habe, beschreibt er mit den Worten:

Non avendo niente da fare, cominciai a leggere il Vangelo, che i miei ospiti non avevano trascurato di mettere sul tavolino [...]. [I]nutile che dica la violenza estetica di questa lettura, il rapimento, la pienezza. [...] Berenson diceva che il più sicuro sintomo di una lettura veramente alta e poetica, è l'“aumento di vitalità”. Ebbene, sarà stato certo per questo “aumento di vitalità” che non ho saputo rassegnarmi a limitarmi a leggerlo, il Vangelo. L'aumento di vitalità che dà l'opera d'arte, sì concreta, irrazionalmente, nel pianto, nel grido di meraviglia o di gioia, e, razionalmente, nello studio di essa, nell'esegi critica, nell'interpretazione. Io cosa potevo fare, per quel Vangelo di San Matteo, che mi dava tanta forza e tanta gioiosa voglia di agire? Ho pensato di farne un film [...], dando corpo e plasticità al suo racconto [...]. La prima idea del film, è stata dunque, puramente estetica: l'idea di concretare in una forma esteticamente ricca, felice, quasi sensuale, quell'aumento eccezionale di vitalità che mi aveva dato il testo di Matteo.²⁷⁰

268 „Die Meister ißt man in scharfer Soße. Scharf, wenn möglich, um besser zu verdauen. Ein Verfahren ausführen, dessen der Dichter Meister gewesen ist; jenes der Einverleibung dessen, der ihm in Weisheit, Intelligenz und Alter vorausgegangen ist: Mit dem Meister auch sein Wissen und seine Kraft einnehmen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 12.

269 Pier Paolo Pasolini: „I doveri di uno scrittore“. [Unità – Cartella marrone PPP]. Archivio Contemporaneo „Alessandro Bonsanti“. Gabinetto G.P. Vieusseux, Florenz. Fondo Pasolini. Signatur: IT ACGV PPP. II. 1. 90. 97. Nummerierung 573-576.

270 „Da ich nichts zu tun hatte, begann ich das Evangelium zu lesen, welches meine Gastgeber nicht versäumt hatten auf das Tischchen zu legen. Unnötig, dass ich die ästhetische Gewalt dieser Lektüre

Die unbändige ästhetische „Gewalt“ der Lektüre des Matthäusevangeliums bewirkt in Pasolini nach eigener Aussage – ganz im Einklang mit dem kannibalistischen Prinzip – eine immense Steigerung seiner „Vitalität“ und aktiven „Lebenskraft“ („tanta forza e tanta gioiosa voglia di agire“). Dieser Lebens-, „Überschuss“ tritt gar in unmittelbaren physischen Symptomen zutage („nel pianto, nel grido di meraviglia o di gioia“) – und weckt im Leser Pasolini das dringende Bedürfnis, in eine sinnlich-körperliche Ausdrucksform gebracht zu werden.

Exakt die gleichen Symptome des literarisch bewirkten, in den Film zu übertragenen Lebens-, „Überschusses“, die Pasolini beschreibt, werden auch für Fassbinder körperlich spürbar – wie es die Beschreibung seiner Lektüre von *Berlin Alexanderplatz* als „kein Lesen mehr [...], eher schon *Leben, Leiden, Verzweiflung, Angst*“ [Hervorhebung A.J.F.] anschaulich belegt.

Pasolinis und Fassbinders Entscheidung, die in Form körperlicher Symptome empfundene „Vitalität“ der Vorlage in den *Film* zu übertragen, sie in ihm „wiederauferstehen“ zu lassen, erklärt sich schließlich nicht zuletzt aus der Konzeption beider vom kinematographischen Medium – welche an diesem insbesondere sein *Ausdruckspotential lebendiger Körperlichkeit* fokussiert.

Tatsächlich legen Pasolinis eigene Aussagen nahe, dass sein Übergang von der Literatur zum Film zu Beginn der 1960er Jahre nicht zuletzt durch sein triebhaftes Bedürfnis nach einem lebendigen körperlichen Kontakt mit der Realität motiviert worden ist: „[L]a passione che aveva assunto la forma di grande amore per la letteratura e per la vita si era spogliata dell’amore per la letteratura diventando ciò che era davvero, ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale attorno a me.“²⁷¹ Als innerer Antrieb, welcher ihn zum Film bringt, erscheint seine

beschreibe, die Verzückerung, die Fülle. Berenson sagte, dass das sicherste Symptom einer wirklich erhabenen und poetischen Lektüre in der „Steigerung der Vitalität“ bestehe. Nun, es wird sicherlich aufgrund dieser „Steigerung der Vitalität“ gewesen sein, dass ich mich nicht damit begnügen konnte, das Evangelium bloß zu lesen. Die Steigerung der Vitalität, welche das Kunstwerk verleiht, konkretisiert sich, in irrationaler Weise, im Weinen, im Ausruf des Staunens oder der Freude, und, in rationaler Weise, im Studium von diesem, in der kritischen Exegese, in der Interpretation. Ich, was konnte ich tun, für dieses Matthäusevangelium, welches mir soviel Kraft und soviel fröhlichen Tatendrang verlieh? Ich habe gedacht, daraus einen Film zu machen, um seiner Erzählung Körperlichkeit und Plastizität zu verleihen. Die erste Idee des Films ist also eine rein ästhetische gewesen: Die Idee, die außergewöhnliche Steigerung der Vitalität, welche mir der Text Matthäus’ verliehen hatte, in einer ästhetisch reichen, geglühten, gleichsam sinnlichen Form zu konkretisieren.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., 574-575.

271 „Die Leidenschaft, die die Form einer großen Liebe zur Literatur und zum Leben angenommen hatte, hatte die Liebe zur Literatur abgelegt, um das zu werden, was sie in Wirklichkeit war, nämlich eine Leidenschaft für das Leben, für die Realität, für die physische, sexuelle, gegenständliche und existenzielle

unbändige Leidenschaft für die ihn umgebende physische Realität. An den Dreharbeiten eines jeden seiner Filme begeistert ihn zuallererst der körperliche Kontakt des Regisseurs mit der ihn umgebenden Wirklichkeit in seiner erotischen Dimension: „Quando faccio un film sono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente come me e lei“, beschreibt Pasolini diesen spezifischen Kontakt; „non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c'è nella letteratura. Quindi in pratica il cinema è stato un'esplosione del mio amore per la realtà.“²⁷²

Fassbinder bezieht sich auf genau dieses leidenschaftliche, erotisch konnotierte Verhältnis zwischen seinem eigenen Körper als Regisseur und der diesen Körper umgebenden lebendigen, im Film festgehaltenen Wirklichkeit, wenn er feststellt: „Filme sind ja doch sowas wie geliebte Dinge oder Liebhaber.“²⁷³ Inwiefern seine bereits den filmischen Produktionsprozess kennzeichnende Fokussierung auf den Körper schließlich Fassbinders gesamtes Werk kennzeichnet, ist von verschiedenen Autoren, insbesondere in der jüngeren Forschung,²⁷⁴ immer wieder betont worden („Fassbinder's cinema is preeminently corporeal. It is distinguished by the focus on the human body, omnipresent on the screen.“)²⁷⁵

Realität um mich herum.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 1302.

272 „Wenn ich einen Film mache, bin ich immer innerhalb der Realität, zwischen den Bäumen und den Leuten wie Sie und ich, zwischen mir und der Realität gibt es keinen Filter des Symbols oder der Konvention wie er in der Literatur besteht. Das Kino ist also gewissermaßen eine Explosion meiner Liebe für die Realität gewesen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 1302-1303.

273 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 455.

274 Vgl. zu diesem aktuellen Forschungstrend, sowie zum inflationären Gebrauch und der unscharfen Definition des Begriffs der „Körperlichkeit“ in der Fassbinder-Forschung meinen Beitrag in *Studi Germanici*: Anne Julia Fett: „Körperlichkeit und Materialität im literarischen, dramatischen und filmischen Werk Rainer Werner Fassbinders“ In: Istituto Italiano di Studi Germanici (Hrsg.): *Studi Germanici 2/2013*, S. 185-214. Als ein Beleg für die intensive Betonung des Leitmotivs der „Körperlichkeit“ in Fassbinders Werk in jüngster Zeit kann gelten, dass im 2012 von Brigitte Peucker herausgegebenen, umfangreichen Sammelband *Companion to Rainer Werner Fassbinder*, welcher dessen filmisches Werk aus unterschiedlichen Blickwinkeln detailliert beleuchtet, ein Großteil der Autoren auf die charakteristische „Körperlichkeit“ bzw. corporeality von Fassbinders Filmen Bezug nimmt: Während Claire Kaiser die von ihr als brüske, unbeschönigte Ausstellung der Körper verstandene Körperlichkeit, u.a. in Fassbinders *Berlin Alexanderplatz*, als eine Ikonographie des Leidens („iconography of suffering“) untersucht, geht Brigitte Peucker in ihrem Beitrag der spezifischen Körperlichkeit des Films *Despair* nach, indem sie diesen hinsichtlich des von ihm eingesetzten Verhältnisses von Bild und Körper analysiert; Nadine Schwakopf konzentriert sich schließlich auf Fassbinders Film *Fontane Effi Briest*, um dessen Konstituierung von Körperlichkeit unter Bezugnahme auf aktuelle Ansätze der „gender theory“ zu umreißen. Vgl. Claire Kaiser, „Exposed Bodies: Evacuated Identities“, S. 101-117; Brigitte Peucker, „In Despair: Performance, Citation, Identity“, S. 290-312; Nadine Schwakopf, „Beyond the Woman's Film: Reflecting Difference in the Fassbinder Melodrama“, S. 226-244. Alle in: Brigitte Peucker (Hrsg.): *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*.

275 Claire Kaiser: „Exposed Bodies: Evacuated Identities“. In: Brigitte Peucker (Hrsg.): *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, S. 101-117. Hier S. 101.

Wie aus den eigenen Aussagen beider Autoren/Regisseure hervorgeht, konzipieren sie also nicht allein den zu einer „kannibalistischen“ Einverleibung stilisierten *Leseprozess*, sondern gleichermaßen auch den Akt des *Filmemachens* als einen *erotisch aufgeladenen, körperlichen Akt*. Und es ist eben diese übereinstimmende körperliche Konzeption, welche sich schließlich in genuiner Weise für die Adaption von Literatur im Film nutzbar machen lässt: Dem Zugewinn an „Vitalität“, welchen die *literarische* Vorlage in ihm als „kannibalistischem“ Leser bewirkt hat, sucht Pasolini im *kinematographischen* Medium im Setting, in den Körpern seiner Figuren sowie in der *Mise en scène* unmittelbar Ausdruck zu verleihen. So bemerkt er rückblickend zum Einfluss der Lektüre des *Vangelo secondo Matteo* auf seine Art des Filmemachens: „[N]e ricevevo un’impressione di grande vitalità (da cui naturalmente non era estraneo tutto ciò che avevo scelto da riprendere – oltre al *modo* di riprenderlo!).“²⁷⁶

Die im Film wiederzuerweckende „Vitalität“ des Leseprozesses beziehen Pasolini und Fassbinder schließlich unmittelbar auf die von ihnen beschriebenen literarisch evozierten *inneren Bilder*. Für deren Inanspruchnahme im Sinne eines Vehikels literarischer „Vitalität“ erweist sich nicht zuletzt ihr im vorigen Kapitel bereits angedeuteter Doppelcharakter als „percept“ und „concept“; als Schnittstelle körperlich-sinnlicher Erfahrung und kritischer Reflexion als hilfreich. Die Verwurzelung literarisch evozierter, geträumter und erinnerter Bilder im Körper des Lesers/Zuschauers („In reading or in writing a text, we are in what we perceive“)²⁷⁷ lässt begreifbar werden, warum diese im Werk beider eine so prominente Rolle spielen.

In diesem Zusammenhang – und angesichts der im vorigen Kapitel erörterten Bedeutung im Langzeitgedächtnis gespeicherter *innerer Bilder* der Kindheit für den Leseprozess – ist bemerkenswert, dass sowohl Pasolini als auch Fassbinder auf die Frage nach ihrer eindringlichsten Kindheitserinnerung wiederholt auf zwei Sequenzen zurückkommen, welche durch ihre dezidierte Körperlichkeit verbunden scheinen. Im Falle von Pasolinis Schilderung handelt es sich zugleich um sein Initiationserlebnis körperlicher *Einverleibung*; um seine erste Begegnung mit dem Motiv des Kannibalismus:

276 „Ich empfang aus ihr einen Eindruck großer Vitalität (welcher natürlich all das, was ich beschlossen hatte, filmisch aufzunehmen, nicht fremd war – ebenso wie die *Art* es aufzunehmen!).“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2772.

277 Vgl. Fußnote 248.

Ricordo che guardavo un *dépliant* pubblicitario reclamizzante un film, in cui era raffigurata una tigre che faceva a brani un uomo. Ovviamente, la tigre stava sopra l'uomo, ma per qualche ignota ragione a me, nella mia fantasia di bambino, sembrava che la tigre avesse già mezzo ingoiato l'uomo, e che l'altra metà le pendesse di tra le zanne. Desideravo ardentemente andare a vedere quel film, ma naturalmente i miei genitori non mi ci portarono, cosa che risento con amarezza ancor oggi. Così, quell'immagine della tigre che divorava l'uomo, immagine masochistica e forse cannibalesca, è la prima cosa che mi è rimasta impressa; anche se naturalmente vidi anche altri film a quell'epoca, ma non riesco a ricordarli.²⁷⁸

Fassbinders Erinnerung kreist schließlich um die kindliche Huldigung eines Körperteils, welche sich ihm unwiderruflich eingebrannt hat:

Die ersten Kindheitserlebnisse, an die ich mich erinnere? [...] [M]erkwürdige Dinge. Ich war mal ein paar Nächte gegenüber bei einer Familie mit ganz vielen Kindern, die alle in einem Bett geschlafen haben. Diese Kinder haben sich hauptsächlich für die Zehen interessiert. Die Zehen! Wer die größten Zehen hat oder die kleinsten. Ich glaub, die größten waren die wichtigsten. [...] Wenn ich das noch rauskriegen könnte eines Tages, wie das mit der Familie war gegenüber – mit den Zehen. Das interessiert mich wirklich sehr.²⁷⁹

Trotz des grotesken Charakters ihrer Erinnerungssequenzen, betonen beide Autoren/Regisseure die unverhältnismäßig große persönliche Relevanz, welche diese *inneren Bilder* für sie erlangt haben („[È] la prima cosa che mi è rimasta impressa“; „Das interessiert mich wirklich sehr“). Es liegt nahe, zu vermuten, dass es die eindringliche körperliche Dimension dieser Erinnerungssequenzen sowie ihre Konnotationen primordialer Sexualität sind, welche für Pasolini und Fassbinder deren Einprägsamkeit und Bedeutung ausmachen – eine Bedeutung, welche sich erst auf Grundlage der miteinander verschränkten Leitmotive ihrer Werke erschließt: Dem Leitmotiv *innerer Bilder* sowie jenem der in diesen wirkenden *Körperlichkeit*.

278 „Ich erinnere mich daran, dass ich einen Werbeprospekt für einen Film anschaute, auf welchem ein Tiger dargestellt war, der einen Menschen zerfleischte. Natürlich lag der Tiger auf dem Menschen, aber aus irgendeinem mir unbekanntem Grund schien es mir in meiner Kinderphantasie, dass der Tiger den Menschen schon halb verschlungen hatte, und dass seine andere Hälfte ihm zwischen den Tatzen hing. Ich wünschte mir sehnlichst, diesen Film anschauen zu gehen, aber natürlich ließen meine Eltern mich nicht – eine Tatsache, die mich noch heute Bitterkeit empfinden lässt. Auf diese Weise ist dieses Bild des Tigers, der den Menschen verschlang, das masochistische und vielleicht kannibalistische Bild, die erste Sache, welche sich mir eingeprägt hat; auch wenn ich natürlich in dieser Zeit auch andere Filme sah, an die ich mich aber nicht erinnere.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 1303.

279 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 499-501.

Es sind schließlich genau diese Leitmotive, die Pasolini und Fassbinder als Vorläufer nicht allein der im vorigen Kapitel thematisierten kognitiv orientierten Strömungen der aktuellen Literatur- und Filmwissenschaft, sondern darüber hinaus auch als Pioniere der Theorien des *Embodiment* in Literatur-, Film- und Neurowissenschaft erscheinen lassen. Die neurowissenschaftliche Prämisse, welche all diesen Theorien zugrunde liegt, fassen George Lakoff und Mark Johnson in ihrem 1999 erschienenen Grundlagenwerk *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* folgendermaßen zusammen:

The mind is inherently embodied. Thought is mostly unconscious. Abstract concepts are largely metaphorical. These are three major findings of cognitive science. [...] Because of these discoveries, philosophy can never be the same again. [...] Reason is not disembodied, as the tradition has largely held, but arises from the nature of our brains, bodies, and bodily experience. [...] [R]eason is not, in any way, a transcendent feature of the universe or of disembodied mind. Instead, it is shaped crucially by the peculiarities of our human bodies.²⁸⁰

Die Verschränkung der kognitiven mit der phänomenologischen Dimension des Lesens, welche Pasolini und Fassbinder in ihren Theorien der 1960er und 1970er Jahre beschreiben, basiert bereits auf genau dieser – freilich von beiden nicht experimentell erforschten, sondern subjektiv intuitierten – Prämisse eines „embodied mind“. Und es ist genau diese Prämisse, welche es beiden ermöglicht, zu einer einzig- und neuartigen Adaptionstechnik zu gelangen.

Was Pasolini und Fassbinder nämlich am filmischen Umgang mit Literatur interessiert und sie dazu motiviert, in ihren Werken Literatur-Film-Beziehungen in einer beeindruckenden Vielfalt von Variationen zu modellieren und durchzuspielen, ist das Wechselspiel der von beiden angenommenen *kognitiven* und *körperlichen* Dimensionen literarischer und filmischer Produktion und Rezeption.

Weder Pasolini noch Fassbinder sind je müde geworden, dieses Wechselspiel, diese vielschichtigen Rezeptionsmöglichkeiten, in den Schöpfungsprozess eines ihrer mit Literatur agierenden Filme mit einzubeziehen. Neben der intendierten *mental*en Wirkungsweise ihrer Literaturadaptionen auf den Geist des Zuschauers in Form eines *kognitiven Empirismus*, bildet deren unmittelbare Wirkung auf den *Körper* des

280 George Lakoff/Mark Johnson: *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books 1999, S. 3-4.

Rezipienten stets den Mittelpunkt ihrer Reflexionen. So lautet etwa Fassbinders Resümee der Verfilmungsabsicht, welche hinter seiner Adaption von Vladimir Nabokovs *Despair* (Roman 1937, Verfilmung 1977/78) steht: „Film ist ja ein sinnlicheres Medium als Literatur, und ich hoffe, dass es mir gelungen ist, einen sinnlichen Film über Nabokovs Prosa zu machen.“²⁸¹

Dass die vielschichtigen, offenen, extrem persönlichen und subjektiven Reflexionen beider über die sinnlich-körperliche Komponente des Leseaktes und des Mediums Film auch heute noch nichts von ihrer Innovativität verloren haben, verdeutlicht eine Zustandsbeschreibung filmwissenschaftlicher Forschung zu diesem Bereich, welche Vivian Sobchack in ihrem 2004 erschienenen Band *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*²⁸² gibt: „Until quite recently [...] contemporary film theory has generally ignored or elided both cinema’s sensual address and the viewer’s ‘corporeal-material being’“.²⁸³ Der Grund für diese Vernachlässigung liege in den Vorurteilen welchen die (Film-)Wissenschaft gegenüber der „Unwissenschaftlichkeit“ und mangelnden Präzision somatisch orientierter Forschungsansätze hege – und damit letztlich in den Grenzen wissenschaftlicher Sprache: „[S]ensual reference in descriptions of cinema has been generally regarded as rhetorical or poetic excess – sensuality located, then, always less on the side of the body than on the side of language.“²⁸⁴

Ein weiteres Mal erweist sich an dieser Stelle der „Ausnahmestatus“ Pasolinis und Fassbinders als Autoren/Regisseure und „häretische“ Theoretiker als wertvoll – ist es doch nicht zuletzt der bewusst anti-intellektualistische, „naive“ Gestus ihrer theoretischen Schriften, welcher ihnen die Freiheit verleiht, in diesen auch zugunsten literarischer und filmischer „Sinnlichkeit“ wissenschaftssprachliche Grenzen zu verletzen und zu überschreiten; Poesie und Empirie nach Belieben zu vermischen.

Indem Pasolini und Fassbinder ohne gesteigerte Rücksicht auf den „poetischen Exzess“ ihrer Beschreibungen oder die empirische Belegbarkeit ihrer Intuitionen den Geist des Produzenten/Rezipienten stets als einen „verkörperten“ Geist annehmen und auf der sinnlich-kognitiven „Doppelnatur“ *innerer Bilder* bestehen, entwerfen sie eine Theorie,

281 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 400.

282 Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*.

283 Ebd., S. 55-56.

284 Ebd., S. 58.

welche dem Interessenfokus aktueller Rezeptionsforschung vorausgreift – und welche zugleich geschickt einen von Steven Shaviro in seinem Band *The Cinematic Body*²⁸⁵ präzisierten „Kardinalfehler“ der Philosophie und Filmtheorie des vergangenen Jahrhunderts umgeht: Das Primat reiner Kognition. Anzunehmen, dass die menschliche Alltags- und Kunstwahrnehmung primär kognitiv sei, so Shaviro,

is to reduce the question of perception to a question of knowledge, and to equate sensation with the reflective consciousness of sensation. The Hegelian and structuralist equation suppresses the body. It ignores or abstracts away from the primordial forms of raw sensation [...]. It posits instead a disincarnate eye and ear whose data are immediately objectified in the form of self-conscious awareness or positive knowledge.²⁸⁶

Die Tatsache, dass Pasolinis und Fassbinders „Phänomenologie“ literarischer und filmischer Produktion und Rezeption ihrer bemerkenswerten Aktualität zum Trotz bis zum heutigen Tag kaum Interesse zuteil wurde, erklärt sich zum einen aus ihrem subjektiven, inhomogenen, impliziten Charakter; zum anderen aus der Tatsache, dass ihr Erkenntnisgewinn stets auf das eigene künstlerische Schaffen gerichtet ist, welches wiederum im Gegenzug als einzigartige Erkenntnisquelle für die unorthodoxen theoretischen Reflexionen fungiert.

Das Wirken der von beiden entwickelten Theorien innerhalb dieses künstlerischen Schaffens, die kreative praktische *Gestaltung der Wechselwirkungen literarischer und filmischer Produktion und Rezeption in Pasolinis und Fassbinders Werk* sollen im folgenden Analyseteil der Arbeit näher beleuchtet werden.

Welche konkreten Konsequenzen haben die übereinstimmenden theoretischen Konzeptionen beider für ihre *Methode* des filmischen Umgangs mit Literatur? In welchen ihrer mit Literatur agierenden Filmen bzw. Filmsequenzen finden die innovativen Techniken der „soggettiva libera indiretta“ sowie der filmischen „Bilder, die wie Schwarzfilm funktionieren“ Ausdruck? Welche Literaturverfilmungen weisen in Bezug auf ihre Vorlage konkrete Spuren der „kannibalistischen“ Einverleibung literarischer „Vitalität“ auf – und welche Gestalt nehmen diese Spuren jeweils an?

Wird die künstlerische Produktion Pasolinis und Fassbinders ihren theoretischen Prämissen gerecht? Führt etwa die *theoretische* Erkenntnis, dass einzig ein mit Literatur

285 Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.

286 Ebd., S. 26-27.

umgehender und deren Rezeptionsmodus in sich einschließender Film dem Zuschauer einen *kognitiven Empirismus* (im Sinne der Verschränkung neuer, sinnlich-geistiger Filmerfahrungen mit der abstrakt-literarischen „Freiheit der Phantasie“) eröffnen kann, zu einer effektiven künstlerischen Umsetzung?

Auf diese Fragen soll die praktische Analyse ausgewählter Werke Antwort geben.

2 Gestaltungstechniken von Literatur-Film-Beziehungen in Pasolinis und Fassbinders Werken: Wechselseitige Einflüsse zwischen Schreib- und Filmpraxis in ihrem Frühwerk

2.1 *Techniken der Kontamination psychologischer Diversitäten, die Ästhetik innerer Bilder und das Motiv kannibalistischer Einverleibung in Pasolinis früher Prosa und Lyrik und in seinen ersten Filmen*

2.1.1 „Ragazzi di vita“: Manifestationsformen des *kognitiven Empirismus* auf Ebene von Sprache und Ikonographie

In Pasolinis erstem römischen Roman *Ragazzi di vita* (1955)²⁸⁷ beschreibt der Autor an einer für die dualistische Ästhetik des gesamten Buches emblematischen Stelle den Einbruch des Protagonisten in einen Gemüsegarten; in Begleitung zweier weiterer Kleinkrimineller dringt Riccetto eines Nachts in den fremden Garten ein, um Blumenkohl zu stehlen. Kaum ist er durch ein Loch im Zaun auf das Gelände gelangt, bietet sich ihm ein von Pasolini folgendermaßen geschilderter Anblick:

La luna era ormai alta alta nel cielo, s'era rimpicciolita e pareva non volesse più aver che fare col mondo, tutta assorta nella contemplazione di quello che ci stava al di là. Al mondo, pareva che ormai mostrasse solo il sedere; e, da quel sederino d'argento, pioveva giù una luce grandiosa, che invadeva tutto. Brilluccicava, in fondo all'orto, sulle persiche, i salci, i petti d'angelo, le cerase, i sambuchi, che spuntavano qua e là in ciuffi duri come il ferro battuto, contorti e leggeri nel polverone bianco. Poi scendeva radendo a far sprizzare di luce, o a patinarlo di luore, il piano dell'orto: con le facciatelle curve di bieta o cappuccina metà in luce e metà in ombra, e gli appezzamenti gialli della lattughella e quelli verde oro dei porri e della riccetta. E qua e là i mucchi di paglia, gli attrezzi abbandonati dai burini, nel più pittoresco disordine, che tanto la terra faceva da sola, senza doversi tanto rompere il c... a lavorarla.^{288/289}

287 Tatsächlich verfasste Pasolini bereits vor seinem Umzug nach Rom und also noch vor *Ragazzi di vita* während seiner Jugend im Friaul zwei Romane, entschloß sich jedoch zu Lebzeiten gegen deren Veröffentlichung: *Atti impuri* und *Amado mio* wurden im Jahr 1982 posthum erstveröffentlicht. Pier Paolo Pasolini: *Amado mio, preceduto da Atti impuri*. Mailand: Garzanti 1982.

288 Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Mailand: Garzanti 2009, S. 137.

289 „Der Mond stand inzwischen hoch am Himmel und war kleiner geworden. Mit der Welt schien er nichts mehr zu tun haben zu wollen, ganz versunken in die Betrachtung dessen, was sich auf seiner anderen Seite abspielte. Der Welt schien er nur noch seinen Hintern zuzuwenden, und aus diesem Silberpo regnete es herrlich strahlendes Licht runter, das sich über alles ergoß. Hinten im Garten ließ es die Pfirsiche leuchten, die Weidenbäume, die Zimtrosen, die Kirschen und den Holunder, der hier und da,

Dieser auf den ersten Blick sowohl frivol als auch in grotesker Weise poetisch, geradezu bukolisch anmutenden Passage sind mehrere, einander durchkreuzende und widersprechende Perspektiven eingeschrieben: Während die vulgäre Personifikation des Mondes („Al mondo, pareva che ormai mostrasse solo il sedere; e, da quel sederino d’argento, pioveva giù una luce grandiosa“)²⁹⁰ mit der Erzählposition Riccettos konform geht, welche den gesamten Roman hindurch durch „Kraftausdrücke“²⁹¹ aus dem Bereich des Sexuellen – an dieser Stelle des Analen – gekennzeichnet ist, markieren im Mittelteil der Passage insbesondere Ausdrücke aus einem gehobeneren stilistischen Register den abrupten Wechsel der Erzählperspektive („pioveva giù una luce grandiosa“, „a patinarlo di luore“)²⁹². Hier tritt der auktoriale Erzähler für einen kurzen Augenblick zutage, verliert sich gar in einer Betrachtung über die Idylle des von den Arbeitern hinterlassenen „più pittoresco disordine“²⁹³; um schließlich im nächsten Moment von der Stimme eben dieser Arbeiter übertönt zu werden, welche gemahnt, die Erde nur machen zu lassen „senza doversi tanto rompere il c... a lavorarla“²⁹⁴ – und welche damit Riccettos ordinären Sprachgebrauch in Form des für den gesamten Roman charakteristischen „discorso libero indiretto“ wieder aufnimmt.

Ein solcher Zusammenstoß unvereinbarer Sprecherstimmen in einer Polyphonie ungelöster Gegensätze erscheint als übergeordnetes Stilprinzip des Romans *Ragazzi di vita*. Wie der Romanist und Medienwissenschaftler Bernhard Groß in seiner Studie *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens* (welche sich auf eben jene von Pasolini komponierten, innerhalb „optisch-akustische[r] Räume“²⁹⁵ kollidierenden Stimmen konzentriert) treffend beschreibt, erscheint die „Differenz zwischen Erzähler und Figur“

wie schmiedeeisengehärtete Sträucher wild durcheinander wachsend und federleicht, aus dem gleichen Staub aufschöß. Dann legte es sich sprühend auf den Garten und breitete seinen sanften Schein darüber aus: auf die gekrümmten Mangoldblätter und Salatköpfe, die halb im Licht und halb im Schatten lagen, auf die falben Beete mit römischem Salat und die grüngoldenen mit Lauch und Endivien. Und an einzelnen Stellen auf Strohhäufen und auf Geräte, die die Landarbeiter in malerischster Unordnung dort liegengelassen hatten, weil die Erde ohnehin alles alleine zuwege brachte und man sich deshalb nicht durch übermäßige Arbeit den Arsch aufreißen musste.“ Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 120-121.

290 „Der Welt schien er nur noch seinen Hintern zuzuwenden, und aus diesem Silberpo regnete es herrlich strahlendes Licht runter“. Ebd.

291 Ebd., „Nachwort des Übersetzers“, S. 235.

292 „[H]errlich strahlendes Licht, das sich über alles ergoß“, „breitete seinen sanften Schein darüber aus“. Ebd.

293 „[M]alerischste[n] Unordnung“. Ebd.

294 „[Ohne sich] durch übermäßige Arbeit den Arsch aufzureißen“. Ebd.

295 Bernhard Groß: *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 19.

als zentraler „Ausgangspunkt seiner Romane der fünfziger Jahre.“²⁹⁶ Diese Differenz, welche in erster Linie in einem „Konkurrieren der Stimmen“²⁹⁷ inmitten eines „Kaleidoskop[s] heterogener Sprechweisen“²⁹⁸ Ausdruck erfährt, lässt sich, so Groß, mit Bachtins Konzeption des dialogischen, vielstimmigen modernen Romans in Einklang bringen, als dessen augenscheinlichstes Charakteristikum die Aufgabe einer konsistenten auktorialen Erzählinstanz erscheint.²⁹⁹

Während Groß an der „Vielstimmigkeit“ des Romans *Ragazzi di vita* jedoch in erster Linie der stilistische Bruch als Innovation, die Kontrastierung in Dialekt und Soziolekt differierender Stimmen als performatives Prinzip interessiert, deutet sich in der oben zitierten Passage bereits an, inwieweit Pasolini mit der permanenten Kontamination widersprüchlicher Erzählperspektiven tatsächlich eine fundamental gesellschaftskritische Absicht verfolgt: Ganz im Sinne des in Kapitel 1.2.1 anhand von Pasolinis „Intervento sul discorso libero indiretto“ beschriebenen Postulats eines *kognitiven Empirismus* („riconoscere i caratteri estremi della diversità psicologica di un uomo dalle esperienze vitali diverse dalle sue“)³⁰⁰ wird der Leser in der eingangs zitierten Stelle in provokativer Weise mit der psychologischen Diversität der subproletarischen Lebenswelt konfrontiert. Diese Lebenswelt steht mit seiner eigenen in unvereinbarem Gegensatz; nimmt Pasolini doch als primären Adressaten seines Romans einen „lettore borghese“ (als Pendant zum „scrittore borghese“³⁰¹) an. Elemente der diesem Leser vertrauten bildungsbürgerlichen „Hochkultur“ – wie in der oben zitierten Passage die Anklänge an die literarische Gattung der Bukolik – werden evoziert und im selben Atemzug durch das vulgär-anale sprachliche Register des subproletarischen Protagonisten unterlaufen und karikiert. Das provokative Potential dieser bewussten „Verunreinigung“ der „Hochkultur“ angehöriger Elemente steigert Pasolini noch, indem er die „vulgäre“, subproletarische Figurenperspektive des Protagonisten Ricetto von der Figur löst und letztlich ins Universale erweitert, bis schließlich die gesamte Erzählhaltung von ihr eingefärbt erscheint und sie von jener eines auktorialen Erzählers kaum mehr zu trennen ist: „[I]n *Ragazzi di vita* il personaggio centrale era un pò un

296 Ebd., S. 22.

297 Ebd.

298 Ebd.

299 Vgl. Ebd., S. 128.

300 Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1356-1357. Vgl. Fußnote 74.

301 Vgl. Kap. 1.2.1.

flatus vocis che univa tutto quel mondo“,³⁰² legt Pasolini Adelio Ferrero diese Technik in einem Interview dar – und führt die gesellschaftskritische Effektivität des Romans auf genau diesen Einsatz seines Protagonisten als eine Art universales „Sprachrohr“ zurück: „*Ragazzi di vita* [è] un romanzo cioè di pura denuncia, senza una soluzione affrontata esplicitamente.“³⁰³

Während, wie im Vorigen beschrieben, literarische Elemente der „Hochkultur“ in Pasolinis Roman einer permanenten Verunreinigung und „Erniedrigung“ ausgesetzt sind, erfährt im Gegenzug die Aussichts- und Hoffnungslosigkeit der subproletarischen Kondition als Lebenszustand „senza una soluzione“ eine bedeutende Aufwertung und stilistische Überhöhung – wie die folgende, um die morgendliche Suche des hungrigen Riccettos nach etwas Essbarem kreisende Passage aus dem fünften Kapitel des Romans („Le notti calde“) verdeutlicht:

Cominciava a schiarire. Sopra i tetti delle case si vedevano striscioni di nubi, sfregati e pestati dal vento, che, lassù, doveva soffiare libero come aveva soffiato al principio del mondo. In basso, invece, non faceva che cianciare qualche pezzo di manifesto penzolante dai muri, o alzare qualche carta, facendola strusciare contro il marciapiede scrostato o sui binari del tram. Come le case si allargavano, in qualche piazza [...] in qualche terreno lottizzato dove non c'erano che cantieri [...] si scorgeva tutto il cielo: coperto da migliaia di nuvolette piccole come pustole, come bollicine, che scendevano giù verso le cime svanite e dentellate dei grattacieli in fondo, in tutte le forme e tutti i colori. Conchigliette nere, cozze giallognole, baffi turchini, sputi color rosso d'uovo; e in fondo, dopo una striscia d'azzurro, limpido e invetrito come un fiume della terra polare, un nuvolone color bianco, tutto riccio, fresco e immenso che pareva il monte del Purgatorio. E Ricchetto se ne tornava, bianco in faccia come un cencio, giù verso via Taranto, piano piano, aspettando che piazzassero le bancarelle del mercatino e venisse gente a far la spesa. Aveva una fame, povero figlio, che stava per sturbarsi, e metteva un piede avanti all'altro senza sapere neanche lui dove andava.^{304/305}

302 „In *Ragazzi di vita* war die Hauptfigur ein bißchen ein *flatus vocis*, der diese ganze Welt zusammenhielt“. [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2810.

303 „*Ragazzi di vita* ist also ein Roman purer Anklage, ohne eine explizit angegangene Lösung.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2809.

304 Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Mailand: Garzanti 2009, S. 152-153.

305 „Der Morgen begann zu dämmern. Über den Dächern sah man Wolkenbänder, vom Wind zerfetzt und zertreten, der da oben so frei herumwehen mußte wie am Anfang der Welt. Unten dagegen ließ er nur ein paar abgeblätterte Plakate gegen die Häuserwände klatschen oder ein Stück Papier aufwirbeln und über abgetretene Bürgersteige und Straßenbahngleise fegen. Wo die Häuser auf der einen oder anderen Piazza auseinandertraten oder [...] auf Baugrundstücken [...] und verdreckten Wiesen drumherum, da konnte man den ganzen weiten Himmel erkennen: mit Tausenden von pustelgroßen Wölkchen wie Seifenblasen, die auf die benommen wirkenden, ausgezackten Spitzen der Hochhäuser in der Ferne niederflogen, in allen Formen und Farben: schwarze Tellmuscheln, gelbliche Pfahlmuscheln, türkisfarbene Lippenbärte, eidottergelb getönte Spucke, und ganz weit weg, hinter einem Streifen Himmelblau, durchsichtig rein und gläsern wie ein Fluß am Polarkreis, eine riesenhafte Wolke voller

Die Grenzen zwischen Sublimem und Profanem, Niedrigem, verschwimmen in dieser Passage in allzu deutlicher Weise; in der Szenerie überlagert sich die weltliche Sphäre des hungernden Riccettos mit jenen über- und unterirdischen, welche von ihm im Schauspiel des Morgenhimmels beobachtet werden: Während die einer transzendenten Sphäre angehörenden „striscioni di nubi“³⁰⁶ von einem Wind zerfetzt werden, „che, lassù, doveva soffiare libero come aveva soffiato al principio del mondo“^{307/308} wird im gleichen Himmel schließlich eine gigantische Auftürmung von Wolken erkennbar, die Pasolini in Anlehnung an den zweiten Teil von Dantes *Divina Commedia* als „monte del Purgatorio“³⁰⁹ beschreibt (welcher auf Dantes und Vergils Wanderung den Weg von Sünde und Dunkelheit ins Licht markiert).

Dieser Ricchetto umschließende, ins Jenseits verweisende Kosmos steht in krassem Kontrast zu seiner elenden irdischen Kondition, aus der es keinerlei Weg „ins Licht“ oder in die angedeutete Freiheit des unendlich weiten Himmels („si scorgeva tutto il cielo“) ³¹⁰ zu geben scheint: So lässt der oben wie am „Anfang der Welt“ („al principio del mondo“) erhabene Wind unten lediglich schmutzige Plakate aufwirbeln („In basso, invece, non faceva che cianciare qualche pezzo di manifesto penzolante dai muri, o alzare qualche carta, facendola strusciare contro il marciapiede scrostato o sui binari del tram.“) ³¹¹.

Dennoch wird das sublime Himmelsspektakel unmittelbar durch Riccettos Wahrnehmung gefiltert – wie wiederum stilistische Brüche im erhabenen sprachlichen Register der Beschreibung erkennen lassen („nuvolette piccole come *pustole*“; „*sputi*

Locken, frisch und ungeheuer groß, wie der Läuterungsberg im Fegefeuer. Ricchetto ging bleich wie ein Lappen in die Via Taranto zurück, langsam und gemächlich, und wartete, daß die ersten Stände des kleinen Marktes aufgebaut würden und Leute kämen, um ihre Einkäufe zu machen. Er war derart hungrig, der arme Kerl, daß er fast den Verstand verlor, und setzte einen Fuß vor den anderen, ohne selbst zu wissen, wohin er eigentlich ging.“ Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 134-135.

306 „Wolkenbänder“. Ebd.

307 „[D]er da oben so frei herumwehen mußte wie am Anfang der Welt“. Ebd.

308 Im Einklang mit diesem Verweis auf den „Anfang der Welt“ erinnert Pasolinis Beschreibung des Morgenhimmels in einigen Punkten an die biblische Schöpfungsgeschichte im Buch Genesis 1,1-2,4a, in der es heißt: „Und Gott machte das Gewölbe / und schied das Wasser unter dem Gewölbe vom Wasser über dem Gewölbe. / Und so geschah es. / Und Gott nannte das Gewölbe Himmel. / Und es wurde Abend, und es wurde Morgen: der zweite Tag.“

309 „Läuterungsberg“. Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 134-135.

310 „[Des] ganzen weiten Himmel[s]“. Ebd.

311 „Unten dagegen ließ er nur ein paar abgeblätterte Plakate gegen die Häuserwände klatschen oder ein Stück Papier aufwirbeln und über abgetretene Bürgersteige und Straßenbahngleise fegen.“ Ebd.

color rosso d'uovo“³¹² [Hervorhebung A.J.F.]). Riccettos trister, öde-schmutziger Lebenswelt einer römischen Peripherie aus „marciapied[i] scrostat[i]“ und „teren[i] lottizzat[i]“,³¹³ durch welche er sich in seinem Hunger „bianco in faccia come un cencio“³¹⁴ schleppt, wird von Pasolini durch ihre Verschränkung mit einer an die *Divina Commedia* sowie an die biblische Schöpfungsgeschichte gemahnenden sakralen Ikonographie eine ihr unangemessen erscheinende sublimen Patina verliehen. Freilich übersteigen diese sakralen Verweise den Wissens- und Erfahrungshorizont des Protagonisten Riccetto, dessen unreflektiert erscheinende Religiösität einzig im Anflug schlechten Gewissens aufscheint, welcher ihn in unmittelbarem Anschluss an die Betrachtung des erhabenen Morgenhimmels beim Fluchen beschleicht: „Mannaccia la m... [madonna, A.J.F.]’, fece incazzandosi improvvisamente, a denti stretti e a voce quasi forte. ‚Tanto quu chi me sente?’ disse poi lanciando un’occhiata esplorativa intorno, ‚e si pure me sentono, che me frega.“^{315/316}

Stattdessen treten in der ikonographischen „Heiligung“ der Riccetto umschließenden römischen Peripherie der Wissenshorizont und darüber hinaus die ureigene „Religiösität“ des Autors Pasolini zutage – eine „Religiösität“, deren tiefe Widersprüchlichkeit der Autor/Regisseur selbst stets intensiv empfunden und mit welcher er sich in seinen Werken immer wieder aufs Neue auseinandergesetzt hat.

Wie nahezu all seine frühen Romane, Gedichte und Filme erscheint der Roman *Ragazzi di vita* von Pasolinis nie abreißen Vision einer künstlerischen Synthese zwischen marxistischer und religiöser Weltansicht gekennzeichnet: „[I] fatto che un marxista possa fare un’[opera] così senza rinunciare alle proprie idee, semplicemente coagulando [...] una propria esperienza confusamente religiosa, mi pare dovrebbe essere significativo per i cattolici e significativo per i marxisti.“³¹⁷

312 „[P]ustelgroße[] Wölkchen“; „eidottergelb getönte Spucke“. Ebd.

313 „[A]bgetretene[n] Bürgersteige[n]“, „verdreckten Wiesen“. Ebd.

314 „[B]leich wie ein Lappen“. Ebd.

315 Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Mailand: Garzanti 2009, S. 154.

316 „Verdammtundalleheiligen“, stieß er plötzlich verärgert durch seine geschlossenen Zähne fast schon laut hervor. ‚Na ja, wer soll mich hier schon hören?’ sagte er dann und sah sich prüfend um, ‚und selbst wennse mich hören, wuchs ich mir deshalb noch lang kein’ ab.“ Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 135.

317 „Die Tatsache, dass ein Marxist ein Werk auf diese Weise erschaffen kann, ohne auf die eigenen Ideen zu verzichten, einfach indem er eine eigene, konfus religiöse Erfahrung gerinnen lässt, erscheint mir als etwas, was sowohl für die Katholiken als auch für die Marxisten Bedeutung haben sollte.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2885.

Der homosexuelle Marxist Pasolini, der seiner unorthodoxen und durch und durch persönlichen „esperienza confusamente religiosa“ Ausdruck zu verleihen sucht; dem Teil seiner selbst, welchen er an anderer Stelle als „un lato latente di religione in me“³¹⁸ beschreibt, muss im Italien seiner Zeit zwangsläufig Aufsehen erregen – und das sowohl auf Seiten linientreuer Gläubiger als auch auf jener linientreuer Mitglieder der kommunistischen Partei. Inwieweit dieses Aufsehen und diese umfassende Provokation beabsichtigt sind, inwieweit sie sich als *Ziel* der für sein literarisches und filmisches Frühwerk charakteristischen künstlerischen Methode einer Überhöhung und „Heiligung“ der subproletarischen Lebenswelt mit Hilfe stilistischer Mittel begreifen lassen, bringt Pasolini selbst auf den Punkt. Das skandalöse Potential, das dem subproletarischen Lebensmodell bereits per se innewohne, so Pasolini, liege in seiner primordialen Religiösität. Dieses Potential gelte es zu wecken; die von ihm angestrebte *künstlerische Überhöhung* der subproletarischen Religiösität komme in diesem Sinne letztlich einer „skandalösen“ (marxistisch gefärbten) Parteinahme für die „miserabili“ und gegen das Bürgertum gleich:

La mia visione del mondo è sempre nel suo fondo di tipo epico-religioso; [...] soprattutto in personaggi miserabili [...] questi elementi epico-religiosi giuocano [sic!] un ruolo molto importante. [...] Ora in fondo i sottoproletari [spaventano] i borghesi non soltanto perché rappresentano la loro cattiva coscienza, ma anche l'uomo con elementi di tipo religioso, di tipo irrazionale, di tipo integralmente umano. E su questa linea intendo andare avanti.³¹⁹

Die potentiell anstoßerregende Antithese zum Bürgertum, welche dem subproletarischen Kosmos in Pasolinis Perspektive von vornherein eingeschrieben ist, tendiert aufgrund der gesellschaftlichen Randposition eben dieses Kosmos dazu, fürs gesellschaftliche Zentrum „unsichtbar“ zu bleiben oder aber bewusst von diesem verdrängt zu werden. Was Pasolini anstrebt, ist in diesem Sinne eine *Sichtbarmachung* der Antithese, welche nicht erst in seinen ersten Filmen, sondern bereits in einer in *Ragazzi di vita* angelegten spezifischen Blickführung ihren Anfang nimmt.

318 „Eine latent religiöse Seite in mir“. [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2904-2905.

319 „Meine Weltsicht ist in ihrem tiefsten Kern immer episch-religiös; vor allem in elenden Figuren spielen diese episch-religiösen Elemente eine sehr bedeutende Rolle. Nun erschrecken die Subproletarier die Bürgerlichen im Grunde nicht nur deshalb, weil sie ihr schlechtes Gewissen repräsentieren, sondern auch den Menschen mit Elementen religiöser Art, irrationaler Art, gänzlich menschlicher Art. Und in diese Richtung beabsichtige ich weiter zu gehen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2876.

Es handelt sich um eine Blickführung, welche seiner unbändigen, erotisch konnotierten Liebe zur physischen Lebensrealität des Subproletariats in Aufsehen erregender Weise Ausdruck verleiht, indem sie dessen inhärente „Religiösität“ überdeutlich vor Augen führt. Der Autor/Regisseur lässt den „lettore borghese“ an jenem „heiligenden Blick“ teilhaben, mit welchem er selbst dieser armen und elenden Lebenswelt gegenübersteht: „Facciamo allora un’osservazione altrettanto generica su me come autore: appunto perché il mio senso della realtà è indifferenziatamente religioso, vedo continuamente la realtà come qualcosa di sacro (non mi piace dissacrare, anzi voglio consacrare sempre di più).“³²⁰

Während in *Ragazzi di vita* auf Ebene der Sprache – wie zu Eingang dieses Kapitels verdeutlicht – der „discorso libero indiretto“ als genuines Medium für eine Kontamination psychologischer Diversitäten im Sinne eines *kognitiven Empirismus* (vgl. Kapitel 1.2.1) vorherrscht, entwickelt Pasolini auf Ebene der literarischen Ikonographie ein Verfahren, das in übereinstimmender Weise zwei eigentlich unvereinbare Subjektperspektiven zusammenführt. Dieses Verfahren, welches sich als Verfahren der gelenkten Blickführung bzw. des „heiligenden Blickes“ aufs Niedrige beschreiben lässt, zielt auf die permanente Gegenüberstellung einer profanen mit einer sakralen Subjektperspektive.

In der Bildlichkeit zahlloser die Lebenswelt Riccettos und insbesondere deren Bewohner betreffender Beschreibungen tritt der subjektive Blick Riccettos in deutlicher, häufig grotesker Weise zutage. So heißt es im zweiten Kapitel („Il Ricchetto“) zum Strand von Ostia und seinen Badegästen: „Il sole stava già un pò calando, e la confusione era ancora aumentata: il mare sfolgorava come una spada, dietro il carnaio. Le cabine e i capanni risuonavano di migliaia di grida, e le docce erano piene di giovanotti e di ragazzini, come carcasse coperte di formiche.“^{321/322}

320 „Stellen wir also eine ebenso allgemeine Beobachtung über mich als Autor an: Eben weil mein Sinn für die Realität in undifferenzierter Weise religiös ist, sehe ich die Realität permanent als etwas Heiliges (ich mag es nicht, zu entheiligen, im Gegenteil, ich will immer mehr heiligen).“ [Übersetzung A.J.F.], Ebd., S. 2959-2961.

321 Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Mailand: Garzanti 2009, S. 54.

322 „Die Sonne stand schon etwas schräg, und das Getümmel war noch größer geworden: das Meer hinter den Fleischmassen glitzerte wie ein Schwert. Die Kabinen und Strandhütten hallten wider von Tausenden von Schreien, und die Duschen wimmelten von Knirpsen und Jungs, wie Ameisen auf einem Stück Aas.“ Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 44.

Die bildliche Evokation des „carnaio“³²³ sowie der von Jugendlichen überfüllten Duschen als „carcasse coperte di formiche“³²⁴ gemahnt an kognitive Schemata aus Riccettos Erfahrungsschatz, welche er vergleichend zur Erfassung und Beschreibung der Badenden heranzieht. In ganz ähnlicher Weise deutet etwa die bildliche Gleichsetzung der Sora Adele mit einer Wurst („insaccata come una salsiccia nel vestito buono“)^{325/326} auf visuelle Erfahrungen aus der alltäglichen Lebenswelt der *Ragazzi di vita* hin, welche durch diese Figur wachgerufen werden.

Im unmittelbaren Gegensatz hierzu stehen Figurenbeschreibungen, welchen eindeutig kognitive Schemata aus dem Erfahrungsregister des Autors eingeschrieben sind – und welche dessen „heiligendem Blick“ in charakteristischer Weise Ausdruck verleihen: „Si misero a giocare a palline poco distanti dal Lenzetta, sotto la Elina, che, seduta sul tetto di bandone, si disegnava contro il cielo bianco come la statua della madonna in una processione.“^{327/328}

Ebenso wie die Prostituierte Elina in der Ikonographie Pasolinis mit einer Madonnenfigur gleichgesetzt wird, erfährt etwa der elende Körper von Riccettos tuberkulosekrankem Bekannten Begalone eine provokative visuelle Überhöhung ins Sakrale:

[L]a sua pelle gialla era coperta da una mano di rossore che nascondeva i cigolini; pareva che sul suo costato di crocefisso, anziché pelle normale, ci fosse attaccata della carne bollita. [...] Il Begalone, ch'era stato messo a terra dal Caciotta e dal Tirillo che si riposavano, come un cristo deposto dalla croce, proprio in quel momento cominciò a muoversi, e piano piano, preso subito sotto le ascelle dai compagni, si rialzò in piedi. Il Ricchetto lo guardava con una smorfia pessimista: ma come scorse Alduccio, mandò affan... il Begalò, e gli si rivoltò ghignando^{329/330}

323 „Fleischmassen“. Ebd.

324 „Ameisen auf einem Stück Aas“. Ebd.

325 Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Mailand: Garzanti 2009, S. 59.

326 „[S]ie sah aus wie eine in ihre feine Pelle gepreßte Mortadella“. Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 49.

327 Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Mailand: Garzanti 2009, S. 119.

328 „Sie fingen an Marmor zu spielen, nicht weit von Lenzetta, gleich unterhalb von Elinas Behausung, die, auf ihrem Blechdach sitzend, gegen den weißen Himmel wie eine Muttergottesstatue in einer Prozession aussah.“ Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 104.

329 Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Mailand: Garzanti 2009, S. 239-242.

330 „Seine gelbe Haut wurde von leichtem Rot überzogen, das seine Sommersprossen versteckte. Man konnte meinen, über seinen Rippen, die wie die eines Gekreuzigten aussahen, wäre, anstelle von normaler Haut, gekochtes Fleisch. [...] Begalone, der von Caciotta und Tirillo, die sich beide ausruhten, auf die Erde gelegt worden war wie ein vom Kreuz abgenommener Heiland, begann gerade in diesem Augenblick, sich zu bewegen und stand ganz langsam auf mit Hilfe seiner Freunde, die ihm sofort unter

Die Mitleidlosigkeit, welche aus Riccettos abruptem Abwenden des Blickes vom halb bewusstlosen Gefährten spricht, zieht sich leitmotivartig durch den Umgang der *Ragazzi di vita* miteinander und mit dem Leiden anderer. Sie steht in krassem Kontrast zum „heiligenden Blick“ des Autors und der von diesem erzeugten Evokation des „cristo deposto dalla croce“ – des „vom Kreuz abgenommene[n] Heiland[s]“ – im todkranken Begalone. Pasolinis sakralisierende Ikonographie bringt an dieser Stelle die Anteilnahme an Begalones Leiden zum Ausdruck, welche vom Elend des subproletarischen Kosmos erstickt zu werden pflegt: Sie verleiht diesem Leiden und schließlich sogar dem sich in ihm andeutenden Sterben Würde. Dass in der Lebenswelt Riccettos, in welcher der Tod nichts anderes als eine makabre Alltäglichkeit darstellt, eben diese Würde als unerreichbarer erscheint, macht Pasolinis Beschreibung von der Beerdigung des jungen Amerigo überdeutlich, in welcher es heißt: „I maschi [...] non davano segni d’esser commossi, e anzi, semmai, avevano, incarnata nei lineamenti di giovinottelli imberbi o di vecchi paraguli, una vaga espressione di divertimento. A Pietralata, per educazione, non c’era nessuno che provasse pietà per i vivi, figurarsi cosa c... provavano per i morti.“^{331/332}

Indem Pasolini das Leiden Christi als ein Leitmotiv in diesen trostlosen Kosmos einführt, indem er die subproletarischen Protagonisten gar zu unmittelbaren Abbildern des sterbenden „Heiland[s]“ stilisiert, verleiht er dem Leiden seiner Figuren also in provokativer Weise ein Gewicht, welches sowohl ihrer eigenen mangelnden Empathiefähigkeit als auch der Gleichgültigkeit des Bürgertums gegenüber dieser gesellschaftlichen Randgruppe, diesen „personaggi che sono al di fuori della coscienza storica“,³³³ in krasser Weise widerspricht. Der „lettore borghese“ wird in diesem Sinne nicht allein, wie zu Eingang des Kapitels veranschaulicht, durch den konsequenten Einsatz des „libero indiretto“ mit der psychologischen Diversität der subproletarischen Protagonisten konfrontiert; darüber hinaus wird diese Diversität auf der visuellen Ebene

die Arme griffen. Riccetto sah ihn mit pessimistischer Miene an, aber sobald er Alduccio erblickte, war Begalone für ihn nur noch ’n Arschficker, und er wandte sich grinsend Alduccio zu“. Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 214-217.

331 Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Mailand: Garzanti 2009, S. 116.

332 „Die Männer [...] zeigten überhaupt keine Regung, wenn überhaupt, dann lag auf den Mienen der milchbärtigen Jungs oder der durchtriebenen Alten bestenfalls ein leicht amüsiertes Ausdrück. In Pietralata war niemand, der aufgrund seiner Erziehung Mitleid mit einem Lebenden gehabt hätte. Warum sollten sie mit den Toten anders umgehen.“ Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 100-101.

333 „Figuren, die sich außerhalb des historischen Bewusstseins befinden“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2846.

der literarischen Ikonographie mit unangemessen erscheinenden Attributen des Sublimen und Sakralen aufgeladen, welche sie ihm gewissermaßen auf rationaler Ebene noch weiter entfremden – während sie unterschwellig an vertraute Schemata und an sein Mitempfinden appellieren. Die Kontamination der Sichtweise des „lettore borghese“ mit jener der subproletarischen Figuren einerseits – und jener des diese aus seinem ureigenen Verständnis ihrer primordialen „Religiösität“ heraus visuell „heiligenden“ Autors andererseits – zielt ganz im Sinne von Pasolinis Definition eines *kognitiven Empirismus* auf die Aktivierung der individuellen Reflexionsfähigkeit des überforderten, mit den ungelösten Widersprüchen der Subjektperspektiven konfrontierten Lesers.

Hierbei lässt sich Pasolinis Faszination für die Figur Christi und insbesondere den Körper des Gekreuzigten bis in seine Kindheit inmitten der ländlichen Dorfgemeinschaft des Friaul zurückverfolgen, von welcher es in seiner Gedichtsammlung *Poesia in forma di rosa* (1964) heißt: „[A]h, come sentivo l’infanzia veneta, la madre / paurosamente umile e onesta: Cristo / come oggetto di amore, nell’umile meccanismo / di una sublimazione contadina...“³³⁴

Bereits in den frühesten friaulischen Gedichten Pasolinis finden sich darüber hinaus die Vorläufer seines charakteristischen „heiligenden Blickes“ auf einen gleichermaßen peripheren, von Armut geprägten und in diesem Sinne den *borgate* durchaus vergleichbaren Kosmos – die rurale Lebenswelt Casarsas. So heißt es etwa in seinem in einer stilisierten Form des friaulischen Dialektes verfassten Gedicht „El testament Coràn“, welches in dem in den 1940ern und frühen 1950er Jahren verfassten (und 1954 erstveröffentlichten) Band *La meglio gioventù* enthalten ist:

In ta l’an dal quaranta quatro / fevi el gardon dei Botèrs: / al era il nuostri timp
sacro / sabuìt dal sòul dal dover. / Nùvuli negri tal foghèr / thàculi blanci in tal
thièl / a eri la pòura e el piathèr / de amà la falth e el martièl. [...] Viva el
coragiu, el dolòur / e la nothentha dei puarèth! [Nel mille novecento quaranta
quattro / facevo il famiglio dei Boter: / era il nostro tempo sacro / arso dal sole
del dovere. / Nuvole nere sul focolare, / macchie bianche nel cielo, / erano la

334 „Ach, wie ich die venetische Kindheit spürte, die Mutter / erschreckend bescheiden und ehrlich: Christus / als Liebesobjekt, im bescheidenen Mechanismus / einer bäuerlichen Überhöhung...“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: „L’alba meridionale“. In: Ders.: *Poesia in forma di rosa*. Mailand: Garzanti 2001.

paura e il piacere / di amare la falce e il martello.[...]Viva il coraggio, il dolore
e l'innocenza dei poveri!]³³⁵

Das Gedicht endet abrupt mit der brutalen Ermordung des lyrischen Ichs durch die Deutschen und beinhaltet in diesem Sinne – als mit dem Tod endende Beschreibung der „heiligen Zeit“ der Jugend inmitten einer von einer archaisch-ruralen Religiosität durchdrungenen, paradiesischen Lebenswelt, welche von einer unerschrockenen, unschuldigen Armut gezeichnet ist („il coraggio, il dolore e l'innocenza dei poveri“) – bereits die Essenz der spezifischen „Religiosität“ des zum Zeitpunkt der Niederschrift kaum mehr als 20jährigen Pasolinis. Seine exzessive, sein gesamtes Schaffen überspannende Beschäftigung mit der Figur Christi gründet, wie Stéphane Bouquet es in seinem Band *L'Évangile selon Saint Matthieu* treffend zusammenfasst, auf den drei Hauptkriterien von Pasolinis spezifischer „Religiosität“, welche im Körper des Gekreuzigten zu einer Synthese gelangen: „Le Christ est, pour lui, le lieu d'une triple obsession – mort, sexe et pauvreté – où se résume et condense une grand part de sa mythologie. Comme le Christ, Pasolini aime les pauvres. [Hervorhebung A.J.F.]“³³⁶

335 „Im Jahr 1944 / machte ich den Hütejungen bei den Boters: / es war unsere heilige Zeit / verbrannt von der Sonne der Pflicht. / Schwarze Wolken über der Feuerstelle, / weiße Flecken im Himmel, / es waren die Angst und die Lust / die Sense und den Hammer zu lieben. / Es lebe der Mut, der Schmerz und die Unschuld der Armen!“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: „El testament Coràn“. In: Ders.: *La meglio gioventù*.. Rom: Salerno Editrice 1998.

336 „Christus ist für ihn der Ort einer dreifachen Obsession – *Tod, Sex und Armut* – an welchem sich ein großer Teil seiner Mythologie bündelt und verdichtet. Wie Christus liebt Pasolini die Armen.“ [Übersetzung A.J.F.]. In: Stéphane Bouquet: *L'Évangile selon Saint Matthieu*. Paris: Cahiers du cinéma 2003, S. 8.

2.1.2 Pasolinis figurative Formation: Malerei als Brücke für den Übergang von der literarischen zur filmischen Ikonographie und zum „Cinema di poesia“

Die Tatsache, dass Pasolini seine ureigene „Mythologie“ vom Körper des gekreuzigten Christus bereits in *Ragazzi di vita* „in den Körpern“ seiner Protagonisten und somit auf der Ebene literarisch evozierter *Visualität* transportiert, lässt sich hierbei ebenfalls aus seiner frühen künstlerischen Formation erklären: „[In una] piccola aula (con banchi molto alti e uno schermo dietro la cattedra) [...] nel 1938-39 (o nel 1939-1940?) ho seguito i corsi bolognesi di Roberto Longhi. [...] [I]n quell’inverno bolognese di guerra, egli è stato semplicemente la Rivelazione”,³³⁷ beschreibt Pasolini in seinem Aufsatz „Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*“ (1974) rückblickend die wohl einschneidendste akademische Begegnung seines Lebens, welche ihm als gerade 17jährigem Studenten an der „Facoltà di Lettere e Filosofia“ in Bologna zuteil wurde. Es ist diese vom Autor/Regisseur als „Offenbarung“ empfundene, von einer „simpatia profonda“³³⁸ gekennzeichnete Begegnung mit dem berühmten Kunsthistoriker,³³⁹ welche den Grundstein für Pasolinis intensive Beschäftigung mit der sakralen Malerei und insbesondere den Christusdarstellungen der Frührenaissance legt – zu deren wichtiger Funktion als frühe Inspirationsquelle für sein Schreiben und Filmemachen er schließlich erklären wird: „Non mi sono mai ispirato a un quadro, ma tutta la mia ispirazione è figurativa (da Masaccio, a Piero [della Francesca, A.J.F.], ai Manieristi).“³⁴⁰

Tatsächlich ist Pasolinis charakteristischem „heiligendem Blick“ auf die ländliche Bevölkerung seiner Heimatregion in seinen Gedichten – sowie auf das Subproletariat der römischen *borgate* in seinen Romanen und frühen Filmen – die *figurative Darstellungsperspektive* dieser Maler der Frührenaissance und des italienischen Manierismus stets in überdeutlicher Weise eingeschrieben. Der Autor/Regisseur findet

337 „In einem kleinen Unterrichtsraum (mit sehr hohen Bänken und einer Leinwand hinter dem Pult) besuchte ich 1938-39 (oder 1939-40?) die Bologneser Seminare von Roberto Longhi. In diesem Bologneser Kriegswinter ist er einfach die Offenbarung gewesen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, S. 1977-1978.

338 „Tiefe Sympathie“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 1977.

339 Vgl. als kompakte Darstellung der Begegnung Pasolinis mit Longhi Fabien S. Gérard: „Una passione per le immagini“. In: Peter Kuon (Hrsg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 2001, S. 35-62.

340 „Ich habe mich nie von einem [bestimmten] Gemälde inspirieren lassen, aber all meine Inspiration ist figurativ (von Masaccio, zu Piero della Francesca, zu den Manieristen).“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2793.

in dieser Darstellungsperspektive eine künstlerische Haltung, in welcher sich die ihm eigene Sehnsucht nach einer vollkommenen, surrealen Repräsentation des Heiligen manifestiert, welches sich als provokative Antithese zu jeglicher weltlicher Inanspruchnahme und Institutionalisierung positioniert („[Q]uesta mia nostalgia di un sacro idealizzato e forse mai esistito – dato che il sacro è stato sempre istituzionalizzato, all’inizio, per esempio, dagli sciamani, poi dai preti“).³⁴¹

Der Repräsentation des „Heiligen“ durch Masaccio und Piero della Francesca wohnt in Pasolinis Perspektive ein bis zu einem gewissen Punkt „naives“ und gerade durch diese Naivität skandalöses Potential inne, welches dem Blick seiner zeitgenössischen Leser/Zuschauer fremd anmuten muss, erscheint in der sie umgebenden „technokratischen“ Lebenswelt doch jeglicher naive Mystizismus fehl am Platz. Pasolini selbst hingegen ist nach eigener Aussage – in gewohnt antithetischer Pose – stets darum bemüht gewesen, sich dieses Potential zu bewahren: „Io sono propenso a un certo misticismo, a una contemplazione mistica del mondo, beninteso. Ma questo è dovuto a una sorta di venerazione che mi viene dall’infanzia, d’irresistibile bisogno di ammirare la natura e gli uomini, di riconoscere la profondità là dove altri scorgono soltanto l’apparenza esanime, meccanica, delle cose.“³⁴²

Die Überlagerung des „heiligenden Blickes“ des Autors/Regisseurs mit jenem der Künstler der Frührenaissance, die „Osmose“, welche sich nach Pasolinis eigener Aussage zwischen diesen Blicken bildet („Il ricordo di Piero della Francesca è al [...] [...] livello di un certo sguardo realistico, semplice, idealizzato [...]. [L]’uomo semplice [...] [:] C’è [...] una contaminazione come per osmosi fra me e quest’uomo.“)³⁴³ kann freilich in Pasolinis frühen Gedichten und Prosawerken nurmehr mittelbaren, durch das Medium der Sprache gefilterten Ausdruck erfahren. Inwieweit Pasolini bereits von seiner ersten Begegnung mit den Meistern der Frührenaissance an das *volle Potential* einer von deren Werken inspirierten Ästhetik des Figurativen mit dem *Medium Film* in

341 „Diese meine Sehnsucht nach einem idealisierten und vielleicht niemals existenten Heiligen – da das Heilige stets institutionalisiert gewesen ist, zu Beginn zum Beispiel von den Schamanen, dann von den Priestern.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 1480.

342 „Ich bin einem gewissen Mystizismus zugeneigt, einer mystischen Kontemplation der Welt selbstverständlich. Dies ist jedoch einer Art der Verehrung geschuldet, welche aus meiner Kindheit herrührt, von dem unwiderstehlichen Bedürfnis, die Natur und die Menschen zu bewundern, dort die Tiefe zu erkennen, wo andere allein den entseelten, mechanischen Schein der Dinge wahrnehmen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 1421-1422.

343 „Die Erinnerung an Piero della Francesca ist auf dem Niveau eines gewissen realistischen, einfachen, idealisierten Blickes. Der einfache Mann: Da geschieht eine wie durch Osmose bedingte Kontamination zwischen mir und diesem Mann.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2905.

Verbindung bringt – davon legt eine Passage in seinem späten (1974) Longhi-Aufsatz³⁴⁴ in bemerkenswerter Weise Zeugnis ab. Mit folgenden Worten beschreibt Pasolini dort die Dia-Vorführung von Werken Masolinis und Masaccios im Rahmen von Longhis Seminar:

Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E *agiva* nel senso che una ‚inquadratura‘ rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si ‚opponeva‘ drammaticamente a una ‚inquadratura‘ rappresentante a sua volta un campione del mondo masaccesco. Il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine... Il Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante... Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale.³⁴⁵

Die Tragweite der hier vom Studenten Pasolini gemachten Beobachtung ist beeindruckend; beschreibt der Autor/Regisseur doch in seiner individuellen Rezeption der Dia-Vorführung ein Prinzip, welches er unmittelbar in sein eigenes Schreiben und Filmemachen übertragen wird – das Prinzip der Kontamination gegensätzlicher Perspektiven und in diesem Sinne einer *Ästhetik der Diversität*. Zweifach hebt Pasolini mit eindringlichen Worten den widerstreitenden Charakter der im Medium der Dia-Vorführung zusammengeführten Bilder hervor („si ‚opponeva‘ drammaticamente“; „si opponeva quindi fisicamente, materialmente“). Darüber hinaus – und auch diese Beobachtung wurde nach dem Wissenstand der Autorin in der Forschung in dieser Form noch nicht gemacht – nimmt Pasolinis expliziter Hinweis auf die Dia-„Montage“ zweier ein *übereinstimmendes* Motiv fokussierenden Darstellungen aus nur leicht von einander *abweichenden* Subjektperspektiven („Il manto di una Vergine al manto di

344 Freilich lassen die dreieinhalb Jahrzehnte, welche zwischen der begeisterten Teilnahme des Studenten Pasolini an Longhis Seminaren und der späten Hommage dieser Seminare in Aufsatzform liegen, Zweifel daran aufkommen, ob es sich bei Pasolinis Beschreibungen tatsächlich um verlässliche Erinnerungen handelt. Es ist nicht auszuschließen, dass dem Aufsatz „Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*“ auch ein Anteil nachträglicher Projektion innewohnt.

345 „Das Kino *agierte*, und wenn es auch nur in Form einer bloßen Projektion von Fotografien war. Und es *agierte* in dem Sinne, als dass eine ‚Einstellung‘, welche eine Stichprobe aus der Welt Masolinis darstellte – in eben genau jener Kontinuität, welche typisch fürs Kino ist – sich in dramatischer Weise einer ‚Einstellung‘ ‚entgegenstellte‘, welche ihrerseits eine Stichprobe aus der Welt Masaccios darstellte. Der Mantel einer Jungfrau Maria gegen den Mantel einer anderen Jungfrau Maria... Die Großaufnahme eines Heiligen oder eines Beiwohnenden gegen die Großaufnahme eines anderen Heiligen oder eines anderen Beiwohnenden... Das Fragment der einen formalen Welt stellte sich also körperlich, materiell dem Fragment einer anderen formalen Welt entgegen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1978.

un'altra Vergine... Il Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante...") den für Pasolinis Theorie des „Cinema di poesia“ zentralen, in Kapitel 1.2.2 erörterten kinematographischen Kunstgriff voraus: Jenen der *soggettiva libera indiretta*. „L'accostamento successivo di due punti di vista, dalla diversità insignificante, su una stessa immagine“, kennzeichne diese, so Pasolinis filmpraktische Beschreibung: „il succedersi di due inquadrature che inquadrano lo stesso pezzo di realtà, prima da vicino, poi *un po' più* da lontano; oppure, prima frontalmente e poi *un po' più* obliquamente; oppure infine addirittura sullo stesso asse ma con due obiettivi diversi“^{346/347} – die Übereinstimmungen mit den von Longhi „montierten“ und vom jungen Pasolini beobachteten, nur durch eine geringe Perspektivverschiebung von einander abweichenden „*Point of view*-Einstellungen“ Masolinis und Masaccios sind kaum übersehbar.

Es liegt daher nahe, zu vermuten, dass der *Ursprung* der sowohl für Pasolinis Filmtheorie als auch für seine Filmpraxis maßgeblichen Technik der *soggettiva libera indiretta* – als Montage zweier nahezu identischer, nur in geringem Winkel abweichender subjektiver Kameraeinstellungen – in der Rezeptionshaltung liegt, mit welcher der 17jährige Student Longhis Dia-Vorführungen verfolgte – und dass möglicherweise Pasolinis charakteristische *Ästhetik der Diversität* in ihrer Essenz auf der Beobachtung eben dieser Vorführungen basiert.

In diesem Sinne wäre zum einen auf Pasolinis eigene Aussage zu Roberto Longhi, „egli è stato semplicemente la Rivelazione“, ein neues Gewicht zu legen. Zum anderen ließe sich im Licht der im Vorigen analysierten Passage die These vertreten, dass Pasolinis Weg von der Literatur zum Film, vom Schreiben zum Filmemachen, letztlich *über die Malerei* verläuft: Longhis Vorführungen lassen Pasolini auf eine *figurative* künstlerische Umsetzung des Prinzips der Kontamination stoßen, welche seiner *sprachlichen* Realisierung bedeutende Dimensionen hinzuzufügen und neue Intensität zu verleihen vermag. Auf diese Entdeckung weist Pasolini selbst hin, wenn er im

346 Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*, S. 180.

347 „Die sukzessive Annäherung von zwei insignifikant verschiedenen Gesichtspunkten an ein und dasselbe Bild[,] [...] die Aufeinanderfolge von zwei Einstellungen, die das gleiche Stück Realität zeigen, zuerst von nah, dann von *ein wenig* weiter weg, beziehungsweise zuerst von vorn, dann *ein wenig* von der Seite, beziehungsweise schließlich direkt auf derselben Achse, aber mit zwei verschiedenen Objektiven aufgenommen.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 67. Vgl. Fußnote 161/162.

Gespräch mit Studenten des „Centro Sperimentale di Cinematografia“ („Una visione del mondo epico-religiosa“, 1964) erklärt:

Ora, mentre nella pagina di un romanzo questa contaminazione estremamente complessa e raffinata può sfuggire, nel cinema, il cui linguaggio è più elementare, più rozzo di quello letterario [...] viene fuori con maggior violenza. Così che mentre gli elementi dannunziani che possono essere in un romanzo spariscono – soltanto un diagnostico, un critico riesce a rintracciarli – gli elementi invece di sublime religiosità [nel cinema] [...] sono immediatamente avvertibili e quindi possono disturbare di più.³⁴⁸

Die Qualität des Mediums Film, in seiner elementar-ungeschliffenen Sprache („linguaggio [...] più elementare, più rozzo“) die Kontamination psychologischer Diversitäten unmittelbar, geradezu gewaltsam („con maggior violenza“) spürbar machen zu können, stellt in Pasolinis Perspektive ein bedeutendes Differenzmerkmal zur Literatur dar.

Pasolinis Schritt zur Regie zu Beginn der 1960er Jahre erscheint unter dieser Prämisse geradezu als ein logischer Schluss; als eine folgerichtige Maßnahme zur *Intensivierung* des all seinen Werken von jeher zugrunde liegenden charakteristischen künstlerischen Arbeitsprinzips der Kontamination („Il segno sotto cui io lavoro è sempre la contaminazione. [...] [L]a contaminazione è il fatto stilistico dominante“).³⁴⁹

In dem Maße, in welchem dieses Arbeitsprinzip – wie zu Eingang dieses Kapitels erläutert – den Motor von Pasolinis Gesellschaftskritik darstellt, lässt sich auch diese im Medium Film durch das Mittel einer *figurativen, audiovisuellen* Kontamination verschärfen und steigern. Indem der Film als solcher auf einer synästhetischen Rezeption beruht, ist ihm der Zusammenstoß widerstreitender Sinneswahrnehmungen, Stimmen und Sichtweisen in gewissem Sinne bereits eingeschrieben. Die vom Autor/Regisseur beschriebene Gewalt („violenza“), mit welcher in ihm widerstreitende Subjektperspektiven zu kollidieren vermögen, resultiert nicht zuletzt aus dieser

348 „Während nun auf der Seite eines Romans diese äußerst komplexe und raffinierte Kontamination übersehen werden kann, äußert sie sich im Kino, dessen Sprache elementarer, grober ist als die literarische, mit größerer Heftigkeit. Während auf diese Weise die dannunzianischen Elemente, die in einem Roman sein können, verschwinden – allein einem Diagnostiker, einem Kritiker gelingt es, sie ausfindig zu machen –, sind hingegen die Elemente sublimen Religiosität im Kino unmittelbar wahrnehmbar und können also mehr stören.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2872-2873.

349 „Das Zeichen, unter dem ich arbeite, ist immer die Kontamination. Die Kontamination ist das dominante Stilmittel.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2871.

medialen Eigenschaft – welche es nun, im Anschluss an die „römischen Romane“, von seinem ersten filmischen Werk *Accattone* (1961) an für Pasolinis Zwecke optimal zu nutzen gilt.

2.1.3 „Accattone“ als Steigerung des Prinzips der Kontamination psychologischer Diversitäten: Synästhetische Intensivierung und filmästhetische Stilisierung

Tatsächlich sind *Ragazzi di vita* und *Accattone* im gleichen Milieu der römischen *borgate* situiert; Riccetto und Accattone als Protagonisten weisen als junge, arbeitslose, kleinkriminelle Subproletarier recht offensichtliche Gemeinsamkeiten auf – und auch ihre Geschichte, welche von Pasolini als eine Art Passionsgeschichte, über welcher stets das Zeichen des möglichen Todes schwebt, inszeniert wird, verläuft in vielen Aspekten parallel.

Diese oberflächlichen Gemeinsamkeiten verdecken jedoch nur auf den ersten Blick die fundamentale stilistische Erneuerung, welche Pasolinis künstlerische Methode in seinem ersten Film erfährt. „Bastano le prime inquadrature della borgata, immobile nel bianco ossessivo di un paesaggio in cui ‚tutto brucia‘, ad avvertirci che, al di là delle apparenti analogie di ambiente e di situazione, siamo ben lontani dal torbido impasto di molti capitoli dei romanzi“,³⁵⁰ beschreibt Adelio Ferrero seinen Eindruck von der Differenz des Films zu Pasolinis Romanen der 1950er Jahre. Die von Ferrero nicht weiter erläuterte Metapher vom „torbido impasto“ der Romane im Gegensatz zum filmischen „bianco ossessivo di un paesaggio in cui ‚tutto brucia““ verweist bereits auf ein zentrales Differenzkriterium, welches Pasolinis Filmästhetik von seiner literarischen Ästhetik abhebt: Auf die *Stilisierung*, welche in *Accattone* zum ersten Mal in dieser Form Ausdruck erfährt.

Diese *Stilisierung* erscheint insofern als überraschend, als dass der Film in einigen seiner Aspekte – der Arbeit mit Laiendarstellern, seiner konzentrierten Schilderung der Lebenswelt sozialer Randgruppen, dem Dreh an Originalschauplätzen – vom filmischen Neorealismus der 1940er und 1950er Jahre geprägt erscheint.

Dennoch betont Pasolini selbst den Abstand des Films vom Neorealismus, welcher in erster Linie in seiner neuartigen Ästhetik begründet liegt. So erklärt er zu *Accattone* sowie zu seinem zweiten, nur ein Jahr später fertiggestellten Film *Mamma Roma* (1962):

350 „Es genügen die ersten Einstellungen der *borgata*, unbewegt im obsessiven Weiß einer Landschaft, in der ‚alles verbrennt‘, um uns darauf aufmerksam zu machen, dass wir, jenseits der scheinbaren Analogien von Umgebung und Situation, ziemlich weit von der trüben Mischung vieler Kapitel der Romane entfernt sind.“ [Übersetzung A.J.F.]. Adelio Ferrero: *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, S. 31.

[N]ei miei film ci sono degli elementi tecnici, degli elementi esteriori, degli elementi stilistici che fanno sì che le mie opere, anche se non del tutto realistiche nel senso pieno, integrale della parola, che ritengo indefinibile, non sono più nemmeno neorealistiche. Infatti certi elementi presenti in *Accattone* e *Mamma Roma*, quali la mancanza di sollecitazioni aneddotiche immediate della realtà, il modo con il quale giro i miei film, con cui concepisco l'inquadratura, le sequenze e l'insieme dell'opera, [...] tutto questo fa sì che *Accattone* e *Mamma Roma* non appartengono più, benché vi abbiano le loro radici, alla sfera neorealistica, all'ambito neorealistico.³⁵¹

Pasolini selbst geht an dieser Stelle nicht auf die spezifische Natur der seine beiden ersten Filme vom Neorealismus abgrenzenden „elementi tecnici“, auf den innovativen „modo con il quale gir[a] i [suoi] film, con cui concepisc[e] l'inquadratura“ ein. Es erscheint jedoch als schlüssig, seine Aussage auf die Elemente der filmästhetischen Stilisierung zu beziehen, welche er in seinen ersten beiden Filmen entwickelt und welche diese miteinander verbinden.

Auf visueller Ebene beschreibt Maurizio Viano in seiner Studie *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*³⁵² Elemente, welche sich dieser Kategorie zuordnen lassen – ohne sie jedoch explizit als Bestandteil des übergreifenden, auf mehreren filmischen Ebenen wirkenden Prinzips der filmästhetischen Stilisierung zu benennen. Stattdessen fasst Viano Pasolinis charakteristische Technik der visuellen Stilisierung unter dem Begriff der „dual vision“ zusammen. Das Prinzip der „dual vision“, so der Autor, manifestiere sich in zahlreichen Einstellungen *Accattone*s, eröffne sogar in Form des ersten *close-ups* den Film:

[T]he film's first image [...] is a visual translation of vertical duality. We see a frontal close-up of a man holding a feathery bunch of flowers next to his bony, lower-class features [...]. No sooner does the man open his mouth than the typically Pasolinian row of devastated teeth peeks through his lips. [...] By mixing together a signifier of beauty with a visual translation of social

351 „In meinen Filmen gibt es technische Elemente, äußerliche Elemente, stilistische Elemente, welche dazu führen, dass meine Werke, auch wenn sie nicht gänzlich, im vollen, gesamten Wortsinne, welchen ich für undefinierbar halte, realistisch sind, doch auch nicht mehr neorealistisch sind. Tatsächlich bewirken gewisse in *Accattone* und *Mamma Roma* präsente Elemente, wie etwa der Mangel an unmittelbaren anekdotischen Inanspruchnahmen der Realität, die Art, in welcher ich meine Filme drehe, in welcher ich die Einstellung, die Sequenzen und das Werk als Ganzes konzipiere, dass *Accattone* und *Mamma Roma* nicht mehr zur neorealistischen Sphäre, zum neorealistischen Themenkreis gehören, wengleich sie dort ihre Wurzeln haben.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2852-2853.

352 Maurizio Viano: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press 1993.

lowliness, the first image in the film [...] reveals images to be the locus of a vertically ordered ambivalence: Are the flowers being 'dragged down' by the low-class man, or is he 'pulled up' by the flowers? [...] [T]he film's first frame begs to be taken as a signifier of ambivalence if not *coincidentia oppositorum*.³⁵³

Die in einer Einstellung zusammengeführten, in Opposition stehenden Bildelemente, welche Viano beschreibt, „kontaminieren“ einander also in eben jener Weise, in welcher das vulgär-derbe sprachliche Register Riccettos (etwa in der in 2.1.1 analysierten Szene seines Einbruchs in den fremden Gemüsegarten) mit dem gehoben-ästhetisierenden Sprachduktus des auktorialen Erzählers in unauflösbaren Widerstreit tritt.

Der für *Ragazzi di vita* kennzeichnende *discorso libero indiretto* als diese Kontamination „transportierendes“ literarisches Stilmittel wird durch das filmästhetische Mittel einer *stilisierten Bildkomposition* ersetzt, in welcher die Divergenz der (bürgerlichen und subproletarischen) Subjektperspektiven – in Vianos Worten: Die „dual vision“ – einen *Zusammenstoß psychologischer Diversitäten* bedingt. Ebenso wie Pasolini in *Ragazzi di vita* Anklänge an die literarische Gattung der Bukolik als Elemente bildungsbürgerlicher „Hochkultur“ bewusst „verunreinigte“, karikiert er in der beschriebenen Großaufnahme die dem Schönheitsbegriff bürgerlicher „Hochkultur“ entstammende figurative Darstellung eines Blumen-Stillebens (als welches die Einstellung in ihrer Statik und Frontalität anmutet) mit dem Porträt des ausgemergelten Subproletariers. Die Provokation des „lettore borghese“ wird in den visuellen Wahrnehmungsbereich des „spettatore borghese“ verlegt.

Inwiefern darüber hinaus auch der für den Roman charakteristische „heiligende Blick“ Pasolinis auf das Subproletariat eine filmästhetische Adaption erfährt, verdeutlicht die vielleicht berühmteste Einstellung des Films, welche den Protagonisten Accattone fokussiert, kurz nachdem er mit seinen Bekannten eine Wette abgeschlossen hat: Er wird sich mit vollem Magen in den Tiber stürzen; wenige Tage zuvor ist ein anderer Mann aus der *borgata* auf diese Weise gestorben. Überlebt Accattone dieses Wagnis, hat er die Wette gewonnen.

In einer Totale zeigt Pasolini den auf der Brüstung des *Ponte degli Angeli* stehenden, nur mit einer Badehose bekleideten und zum Absprung bereiten Protagonisten aus einer

353 Ebd., S. 72.

leicht untersichtigen Perspektive. In seinem Hintergrund ist nichts als der wolkenlose Himmel zu erkennen; unterhalb von ihm, im Dunkeln und kaum erkennbar, werfen Schaulustige neugierige Blicke durch das Gitter der Brüstung, auf der er steht. Das einzige Bildelement, das neben Accattone eine ähnlich erhabene, dominierende Stellung einnimmt, ist die blendend weiße Statue eines prachtvollen, ein steinernes Kreuz in den Händen haltenden Marmorengels in der linken Bildhälfte. Accattones schmaler, schlanker nackter Körper kontrastiert in seiner Schlichtheit zu der ausladenden, geschwungenen Engelsbüste; das strahlende Weiß des Engels sticht aus dem Bild hervor und verleiht der gesamten Szenerie eine Aura des Heiligen. Accattone macht das Zeichen des Kreuzes und springt.



Abb. 2: Kontamination von subproletarischem und sakralem „Körper“: Accattone vor dem Sprung

Wie Adelio Ferrero, welcher diese Einstellung bereits in den 1970er Jahren in der ersten erschöpfenden Studie zu Pasolinis Kino hervorgehoben hat, betont, lässt sich das Kreuzzeichen, mit welchem die verhältnismäßig lange aufrecht erhaltene Statik der Einstellung aufgebrochen wird, als eine Art Leitmotiv auffassen, welches an dieser Stelle in den Film eingeführt wird: „[I]l 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.“³⁵⁴

Jedoch ist es nicht allein die an dieser Stelle auf der visuellen Ebene eröffnete Aura des „Heiligen“, welche die beschriebene Einstellung als emblematisch erscheinen lässt. Vielmehr manifestiert sich in ihr ein weiteres Mal, und um ein „blasphemisches“ Potential erweitert, die provokative Kontamination psychologischer Diversitäten; genauer gesagt: Die unausweichliche, verstörende Konfrontation des „spettatore borghese“ mit dem von Hunger und Elend gezeichneten nackten Körper eines Kleinkriminellen, welcher von Pasolini durch seine unmittelbare In-Beziehung-Setzung mit einem zweiten, sakralen „Körper“ visuell „geheiligt“ wird.

Das skandalöse Potential der Einstellung liegt also in ihrer von Pasolini unter Einbeziehung des soziokulturellen Kontext des Publikums vorausgedachten, implizierten *Rezeption* im Sinne eines *kognitiven Empirismus* – und erschöpft sich in diesem Sinne nicht in jenen motivischen und inhaltlichen, werkimmanenten Gesichtspunkten, unter denen Viano – ähnlich wie Ferrero – sie interpretiert („Is Accattone the ‘real’ angel? Or is this a premonition of his salvation? Or, again, is it an indication that he will stoop low and the angel will fly high? Whatever the meaning generated by such contrast, one thing is beyond doubt: the angel is there as a conventional sign of loftiness [...] this is another example of [...] dual framing“).³⁵⁵

Ganz ähnlich wie in der im Vorigen zitierten, um den ganz wie am „Anfang der Welt“ aufgehenden Morgenhimmel kreisenden Passage aus *Ragazzi di vita*, in welcher die von Pasolini evozierte transzendent-überirdische „Himmelsphäre“ mit jener weltlich-elenden des Protagonisten Riccetto kontrastiert, eröffnet und verschränkt der Regisseur in der Einstellung von Accattone auf dem *Ponte degli Angeli* zwei einander ausschließende visuelle Sphären. An Stelle der intertextuellen Verweise auf Dantes „Läuterungsberg“ sowie auf die biblische Schöpfungsgeschichte tritt in Pasolinis erstem Film die Aneignung einer sakralen Ikonographie – das „Heilige“ tritt hier bemerkenswerter Weise nicht etwa in der indirekten Form des Zitates (etwa einer sakralen Bildkomposition), sondern in unmittelbar *körperlicher* Form in Erscheinung.

354 „Der große Marmorengel im Hintergrund und das Kreuzzeichen vor dem Sprung in den Fluss führen von Beginn an jene sakrale Note ein, von welcher die gesamte Erzählung durchdrungen sein wird.“ [Übersetzung A.J.F.]. Adelio Ferrero: *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, S. 31.

355 Maurizio Viano: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, S. 73.

Es ist diese *Kontamination der Körper*, auf welche Pasolini sich unter anderem bezieht, wenn er auf die Intensivierung und Steigerung seiner künstlerischen Methode im neuen Medium, auf die „maggior violenza“ verweist, mit welcher in der *körperlichen* Sprache des Films – dem „linguaggio [...] più elementare, più rozzo“ – die einander ausschließenden Perspektiven des Sublimen und des Profanen zu kollidieren vermögen. Tatsächlich eröffnet das Prinzip der filmästhetischen Stilisierung Pasolini jedoch nicht allein auf Ebene der Bildkomposition die Möglichkeit zur effektiven Steigerung seiner charakteristischen Methode der Kontamination psychologischer Diversitäten. Der „heiligende Blick“ des Autors/Regisseur auf die subproletarische Kondition, ihre stilistische Überhöhung und Aufwertung erfahren darüber hinaus insbesondere im Zusammen- bzw. *Gegeneinanderspiel* von visueller und auditiver Ebene Ausdruck.

Wie Alessandro Cadoni in seiner 2010 mit dem „Premio Pier Paolo Pasolini“ ausgezeichneten Doktorarbeit *Film e critica. La contaminazione degli stili nel cinema di Pier Paolo Pasolini* sowie in verschiedenen seiner Aufsätze³⁵⁶ treffend erörtert, verdeutlicht insbesondere der Einsatz der Musik Johann Sebastian Bachs in *Accattone*, welcher kontrapunktisch zur visuellen Ebene des Films verläuft, inwiefern es Pasolini bereits von seinem ersten Film an gelingt, im *audiovisuellen* Medium genuine, künstlerisch einzigartige Strategien zu entwickeln.

Pasolini wählt als musikalische Begleitung für seinen Film Passagen aus Bachs „Matthäus-Passion“; der dramatisch-getragene Schlusschor Nr. 68 („Wir setzen uns mit Tränen nieder“), der bereits die Anfangstitel des Films begleitet, durchzieht als musikalisches Leitmotiv den gesamten Film – und erklingt zum letzten Mal unmittelbar vor Accattones Motorradunfall und bei seinem Tod. Zum einen fungiert dieser Chor, wie Cadoni zutreffend festhält, als den Film narrativ strukturierendes Todesmotiv („Il Coro è dunque un vero e proprio *Leit-Motiv* della morte, di un destino tragico già scritto“).³⁵⁷ Bereits die musikalische „Ouvertüre“ des Films antizipiert das tragische Ende des Protagonisten, wirft einen tragischen „Schatten“ auf die beginnende

356 Alessandro Cadoni: „Mescolanza' e ‚contaminazione' degli stili. Pasolini lettore di Auerbach“. In: Studi Pasoliniani: Vol. 5, 2011, S. 79-94. / Ders.: „La contaminazione nel cinema di Pier Paolo Pasolini: la sequenza della rissa in Accattone“. In: XÁOS. Giornale di confine: Vol. 1, 2005/2006. Im Internet unter: http://www.giornalediconfine.net/n_4/9.htm, letzter Abruf am 24.2.2014. / Ders.: „Cinema e musica ‚classica‘: il caso di Bach nei film di Pasolini“. Università di Milano. Im Internet unter: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm9/cadoni/cadoni.html>, letzter Abruf am 24.2.2014.

357 „Der Chor ist also ein wahrhaftes Leitmotiv des Todes, eines tragischen, bereits festgeschriebenen Schicksals.“ [Übersetzung A.J.F.]. Alessandro Cadoni: „Cinema e musica ‚classica‘: il caso di Bach nei film di Pasolini“.

Geschichte – an welchen jede Wiederaufnahme des Leitmotivs im Laufe des Films erinnert.³⁵⁸

Zum anderen jedoch wird durch den Einsatz des Schlusschores in genau jenen Sequenzen, welche auf visueller Ebene am stärksten die Verzweiflung, die Trauer und Wut des in der ausgeweglosen Lebenswelt der *borgate* verfangenen Protagonisten ausdrücken, dessen Leiden jene Würde und Tragik verliehen, welche ihm in der Realität nicht zugestanden wird. In genau jener Weise, in welcher Pasolini in *Ragazzi di vita* die Mitleidlosigkeit, welche den Kosmos der „Ragazzi“ kennzeichnet, mit dem immer wieder in seinem Schreiben aufscheinenden „heiligenden Blick“ auf eben diesen Kosmos kontrastiert, kontrastiert er Accattones unbeachtetes Leiden mit dessen „auditiver Heiligung“.

Cadoni spricht von einer durch den Einsatz der sublimen, getragenen Musikpassagen des Schlusschors erzielten Erhebung des „armen Christus“ aus seinem Elend („È proprio la musica che innalza Accattone, povero Cristo, pappone di borgata, dalla miseria“)³⁵⁹ – und verweist hierbei insbesondere auf die Kommentierung der vielzitierten Sequenz des Kampfes von Accattone mit seinem Schwager mit Bachs Schlusschor Nr. 68, in welcher er den tragischen Höhepunkt des Gegeneinanderspiels von visueller und auditiver Ebene erkennt: „Troviamo ora, prima e unica occasione nel film, l'intervento delle voci del coro, che rendono la scena, a mio avviso, ancora più toccante dal punto di vista emotivo“.³⁶⁰

Tatsächlich erscheint die Sequenz des Kampfes auf einem kargen Sandplatz, in welchen Accattone sich im Anschluss an eine Provokation seines Schwagers Giovanni (sein Sohn müsse sich für einen Vater wie ihn schämen) stürzt, als emblematisch für die fundamentale Erneuerung von Pasolinis künstlerischem Verfahren im neuen Medium. Die „Stimme“ der sakralen Musik tritt hier an die Stelle jener des Dantes *Divina Commedia* zitierenden, die biblische Schöpfungsgeschichte sowie die Ikonographie des gekreuzigten Christus mit dem subproletarischen Erzählkontext verschränkenden auktorialen Erzählers – und sie tut dies in zwar weniger subtiler Weise; dafür aber mit

358 Zur genauen Positionierung und musikalischen Strukturierung dieser Wiederaufnahmen vgl. ebenfalls Cadoni: „Cinema e musica ‚classica‘: il caso di Bach nei film di Pasolini“.

359 „Es ist gerade die Musik, welche Accattone, den armen Christus, den Zuhälter aus der *borgata*, aus dem Elend erhebt.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd.

360 „Wir finden jetzt, erster und einziger Anlass im Film, den Einsatz der Stimmen des Chores, welche die Szene meiner Ansicht nach aus emotionaler Perspektive noch ergreifender machen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd.

einer sinnlichen Vitalität, einer effektvoll-imposanten Unmittelbarkeit und Ungeschliffenheit, welche, wie Pasolini selbst erkannt hat, allein im Medium Film realisierbar erscheint:

[H]o preso Bach [...] come la Musica con la emme maiuscola in quanto per me, ignorante di musica, Bach è veramente la musica in senso assoluto, capace di dare quel senso di religiosità e di epicità che dicevo in principio. [...] [L]a mia vocazione per il *pastiche* nel cinema naturalmente si imbatte in elementi molto più rozzi ed elementari che nella letteratura. Il *pastiche* letterario si può valere di raffinatezze infinite, il *pastiche* cinematografico molto meno; i mezzi cinematografici sono molto più pesanti, più gravi, più massicci che gli elementi stilistici di un romanzo o di una poesia e quindi può darsi vi sia una certa grossolanità nel risultato, nel far suonare per esempio la musica di Bach nel momento in cui Accattone si lancia per lottare con il cognato.³⁶¹

Es ist eben diese „Grobheit“ („grossolanità“) des synästhetischen Zusammenpralls zwischen der sublimen Musik („la musica in senso assoluto“) und den von ihr untermalten Bildern des tristen, in einer merkwürdigen Unbewegtheit als resigniert-stumme Kraftprobe vor sich gehenden Kampfes, welche den Zuschauer in ungekannt vehementer Weise mit der Kontamination der dieser Sequenz inhärenten psychologischen Diversitäten konfrontiert.

Indem die *visuelle* Perspektive des subproletarischen Elends einerseits und die heiligende „*Stimme*“ Bachs/Pasolinis andererseits auf zwei unterschiedlichen filmischen Ebenen – und, für den Zuschauer, in zwei unterschiedlichen *sinnlichen Wahrnehmungsmodi* – transportiert werden, wird ihrem aktiven *Widerstreit* eine *sinnliche Intensität* verliehen, welche jene der rein literarisch-sprachlichen „Kontamination der Stile“ übertrifft. Die gesteigerte provokative Wirkung der auf diese Weise den Gesten und Bewegungen der Kämpfenden verliehenen „sublimen Aura“ verdeutlicht, inwiefern die Ausdehnung von Pasolinis charakteristischer

361 „Ich habe Bach als Musik mit großem M genommen, da Bach für mich als Musikbanause wirklich die Musik im absoluten Sinne repräsentiert, in der Lage, diesen Sinn von Religiosität und Epizität zu verleihen, von welchem ich prinzipiell sprach. Meine Berufung für das *Pastiche* trifft im Film natürlich auf sehr viel grobere und elementarere Elemente als in der Literatur. Das literarische *Pastiche* kann sich unendlicher Raffiniertheiten bedienen, das kinematographische *Pastiche* sehr viel weniger; die kinematographischen Ausdrucksmittel sind sehr viel gewichtiger, grober, plumper als die stilistischen Elemente eines Romans oder eines Gedichts und es kann also sein, dass es eine gewisse Grobheit im Ergebnis gibt, darin zum Beispiel, die Musik Bachs in dem Moment spielen zu lassen, in welchem Accattone sich zum Kampf auf seinen Schwager stürzt.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2862-2863.

filmästhetischer Stilisierung auf die *auditive* Ebene des Films den „skandalösen“ Effekt seiner Kunst zu verstärken vermag.

Insbesondere zwei Komponenten erscheinen dabei für diese Verstärkung als ausschlaggebend: Zum einen nutzt Pasolini in sehr effektiver Weise die emotiv-irrationale Wirkungsweise von (Film-)Musik auf den Zuhörer, deren Bedeutung er sich sehr wohl bewusst ist („[È] una scelta molto irrazionale, perché prima ancora di pensare ad Accattone quando pensavo genericamente di fare un film, pensavo che non avrei potuto commentarlo altrimenti che con la musica di Bach“).³⁶² Zum anderen arbeitet er in zahlreichen Passagen seines ersten Films mit der krassen Kontrastierung von sakraler Musik und vollkommener Stille – einer Stille, welche die volle Entfaltung der „sublimen Aura“ der filmischen Bildsequenzen erst ermöglicht.

Dieses Prinzip der kontrastierenden Stille lässt sich etwa anhand der Accattones Kampf mit Giovanni unmittelbar vorausgehenden Bildfolge veranschaulichen: In dieser wird Accattone zunächst in einer an das Western-Genre (und die für dieses charakteristischen Duelle) gemahnenden „amerikanischen Einstellung“ gezeigt; sein Körper ist also in halbnaher Entfernung bis zum Knie sichtbar, seinen Hintergrund bildet die „Sandwüste“ eines Platzes der *borgata*. Die verbale Provokation seines Schwagers haben die Gestik und Mimik des Protagonisten in eine vollkommene Regungslosigkeit versetzt, deren Wirkung durch die plötzlich eingetretene undurchdringliche Stille intensiviert wird. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers ist durch diese ungewohnte Stille ganz und gar auf Accattone, eine mögliche Regung in seinem Körper, seinem Gesicht konzentriert. In bemerkenswerter Langsamkeit setzt dieser sich schließlich in Bewegung, tut einige langsame Schritte; dann erst flammt endlich die Wut in seinem reglosen Gesicht auf, die Lippen entblößen seine zornig aufeinandergebissenen Zähne, er setzt zu einem Sprint an, welcher noch immer von vollkommener Stille begleitet wird – und erst in jenem Moment, in welchem sein Körper sich um den des Gegners schlingt, er sich auf ihn stürzt, setzt unvermittelt, laut, geradezu explosionsartig die Filmmusik – der Chor der „Matthäus-Passion“ – ein.

Während die konsequente Stille auf der *auditiven* Ebene die starke emotionale Wirkung des Ausbruchs der Filmmusik vorbereitet und ermöglicht, bewirkt sie zugleich auf

362 „Es handelt sich um eine sehr irrationale Wahl, weil ich noch bevor ich an Accattone gedacht habe, beim allgemeinen Gedanken daran, einen Film zu machen, dachte, dass ich ihn nicht anders hätte kommentieren können als mit der Musik Bachs.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2813.

visueller Ebene die volle Entfaltung des „sublimen“ Potentials der extreme Langsamkeit und jähe Bewegung kontrastierenden Bildsequenz: Der Identifikation des Zuschauers mit Accattones in Zeitlupentempo aufkeimender Gemütsregung wird durch den fokalisierenden Effekt auditiver Stille Vorschub geleistet; seine Wut aus dem Bereich eines primitiv-animalischen Instinkts in jenen eines erhabenen Gefühls befördert.



Abb. 3, 4, 5: Reglosigkeit in Gestik und Mimik / – Stille – / Später Ausbruch von Wut und Musik

In diesem durch Pasolinis filmästhetische Methode angestoßenen intensiven, elegischen *Nachfühlen* der Emotionen des verstörten, kleinkriminellen Subproletariers Accattono durch den Zuschauer – und den Regisseur – scheint ganz eindeutig die in Kapitel 1.2.2 beschriebene theoretische Konzeption eines „Cinema di poesia“ als ein Kino „dalla doppia natura“^{363/364} wieder auf, von welchem Pasolini schreibt:

Il film che si vede e si accetisce normalmente è una ‚soggettiva libera indiretta‘, magari irregolare e approssimativa – molto libera, insomma: dovuta al fatto che l’autore si vale dello ‚stato d’animo psicologico dominante nel film‘ – che è quello di un protagonista malato, non normale – per farne una continua *mimesis* – che gli consente molta libertà stilistica anomala e provocatoria.^{365/366}

Die im Prinzip kontrastierender Stille Ausdruck findende „libertà stilistica anomala e provocatoria“, mit welcher Pasolini in der beschriebenen Sequenz die „Erhöhung“ und

363 Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*, S. 183.

364 „[V]on doppelter Natur“. Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 72.

365 Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*, S. 183.

366 „Der Film, den man normal sieht und aufnimmt, hat eine ‚indirekte freie subjektive Perspektive‘, die vielleicht ungleichmäßig und approximativ, jedenfalls aber sehr frei ist. Was auf die Tatsache zurückgeht, daß der Autor sich der ‚beherrschenden psychologischen Verfassung im Film‘ bedient – die diejenige eines kranken, nicht normalen Protagonisten ist –, um daraus eine kontinuierliche Mimesis zu machen, die ihm eine große stilistische Freiheit von der anomalen und provokatorischen Art gestattet.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 72.

„Veredelung“ der Gemütsregung – und somit der *Innerlichkeit* – seines „protagonista malato, non normale“ realisiert, ist dabei unmittelbar an das audio-visuelle Gegeneinanderspiel als Ausdruckspotential des Mediums Film geknüpft.

Paradoxerweise gelingt es Pasolini also gerade in jenem Medium, in welchem die Veräußerlichung von Innerlichkeit gewöhnlich als Problem erscheint, in besonders überzeugender Weise, seinen eigenen sakralisierenden Blick (im Sinne einer Kontamination psychologischer Diversitäten) mit der *Innenperspektive* des Protagonisten zu konterkarieren. „Esprimere tale visione interiore richiede necessariamente una lingua speciale, coi suoi stilismi e i suoi tecnicismi compresenti all’ispirazione”,^{367/368} stellt Pasolini hierzu in „Il ‚cinema di poesia‘“ fest – und tatsächlich hebt gerade die Kreation einer spezifischen, die „visione interiore“ in eindringlicher Weise transportierenden Filmsprache *Accattone* von Pasolinis „römischen Romanen“ ab. In Pasolinis *Prosa* – als dem gemeinhin mit der ausführlichen Darstellung personaler Innerlichkeit identifizierten Medium – erfährt die Gefühlswelt seiner Protagonisten nämlich kaum jemals eine ästhetisch inszenierte „Erhöhung“. Vielmehr beziehen sich hier die zumeist *äußerlich* verfahrenen Techniken der „Sakralisierung“ in erster Linie auf die Körper der Protagonisten sowie auf die „Heiligung“ der sie unmittelbar umgebenden *Lebenswelt* – zu welcher ihre durch den *discorso libero indiretto* wahrnehmbar gemachte rauhe, ungeschönte *Innenwelt* krass kontrastiert.

367 Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*, S. 184.

368 „Um eine solche innere Vision auszudrücken, bedarf es natürlich einer besonderen Sprache mit ihren Stilisierungen und Technizismen, die schon in der Inspiration angelegt sind“. Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 73.

2.1.4 Das unveröffentlichte „Trattamento di ‚Accattone‘“ (1960/61) als bedeutende Keimzelle der filmästhetischen Erneuerung im Sinne einer „sacralità tecnica“

Die Tatsache, dass selbst das bis zu diesem Zeitpunkt unveröffentlichte, im „Fondo Pasolini“ des *Gabinetto G. P. Vieusseux* in Florenz aufbewahrte und dort einsehbare, 12 Schreibmaschinenseiten umfassende Treatment zu *Accattone* („Trattamento di ‚Accattone‘“, 1960/61)³⁶⁹ in seiner Erstfassung noch nahezu alle für die innovative *filmische Erneuerung* von Pasolinis Methode der „Sakralisierung“ zentralen Passagen vermissen lässt, legt die Vermutung nahe, dass dem Autor/Regisseur erst unmittelbar vor oder sogar während der Dreharbeiten die entscheidenden Ideen zur audiovisuellen Adaption seiner Methode gekommen sind.

Bemerkenswerter Weise lässt die typographische Struktur des Originaldokuments zwei einander zeitlich nachgelagerte Arbeitsphasen Pasolinis an diesem erkennen: In das maschinengeschriebene „Trattamento“ sind an mehreren Stellen mit blauem Kugelschreiber Notizen eingefügt – offenbar Ideen Pasolinis für seinen Film, zu welchen er erst *nach* dem Verfassen des Dokuments gelangte.

Die maschinengeschriebene Version des „Trattamento“ ist durch ihre konsequente Verwendung des *discorso libero indiretto* noch dem literarischen Stil der *Ragazzi* verhaftet, entbehrt jedoch des „heiligenden Blickes“ des Autors – und steht in diesem Sinne einer neorealistisch anmutenden literarischen Kurzform nahe (näher auch als einem filmischen Treatment im eigentlichen Sinne). Im Gegensatz hierzu weisen die *nachträglich* mit Kugelschreiber eingefügten handschriftlichen Notizen ganz eindeutig auf Pasolinis Idee der innovativen Umsetzung einer Technik „audiovisueller Sakralisierung“ voraus.

Noch die ersten vier Maschinenseiten des „Trattamento“ sind in einem homogen „subproletarisch-profanen“, weder durch Anleihen literarischer „Hochkultur“ noch durch Allusionen des „Sakralen“ kontaminierten Stil verfasst. In zahlreichen Passagen, selbst in solchen, welche eigentlich allein die praktisch notwendige Beschreibung des filmischen Settings betreffen, eröffnet Pasolinis charakteristischer *libero indiretto* einen Einblick in die rauhe Gedankenwelt seiner Protagonisten: „Accattone entra ina [sic!] casetta, la sua: anzi di Maddalena, la sua donna. Lì c’è Maddalena, con la gamba

369 Pier Paolo Pasolini: „Trattamento di ‚Accattone‘“ (1960/61). Archivio Contemporaneo „Alessandro Bonsanti“. Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, Fondo Pasolini, PPP.II.2.43.2.

infasciata, che fa la lagna, cattiva come un serpe.”³⁷⁰ Während in dieser Passage der Charakterisierung von Maddalena als „Quenglerin“ und „böse Schlange“ unzweifelhaft Accattones Perspektive (als jene des verärgerten Zuhälters, welchem die missliche Verletzung seiner „donna“ finanzielle Verluste einbringt) eingeschrieben ist, beleuchten andere Beschreibungen ungefiltert die krude Gedankenwelt weiterer Figuren – wie etwa jene der zur Gegenüberstellung mit ihren Peinigern im Gefängnis eingetroffenen Maddalena: „[D]a una finestrella Maddalena guarda dentro una stanza della Centrale, dove vengono fatti passare a tre per volta *un mucchio di fiji de ‘na mignotta*: dai sedici anni ai trenta, *con certe facce...*[Hervorhebung A.J.F.]”^{371/372}

Der im Vorigen untersuchte, durch die Mittel filmästhetischer Stilisierung schließlich zu einer sublimen Schlüsselszene gewordene Kampf Accattones mit seinem Schwager ist im „Trattamento“ zwar bereits enthalten; seine Beschreibung steht jedoch durch ihren eher vulgären Sprachduktus, ihren primitiv-animalischen Charakter sowie ihre betonte Lärmkulisse in krassem Gegensatz zur späteren audiovisuellen Umsetzung:

Il cognato caccia via Accattone come un cane, dicendogli in faccia ch’è un pappone, davanti a tutti. Accattone non ci sta. Gli prendono le convulsioni. Si butta addosso al cognato, cercando di morderlo. Si avvinghiano come due bestie. I vicini cercano di spartirlo, ma per cinque minuti buoni i due restano avvinghiati, come con la colla, urlando come bestie. [...] Restano di nuovo avvinghiati, come un corpo solo, rotolando sulla polvere.³⁷³

370 „Accattone betritt ein Häuschen, das seine: Nein, vielmehr das von Maddalena, seinem Weibsstück. Da ist Maddalena, mit dem verbundenen Bein, die die Quenglerin gibt, böse wie eine Schlange.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 1.

371 „Von einem Fensterchen aus guckt Maddalena in ein Zimmer der Zentrale, wo in Dreiergruppen ein Haufen Hurensöhne vorbeigeführt wird: Von sechzehn bis dreißig Jahre alt, mit gewissen Visagen...“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 3.

372 Bemerkenswerter Weise finden sich im 1961 fertiggestellten Drehbuch die beiden den zitierten Ausschnitten entsprechenden Passagen in abgeschwächter bzw. sogar vollkommen vom *libero indiretto* in ein neutrales sprachliches Register verwandelter Form in den Regieanweisungen wieder: „È una sola stanza, con delle misere pareti scrostate, è quasi interamente occupata da un solo lettone, miserabile. Intorni indumenti sporchi, due seggiolette, un quadro con la madonna, fastoso. Maddalena è distesa in mezzo al lettone con la gamba infasciata.“ [„Es ist ein einziger Raum, mit ärmlichen, abgeblättern Wänden, er wird von einem einzigen großen, elenden Bett fast gänzlich ausgefüllt. In der Umgebung schmutzige Kleidungsstücke, zwei Stühlchen, ein prächtiges Madonnengemälde. Maddalena liegt inmitten des großen Bettes ausgestreckt, mit dem verbundenen Bein.“ Übersetzung A.J.F.] (Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 15) / „S’apre una porta, e, condotti da altre guardie, entrano tre giovincelli, malandrini coi blu-jeans bianchi.“ [„Eine Tür öffnet sich und, geführt von anderen Wachen, treten drei Jünglinge ein, Straßenräuber mit weißen Bluejeans.“ Übersetzung A.J.F.] (Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 39). Die Anpassung Pasolinis an die Konventionen eines „filmischen Schreibens“ – und die mit diesem verbundene Abstandnahme vom charakteristischsten Stilmittel seiner Prosa – lässt sich in diesem Sinne zwischen dem Verfassen von „Trattamento“ und Drehbuch verorten.

373 „Der Schwager verscheucht Accattone wie einen Hund, indem er ihm ins Gesicht sagt, dass er ein Zuhälter ist, vor allen. Accattone macht das nicht mit. Ihn packen die Krämpfe. Er fällt über den

Bereits der Anlass des Kampfes – Giovannis Provokation – nimmt im „Trattamento“ einerseits sowie in Drehbuch und Film andererseits ganz unterschiedliche Dimensionen an. Während der Stein des Anstoßes im „Trattamento“ („Il cognato caccia via Accattone come un cane, dicendogli in faccia ch'è un pappone“) noch einigermaßen banal erscheint, verleiht Pasolini ihm in Drehbuch und Film die eindeutig schwerwiegendere Komponente der Degradierung des Vaters Accattone vor seinem Sohn („Che la faccia tua nun vojo che la veda, tu' fijo! Nun vojo che se vergogni d'avecce avuto un padre così!“).³⁷⁴ Diese Komponente zeichnet Accattones Angriff in der Perspektive des Rezipienten schließlich mit einer gewissen Erhabenheit aus, liefert sie doch eine moralische Rechtfertigung. Die Wutkrämpfe („le convulsioni“), von welchen Accattone im „Trattamento“ übermannt wird, stehen ebenso wie sein animalischer Versuch, den Gegner zu beißen („cercando di morderlo“) in unmittelbarem Gegensatz zum im Vorigen analysierten, in Stille und elegisch-sublimen Langsamkeit verlaufenden mimisch-gestischen Aufkeimen von Accattones Wut in der Filmsequenz.

Den wohl bedeutendsten Kontrast zur filmischen Umsetzung bildet schließlich die auditive Untermalung der beschriebenen Szene im „Trattamento“: An der Stelle des finalen, für Pasolinis Methode der auditiven Stilisierung und sakralen Überhöhung charakteristischen Einsatzes der Chorstimmen aus Bachs „Matthäuspassion“ im Film steht hier noch einzig der Lärm der wutentbrannten subproletarischen Stimmen der Kontrahenten; ihr animalisches Gebrüll („urlando come bestie“) (Pasolinis Drehbuch zu Accattone nimmt in Bezug auf diese Sequenz gewissermaßen eine neutrale Zwischenstellung ein, indem in ihm weder vom Gebrüll der „Bestien“ noch von einer geplanten musikalischen Begleitung die Rede ist).³⁷⁵

Erst in unmittelbarem Anschluss an die Kampfszene, auf der Seite fünf des „Trattamento“, beginnen schließlich Pasolinis handschriftlich mit Kugelschreiber eingefügte Notizen. Erst in diesen scheinen zum ersten Mal Ideen des Autors auf, welche über den homogen „subproletarisch-profanen“ Stil hinausgehen, diesen brechen

Schwager her, versucht dabei, ihn zu beißen. Sie umklammern sich wie zwei Bestien. Die Nachbarn versuchen sie zu trennen, aber für gute fünf Minuten bleiben die beiden umklammert, wie mit Kleber, wie Bestien brüllend. Wieder bleiben sie umklammert, wie ein einziger Körper, auf dem Staub kullernd.“ [Übersetzung A.J.F.]. „Trattamento di ‚Accattone‘“, S. 5.

374 „Dass ich nich' will, dass er dein Gesicht sieht, dein Sohn! Will nich', dass er sich schämt so'n Vater gehabt zu ha'm!“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, S. 54.

375 Vgl. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 54.

– und somit auf die *filmische Erneuerung* seiner charakteristischen literarischen Methode der „Sakralisierung“ des subproletarischen Kosmos verweisen.

Am Ende von Seite fünf, inmitten eines zweizeiligen Absatzes im Schreibmaschinentext, hat Pasolini als unterstrichene Notiz mit Kugelschreiber das Wort „*Funerale*“³⁷⁶ eingefügt. Tatsächlich wird der Autor/Regisseur weder im Drehbuch noch im Film unmittelbar auf die Kampfsequenz die Szene einer Beerdigung folgen lassen; allerdings findet sich schließlich im fertigen Film nur wenige Minuten vor Accattones Kampf sehr wohl eine Sequenz, welche sich mit dieser Notiz identifizieren lässt: Auf dem Weg zu Ascenzas Haus kreuzt ein offenbar auf den Friedhof zusteuender Trauerzug Accattones Weg. In einer Panoramaaufnahme, welche durch die unmittelbar anschließend montierte Großaufnahme von Accattones Gesicht als den Blick des Protagonisten verkörpernder *Point-of-View-Shot* erkennbar wird, werden entfernt, aber durch ihre Kutten identifizierbar, ein Priester und zwei Messdiener sichtbar, welche dem Leichenwagen vorauslaufen; dahinter folgt langsamen Schrittes die Beerdigungsgesellschaft. Die wiederum auf Accattones Gesicht folgende Einstellung fokussiert die zwei Messdiener und den Priester aus kürzerer Entfernung in einer Halbtotalen; der wie angewurzelt stehen gebliebene, das Geschehen betroffen und beängstigt fixierende Accattone folgt ihrem gemächlichen Schritt mit seinen Blicken, erst als der Trauerzug fast vorübergezogen ist setzt er seinen Gang fort, welcher ihn an zwei den Trauerzug ebenfalls aus einiger Entfernung beobachtenden, sich bekreuzigenden Kindern vorbeiführt.



Abb. 6, 7: Panoramaaufnahme vom Trauerzug als *Point-of-View-Shot* des stehen gebliebenen Accattones

376 Pier Paolo Pasolini: „Trattamento di ‚Accattone‘“, S. 5.



Abb. 8: Halbtotale von Priester und Messdienern Abb. 9: Gang vorbei an sich bekreuzigenden Kindern

Das auf den ersten Blick am meisten hervorstechende Merkmal der visuellen Ästhetik der Sequenz liegt zweifellos in ihrem krassen Chiaroscuro; in der extremen Kontrastierung von hellem Sandplatz und pechschwarzem Trauerzug (Abb. 6); in der Sonne blendend weißen Mauern und Accattones dunklem Oberteil (Abb. 7); schwarzen Priester- und Messdienernrocken und weißen Kutten vor weißen Hausfassaden (Abb. 8) – sowie dem schwarz gekleideten, einen langen schwarzen Schatten werfenden Accattone zwischen weißen Wolken im Hintergrund und dem schneeweißen Kleid des sich bekreuzigenden Mädchens in seinem Vordergrund (Abb. 9).

Pasolini selbst unterstreicht in seinen „Confessioni tecniche“ eben diese krasse, in *Accattone* realisierte Hell-Dunkel-Kontrastierung als ästhetische Absicht, auf welche er mit spezifischen technischen Mitteln den gesamten Film über hingearbeitet habe:

Anche gli obiettivi erano rigorosamente il 50 e il 75: obiettivi che appesantiscono la materia, esaltano il tuttotondo, il chiaroscuro, danno gravità e spesso sgradevolezza di legno parlato o molle pietra alle figure, ecc. Specie se usate con la luce ‚sporca‘ - il controluce (con la Ferrania!), che scava le orbite degli occhi, le ombre sotto il naso e intorno alla bocca, con effetti di dilatazione e sgranatura delle immagini, quasi da controtipo, ecc. [...] [È] tenendo conto di questo – di questo procedimento tecnico o se vogliamo stilistico – che è lecito parlare, io direi, di ‚religiosità‘ a proposito di *Accattone*.³⁷⁷

377 „Auch die Objektive waren rigoros das 50er und das 75er: Objektive, welche die Materie lähmen, das Tuttotondo, das Chiaroscuro erheben, den Figuren Schwere und häufig die Unbehaglichkeit wurmstichigen Holzes oder weichen Gesteins verleihen, etc.. Besonders, wenn sie mit dem ‚schmutzigen‘ Licht benutzt werden – dem Gegenlicht (mit der Ferrania!), welches die Augenhöhlen ausgräbt, die Schatten unter der Nase und um den Mund herum, mit Dehnungs- und Körnungseffekten der Bilder, gleichsam in der Art eines Negativs, etc.. Unter Berücksichtigung all dessen – dieses technischen und wenn wir so wollen stilistischen Verfahrens – ist es, so würde ich sagen, berechtigt, mit Bezug auf *Accattone* von ‚Religiösität‘ zu sprechen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2768-2869.

Nicht zufällig vereint die kurze Sequenz des „*Funerale*“ in kondensierter Form nahezu alle filmästhetischen Eigenschaften, welche Pasolini an dieser Stelle mit der für *Accattone* charakteristischen „religiosità“ in Verbindung bringt:

Der ungewöhnliche Schattenwurf in Accattones Gesicht, insbesondere um seine schwarzen Augen herum und unterhalb der Nase (Abb. 7), resultiert aus der von Pasolini beschriebenen spezifischen Lichtsetzung („la luce ‚sporca‘ – il controluce [...] che scava le orbite degli occhi, le ombre sotto il naso e intorno alla bocca“); als Effekt der „obiettivi che appesantiscono la materia“. Als Folge der von ihnen erzeugten „gravità“ erscheint die optische Grobheit und Schwere, welche von den von pechscharzen Schatten auf dem Asphalt optisch verlängerten dunklen Priester- und Ministrantenröcken ausgeht (Abb. 8). Schließlich qualifizieren ihre Erhabenheit und ihr elegisches Pathos die die Sequenz eröffnende Panoramaaufnahme (Abb. 6) als Musterfall jener Art von Einstellung, zu welcher Pasolini, ebenfalls in den „*Confessioni tecniche*“, festhält: „Non c’è niente di più tecnicamente sacro che una lenta panoramica.“³⁷⁸

Da die kurze Sequenz – abgesehen von der durch eben diese konkreten Mittel filmästhetischer Stilisierung realisierten „Sakralisierung“ des subproletarischen Kosmos – keine unverzichtbare handlungstragende Funktion erfüllt, liegt es nahe zu vermuten, dass ihr nachträglicher, handschriftlicher Einschub ins „*Trattamento*“ primär durch ihre *ästhetische Funktion* motiviert wird; eine Funktion, welche Pasolini auf die für den gesamten Film grundlegende Formel einer „*sacralità tecnica* [...] nel modo di vedere il mondo“³⁷⁹ bringt.

Der Blick auf die übrigen handschriftlichen Einschübe im „*Trattamento*“ bestätigt schließlich die These, dass Pasolini erst in einer zweiten, späteren Arbeitsphase sein Augenmerk zunehmend auf eben diese „*sacralità tecnica*“ gelegt hat, welche schließlich die filmästhetische Einzigartigkeit von *Accattone* begründen und die effektive *filmische Erneuerung* seiner literarischen Methode besiegeln wird: Auf der zwölften und letzten Seite des Manuskripts hat Pasolini, ebenfalls mit blauem Kugelschreiber, über dem Maschinentext die Notiz „davanti a una Madonna, Accattone

378 „Es gibt auf technischer Ebene nichts Heiligeres als eine langsame Panoramaaufnahme.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2768.

379 „*Technische Sakralität* in der Art, die Welt zu betrachten“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2768-2769.

si fa il segno della croce“³⁸⁰ eingefügt. Dieser Einschub, welcher die Schilderung des von Accattone, Balilla und Cartagine begangenen (mit Hilfe eines zur Tarnung mit Blumen vollgeladenen Wägelchens realisierten) Salami-Diebstahls abschließt, steht in krassem Kontrast zu seinem profanen Kontext, bzw. zu folgenden Maschinenzeilen, zwischen denen er handschriftlich geschrieben steht: „Col cuore pieno di allegria e di rinnovata fiducia nella vita i tre spingono animosi il carrettino pieno di fiori, e stanno per imboccare Ponte Milvio.“³⁸¹

In der Diebstahlsequenz des fertigen Films wird Pasolini das von Accattone zu Abschluss des begangenen Diebstahls gemachte Kreuzzeichen durch zwei sakralisierende Allusionen ersetzen: Zum einen durch den (eine Kontamination der gegensätzlichen Bildelemente in Gang setzenden) „dual frame“ der Großaufnahme von Accattones Gesicht vor der sakralen, mit Engelsstatuen verzierten Fassade einer Kirche; zum anderen durch das Kreuzzeichen in Handschellen, mit welchem Balilla den toten Accattone segnet und welches den Film abschließt.



Abb. 10: „Dual frame“ Accattones vor der sakralen Fassade **Abb. 11:** Balillas Kreuzzeichen

Trotz dieser leicht abgewandelten filmischen Realisierung erscheint der *Kreuzzeichen-*Einschub im „Trattamento“, ebenso wie jener des „*Funerale*“, bereits als allererste Keimzelle von Pasolinis visueller Stilisierung und „Sakralisierung“; als Vorläufer seiner

380 „Vor einer Madonnenfigur macht Accattone das Kreuzzeichen“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: „Trattamento di ‚Accattone‘“, S. 12.

381 „Samt mit Fröhlichkeit und mit erneuerter Lebenszuversicht gefülltem Herzen schieben die drei beherzt das Wägelchen voller Blumen und sind dabei, in den Ponte Milvio einzubiegen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd.

mit Accattone begründeten „*sacralità tecnica*“ und in diesem Sinne als essentielles Scharnier im Übergang von der literarischen zur filmischen Form.

Aus dieser Perspektive erscheint das Argument, welches Walter Siti und Franco Zabagli als Herausgeber der Bände *Per il cinema I/II* gegen die Erstveröffentlichung des „Trattamento“, gegen seine Aufnahme in die Gesamtausgabe, anführen, zumindest als überdenkenswert: „Altre carte sparse riguardanti il film sono raccolte in una cartellina di cartoncino leggero marrone, con l'intestazione autografa *Accattone*. Essa contiene [...] un trattamento anch'esso dattiloscritto dall'autore, dove la trama e gli episodi hanno già in larga parte lo sviluppo della versione definitiva.“³⁸²

Ein Blick auf die vorige Analyse lässt deutlich werden, inwieweit Sitis und Zabaglis zwar zutreffende, jedoch rein handlungsbezogene, das „trama e gli episodi“ in ihrem „sviluppo“ in den Mittelpunkt stellende Argumentation die zentrale Bedeutung des „Trattamento“ als erste nachweisbare Keimzelle für die Entwicklung von Pasolinis Filmästhetik vernachlässigt. Tatsächlich erwähnen Siti und Zabagli in den editorischen Notizen („Note e notizie sui testi“) sogar den nachträglichen handschriftlichen Einschub des „*Funerale*“, weisen auch diesem jedoch lediglich in Bezug auf seine auf den späteren Handlungsverlauf vorausdeutende, dramaturgische Funktion Bedeutung zu: „Manca ancora, nel trattamento, il fondamentale episodio del ‚sogno‘ di Accattone, anche se già un appunto manoscritto accenna al ‚funeraletto‘ che, nella scena 22 della sceneggiatura, servirà in qualche misura a prefigurarlo.“³⁸³

Der Charakter des in der handschriftlichen Notiz des „Trattamento“ zum ersten Mal auftauchenden „*Funerale*“ als Schlüsselsequenz für die Genese von Pasolinis filmästhetischer Stilisierung im Sinne einer „*sacralità tecnica*“ bleibt unbeachtet. Ebenso verweisen Siti und Zabagli zwar auf die inhaltliche Verbindung zwischen „*Funerale*“ und der im zeitlichen Verlauf des Films 60 Minuten nachgelagerten, der den Film abschließenden Diebstahlszene und somit Accattones Tod vorausgehenden Sequenz des „*Sogno*“ („servirà in qualche misura a prefigurarlo“). Das verblüffende *filmästhetische Analogieverhältnis*, welches darüber hinaus zwischen diesen beiden

382 „Andere verstreute, den Film betreffende Dokumente sind in einem leichten braunen Pappordner gesammelt, mit der handschriftlichen Aufschrift *Accattone*. Dieser enthält ein Treatment, auch dieses vom Autor handgeschrieben, in dem die Handlung und die Episoden größtenteils bereits die Entwicklung der Endversion innehaben.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 3042.

383 „Es fehlt im Treatment noch die wesentliche Episode des ‚Traumes‘ von Accattone, wenn auch eine handschriftliche Notiz auf das ‚funeraletto‘ hinweist, welches, in der Szene 22 des Drehbuchs, die Funktion haben wird, diesen in gewissem Maße vorauszuzeigen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd.

Sequenzen besteht – sowie dessen auf Pasolinis theoretische Schriften verweisende Funktion innerhalb des Films – bleiben jedoch unerwähnt.

Tatsächlich besteht zwischen den im Vorigen beschriebenen Einstellungen des „*Funerale*“ und der Sequenz des „*Sogno*“ eine beeindruckende bildkompositorische Analogie, welche sich bis ins kleinste Detail nachweisen lässt. Wie die Gegenüberstellung einiger zentraler, den beiden Sequenzen entnommener Einstellungen (Abb. 12-17) verdeutlicht, erscheinen die Bilder der späteren „*Sogno*“-Sequenz trotz ihres Settings an abweichenden Handlungsorten als *Abbilder* einprägsamer Einstellungen des „*Funerale*“. So weisen die den beiden Sequenzen entnommenen *Panoramaaufnahmen* (Abb. 12 und 15), in welchen in großer Entfernung Priester und Ministranten einer Beerdigungsgesellschaft sichtbar werden, nicht nur eine vergleichbare Einstellungsgröße und einen übereinstimmenden perspektivischen Fluchtpunkt auf; darüber hinaus verfügen sie auch über die etwa gleiche Anzahl aus einem ähnlichen Aufnahmewinkel gefilmter Bildelemente (Reihe flachgiebeliger Häuser), welche schwerpunktmäßig in der übereinstimmenden Bildhälfte (rechts) angeordnet sind. Die ebenfalls den beiden Sequenzen zur Gegenüberstellung entnommenen *Großaufnahmen von Accattones Gesicht* (Abb. 13 und 16) zeigen den Protagonisten aus ähnlicher Entfernung jeweils in der rechten Bildhälfte. Sein Oberkörper ist in übereinstimmendem Winkel nach links vorne ausgerichtet, der Lichteinfall auf sein dunkles Haar und in sein Gesicht modelliert dessen Züge in ähnlicher Weise – selbst die Mimik des Protagonisten in den beiden 60 Filmminuten auseinander liegenden Einstellungen steht in Einklang (vom kaum merklich geneigten Kopf bis zu den leicht zusammengekniffenen, das Geschehen mit einer Mischung aus Verstörung und Trauer fixierenden Augen). Allein die in Abb. 16, in Accattones „*Sogno*“, über seine Wangen rinnenden Tränen sowie die sich hinter ihm auftuende entrückende Trümmerkulisse stellen Differenzkriterien zum „*Funerale*“ dar – indem sie den poetisch-surrealen Traumcharakter der Sequenz in ihrem Gegensatz zum früheren, dem „realen“ Teil der Handlung zugehörigen Pendant betonen.

Schließlich taucht auch die bereits oben näher beschriebene Halbtotale von Priester und Ministranten in der Traumsequenz wieder auf (Abb. 14 und 17): Trotz des Austausches der Schauspieler für diese Einstellung (ein im Vergleich zum „*Funerale*“ jüngerer, dunkelhaariger Priester folgt hier einem älteren, blonden Ministranten) stimmen sowohl

das Priestergewand als auch die Haltung des Geistlichen (sein gemessener Schritt, der gesenkte Kopf, das aufgeschlagen vor sich hergetragene, schwarz eingebundene Buch) exakt mit jener des Priesters der früheren „*Funerale*“-Einstellung überein. Die Gruppe läuft in gleichem Abstand voneinander wie in Abb. 14 in die gleiche Richtung; selbst die Lichtsetzung der von hinten einfallenden, die Gestalt des Priesters nach vorne durch einen Schatten verlängernden Sonne ist die gleiche. Pasolinis charakteristisches Chiaroscuro aus „*luce ,sporca*“ und „*controluce*“ infiziert die Sequenz des „*Sogno*“ in mit der filmästhetischen Schlüsselsequenz des „*Funerale*“ vergleichbarer, intensiver Weise mit jener „*sacralità tecnica*“, durch welche der Regisseur nach eigener Aussage die „Religiösität“ des subproletarischen Kosmos stilistisch zu überhöhen beabsichtigt.

Sequenz „Funerale“

Sequenz „Sogno“



Abb. 12: Panoramaaufnahme mit Priester „*Funerale*“ **Abb. 15:** Panoramaaufnahme mit Priester „*Sogno*“



Abb. 13: Accattone als Beobachter „*Funerale*“

Abb. 16: Accattone als Beobachter „*Sogno*“



Abb. 14: Priester und Ministranten „Funerale“



Abb. 17: Priester und Ministranten „Sogno“

Während aus der gegenüberstellenden Analyse der Einstellungen in beiden Sequenzen deutlich hervorgeht, inwiefern Sitis und Zabaglis Konzept der rein inhaltlichen Vorausdeutung („prefigurazione“) kaum geeignet erscheint, deren Verhältnis erschöpfend zu beschreiben, stellt sich nun noch immer die Frage nach der genauen *Funktion* der bildkompositorischen und ästhetischen Analogien innerhalb des Films.

2.1.5 Die Theorie in der Praxis: Die Verfilmung im Langzeitgedächtnis gespeicherter, sich im Traum neu zusammensetzender „innerer Bilder“ und das Motiv kannibalistischer Einverleibung in Accattone

Pasolinis eigene Aussage, dass das wohl hervorstechendste Merkmal des Films *Accattone* sich auf die Formel eines „grave estetismo di morte“³⁸⁴ bringen lasse, erscheint zwar für beide Sequenzen als zutreffend und durchaus auch als verbindend. Da die Vielgestaltigkeit, in welcher der Todesästhetizismus bzw. die Todessymbolik den Film in nahezu all seinen Szenen durchwirkt, jedoch mehr als offensichtlich ist, vermag auch dieser „estetismo di morte“ kaum die Unmittelbarkeit der Verbindung zwischen „*Funerale*“ und „*Sogno*“ zu erklären.

Stattdessen gibt ein detaillierter Blick auf die audiovisuelle Einführung des „*Sogno*“ in den Film einen ersten Hinweis auf die *Absicht*, welche Pasolini mit dem vielschichtigen Analogieverhältnis zwischen den beiden Sequenzen verfolgt: Die allererste Einstellung der „*Sogno*“-Sequenz zeigt Accattone, von extremem Seitenlicht in das typische Chiaroscuro getaucht, in seinem Bett liegen. Die von der Lichtsetzung betonte Schönheit und Wohlgeformtheit seines Oberkörpers und seines Profils werden durch die Musik Bachs, welche zur Einführung in die Sequenz einsetzt, betont; Pasolini konstruiert hier mithilfe seines Verfahrens visueller sowie auditiver Stilisierung einen Moment der Erhabenheit inmitten der elenden Hütte Accattones. Die unmittelbar folgende Einstellung überblendet Accattones in eine Großaufnahme näher gerücktes Gesicht mit dem geometrisch perfekt komponierten Bild einer Straße, auf deren seitlich abgrenzender Brüstung der Protagonist in einiger Entfernung entlangläuft; sein Körper ist nur schemenhaft, in Form eines Schattenrisses sichtbar, in seinem Hintergrund verläuft ein kontrastloser grauer Horizont, der nichts als Leere freigibt. Die Transparenz der langsamen Überblendung erzeugt einen in dieser Form im gesamten Film einzigartigen filmischen Negativ-Effekt (eine Extremform des in Pasolinis „*Confessioni tecniche*“ beschriebenen „effett[o] di dilatazione e sgranatura delle immagini, quasi da controtipo“).³⁸⁵ Dieser Negativ-Effekt verbildlicht in genuiner Form den Übergang von der „realen“ äußeren in die mit surrealen Elementen durchsetzte onirische Innenwelt des Protagonisten – und markiert auf diese Weise alle auf die extrem stilisierte, geometrisch

384 „Getragener Todesästhetizismus“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2769.

385 Vgl. Fußnote 377

komponierte, poetische Panoramaaufnahme der Straße *folgenden* Bilder als *innere Bilder* Accattones.



Abb. 18: Chiaroscuro/Bach: Moment der Erhabenheit **Abb. 19:** Traumeinleitung durch Negativ-Effekt

In dieser Form als *innere Bilder* markiert tauchen nun die in Abb. 15, 16 und 17 abgebildeten (ästhetisch zur Sequenz des „*Funerale*“ analogen) Bilder des „*Sogno*“ auf. Wie im Vorigen beschrieben, konstruiert Pasolini ihr Analogieverhältnis zur früheren Sequenz in einer Weise, welche zwar einen Effekt des *Wiedererkennens* ermöglicht, zugleich aber (durch die abweichenden Handlungsorte, Accattones Tränen, den Austausch der Schauspieler von Priester und Ministranten) stets eine offensichtliche *Differenz* markiert. Es ist eben das Wesen der Bilder als *ungenau* Abbilder, als phantastische *Analogien*, welche ihren eigentlichen Charakter, ihre tatsächliche Funktion erkennen lässt: „Le prime immagini [del film *Edipo Re*] che si vedono [...] [s]ono dei ricordi ‚analogici‘, piuttosto che precisi“,³⁸⁶ hatte Pasolini, wie in Kapitel 1.2.5 erläutert, die Anfangssequenz seiner Mythenverfilmung beschrieben. *Analogie* und *Ungenauigkeit*, „Differenz“ also, sind die beiden zentralen Kennzeichen, welche der Autor/Regisseur in seiner Filmtheorie für die *Verfilmbarkeit von im Langzeitgedächtnis gespeicherten Bildern der Erinnerung* anführt. Erst dieser Rückgriff auf Pasolinis theoretische Konzeption der Verfilmbarkeit von *Erinnerungssequenzen* lässt unzweifelhaft deutlich werden, dass es sich bei den Einstellungen in Abb. 15, 16 und 17 um im Traum aktivierte *innere, in Accattones Gedächtnis gespeicherte Bilder* handeln muss – um Erinnerungen an das wenige Tage zuvor beobachtete „*Funerale*“

386 „Bei den ersten Bildern [des Films *Edipo Re*], die man sieht, handelt es sich eher um ‚analoge‘ als um präzise Erinnerungen“. [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2927.

(Abb. 12, 13, 14) und an die (von Pasolini durch Mittel der filmästhetischen Stilisierung konstruierte) drückende Atmosphäre, das extreme Licht der tiefstehenden Sonne, die Priester und die Ministranten, den eigenen inneren Zustand der Ergriffenheit.

Im Traum vollbringt Accattone in seinem Geist die kreative Neuzusammensetzung dieser aus seiner Erfahrung des „*Funerale*“ resultierenden (und in der Sequenz durch Pasolinis Rückgriff auf den *Point-of-view-Shot* markierten) subjektiven Erinnerungsbilder. Die beeindruckend exakte Verfilmbarkeit von Accattones träumendem Bewusstsein wird von jener unmittelbaren *medialen Kongruenz* ermöglicht, welche – der grundlegenden Erkenntnis von Pasolinis Aufsatz „Il ‚cinema di poesia‘“ gemäß – zwischen *filmischen Bildern* und *Bildern der Erinnerung und des Traumes* besteht:

Si tratta del mondo della memoria e dei sogni. Ogni sforzo ricostruttore della memoria è un ‚seguito di im-segni‘, ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica. [...] E così ogni sogno è un seguito di im-segni, che hanno tutte le caratteristiche delle sequenze cinematografiche: inquadrature di primi piani, di campi lunghi, di dettagli ecc. ecc..^{387/388}

Der in Pasolinis Perspektive in all dessen Facetten Ausdruck findende Charakter des Traums als „primordialer innerer Film“ lässt ihn für eine filmische Abbildung als prädestiniert erscheinen. Der unmittelbare, „doppelte“ Einblick, welchen die Traumsequenz zur gleichen Zeit in die *gegenwärtige* kognitive Aktivität des *träumenden* Accattone sowie darüber hinaus in sein subjektives Bewusstsein als sich an das eindringliche Erlebnis des „*Funerale*“ *Erinnernder* gewährt, erscheint als einzigartiger Kunstgriff der filmischen Veräußerlichung kognitiver Prozesse – zu welchem Pasolini durch sein eigenes innovatives Konzept einer Filmtheorie „innerer Bilder“ befähigt wird. Die in Kapitel 1.2.5 beschriebenen Intuitionen des Autors/Regisseurs zum Verhältnis *realer* visueller Perzeptionen einerseits und der *mental*en Repräsentation dieser als erinnerte, innere Bilder andererseits – in ihrer

387 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: *Empirismo eretico*, S. 168.

388 „[E]s handelt sich um die Welt der Erinnerungen und der Träume. Jeder Rekonstruktionsversuch der Erinnerung ist eine ‚Folge von Imzeichen‘, das heißt im ursprünglichen Sinne eine Filmsequenz. [...] Und so ist jeder Traum eine Folge von Imzeichen, die alle Merkmale von Filmsequenzen haben: Großaufnahmen, Halbtotale, Details etc. etc.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 51. Vgl. Fußnoten 212/213.

Entsprechung zu Michael Burkes Konzeption des Verhältnisses von „real and mental imagery“ („[T]he two forms [...] are similar in that they make use of the visual cortex. The great dissimilarity, of course, is that the one largely relies on direct stimuli from the outside world whereas the other depends mainly on mind-based input. The latter must come from long-term memory. These must be episodes that were first experienced as visual input“³⁸⁹) – erfahren in Accattones den „visual input“ des „*Funerale*“ in eine poetische „mind-based imagery“ umwandelnden Traum unmittelbare filmpraktische Anwendung.

Bereits an dieser Stelle zeigt sich in eindrücklicher Weise das untrennbare, komplexe Verzahntsein von Filmtheorie und -praxis in Pasolinis Werk – sowie der unschätzbare Gewinn, welcher aus dem beständigen Austauschprozesses zwischen beiden Dimensionen erzielt werden kann. Tatsächlich wird dieser Eindruck noch dadurch verstärkt, dass in *Accattone* neben Pasolinis theoretischen Intuitionen zur Neuzusammensetzung von erinnerten inneren Bildsequenzen im Bewusstsein des Träumenden auch das in Kapitel 1.2.6 erörterte theoretische Konzept der *Körperlichkeit* wieder auftaucht: In seiner spezifischen Ausdrucksform *kannibalistischer Einverleibung* findet es in innovativer Weise filmpraktischen Ausdruck.

Sowohl in der im „Trattamento“ als auch in der im Drehbuch zu *Accattone* beschriebenen Version der „Kampfsequenz“ äußert sich die Dimension animalischer Körperlichkeit in Accattones blindem Verlangen, sich einem wilden Tier gleich auf den Schwager zu stürzen und ihn zu beißen.

Während das „Trattamento“ nur in einem Satz auf Accattones kannibalistischen Instinkt verweist („Si butta addosso al cognato, cercando di morderlo.“)³⁹⁰, vertieft und differenziert das später verfasste Drehbuch das Motiv und verleiht ihm auf diese Weise Anschaulichkeit und Nachdruck: „Accattone perde di colpo la testa: ha inghiottito troppo. Urlando e sbavando, come preso dalle convulsioni, si butta sul cognato [...]. Cerca di morderlo, come un cane, sul collo, sulle orecchie.“³⁹¹

389 Michael Burke: *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*, S. 59.

390 Pier Paolo Pasolini: „Trattamento di ‚Accattone‘“, S. 5.

391 „Accattone verliert plötzlich den Kopf: Er hat zuviel hinuntergeschluckt. Schreiend und sabbernd, wie von Krämpfen gepackt, stürzt er sich auf den Schwager. Er versucht, ihn zu beißen, wie ein Hund, in den Hals, in die Ohren.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 54.

Bemerkenswerter Weise steht diese Passage des Drehbuchs in unmittelbarer Analogie zu der zu Eingang von Kapitel 1.2.6 zitierten, für Pasolinis Methode der *Einverleibung* literarischer Vorlagen emblematischen Passage des „Verschlingens“ von Aischylos’ Orestie: „[N]on mi è restato altro che seguire il mio profondo, avido, vorace istinto, contro il quale, come il solito, stavo cominciando [...] a combattere – [...] Mi sono gettato sul testo, a divorarlo come una belva, in pace: un cane sull’osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo.“³⁹²

Nicht nur wird in beiden Passagen der kannibalistische Akt durch ein analoges Wortfeld des lüsternen Verschlingens illustriert und körperlich greifbar gemacht („inghiottito“, „sbavando“, „morderlo“ // „avidio, vorace istinto“, „divorarlo come una belva“); darüber hinaus stimmen sowohl der Akt des Sich-auf-das-Opfer-Stürzens („si butta sul cognato“ // „Mi sono gettato sul testo“) als auch die Gleichsetzung des „Kannibalen“ mit einem vom Akt des Fressens besessenen Hund unmittelbar überein („Cerca di morderlo, come un cane, sul collo, sulle orecchie“ // „a divorarlo come una belva, in pace: un cane sull’osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe“).

In diesen bis ins motivische Detail kohärenten Analogien zwischen der Passage des *Drehbuchs* und jener der (zu einem späteren Zeitpunkt verfassten) persönlichen *Arbeitsnotizen* manifestiert sich nicht zuletzt die ungefilterte *Identifikation* Pasolinis mit dem subproletarischen Protagonisten seines ersten Films; das Sich-Selbst-Erkennen des Autors/Regisseurs in dessen Wut, seinem ungestillten Hunger, seiner fleischlichen Begierde.

Die analoge Schilderung des animalisch-instinktiven Angriffs auf den Gegner einerseits und des kannibalistischen Über-den-Text-Herfallens andererseits nähert Pasolini seinem Protagonisten an – und lässt den Akt der Adaption um so mehr als einen Akt leidenschaftlicher, explosiver Wut und überströmender Lebensenergien erscheinen (vgl. Kapitel 1.2.6).

392 „Es ist mir also nichts anderes übrig geblieben, als meinem innigen, gierigen, gefräßigen Instinkt zu folgen, gegen welchen ich wie üblich anzukämpfen begann. Ich habe mich auf den Text gestürzt, um ihn wie ein wildes Raubtier zu verschlingen, in Frieden: Ein Hund über dem Knochen, einem wundervollen, mit magerem Fleisch beladenen Knochen, zwischen die Pfoten geklemmt, um ihn zu beschützen vor einem niedrigen Sichtfeld.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: „Nota del traduttore“. Zit. nach: Giuseppe Panella: *Pier Paolo Pasolini. Il cinema come forma della letteratura*, S. 77. Vgl. Fußnote 249.

Das für die Kampfszene charakteristische Motiv des „Überströmens“ subproletarischer Vitalität deutet zudem bereits auf die Eingangssequenz von Pasolinis zweitem, an *Accattone* anschließenden Film *Mamma Roma* (1962) voraus – in welcher die Lebensenergie der Protagonisten derb-groteske Züge annimmt.

2.1.6 „Mamma Roma“: Groteske Körperlichkeit, figurative Stilisierung und das Kino als „Explosion“ von Pasolinis Leidenschaft für die physische Realität

Das Hochzeitsbankett von Mamma Romas ehemaligem Zuhälter, welches den Film eröffnet und der Filmhandlung ihren Anstoß gibt (indem es der Protagonistin einen Schritt in die „Freiheit“, in ein vermeintlich besseres, in ihren Träumen *bürgerliches* Leben mit ihrem Sohn bedeutet), wird von Pasolini gemäß der Maxime einer *grotesken Körperlichkeit* komponiert:

In einer Totale öffnet sich der Blick auf die gesamte Hochzeitsgesellschaft; die Kamera blickt aus einiger Distanz und in strenger Zentralperspektive auf eine die Bildhorizontale bildende, u-förmig auslaufende Tafel, welche von einem bodenlangen weißen Tischtuch bedeckt wird. Auf der Tafel stehen Weinflaschen, Gläser und Teller; in ihrer Mitte Platz genommen haben Carmine (Mamma Romas ehemaliger Zuhälter) und seine Braut; daneben ihre Gäste. Alle Figuren im Rücken der Tafel sitzen der Kamera direkt gegenüber, sind also in frontaler Perspektive aufgenommen. Alle erscheinen durch ihre durch und durch groteske Körperlichkeit vereint: Die zerzauste, mondgesichtige Braut; die grölend lachenden, schiefen Gesichter der Freunde Carmines – mitten zwischen ihnen steigern die drei Schweine, welche Mamma Roma Carmine als Hochzeitsgeschenk mitgebracht hat und welche vor der Tafel auf- und ablaufen den vulgären Eindruck der Szenerie noch. In analoger Weise setzt sich auch das Tischgespräch, das von Mamma Roma in ihrer lasziven Vitalität dominiert wird, aus vulgären Anspielungen, Flüchen und gegenseitigen Beleidigungen voll schwarzem Humor zusammen.

In krassem, unlösbarem Gegensatz zu dieser audiovisuellen Eskalation *grotesker Körperlichkeit* steht die *stilisierte Bildkomposition*, in welcher Pasolini dieses Bauernhochzeitsbanketts inszeniert: Die Frontalität und Statik der Szenerie, ihre Symmetrie und strenge Zentralperspektive verweisen ebenso wie direkte ikonographische Anleihen (die Tafel als Horizontale; das weiße, bodenlange Tischtuch) auf christliche Darstellungen des letzten Abendmahls in der Renaissancemalerei des 15. Jahrhunderts. In der Forschung ist von verschiedenen Autoren (zuletzt von Bernhard Groß)³⁹³ konkret auf die Nähe der Bildkomposition des Hochzeitsbanketts zu den

393 Vgl. Bernhard Groß: *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*.

Abendmahlsdarstellungen Domenico Ghirlandaios verwiesen worden; tatsächlich legt bereits Pasolini selbst in allgemeinerer, weniger auf einen konkreten Künstler bezogener Form den Bezug zu den Renaissancedarstellungen nahe, wenn er im Drehbuch zu *Mamma Roma* das Bankett als „tavolata dell’Ultima Cena“³⁹⁴ bezeichnet.

Indem die extrem stilisierte Komposition des Hochzeitsbanketts in diesem Sinne zur gleichen Zeit explizit auf *zwei* miteinander verschränkte, außerhalb des Films liegende „erhabene“, „heilige“ Kontexte verweist – auf den letzten Lebensabend Christi sowie auf dessen Darstellung durch die Meister der Renaissance – erfährt in ihr die von Pasolini in *Accattone* entwickelte (und im Vorigen anhand von Beispielen beschriebene) Strategie visueller Sakralisierung eine bedeutende Steigerung. Pasolinis *zweifache* visuelle „Heiligung“ der grotesken Körperlichkeit der sich inmitten eines kinematographisch nachgebildeten, sakralen Renaissancegemälde bewegendem subproletarischen Figuren provoziert und brüskiert, indem sie zugleich den christlichen Bezugsrahmen sowie ein sublimes Kulturgut bewusst „verunreinigt“ – und eine profane, miserable, unangepasste Existenzform am Rande der Gesellschaft ins Sakrale erhebt.

An dieser Stelle offenbart sich in diesem Sinne der unschätzbare Mehrwert einer Methode *figurativ inspirierter Stilisierung*, welche in *Accattone* nurmehr in rudimentärer Form angelegt war – und welche Pasolini von nun an in seinen Filmen immer weiter perfektioniert. Die dem Drehbuch zu *Mamma Roma* vorangestellte Widmung „[A] Roberto Longhi cui sono debitore della mia ‚fulgurazione figurativa‘“³⁹⁵ verweist ausdrücklich auf Pasolinis Bewusstwerdung über das Potential eines für seine folgenden Filme immer zentraler werdenden Einsatzes figurativer Schemata und Versatzstücke.

Nicht immer erschöpft sich die Funktion des Einsatzes solcher Schemata dabei in der provokativ-blasphemischen „Heiligung“ ins Groteske verzerrter subproletarischer Körper – mindestens genauso oft ermöglichen Pasolinis figurative Allusionen ihm intime erotische „Meditationen“ über einen in den perfekten Proportionen der Renaissancemalerei inszenierten Körper.

394 „Tafelrunde des letzten Abendmahls“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 160.

395 „Roberto Longhi, welchem ich meinen ‚figurativen Geistesblitz‘ verdanke“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 153.

Wenn etwa in der Schlusssequenz von *Mamma Roma* das Filmbild von den bildkompositorischen Prinzipien der Renaissancemalerei durchdrungen wird, so geschieht dies zum Zwecke der sinnlichen Huldigung und Ästhetisierung des zur gekreuzigten Christusfigur stilisierten jungen Protagonisten Ettore.

Die erste Einstellung der Sequenz zeigt allein Ettore's Gesicht in einer Großaufnahme. Eine langsame Fahrt, bei welcher die Kamera in Entfernung nur weniger Zentimeter seinen liegenden Körper abwärts schwebt, führt schließlich in eine Totale: Die Kamera, die nun etwa auf Höhe der Füße Ettore's platziert ist, gibt den Blick auf seinen liegenden, an Füßen und Händen an die Holzpritsche einer Besserungszelle gefesselten Körper aus extrem verzerrter Perspektive frei. Ettore befindet sich allein in der kargen, leeren Zelle; durch ein Gitterfenster in dessen Decke fällt spärliches Oberlicht auf seinen nur mit Unterwäsche bekleideten, jungen, muskulösen Körper, der durch die Befestigung von Armen und Füßen die Pose eines Gekreuzigten annimmt. Die auffällige, die nackte Körperlichkeit Ettore's ausstellende, ihn physisch greifbar erscheinen lassende Kamerafahrt aus einer Großaufnahme des Gesichts in die Totale wiederholt Pasolini zwei weitere Male (wobei die Wiederholungen durch in Parallelmontage zwischengeschaltete Szenen der Sorge und schließlich Trauer Mamma Romas um ihren Sohn unterbrochen werden).

Die räumliche Inszenierung, die Pose des gefesselten Ettore – in besonderer Weise aber die Kameraperspektive der die Fahrten jeweils abschließenden Totalen und die extreme, expressionistische Lichtführung evozieren in deutlicher Weise den kulturellen Kontext der Renaissancemalerei: Während Bildkomposition und Kameraperspektive der Darstellung des *Cristo morto* (1475-1478 ca.) durch Andrea Mantegna entsprechen, gemahnt Pasolinis Lichtsetzung an jene der Gemälde Caravaggios, deren expressives Chiaroscuro Einzelheiten des Bildes dem Blick überdeutlich darbietet, während es andere in undurchsichtiges Dunkel hüllt.³⁹⁶

396 Auf die Nähe zu Mantegna verweist u.a. Marco Antonio Bazocchi, welcher jedoch zugleich Pasolinis eigenen Unwillen betont, die perspektivische Analogie allein auf den *Cristo morto* zu beschränken. Stattdessen, so Pasolini, habe nicht zuletzt die vergleichsweise primitivere Malerei Masaccios für die Inszenierung und Bildkomposition der Szene eine entscheidende Rolle gespielt: „Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca!“ [„Ach Longhi, greifen Sie doch ein, erklären Sie es, inwiefern es nicht genügt, eine Figur in perspektivischer Verkürzung zu positionieren und sie mit den Fußsohlen im Vordergrund anzuschauen, um von einem Einfluss Mantegnas zu sprechen!“; Übersetzung A.J.F.]. Zit. nach Marco Antonio Bazocchi: *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*. Mailand: Mondadori 2007, S. 154-155.

Es ist eben diese expressive *Exposition* des subproletarischen Körpers an den liebenden, begehrenden, heiligenden Blick sowie die durch diese Exposition bedingte, unmittelbar spürbar werdende *Berührung* dieses Körpers, auf welche Pasolinis figurative Stilisierung an dieser Stelle zielt. Die Tatsache, dass diese *Berührung*, noch ehe sie dem Zuschauer bei der Rezeption des fertigen Films ermöglicht wird, als Erstem dem sie mit der Kamera vollführenden Regisseur selbst gebührt, stellt einen der ausschlaggebendsten Faktoren für Pasolinis *Übergang von der Literatur zum Film* dar – wie aus dessen eigenen Aussagen deutlich wird: „Quando faccio un film“, erklärt Pasolini die *Berührung* zwischen Regisseur und zu filmender Umwelt, „sono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente come me e lei; non c’è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c’è nella letteratura. Quindi in pratica il cinema è stato un’esplosione del mio amore per la realtà.“³⁹⁷

Es ist genau diese Explosion der leidenschaftlichen körperlichen Liebe zur „Realität“, welche dem Autor/Filmmacher zu Beginn der 1960er Jahre den entscheidenden Ansporn für seinen Schritt von der Literatur zur Regie gibt: „[L]a passione che aveva assunto la forma di grande amore per la letteratura e per la vita si era spogliata dell’amore per la letteratura diventando ciò che era davvero, ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale attorno a me.“³⁹⁸

Die passionierte, sexuell konnotierte *Berührung* der „realtà fisica“ und innerhalb dieser des lebendigen (Schauspieler-)Körpers durch den Regisseur ist hierbei durchaus nicht in einem übertragenen, sondern in einem ganz und gar wörtlichen Sinne zu verstehen, wie in eindrucksvoller Weise aus Pasolinis Beschreibung der im Vorigen analysierten, dreifach wiederholten Kamerafahrt gegen Ende des Films *Mamma Roma* hervorgeht:

[V]i sono infatti tre ‚movimenti di dolly‘ che partendo dal ‚primo piano‘ accarezzano tutto il corpo. Il ‚dolly‘ infatti consente movimenti molto dolci,

397 „Wenn ich einen Film mache, bin ich immer innerhalb der Realität, zwischen den Bäumen und den Leuten wie Sie und ich, zwischen mir und der Realität gibt es keinen Filter des Symbols oder der Konvention wie er in der Literatur besteht. Das Kino ist also gewissermaßen eine Explosion meiner Liebe für die Realität gewesen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 1302-1303. Vgl. Fußnote 272.

398 „Die Leidenschaft, die die Form einer großen Liebe zur Literatur und zum Leben angenommen hatte, hatte die Liebe zur Literatur abgelegt, um das zu werden, was sie in Wirklichkeit war, nämlich eine Leidenschaft für das Leben, für die Realität, für die physische, sexuelle, gegenständliche und existenzielle Realität um mich herum.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 1302. Vgl. Fußnote 271.

che nessun altro movimento di macchina può dare, così questo movimento dolce che si ripete tre volte, dovrebbe rappresentare quasi la dolcezza dell'affetto materno, il vagheggiamento di questo corpo che sta morendo – insomma deve dare dolcezza a questa morte terribile e l'ho appunto ripetuto tre volte come si accarezza tre volte una persona che sta morendo...³⁹⁹



399 „Tatsächlich gibt es drei ‚Dollybewegungen‘, welche, von der Großaufnahme ihren Ausgangspunkt nehmend, den gesamten Körper streicheln. Der ‚Dolly‘ erlaubt nämlich sehr sanfte Bewegungen, welche keine andere Kamerabewegung geben kann, so dass diese sanfte Bewegung, welche sich dreimal wiederholt, gleichsam die Sanftheit der mütterlichen Liebe verkörpern sollte, das Liebäugeln mit diesem sterbenden Körper – kurzum, sie soll diesem schrecklichen Tod Sanftheit verleihen und ich habe sie genau deshalb dreifach wiederholt, so wie man eine sterbende Person dreimal streichelt.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2828-2829.

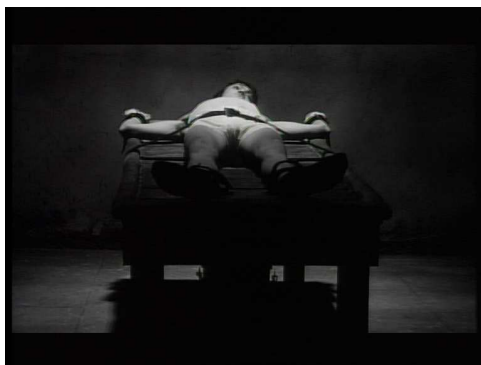


Abb. 20, 21, 22, 23

Das von Pasolinis persönlichem Begehren für den subproletarischen Körper motivierte „Streicheln“ („accarezzamento“) des sterbenden Ettore durch die filmtechnischen Mittel überträgt sich unmittelbar in das idealtypische Verhältnis des Zuschauers zum von ihm rezipierten Film. Eine gelungene filmpraktische Umsetzung dessen, was Pasolini in seinen theoretischen Texten als „poetisches“ Kino definiert („Il ‚cinema di poesia‘“), misst sich letztlich an dem Grad, in welchem es dem Regisseur gelingt, sein eigenes leidenschaftliches Verhältnis zu dem im Film dargestellten Körper, seinen eigenen körperlichen Kontakt zur physischen filmischen „Realität“ („[S]ono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente come me e lei; non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione“) auf den Zuschauer zu übertragen: „Il cinema è piatto, e la profondità in cui si perde, per esempio, una strada verso l'orizzonte, è illusoria. Più poetico il film, più questa illusione è perfetta. La sua poesia consiste nel dare allo spettatore l'impressione di essere dentro le cose, in una profondità reale e non piatta (cioè illustrativa).“⁴⁰⁰

Diesem dem Zuschauer vermittelten, in Pasolinis Definition essenziell „poetischen“ Eindruck des unmittelbaren Kontakts mit den „Dingen“ (und insbesondere mit dem im Film ausgestellten, zu „berührenden“ Körper) wohnt ein fundamental politisches Potential inne – handelt es sich bei ihm doch um genau jene Form des Austausches

400 „Das Kino ist platt, und die Tiefe, in der sich zum Beispiel eine Straße am Horizont verliert, ist illusorisch. Je poetischer der Film, desto perfekter ist diese Illusion. Seine Poesie besteht darin, dem Zuschauer den Eindruck zu geben, inmitten der Dinge zu sein, in einer realen und nicht platten (also illustrativen) Tiefe.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2796.

zwischen *Individuen*, des „rapporto tra singolo e singolo democraticamente pari“,⁴⁰¹ auf welche Pasolinis Literatur- und Filmtheorie letztlich abzielt.

Pasolinis in Kapitel 1 erörtertes, ihn mit Fassbinder verbindendes Rezeptionsmodell eines ganz und gar privaten, persönlichen, hochgradig demokratischen Austausches, erwacht im intimen visuellen „accarezzamento“ des sterbenden Körpers Ettore, welches durch jeden einzelnen Zuschauer in immer neuer Weise nachvollzogen wird, unmittelbar zum Leben.

Der vom Autor/Regisseur aufgestellte theoretische Idealtypus des Films als intimer Dialog zwischen zwei in diesem physisch zusammentreffenden Entitäten („[I]l film [...] non è un soliloquio, ma un colloquio e quindi non si può escludere l'altro termine del rapporto. [...] [L]o spettatore non è qualcosa di estraneo al film ma fa parte dello stile, della tecnica, della prosodia del film perché ne è dentro.“)⁴⁰² realisiert sich hier in anschaulicher Weise. Dieser Idealtypus widersetzt sich der gemeinhin für das Kino charakteristischen *Massenrezeption* in entschiedener Weise und adaptiert und beansprucht stattdessen ein genuin *literarisches Rezeptionsmodell* für sich, in welchem der Rezipient/Leser dem Werk gegenüber den Status eines *Individuums* einnimmt:

Cos'ha di caratteristico lo spettatore del film rispetto al lettore di libri di letteratura o di poesia? Il fatto di appartenere ad un enorme numero. Mentre il lettore di libri di poesia appartiene ad un numero che in Italia va dalle tre alle diecimila persone, o al massimo alle venti-trentamila (cioè praticamente il lettore di un libro di poesia è individuo e singolo di fronte al libro), lo spettatore cinematografico invece appartiene ad un enorme numero, ad una massa.⁴⁰³

Das erfolgreiche Herauslösen des filmischen Rezipienten aus eben dieser „Masse“ mithilfe spezifischer filmästhetischer Techniken, wie es sich am Beispiel der Sterbeszene nachvollziehen lässt, erscheint als entscheidende Etappe in Pasolinis

401 „Verhältnisses zwischen demokratisch gleichberechtigten Einzelnen“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, S. 1602-1603.

402 „Der Film ist kein Selbstgespräch, sondern ein Zwiegespräch und daher kann man den anderen Bestandteil des Verhältnisses nicht ausschließen. Der Zuschauer ist nicht eine dem Film fremde Instanz, sondern gehört zum Stil, zur Technik, zur Prosodie des Films dazu, weil er in diesen enthalten ist.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2956.

403 „Was charakterisiert den Zuschauer des Films im Vergleich zum Leser literarischer oder lyrischer Werke? Die Tatsache, dass er zu einer enormen Menge gehört. Während der Leser von Gedichtbänden zu einer Menge gehört, welche sich in Italien zwischen drei und zehntausend Personen bewegt, oder höchstens zwanzig-, dreißigtausend (der Leser eines Gedichtbandes ist also im Grunde Individuum und Einzelner gegenüber dem Buch), gehört der Kinozuschauer hingegen einer enormen Menge, einer Masse an.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd.

Passage von der Literatur zum Film. Wie im folgenden Kapitel detailliert zu zeigen sein wird, manifestiert sich diese Wendung an den *Einzelnen* – als Grundlage einer effektiven Kontamination psychologischer Diversitäten im Sinne eines „kognitiven Empirismus“ – in ganz ähnlicher Weise auch in Fassbinders literarischem sowie filmischem Frühwerk.

2.2 Von der sprachlichen zur filmischen Multiperspektivität und Stilisierung – Fassbinders Prosafragmente, Gedichte und frühe kritische Volksstücke als Laboratorium für das Modell eines kognitiven Empirismus

2.2.1 Sprachliche Multiperspektivität im Frühwerk: ‚Katzelmacher‘ (1968)

‚E se te metti sul ragionamento della fede allora ce credi, alla verginità della Madonna, ma scientificamente io per me credo che nun se possa dimostrà...‘
[Ricetto] [g]uardò gli altri tutto soddisfatto, come sempre quando ripeteva questo pezzo, che aveva imparato da un giovanotto di Tiburtino e pareva in campana a prendere pure a cazzotti uno che lo venisse a contraddire: il Lenzetta s’attaccò invece con tutte e due le mani al bordo del tavolino, e cominciò a fare ‚Pff pff pff‘, che parevano sbruffi di vapore che uscivano di sotto un coperchio chiuso male. [...] ‚A ignorante testa de c...‘ fece il Ricetto, sentendosi giustamente offeso.^{404/405}

GUNDA Und heiraten. Möchtest nicht heiraten?

FRANZ Ich weiß nicht.

GUNDA Eine Ehe, das ist schon was. Eine Regelmäßigkeit ist nicht zum Verachten.

FRANZ Man weiß nie, was kommt.⁴⁰⁶

Die beiden Passagen aus Pasolinis *Ragazzi di vita* sowie aus Fassbinders erstem, insbesondere durch seine Verfilmung im Jahr 1969 zu Erfolg und relativer Bekanntheit gelangten Theaterstück *Katzelmacher* (1968) erscheinen auf den ersten Blick recht unterschiedlich; auch ihre Protagonisten – einerseits der römische Subproletarier Ricetto, andererseits die kleinbürgerlichen bayerischen Dorfjünglichen Gunda und Franz – scheinen im Kontext des Romans resp. des Dramas nicht mehr gemeinsam zu haben als ihr Ausgeschlossensein von einem gesellschaftlichen „Zentrum“, welches ihnen mal als verachtens-, ein anderes mal als erstrebenswert erscheint.

404 Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Mailand: Garzanti 2009, S. 134-135.

405 „Wennde dich nun auf die Lehren des Glaubens einläßt, dann glaubste natürlich an die Jungfräulichkeit der Madonna, aber wissenschaftlich glaub ich, daß man das nich beweisen kann...“ – [Ricetto] sah die beiden anderen tiefbefriedigt an, wie immer, wenn er dieses Stück runterspulte, das er von ’nem Typ aus Tiburtino aufgeschnappt hatte, und er wäre sogar bereit gewesen, einen, der ihm widersprach, zu verprügeln. Lenzetta hielt sich stattdessen mit beiden Händen am Tischrand fest und machte „Pff, pff, pff!“, was sich anhörte wie Dampf aus einem schlecht verschlossenen Kochtopf. [...] „Mann, bist du ’n ungebildeter Holzkopp“, sagte Ricetto und fühlte sich zu Recht beleidigt.“ Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 117-118.

406 Rainer Werner Fassbinder: *Theaterstücke*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2005, S. 101.

Tatsächlich offenbaren jedoch die fehlerhaft-jargonsprachlich wiedergegebenen *sprachlichen Versatzstücke* im Zentrum beider Passagen („scientificamente io per me credo che nun se possa dimostrà“⁴⁰⁷ // „Eine Ehe, das ist schon was. Eine Regelmäßigkeit ist nicht zum Verachten“) sowie die inbrünstig-stolze Überzeugung, mit welcher diese von ihren Sprechern vorgetragen werden, eine bedeutende Gemeinsamkeit des literarischen Frühwerks der beiden Autoren/Regisseure, welcher bis zu diesem Punkt in der Forschung keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt worden ist: Pasolinis *Ragazzi* sprechen an dieser Stelle ebenso wie Fassbinders Dorfjünglinge eine Sprache, welche nicht die ihre ist; sie adaptieren in ungeschickter, dilettantischer Weise Sprachschablonen, welche ihnen nicht angehören, welche sie sich aber dennoch in unreflektierter Weise anverwandt haben, um mit ihnen vor anderen Figuren als intelligent und moralisch wie kulturell versiert zu erscheinen.

Statt jedoch tatsächlich in erfolgreicher Weise dieses idealisierte Fremdbild ihrer Selbst zu transportieren, enthüllen die aufgeschnappten Phrasen, welche die Figuren hier rezitieren, in ihrer Naivität und Fehlerhaftigkeit nurmehr das Minderwertigkeitsgefühl ihrer Sprecher. In subtiler Weise vermitteln sie dem Leser deren (vergeblichen) Wunsch nach einem Anders-Sein, welches ihnen gesellschaftliche Zugehörigkeit garantieren und sie aus ihrem faktischen prekär-peripheren Status befreien könnte.

Pasolinis Motivation, seinen Protagonisten in *Ragazzi di vita* Schablonen und Versatzstücke einer „geliehenen“, im Vergleich zu ihrer eigenen vermeintlich gebildeteren Sprache in den Mund zu legen – und diese zugleich explizit als gedankenlos übernommenes Gedankengut einer dem Subproletariat „überlegenen“ Klasse (hier indirekt präsent im „giovannotto di Tiburtino“) zu kennzeichnen – ist in diesem Sinne ebenso wie Fassbinders eine politische: Das in ihrer Sprache Ausdruck findende Streben der Figuren nach einem sozialen Aufstieg erscheint nicht als ein intrinsischer, sondern als ein fremdbestimmter, gesellschaftlich induzierter Wunsch, welcher in Pasolinis Augen einzig in einem „[sottoproletariato] già corrott[o] dalle influenze della piccola borghesia“⁴⁰⁸ Wurzeln fassen kann. Was Pasolini in Ansätzen bereits in *Ragazzi di vita* und in deutlicherer Form wenige Jahre später in seinem Film

407 „[W]issenschaftlich glaub ich, daß man das nicht beweisen kann“. Übersetzung von Moshe Kahn. In: Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009, S. 118.

408 „Subproletariat, welches bereits von den Einflüssen des Kleinbürgertums korrumpiert ist“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*. Parma: Ugo Guanda 1992, S. 60.

Mamma Roma (dessen Protagonistin in tragischer Weise in ihren kleinbürgerlichen Ambitionen scheitert) anzuprangern sucht ist „un sottoproletariato nella fase in cui tende a diventare piccola borghesia e quindi, forse, fascista, conformista, eccetera; il sottoproletariato nel momento in cui non è più barricato nelle sue borgate ma è esposto e aperto all'influenza [...] della classe dominante attraverso la televisione, la moda e così via.“⁴⁰⁹

Einem spiegelbildlichen Prozess in der deutschen Gesellschaft der 1960er Jahre sucht Fassbinder durch die Theatersprache in *Katzelmacher* Ausdruck zu verleihen.

Die Protagonisten seiner bayerischen Provinzhölle erscheinen genau jenen Einflüssen ausgesetzt und von genau jenen manipulativen Illusionen korrumpiert, welche in Pasolinis Augen das italienische Subproletariat der Wirtschaftswunderjahre zusehends „deformieren“. Fassbinder wählt eine zu der von Pasolini beschriebenen „influenza [...] della classe dominante attraverso la televisione“ analoge, den repressiven Charakter des Mediums fokussierende Formulierung, wenn er das Fernsehen als „phantasietötendes Unterdrückungsmittel“⁴¹⁰ bezeichnet. Eben dieser Charakter des Fernsehens wird an zahlreichen Stellen des Dramas *Katzelmacher* explizit gemacht; das Fernsehen bestimmt als Maschinerie zur Induktion fremder Wünsche, falscher Illusionen und kleinbürgerlich-faschistischen Gedankenguts einen großen Teil der Phantasien der Figuren. So wird das Aufstellen eines Fernsehgerätes im Stammlokal von diesen als Ereignis begrüßt („PAUL In der Krone haben sie jetzt einen Fernseher, da geh ich hin. [...] Schlager singen sie und so.“)⁴¹¹ Im Folgenden drehen sich die Phantasien der Protagonisten darum, Teil der überlegenen, bunten, dem eigenen Leben vermeintlich Bedeutung verleihenden Fernsehwelt zu sein – um sich auf diese Weise von der Bedeutungslosigkeit der anderen Provinzjünglichen abzusetzen; deren neidische Bewunderung auf sich zu ziehen („INGRID Ich werd singen, und du wirst es sehen im Fernsehen, und dann wird es dir recht stinken. / GUNDA So wie du aus dem Maul stinkst, so kann es mir gar nicht stinken.“)⁴¹²

409 „Ein Subproletariat in der Phase, in welcher es dazu tendiert, Kleinbürgertum zu werden und also vielleicht faschistisch, konformistisch etc.; das Subproletariat in jenem Moment, in dem es nicht mehr in seinen *borgate* verbarrikadiert ist, sondern dem Einfluss der dominanten Klasse durch das Fernsehen, die Mode usw. ausgesetzt und dafür offen ist.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd.

410 Fassbinder während der Dreharbeiten zu *Lili Marleen*. In: W. Limmer: *Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher*. Reinbek bei Hamburg: Suhrkamp 1981, S. 59.

411 Rainer Werner Fassbinder: *Theaterstücke*, S. 89.

412 Ebd., S. 95.

In besonders anschaulicher Weise manifestiert sich die Macht und Dominanz von Stereotypen, Film und Fernsehen entnommenen Gedankenschablonen schließlich in den medial induzierten Gewaltphantasien der jungen Protagonisten, welche um das kollektive Verprügeln des als „Gastarbeiter“ in ihrem Dorf neu angekommenen Griechen Jorgos kreisen:

PAUL Auf Lederjacken tät ich stehen. Wenn es Aufwand macht, ist es immer besser.

ERICH Und was kostet die? Dreihundert Mark.

PAUL Ich werd verrückt.

ERICH Aber es gibt so Jacken von die Amis. Blau. Und hinten kann man was draufkleben. Chikago Rockers oder so.

PAUL Besser wie nichts.

ERICH Und jeder muss einen Schlagring haben. Mit dem in der Tasche ist es ein ganz anderes Gefühl. Der Bruno macht auch mit. Er hat es mir schon gesagt.

PAUL Jetzt sind wir schon zehn. Mit Lederjacken ist es trotzdem besser.⁴¹³

Mit der an die Vorstellungswelt der von ihnen perzipierten Hollywoodfilme gemahnenden *Verkleidung* („Jacken von die Amis“, „Chikago Rockers oder so“) verfolgen die Jugendlichen auf Ebene der eigenen Körperlichkeit eben jene Absicht, welche sich in subtiler Weise auch aus ihrer „geliehenen“ Sprache ablesen lässt: Die Maskierung und Aufwertung des minderwertigen Selbst mit Hilfe fremder Versatzstücke.

Während Fassbinder den Wunsch der Protagonisten nach *körperlicher* Maskierung in innovativer Weise mit dem zeitgenössischen Medium Film und Fernsehen in Verbindung bringt, greift er für die Gestaltung der *sprachlichen* Maskierung innerhalb seines Dramas auf ein prominentes historisches Modell und Vorbild aus der deutschsprachigen Literaturgeschichte der 1920er und 1930er Jahre zurück: Fassbinders dramatische Arbeiten erscheinen, insbesondere in seiner frühen Schaffensperiode und im Arbeitszusammenhang mit dem Münchener *Antiteater*, ganz wesentlich von der Dramaturgie der kritischen Volksstücke Marieluise Fleißers und Ödön von Horváths geprägt.

„[Das Publikum] hat sich leider entwöhnt auf das Wort im Drama zu achten, es sieht oft nur die Handlung – es sieht wohl die dramatische Handlung, aber den dramatischen

413 Ebd., S. 101.

Dialog hört es nicht mehr“;⁴¹⁴ mit diesen Worten beschreibt Horváth in seinem dramaturgischen Manifest *Gebrauchsanweisung* (1932) die Sprach-Vergessenheit der zeitgenössischen Rezipienten, welcher er mit der innovativen Dramaturgie seiner „kritischen Volksstücke“ entgegenzuwirken sucht. Der bewusste Einsatz der Theatersprache als markiert „fremde“, „geliehene“ Sprache – wie ihn die eingangs zitierten Passagen aus *Ragazzi di vita* und *Katzelmacher* offenbaren – steht als charakteristische gesellschaftskritische Methode im Zentrum von Horváths theoretischen sowie dramatischen Schriften.

Horváth sucht mit Hilfe dieser Methode die Anfänge einer gesellschaftlichen Tendenz der Weimarer Republik zu entlarven, welche er als gefährlich erkennt, noch bevor sie sich tatsächlich in ihrer ganzen Gewalt zu manifestieren beginnt: Den unterschwelligem Faschismus, der in repressiver und manipulativer Weise immer deutlicheren Eingang in den Geist des Kleinbürgertums der 1920er und 1930er Jahre erhält. Durch das Mittel des „Bildungsjargons“, welcher die Theatersprache seiner Stücke kennzeichnet, demaskiert Horváth das falsche Selbstbild sowie das entfremdete Bewusstsein seiner kleinbürgerlichen Protagonisten – ein Bewusstsein, welches sie zu prototypischen „Wegbereitern des Faschismus“ macht.

Indem die dem „Bildungsjargon“ anheim gefallenen Figuren in Form von Sprichwörtern, „Kalendersprüchen“ und allerlei weiteren „geliehenen“ Sprachschablonen eine „fremde“ Sprache rezitieren, welche zu ihrer „eigenen“, fehlerhaften kontrastiert, diese teilweise ersetzt und auf diese Weise an Stelle eines individuellen Ausdrucks getreten ist, suchen sie (in hilfloser, mal lächerlicher, mal bemitleidenswerter Weise) ihren Ausschluss aus der herrschenden, bürgerlichen, vermeintlich gebildeteren Klasse zu überwinden.

Die „Demaskierung des Bewusstseins“,⁴¹⁵ welche der Autor in der *Gebrauchsanweisung* als Hauptintention seiner Dramaturgie definiert („ich habe kein anderes Ziel, als wie dies“),⁴¹⁶ erscheint als eine subtile, da der Sprache selbst eingeschriebene gesellschaftskritische Methode, deren hervorstechendstes Kennzeichen in der *Doppeltheit* liegt, auf welcher sie fußt: Ganz und gar im Einklang mit der

414 Ödön von Horváth: „Gebrauchsanweisung“. In: *Gesammelte Werke, Band 11, Sportmärchen, andere Prosa und Verse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 215-221. Hier S. 215.

415 Ebd., S. 216.

416 Ebd.

Maxime der in Pasolinis und Fassbinders theoretischen wie künstlerischen Texten und Filmen stets aufrecht erhaltenen *Multiperspektivität* (vgl. Kapitel 1.1) liegt auch der Dramaturgie Horváths die Erkenntnis zugrunde, dass die Kontamination konträrer Subjektperspektiven (welche im „Bildungsjargon“ wie beschrieben Ausdruck erfährt) in einem Kunstwerk – und schließlich im Geiste von dessen Rezipienten – als das gesellschaftskritisch effektivste künstlerische Mittel angesehen werden kann.

Eine weitere vorbildhafte Exponentin einer solchen Dramaturgie der Kontamination von Subjektperspektiven im Sinne des *kognitiven Empirismus* findet Fassbinder in Marieluise Fleißer, einer Zeitgenossin Horváths, deren Dramen auf Ebene ihrer „doppelbödigen“ Theatersprache in ganz ähnlicher Weise die Adaption „fremder“ Sprach- und somit Gedankenschablonen vor Augen führen.

Hierbei ist es insbesondere Fleißers Drama *Pioniere in Ingolstadt* (1926) – dessen erste Inszenierung 1929 bekanntermaßen unter der Einflussnahme Bertolt Brechts zu einem (für Fleißer in seinen Konsequenzen schmerzhaften) Theaterskandal gereichte –, welches Ende der 1960er Jahre im Kontext des Münchner *Antiteaters* das Interesse des jungen Fassbinders weckt:

Dazwischen [zwischen den Inszenierungen von Bruckners *Die Verbrecher* und *Krankheit der Jugend*, A.J.F.] lagen die *Pioniere in Ingolstadt*, wo ich versucht habe, was von Stücken zu begreifen, davon, wie Stücke gebaut sind oder wie man sie, um etwas zu sagen, ändern kann oder müsste. Das war an sich schon eine ganz entscheidende Zeit⁴¹⁷,

beschreibt Fassbinder selbst den entscheidenden Einfluss Fleißers auf seine eigene Dramaturgie. Das später in *Antiteater* umbenannte Münchner *Action-Theater*, welches Fassbinders erste Theaterarbeitsphase prägt, hatte ursprünglich die Inszenierung einiger Horváth-Dramen geplant, dieses Projekt jedoch schließlich durch die Inszenierung der *Pioniere* ersetzt, welche im Februar 1968 unter dem Titel *Zum Beispiel Ingolstadt* zur Aufführung gelangten.⁴¹⁸

Fassbinders in diesem Zusammenhang erlangte Vertrautheit mit den kritischen Volksstücken sowohl Horváths als auch Fleißers lässt sich jedoch nicht allein im Kontext seines Münchner Theaterkollektivs begreifen; sie steht vielmehr im

417 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 63.

418 Vgl. zur Geschichte des *Action-Theaters* und *Antiteaters* die detaillierte Studie David Barnetts: *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*, Dt. von Sabine Bayerl. Berlin: Henschel 2012.

Zusammenhang mit einer generellen „Renaissance“ des „kritischen Volksstücks“ der Weimarer Republik beinahe vierzig Jahre nach seiner ersten Blütezeit: Im Westdeutschland der 1960er und 1970er Jahre wird Horváths und Fleißers gesellschaftskritische Volksstückkonzeption von Autoren wie Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz und eben dem jungen Fassbinder begeistert wiederentdeckt.⁴¹⁹

Die Dramatiker erkennen in der „doppelbödigen“ Theatersprache Horváths und Fleißers insofern ein ideales Vehikel für ihre eigenen politischen Ambitionen, als dass auch ihre Gesellschaftskritik auf einen latenten Faschismus zielt, welcher in ihren Augen die Nachkriegszeit überdauert und sich im Geist der westdeutschen Bevölkerung festgesetzt hat.

Zur Entlarvung dieses latenten Faschismus setzt Fassbinder in seinen ersten Theaterstücken auf einen fleißer- und horváthartigen sprachlichen Realismus, welcher „im Publikum entsteht, im Kopf des Zuschauers“.⁴²⁰

Insbesondere im Theaterstück *Katzelmacher* lässt sich die vom jungen Fassbinder gerade erst entdeckte gesellschaftskritisch wirksame Sprachkonzeption anschaulich nachvollziehen. Es erscheint in diesem Sinne (und angesichts der relativen Handlungsarmut des Stückes) legitim, zu vermuten, dass es nicht zuletzt der gelungenen Adaption der „Doppeltheit“ der Fleißerschen und Horváthschen Theatersprache geschuldet ist, dass *Katzelmacher* bis heute „mit 88 Inszenierungen (bis 2005) eines von Fassbinders weltweit meistgespielten Stücken“⁴²¹ ist.

Aus den Dialogen *Katzelmachers* lassen sich drei wesentliche unterschwellige Kontexte ablesen, welche für die Figuren als „Quellen“ fungieren, aus denen sie fremde Versatzstücke für ihr „eigenes“ Sprechen schöpfen:

Zum einen liegt ihren Dialogen ein beeindruckendes Reservoir deutscher Sprichwörter und „Binsenweisheiten“ zugrunde, welche einander in ihrer Banalität überbieten – und dies umso mehr, als dass sie von den Protagonisten des Stückes häufig falsch erinnert und somit fehlerhaft wiedergegeben werden. Diese „Binsenweisheiten“, welche den Figuren in ihrer kleingeistigen Borniertheit als unantastbares und unumstößliches, ihrem

419 Vgl. zum Kontext der „Wiedergeburt“ des „kritischen Volksstücks“ u.a. Teodoro Scamardi: *Teatro della quotidianità in Germania. Dagli psicogrammi sociali di M. Fleißer all'antiteater di R. W. Fassbinder*. Bari: Edizioni Dedalo 1987.

420 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 357.

421 Michael Töteberg/Karlheinz Braun: „Anmerkungen, Daten“. In: Rainer Werner Fassbinder: *Theaterstücke*. S. 651-673, hier S. 656.

Leben Orientierung lieferndes Regelwerk zu dienen scheinen, drehen sich in der Hauptsache um Moralvorstellungen, welche als typisch „deutsche Tugenden“ erscheinen. An „Fleiß“, „Ordnung“, „Ruhe“ und „Scham“ gemahnende Phrasen durchziehen das gesamte Stück *Katzelmacher*; gebetsmühlenartig werden sie von den Figuren in leicht variierender Form wiederholt, was dem Zuschauer ihre Sinnleere nur noch offensichtlicher vor Augen treten lässt:

So pocht Elisabeth – in ihrer Funktion als Besitzerin einer Wundertütenfabrik die Karikatur einer rücksichtslosen Kapitalistin – unermüdlich auf die Tugend des ihren Gewinn steigernden *Fleißes* („Die Arbeit ist leicht zum Lernen, aber schnell muss es gehen, weil die Produktivität darunter leidet. [...] Einen strebsamen Menschen hab ich gesucht, weil mit der Faulheit ist nichts zum Verdienen. Jetzt wissen sie alles.“).⁴²² Das inbrünstig von ihr vorgetragene deutsche Sprichwort des „Von nichts kommt nichts“⁴²³ – tatsächlich ja bis zum heutigen Tag als Credo einer „kapitalistischen“ Alltagslogik gebräuchlich – führt anschaulich die Fremdbestimmtheit von Elisabeths Denken vor Augen.

Insbesondere durch den forcierten Einsatz von Sprichwörtern wie diesen gelingt es Fassbinder, die blinde (kleinbürgerliche) gesellschaftliche Determiniertheit der Figuren greifbar werden zu lassen, die an Stelle eines aufgeklärtern „Sapere aude“ getreten ist; ihren eigenen Verstand gleichsam abgelöst hat. Die fremde „Stimme“ einer latent faschistischen Mentalität spricht – mit auf jeweils unterschiedliche „deutschen Tugenden“ verschobenem Akzent – letztlich aus den Dialogen ausnahmslos aller Figuren *Katzelmachers*:

So besteht Helga auf der Wiederherstellung der vermeintlich durch die Ankunft des „Gastarbeiters“ Jorgos im Dorf verlorenen gegangenen *Ordnung* („Eine Ordnung muss wieder her.“)⁴²⁴; Gunda appelliert mit der absurden Neuschöpfung eines nicht existenten Sprichwortes ans verlorene *Schamgefühl* („Wo keine Scham ist, ist keine Scham“),⁴²⁵ und beide glorifizieren schließlich in trauter Einigkeit den Wert der *Ruhe* und des Friedens („GUNDA Weil der eine Unordnung gebracht hat, weil wir unsere Ruhe wollen. / HELGA Ein Frieden ist wichtig für uns.“).⁴²⁶

422 Rainer Werner Fassbinder: *Theaterstücke*, S. 88.

423 Ebd., S. 90.

424 Ebd., S. 104.

425 Ebd., S. 97.

426 Ebd., S. 99.

Schlussendlich tritt an Stelle reflektierten Handelns ein weiterer Gemeinplatz, welcher das Verharren in der immergleichen, einander feindlichen, resignierten Stumpfheit rechtfertigt: „FRANZ Die Sachen sind so wie sie sind, da kannst nichts ändern.“⁴²⁷

Neben dem obsessiven Gebrauch verformter Sprichwörter und Gemeinplätze scheint in *Katzelmacher* jedoch noch ein weiterer „fremd-sprachlicher“ Kontext auf, welcher die Dialoge der Dorfjugendlichen kontaminiert, ihre „eigene“ Sprache und Gedanken entkräftet und überblendet: Insbesondere die weiblichen Protagonistinnen kreisen in ihren Gesprächen um ein aus Schlagern und Liebesfilmen unreflektiert übernommenes Liebesideal, dessen vorgefertigte Sprachschablonen sie in dilettantischer Weise auf ihre eigene Situation übertragen. „Wo ich meine Liebe hintue, bleibt mir überlassen.“⁴²⁸ mit dieser ungeschickten Formulierung stilisiert sich etwa Marie zu einer romantischen Heldin und beschreibt im Folgenden ihre Gefühle zu Jorgos in der einzigen, gesellschaftlich induzierten Weise, zu welcher sie in der Lage ist: Als Produkt der Kulturindustrie und somit als Gefühl aus zweiter Hand („Eine Liebe spür ich wie wenn sie singen in ihre Lieder [sic!].“).⁴²⁹

Die in *Katzelmacher* waltende Allmacht eines kleinbürgerlich-„tugendhaften“ Regelwerks sowie einer unechten, kulturindustriell infiltrierten Liebes-Ideologie wird schließlich nur noch von einer dritten und letzten „fremden“ Stimme übertroffen: Von jener vermeintlicher „Autoritätsfiguren“, auf welche sich die Protagonisten zu ihrer eigenen Entlastung berufen. So zitiert etwa Bruno stolz die bürokratisch-amtliche Autorität („Das hat der Mann in München gesagt, von der Fremdarbeiterstelle. So muss man es machen, es wird mehr produziert, wenn die da sind und das Geld bleibt im Land. [...] Das ist ein Trick. Und das ist für Deutschland.“),⁴³⁰ während Gunda die Lösung ihrer Probleme mit Jorgos der kirchlichen Autorität überträgt („Dem Pfarrer sollte man das sagen. Weil wenn da keine Schamhaftigkeit nicht ist [sic!]“).⁴³¹

Auch die „christliche Moral“ geht zu guter Letzt in das sprachliche Pasticheprinzip des Stückes ein, wenn die Jugendlichen feststellen, dass der griechische „Gastarbeiter“ „bestimmt kein Christ nicht [sic!]“⁴³² sei – oder wenn sie schließlich im Chor einen

427 Ebd., S. 99.

428 Ebd., S. 94.

429 Ebd., S. 91.

430 Ebd., S. 105.

431 Ebd., S. 97.

432 Ebd., S. 97.

entstellten Psalm rezitieren, welcher sich auf das „Opfer“ Jorgos beziehen lässt und ihren unterschweligen Aggressionen diesem gegenüber Ausdruck verleiht: „Das Blut zeichnet unsere Tür. / Denn er ist das rechte Osterlamm. / In heißer Liebe für uns gebraten.“⁴³³

Für seine Parodie biblischer Psalmen, welche den Figuren offenbar eingeschärft wurden und welche nun von ihnen in verzerrter Form im Chor vorgetragen werden, hat Fassbinder vermutlich Marieluise Fleißers Erstlingswerk *Fegefeuer in Ingolstadt* (1924) als Modell gedient. Zu ihrer Motivation, christliche Psalmen für ihre „doppelbödig“, die Determiniertheit der Figuren entlarvende Theatersprache in Anspruch zu nehmen, erklärt die Autorin rückblickend:

[Es] brachen plötzlich und im Nachhinein die religiösen Zwänge aus mir heraus, von denen ich vollgesogen war, ohne dass ich es wusste. So ist es auch ein Stück geworden über eingepfote Religion, die junge Menschen wie Fremdkörper abstoßen möchten und doch schleppen sie sie die ganze Zeit mit sich herum.⁴³⁴

Fassbinders von dem beschriebenen „Kontaminationsprinzip“ gekennzeichnete Theatersprache verdeutlicht dem Zuschauer auf subtile Weise, inwiefern sich die Figuren von religiösen Lehrsätzen, vorgefertigten Gedankenschablonen, Schlagern der Kulturindustrie und Autoritätspersonen das eigene Sprechen und offenbar auch das eigene Denken und die eigene Phantasie abnehmen lassen.

Die im dramatischen Dialog angelegte *Multiperspektivität*, welche durch die zahlreichen verwobenen Kontexte und „fremden“ Gedankenquellen aufrecht erhalten wird, verlangt dem Zuschauer die gedankliche Bezugnahme auf seine eigene gesellschaftliche Wirklichkeit ab, welcher die mannigfaltigen „Lehrsätze“ entstammen. Es ist auf diese Weise dem Rezipienten überlassen, die kleinbürgerlich-faschistoide Moral der Figuren zu entlarven und sich selbst zu ihr zu positionieren. Der „Doppelcharakter“ von Fassbinders Sprache liefert in diesem Sinne kein explizites und vorgefertigtes gesellschaftskritisches Statement; er fordert stattdessen – genau wie die profan-sublime

433 Ebd., S. 98.

434 Marieluise Fleißer: „Das erste Stück“. Verfasst 1973 für die WDR-Sendereihe „Wie ich anfang“. Typoskript aus dem Marie Luise Fleißer Archiv, Ingolstadt. Zit. nach: Münchner Kammerspiele. Marieluise Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Material zur Inszenierung. Im Internet unter: http://www.muenchner-kammerspiele.de/download/1525_Fegefeuer%20in%20Ingolstadt_bm.pdf, letzter Abruf am 23.08.2014.

„Doppeltheit“ der Sprache in *Ragazzi di vita* – eine vielschichtige, zwischen den Kontexten und Perspektiven vermittelnde, hochgradig *aktive* Rezeption. An dieser Stelle offenbart sich in anschaulicher Weise das Wirken des in Kapitel 1.2.3 im Detail beschriebenen Grundprinzips des *kognitiven Empirismus* in der künstlerischen Praxis: Die Theatersprache *Katzelmachers* konfrontiert den Zuschauer mit mehreren widerstreitenden, einander kontaminierenden psychologischen Diversitäten, um ihm auf diese Weise seine eigene, gesellschaftlich determinierte psychologische Konstitution und seinen Standpunkt dem dramatischen Geschehen gegenüber ins Bewusstsein zu bringen.

2.2.2 Der „Doppelcharakter“ der dramatischen Sprache als Verbindungslinie zwischen Fassbinders, Pasolinis und Horváths Theaterkonzeption – ‚Katzelmacher‘, ‚Orgia‘ und ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘

Bemerkenswerter Weise beinhaltet Pasolinis im Entstehungsjahr des Stückes *Katzelmacher* verfasstes *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) den Entwurf einer Konzeption theatraler Sprache, welche erstaunliche Analogien zu Fassbinders auf Horváth basierendem Konzept aufweist. Diese Analogien, welche bisher in der Forschung keinerlei Beachtung gefunden haben und welche ich erstmals in meinem Beitrag zum vom *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* und der *Cineteca di Bologna* herausgegebenen Band *Pasolini e il teatro* beschrieben habe,⁴³⁵ betreffen nicht allein die bewusst konstruierte, die Gesellschaftskritik des Autors subtil transportierende „Doppelbödigkeit“ der Sprache, sondern darüber hinaus auch das von Pasolini implizierte dramatische Rezeptionsmodell.

„Il teatro di parola (e per questo io l’ho concepito, e cerco di attuarlo) si oppone in modo totale alla cultura di massa: che è terroristica, repressiva, stereotipa, disumana, essa sì, anti-democratica”,⁴³⁶ formuliert Pasolini die gesellschaftskritische Absicht, welche hinter seinem Theater steht – und steht damit ideologisch einmal mehr in einer Linie mit Fassbinder und dessen (anhand von *Katzelmacher* illustrierter) Einschätzung des Massenmediums Fernsehen als „phantasietötendes Unterdrückungsmittel”.⁴³⁷ Bereits in Pasolinis Definition seines Theaters als gegen die Massenkultur gerichtetes „teatro di parola“, dessen hervorstechendstes Kennzeichen die dramatische Wiederentdeckung des „Wortes“⁴³⁸ darstelle, lässt sich zudem genau jene Horváthsche Theaterkonzeption wiedererkennen, welche Fassbinder als Vorbild dient („[Das Publikum] hat sich leider entwöhnt auf das Wort im Drama zu achten, es sieht oft nur

435 Anne Julia Fett: „Il carattere ‚doppio‘ del linguaggio teatrale in *Orgia* di Pasolini e *Katzelmacher* di Fassbinder“. In: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini (Hrsg.): *Pasolini e il teatro*. Venedig: Marsilio Editori 2012, S. 140-148.

436 „Das *Teatro di parola* (und hierfür habe ich es konzipiert und versuche es zu realisieren) stellt sich in absoluter Weise der Massenkultur entgegen; welche terroristisch, repressiv, stereotyp, unmenschlich, ja, anti-demokratisch ist.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, hrsg. von Walter Siti und Silvia De Laude. Mailand: Mondadori 2001, S. 350.

437 Vgl. Fußnote 410.

438 Und demnach „la mancanza quasi totale dell’azione scenica“ [„die fast vollkommene Ermangelung der szenischen Handlung“, Übersetzung A.J.F.].

die Handlung – – es sieht wohl die dramatische Handlung, aber den dramatischen Dialog hört es nicht mehr“).⁴³⁹

Genau wie bei Horváths *Gebrauchsanweisung* handelt es sich bei Pasolinis *Manifesto* um eine Art künstlerisch-politisches Bekenntnis, oder aber, wie Walter Siti treffend feststellt, um eine „teoria che è derivata dai testi, caricandoli di desiderio politico.“⁴⁴⁰

Dieser „desiderio politico“ drückt sich in Pasolinis Theater in der gleichen Weise aus, in welcher er sich im Theater Horváths und Fassbinders beobachten lässt: In Form einer Theatersprache, welche in ihrer markierten „Doppeltheit“ auf das reflektierte Bewusstsein eines *aktiven* Zuschauers wirkt und diesen so zu neuen „Ideen“ bezüglich seines eigenen Standpunktes in der Gesellschaft anregt: „Venite ad assistere alle rappresentazioni del ‚teatro di parola‘ con l’idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e *quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro*).“⁴⁴¹

Anhand von Pasolinis im Entstehungsjahr von *Katzelmacher* (1968) in Turin uraufgeführtem Drama *Orgia* lässt sich dieser intendierte, zu Fassbinders Konzeption analoge Rezeptionsprozess besonders anschaulich beleuchten. Im Zentrum von *Orgia* steht eine Theatersprache, welche in eben jener Weise „entfremdet“ erscheint wie jene von Fassbinders Dorfjünglichen. Die Protagonisten des Stückes, „L’uomo“ und „La donna“ – von Pasolini genau wie die Figuren Fassbinders in der gesellschaftlichen Peripherie verortet – sprechen eine Sprache, welche nicht die ihre ist.

Es sind jedoch nicht etwa fehlerhaft adaptierte Sprachschablonen, Sprichwörter und Fragmente der „Massenkultur“, welche ihr Sprechen verfremden; vielmehr entwirft Pasolini eine hochgradig artifizielle Sprache der *Poesie*, mit welcher er die Äußerungen des Paares überblendet. Die „Doppeltheit“ seiner Theatersprache besteht im Bruch zwischen dieser sublimen und bewussten Sprache der Poesie – und dem stumpfen, unbewussten Dasein der bürgerlichen Protagonisten. Pasolini selbst analysiert diesen für

439 Ödön von Horváth: „Gebrauchsanweisung“. In: Ders.: *Gesammelte Werke, Band 11, Sportmärchen, andere Prosa und Verse*, S. 215.

440 „Theorie, die aus den Texten abgeleitet ist und die diese mit politischem Begehren auflädt.“ [Übersetzung A.J.F.]. Walter Siti, Silvia De Laude: „Nota all’edizione“. In: Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, S. CXIV.

441 „Kommt, um den Aufführungen des ‚teatro di parola‘ beizuwohnen, eher mit der Vorstellung, zuzuhören, als zu sehen (notwendige Einschränkung für das bessere Verständnis der Wörter, die ihr hören werdet und *also der Ideen, welche die eigentlichen Protagonisten dieses Theaters sind*).“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: „Manifesto per un nuovo teatro (1968)“. In: Ders.: *Teatro*.

seine gesamte Theaterkonzeption prägenden „Doppelcharakter“ anlässlich einer Diskussion im *Teatro Gobetti* folgendermaßen:

[È] un po' il punto cruciale di tutto il teatro che sto scrivendo: tutti i miei personaggi hanno coscienza, perché sono sempre doppi, e per questo è stato così difficile impostare una recitazione. Infatti dei piccolo-borghesi piuttosto ignoranti, privi di una ideologia contestatrice e rivoluzionaria, immersi nel loro stato borghese fino agli occhi, contemporaneamente parlano un linguaggio, quello della poesia, che è cosciente, e sono continuamente illuminati dalla coscienza di ciò che essi stessi sono. Questo implica, appunto, lo sdoppiamento: sono contemporaneamente piccolo-borghesi incoscienti e anime coscienti poeticamente. È una forma di straniamento che ha origine forse in Brecht, io a questo ho pensato dopo, cioè i personaggi sono coscienti di se stessi, delle proprie azioni e dei propri stati d'animo, ma come visti dal di fuori. Si sdoppiano, si estraniavano a se stessi e parlano come se avessero la coscienza dell'autore che li fa parlare, cosicché la recitazione è un misto di verità parlata e di dizione poetica.⁴⁴²

Im Falle von *Orgia* transportiert Pasolinis Theatersprache eine fundamentale Gespaltenheit der beiden Protagonisten: Jene zwischen dem inneren Drang, ihren sadomasochistischen Neigungen nachzugeben – und ihrem gleichzeitigen Bedürfnis, diese zu unterdrücken, um Teil der bürgerlichen Gesellschaft zu sein.

In der „hohen“, gewählt-poetischen Sprache des Stückes – die zur bürgerlichen Sprache und Kultur, welcher die Figuren faktisch angehören („immersi nel loro stato borghese fino agli occhi“) kontrastiert – nimmt die *innere Zerrissenheit* des Paares in plastischer Weise Gestalt an. Indem Pasolini selbst den „Doppelcharakter“ seiner Theatersprache und den aus diesem resultierenden Verfremdungseffekt auf Brecht zurückführt („È una forma di straniamento che ha origine forse in Brecht“), verweist er explizit auf eben jene Theatertradition, in welcher die Arbeiten Horváths und Fleißers stehen – und an welche Fassbinder mit *Katzelmacher* unmittelbar anschließt.

442 „Das ist ein bißchen der Knackpunkt allen Theaters, das ich gerade schreibe: Alle meine Figuren verfügen über Bewusstsein, weil sie immer doppelt sind, und deswegen ist es so schwierig gewesen, eine Rezitation festzusetzen. Tatsächlich sprechen ziemlich ignorante Kleinbürger, welche einer Protest- und Revolutionsideologie entbehren, welche bis über beide Ohren in ihrem bürgerlichen Zustand versunken sind, zur gleichen Zeit eine Sprache, jene der Poesie, welche bewusst ist, und sie werden permanent vom Bewusstsein dessen, was sie selbst sind, erleuchtet. Dies impliziert eben die Verdoppelung: Sie sind zur gleichen Zeit bewusstseinslose Kleinbürger und poetisch bewusste Seelen. Es handelt sich um eine Form von Verfremdung, welche ihren Ursprung vielleicht in Brecht hat, daran habe ich im Nachhinein gedacht, d.h. die Figuren sind sich ihrer selbst bewusst, ihrer eigenen Handlungen und ihrer eigenen Gemütszustände, aber wie von außen betrachtet. Sie verdoppeln sich, sie entfremden sich ihrer selbst und sie sprechen, als hätten sie das Bewusstsein des Autors, welcher sie sprechen lässt, so dass die Rezitation eine Mischung aus gesprochener Wahrheit und poetischer Diktion ist.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, S. 327-328.

In beeindruckender Weise lassen sich die Stücke aller drei Autoren bis ins übereinstimmende linguistische und motivische Detail auf die gemeinsame Konzeption einer „doppelten“ Theatersprache zurückführen. So nimmt etwa das Leitmotiv der Unsagbarkeit und der Unmöglichkeit einer Verständigung in den Werken Horváths, Fassbinders und Pasolinis analoge Ausdrucksformen an:

Wenn etwa der „Mann“ („L'uomo“) in *Orgia* die ihn umgebende bürgerliche Welt mit den Worten beschreibt „Nessuno in quel mondo aveva qualcosa da dire / a un altro: eppure era tutto un risuonare di voci“⁴⁴³ scheint er den Kosmos *Katzelmachers* zu charakterisieren, in welchem die mannigfaltigen Stimmen der Protagonisten tatsächlich unermüdlich in einer „fremden“, geliehenen Sprache erschallen, ohne einander jemals etwas zu sagen zu haben. Tatsächlich spiegelt sich die Erkenntnis des „Mannes“ ganz unmittelbar in einem Dialog *Katzelmachers*, in welchem Bruno und Elisabeth in einem lichten Moment (und statt in poetischer in ihrer gewohnt fehlerhaft-jargonsprachlichen Ausdrucksweise) feststellen: „BRUNO Weil wenn alle reden, dann hat es keinen Sinn. / ELISABETH Keiner versteht was. Von nix.“⁴⁴⁴

Der in *Orgia* mehrfach in leichter Variation als ritualisierter Refrain wiederkehrende Vers „eppure nessuno parlava“ („ma nessuno parlava“, „nessuno parlava“, „e non parlava?“),⁴⁴⁵ welcher wiederum das hohle, „nichtssagende“ Erschallen der Stimmen in der bürgerlichen Lebenswelt in paradoxe Worte fasst, findet schließlich nicht allein in Fassbinders, sondern auch in Horváths Theater Widerklang. Indem Horváth Pausen der „Stille“ zwischen den Dialogen als eine Grundregel seiner Dramaturgie etabliert, die er in all seinen kritischen Volksstücken umsetzt, nimmt er gewissermaßen Pasolinis „eppure nessuno parlava“ wörtlich. Allein die „Stille“ ist in Horváths Perspektive in der Lage, den von den Figuren ausgesprochenen Banalitäten eine unterschwellige, für den aktiven Zuschauer in subtiler Weise spürbar werdende Schicht des „Ungesagten“ hinzuzufügen: „Bitte achten Sie genau auf die Pausen im Dialog, die ich mit ‚Stille‘

443 „Niemand in dieser Welt hatte einem anderen etwas zu sagen: Und dennoch war alles ein Erschallen von Stimmen“. [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 254.

444 Rainer Werner Fassbinder: *Theaterstücke*, S. 100.

445 „Aber niemand sprach“, „Niemand sprach“, „Und er sprach nicht?“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, S. 252-253.

bezeichne – hier kämpft das Bewußtsein oder Unterbewußtsein miteinander, und das muß sichtbar werden.“⁴⁴⁶

Die „Stille“ als Zeichen des „Kampfes“ zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein; zwischen den beiden unvereinbaren Seiten der „doppelten“ Konstitution der Figuren, stellt einen faszinierenden Schnittpunkt der Dramaturgie Pasolinis und Horváths dar, welcher bisher in der Forschung zu beiden Autoren unbeachtet geblieben ist.

Tatsächlich lässt sich die Äußerung des „Mannes“ in *Orgia* „Ma dentro l’anima, intanto, cosa ci succedeva? / Cercava di prendervi posto la parola non detta“⁴⁴⁷ als eine Explizitmachung des Prinzips der „Stille“ auffassen, wie es von Horváth beschrieben und angewandt wird. Auch wenn Pasolini in seinen theoretischen Schriften und Stellungnahmen zu seinem Werk allein auf Brecht und nicht direkt auf Horváth oder Fassbinder Bezug nimmt und sich auf diese Weise nicht einwandfrei belegen lässt, ob er mit deren Dramaturgie vertraut gewesen ist, überrascht an dieser Stelle die Deutlichkeit der Übereinstimmungen und legt eine Kenntnis seinerseits nahe.

Dies gilt umso mehr, als dass nicht allein die „Doppeltheit“ der Theatersprache in ihrer übereinstimmenden Funktion – als Spiegel der inneren Zerrissenheit und Kommunikationslosigkeit des (Klein-)Bürgertums – eine Verbindungslinie zwischen den drei Autoren markiert. Darüber hinaus findet sich auch das Motiv der *Körperlichkeit* in ihren dramatischen Werken wieder: Eine „körperliche“ Sprache erscheint sowohl in *Katzelmacher* als auch in *Orgia* und in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald (1931)* als eine Alternative zum „stummen“, „nichtssagenden“ Dialog und als einziger möglicher Ausweg aus der Kommunikationslosigkeit.

Während die Unfähigkeit von Fassbinders Figuren zu einem individuellen sprachlichen Ausdruck in körperliche Gewalt umschlägt („ERICH Was ist denn besser an dem wie ich? / MARIE Das geht nur mich was an. / ERICH Erschlagen müsst man dich mit deinem Mundwerk.“),⁴⁴⁸ manifestiert sich die unterschwellige Aggression der Figuren Horváths in einer *figurativ-deformierten* „körperlichen“ Sprache. So fasst etwa der Protagonist Oskar in *Geschichten aus dem Wiener Wald* seine in Gewaltphantasien mündende Wut angesichts des gegenseitigen Unverständnisses folgendermaßen in

446 Ödön von Horváth: „Gebrauchsanweisung“. In: Ders.: *Gesammelte Werke, Band 11, Sportmärchen, andere Prosa und Verse*, S. 220.

447 „Aber inmitten der Seele, unterdessen, was geschah uns? / Es versuchte dort das nicht gesprochene Wort Platz zu nehmen“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, S. 254.

448 Rainer Werner Fassbinder: *Theaterstücke*, S. 103.

plastisch-aggressive Worte: „Jetzt möchte ich in deinen Kopf hineinsehen können, *ich möcht dir mal die Hirnschale herunter* und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst. [Hervorhebung A.J.F.]“⁴⁴⁹

In Pasolinis *Orgia* schließlich wird der Selbstmord des Protagonisten zur „körperlichen“ Sprache, welche an Stelle des Ungesagten und Unsagbaren tritt: „La lingua che siamo costretti a usare, / – al posto di quella che non ci hanno insegnato / o ci hanno insegnato male – la lingua del corpo, / è una lingua che non distingue la morte della vita“⁴⁵⁰ – mit diesen Worten deutet die „Frau“ auf das in Frauenkleidern vollführte Erhängen des „Mannes“ am Ende des Stückes voraus. Sein verzweifelter Akt stiller Rebellion erscheint als eine Stellungnahme gegenüber der bürgerlichen Welt in der Sprache des Körpers, wie aus seinen letzten Worten klar hervorgeht:

Il mio linguaggio diventerà muto per eccellenza, / oltre che per l'eternità...
Eppure / chi domattina verrà, e alzerà gli occhi per decifrarlo / capirà quale
terribile forza, mai pensata finora, / avrebbe avuto il mio desiderio di essere
libero, / se avessi vinto il mio istinto / attraverso cui la morte / aveva
dichiarato inutile ogni speranza.⁴⁵¹

Pasolinis Sprache der Poesie, Fassbinders Pastiche aus „Binsenweisheiten“ und Horváths „Bildungsjargon“ funktionieren in diesem Sinne nach übereinstimmenden Prinzipien und erscheinen durch gemeinsame Leitmotive verbunden.

Der „Doppelcharakter“, welcher die Theatersprache aller drei Autoren kennzeichnet, transportiert in subtiler Weise die Zerrissenheit der (klein-)bürgerlichen Gesellschaft und lässt den inneren Widerspruch spürbar werden, welcher in dieser zwischen der sozial erwünschten Rolle und dem authentischen Ich verläuft (welches von der Rolle in weiten Teilen begraben erscheint). Wenn Pasolini in *Orgia* seiner Protagonistin als Beschreibung dieser inneren Zerrissenheit des Bürgertums die Worte „Della doppia

449 Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 18.

450 „Die Sprache, die wir gezwungen sind zu benutzen, / – an Stelle jener, welche sie uns nicht beigebracht haben / oder uns schlecht beigebracht haben – die Sprache des Körpers, / ist eine Sprache, welche den Tod nicht vom Leben unterscheidet“. [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, S. 268.

451 „Meine Sprache wird schlechthin stumm werden, / und außerdem für die Ewigkeit... Dennoch / wer morgen früh kommen wird und die Augen erheben wird um sie zu entziffern / wird verstehen welche schreckliche Macht, undenkbar bislang, / mein Freiheitsbegehren gehabt hätte, / wenn ich meinen Instinkt besiegt hätte / durch welchen der Tod / jegliche Hoffnung für zwecklos erklärt hatte.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 312.

cosa che sono, / parte la voglio sapere, parte non la voglio sapere“⁴⁵² in den Mund legt, „enthüllt“ er also eine Erkenntnis, welche der aktive Zuschauer durch die Wahrnehmung des Bruchs zwischen den Figuren und ihrer Sprache längst selbst erlangt hat. Die Tatsache, dass der die Gesellschaft kennzeichnende innere Widerspruch im Wesentlichen auf *formaler* Ebene der Stücke – nämlich in der den Figuren entfremdeten Sprache – Ausdruck findet, reflektiert schließlich ein das gesamte dramatische, literarische und filmische Werk Fassbinders und Pasolinis verbindendes Charakteristikum: Die beeindruckende Fähigkeit beider, ihre Gesellschaftskritik auf Ebene der *Ästhetik* ihrer Werke zu transportieren; sie in deren Form „einzuschmelzen“.

452 „Von der doppelten Sache, die ich bin, / will ich von einem Teil wissen, von einem Teil nicht wissen“. [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 280.

2.2.3 Der Übergang von der sprachlichen zur filmischen Multiperspektivität und Verfremdung: Der Film ‚Katzelmacher‘ (1969)

Die Fähigkeit des ebenso effektiven wie subtilen „Einschmelzens“ der Gesellschaftskritik in die Ästhetik seiner Werke perfektioniert Fassbinder bei seinem Übergang zum Film gegen Ende der 1960er Jahre in grundlegender Weise. Nicht zufällig ist es die „Eigen-Verfilmung“ seines Stückes *Katzelmacher*, welche (ausgezeichnet u.a. mit fünf Bundesfilmpreisen) im Jahr 1969 seinen ersten Erfolg als Regisseur markiert: In dieser Verfilmung gelingt es Fassbinder in eindringlicher Weise, der „entfremdeten“ Sprache der Figuren ein audiovisuelles Pendant hinzuzufügen, welches die Einzigartigkeit des Films ausmachen wird.

„So habe ich den Schwerpunkt auf kleinbürgerlich-proletarische Normen abgestellt, auf den täglichen Leerlauf von Klischeevorstellungen, geprägt von Wunsch- und Wohlstandsmoral, von *Bild*-Zeitungserkenntnissen und ‚gesundem Volksempfinden‘“,⁴⁵³ erklärt Fassbinder 1969 anlässlich der Mannheimer Filmwoche den Ausgangspunkt der eben fertiggestellten gleichnamigen Verfilmung seines Stückes. Wie aus seiner Stellungnahme hervorgeht, ist es zum einen ein weiteres Mal die multiperspektivische, aus fremdem, unreflektiert wiederverwertetem Gedankengut pasticheartig zusammengesetzte Sprache, welche auch den Film *Katzelmacher* kennzeichnet – wiewohl dieser die Dialoge des Theaterstückes nicht übernimmt, sondern in weiten Teilen erneuert.⁴⁵⁴ Zum anderen aber entwirft Fassbinder im Film auf *visueller* Ebene eine Methode, welche die Wirkung des auf eine gebrochene, aktive Rezeption zielenden *sprachlichen* Verfremdungseffekts zu intensivieren vermag.

Der Prozess dieser gelungenen *visuellen Intensivierung* lässt sich – wie ich im Zusammenhang meines Fassbinder-Beitrags zu einer jüngeren Ausgabe der *Studi Germanici*⁴⁵⁵ beschrieben habe – in besonders anschaulicher Weise anhand des im

453 Rainer Werner Fassbinder: Statement für die Mannheimer Filmwoche, Oktober 1969. Zit. nach: Ders.: *Theaterstücke*, S. 656.

454 Im Vergleich zum Theaterstück weisen das Drehbuch und schließlich der fertige Film zahlreiche neue Szenen auf; insbesondere den ersten Teil des Drehbuchs und des Films hat Fassbinder komplett neu gestaltet, ohne dass er sich im Theaterstück wiederfinden ließe. Vgl. hierzu Rainer Werner Fassbinder: *Die Kinofilme 1*, hrsg. von Michael Töteberg, München: Schirmer/Mosel 1987.

455 Anne Julia Fett: „Körperlichkeit und Materialität im literarischen, dramatischen und filmischen Werk Rainer Werner Fassbinders“ In: Istituto Italiano di Studi Germanici (Hrsg.): *Studi Germanici* 2/2013, S. 185-214.

vorigen Abschnitt beschriebenen Leitmotivs der „Stille“ beobachten: Das unter der Oberfläche des Films *Katzelmacher* schwelende Ungesagte und Unsagbare tritt, ganz wie im Theaterstück, in verformter Weise in einer *körperlichen Sprache* wieder zutage. Allerdings eröffnet das audiovisuelle Medium vielseitigere und eindringlichere Möglichkeiten, um dieser körperlichen Sprache Ausdruck zu verleihen. Es ist die von Fassbinder entworfene körperliche „Sprache der Dinge“, der Materialität des Settings, welche das Prinzip der „Stille“ im Film transportiert und das Ungesagte in unheimlicher Weise permanent spürbar macht:

Im Film *Katzelmacher* inszeniert Fassbinder die Interaktion zwischen den Figuren und der Materialität der dramatischen Szenerie als stumme, instinktive, physische Ausdrucksform einer verborgenen *Innerlichkeit*, zu deren expliziter Formulierung die unbewusst-stumpfen Figuren ganz und gar unfähig sind.

Die kargen, nüchternen Drehorte des Films sind einer extrem starren Kompositionslogik unterworfen, deren Strenge durch die perfekte Symmetrie, in welcher Fassbinder die filmische Bildkomposition gestaltet, noch verstärkt wird. Die Künstlichkeit, die durch diese Art des Filmens erzeugt wird, bewirkt einen starken Verfremdungseffekt, welcher jenen der „entfremdeten“ Sprache verdoppelt und intensiviert. Die in ebenso künstlicher Weise agierenden Filmfiguren, welche sich in den entfremdeten Räumen bewegen, erscheinen als Gefangene eines erstarrten Kosmos, innerhalb dessen die sie umgebenden symmetrischen weißen Wände jegliche Gefühlsregung ersticken. Jede persönliche Kommunikation scheint in diesen Räumen unmöglich geworden zu sein, wie es eine Einstellung veranschaulicht, die alle beschriebenen Charakteristika in sich vereint: Bruno und der Grieche Jorgos (gespielt von Fassbinder) sitzen einander gegenüber in ihrem kargen, ganz und gar weißen Untermietzimmer. Das Filmbild ist bis in die identische Pose beider spiegelsymmetrisch. Von den Enden ihrer Betten aus, auf denen sie sich niedergelassen haben, betrachten sie stumm ihre eigenen Fußspitzen, um von Zeit zu Zeit den jeweils anderen für einen Augenblick mit einem scheuen, feindlichen Blick zu fixieren.



Abb. 24

In den wenigen Augenblicken, in denen eine der Figuren in *Katzelmacher* das Unmögliche versucht – den authentischen Ausdruck der eigenen Gefühle – arbeiten alle filmästhetischen Mittel diesem Ausdruck entgegen, ersticken die Authentizität des Gesagten und damit zugleich die identifikatorische Einfühlung des Zuschauers im Keim. Während Marie zu Beginn des Films Erich gegenüber die Probleme ihrer Paarbeziehung und ihre Angst vor der Einsamkeit in unbeholfene, lapidare Worte fasst („Also wenn’s schief geht, ist eine Einsamkeit da“⁴⁵⁶), wird das Paar durch die spiegelnde, die sie umgebenden Häuserfronten reflektierende Windschutzscheibe ihres Autos gefilmt, welche als optische Barriere zwischen dem Zuschauer und den Figuren fungiert (Abb. 25). Das Gesicht der um Worte ringenden Marie wird zusätzlich von einem Scheibenwischer durchkreuzt, was ihre Mimik nahezu unkenntlich macht. An Stelle der hochartifizialen, „hermetischen“ Theatersprache tritt hier eine visuelle Undurchdringlichkeit, welche Fassbinder den gesamten Film über konsequent aufrecht erhält.

Das Zurücktreten des Schauspieler-Körpers, seiner Mimik und Gestik, zugunsten eines Hervortretens der Materialität der Dinge in ihrem expressiven Eigenleben (hier: der verzerrend-spiegelnden, das Filmbild dominierenden Windschutzscheibe, an der die Blicke des Zuschauers abprallen) charakterisiert die Filmästhetik *Katzelmachers*.

456 Rainer Werner Fassbinder: *Katzelmacher*. Antiteater-X-film. DVD, 88 min., BRD 1969, 0:03:07 h.

Eine zu jener von Erich und Marie nahezu identisch komponierte Einstellung findet sich am Ende des Films von einem anderen Paar in seinem Auto, von Bruno und dem (weiblichen) Gast aus einer anderen Stadt (Abb. 26).



Abb. 25, 26

Während die beiden bewegungslos und apathisch nebeneinander im Auto sitzen ohne den Motor anzulassen, sinniert der Gast unvermittelt und zusammenhanglos: „Das ist wie die Liebe in einem Hotel, das weiße Wände hat“.⁴⁵⁷ „Die Liebe in einem Hotel, das weiße Wände hat“, diese visionäre, entrückende Formulierung birgt in sich die Essenz des ästhetischen Prinzips des Films *Katzelmacher*:

457 Ebd., 1:11:53 h.

Die Liebe ist innerhalb der anonymen weißen Wände des filmischen Settings unmöglich geworden, selbst das *Sprechen* über Liebe verhallt in den entfremdeten Innenräumen, prallt an der Spiegelglätte der Windschutzscheiben ab. Die Ästhetik des Films erscheint von einem *Durchlässigkeitsverhältnis* gekennzeichnet, welches zwischen den Figuren und dem sie umgebenden Setting besteht, einem Setting, welches sie deprimiert und seelisch erstarren lässt und welches zugleich beständig, über die gesamte Dauer des Films – und in einer im Theaterstück *Katzelmacher* sprachlich in dieser Form nicht realisierbaren atmosphärischen Dichte – ihre innere Leere und emotionale Kälte stumm veräußerlicht. Schließlich findet auch der Eindruck des Gefangenseins der Figuren in ihrer aus Gemeinplätzen und „Binsenweisheiten“ zusammengesetzten Sprache innerhalb der sie umgebenden Räume ein visuelles Pendant, wird von Fassbinder auf Ebene der Filmästhetik bewusst durch einen spezifischen Kunstgriff intensiviert: Ganze Sequenzen des Films werden durch verschiedene optische Barrieren und Rahmungen wie Türrahmen und Fenster gefilmt, die dem Zuschauer den Blick auf die handelnden Figuren verstellen, sie ihm optisch „entrücken“. Dieser Effekt lässt sich etwa in einer durch den Türrahmen einer öffentlichen Toilette gefilmten Sequenz zwischen Paul und Erich beobachten.



Abb. 27

Die innere Bildkadrierung evoziert einen Eindruck der Enge, des Eingeschlossenseins der beiden Männer im Inneren des tristen, weißgekachelten Toilettenvorraums. Darüber

hinaus erzeugt diese Methode der „doppelten“ Rahmung des Filmbildes, indem sie den Zuschauer optisch vom Geschehen ausschließt und auf Distanz zu den Figuren hält, einen Verfremdungseffekt, welcher auf der *Aufspaltung des Sichtbaren in eine Außen- sowie eine Innenperspektive* beruht:

Während der Zuschauer in ein voyeuristisches „Außen“ jenseits der visuellen Barrieren verbannt wird, bewegen sich die Figuren in einem visuell nicht zugänglichen, verbarrikadierten „Innenraum“. Fassbinder entdeckt in genau dieser visuellen Aufspaltung in Außen- und Innenperspektive ein adäquates, höchst suggestives *filmisches Pendant* zu der für sein gesamtes dramatisches Frühwerk charakteristischen *sprachlichen Multiperspektivität*. Die Perspektive der Figuren und jene des Zuschauers stimmt nahezu niemals überein; der inhärente Bruch der pasticheartigen Theatersprache übersetzt sich in einen *Bruch der visuellen Subjektperspektiven*, welchen der Regisseur radikal aufrechterhält, indem er jegliches Verschmelzen der Perspektiven (etwa in Form klassischer *Point-of-View*-Einstellungen) vermeidet. Zwar ist sich Fassbinder der Bedeutung des Dialogs auch was seine Filme betrifft stets durchaus bewusst („Die Bedeutung der Sprache ist in allen meinen Filmen sehr ausgeprägt, und ohne diese Sprache [...] sind sie völlig unbefriedigend.“) –⁴⁵⁸ was jedoch von *Katzelmacher* an die Einzigartigkeit dieser Filme ausmachen wird, ist insbesondere der gelungene Übersetzungsprozess der formalen Prinzipien seiner „doppelbödigen“ Theatersprache in eine einzigartige, multiperspektivische Filmästhetik: „Das Theater ist für mich ein Experimentierfeld“, merkt Fassbinder in diesem Zusammenhang an: „Im Theater arbeite ich nach ganz bestimmten Prinzipien – die ich bei einem Film in eine filmische Sprache übersetzen muss. Es ist dieser Prozess der Übersetzung, der den Unterschied zwischen Theater und Kino ausmacht.“⁴⁵⁹

Obwohl mehrere Autoren, allen voran Thomas Elsaesser in seiner umfangreichen Werkanalyse,⁴⁶⁰ im Detail auf den Fassbinderschen Kunstgriff innerer Bildkadrierungen eingehen, ist dessen Analogie zur multiperspektivischen Theatersprache und somit dessen Verwurzelung im dramatischen Werk Fassbinders bisher kaum berücksichtigt worden. Allzu oft hat sich die Analyse von Fassbinders Werk in einen dramatischen und

458 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 325.

459 Ebd., S. 317.

460 Vgl. Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*.

einen filmischen „Forschungsstrang“ aufgespalten,⁴⁶¹ und soweit eine Verbindungslinie zwischen beiden gezogen werden sollte, erfolgte dies durch die Berufung auf die „Theatralität“ seiner Filme – verstanden im Sinne einer offensichtlichen, an Schauspielstil, frontaler Kameraperspektive u.a. feststellbaren „Theaterhaftigkeit“.

Das *gemeinsame Rezeptionsmodell* von Fassbinders Theater und seinen Filmen hingegen, die gemeinsame Ausrichtung auf eine gebrochene, aktive „Lesart“ widersprüchlicher, einander kontaminierender Perspektiven, ist bis zu diesem Zeitpunkt vernachlässigt worden – ebenso wie die verblüffende Analogie dieses Rezeptionsmodells zu jenem, welches Pasolini in seinem Schreiben und Filmemachen impliziert.

Selbst die doch recht offensichtlich wahrnehmbare, im Vorigen beschriebene „Sprache der Dinge“ des filmischen Settings, welche in Fassbinders Filmen an Stelle des dramatischen Leitmotivs einer stummen, „körperlichen“ Theatersprache tritt, vermisst eine gebührende Beachtung in der Fassbinder-Forschung. Zwar ist ihr Wirken durchaus von einigen Autoren angedeutet worden⁴⁶² – jedoch fast ausschließlich in Bezug auf Fassbinders Spätwerk, welches stark unter dem Einfluss von Sirks Melodramen steht.

Der Tatsache hingegen, dass nicht allein der Film *Katzelmacher*, sondern darüber hinaus sogar Fassbinders früheste, nahezu unbekannte Gedichte und Prosastücke von dieser „Sprache der Dinge“ gekennzeichnet sind, ist bisher keinerlei Beachtung geschenkt worden. Dies überrascht umso mehr, als dass der Einblick in die künstlerische „Werkstatt“ des jungen Fassbinder in einer weichenstellenden Anfangsphase, welchen diese Texte eröffnen, einen wichtigen Schlüssel zu einem übergreifenden Werkverständnis liefert.

461 Während Elsaesser sich in seiner ausführlichen, zum Grundlagenwerk gewordenen Studie (vgl. Fußnote 195) auf Fassbinders Filme konzentriert, untersucht David Barnett in detaillierter Weise Fassbinders Theater (David Barnett: *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*, Dt. von Sabine Bayerl. Berlin: Henschel 2012.). In der überwiegenden Mehrzahl der datierteren sowie der gerade erst erschienenen Sammelbände zu Fassbinders Werk behandeln die Autoren in ihren Beiträgen stets entweder das dramatische oder das filmische Werk. Vgl. als aktuelles Beispiel: Brigitte Peucker (Hrsg.): *Companion to Rainer Werner Fassbinder*. Chichester: Blackwell 2012. Als datierteres: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*. Frankfurt a.M.: Fischer 1992.

462 So schreibt etwa Wolfram Schütte zu Fassbinders späten Filmen: „[S]eine Domäne war die Enge, die Bedrängungen des Dekors, darin Verspiegelungen und Durchblicke, wo er die poetischen Orte des Kammerspiels aufsuchte und den unterdrückten Gefühlen in falschen Gesten (et vice versa) zur Wahrheit ihrer uneingestandenem Wünsche verhalf.“ In: Ders.: „Sein Name: eine Ära. Rückblicke auf den späten Fassbinder (1974/82)“. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*, S. 63-74. Hier S. 72.

2.2.4 Die körperliche „Sprache der Dinge“ in Fassbinders frühesten Gedichten und Prosastücken als Keimzelle seiner Filmästhetik: ‚Im Land des Apfelbaums‘

Inwiefern neben seinen Theaterstücken auch die Gedichte und Prosastücke des nicht einmal 20jährigen Fassbinder für dessen Übergang von der Literatur zum Film als höchst aufschlussreich erscheinen, habe ich in meinem Beitrag zu diesem Gegenstandsbereich⁴⁶³ im Detail dargelegt: Inmitten ihrer stilistischen Heterogenität, ihrer sprachlichen Ungeschliffenheit und beeindruckenden Anschaulichkeit findet sich in den 48 Gedichten und sieben Kurzgeschichten, welche Fassbinder Anfang der 1960er Jahre verfasst (welche jedoch erst 2005 unter dem Titel *Im Land des Apfelbaums* posthum erstveröffentlicht wurden)⁴⁶⁴ die Keimzelle dessen, was der Autor/Regisseur wie im Vorigen angedeutet als ein unverwechselbares Formprinzip entwickeln wird: Eine körperliche „Sprache der Dinge“. Indem diese an Stelle der „stummen“, „nichtssagenden“ Figurensprache den Ausdruck der *Innerlichkeit* der Protagonisten gewährleistet, übernimmt sie bereits eine Funktion, welche ihr später im Film *Katzelmacher* zuteil werden wird.

Ihre künstlerische Umsetzung mag zeitweise noch etwas holprig erscheinen – und hieraus lässt sich vielleicht die Tatsache erklären, dass Fassbinder selbst von seinen frühesten Schreibversuchen unbefriedigt blieb, wie seine rückblickenden Aussagen auf diese offenbaren (So gibt Juliane Lorenz als Herausgeberin der Texte Fassbinders unbestimmte Antwort auf die Frage nach seinem Schreiben zu Beginn der 1960er Jahre mit den Worten wieder: „Er habe eben so vor sich hin geschrieben, habe was angefangen und wieder zur Seite gelegt, eigentlich nichts Richtiges gemacht“).⁴⁶⁵

463 Anne Julia Fett: „Körperlichkeit und Materialität im literarischen, dramatischen und filmischen Werk Rainer Werner Fassbinders“ In: Istituto Italiano di Studi Germanici (Hrsg.): *Studi Germanici* 2/2013, S. 185-214.

464 Rainer Werner Fassbinder: *Im Land des Apfelbaums*, hrsg. von Juliane Lorenz und Daniel Kletke. München: SchirmerGraf 2005. Trotz der gelungenen Ausgabe und dem Wert der enthaltenen Texte als bis zur Erstveröffentlichung unzugängliches, reiches „Laboratorium“ Fassbinders ist dem Band von Seiten der Kritik und der Literaturwissenschaft überraschenderweise keine große Aufmerksamkeit zuteil geworden. Die Ausgabe umfasst zwei von Fassbinder auf der Schreibmaschine geschriebene und von Hand gebundene Bände. Diese Bände enthalten insgesamt: 45 Gedichte, vier Kurzgeschichten und ein Hörspiel (erster Band) sowie drei Gedichte, drei Kurzgeschichten, ein Hörspiel und zwei sozialkritische Essays zum Tod John F. Kennedys (zweiter Band).

465 Ebd., Juliane Lorenz: „Die wunderbare Selbstbezwungung des frühen Rainer Werner Fassbinder“. S. 9-21. Hier S. 15.

Dennoch erscheint die in den frühen Texten bereits konsequent inszenierte stumme und expressive *Interaktion von Körper und Raum* in werkkontextueller Hinsicht als wegweisend und im Detail als virtuos realisiert:

Obwohl die Evokation von Seelenzuständen im inhaltlichen Zentrum der in *Im Land des Apfelbaums* gesammelten Gedichte steht, erfolgt diese niemals in direkter, expliziter Weise. Sie wird permanent gestört durch die bruske Aufzählung und Aneinanderreihung von Dingen, von durch Kommata von einander getrennten Substantiven, welche als isolierte, nicht einmal mit dem zugehörigen Artikel versehene Einheiten unverbunden nebeneinander stehen. Diese Art der charakteristischen Aneinanderreihung findet sich etwa in den ersten beiden Strophen eines Gedichts von 1961:

Eines Abends, Nebelfelder
Kaltes Lachen, Frost und Straße,
Undurchsichtige schwarze Wälder
Freiheit, Leben sind Ekstase

Rauscht das Leben, unaufhaltsam
Kalte Lichter, Wärme, Straße
Ohne Reue, ohne Scham
Freiheit, Leben sind Ekstase⁴⁶⁶

Die unpersönliche Stimme des Gedichts, welche weder in der ersten noch in der dritten Person spricht und auf diese Weise unverortbar bleibt, entwirft zunächst einmal durch die Markierungen von Zeit und Ort („Eines Abends, Nebelfelder“) eine Umgebung, ein „Setting“ der poetischen Szenerie.

Schließlich evoziert sie innerhalb dieser Umgebung ausschließlich mittels einer in der Sphäre des Äußerlichen verbleibenden Verhaltensbeschreibung einen Seelenzustand: „Kaltes Lachen“. Auffälligerweise fehlt dieser Verhaltensbeschreibung jeglicher personale Bezug: Bis zum Ende des Gedichts bleibt die Figur, der das „Kalte Lachen“ angehört, unauffindbar, wird vom poetischen Setting, auf dessen Oberfläche sie sich zeigt, gewissermaßen verschluckt.

Die vollkommen isolierte Stellung der Verhaltensbeschreibung „Kaltes Lachen“ inmitten der unverbundenen Substantive, die sie umgeben („Nebelfelder“, „Frost und Straße“), verleiht ihr den Status eines Fremdkörpers innerhalb des Gedichts. Dieser

466 Ebd., S. 13-14.

Eindruck wird durch die im Vorigen beschriebene Form der brüskten, artikel- und nahezu konjunktionslosen Aneinanderreihung der Substantive noch verstärkt.

Die von Fassbinder entwickelte Methode der Aneinanderreihung setzt, indem sie die verschiedenen, unvermittelt heraufbeschworenen Dinge unverbunden und schlaglichtartig vor dem inneren Auge des potentiellen Lesers erscheinen lässt, eine für Fassbinders *multiperspektivisches* Arbeitsprinzip typische *Kontamination* zwischen den widersprüchlichen, einander gegenüber gestellten Einheiten in Gang. Die unpersönlichen, allein dem Setting zuzuordnenden Kategorien „Nebelfelder“ und „Frost und Straße“, welche die persönliche Kategorie des „Kalten Lachens“ umgeben, werden von dieser insofern „kontaminiert“, als dass sie zu einer atmosphärischen Veräußerlichung der Innerlichkeit einer Figur werden, welche einzig und allein durch ihr „Kaltes Lachen“ in Erscheinung tritt. Eben diese Methode der Kontamination von unpersönlichen und persönlichen Kategorien, welche auf die Veräußerlichung von Innerlichkeit, auf ihre Projektion in den Raum, in das äußere poetische Setting zielt, kennzeichnet als charakteristisches Formprinzip das gesamte Gedicht.

Die höchst suggestive, manifeste Äußerlichkeit spiegelt die verdrängte Innerlichkeit einer Figur wider, welche innerhalb des Gedichts implizit angelegt ist, ohne dass sie jedoch jemals explizit als Person zutage träte. In diesem Sinne wird das Formprinzip des Gedichts als ein psychosomatisches Prinzip beschreibbar: Als ein Prinzip, welches Symptome einer „unsagbaren“ personalen Innerlichkeit nicht allein auf der körperlichen Oberfläche einer Figur („Kaltes Lachen“), sondern auch (und in erster Linie) auf der Oberfläche der Dinge, der materiellen Umgebung, wahrnehmbar werden lässt („Undurchsichtige schwarze Wälder“, „Kalte Lichter, Wärme, Straße“ usw.).

Das Prinzip der poetischen Inanspruchnahme der Materialität der Dinge, auf deren Oberfläche verdrängte emotionale Energien und unsagbare Seelenzustände wahrnehmbar werden, zieht sich als ein roter Faden durch nahezu alle der 48 in *Im Land des Apfelbaums* gesammelten Gedichte – und nimmt bemerkenswerter Weise bereits Fassbinders spätere, in Kapitel 1.2.4 im Detail beschriebene Entdeckung und künstlerische Aneignung der „psychosomatischen Ästhetik“ Douglas Sirks voraus.

So konstruiert Fassbinder etwa in seinem Gedicht *Untergang* in ganz ähnlicher Weise wie in *Eines Abends* zunächst ein äußerliches poetisches Setting, um dieses mit dem isolierten sprachlichen Fremdkörper einer Verhaltensbeschreibung der Akteure des

Gedichts zu konterkarieren. Bis in die syntaktische Struktur, die charakteristische Aneinanderreihung von artikellosen Substantiven hinein wiederholt dieses Gedicht das beschriebene Formprinzip:

Ein Rauschen, Stille, Donner, Rauschen
Ein Meer und Wogen, Zischen, Stille
Ein liebend Paar umschlungen eng, sie lauschen
So stark Vernunft, labil der Wille.⁴⁶⁷

Die Sphäre des Akustischen tritt in diesem Gedicht hinzu als ein Medium, durch welches die unpersönliche, materielle Umgebung und die Figuren unmittelbar miteinander kommunizieren.

Das poetische Setting wird von verschiedenen, der Meeresbrandung zuzuordnenden Geräuschen gekennzeichnet, welche Fassbinder in schroffer, verbindungsloser Aufzählung montiert („Rauschen, Stille, Donner, Rauschen [...] Zischen, Stille“). Das Verhalten der Figuren des Gedichts, des umschlungenen Paares, zeigt diese als extrem sensibel, gewissermaßen als durchlässig für die sie umgebenden Geräusche: „Sie lauschen“. Auch in diesem Gedicht veräußerlicht die Umgebung einen Seelenzustand – den Seelenzustand der inneren Aufgewühltheit der (im Übrigen auch hier nicht weiter individualisierten) „verstummten“ Figuren. Lange bevor es am Ende des Gedichts heißt „So stark Vernunft, labil der Wille“, bevor also die Innerlichkeit der Figuren zum ersten Mal expliziert wird, ist diese für den Leser bereits in plastischer Weise greifbar geworden; als stummer, impliziter atmosphärischer Protagonist des psychosomatischen Settings des Gedichts. Das Verhältnis von Setting und Figuren erscheint auf diese Weise bereits in Fassbinders frühestem Schreiben als ein *Durchlässigkeitsverhältnis* – welches schließlich in den Einstellungen des Films *Katzelmacher* in der im Vorigen beschriebenen Art *audiovisuelle Intensivierung* erfahren wird.

Auch Fassbinders erste, in *Im Land des Apfelbaums* enthaltene Kurzgeschichten weisen ihrerseits bereits auf die charakteristische, „durchlässige“ Interaktion von Figurenkörper und Raum voraus. Dass es sich durchaus um einen wechselseitigen Austauschprozess handelt, dass also nicht allein das poetische Setting sich als durchlässig für die Innerlichkeit der Figur erweist, sondern andersherum auch der Figurenkörper

467 Ebd., S. 29.

durchlässig für Einflüsse der Umgebung ist, veranschaulicht die Kurzgeschichte *Der Weg zurück*:

Die Nacht war warm gewesen, so warm wie der Regen, der seit Wochen ununterbrochen niederfiel. Ich hatte am Abend vorher in einem Restaurant gut zu Abend gegessen und war dann durch den Regen nach Hause gegangen. Fast heiß rann mir das Wasser über das Gesicht und drang ganz langsam in mich ein. Ungemütlich, ja lästig mutete es mich an. Die Nacht war dann grausam gewesen. Unaufhörlich prasselten die Tropfen in mein Gehirn, ich wälzte mich von einer Seite auf die andere und zermarterte mich in der Hoffnung, einschlafen zu können.⁴⁶⁸

In dieser Passage lässt Fassbinder nicht nur den verstörten, depressiven Seelenzustand der Figur durch deren materielle Umgebung greifbar werden; darüber hinaus dringt die materielle Umgebung (in Form des penetranten Regens) unmittelbar in den Körper der Figur und durch diesen in deren Psyche ein, wird physisch zu ihrem Teil: „Unaufhörlich prasselten die Tropfen in mein Gehirn“. Der Körper der Figur und die Dinglichkeit der Umgebung, in welcher diese sich befindet, verschmelzen zu einer materiell-personalen Einheit. Dieser Prozess lässt sich in anschaulicher Weise in zahlreichen Passagen von Fassbinders früher Lyrik und Prosa beobachten. Im Gedicht *Die Fassade*, welches in lapidarem, nüchtern-zynischen Ton die Rollenhaftigkeit und Ausgehöltheit einer Figur beschreibt, taucht dieses Motiv, das Motiv des Einswerdens von menschlichem Körper (hier dem Gesicht) und Materie, wieder auf. Zudem lässt das Gedicht sich auch unmittelbar auf die „Fassadenhaftigkeit“ der Fassbinderschen Theater- und Filmfiguren (insbesondere jene *Katzelmachers*) beziehen, welche in dilettantischer, zum Scheitern verurteilter Weise mit Hilfe einer „geliehenen“ Sprache ein idealisiertes Fremdbild ihrer Selbst zu vermitteln suchen:

Hoch und vornehm die Fassade -
Und innen?
Eingestürzt, schade!
Ja, so ist es drinnen.

Schön die Stirn, Gesicht -
Und innen?
Weiß man, daß die Wahrheit bricht
Dort drinnen?⁴⁶⁹

468 Ebd., S. 91-95. Hier S. 91.

469 Ebd., S. 27.

Insbesondere angesichts der weltanschaulichen Orientierung Fassbinders und der gesellschaftskritischen Verankerung seines Werkes liegt es freilich nahe, das Leitmotiv einer gegenseitigen Durchdringung von Körper und Materie, welches bereits sein frühestes Schreiben kennzeichnet, auf einen kapitalismuskritischen Hintergrund zu beziehen.

Während dieser Hintergrund in Fassbinders früher Lyrik und Prosa erst in Ansätzen spürbar wird, während hier der Interaktion von Figurenkörper und materieller Umgebung noch eher wenig sozialkritisches Potential innewohnt, findet sich in der im vorigen Kapitel analysierten *mise en scène* des Films *Katzelmacher* – in seiner forcierten Symmetrie, den klaustrophobischen optischen Barrieren und der „undurchdringlichen“ Ästhetik – bereits eine „Sprache der Dinge“ von expressiverer Qualität. An Stelle einer „entfremdeten“ und verdinglichten lyrischen und dramatischen Sprache ist hier bereits eine ungleich effektvollere Verfremdungstaktik getreten, in welcher die Materie (etwa die in Kapitel 2.2.3 beschriebene, für die Blicke des Zuschauers undurchdringliche Autoscheibe) nun ein Eigenleben entwickelt; in welcher sie in Form des extrem symmetrischen, stilisierten Arrangements die Figuren einengt, terrorisiert und umzingelt und ihre Gefühlsäußerungen verschluckt und verstummen lässt.

Es ist bemerkenswert, dass Pasolini kurz vor seiner Ermordung im Jahr 1975 in den an den imaginären neapolitanischen Jugendlichen Gennariello adressierten „Briefen“, die Teil seiner *Lettere luterane* sind, von einer subtilen Macht einer „Sprache der Dinge“ schreibt, welche bis in spezifische Einzelheiten mit Fassbinders lyrischer Konzeption und filmästhetischer Umsetzung dieser Sprache übereinstimmt.

Auf seine Kindheit in Bologna Bezug nehmend resümiert Pasolini in einem „Brief“ mit dem Titel „La prima lezione me l’ha data una tenda“ („Die erste Lektion erteilte mir ein Vorhang“):

I primi ricordi della vita sono ricordi visivi. La vita, nel ricordo, diventa un film muto. Tutti noi abbiamo nella mente un’immagine, che è la prima, o tra le prime, della nostra vita. [...] La prima immagine della mia vita è una tenda, bianca, trasparente, che pende, credo immobile, da una finestra che dà su un vicolo piuttosto triste e scuro. Quella tenda mi terrorizza e mi angoscia: non come qualcosa di minaccioso o sgradevole, ma come qualcosa di cosmico. In quella tenda si riassume e prende corpo tutto lo spirito della casa in cui sono

nato. Era una casa borghese a Bologna. Infatti, le immagini che concorrono con la tenda per il primato cronologico sono: una stanza con una alcova (dove dormiva mia nonna); dei pesanti mobili perbene; una carrozza, per strada, su cui volevo montare. [...] [Questi oggetti] comunicavano. La loro comunicazione era [...] essenzialmente pedagogica. [...] Ciò che mi ha detto e insegnato quella tenda non ammetteva (e non ammette) repliche. [...] La loro repressività e il loro spirito autoritario per molti anni sono stati invincibili [...] L'educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica, [...] rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita. A essere educata è la sua carne come forma del suo spirito. La condizione sociale si riconosce nella carne di un individuo (almeno nella mia esperienza storica). Perché egli è stato fisicamente plasmato dall'educazione appunto fisica della materia di cui è fatto il suo mondo.^{470/471}

Wenn auch Pasolini diese Passage mit seiner autobiographischen Erfahrung illustriert, lässt sich an dieser Stelle bereits die Bedeutung der von ihm entdeckten „Sprache der Dinge“ für das eigene filmische Werk erahnen – eine Bedeutung, welche auch Fassbinder erkannt hat. Und tatsächlich fungiert bereits der erste Satz des folgenden Kapitels von Pasolinis „Briefsammlung“ als Übergang von der subjektiven Erfahrung mit „den Dingen“ zu ihrer filmischen Ingebrauchnahme: „Niente come fare un film costringe a guardare le cose.“^{472/473}

Pasolinis eindringliche Evokation des transparenten Vorhangs, welcher in geradezu kosmischer Weise den „spirito“ („Geist“) seiner bürgerlichen Kindheit verkörpert; seine

470 Pier Paolo Pasolini: „La prima lezione me l'ha data una tenda“. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 567-570. Hier S. 567-569.

471 „Die frühesten Erinnerungen sind visuelle Erinnerungen. Unser Leben wird in der Erinnerung zum Stummfilm. Alle haben wir tief im Bewußtsein ein festes Bild, das erste unseres Lebens oder eines der ersten. [...] Das erste Bild meines Lebens ist ein Vorhang, ein weißer durchsichtiger Vorhang, der bewegungslos (glaube ich) vor einem Fenster hing, das auf eine eher triste und dunkle Gasse hinausging. Dieser Vorhang terrorisiert und ängstigt mich: nicht als etwas Bedrohliches oder Unangenehmes, sondern als etwas geradezu Kosmisches. In diesem Vorhang verdichtet und verkörpert sich der ganze Geist meines Geburtshauses, eines bürgerlichen Hauses in Bologna. Weitere Bilder tauchen neben dem Bild vom Vorhang als früheste Erinnerungen auf: Ein Zimmer mit Alkoven (in dem meine Großmutter schlief); schwere, gutbürgerliche Möbel; eine Kutsche, auf die ich Klettern wollte. [...] Was [diese Gegenstände] mir mitteilten, war von Grund auf pädagogischer Natur [...] Was mir dieser Vorhang sagte, was er mich lehrte, ließ (und läßt) keine Antworten zu. [...] Ihr repressiver und autoritärer Geist hat sich viele Jahre behauptet [...] Die Erziehung, die ein Junge durch Gegenstände, durch Dinge, durch physische Wirklichkeit erfährt [...] macht den Jungen körperlich zu dem, was er sein ganzes Leben lang sein wird. Sein Fleisch wird geformt als Umhüllung seines späteren Geistes. Die soziale Lage eines Individuums erkennt man an seinem Fleisch (jedenfalls nach meiner persönlichen historischen Erfahrung). Denn es wird physisch geformt durch die erzieherische Wirkung der Materie, aus der seine Welt besteht.“ Übersetzung von Agathe Haag. In: Pier Paolo Pasolini: *Das Herz der Vernunft. Gedichte, Geschichten, Polemiken, Bilder*, hrsg. von Burkhard Kroeber. München: Wagenbach 1991, S. 20-22. Hier S.20-21.

472 Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 571.

473 „Nichts zwingt so sehr, die Dinge genau zu betrachten, wie das Filmen.“ Übersetzung von Agathe Haag. In: Pier Paolo Pasolini: *Das Herz der Vernunft. Gedichte, Geschichten, Polemiken, Bilder*, hrsg. von Burkhard Kroeber. München: Wagenbach 1991, S. 23.

Beschreibung der Materie, welche in unidirektionaler Weise zu ihm „spricht“ und schließlich den Körper eines jeden Individuums formt („egli è stato fisicamente plasmato dall'educazione appunto fisica della materia di cui è fatto il suo mondo“) – all diese Motive finden sich in abgewandelter Weise in Fassbinders lyrischer und filmischer Praxis wieder. Die materielle, atmosphärisch dichte Umgebung, die in seinen Gedichten, Kurzgeschichten und Filmen die durchlässige Figur formt, in sie eindringt, zu ihr „spricht“, die zugleich deren Innerlichkeit veräußerlicht und auf diese Weise als physischer Teil der Figur erscheint, rücken die Fassbindersche Konzeption einer „Sprache der Dinge“ in die Nähe jener Pasolinis.

Das Gesicht/Gebäude, das im Mittelpunkt von Fassbinders Gedicht *Die Fassade* steht, vermittelt ebenso wie der in das Gehirn der Figur eindringende Regen in *Der Weg zurück* einen plastischen Eindruck dessen, was Pasolini als physisches Geformtwerden des Körpers durch die Materie bezeichnet.

Der asymmetrische, repressive und autoritäre Geist, welchen Pasolini in marxistischer Manier als Kennzeichen einer „Sprache der Dinge“ beschreibt („La [...] repressività [delle cose] e il loro spirito autoritario“), steigert sich in Fassbinders Werk von den lyrischen Anfängen der frühen 1960er Jahre bis hin zu den (von Sirk's Ästhetik einer „psychosomatischen“ Materialität geprägten) Melodramen der 1970er Jahre in drastischer Weise. Die Materie, die den Körper dominiert, lenkt und terrorisiert wird im Anschluss an seine in Kapitel 1.2.4 beschriebene Begegnung mit Sirk zu einem Leitmotiv seiner Filme.

Die Gegenstände des filmischen Settings – die Schaufensterpuppen, die Schreibmaschinen, Telefone und gigantischen Wandgemälde –, die im Mittelpunkt von Fassbinders 1972 fertiggestellten und ebenso wie *Katzelmacher* auf einem gleichnamigen Theaterstück basierenden Film *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) stehen, legen davon in beeindruckender Weise Zeugnis ab:

Das laute, metallene Tippen ihrer überdimensional großen Schreibmaschine verleiht der stummen, unterwürfigen Präsenz der permanent im Hintergrund agierenden Sekretärin Marlene eine unheimliche, autoritäre Aura. Das graue Telefon der Protagonistin Petra von Kant determiniert nach der Abreise ihrer Geliebten Karin ihre Handlungen und Stimmungen in allumfassender Weise: Die lange Plansequenz, deren unmittelbares Zentrum das auf einem weißen Flokati stehende Telefon bildet, um welches Petra

herumkriecht, sich in seelischen Schmerzen windet, auf das sie sich wieder und wieder verzweifelt stürzt, wenn es endlich sein blechernes Klingeln von sich gibt, verbildlicht die beklemmende, absolute Macht dieses Gegenstandes über die Protagonistin. In einem Akt stummer Missgunst schenkt ihre Freundin Sidonie von Grasenabb Petra schließlich eine nackte blonde Puppe, welche in ihrer grotesken, phantasmatischen Anwesenheit die schmerzhaft Abwesenheit ihrer Geliebten Karin präsent werden lässt.



Abb. 28: Terrorismus der Dinge: Marlenes klappernde Schreibmaschine



Abb. 29: Plansequenz mit dem Petra in Verzweiflung stürzenden Telefon



Abb. 30: Karins grotesk-phantasmatische Anwesenheit als blonde Puppe

Es sind zugleich diese „Dinge“, diese Gegenstände, welche die für Fassbinders „doppelbödig“ Theatersprache charakteristische *Multiperspektivität* ins audiovisuelle Medium transportieren: So verbildlichen die den gesamten Film über wechselnden Stellungen der omnipräsenten Schaufensterpuppen in *Petra von Kants* Wohnung die wechselnden *Subjektperspektiven* der Protagonistinnen aufeinander und definieren auf diese Weise, in welchem Verhältnis sie in einem bestimmten Moment zueinander stehen, welchen Blick sie aufeinander haben, welches Bild sie sich von einander machen.

Die in dieser Form vom Regisseur sichtbar gemachten variierenden Sichtweisen der Figuren aufeinander spiegeln wiederum die unendliche Anzahl potentieller Perspektiven, welche die Rezipienten des Films gegenüber diesen Figuren und gegenüber dem beobachteten Geschehen als Ganzes einnehmen können. Das anhand von Pasolinis visuellem Streicheln („*accarezzamento*“) des sterbenden Ettore zum Ausdruck gebrachte idealtypische Verhältnis des Zuschauers zu den Filmfiguren als intimes Eins-zu-Eins-Verhältnis, als Dialog von Individuum zu Individuum (vgl. Kapitel 2.1.6) findet sich an dieser Stelle in Fassbinders filmischem Arrangement unmittelbar wieder.

Die Schaufensterpuppenkonstellationen *Petra von Kants* vergegenständlichen in diesem Sinne die in Kapitel 1.2.3 im Zusammenhang mit seinem Literaturbegriff erläuterte grundlegende theoretische Überzeugung des Regisseurs, dass es „keine endgültige

objektive Realität eines [...] Werkes“ gebe, sondern dass jedes Kunstwerk „soviel verschiedene Phantasien und Bilder provoziert, wie es [Rezipienten] hat“.⁴⁷⁴

Die Rezeptionstheorie des *kognitiven Empirismus* – der gemäß einzig ein die mannigfaltigen individuellen „Phantasien und [inneren] Bilder“ eines jeden Rezipienten aufrechterhaltender (und in diesem Sinne nach einem *literarischen Rezeptionsmodus* verfahrenender) Film die gesellschaftliche Wirklichkeit verändern kann – nimmt im filmischen Setting in anschaulicher Weise körperliche Gestalt an.



Abb. 31, 32: *Multiperspektivität* als filmästhetisches Leitmotiv: Petras Schaufensterpuppenarrangements

474 Rainer Werner Fassbinder: „Vorbemerkungen zu ‚Querelle‘“. In: Ders.: *Filme befreien den Kopf*, S. 116-118. Hier S. 116.

Die unendliche Vervielfachung der Perspektiven manifestiert sich jedoch nicht allein in den Puppenkörpern; sie ist darüber hinaus auch dem Gemälde eingeschrieben, welches als überdimensionale Wanddekoration die Szenerie des kammer spielartig in einem Raum inszenierten Films dominiert: Nicolas Poussins *Midas und Bacchus* (1624).

Ganz wie in Pasolinis Eingangsszene zu *Mamma Roma* bedient sich Fassbinder der Methode *figurativer Stilisierung* und „überblendet“ die Protagonisten seines Films mit den dargestellten Gemäldefiguren. Während Pasolini – mit Hilfe der stilisierten, Ghirlandaios Abendmahlsdarstellungen nachempfundenen Bildkomposition des „Hochzeitsbanketts“ – seine Zuhälter, Prostituierten und römischen Unterweltgestalten in blasphemisch-provokativer Absicht die Gestalt der Jünger Jesu annehmen lässt, entsprechen Fassbinders Filmfiguren ganz offensichtlich den im Gemälde dargestellten Sagengestalten aus Ovids *Metamorphosen*.



Abb. 33: Visuelle Doppelung in Gestik und Körperhaltung: Karin/Bacchus und Petra/Midas

Petra von Kant, die großbürgerliche Modeschöpferin, welche sich unsterblich und unglücklich in das einer niedrigeren gesellschaftlichen Klasse angehörige Model Karin verliebt hat, findet ihren „Doppelgänger“ in dem stets auf dem Gemälde im Raumhintergrund präsenten König Midas: Ihre sie gewöhnlich mit unanfechtbarer Macht ausstattende und ihr alle Türen öffnende Gabe, alles zu Gold/Geld zu machen,

scheitert grundlegend, indem sie ihr ihr einfaches Grundbedürfnis nach Liebe nicht erfüllen kann. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, als sich zu „erniedrigen“ und Karin/Bacchus um Erlösung anzuflehen: Die visuelle Doppelung der Körperhaltung und Gestik der auf die Knie gesunkenen Petra mit dem in ihrem Rücken knienden Midas sowie der erhaben auf Petra herabblickenden Karin mit dem unmittelbar hinter ihr stehenden Bacchus in der Sequenz vor Karins Abreise macht diese Analogie überdeutlich.

Die Tatsache, dass die den gesamten Film über „anwesenden“ figurativen „Doppelgänger“ Petras und Karins und auch alle weiteren auf Poussins Gemälde dargestellten Personen Männer sind, fügt Fassbinders Methode figurativer Stilisierung darüber hinaus noch eine weitere Perspektive hinzu: jene auf den autobiographischen Kontext des Films.

Tatsächlich handelt es sich bei *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* um ein Kunstwerk, das von homosexuellen Beziehungen zwischen Männern handelt, jene aber durch lesbische Frauen darstellen lässt. Als Hinweis auf den unmittelbar autobiographischen Kontext dieser homosexuellen Beziehungen fügt Fassbinder in den Film in gewohnt selbstreflexiver Manier ein Foto ein, auf welchem er selbst mit den beiden Protagonistinnen zu sehen ist. Tatsächlich handelt es sich dabei offenbar um ein Foto, welches im Laufe der Dreharbeiten entstanden ist. Auf intradiegetischer Ebene aber erblickt Petra von Kant es als ein Foto ihrer letzten Modenschau, für welche die Geliebte Karin Modell stand, in einer Zeitung.



Abb. 34: Selbstreflexive Wendung: „Zeitungsfoto“ mit Protagonistinnen und Regisseur

Seinen Kunstgriff, die eigenen erotischen Beziehungen durch lesbische Frauen darstellen zu lassen, erklärt der Regisseur in einem Interview mit der Rezeptionsabsicht, welche er mit seinem Film verfolge:

Wenn ich tatsächlich die männliche Homosexualität genauso verfilmt hätte, wie sie sich in der autobiographischen Wirklichkeit abgespielt hat, dann hätte der Zuschauer den Film lächerlich gefunden. Die ablehnende Haltung des Publikums gegenüber dieser Geschichte wäre noch stärker gewesen, als sie sowieso zunächst ist, weil dann ein großer Teil des Publikums die Möglichkeit gehabt hätte, das Gesicht zu wahren, sich hinter einer ironischen Distanzierung zu verstecken.⁴⁷⁵

Die dreifache Perspektive auf die Protagonistinnen (Petra-Karin / Midas-Bacchus / Fassbinder-Geliebter), welche der Zuschauer einzunehmen motiviert wird, fordert von diesem wiederum die bereits für Fassbinders Theatersprache typische gebrochene Rezeption: Eine Rezeption, welche permanent aktiv zwischen mehreren impliziten Kontexten vermittelt und welche schließlich ihren „Fluchtpunkt“ (jenseits jeglicher „ironischer Distanzierung“) in der individuellen, aber gesellschaftlich bedingten Lebenswirklichkeit eines jeden Rezipienten findet.

Inwiefern in dieser Lebenswirklichkeit – der westdeutschen Lebenswirklichkeit der frühen 1970er Jahre – intime Liebesbeziehungen als zum Scheitern verurteilte Warenbeziehungen erscheinen können, veräußerlicht der im Vorigen veranschaulichte repressive Charakter der „Dinge“ des filmischen Settings in plastischer Weise: Aus der Interaktion von Materialität und Körperlichkeit, von Gegenständen und Figuren, gehen die „Dinge“ stets als stärkere Komponente hervor. Zu ihnen und zu der mit ihnen verbundenen Warenlogik treten die Figuren in eine unüberwindbare Abhängigkeit. Es ist der Nutzen, der Gebrauchswert des Gegenübers, welcher die zwischenmenschlichen Beziehungen determiniert: So liegt für das Model Karin der Gebrauchswert und Nutzen einer Liaison mit der sie vergötternden Petra von Kant einzig und allein in dem Geld und den Karrieremöglichkeiten, zu welchen die Modeschöpferin ihr Zutritt verschaffen kann.

Die Methode Fassbinders, dieses kapitalistische (Liebes-)Prinzips in Form eines Kommunikationsverhältnisses von Körpern und Materie in die *Ästhetik* seiner Werke „einzuschmelzen“, wird zwar bereits in den frühesten Gedichten und Kurzgeschichten

475 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 318.

erkennbar, gelangt aber wie im Vorigen veranschaulicht erst im filmischen Werk zu seiner vollendetsten Umsetzung.

Als emblematischer Ausdruck für die späte Meisterschaft, welche Fassbinder schließlich in dieser Methode erlangt, erscheint eine Schlüsselsequenz des Films *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), welche den Protagonisten Erwin/Elvira in einer Spielhölle, umzingelt von mannsgrößen Spielautomaten, zeigt: Der Terrorismus ihrer blinkend leuchtenden Fassaden, ihrer mechanischen Melodien, treibt den an seinen Liebesbeziehungen und seiner unklaren geschlechtlichen Identität verzweifelnden Erwin/Elvira in den psychischen Zusammenbruch. Eingeschlossen zwischen orangegelb leuchtenden Automatenblöcken und psychedelischen, grellbunten Wandverkleidungen kauert er sich am Eingang zur Wechselstube weinend zusammen. Auf die Frage seiner Freundin Zora, warum er weine, vermag er nur ratlos auf seine Umgebung zu verweisen: „Ich hab mich hier so hergesetzt, und plötzlich ist es aus mir herausgeweint.“⁴⁷⁶



Abb. 35: Herrschaft der Materie über zwischenmenschliche Beziehungen: *In einem Jahr mit 13 Monden*

Das filmische Setting verleiht hier der terroristischen, unabwendbaren Herrschaft der Materie Ausdruck, welche in der kapitalismuskritischen Perspektive Fassbinders –

⁴⁷⁶ Rainer Werner Fassbinder: *In einem Jahr mit 13 Monden*. Tango-Film / Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren. DVD, 119 Min., BRD 1978, 0:31:35 h.

ebenso wie in der marxistisch-autobiographisch geprägten Perspektive Pasolinis – die zwischenmenschlichen Beziehungen einer gesamten Nation dominiert, sie ihrer Logik unterwirft. Der Film, in dessen geschlossener Sphäre die Materie die Handlungen und Gefühlszustände der Figuren dominiert und lenkt, bildet in Form eines Mikrokosmos den Makrokosmos der kapitalistischen Gesellschaftsstruktur ab.

Die ästhetische Fruchtbarmachung der von Fassbinder und Pasolini unabhängig voneinander entdeckten Sprache der die Figuren umzingelnden, sie terrorisierenden „Dinge“ erweist sich im Medium Film deswegen als besonders effektiv, da die „Dinge“ in ihrer permanenten audiovisuellen Präsenz, ihrer den gesamten Film über spürbaren materiellen Anwesenheit, ihre unterschwellige Macht pausenlos, in bedrängend manifester Weise für den Zuschauer wahrnehmbar zu machen vermögen.

Inwiefern Fassbinder im Prozess einer Literaturverfilmung in der Lage ist, mit Hilfe der audiovisuellen Intensivierung seiner „Sprache der Dinge“ spezifische literarische Motive zu übersetzen und zu verstärken, wird im folgenden Kapitel im Detail zu erforschen sein.

3 Pasolinis und Fassbinders Weg zu einer innovativen Technik der Literaturverfilmung

3.1 „Soggettiva libera indiretta“ und „Bilder, die wie Schwarzfilm funktionieren“: ‚Il Vangelo secondo Matteo‘ und ‚Fontane Effi Briest‘ als Meilensteine für die Gestaltungstechnik der Literatur-Film-Beziehungen

Diceva di amare Chaplin e la Giovanna d'Arco di Dreyer, visti nei primi cineclub del dopoguerra [...]. Ma ormai andava al cinema, specialmente la domenica in periferia, per pagare il biglietto ai suoi amici. Fin dal primo giorno, vidi Pier Paolo trasformarsi: di volta in volta diventava Griffith, Dovženko, Lumière... Il suo primo riferimento non era il cinema, che conosceva poco, ma, lo dichiarò tante volte, i primitivi senesi e le pale d'altare.⁴⁷⁷

So wird man in EFFI BRIEST vergeblich die Merkmale der Hollywood-Dramaturgie suchen, die für Fassbinders jüngere Arbeiten sonst zum Leitbild wurde. Im Gegenteil knüpft der Film an jene Tradition von Dreyer, Bresson und Straub an, mit der Fassbinders Anfänge mehr zu tun haben als seine neueren Arbeiten.⁴⁷⁸

Es ist bemerkenswert, dass – obgleich sowohl Pasolinis als auch Fassbinders Leidenschaft für die Stummfilme Carl Theodor Dreyers (1889-1968) von verschiedenen Autoren erwähnt und auch in Ansätzen als Einflussgröße auf einzelne Filme beschrieben worden ist – diese Leidenschaft kaum jemals als gemeinsamer Fluchtpunkt ihres Werkes berücksichtigt wurde. Nicht zufällig manifestiert sich der Einfluss des dänischen Regisseurs auf beide Filmemacher am augenscheinlichsten in genau jenen Werken, welche im Gesamtwerk beider bezüglich ihrer Gestaltung von Literatur-Film-Beziehungen einen Wendepunkt markieren: In den Literaturverfilmungen *Il Vangelo secondo Matteo* und *Fontane Effi Briest*.

„Questo film sarà stilisticamente una cosa piuttosto strana. Infatti a grandi pezzi da film muto – per lunghi tratti i personaggi non parlano, ma devono rappresentare quello che

477 „Er sagte, dass er Chaplin und die Jeanne D'Arc von Dreyer liebte, die er in den ersten Cineclubs der Nachkriegszeit gesehen hatte. Aber inzwischen ging er vor allem sonntags in der Vorstadt ins Kino, um seinen Freunden die Eintrittskarte zu bezahlen. Vom ersten Tag an beobachtete ich wie Pier Paolo sich verwandelte: Von Mal zu Mal wurde er Griffith, Dovženko, Lumière... Seine erste Bezugsgröße war nicht das Kino, welches er wenig kannte, sondern, das erklärte er so viele Male, die Schule der Primitiven von Siena und die Altarbilder.“ [Übersetzung A.J.F.]. Bernardo Bertolucci: „Il cavaliere della valle solitaria“. In: Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. XVI.

478 Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*, S. 30.

dicono soltanto attraverso i gesti e le espressioni come si faceva nei film muti – seguono
momenti invece in cui per venti minuti di seguito Cristo parla”,⁴⁷⁹ erklärt Pasolini zu
seiner *Vangelo*-Verfilmung – und führt die stilistischen Stummfilmanleihen seines
Werkes schließlich explizit auf Dreyers berühmtestes Werk zurück: „[I] punti in cui ho
pensato a Dreyer, per esempio *Giovanna d’Arco*, sono reperibili facilmente.”⁴⁸⁰

Bei den beiden Elementen, welche sowohl Pasolini als auch Fassbinder in Dreyers
Regie entdecken und sich aneignen, handelt es sich zum einen um den stumm-
symbolhaften Schauspielstil seiner Darsteller (um ihr genuines „rappresentare quello
che dicono soltanto attraverso i gesti e le espressioni“); zum anderen um das
charakteristischste und eindringlichste Merkmal von Dreyers Filmästhetik: Die
intensiven, frontalen Großaufnahmen von Gesichtern.

Insbesondere die Ästhetik von Pasolinis *Vangelo* wird grundlegend von diesen
Nahaufnahmen bestimmt. Indem der Regisseur offenbart, Dreyer habe ihn „il senso del
primo piano, il senso della severità figurale, visiva appunto”⁴⁸¹ gelehrt, verweist er
selbst auf den prägenden Charakter des Stilmittels für seine Filmästhetik. Dieser
prägende Einfluss, welcher in Ansätzen bereits in *Accattone* spürbar wird – so etwa in
der in Kapitel 2.1.3 als „dual frame“ beschriebenen, den Film eröffnenden
Großaufnahme vom Gesicht eines ausgemergelten, einen Blumenstrauß haltenden
„Subproletariers“ – gelangt im *Vangelo* zu neuen Dimensionen: Dreyers „primi piani“
verhelfen Pasolini hier zur Entdeckung und unmittelbaren filmpraktischen Umsetzung
seiner Methode der „*soggettiva libera indiretta*“.

Wie in Kapitel 1.2.2 im Detail beschrieben wurde, erscheint Pasolinis Methode der
„*soggettiva libera indiretta*“ insofern als ein Meilenstein seiner Filmtheorie und –praxis,
als dass in ihr der für Pasolinis literarisches Erzählverfahren essentielle „*discorso libero
indiretto*“ Übersetzung ins audiovisuelle Medium erfährt. Die bereits dem literarischen
„*libero indiretto*“ inhärente *Kontamination psychologischer Diversitäten* geht auf diese
Weise unmittelbar in Pasolinis Filmästhetik über. Für seine Verfilmung des

479 „Auf stilistischer Ebene wird dieser Film eine ziemlich komische Sache sein. Auf große
Stummfilmteile – für lange Abschnitte sprechen die Figuren nicht, sondern müssen das, was sie zu sagen
haben, allein durch Gesten und Gesichtsausdrücke darstellen, wie man es im Stummfilm machte – folgen
hingegen in der Tat Momente, in welchen Christus zwanzig Minuten am Stück spricht.“ [Übersetzung
A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2877.

480 „Die Punkte, an denen ich an Dreyer, zum Beispiel *Jeanne D’Arc*, gedacht habe, sind leicht ausfindig
zu machen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2881.

481 „Den Sinn für die Großaufnahme, den Sinn für die figürliche, eben visuelle Strenge“. [Übersetzung
A.J.F.]. Ebd., S. 2871.

Matthäusevangeliums erlangt die durch den Kunstgriff der „soggettiva libera indiretta“ realisierte Kontamination gegensätzlicher Subjektperspektiven insofern besondere Bedeutung, als dass der sich selbst als „Atheist“ definierende Regisseur zugleich seiner *eigenen* Sichtweise sowie der *Perspektive eines Gläubigen* Ausdruck zu verleihen sucht („[P]er poter raccontare il *Vangelo*, ho dovuto immergermi nell’anima di un credente. In questo consiste il discorso indiretto libero: da una parte il racconto è visto attraverso i miei occhi, dall’altra è vista [sic!] attraverso gli occhi di un credente.“ Vgl. Kapitel 1.2.2).⁴⁸²

Der Bruch zwischen der Perspektive des gläubigen Autors des Matthäusevangeliums und des „ungläubigen“ Regisseurs, welcher dessen „Literaturvorlage“ verfilmt, ist bereits der Ästhetik der Eingangssequenz des *Vangelo secondo Matteo* in einer Weise eingeschrieben, welche den gesamten Film charakterisieren wird:

Die Sequenz spielt sich zwischen der hochschwangeren Maria und dem sich von ihr und dem gemeinsamen Haus entfernenden Joseph ab. Noch hat Joseph die Verkündigung des Engels nicht erhalten, welche ihn dazu ermuntern wird, bei seiner schwangeren Frau zu bleiben. Die junge Maria (Margherita Caruso) tritt aus dem Tor ihres Hauses und bleibt schließlich davor stehen, um Joseph (Marcello Morante) nachzuschauen, wie er langsam in die ebene Landschaft hinausläuft, kleiner und kleiner wird.



Abb. 36

482 „Um das *Vangelo* erzählen zu können, musste ich mich in die Seele eines Gläubigen versenken. Hierin besteht der *discorso libero indiretto*: Einerseits wird die Erzählung durch meine Augen gesehen, andererseits durch die Augen eines Gläubigen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2898-2899.



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40

Zu Beginn der Sequenz zeigt eine Amerikanische Einstellung die vor dem Tor des Hauses stehende Maria aus frontaler Perspektive (Abb. 36). Der darauffolgende Gegenschuss auf den in der Landschaft verschwindenden Joseph (Abb. 37) markiert die erste Einstellung als *Point of view* Marias, welche Joseph offenbar mit ihren Blicken folgt. Die Panoramaaufnahme mit dem als dunkler Strich in der Landschaft verschwindenden Joseph hebt sich in ihrer Kontrastarmut vom Chiaroscuro der vorhergehenden Einstellung ab; in Zentralperspektive verliert sich der helle, mit Mauern gerahmte Weg, den Joseph vor sich hat, am Horizont.

Unmittelbar hierauf folgt erneut eine Einstellung von Maria (Abb. 38): Eine Nahaufnahme fokussiert nun ihr Gesicht in der rechten Bildhälfte, die geringe Schärfentiefe lässt den Hintergrund verschwommen erscheinen; erneut ist die Einstellung von einem krassen Chiaroscuro gekennzeichnet. Auf diese Nahaufnahme Marias folgt nun wiederum eine kontrastarme Panoramaaufnahme des sich entfernenden Joseph (Abb. 39), welche zwar in Bildausschnitt und Perspektive der ersten (Abb. 37) ähnelt, jedoch einen mit Hilfe des Zooms erzeugten, im Verhältnis zu Joseph *näheren Betrachterstandpunkt* beinhaltet. Es handelt sich in diesem Sinne um einen „falschen“, da auf den ersten Blick unlogischen Anschluss: Wie aus der letzten Einstellung, einer Großaufnahme, welche wiederum Marias Gesicht fokussiert (Abb. 40) hervorgeht, hat diese sich nicht von der Stelle bewegt, sondern schaut ihrem Mann noch immer aus der gleichen Betrachterperspektive nach. Das *Point of view*-Verhältnis zwischen den Aufnahmen der in die Ferne blickenden Maria und den beiden Panoramaaufnahmen, welches von Pasolini zunächst durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren suggeriert

wurde, löst sich durch den „falschen Anschluss“ der näher gerückten Betrachterperspektive auf, wird durch ihn unmöglich gemacht. Der irritierte Zuschauer wird auf diese Weise von seinen gewohnten perspektivischen Kategorien entfremdet: Wenn die beiden Joseph „näherrückenden“ statt sich von ihm entfernenden Panoramaaufnahmen *nicht*, wie zunächst nahegelegt, den subjektiven Betrachterstandpunkt Marias wiedergeben können – welche Perspektive beinhalten sie dann?

Ein Rückgriff auf Pasolinis theoretische Schriften gibt hierauf Antwort – er lässt unzweifelhaft deutlich werden, dass es sich bei dieser gezielten, sein *Vangelo* eröffnenden Irritation der Sehgewohnheiten um das Musterbeispiel einer „*sogettiva libera indiretta*“ handelt: Charakteristisch für diese sei, so Pasolini in „Il ‚cinema di poesia‘“, „[I]’accostamento successivo di due punti di vista, dalla diversità insignificante, su una stessa immagine: cioè il succedersi di due inquadrature che inquadrano lo stesso pezzo di realtà, prima da vicino, poi *un po’ più* da lontano; oppure, prima frontalmente e poi *un po’ più* obliquamente; oppure infine addirittura sullo stesso asse ma con due obiettivi diversi.“^{483/484} Die Montage der beiden Panoramaaufnahmen, welche sich durch eine mit Hilfe des Zooms erzeugte *geringe perspektivische Abweichung* auszeichnen („lo stesso pezzo di realtà, prima da [lontano], poi *un po’ più* da [vicino]“) vermittelt dem Zuschauer in subtiler Weise den Effekt einer Koexistenz zweier konträrer psychologischer „Innenansichten“; den verstörenden Eindruck einer zweiten, zur ersten kontrastierenden „Subjektiven“ und in diesem Sinne einer „*doppelten Perspektive*“.

Es ist genau dieser Effekt, welcher die gesamte *Vangelo*-Verfilmung über der *Kontamination der inneren Bilder von Regisseur und Autor der Literaturvorlage* Ausdruck verleiht – es sind diese beiden auktorialen Instanzen, mit deren konkurrierender Subjektperspektive auf den sich entfernenden Joseph der irritierte Zuschauer an dieser Stelle konfrontiert wird.

483 Pier Paolo Pasolini: „Il ‚cinema di poesia‘“. In: *Empirismo eretico*, S. 167-187. Hier S. 180.

484 „Die sukzessive Annäherung von zwei insignifikant verschiedenen Gesichtspunkten an ein und dasselbe Bild: das heißt die Aufeinanderfolge von zwei Einstellungen, die das gleiche Stück Realität zeigen, zuerst von nah, dann von *ein wenig* weiter weg, beziehungsweise zuerst von vorn, dann *ein wenig* von der Seite, beziehungsweise schließlich direkt auf derselben Achse, aber mit zwei verschiedenen Objektiven aufgenommen.“ Übersetzung in: Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*, S. 67. Vgl. Fußnote 161/162.

Die Aufnahmen vom Gesicht Marias büßen folglich ihre Funktion als Vermittler eines intradiegetischen *Point of view*, einer figuralen Subjektperspektive, ein. Die Tatsache, dass Pasolini sie dennoch im Wechsel mit den Panoramaaufnahmen montiert, dass er ihnen durch ein visuelles „Näherrücken“ von der Amerikanischen in die Nah- und schließlich in die Großaufnahme derartige Beachtung schenkt und ihnen durch das expressive Chiaroscuro und die geringe Schärfentiefe des Bildhintergrundes eine suggestive Ausdruckskraft verleiht, lässt ihren Charakter als die Handlung retardierendes *poetisches Moment* hervortreten, welches zu einem kontemplativen Verweilen des Blickes einlädt. Die einfache Schönheit Marias⁴⁸⁵ erzeugt in dieser ästhetischen Inszenierung und in der extremen Langsamkeit des Montagerhythmus eine Sogwirkung, welcher sich der Zuschauer nur schwer entziehen kann – und welche den Effekt des „Heiligen“ komplementiert, welchen Pasolini auch mit den im Wechsel montierten Panoramaaufnahmen verfolgt („Non c'è niente di più tecnicamente sacro che una lenta panoramica.“).⁴⁸⁶



Abb. 41

Es ist genau diese mit einem Effekt des „Heiligen“ assoziierte kontemplative Sogwirkung der Großaufnahmen von Gesichtern, welche Pasolinis *Vangelo*-Verfilmung

485 „Margherita Caruso all'epoca aveva 14 anni e venne scelta da Pasolini per il suo volto, la sua bellezza semplice.“ [„Margherita Caruso war damals 14 Jahre alt und wurde von Pasolini aufgrund ihres Gesichts ausgewählt, aufgrund ihrer einfachen Schönheit.“, Übersetzung A.J.F.]. Vgl. Pagine Corsare: „Quel viso crotonese di Maria nel ‚Vangelo‘ di Pasolini restaurato“. Im Internet unter: http://www.pasolini.net/cinema_vangelo_margheritacaruso.htm, letzter Abruf am 01.10.2014.

486 „Es gibt auf technischer Ebene nichts Heiligeres als eine langsame Panoramaaufnahme.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 2768.

mit den Filmen Carl Theodor Dreyers und hierbei insbesondere seiner *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) verbindet.

Dreyers ästhetische Inszenierung, sein geradezu obsessiver Einsatz von Großaufnahmen, lässt das Gesicht Jeanne D'Arcs (Abb. 41) als eigentlichen Protagonisten seines Films erscheinen – und verleiht diesem darüber hinaus den paradoxen Status einer zu neuem Leiden und neuer Individualität erwachten lebendigen Ikone. Wie Paul Coates in seiner ausführlichen Studie zum filmischen *Close up*⁴⁸⁷ treffend feststellt, oszilliert Dreyers Montage beständig zwischen Großaufnahmen von Jeanne's Gesicht, welche in ihrer harmonisch-symmetrischen Bildkomposition figurativen und somit *ikonischen* Charakter besitzen – und solchen Aufnahmen, welche in ihrer leichten Abweichung von diesem harmonisch-figurativen Charakter als *realistisch-dokumentarisch* erscheinen:

Joan[']s face usually fits well into the frame and stares ahead in a fullframe composition. [T]he slightest divergence from full-face – a small inclination of the head – [...] acknowledges the disparity, however marginal, between Joan and the icon that would represent the saint and indeed be fullface in form. She is still fragile, human, not yet fully aligned with or focussed through sainthood.⁴⁸⁸

Dreyers Montage von *nahezu identischen, in Bildkomposition und Betrachterstandpunkt nur leicht von einander abweichenden* Großaufnahmen vermittelt dem Zuschauer in subtiler Weise eine „doppelte Perspektive“ auf die Protagonistin des Films und ihre Geschichte. Dreyer lässt hier Jeanne's Doppelcharakter als Heilige sowie als reales, lebendiges, leidendes Individuum spürbar werden – und er tut dies mit Hilfe eines Verfahrens, welches sowohl in seiner filmtechnischen Umsetzung als auch in der mit ihm verbundenen multiperspektivischen Rezeptionsabsicht unmittelbar mit Pasolinis Methode der „*soggettiva libera indiretta*“ übereinstimmt. Der Tatsache, dass sich Pasolinis vielleicht prominenteste filmtheoretische Kategorie und Methode somit in Dreyers Werk vorgeformt findet und dass die Vorbildrolle des dänischen Regisseurs sich in diesem Sinne bis ins Detail von Pasolinis grundlegendem theoretischem Aufsatz „*Il ,cinema di poesia*“ (in welchem er die „*soggettiva libera indiretta*“ entwickelt)

487 Paul Coates: *Screening the face*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

488 Ebd., S. 44.

nachzeichnen lässt, ist in der Forschung überraschender Weise bislang keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt worden.

Tatsächlich wohnt nicht allein den Großaufnahmen Marias, welche Pasolinis *Vangelo*-Verfilmung eröffnen (und von welchen eine Einstellung (Abb. 40) einer *ikonischen* Bildkomposition entspricht, während die andere (Abb. 38) eine perspektivische Verschiebung ins *Dokumentarische* aufweist), der für Dreyers Jeanne D'Arc charakteristische Doppelcharakter inne. Darüber hinaus sind auch die unzähligen visuellen Kontemplationen des Gesichts Jesu, die den Film dominieren, von diesem Verfahren gekennzeichnet.

Der doppelte Charakter Jesu Christi zwischen *Heiligenbild* und *lebendigem Individuum* – welcher einerseits die Perspektive des gläubigen Verfassers des Matthäusevangeliums und andererseits jene des verfilmenden, „atheistischen“ Regisseurs spiegelt –, bleibt für den Zuschauer durch Dreyers von Pasolini adaptiertes Verfahren die gesamte Dauer des Films über spürbar.

Als figurativer Kontext für die *ikonenhaft-heilige* Perspektive auf Christus, welche jener des gläubigen Verfassers der Literaturvorlage Ausdruck verleiht, dienen Pasolini unter anderem die Fresken Giotto's. An diesen, so Stéphane Bouquet in seiner Studie zu Pasolinis Verfilmung, fasziniert den Regisseur unter anderem ihre geradezu taktile greifbare Anschaulichkeit: „Pasolini partage avec Giotto [...] un désir irrépressible de toucher.“⁴⁸⁹

Darüber hinaus sind es nach eigener Aussage des Regisseurs Masaccio's Heiligen- und Christusdarstellungen, welche seine Bildkomposition, das Chiaroscuro seines schwarzweißen Filmmaterials und dessen Ausdruckskraft inspirieren („Masaccio [è] un pittore estremamente visivo in quanto la materia che lui mostra ha una violenza chiaroscurale di una plasticità impressionante“).⁴⁹⁰

Der Vergleich eines Screenshots aus der zweiten Hälfte des Films mit einem Detailausschnitt des Gesichts Christi aus Masaccio's *Il Tributo*⁴⁹¹ (Abb. 43) lässt es denkbar erscheinen, dass womöglich sogar die Wahl des katalanischen Studenten

489 „Pasolini teilt mit Giotto ein unbezwingliches Verlangen, zu berühren.“ [Übersetzung A.J.F.]. Stéphane Bouquet: *L'Évangile selon Saint Matthieu*, S. 40.

490 „Masaccio ist insofern ein extrem visueller Maler, als dass die von ihm dargestellte Materie eine Gewalt des Chiaroscuro von beeindruckender Plastizität innehat.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2869-2870.

491 Masaccio: *Il Tributo*. Fresko, 1425 circa. Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci, Florenz.

Enrique Irazoqui als Christusdarsteller von Pasolinis Liebe zum Meister der florentinischen Frührenaissance inspiriert wurde: In der Einstellung in Abb. 42 scheint der Regisseur die kaum verkennbare Ähnlichkeit durch Frisur, Blickrichtung und Mimik Irazoquis hervorzuheben.

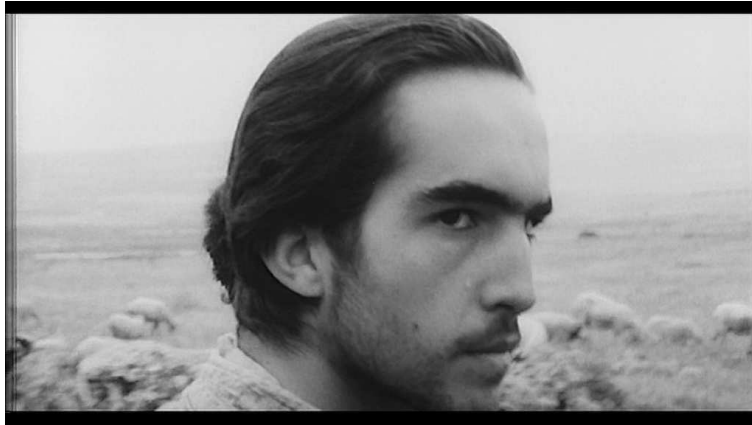


Abb. 42



Abb. 43

Die Pasolinis subjektiver Phantasie entspringende Perspektive auf Jesus als *lebendiges Individuum* (nicht aber als Messias) schlägt sich ihrerseits in filmästhetischen Strategien nieder, welche zu den ikonischen Anleihen krass kontrastieren. Die figurative Harmonie, Symmetrie und Transparenz der ikonischen Bildkompositionen wird immer wieder durch Einstellungen unterbrochen, welche einen unangemessen nahen, wenig transparenten oder in seinen Proportionen disharmonischen Betrachterstandpunkt innehaben. Eine große Anzahl dieser Einstellungen erscheint überbelichtet oder unscharf, fügt der Narration kaum etwas hinzu und irritiert auf diese Weise bewusst die Sehgewohnheiten des Zuschauers. Mit der Handkamera aufgenommene, verwackelte Sequenzen sowie zahlreiche Zooms, welche unerheblich erscheinende Details fokussieren, erwecken nicht nur einen Charakter des Dokumentarischen – sie lassen für den Zuschauer zugleich die Kraft eines subjektiven menschlichen, keiner Filmfigur zuzuordnenden Blickes spürbar werden, welcher in spontan-interessierter Manier über das Geschehen wandert.



Abb. 44: Verwackelter Schwenk der Kamera in eine zu nahe Perspektive



Abb. 45: Überbelichtung und irritierender Bildausschnitt

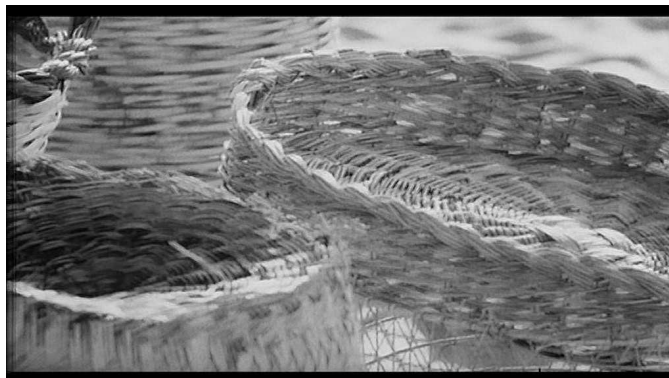


Abb. 46: Der Zoom fokussiert unerhebliche Details



Abb. 47: Detailaufnahme mit Unschärfe in der linken Bildhälfte



Abb. 48: Zoom auf einen wenig transparenten Bildausschnitt

Stéphane Bouquet geht soweit, den durch die zahlreichen Zooms erzeugten Effekt als Manifestation einer allmächtig-allwissenden Instanz zu deuten: „Le zoom démontre que la caméra a un pouvoir autonome et supérieur à celui du Christ, de regarder et de détailler. Elle peut choisir (ou pas) de s’approcher quand le personnage, lui, reste immobile.“⁴⁹²

Tatsächlich erscheint an den beschriebenen filmästhetischen Strategien jedoch weniger ihr auktorialer Charakter als vielmehr ihr Verweis auf eine *subjektive Innenansicht* Pasolinis entscheidend: Indem die Kamera das Vokabular einer herkömmlichen kinematographischen Narration verletzt und stattdessen die *natürlichen Abläufe des menschlichen Blickens* nachbildet (der menschliche Blick schweift, streift ein entferntes Detail, das seine Aufmerksamkeit weckt, heftet sich an es, wird von etwas anderem abgelenkt, wendet sich dem anderen Detail zu, fokussiert etwa die Hand eines Gegenübers (Abb. 44), blickt einer anderen Person in die Augen (Abb. 47)), verleiht sie einem *subjektiven Bewusstsein* Ausdruck. Die Bilder des Films werden zu *inneren Bildern*, welche der subjektiven „Innenansicht“ eines Individuums entstammen – dem Individuum des lesenden und verfilmenden Autors Pasolini. Das Ausbrechen der Kamera aus herkömmlichen Schemata imitiert in diesem Sinne zugleich den Prozess der Lektüre, in dessen Verlauf der Leser immer wieder an einem Detail, einer scheinbar unbedeutenden Wendung oder einem Wort „hängenbleibt“, welches seine visuelle Phantasie erweckt und in ihm ein inneres Bild entstehen lässt, dessen ästhetische und inhaltliche Logik nur ihm selbst erschließbar ist.

492 „Der Zoom weist darauf hin, dass die Kamera eine autonome, Christi überlegene Macht des Schauens und Detaillierens innehat. Sie kann entscheiden sich anzunähern (oder nicht), während die Figur ihrerseits unbewegt bleibt.“ [Übersetzung A.J.F.] . Stéphane Bouquet: *L’Évangile selon Saint Matthieu*, S. 50.

Indem Pasolini mit Hilfe dieser ästhetischen Mittel einerseits auf *visueller* Ebene den Vorgängen in seinem subjektiven Bewusstsein während seiner Lektüre des Matthäusevangeliums Ausdruck verleiht; sich andererseits aber auf *auditiver* Ebene des Films in absoluter Texttreue an die Worte des Evangeliums hält („[È] proprio il Vangelo secondo Matteo rappresentato così come esso è; non ho aggiunto una battuta e non ne ho tolta nessuna“),⁴⁹³ konfrontiert er den Zuschauer mit einem neuartigen, gebrochenen Typ der Literaturverfilmung. *Il Vangelo secondo Matteo* stellt zugleich eine Verfilmung des subjektiven lesenden Bewusstseins seines Regisseurs und eine Einladung des Zuschauers zur Entwicklung eines eigenen „lesenden“ Bewusstseins bezüglich der vollkommen „intakten“, unverfälschten Literaturvorlage dar.

Fassbinder beschreibt genau diese Methode des in der Literaturverfilmung angelegten „doppelten“ lesenden Bewusstseins von Regisseur und Zuschauer, wenn er in Bezug auf seinen Film *Fontane Effi Briest* erklärt: „Ich will, dass man diesen Film liest“,⁴⁹⁴ denn ebenso „wie man beim Lesen Buchstaben und Sätze eigentlich erst durch die Phantasie zu einer Handlung macht, so sollte es auch in diesem Film passieren. Also jeder sollte die Möglichkeit und die Freiheit haben, diesen Film zu seinem eigenen [ganz im Sinne Pasolinis „inneren“ Film, Anm. A.J.F.] zu machen, wenn er ihn sieht“.⁴⁹⁵

Um die Rezeption seines Films im Sinne einer solchen „doppelten“ Lektüre zu realisieren, bricht Fassbinder ebenso wie Pasolini das herkömmliche Vokabular einer kinematographischen Narration.

Die technischen Mittel, mit welchen er diesen Bruch vollführt, zielen jedoch nicht – wie die Handkamerassequenzen, Zooms und kalkulierten Unschärfen Pasolinis – auf die filmästhetische Evokation eines subjektiven „Blickens“. Stattdessen arbeitet Fassbinder zum einen mit an Dreyers Stummfilme gemahnenden Inserts von Textpassagen in altdeutscher Schrift, welche sich – ebenso wie die Dialoge des Films und genau wie die Dialoge in Pasolinis *Vangelo* – in absoluter Texttreue an Fontanes Vorlage halten: „Das ist exakt Fontane. Es sind nicht alle Dialoge, die im Buch sind, auch im Film, aber innerhalb von Szenen ist nichts weggelassen.“⁴⁹⁶

493 „Es ist genau das Matthäusevangelium, so dargestellt wie es ist; ich habe keinen Satz hinzugefügt und keinen weggelassen“. [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2877.

494 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 304.

495 Rainer Werner Fassbinder: *Die Anarchie der Phantasie*, S. 55.

496 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 243.

Zum anderen entwirft Fassbinder eine innovative filmästhetische Strategie, welche ganz in der Art des *Vangelo* in einem ersten Schritt die Sehgewohnheiten des Zuschauers irritiert – um ihm in einem zweiten Schritt das „lesende“ Bewusstsein des Regisseurs zu vermitteln und ihm zugleich ein eigenes „lesendes“ Bewusstsein abzufordern. Statt wie üblich ins Schwarze ausgeblendet zu werden enden Sequenzen und Szenen des Films in langsamen Weißblenden. Der Regisseur erklärt diese Strategie folgendermaßen:

Schwarzblenden sind ja meist Gefühls- oder Zeitblenden. Weißblenden dagegen sind Wachmacher, denn allein durch das Weiß, das dann da ist, erschrickt man ein bißchen, kriegt einen kleinen Schock und bleibt wach, [...] wach im Verstand. Aber eingesetzt sind diese Weißblenden so, wie wenn man ein Buch liest und die Seite umblättert oder wenn ein neues Kapitel anfängt und man so einen Einschnitt hat.⁴⁹⁷

Fassbinders in Kapitel 1.2.3 diskutierter theoretischer Vorsatz, den *literarischen Rezeptionsmodus* in den Film zu übertragen, findet im Stilmittel der Weißblenden in eindrucksvoller Weise Ausdruck: Nicht allein der *materielle Akt der Lektüre* (das Umblättern der Seiten, der Beginn eines neuen Buchkapitels) wird durch diese Art der Blenden spürbar.

Darüber hinaus regen diese den Filmzuschauer als „Wachmacher“ des Verstandes zu einer Rezeption an, welche dem *kognitiven Akt des Lesens* entspricht – einer Rezeption, welche die dem Medium Film inhärente „*Konkretheit*“ (vgl. Kapitel 1.2.3) überwindet und stattdessen die *literarische Abstraktion* – als genuines Mittel für die Erweckung subjektiver innerer Bilder – nachbildet.

Die Weißblenden ermuntern den Zuschauer in diesem Sinne zu jener geistigen, phantasiegeleiteten Aktivität, welche Fassbinder in seinen theoretischen Reflexionen als typisch literarisch beschreibt („[Der] Unterschied [...] besteht darin, dass man beim Lesen eines Buches die Handlung selbst gestaltet, da sie ja nur in abstrakter Form vorliegt. Aber wenn man eine Handlung im Film zeigt, dann ist sie schon konkret und irgendwie damit fertig. Man kann dann als Publikum nichts mehr mitgestalten.“⁴⁹⁸).

497 Rainer Werner Fassbinder: *Die Anarchie der Phantasie*, S. 55.

498 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 304.



Abb. 49, 50, 51, 52: Langsame Weißblende mit folgendem Stummfilm-Insert

Die im Theorieteil dieser Arbeit (vgl. Kapitel 1.2.4) beschriebene, von Fassbinder im Werk seines Vorbilds Douglas Sirk beobachtete und als Maxime für das eigene Werk adaptierte Technik der „*Bilder, die wie Schwarzfilm funktionieren*“; die eine Leerstelle für die Phantasie des Zuschauers lassen, welche man „noch mal mit einer eigenen

Phantasie und mit einer eigenen Emotion füllen kann“,⁴⁹⁹ findet in den Weißblenden eine genuine filmpraktische Umsetzung.

Die Aufforderung des Lesers zu einer derart phantasievollen und in diesem Sinne *literarischen* Rezeption des Films drückt sich darüber hinaus in *Fontane Effi Briest* in einer weiteren Strategie aus – welche wiederum unmittelbar an das Vorbild Dreyer anschließt und auch Bedeutung für Pasolinis *Vangelo* erlangt: Dem Schauspielstil der Darsteller in Fassbinders Film wohnt eine stark allegorische Komponente inne. Pasolinis zu Eingang dieses Kapitels zitierte Beschreibung des in seiner *Vangelo*-Verfilmung realisierten Schauspielstils als *stummfilmartig-symbolhaft* („[P]er lunghi tratti i personaggi non parlano, ma devono rappresentare quello che dicono soltanto attraverso i gesti e le espressioni come si faceva nei film muti“)⁵⁰⁰ trifft unmittelbar auch auf Fassbinders Verfilmung zu.

Der Rückgriff auf Techniken des Stummfilmkinos ermöglicht es Fassbinder, das Dilemma eines Mangels an audiovisuellen Ausdrucksmöglichkeiten *literarischer Innerlichkeit* zu überwinden: In zahlreichen Situationen wird der Seelenzustand Effis (Hannah Schygulla) für den Zuschauer allein in deren expressiver Gestik und Mimik wahrnehmbar – ohne dass er im Dialog oder durch die Off-Erzählerstimme (Rainer Werner Fassbinder), welche Passagen aus Fontanes Roman verliest, expliziert würde. So stehen der Protagonistin die Aufgabe jeglichen inneren Widerstandes und die Hingabe an die Affäre mit Crampas in der Sequenz des Kutschenunfalls buchstäblich ins Gesicht geschrieben (Abb. 53).



Abb. 53: Effis „sprechendes“ Gesicht: Beginn der Hingabe an Crampas und der folgenschweren Affäre

499 Rainer Werner Fassbinder: *Die Anarchie der Phantasie*, S. 61-62.

500 Vgl. Fußnote 479.

Zudem arbeitet Fassbinder mit allen ihm als Regisseur zur Verfügung stehenden Mitteln der Perzeption Effis/Schygullas als klassischer Heroine des Stummfilms bzw. des frühen Tonfilmmelodramas entgegen. Die Gesichtszüge dieser Heroine fungieren als Spiegel der unsagbaren Innerlichkeit. In verschiedenen Großaufnahmen vom Gesicht Effis entsprechen sowohl die filmästhetische In-Szene-Setzung der Protagonistin (durch Lichtsetzung, Kameraperspektive u.a.) als auch deren Maske (Frisur, Make Up) jener frühen Tonfilmdiva par excellence, welche Fassbinder durch die ersten Filme seines Vorbilds Sirk vertraut ist: Zarah Leander.



Abb. 54: Zarah Leander (*Das Herz der Königin*)



Abb. 55: Hannah Schygulla (*Fontane Effi Briest*)

Freilich stellen die Großaufnahmen von Fassbinders „melodramatischer Heldin“ eine bedeutende Parallele zu den nach Dreyers Vorbild gestalteten Großaufnahmen von Gesichtern dar, welche im Vorigen als charakteristischstes Merkmal von Pasolinis *Vangelo*-Verfilmung identifiziert worden sind.

Während diese im *Vangelo* jedoch als poetisch-kontemplative Kontrapunkte sowie als Träger eines an figurative Ikonen angelehnten „heiligenden“ Effekts fungieren, wird dem Zuschauer in *Fontane Effi Briest* die Möglichkeit verwehrt, mit seinem Blick auf ihnen zu verweilen: Die Großaufnahmen von Effis Gesicht werden von Fassbinder im Laufe der filmischen Narration wieder und wieder aufgerufen – nur um im selben Augenblick aufgegeben, verhindert, oder dem Zuschauer entfremdet zu werden.

Effis Gesicht in der Großaufnahme erscheint von Schleiern oder hinter Vorhängen versteckt (Abb. 56); es wird als unnaturalistische, erstarrte Abbildung in Form eines Fotografenporträts eingeblendet (Abb. 57); durch Spiegel verdoppelt und entfremdet

oder durch eine unmögliche Betrachterperspektive den Zuschauerblicken entzogen (Abb. 58).

Wenn es eine Einstellung gibt, die für Fassbinders Verfilmung als durchweg charakteristisch beschrieben werden kann, so ist es das mit immer neuen filmästhetischen Mitteln *verhinderte Close up* der Protagonistin.



Abb. 56, 57, 58: *Verhinderte Close ups*: Effis vom Vorhang verdecktes, zum Porträt erstarrtes, entrücktes Gesicht

Die allegorische Bedeutung der beschriebenen visuellen „Verhinderungsstrategien“ wird zum einen auf Grundlage der für das *Close up* seit der Stummfilmzeit geltenden „centrality of the face to the establishment of identity“⁵⁰¹, zum anderen (und in Verbindung hiermit) auf Grundlage der narrativen Essenz von Fontanes Roman verständlich: Wiewohl Fontanes Gesellschaftskritik immer unterschwellig bleibt und nie explizit wird,⁵⁰² wird für den aufmerksamen Leser das gesellschaftliche Korsett spürbar, in welches die Protagonistin Effi gezwängt wird. Dieses Korsett erstickt die *Ausbildung ihrer eigenen Identität* („establishment of identity“) im Keim, lässt aus einem jungen, optimistisch-naiven Mädchen eine gebrochene, depressive und schließlich an ihrem Kummer sterbende Frau werden.

Ebenso wie Fontane in äußerst feinsinniger Weise allein auf Ebene seines Schreibstils, in der leisen Ironie seiner Wendungen, die für seine Protagonistin schmerzhaft Verwehrung einer eigenen Identität spürbar werden lässt, verlagert auch Fassbinder dieses in seine Literaturverfilmung zu übersetzende Motiv auf die Ebene der Filmästhetik: Er verwandelt es in das visuelle Leitmotiv des verhinderten *Close ups*.

Auf diese Weise versetzt er den Zuschauer in genau jene offene, eine gesellschaftskritische Interpretation ermöglichende, sie aber letztlich seinem Ermessensspielraum überlassende Position gegenüber dem Film, welche der Leser gegenüber Fontanes Roman einnimmt: „Because of the mainly unspoken psychological reality of characters' inner lives and Fontane's great subtlety as a novelist, the reader has to deduce the novel's inner meaning amidst all the complexity.“⁵⁰³ Auch der Zuschauer muss in der hier von Peter K. Tyson beschriebenen, für Fontane typischen Weise die Bedeutung („inner meaning“) der Literaturverfilmung selbstständig erschließen und ist hierfür auf subtile Andeutungen angewiesen, welche der zurückhaltende filmische „Autor“ niemals auf expliziter, sondern stets auf impliziter Ebene der Filmästhetik (etwa in Form des verhinderten *Close ups*) liefert. Fassbinders im Theorieteil dieser Arbeit näher erläuterte Definition seiner Literaturverfilmungstechnik als *Verfilmung der Erzählhaltung eines literarischen*

501 Paul Coates: *Screening the face*, S. 15.

502 Vgl. die in 1.2.3 erläuterte, treffende Interpretation Fassbinders: „...[Fontane] lebte in einer Gesellschaft, deren Fehler er ganz genau erkennen und beschreiben konnte, aber dennoch war es sein inständiger Wunsch, zu dieser Gesellschaft dazuzugehören.“ In: Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 302.

503 Peter K. Tyson: „Distancing Techniques in Fassbinder's *Effi Briest*“. In: *Neophilologus*: Vol. 94, 2010, S. 499-508. Hier S. 500.

Autors (vgl. Kapitel 1.2.3) findet in diesem Sinne in seiner Technik des *verhinderten Close ups* eine filmpraktische Umsetzung.

Fontanes seine Gesellschaftskritik zurückhaltende, sie in vielsagende symbolische Andeutungen hüllende Erzählhaltung drückt sich darüber hinaus in Fassbinders Verfilmung in der Inszenierung des filmischen Settings aus, welches seinerseits ebenfalls das Ungesagte veräußert – und hierfür auf Fassbinders bereits in seinem Schreiben entwickeltes Prinzip einer „Sprache der Dinge“ zurückgreift.

„[A]ll the inanimate objects [...] are not just part of the physical world, not just things used to flesh out the scene and evoke the historical period [...]. They are symbolic in nature, acquiring through their contexts specific meanings”,⁵⁰⁴ beschreibt Edward M. V. Plater das symbolische Potential des materiellen Kosmos *Fontane Effi Briest*.

Tatsächlich adaptiert Fassbinder in geschickter Weise Douglas Sirks in Kapitel 1.2.4 beschriebene „hysterische“ Filmsprache der die Figuren umgebenden Räume und Gegenstände, um Fontanes implizitem Schreibstil gerecht zu werden. So übersetzt der Regisseur bereits zu Beginn des Films die Vertreibung Effis aus der natürlich-unbeschwerten Welt ihrer Kindheit und Jugend, in welcher sie sich ihr optimistisch-ungestümes Gemüt bewahren konnte, sowie ihren Eintritt in das ihre Identität verformende gesellschaftliche Korsett der Heirat mit Instetten in eine vielsagende „Sprache der Dinge“:

Eine Einstellung, welche Effi auf der efeuumrankten Schaukel im idyllischen elterlichen Garten zeigt (Abb. 59) wird langsam von einem für den Zuschauer nur mittelbar durch einen holzgerahmten Spiegel wahrnehmbaren Interieur überblendet (Abb. 61).

Im dunklen Rahmen des Spiegels, welcher den Rahmen des filmischen Bildes verdoppelt, werden dunkle hölzerne Möbel in einem kahlen, strengen Raum sichtbar; ganz im Hintergrund und mit dem Rücken zum Zuschauer erscheint in diesem Spiegel-Bild die auf einer Treppe stehende Effi im Arm ihrer Mutter. Sie ist kaum erkennbar, geht fast vollkommen in sie umgebenden Mobiliar unter. Aus dem Off wird diese Einstellung von der Stimme von Effis Mutter unterlegt (welche von Fassbinders Mutter Liselotte Pempeit verkörpert wird): „Es ist am Ende das Beste, wenn du so bleibst, wie du bist“,⁵⁰⁵ wendet sie sich an ihre Tochter Effi – bevor sich die Tür in der rechten

504 Edward M.V. Plater: „Sets, Props and the ‚Havanaise‘ in Fassbinder’s *Fontane Effi Briest*“. In: *German Life and Letters*: Vol. 52, 1999, S. 28-42. Hier S. 42.

505 Rainer Werner Fassbinder: *Fontane Effi Briest*. Tango-Film. DVD, 141 min., BRD 1974, 00:04:23.

Bildhälfte öffnet und, immer noch nur mittelbar durch den Spiegel sichtbar, Effis Vater zusammen mit Instetten das Haus betritt, welcher Effi als seine Braut mit sich fortführen wird.



Abb. 59, 60, 61: Kontrastive Überblendung der schaukelnden Effi mit dem spiegelgerahmten Interieur

Das strenge Dekor, die Effi erdrückende und verschwinden lassende Bildkomposition sowie der einen Eindruck der Gefangenschaft erzeugende Kunstgriff des Filmens in den Holzgerahmten Spiegel (welcher zugleich auch den Mangel an Authentizität, welcher

der Szene innewohnt, verstärkt) kontrastieren in krasser Weise zum Gesagten. Die *mise en scène* des in seiner Strenge die gesellschaftliche Rigidität veräußerlichenden Raumes sowie der periphere Standpunkt, welchen Effi in diesem „gesellschaftlichen“ Raum einnimmt, konstituieren einen absoluten Widerspruch zu der Idee, es sei „am Ende das Beste“, wenn Effi so bleibe, wie sie sei.

In diesem bewusst konstruierten Kontrast zwischen dem auf auditiver und visueller Ebene Transportierten öffnet sich eine doppelte Perspektive, in welcher nicht nur der Autor Fontane wörtlich vernehmbar wird – sondern sich zugleich auch der Leser Fassbinder zeigt, dessen Interpretation des Gelesenen sich in einer das Gesprochene in Frage stellenden visuellen Inszenierung niederschlägt.

Ebenso wie Pasolini mit Hilfe der anhand der Eingangssequenz zum *Vangelo* im Detail beschriebenen Methode einer „*soggettiva libera indiretta*“ die Doppeltheit der seiner Verfilmung inhärenten Perspektiven – jene vom Autor des Matthäusevangeliums und seine eigene als verfilmender Regisseur – für den Zuschauer spürbar macht, manifestiert sich Fassbinders/Fontanes doppelter Betrachterstandpunkt im Auseinanderlaufen der filmischen Ebenen.



Abb. 62: Gieshüblers Hut: Fassbinder und Fontane als von einander abweichende Erzählinstanzen

Dieses Auseinanderlaufen zieht sich, ganz wie Pasolinis „*soggettiva libera indiretta*“, als ein roter Faden durch die Verfilmung. Bis in scheinbar belanglose Details der Erzählung hinein erhält Fassbinder es konsequent aufrecht: Wenn etwa der Effi starr gegenüberstehende Gieshübler mit seinem auffällig großen, unübersehbaren Hut in der reglosen Hand mit Effi im Gespräch gezeigt wird – während der Off-Erzähler aus

Fontanes Roman die Worte verliest: „[Gieshübler] suchte nach seinem Hut, den er auch glücklicherweise gleich fand“⁵⁰⁶ – so tritt der Regisseur Fassbinder als vom Autor der Literaturvorlage abweichende Instanz ganz unmittelbar in Erscheinung.

Pasolini lenkt in seiner *Vangelo*-Verfilmung die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Worte des Matthäusevangeliums, indem er das Gesicht des diese sprechenden Christus in ungewöhnlich langsamen, lange unbewegt aufrechterhaltenen Großaufnahmen montiert – oder indem er diese Worte aus dem Off einsprechen lässt, während nur der Rücken des Protagonisten zu sehen ist (und auf diese Weise keinerlei Elemente im Filmbild die Konzentration des Zuschauers auf sich ziehen können).

Fassbinder seinerseits bringt den Zuschauer durch die bewusst konstruierten Gegensätze zwischen Sichtbarem und Gesagtem, Filmbild und verlesenem Text, dazu, seine ungeteilte Aufmerksamkeit den Worten Fontanes zu widmen.

Hinter den Strategien beider Regisseure steht dabei wiederum die gleiche, im Vorigen angedeutete Absicht: Die Ermunterung des Zuschauers zur Entwicklung eines eigenen „lesenden“ Bewusstseins bezüglich der unverfälschten, texttreu wiedergegebenen Literaturvorlage.

Während der Inhalt der Verfilmungen Pasolinis und Fassbinders sehr unterschiedlich ist und allein durch den hochgradig „kanonischen“ Charakter der beiden Vorlagentexte verbunden erscheint, stimmt ihre Verfilmungstechnik in grundlegender Weise überein.

Überzeugt davon, dass die stets subjektive, kritische, eine Distanz zum Gelesenen wahrende *Lektüre* des Regisseurs sowie des Zuschauers im Mittelpunkt einer Literaturverfilmung stehen und an Stelle einer herkömmlichen Filmrezeption treten sollte, entwickeln beide in ihren Filmen in ihrer Essenz übereinstimmende filmästhetische Strategien.

Der gemeinsame Rückgriff aufs Stummfilmkino – und hierbei insbesondere auf die Filme des Vorbilds Dreyer in ihrem hochgradig allegorischen Charakter – ermöglicht es Pasolini und Fassbinder, die dem audiovisuellen Medium inhärente *Konkretheit* in drastischem Maße zu reduzieren und an ihre Stelle eine auf die subjektive Phantasie des Zuschauers zielende *Abstraktion* treten zu lassen, welche eigentlich dem *literarischen Rezeptionsmodus* angehört.

506 Ebd., 00:23:03.

Beide Regisseure kehren zu den frühesten filmästhetischen Mitteln eines Kinos zurück, welches durch den Mangel der auditiven Ebene in seinem Wesen noch ungleich expressiver erscheint; welches auf allegorische und in diesem Sinne „abstrakte“ Bedeutungskonstruktionen angewiesen ist und dessen Funktionsweise sich in diesem Sinne als „literarisch“ bezeichnen lässt.

Auf diese Weise machen Pasolini und Fassbinder jenen Prozess der „*Verdrängung des Literarischen*“ aus dem Film „rückgängig“, dessen Beginn in historischer Perspektive von der Einführung des Tonfilms markiert wird. Inwiefern dem Anknüpfen beider Regisseure an die „abstrakte“ Tradition des Stummfilms hierbei eine kapitalismuskritische Komponente innewohnt, verdeutlicht die Beschreibung des historischen Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm (und des „latenten“ Weiterlebens des ersteren), welche Paul Coates liefert:

The ‘suppression of writing’ by sound cinema is also one of abstraction in the name of an ideology of ‘the concrete’ that comes to pervade the inter-war years. [...] Allegory’s focus on ideas rather than characters could seem potentially elitist. Nevertheless the brutal passing of the silent aesthetic circa 1930 is not total: allegory does not so much vanish as suffer repression. The shape of its grave is visible, however: the fact that people are not just ‘characters’ but also ‘stand for things’, representing principles, qualities and logically conflicting possibilities, both in their own minds and in those of others, haunts the filmic unconscious, even as modernity, postmodernity, and both capitalist ‘flexibility’ and subversive performativity prioritize increasing mobility, penalizing rigid adherence to almost anything.⁵⁰⁷

Wie es für beide Autoren/Regisseure so typisch ist, greifen sie für ihre Literaturverfilmungen auf ein historisches Modell zurück, um dieses in innovativer, gesellschaftskritisch effektiver Weise zu adaptieren:⁵⁰⁸ Pasolinis und Fassbinders übereinstimmende Entscheidung, *Il Vangelo secondo Matteo* und *Fontane Effi Briest* in unnaturalistischem, einen Verfremdungseffekt erzeugenden Schwarzweiß zu drehen; ihr Einsatz an die Stummfilmästhetik angelehnter, einer „literarischen“ Rezeption Vorschub leistender *Close ups*; ihr bewusster Einsatz nachsynchronisierter Off-Stimmen⁵⁰⁹ – all

507 Paul Coates: *Screening the face*, S. 22.

508 Vgl. etwa die Modellfunktion des „kritischen Volksstückes“ der Weimarer Republik für Fassbinder (Kapitel 2.2.1) bzw. die Funktion von Dantes *Divina Commedia* als in all seinen Werken präsender Subtext für Pasolini (Kapitel 2.1.1).

509 Sowohl Pasolini als auch Fassbinder treffen die ungewöhnliche Entscheidung, im *Vangelo secondo Matteo* sowie in *Fontane Effi Briest* die Stimmen zahlreicher Darsteller im Rahmen der Nachsynchronisation nicht von diesen selbst, sondern von *anderen Sprechern* einsprechen zu lassen. So

diese ästhetischen Mittel leisten nicht allein der „literarhaften“ Evokation subjektiver innerer Bilder im Zuschauer Vorschub. Sie unterwandern zur gleichen Zeit die phantasiebetäubende „Ideologie der Konkretheit“ („ideology of ‚the concrete‘“), welche der italienische Phänomenologe und Marxist Enzo Paci – dessen Buch *L’esistenzialismo* sich in Pasolinis Besitz befand und welches auf diesen nach eigener Aussage bleibenden Eindruck hinterlassen hatte⁵¹⁰ – unmittelbar mit dem Geist des Kapitalismus identifiziert:

L’astratto, nella società capitalistica, *funge concretamente*. [...] Il carattere fondamentale del capitalismo, come si è visto, si rivela nella tendenza a far vivere le categorie astratte come se fossero concrete. Le categorie diventano soggetti, anzi, addirittura persone, anche se qui si deve parlare di *persona* nel senso latino e cioè di maschera. La prima persona astratta che agisce come concreta, la persona che agisce contro l’autentica e non mascherata esperienza che l’uomo ha di sé, degli altri e del mondo in prima persona (nel senso di Husserl), è il capitale.⁵¹¹

Pasolinis und Fassbinders Theorie und praktische Umsetzung einer innovativen Technik der Literaturverfilmung, welche in *Il Vangelo secondo Matteo* und *Fontane Effi Briest*

wird etwa Irm Hermann von Margit Carstensen nachsynchronisiert; Hark Bohm wird die Stimme Kurt Raabs verliehen und Fassbinders Mutter Liselotte Pempeit jene Rosemarie Fendels. Pasolinis „Cristo“ Enrique Irazoqui wird von Enrico Maria Salerno gesprochen; Marcello Morante (als Joseph) von Gianni Bonagura. Zum einen zielen beide Regisseure mit diesem Verfahren auf einen Verfremdungseffekt, zum anderen geht diese Methode freilich mit der charakteristischen „Vielstimmigkeit“ und Multiperspektivität als Grundlagen ihrer künstlerischen Konzeption konform.

510 Ein mit Notizen und Unterstreichungen versehenes Exemplar des Buches befindet sich laut Andrea Cirolla in Pasolinis privater Bibliothek, welche aktuell im „Fondo Pasolini“ des „Archivio Contemporaneo ‚Alessandro Bonsanti‘“, Gabinetto G.P. Vieusseux, in Florenz aufbewahrt wird. Nach Einschätzung Cirollas lässt sich die Faszination Pasolinis für Paci in verschiedenen Perioden seines Schaffens nachzeichnen: „Paci aveva già pubblicato nel ‘40 un’antologia dell’opera di Nietzsche, familiare a Pasolini, per il quale gli scritti del filosofo costituiscono una lettura di qualche valore se lo cita ancora a distanza di anni nell’articolo *Il Friuli autonomo* (1947), con un brano dal saggio *Il significato storico dell’esistenzialismo* (1941).“ [„Paci hatte schon 1940 eine Anthologie der Werke Nietzsches veröffentlicht, welche Pasolini vertraut war, für den die Schriften des Philosophen eine recht wertvolle Lektüre darstellten, zitiert er ihn doch noch Jahre später im Artikel *Il Friuli autonomo* (1947), mit einem Ausschnitt aus dem Aufsatz *Il significato storico dell’esistenzialismo* (1941).“, Übersetzung A.J.F.]. Vgl. Andrea Cirolla: „Esistenzialismo e comunismo. Sul giovane Pasolini“. In: *Nuovi Argomenti*: Vol. 61, 2013. Im Internet unter: <http://www.nuoviargomenti.net/oesie/esistenzialismo-e-comunismo-sul-giovane-pasolini/>, letzter Abruf am 15.10.2014.

511 „Das Abstrakte in der kapitalistischen Gesellschaft *fungiert konkret*. Der fundamentale Charakter des Kapitalismus offenbart sich, wie wir gesehen haben, in der Tendenz, abstrakte Kategorien leben zu machen, als seien sie konkret. Die Kategorien werden Subjekte, ja sogar Personen, wenn auch man hier von *persona* im lateinischen Sinne, d.h. von Maske, sprechen muss. Die erste abstrakte Person, die als konkret agiert, die Person, die gegen die authentische und nicht maskierte Erfahrung agiert, die der Mensch von sich selbst hat, von den anderen und der Welt in der ersten Person (in Husserls Sinne), ist das Kapital.“ [Übersetzung A.J.F.]. Enzo Paci: *Il filosofo e la città. Platone, Whitehead, Husserl, Marx*. Mailand: Il Saggiatore 1979, S. 153-161.

zum ersten Mal in beeindruckend vielschichtiger Weise Ausdruck erfährt – und dem Zuschauer eine neuartige Form „literarischer“ Filmrezeption ermöglicht – erscheint in diesem Sinne weniger formales Experiment als vielmehr ästhetisches Modell gewordener Ausdruck ihrer Weltanschauung.

3.2 ‚Salò‘ (1975) / ‚Querelle‘ (1982) – Sade / Genet: Wechselseitige Spiegelungen in Pasolinis und Fassbinders letzten Filmen und deren Status als zentraler Schnitt- und Endpunkt der Literatur-Film-Beziehungen in ihren Werken

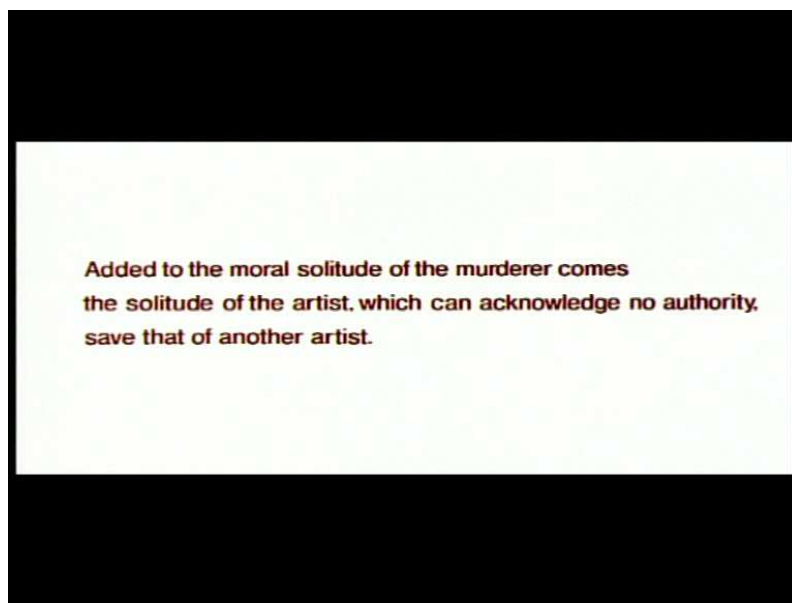


Abb. 63: Weißblende aus Fassbinders Literaturverfilmung *Querelle* (1982)

Das Jahr 1975 markiert zugleich die Fertigstellung von Pasolinis letztem Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*⁵¹² und seine unfassbar brutale Ermordung. Wie in der Einleitung zu dieser Arbeit erläutert, ist zu diesem Zeitpunkt das Werk Fassbinders noch von dem späten internationalen Ruhm entfernt, welcher ihm Ende der 1970er Jahre (durch Filme wie *Die Ehe der Maria Braun* (1978) und *Berlin Alexanderplatz* (1979/80)) zuteil werden wird, so dass eine Vertrautheit Pasolinis mit den Filmen des jüngeren Regisseurs als unwahrscheinlich erscheint. Auch in Pasolinis umfangreichen Schriften findet sich an keiner Stelle ein Verweis auf dessen Filme.

Dass Fassbinder im Umkehrschluss die Filme Pasolinis sehr wohl zur Kenntnis genommen hat, dass er *Salò* sogar in seine persönliche „Hitliste“ der 10 gelungensten jemals produzierten Filme aufzunehmen beschloss – darauf ist von verschiedenen Autoren wiederholt verwiesen worden.⁵¹³ Was jenseits des nicht weiter erläuterten

512 Im Folgenden des Leseflusses halber als *Salò* bezeichnet.

513 Auf Fassbinders „Hitliste“ der „10 besten Filme“ befindet sich Pasolinis *Salò* auf Rang 5, hinter Filmen von Luchino Visconti, von Fassbinders erklärtem Vorbild Raoul Walsh (Fassbinder signiert seine eigenen Filme immer wieder mit dem Pseudonym „Franz Walsch“), von Max Ophüls und Michael Curtiz.

Verweises auf diese „Hitliste“ aus dem Fokus der Aufmerksamkeit geraten ist, ist jedoch die präzise nachzuzeichnende Vorbildfunktion, welche der letzte Film Pasolinis in einer klar zu umreißen Phase von Fassbinders Schaffen für diesen einnimmt.

Zu Beginn der 1980er Jahre – kurze Zeit vor seinem Tod im Juni 1982 – plant Fassbinder die Literaturverfilmung von Pitigrillis Skandalroman *Kokain* (italienischer Originaltitel *Cocaina* (1920/21)), welcher 1979 durch seine deutsche Neuauflage⁵¹⁴ die Aufmerksamkeit der deutschen Künstlerszene geweckt hat.⁵¹⁵

Das Projekt befindet sich in einem Stadium, in welchem namhafte Zeitungen bereits davon berichten – insbesondere Fassbinders Wunsch, die Verfilmung mit Romy Schneider zu besetzen weckt das Interesse der Öffentlichkeit –, als sich das Scheitern seiner Finanzierbarkeit abzeichnet. Was von dem unvollendeten Projekt erhalten bleibt, sind die von Fassbinder bereits verfassten „Vorbemerkungen zu dem Spielfilm-Projekt ‚Kokain‘“ (1980), deren letzter Satz lautet:

Abgesehen davon, daß es bislang keinen wirklich vergleichbaren Film gibt, der meiner Vorstellung von ‚Kokain‘ ähnlich wäre, so gibt es doch mit ‚Amarcord‘ von Fellini, ‚Salo‘ [sic!] von Pasolini, ‚Im Reich der Sinne‘ von Oshima und meinem 14. Teil von ‚Berlin Alexanderplatz‘ Filme, die etwas von meiner Vorstellung von ‚Kokain‘ vermitteln können.⁵¹⁶

Was die von Fassbinder als Vorbilder für *Kokain* genannten Filme in seinen Augen verbindet, was sein Film in ihrem Sinne nachbilden will, darauf lässt eine andere Passage aus seinen „Vorbemerkungen“ schließen, in welcher er zu seiner Verfilmungsabsicht erklärt:

Anders als Pitigrillis Roman soll der Film ‚Kokain‘ aus einer Rückblende Tito Arnaudis während seines Komats in Neapel bestehen. In dieses Koma, diesen Fiebertraum zwischen Leben und Tod, hat Tito Arnaudi sich bewußt gebracht, indem er eine Überdosis der Droge Kokain genommen hat. [...] [Es ist] ein dramaturgischer Trick [...], der jedwede Ausgefallenheit, jede eigenwillige Entscheidung für Motive, jeden wunderbaren Wahnsinn der Kostüme u.a. ermöglicht, ja geradezu verlangt [...] [I]n Ausstattung, Kostümen oder der

Vgl. Rainer Werner Fassbinder: *The Anarchy of the Imagination. Interviews, Essays, Notes*, hrsg. von Michael Töteberg und Leo Lensing.

514 Pitigrilli: *Kokain*. München: Matthes & Seitz 1979.

515 Vgl. hierzu Der Spiegel 53/1979: „Klärung des Geistes“, S. 106-107. Im Internet unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42891124.html>, letzter Abruf am 01.11.2014.

516 Rainer Werner Fassbinder: „Vorbemerkungen zu dem Spielfilm-Projekt ‚Kokain‘“. In: Ders.: *Filme befreien den Kopf*, S. 91-93. Hier S. 93.

Darstellungsweise der Schauspieler soll der Film ‚Kokain‘ den ständig wechselnden Zuständen [...] gerecht werden, so wie der Kokainist sich und das Leben um ihn erlebt.⁵¹⁷

Fassbinder plant seinen Film also als die an keiner Stelle durch eine Außenansicht gebrochene *Verfilmung einer Subjektperspektive* – als kinematographische Nachbildung eines drogeninduzierten Fiebertraums, aus welchem es weder für die phantasierende Figur selbst noch für den in ihre Phantasie eintauchenden Zuschauer ein Erwachen geben wird („Zwar würde er den Tod in Kauf nehmen, insgeheim spielt Tito Arnaudi aber eher mit der Möglichkeit zu überleben. Er verspielt jedoch und stirbt.“)⁵¹⁸. Genau in dieser Verfilmungsform findet sich das Kriterium, welches *Amarcord* (1973), *Salò, Im Reich der Sinne* (1976) und den 14. Teil von *Berlin Alexanderplatz* zu Vorbildern für Fassbinders Pitigrilli-Verfilmung erhebt: Bereits der bezeichnende Titel *Amarcord* („Ich erinnere“) verweist auf den einzigartigen Kunstgriff Fellinis, seine *subjektive Erinnerung* in Form einer ins Surreal-Magische verfremdeten filmischen Innenvision abzubilden. Die undurchdringliche, poetische Hermetik dieser Innenvision verbindet Fellinis Film unmittelbar mit Oshimas die Außenwelt ausblendendem, erotisch-destruktivem „Fiebertraum“ *Im Reich der Sinne*. Fassbinders 14. Teil von *Berlin Alexanderplatz* trägt den Eingangstitel „Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf von Alfred Döblin – Ein Epilog“ und markiert die für den Zuschauer folgende Vision somit explizit als subjektive Innenansicht des Regisseurs Fassbinder („Mein Traum“), welche durch die Instanzen von Figur und literarischem Autor kaleidoskopartig verdreifacht erscheint.⁵¹⁹

Indem Fassbinder Pasolinis *Salò* zwischen diesen drei Filmen situiert und sein Formprinzip mit dem ihren in Verbindung bringt, verdeutlicht er seine individuelle Lesart des Films – eine Lesart, welche in auffälliger Weise von gängigen Interpretationen abweicht: Fassbinder sieht in Pasolinis letztem Film eine *hermetische, (alb-)traumhafte Innenvision* des Regisseurs. Offenbar ist es der – zu *Amarcord, Im Reich der Sinne* und dem 14. Teil von *Berlin Alexanderplatz* analoge – *filmästhetische*

517 Ebd., S. 91-92.

518 Ebd., S. 91.

519 Schließlich handelt es sich um Fassbinders Traum „vom Traum des Franz Biberkopf“ – welcher wiederum als „Franz Biberkopf von Alfred Döblin“ der Phantasie des Autors angehört. In dieser dreifachen Perspektive zeigt sich ein weiteres Mal der in Kapitel 1 analysierte Vorsatz Fassbinders, Literatur im Sinne eines *kognitiven Empirismus* „multiperspektivisch“ zu verfilmen.

Ausdruck einer obsessiven Innerlichkeit, welcher ihn an Pasolinis Film fasziniert und ihn zur unmittelbaren Nachbildung anregt.

Wie Fassbinders eigene Aussagen nahelegen, verlagert sich seine Absicht, die Innenvision eines subjektiven „Fiebertraums“ nach dem Vorbild *Salòs* filmästhetisch greifbar werden zu lassen, nach Scheitern des Filmprojekts *Kokain* schließlich in sein letztes Projekt – die Verfilmung von Jean Genets Roman *Querelle de Brest* (Roman 1947, Verfilmung durch Fassbinder 1982). *Querelle* erscheint Fassbinder als Inbegriff der künstlerischen Abbildung subjektiver, von der Außenwelt abgelöster Obsessionen:

„Querelle de Brest“ von Jean Genet ist vielleicht der radikalste Roman der Weltliteratur, was die Diskrepanz von objektiver Handlung und subjektiver Phantasie anbetrifft. Das äußerliche Geschehen, abgelöst von der Bilderwelt des Jean Genet, ergibt eine wenig interessante, eher drittklassige Kriminalgeschichte, mit der zu beschäftigen sich kaum lohnte. Was sich lohnt, ist die Auseinandersetzung mit der Erzählweise des Jean Genet, die Auseinandersetzung mit einer außergewöhnlichen Phantasie, die eine auf den ersten Blick fremdartige Welt entstehen läßt, eine Welt, in der eigene Gesetze zu gelten scheinen, die einer erstaunlichen Mythologie verpflichtet sind.⁵²⁰

Es ist bemerkenswert, dass Pasolinis *Salò*, welcher für Fassbinder in oben beschriebener Weise als filmästhetisches Vorbild einer Innenvision – einer „außergewöhnlichen Phantasie, die eine auf den ersten Blick fremdartige Welt entstehen läßt“ – fungiert, seinerseits auf einer zu *Querelle de Brest* komplementären Literaturvorlage basiert. Marquis de Sades *Le 120 giornate di Sodoma* (Originaltitel *Les 120 journées de Sodome* (um 1785)), welches die literarische Grundlage von *Salò* bildet, erscheint auf inhaltlicher Ebene als das über 160 Jahre früher verfasste Spiegelbild *Querelle de Brests*:

Beide Romane schildern in provokativer, extrem expliziter, tabubrechender Weise eine Reihe sadomasochistischer Sexualhandlungen, Vergewaltigungen und Morde. Was die Erzählweise Sades und Genets hierbei vereint, ist der monoton-repetitive Gestus, auf welchen Fassbinder in oben zitierter Passage mit seinem Verweis auf einen Mangel an „objektiver Handlung“ anspielt – und welchen Pasolini mit einer Dynamik der gewaltvollen Unterdrückung in Verbindung bringt: „[I]l potere è codificatore e rituale, e anche i gesti erotici lo sono, [...] la gesticolazione è sempre la stessa, e si ripete

520 Rainer Werner Fassbinder. „Vorbemerkungen zu ‚Querelle‘“. In: Ders.: *Filme befreien den Kopf*, S.116-118. Hier S. 117.

eternamente eguale, [...] la gestualità sodomitica è la più tipica di tutte perché è la più inutile, quello che meglio riassume la ripetitività dell'atto, appunto perché è la più meccanica delle altre."⁵²¹

Der repetitive, gewaltsam-obsessive Charakter, in welchem sowohl Genet als auch Sade die im Zentrum ihrer Werke stehenden Sexualakte schildern, erscheint untrennbar an die Entstehungsgeschichte beider Romane und die Biographie der Autoren geknüpft: Es sind ihre mehrjährigen Gefängnisaufenthalte, welche Genet und Sade wesentlich zu ihrem Schreiben inspirieren.⁵²² Das Wesen des Romans *Querelle de Brest* als „außergewöhnliche Phantasie“ innerhalb einer von der Außenwelt abgeschnittenen, zu ihr inkongruenten „fremdartige[n] Welt [...], in der eigene Gesetze zu gelten scheinen“ ist in diesem Sinne ganz wörtlich zu nehmen. Es handelt sich bei *Querelle de Brest* ebenso wie bei den *120 journées de Sodome* um die Aufzeichnung erotischer Gefängnisphantasien in all ihrer vorstellbaren Hermetik, Frustration, Monotonie und grausamen Unerlöstheit. Wie Hervé Joubert-Laurencin in seiner detaillierten Studie zu *Salòs* Literaturvorlage treffend feststellt:

[L]es *120 journées* est un livre écrit en prison. À ce titre, il résulte à la fois d'activités masturbatoires et de jours maniaquement décomptés, en somme d'un souverain *chiffage du biologique*. Le marquis tenait du reste un compte précis de ses diverses activités solitaires en prison, le nombre de ses masturbations, éjaculations, introductions etc.⁵²³

Die von Joubert-Laurencin beschriebene Neigung Sades zur zwanghaft-pedantischen Aufzeichnung und Nummerierung seiner einsamen Sexualakte spiegelt sich unmittelbar in der omnipräsenten Zahlensymbolik der *120 journées de Sodome* wider. Die rigide Struktur, mit welcher Sade in der Abgeschlossenheit seiner Gefängniszelle Zeit und

521 „Die Macht ist kodifizierend und rituell, und auch die erotischen Gebärden sind es, die Gestikulation ist immer dieselbe und sie wiederholt sich ewiglich gleich, die sodomitische Gestikulation ist die typischste von allen, weil sie die nutzloseste ist, jene, welche die Repetitivität des Aktes am besten zusammenfasst, eben weil sie mechanischer als die anderen ist.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 3027.

522 Während der Marquis de Sade zusammengenommen ganze Jahrzehnte im Gefängnis verbringt, bevor er 1803 in die Pariser Irrenanstalt Charenton überführt wird, folgt in Jean Genets Leben bis in die späten 1940er Jahre hinein eine (verhältnismäßig kürzere) Haftstrafe der nächsten.

523 „*Les 120 journées* ist ein im Gefängnis geschriebenes Buch. In dieser Eigenschaft entsteht es zugleich aus masturbatorischen Aktivitäten und aus manisch heruntergezählten Tagen, alles in allem aus einer souveränen *Chiffrierung des Biologischen*. Der Marquis hielt im Übrigen eine genaue Rechnung über seine verschiedenen einsamen Aktivitäten im Gefängnis, die Nummer seiner Masturbationen, Ejakulationen, Introduktionen etc.“ [Übersetzung A.J.F.]. Hervé Joubert-Laurencin: *Salò ou les 120 journées de Sodome*. Chatou: Éditions de La Transparence 2012, S. 52-53.

(sexuelle) Aktivitäten in präzise Einheiten aufteilt, kennzeichnet seinen in dieser Ausnahmesituation verfassten Roman. Dass es insbesondere dieses Charakteristikum ist, welches Pasolini an Sades Schreiben fasziniert, geht aus den Stellungnahmen des Regisseurs zur Auswahl seiner Literaturvorlage hervor: „Lui era uno scrittore di struttura”, erklärt Pasolini, „e questa struttura delle volte era abbastanza elegante, ferma, ben delineata, come per esempio nelle *120 giornate*, in cui c’era un disegno di struttura abbastanza preciso”.⁵²⁴ Das „disegno di struttura abbastanza preciso” der *120 giornate*, in welchem sich Sades neurotisch-klaustrophobisches Gefängniserleben abbildet, bringt Pasolini in seiner subjektiven Lesart des Romans mit ungleich sublimeren, dantesken Strukturen in Verbindung. Es ist die für Pasolini typische Kontamination von Sublimem und Profanem, von *Divina Commedia* und den *120 giornate*, welche schließlich in der Struktur seiner Verfilmung spürbar werden soll. So merkt der Regisseur zum Drehbuch von *Salò* an: „Il mio principale apporto a questa sceneggiatura è consistito nel dare alla sceneggiatura una struttura di carattere dantesco che probabilmente era già nell’idea di De Sade, cioè ho diviso la sceneggiatura in gironi, ho dato alla sceneggiatura questa specie di verticalità e di ordine di carattere dantesco.”⁵²⁵

Neben diesem sublim-literarischen Kontext erweckt das rigide Arrangement von Sades Roman in Pasolini Assoziationen an faschistische Strukturen und hierbei insbesondere an das Regime Mussolinis. Es ist die Idee einer Verlagerung der *120 giornate* in diese für Pasolinis Kindheit bestimmende historische Epoche, welche schließlich den Ausschlag gibt, den Stoff zu verfilmen: „[M]e ne sono innamorato definitivamente quando è avvenuta questa illuminazione, quando cioè è venuta l’idea di trasporre De Sade nel ’44, a Salò.”⁵²⁶

Fassbinders im Vorigen beschriebene eigenwillige Interpretation *Salòs* als *hermetische Innenvision*, als Blick in die Untiefen des subjektiven, albraumhaften Bewusstseins des Regisseurs, findet durch Pasolinis Stellungnahme Bestätigung: Tatsächlich sind es die bereits für sein Schreiben essentiellen (vgl. Kapitel 1.2.5) *inneren Bilder seiner*

524 „Er war ein Schriftsteller von Struktur und diese Struktur war gelegentlich ziemlich elegant, beständig, gut umrissen, wie beispielsweise in den *120 giornate*, in welchen es ein ziemlich präzises Strukturmuster gibt”. [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 3024.

525 „Mein hauptsächlichster Beitrag zu diesem Drehbuch bestand darin, dem Drehbuch eine Struktur mit danteskem Charakter zu geben, welcher wahrscheinlich schon in der Idee De Sades präsent war, ich habe also das Drehbuch in Kreise unterteilt, ich habe dem Drehbuch diese Art Vertikalität und Ordnung dantesken Charakters verliehen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 3017.

526 „Ich habe mich definitiv darein verliebt, als diese Erleuchtung eingetreten ist, als also die Idee gekommen ist, De Sade ins Jahr ’44, nach Salò, zu transponieren.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 3017.

Kindheit und Jugend, welche in die Inszenierung *Salò* – in Ausstattung und Kostüme, Dialoge und Musik – einfließen. „Pasolini est né et a grandi dans un pays totalitaire et il filme les lieux, les habits et les objets, les gestes et les mots de l’Italie de ses vingt ans“,⁵²⁷ beschreibt Joubert-Laurencin diese Überlagerung *Salò* mit Pasolinis persönlicher Erinnerung. Diese Erinnerung verschränkt sich in Pasolinis letztem Film mit seiner subjektiven Vision zweier weiterer historischer Epochen – jener der Literaturvorlage sowie jener der für jedes seiner Werke ausschlaggebenden gesellschaftlichen Realität Italiens: „*Salò* montre la vie de 1975 à travers un mélange de 1785 et de 1945“.⁵²⁸

Es ist unter anderem diese in ihrer Multiperspektivität irritierende, unentwirrbare Verschränkung der historischen Kontexte und Bezüge, welche dem Zuschauer die Möglichkeit einer verlässlichen raumzeitlichen Verortung des Werkes raubt. „Ce qui est valable pour *Le Château* de Kafka l’est aussi pour *Salò*“, bemerkt Frank Vande Veire zu dieser Verwirrstrategie Pasolinis: „le spectateur a bien du mal à situer dans le temps, sans craindre de se tromper, la cruauté de l’univers dans lequel on l’introduit.“⁵²⁹

Indem der Kosmos *Salò* permanent seine historische Verortbarkeit suggeriert,⁵³⁰ diese aber zugleich ad absurdum führt, macht er es dem Zuschauer unmöglich, das Gesehene als ein abgeschlossenes Stück „Vergangenheit“ abzustempeln und auf diese Weise von sich zu entfernen. Durch diese Strategie verleiht Pasolini dem Gezeigten eine schwer erträgliche Allgemeingültigkeit und Absolutheit – deren Wirkung durch das Eingeschlossensein der Figuren und des Zuschauers im (die Entstehungsgeschichte der *120 giornate* abbildenden) „Gefängnis“ der Villa noch verstärkt wird. Die grausamen Handlungen, zu deren Zeuge der Zuschauer wird, werden auf diese Weise zu einer

527 „Pasolini ist in einem totalitären Land geboren und aufgewachsen und er filmt die Orte, die Kleider und die Objekte, die Gesten und die Wörter des Italiens, in welchem er zwanzig Jahre alt war.“ [Übersetzung A.J.F.]. Hervé Joubert-Laurencin: *Salò ou les 120 journées de Sodome*, S. 11.

528 „*Salò* zeigt das Leben von 1975 durch eine Mischung von 1785 und 1945“. [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 42.

529 „Was für *Das Schloss* von Kafka gilt, gilt auch für *Salò*, der Zuschauer hat ziemliche Schwierigkeiten, die Grausamkeit des Universums, in das man ihn einführt, in der Zeit zu situieren, ohne zu fürchten, falsch zu liegen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Frank Vande Veire: *Prenez et mangez, ceci est votre corps. Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*. Brüssel: La lettre volée 2007, S. 18.

530 Der permanente doppelte Zeitbezug ist bereits im Filmtitel angelegt, welcher zugleich auf Mussolinis „Republik von Salò“ (und somit auf die Epoche des italienischen Faschismus) und auf Sades dem 18. Jahrhundert angehörendes Universum verweist und diese beiden historischen Szenarios mit einem „Oder“ gleichordnet (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*). Darüber hinaus zieht sich Pasolinis Verwirrstrategie einander überlagernder „Zeitschichten“ bis ins szenische Detail – so etwa in die Nebeneinanderstellung von Kostümen der 1940er und Musik der 1970er Jahre.

Allegorie willkürlicher Machtausübung, deren Wirkungsbereich sich keineswegs mehr auf die manische Vision des Autors Sade beschränken lässt, sondern sich unmittelbar in die Lebenswelt des Zuschauers verlängert.

Bemerkenswerter Weise zielt Fassbinder mit seiner Verfilmung von *Querelle* auf einen zu *Salò* spiegelbildlichen Rezeptionsprozess, im Laufe dessen der Zuschauer gleichermaßen gezwungen wird, die hermetisch abgeschlossene „fremde Welt“ des Romans sowie des Films mit seiner eigenen Lebenswelt in Beziehung zu setzen:

Es ist überaus aufregend und spannend, erst langsam, dann aber immer dringender und dringender herauszufinden, wie diese fremde Welt mit ihren eigenen Gesetzen sich zu unserer, freilich auch subjektiv empfundenen Wirklichkeit verhält, dieser Wirklichkeit erstaunliche Wahrheiten abringt, weil sie uns zu Erkenntnissen und Entscheidungen zwingt, die, und ich bin mir des Pathos voll bewußt, so schmerzhaft diese Erkenntnisse auch erscheinen mögen, uns unser Leben näherbringen.⁵³¹

Fassbinders Maxime des *kognitiven Empirismus* – welche sich in der zitierten Passage unzweifelhaft in den filmisch angestoßenen „Erkenntnissen und Entscheidungen [...], die [...] uns unser Leben näherbringen“ wiedererkennen lässt – wird hier vom Regisseur mit dem literarischen und filmischen Handlungsort Brest in Verbindung gebracht. Allein ein entfremdetes, unnaturalistisches, zur Wirklichkeit inkongruentes Brest kann in Fassbinders Augen durch seinen Mangel an raumzeitlicher Verortbarkeit im Zuschauer einen Bewusstwerdungsprozess auslösen. Die Verfremdung und die Entrückung des Handlungsortes verleihen diesem Allgemeingültigkeit und eröffnen in diesem Sinne sein *allegorisches Potential*: „Ich kann mir die Welt des Jean Genet, also zwangsläufig auch die Beschäftigung mit dieser Welt, nicht an Originalschauplätzen vorstellen, da jedwede Handlung, die in dieser Welt geschieht, jede Geste, jeder Blick, immer anderes bedeutet, immer wesentlich mehr und immer Größeres“.⁵³²

Die Absolutheit des Kosmos *Salò* und sein allegorisches Potential begründen sich wie im Vorigen beschrieben in einem Handlungsort, welcher sich einer kohärenten historischen Zuordnung entzieht und die Außenwelt konsequent ausschließt. Fassbinder wählt in *Querelle* einen anderen Weg mit gleichem Ergebnis, indem er seinen Film

531 Rainer Werner Fassbinder: „Vorbemerkungen zu ‚Querelle‘“. In: Ders.: *Filme befreien den Kopf*, S. 117.

532 Ebd.

nicht nur vollständig im Studio und ohne naturalistische Außenaufnahmen dreht, sondern ihn darüber hinaus in einer betont künstlichen Kulisse inszeniert:

Ich habe mich [...], gemeinsam mit Rolf Zehetbauer [dem Szenenbildner, Anm. A.J.F.], dafür entschieden, daß der Film ‚Jean Genet’s ‚Querelle‘ in einer Art surrealistischer Landschaft gedreht wird, die sich aus spezifischen Teilen und Signalen aller angesprochenen Motive zusammensetzt. In dieser Landschaft stehen einige Projektionswände, die ermöglichen, durch Aufprojektionen diese Kunstwelt mit Partikeln der Wirklichkeit ins Unendliche zu verlängern.⁵³³

Die Projektionswände, welche die in sich geschlossene „Kunstwelt“ *Querelles* umgeben, verbildlichen nicht allein – wie Andrew Webber in seiner Analyse des Films nahelegt – den für Genets Roman in jeder Hinsicht zentralen Ort des Gefängnisses („[T]he wall, used here as a kind of screen, [is] [...] enclosing the filmic space [...]. While the novel and the screenplay both feature Genet’s home ground of the prison as a key location, the film disperses the idea of imprisonment across the whole *mise-en-scène*.”).⁵³⁴ Darüber hinaus ermöglichen sie Fassbinder die *genuine filmästhetische Materialisierung der Gefängnisphantasien* des literarischen Autors: Es ist dessen Innenwelt, dessen obsessiv-erotischer „Fiebertraum“ von Brest, welcher in Form der Projektionen auf den Film umschließenden Leinwänden abgebildet wird. Die Projektionen materialisieren sich auf diesen Leinwänden in genau jener Weise, in welchen die Phantasien des Autors in phantasmagorischer Form an den Wänden seiner Zelle Gestalt angenommen haben.



Abb. 64, 65: Fassbinders/Genets Gefängnisvisionen: Projektionen einer „surrealistischen Landschaft“

533 Ebd., S. 117-118.

534 Andrew Webber: „Unnatural Acts: Sexuality, Film, and the Law“. In: Belinda Brooks-Gordon (Hrsg.): *Sexuality Repositioned. Diversity and the Law*. Oxford: Hart 2004, S. 297-316. Hier S. 308.

Die auf diese Weise ins „Unendliche“, in die Untiefen des phantasierenden Bewusstseins verlängerte „surrealistische[] Landschaft“ *Querelles* weist alle Charakteristika jenes *filmästhetischen Unnaturalismus* auf, welchen Fassbinder in Bewunderung seines Vorbilds Sirk zum Ziel seines Filmemachens erklärt hat (vgl. Kapitel 1.2.4). Die *Aktivierung der subjektiven Phantasie des Zuschauers* („Filme befreien den Kopf“) wird durch genau diesen Unnaturalismus einer minutiös geplanten Filmästhetik ermöglicht, deren Perfektion in Fassbinders letztem Werk ihren Höhepunkt erreicht. In *Querelle* erfüllt sich in diesem Sinne die theoretische Maxime, welche Fassbinder dereinst in einem Film Sirks (*Written on the Wind*, 1956) beobachtet hat: „Was da auf der Leinwand passiert, ist nichts, was ich unmittelbar mit meinem Leben identifizieren könnte – dazu ist es zu rein, zu unwirklich. Aber in mir, zusammen mit meiner eigenen Wirklichkeit, wird es doch zu einer neuen Wirklichkeit. Die einzige Wirklichkeit, auf die es ankommt, befindet sich im Kopf des Zuschauers.“⁵³⁵

Ein Blick auf Pasolinis filmisches Werk lässt dieses auf den ersten Blick alles andere als zu „unnaturalistisch“ bzw. „zu rein, zu unwirklich“ erscheinen, um vom Zuschauer mit der ihn umgebenden Realität identifiziert zu werden. Ganz im Gegenteil ist es vom Dreh *Accattone* an Pasolinis expliziter Vorsatz, in der „lingua scritta della realtà“,⁵³⁶ welche das Medium Film ihm eröffnet, die Wirklichkeit abzubilden – oder, genauer gesagt: Den Kosmos der römischen Peripherie filmisch einzufangen.

Die Dringlichkeit, mit welcher der Regisseur sich dieser Aufgabe verschreibt, ist durch das sich abzeichnende Verschwinden der leidenschaftlich von ihm geliebten subproletarischen *borgate* und durch die „mutazione antropologica“ ihrer Bewohner bedingt: „[T]ra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione“, beschreibt Pasolini rückblickend diesen unaufhaltsamen Prozess: „[s]e io oggi volessi rigirare Accattone, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo corpo neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in Accattone.“⁵³⁷

535 Rainer Werner Fassbinder: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 333.

536 Vgl. den gleichnamigen Aufsatz in *Empirismo eretico*.

537 „Zwischen 1961 und 1975 hat sich etwas Wesentliches verändert: Wir haben einen Genozid gehabt. Eine Bevölkerung ist kulturell zerstört worden. Wenn ich heute noch einmal *Accattone* drehen wollte, könnte ich es nicht mehr tun. Ich würde keinen einzigen Jugendlichen mehr finden, welcher in seinem

Das Festhalten der archaischen römischen Vorortrealität, die zu Beginn der 1960er Jahre unmittelbar vor ihrer Auslöschung steht, bedeutet für Pasolini in erster Linie das filmische Festhalten der subproletarischen Körper. Wie im ersten Kapitel dieser Arbeit im Detail beschrieben worden ist, definiert Pasolini den Akt des Filmemachens als einen *Liebesakt* gegenüber diesen lebendigen Körpern, gegenüber der physischen, ihn umgebenden Realität („Quando faccio un film sono sempre dentro la realtà [...] non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c'è nella letteratura. Quindi in pratica il cinema è stato un'esplosione del mio amore per la realtà.“⁵³⁸ Vgl. Kapitel 1.2.6).

Nach Abschluss der Phase seiner ersten, unmittelbar in den römischen *borgate* angesiedelten Filmen, begibt er sich auf die Suche nach anderen, vergleichbar archaischen „körperlichen“ Realitäten – mit welchen er das Verhältnis der körperlichen Liebe, des Begehrens aufrechterhalten kann. Diese Suche führt ihn in die Länder der „Dritten Welt“, in welchen er Filme wie *Appunti per un'Orestiade africana* (1968) realisiert.

Je mehr sich unterdessen die „physische“ Realität Italiens wandelt, je mehr die Körper der italienischen Subproletarier in Pasolinis Augen vom umgreifenden Neokapitalismus deformiert werden, desto mehr gerät sein kinematographischer Eros zu einer Antithese zur Wirklichkeit. „[E]straggo dal passato una forma di vita che contrappongo polemicamente a quella presente“,⁵³⁹ beschreibt er das antithetische Prinzip seiner zwischen 1971 und 1974 fertiggestellten *Trilogia della vita*, für deren Dreharbeiten er sich u.a. an von den physischen Auswirkungen des Kapitalismus „unkontaminierte“ Drehorte im Yemen und in Eritrea begibt.

Um das Jahr 1975 wird es ihm schließlich endgültig unmöglich, seinen positiven Eros als Gegenmodell zur neokapitalistischen Deformierung der Körper aufrechtzuerhalten. Die Tatsache, dass seine *Trilogia* nicht etwa als provokativ-utopische Antithese zur italienischen Wirklichkeit, sondern vielmehr als leicht konsumierbares

Körper auch nur annähernd jenen Jugendlichen ähnelte, die in *Accattone* sich selbst verkörpert haben.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 676-677.

538 „Wenn ich einen Film mache, bin ich immer innerhalb der Realität, zwischen den Bäumen und den Leuten wie Sie und ich, zwischen mir und der Realität gibt es keinen Filter des Symbols oder der Konvention wie er in der Literatur besteht. Das Kino ist also gewissermaßen eine Explosion meiner Liebe für die Realität gewesen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 1302-1303.

539 „Ich extrahiere aus der Vergangenheit eine Lebensform, die ich der gegenwärtigen in polemischer Weise entgegensetze.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd., S. 1710.

Unterhaltungskino rezipiert wird,⁵⁴⁰ stößt in Pasolini einen Bewusstwerdungsprozess an: Offenbar wohnt seinem kinematographischen Eros keinerlei gesellschaftskritisches Potential mehr inne. Seine Konzeption des Filmemachens als körperlicher *Liebesakt* hat im Italien der 1970er Jahre zudem seinen Adressaten – die unverfälschten Körper der einstigen *Ragazzi di vita* – verloren. Wie Marco Belpoliti treffend die Perspektive Pasolinis beschreibt: „[I] ragazzi sono diventati più brutti, hanno perso l’innocenza e la purezza delle classi popolari di un tempo; la loro disponibilità alla pratica omosessuale è venuta meno per via del sesso permissivo tra eterosessuali“.⁵⁴¹

Angesichts der veränderten gesellschaftlichen Wirklichkeit schlägt Pasolinis Eros in sein Gegenteil um – und es ist hier, wo er den Eros *Querelles* trifft: Aus Pasolinis Liebe zur „körperlichen“ Realität Italiens wird Hass; aus Eros wird Thanatos.⁵⁴²

Salò ist der erste Film, in welchem Pasolini den zu filmenden Gegenständen mit einer komplett gegenteiligen Beziehung gegenübertritt: Nicht länger als liebender, sie begehrender Körper, sondern als distanzierter, kalt konstatierender Beobachter. So antwortet der Regisseur auf die Frage Gideon Bachmanns, wie *Salò* sich im Kontext seines Gesamtwerks verorten lasse („[I]n che modo si inquadra questo film nel resto della tua opera?“):

Come un nuovo registro, in cui affronto il mondo moderno: in realtà è la prima volta che lo faccio veramente, [...] [che] lo affronto in tutto il suo orrore [...]; quello che è certo è che non potrò farlo realisticamente, non potrei, non reggerei fisicamente nel rappresentare questo potere che sto subendo, lo potrei fare come faccio sempre, con l’uso della metafora.^{543/544}

540 Vgl. hierzu Pier Paolo Pasolini: „Abiura dalla *Trilogia della vita*“. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 599-603.

541 „Die Jungen sind hässlich geworden, sie haben die Unschuld und die Reinheit der einstigen Volksklassen verloren; ihre Bereitschaft zu homosexuellen Akten hat durch den freizügigen Sex zwischen Heterosexuellen abgenommen“. [Übersetzung A.J.F.]. Marco Belpoliti: *Pasolini in salsa piccante*, S. 45.

542 Vgl. zum Verwandlungsprozess des Eros in Pasolinis filmischem Werk meinen Aufsatz: Anne Julia Fett: „Dalla scandalosa vitalità al sesso merceficato, mortuario – migrazione e mutazione dell’eros nel cinema di Pier Paolo Pasolini“. In: Michele Costagliola d’Abele, Camille Dumoulié, Carlo Vecce (Hrsg.): *Eros latin. Atti del Convegno Internazionale Procida 13-15 settembre 2012*. Neapel: Università degli Studi di Napoli „L’Orientale“ 2014.

543 „In welcher Weise fügt sich dieser Film in dein restliches Werk ein? Als ein neues Register, in welchem ich der modernen Welt entgengetrete: In Wirklichkeit ist es das erste Mal, dass ich das tatsächlich tue, dass ich ihr in all ihrem Grauen entgengetrete; was feststeht ist, dass ich das nicht in realistischer Manier werde machen können, das könnte ich nicht, ich würde es körperlich nicht ertragen, diese Macht, unter der ich leide, darzustellen, ich könnte es machen, wie ich es immer mache, mit dem Gebrauch der Metapher.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pasolini Pier Paolo: *Per il cinema*, S. 3025.

544 Pasolinis Aussage „lo potrei fare come faccio sempre, con l’uso della metafora“ [„ich könnte es machen, wie ich es immer mache, mit dem Gebrauch der Metapher“, Hervorhebung A.J.F.] erscheint an dieser Stelle widersprüchlich. Wie im Folgenden im Detail nachgewiesen wird, handelt es sich bei der

Wie aus Pasolinis Stellungnahme hervorgeht, ist die sein gesamtes übriges Werk prägende Filmkonzeption eines der Wirklichkeit huldigenden *Liebesaktes* ihm im Jahr 1975 *körperlich unerträglich* geworden („non reggerei fisicamente“). Erst die Figur der Metapher ermöglicht es ihm, zum Kosmos *Salò* einen Abstand einzuhalten, dessen er für seine Darstellung unbedingt bedarf. Die metaphorische Darstellung des verhassten neokapitalistischen „potere che st[a] subendo“ zwingt Pasolini also eine komplette Verwandlung seines Regiestils ab, die Anwendung einer in dieser Weise nie zuvor erprobten filmästhetischen und dramaturgischen Methode.

Der Regisseur *Salòs* ist in diesem Sinne ein „anderer Pasolini“; einer, welcher zusammen mit der unwiederbringlich verlorenen Vergangenheit auch seiner über ein gesamtes Jahrzehnt entwickelten Methode des Filmemachens abschwört: „Sto dimenticando com'erano *prima* le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano senza più alternativa – il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò?*).“⁵⁴⁵

Dieser „andere Pasolini“ aber, welcher sich in *Salò* der „maggiore leggibilità“, der alternativlosen Vergegenständlichung des Grauens verschrieben hat, ist Fassbinder näher als je zuvor. Es ist verblüffend, wie sehr ausgerechnet eine Beschreibung von Jean Genet als Autor *Querelles* den Zustand Pasolinis während seiner Arbeit an *Salò* auf den Punkt zu bringen scheint.⁵⁴⁶

Es ist das Bekenntnis eines Mannes, [...] den nichts retten kann, es sei denn die Objektivierung des Entsetzens, das ihn überkam und das er durch seinen Text zu bannen sucht. Genet scheint auf dem Grund eines schwarzen Meeres zu wandern, auf den die Gegenwart, einem einzigen Sodom gleich, hinabgesunken ist. Er ist der geächtete und rebellische Lotse, der, alles erblickend, alles

„metaphorischen“ Abbildung der neokapitalistischen Herrschaft in *Salò* um eine für Pasolinis Werk *neue* Methode, welche im Widerspruch zu seiner früheren Kinokonzeption – dem Filmemachen als der Wirklichkeit huldigendem, körperlichen *Liebesakt* – steht. Pasolinis „come faccio *sempre*“ beweist an dieser Stelle, dass seine Autointerpretationen Ungenauigkeiten und Widersprüche aufweisen.

545 „Ich vergesse gerade, wie die Dinge *früher* waren. Die geliebten Gesichter von gestern beginnen zu vergilben. Vor mir liegt – allmählich ohne andere Alternative – die Gegenwart. Ich passe mein Engagement einer größeren Lesbarkeit an (*Salò?*).“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 603.

546 Dass auch Fassbinder sich während der Dreharbeiten zu *Querelle* diesem Zustand nahe fühlt, legt das Interview nahe, welches er Dieter Schidor am Abend vor seinem Tod gibt. In diesem erklärt er zu seiner Literaturvorlage: „Querelle' [ist] ein Stoff [...], der etwa dem entspricht, den ich selber erfinden würde, wenn ich erfinden würde.“ In: Dieter Schidor (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder dreht Querelle*. München: Heyne 1982, S. 128-139. Hier S. 129.

erkundend, alles aussprechend, alles durchdringend, die Begebenheiten in diesen Tälern notiert: das Intimste und das Öffentlichste, die Ausstoßungen, Finsternisse, Leibeigenschaften, Unterwerfungen, [...] die Riten und Mythen der Mörder, Opfer und Henker⁵⁴⁷.

Genets und Sades im Vorigen beschriebene *monoton-rigide Erzählstruktur* erscheint ebenso wie der *kinematographische Formalismus Querelles* und *Salò* als einziger gangbarer Weg einer distanzierten „Objektivierung des Entsetzens“, als Versuch, dieses zu „bannen“.

Während Fassbinders Filmen von seinen unmittelbaren Anfängen, von *Katzelmacher* an, ein gesteigerter Formalismus innewohnt, ist *Salò* der erste Film Pasolinis, welcher sich im eigentlichen Sinne als formalistisch bezeichnen lässt. Wenngleich sich die Aufgabe seines „erotischen“ Realismus bereits in *Teorema* (1968) abzuzeichnen beginnt, welcher in seiner ungleich kalkulierteren und distanzierteren visuellen Ästhetik von früheren Filmen abweicht,⁵⁴⁸ gelangt Pasolini erst in *Salò* zu einem fassbinderhaft-obsessiven Perfektionismus der Bildkomposition.

Alles an seinem Film, so Pasolini, habe er diesem distanzierten Perfektionismus, habe er der vollkommenen Form unterworfen:

547 Jean Genet: *Querelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 2.

548 Laut Pasolinis eigener Aussage ist die formale Abweichung *Teoremas* von der Ästhetik seiner früheren Filme dadurch bedingt, dass der Film im Gegensatz zu diesen im Bürgertum angesiedelt ist, welches der Regisseur verachtet: Die Tatsache, dass er für das filmisch aufzuzeichnende „Milieu“ keinerlei Liebe, sondern im Gegenteil Missachtung empfindet, macht seine Filmkonzeption eines „körperlichen Liebesaktes“ unmöglich – und führt ihn hier bereits zu einem streng kalkulierten und komponierten ästhetischen Arrangement. Nicht zufällig entsteht *Teorema* ebenso wie *Salò* in einem Moment tiefer Verzweiflung („È nato in un momento, assieme alle opere teatrali, di disperazione esistenziale totale.“ [„Er ist, zusammen mit den Theaterstücken, in einem Moment vollkommener, existenzieller Verzweiflung entstanden.“, Übersetzung A.J.F.] In: Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2942). In dieser Verzweiflung ist Pasolini nach eigener Aussage zum Akt eines spontan-impulsiven, lebensbejahenden Filmemachens nicht länger in der Lage. *Teorema* zeichnet in diesem Sinne das Scheitern von Pasolinis Filmkonzeption vor, welches mit *Salò* Endgültigkeit erlangen wird: „Negli altri film mi buttavo con la seconda macchina a fare delle cose d'improvvisazione, a captare la realtà in certi suoi dettagli magmatici, corporei, inaspettati, dovuti alla luce di quel momento; in tutti gli altri film l'ho fatto, [...] e poi nel montaggio naturalmente sceglievo, cioè sceglievo anche i momenti improvvisati, i momenti ispirati. Per *Teorema* questo non ho nemmeno tentato di farlo: non solo nel montaggio, ma nemmeno mentre giravo.“ [„In den anderen Filmen stürzte ich mich mit der zweiten Kamera darauf, Improvisationssachen zu machen, die Realität in bestimmten ihrer magmatischen, körperlichen, unerwarteten, dem Licht jenes Moments geschuldeten Details einzufangen; in allen anderen Filmen habe ich es gemacht, und dann in der Montage suchte ich natürlich aus, d.h. ich wählte auch die improvisierten Momente aus, die inspirierten Momente. Für *Teorema* habe ich nicht einmal versucht, das zu machen: Nicht nur in der Montage nicht, sondern auch nicht, während ich drehte.“, Übersetzung A.J.F.] In: Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 2937-2838.

[Q]uesto non è un film di raccolta di materiali, è un film già montato mentre lo giro, voglio perciò che sia perfetto, esatto come un cristallo. Per cui questa volta, agli attori professionisti chiedo il massimo professionismo e pretendo il professionismo dagli attori non professionisti. [...] [A]nche tutto il resto è più accurato: i movimenti, le composizioni, i trucchi, tutto questo una volta lo facevo con più disinvoltura, con meno attenzione, con più realismo [...]! Qui per *Salò* invece, deve essere tutto molto curato nei particolari [...], deve essere un tutt'uno formale che mi serve per chiudere come in una specie di involucro le cose terribili di De Sade e del fascismo.⁵⁴⁹

Der von Pasolini angestrebte formale „involucro“, welcher den Kosmos Sades umhüllt, ihn hermetisch einschließt, ist für den Zuschauer in der visuellen Ästhetik *Salòs* in jedem Moment spürbar: Mit *Salò* erhalten die seit jeher für Fassbinders visuelle Ästhetik (und freilich auch für *Querelle*) charakteristischen *inneren Rahmungen* des Filmbildes in Pasolinis Regie Eingang. Diese Rahmungen erzeugen einerseits einen klaustrophobischen Effekt, andererseits leisten sie einem voyeuristischen Blick auf das Geschehen Vorschub.



Abb. 66, 67: Fassbinders charakteristisch-voyeuristische innere Rahmungen des Filmbildes in *Querelle*

Während in *Querelle* insbesondere die begehrliehen Blicke Querelles und Leutnant Seblons aufeinander mit Hilfe innerer Bildkadrirungen ins Voyeuristische gesteigert werden, erreicht der kalte Voyeurismus *Salòs* seinen Höhepunkt in einer Sequenz gegen Ende des Films, welche den *Point-of-View* eines der *Signori* sichtbar macht:

549 „Dies ist kein Film der Materialsammlung, es ist ein Film, der bereits montiert ist, während ich ihn drehe, ich will daher, dass alles perfekt ist, exakt wie ein Kristall. Daher bitte ich die professionellen Darsteller dieses Mal um die größte Professionalität und ich verlange Professionalität von den Laiendarstellern. Auch der ganze Rest ist akkurater: Die Bewegungen, die Kompositionen, die Maske, all das machte ich einst mit mehr Unbefangenheit, mit weniger Aufmerksamkeit, mit mehr Realismus! Hier für *Salò* hingegen muss alles in den Details sehr bedacht sein, es muss eine formale Einheit sein, welche mir dazu dient, die Grausamkeiten De Sades und des Faschismus in eine Art Hülle einzuschließen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 3023-3024.

Von einem Fenster der Villa aus beobachtet dieser durch ein Fernglas die im Freien, in einem ummauerten Innenhof stattfindenden Misshandlungen der Jugendlichen. Der Bildausschnitt der auf eine Großaufnahme des Beobachters folgenden *Subjektiven* wird durch den Doppelkreis des Fernglases stark verengt und erscheint daher in großen Teilen geschwärzt. Innerhalb des in dieser Form verengten Bildausschnittes fungiert nicht allein der Rahmen des geschlossenen Fensters als weitere visuelle Barriere; darüber hinaus befindet sich vor dem Fenster ein eisernes Gitter, dessen Zwischenräume das aus der Ferne beobachtete Geschehen in symmetrische Quadrate unterteilen.

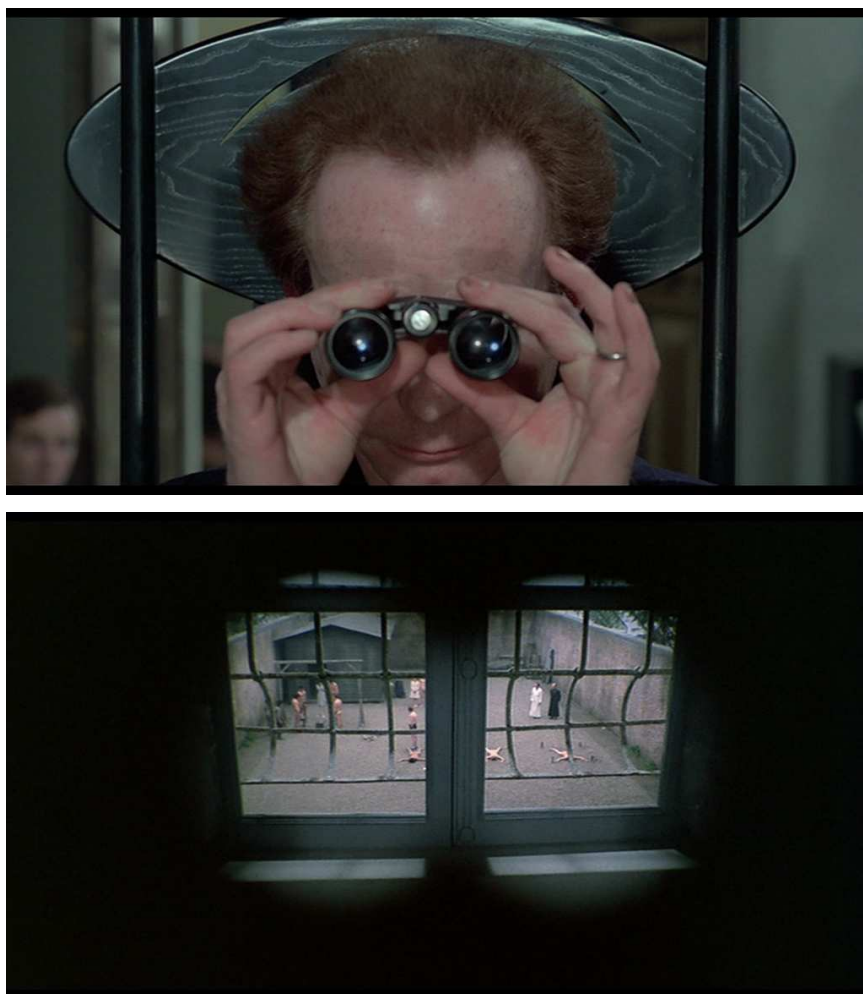


Abb. 68, 69: „[C]hiudere come in una specie di involucro [formale] le cose terribili di De Sade“

Zum einen lassen die beschriebenen Einstellungen greifbar werden, was Pasolini mit dem „Einschließen“ der Grausamkeiten Sades und des Faschismus in eine rigide formale „Hülle“ meint. Zum anderen manifestiert sich in ihnen in anschaulicher Weise

das Unmöglichwerden und die Auslöschung von Pasolinis ursprünglicher Filmästhetik: Die mit ihren „falschen Anschlüssen“ bewusst gegen die herkömmliche Grammatik des Filmemachens verstoßenden Methode der *soggettiva libera indiretta* findet in *Salò* keinen Platz mehr. Die „Doppelperspektive“ auf das Geschehen, welche sie durch die Montage perspektivisch nur leicht voneinander abweichender Subjektperspektiven suggerierte, ist in Pasolinis letztem Film unerwünscht. An ihre Stelle tritt – wie anhand der beschriebenen Sequenz verdeutlicht – eine alternativlose Einzelperspektive.

Innerhalb des Rezeptionsmodells von *Salò* erscheint der Zuschauer in diesem Sinne nicht länger demokratisch gleichgeordnet. Stattdessen verfährt *Salò* nach einem unidirektionalen, grundlegend *hierarchischen Blickschema*.

Nicht allein der im Vorigen veranschaulichten, explizit voyeuristischen Blicksituation sind die Instanzen von mächtigem Beobachter und ohnmächtigem Beobachteten eingeschrieben. Der gesamte Kosmos *Salò* verbildlicht in seinem hochgradig künstlichen visuellen Arrangement und der perfekten Symmetrie der Aufnahmen eine Struktur omnipräsenter Unterdrückung, welcher die Körper der gefangenen Jungen und Mädchen unterworfen werden.

In dieser der visuellen Ästhetik des Films inhärenten Struktur der Unterdrückung bildet sich in suggestiver Weise der von Pasolini beobachtete Prozess einer Unterwerfung und „Mutation“ der „körperlichen“ Wirklichkeit Italiens unter der Herrschaft des Neokapitalismus ab.⁵⁵⁰

550 Pasolini definiert es allgemein als ein Hauptziel seines künstlerischen Schaffens, dem geneigten Leser/Zuschauer diese von der neokapitalistischen Macht verursachte körperliche „Mutation“ in all ihrer Drastik vor Augen zu führen: „Mi rivolgo in generale a tutti, ad un altro me stesso, a tutti quelli che come me detestano il potere per quello che fa del corpo umano: la riduzione di questo a cosa, l’annullamento della personalità dell’uomo. E quindi anche contro l’anarchia del potere, perché nulla è più anarchico del potere, il potere fa ciò che vuole, e in ciò è completamente arbitrario spinto da sue necessità economiche che sfuggono alla logica comune. Ognuno odia il potere che subisce, quindi io odio con particolare veemenza questo potere che subisco: questo del 1975. È un potere che manipola i corpi in un modo orribile e che non ha nulla da invidiare alla manipolazione fatta da Hitler“. [„Ich wende mich im Allgemeinen an alle, an ein anderes Ich, an all jene, welche wie ich die Herrschaft für das hassen, was sie mit dem menschlichen Körper macht: Seine Reduktion auf eine Sache, die Annullierung der Persönlichkeit des Menschen. Und also auch gegen die Anarchie der Herrschaft, weil nichts anarchischer ist als die Herrschaft, die Herrschaft macht das, was sie will, und darin ist sie vollkommen willkürlich, getrieben von ihren ökonomischen Notwendigkeiten, welche sich der gängigen Logik entziehen. Jeder hasst die Herrschaft, welche er erleidet und also hasse ich mit besonderer Vehemenz diese Herrschaft, die ich erleide: diese des Jahres 1975. Es ist eine Herrschaft, welche die Körper in einer grausamen Weise manipuliert und welche der von Hitler gemachten Manipulation in Nichts nachsteht“, Übersetzung A.J.F.]. In: Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 3027.



Abb. 70: Der formalistische Kosmos *Salò*: Künstliches Arrangement in perfekter Symmetrie

Während das Schema des *hierarchischen Blicks*, durch welchen für den Zuschauer Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen subtil spürbar gemacht werden, in ausnahmslos allen Filmen Fassbinders präsent ist und in *Querelle* lediglich eine Steigerung erfährt, erscheint es im Werk Pasolinis als Alleinstellungsmerkmal seines letzten Films.

Der starken thematischen und ästhetischen Annäherung der beiden Regisseure in ihren letzten Werken liegt eine gemeinsame Erkenntnis zugrunde, welche untrennbar mit einem Leitmotiv der Literatur-Film-Beziehungen ihrer Werke verbunden erscheint – dem Leitmotiv *innerer Bilder* (vgl. Kapitel 1). Sowohl Pasolini als auch Fassbinder erkennen, dass sie den ihnen verhassten gesellschaftlichen Machtstrukturen in ihrer Kunst nur effektiv entgegentreten können, indem sie deren allgegenwärtige *Verinnerlichung* sichtbar machen.

Salò und *Querelle* erscheinen zum einen wie im Vorigen erläutert als alpträumhafte Innenvisionen der in die Einsamkeit eines Gefängnis gesperrten Autoren Sade und Genet. Zum anderen aber – und dieser Aspekt erscheint als ungleich bedeutender – bilden die Filme zugleich die symbolische Gefangenschaft in einem System ab, welches seine Totalität dadurch sichert und aufrechterhält, dass es sich in die Körper und Seelen seiner Mitglieder infiltriert.

Die *Internalisierung von Macht*, welche für die gefangenen Autoren Sade und Genet einen unumgeharen, körperlich und seelisch an ihnen vorgenommenen und in jedem

Moment spürbaren Prozess darstellt, bestimmt jeden Blick, jede Bewegung in der formalistischen Komposition des geschlossenen Universums *Salò* und *Querelle*.

Was Michel Foucault 1975 – im Jahr der Fertigstellung *Salòs* und sieben Jahre vor dem Dreh *Querelles* – als Prinzip des Panoptismus bezeichnet,⁵⁵¹ materialisiert sich in der ästhetischen Anlage der letzten Filme Pasolinis und Fassbinders: „Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.“⁵⁵²

Die Figuren *Salòs* erscheinen ebenso wie jene *Querelles* in jedem Moment einer allmächtigen „Sichtbarkeit“ unterworfen. Was Foucault an der architektonischen Struktur von Jeremy Benthams „Panopticon“ als „Mikrophysik der Macht“ beschreibt – die Unterwerfung der Gefangenen durch die ständige *Möglichkeit einer Beobachtung* – übersetzen Pasolini und Fassbinder in ein filmästhetisches Konstrukt: Es sind die allgegenwärtigen, mannigfaltigen *Spiegelungen*, welchen die Figuren *Salòs* und *Querelles* unterworfen werden.

Als subjektlose Blicke eines unsichtbaren, mächtigen Beobachters determinieren sie ihr Verhalten in absoluter Weise, umzingeln sie und halten sie gefangen. Indem sie zugleich den Blick in die hermetische „Innenwelt“ der Filme vervielfachen, steigern sie deren Abgeschlossenheit ins Unendliche.⁵⁵³

551 Michel Foucault: *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard 1975.

552 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 260.

553 Zu den Abb. 71 und 72: Ein anschauliches Beispiel für diese Methode liefert einer Einstellung des revueartigen Spektakels in *Salò*: Die Reflexionen zweier einander gegenüber hängender, dreifach schwarz gerahmter Spiegel, vor welchen Signora Castelli (Caterina Boratto) und die Klavierspielerin (Sonia Saviane) ihre Revue abhalten, verlieren sich in einem Tunneleffekt im Nichts. Die räumliche Orientierung des Zuschauers wird durch diese optische Täuschung und Verschachtelung grundlegend irritiert. Eine in ihrem formalen Prinzip ebenso wie in ihrer Wirkung auf den Zuschauer übereinstimmende Einstellung findet sich in einer Sequenz, welche Fassbinders Protagonisten auf Lysianes Bett fokussiert: Querelle wird mittelbar durch einen Spiegel sichtbar, in dessen goldenem Rahmen zugleich der weitere (Bilder-)Rahmen eines Blumengemäldes, die Ornamente einer gläsernen Eingangstür und im Raum verteilte Möbel auftauchen – ohne dass sich ihre tatsächliche Positionierung im Raum eindeutig verorten ließe. Die filmische „Realität“ und deren gespiegelte „Abbilder“ werden an dieser Stelle durch ihre Multiplikation schier ununterscheidbar. Die Spiegelungen als Blicke eines machtvollen, subjektlosen Beobachters treten an Stelle der filmischen Wirklichkeit und der Figuren, um sie – wie im Falle des gespiegelten Querelle – vollends zu ersetzen. Fassbinder treibt diese auf Ebene der Filmästhetik angelegte Methode auf die Spitze, indem er am Ende des Films für einen Moment Querelles geisterhaft-bläuliches Spiegelbild *ohne* seinen Referenten, die Person Querelle, im Bordell „Feria“ erscheinen lässt. Der Eindruck des mysteriösen Aufgehens Querelles in seinem Spiegelbild wird durch die den Film abschließenden, seine schiere Existenz in Frage stellenden Worte Lysianes beim Tarotspiel untermauert: „I was wrong! You don’t have a brother“, erklärt sie Querelles Bruder Robert und bricht in Gelächter aus.



Abb. 71, 72

Die Tatsache, dass Pasolinis und Fassbinders grausamen hermetischen „Spiegelkabinetten“ ausgerechnet die phantasmatische Präsenz eines „panoptischen“ Überwachers eingeschrieben ist, erscheint hierbei alles andere als zufällig:

Pasolini weist in *Salò* explizit darauf hin, dass Roland Barthes', Pierre Klossowskis und Maurice Blanchots Schriften zu Sade seinen eigenen Blick auf die Literaturvorlage der *120 giornate* kontaminiert hätten. Er schließt ihre Werke nicht nur in die mit den Anfangstiteln des Films eingeblendete „Bibliografia essenziale“⁵⁵⁴ seines Films ein, sondern macht dem Zuschauer durch einen Schriftzug unterhalb dieser „Bibliografia“

554 Diese „Bibliografia essenziale“ enthält : „Roland Barthes *Sade, Fourier, Loyola* / Éditions du Seuil; Maurice Blanchot *Lautréamont et Sade* / Éditions de Minuit/ In Italia Dedalo Libri ; Pierre Klossowski *Sade mon prochain. Le philosophe scélérat* / Éditions du Seuil/ In Italia SugarCo Edizioni “.

darüber hinaus auch im Vorhinein deutlich, dass er seinen Figuren in mehreren Sequenzen des Films Zitate aus den Abhandlungen Barthes' und Klossowskis zum Marquis in den Mund legen wird („Alcuni brani dei testi di Roland Barthes e Pierre Klossowski sono citati nel film“ [„Einige Passagen der Texte Roland Barthes' und Pierre Klossowskis werden im Film zitiert“, Übersetzung A.J.F.]).

Wie Roberto Bui in seinem Aufsatz zu Pasolini⁵⁵⁵ treffend feststellt, erscheint Foucault im „Dreieck“ der von Pasolini erwähnten Autoren als implizite, diese verbindende Komponente: „Se dovessimo allargare il triangolo scaleno Barthes-Blanchot-Klossowski per ottenere una figura quadrangolare, il punto da includere nel perimetro corrisponderebbe senz'altro al nome di Foucault.“⁵⁵⁶

Wenn auch aus Pasolinis Schriften seine Lektüre des französischen Philosophen nicht unmittelbar hervorgeht, so lässt sich doch – über den Umweg der von ihm für seine Interpretation und Verfilmung *Salòs* herangezogenen Autoren – ein indirekter Einfluss feststellen.

Noch deutlicher manifestiert sich dieser Einfluss im Falle von Fassbinders *Querelle*: Es erscheint als nahezu ausgeschlossen, dass Fassbinder während seiner vorbereitenden Auseinandersetzung mit Genets Literaturvorlage⁵⁵⁷ nicht auf *Überwachen und Strafen* gestoßen ist, welches maßgeblich von Foucaults persönlicher Begegnung mit Jean Genet und den gemeinsam mit diesem vorangetriebenen Aktivitäten im Rahmen der *G.I.P.* („Groupe d'information sur les prison“) inspiriert worden ist.

Vor dem Hintergrund dieser Einflussnahme wird nachvollziehbar, warum ganze Passagen von Foucaults Studie zur „Geburt des Gefängnisses“ eine verblüffende Analogie zu Pasolinis und Fassbinders letzten Filmen aufweisen, warum etwa Foucaults Beschreibung des Effekts, welchen das „Kerker-system“ auf seine Insassen ausübt,

555 Roberto Bui: „Pasolini e Foucault. Appunti per un ‚Vite parallele‘“. Im Internet unter: <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=4183>, letzter Abruf am 2.11.2014.

556 „Wenn wir das ungleichseitige Dreieck Barthes-Blanchot-Klossowski erweitern sollten, um eine viereckige Figur zu erhalten, so würde der in das Perimeter einzubeziehende Eckpunkt zweifellos dem Namen Foucaults entsprechen.“ [Übersetzung A.J.F.]. Ebd.

557 Der einer Verfilmung vorausgehenden Auseinandersetzung mit dem historischen Kontext der Literaturvorlage, deren Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte, weist der Regisseur nach eigener Aussage eine große Bedeutung zu. So erklärt er in den „Vorbemerkungen zu ‚Querelle‘“ (S. 116): „Ein Film, der sich mit Literatur und Sprache auseinandersetzt, muß diese Auseinandersetzung ganz deutlich, klar und transparent machen, [...] muß sich immer in jeder Phase als eine Möglichkeit der Beschäftigung mit bereits formulierter Kunst zu erkennen geben. Nur so, mit der eindeutigen Haltung des Fragens an Literatur und Sprache, des Überprüfens von Inhalten und Haltungen eines Dichters, [...] legitimiert [sich] deren Verfilmung.“

unmittelbar die Auswirkungen des Kosmos *Salò/Querelle* auf die in ihm gefangenen Figuren abbildet:

Indem es sie solchermaßen homogenisiert und von Willkür bzw. Gewalt befreit, indem es die Gefahr der Revolte vermindert und Erbittung und Maßlosigkeit überflüssig macht, indem es überall dieselben kalkulierten, mechanisierten und diskreten Methoden ins Spiel bringt, läßt das Kerkersystem jene große ‚Ökonomie‘ der Macht wirklich werden, deren Formel das 18. Jahrhundert gesucht hatte, als das Problem der Akkumulierung und der nutzbringenden Handhabung der Menschen auftrat.⁵⁵⁸

Freilich läßt sich Foucaults Beschreibung eines Systems zur „nutzbringende[n] Handhabung der Menschen“ nicht auf die Epoche des 18. Jahrhunderts beschränken, sondern kann zu ihrer Entstehungszeit Mitte der 1970er Jahre nach eigener Aussage des Autors „als Beschreibung der gegenwärtigen Gesellschaft der Einschließung“ aufgefasst werden, welche „mit einer gewissen Erfahrung unserer Moderne zusammenh[ä]ng[t]“.⁵⁵⁹

Ebenso ist Pasolinis und Fassbinders Übersetzung des „panoptischen“ Machtsystems in eine formalistische Filmästhetik und der Szenarien Sades/Genets in einen abgeschlossenen Kosmos der Grausamkeiten nicht allein als Adaption der Werke Sades/Genets/Foucaults zu verstehen; zugleich handelt es sich um deren Übertragung in die „Moderne“ der 1970er und 1980er Jahre in ihrer spezifischen „Ökonomie der Macht“.

Hierbei ist es Pasolinis und Fassbinders ureigener Theorie der Literatur-Film-Beziehungen geschuldet, dass sie zur Realisierung ihrer gesellschaftskritisch effektiven Verfilmungen nicht allein die Romane selbst, sondern darüber hinaus deren Wirkungsgeschichte (Barthes, Klossowski, Blanchot) und insbesondere deren *Erzählhaltung* – im Verhältnis zu ihrer eigenen als Autoren/Filmmacher – mit einbeziehen. Wie im Vorigen erläutert ist der Erzählhaltung Sades/Genets die „Internalisierung von Macht“ in fundamentaler Weise eigeschrieben. Beide Autoren verinnerlichen die Macht und Gewalt, welcher sie selbst als Gefangene in schmerzhafter Weise ausgesetzt sind, in einer absoluten Weise – bis zu einem Punkt, an welchem ihre Wirkung sich für sie in ihr positives Gegenteil verkehrt und sie Lust an ihr empfinden.

558 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 391.

559 Michel Foucault: *Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 31.

Es ist diese paradoxe Lust am Leiden unter einer omnipräsenten Macht, welche sich in ihrem Schreiben manifestiert und ihren Werken ihr skandalöses Potential verleiht. Sowohl Pasolini als auch Fassbinder sind sich der *sadomasochistischen Erzählhaltung* Sades/Genets hochgradig bewusst. Auf den ersten Blick mag es sogar erscheinen, als würden sie diese in ihre Verfilmungen übernehmen: Schließlich arbeiten auch *Salò* und *Querelle* – ganz im Sinne der Autoren der Literaturvorlagen – einer Identifikation des Zuschauers mit den Opfern und dem Mitleiden mit ihnen konsequent entgegen.⁵⁶⁰

Was Pasolini und Fassbinder jedoch unterlaufen ist die sadistische Lust an der Gewalt, welche Sade und Genet durch ein Verfahren pornographischer Exposition im Leser zu wecken suchen. Die Erzählhaltung der Filme *Salò* und *Querelle* hat nicht länger die lustvolle Ausstellung des erzeugten Leidens zum Ziel, sondern ganz im Gegenteil die *Konfrontation des Zuschauers mit dessen Unerträglichkeit*, mit dem Entsetzen über dieses – einem Entsetzen welches durch seine im Vorigen angedeutete „Verlängerung“ in die Lebenswelt des Zuschauers noch vergrößert wird.

Die in Kapitel 1.2.3 beschriebene, für Pasolinis und Fassbinders Schaffen so charakteristische Definition des Autors der Literaturvorlage nicht als „Seelenverwandter“ sondern als „Gegenspieler“ erreicht auf diese Weise in *Salò* und *Querelle* ihren Höhepunkt.

Im Bewusstsein ihrer weltanschaulichen Dissonanz zu den Autoren Sade/Genet adaptieren Pasolini und Fassbinder deren Literaturvorlagen in einer neuartigen, für den Zuschauer irritierenden Weise:

Ihren Verfilmungen sind die zwei konträren, unvereinbaren Perspektiven von Autor und verfilmendem Regisseur eingeschrieben, aus welchen der aktive Zuschauer seine eigene subjektive Sichtweise zu entwickeln hat. Die grausame Vision Sades/Genets wird in keiner Weise aufgehoben; indem jedoch das lustvolle Element ihrer Erzählhaltung ad absurdum geführt wird, findet sich der Zuschauer genötigt, den Grausamkeiten ohne

560 Pasolini erklärt zu dieser Entscheidung: „[N]on ho fatto delle vittime, dei personaggi per cui tu stai. Non suscito pietà attraverso le vittime, se non appena appena, con la massima discrezione. Intanto perché il film sarebbe stato orribile, insopportabile: se facevo delle vittime simpatiche, che piangevano e si strappavano il cuore, dopo cinque minuti uscivi dalla sala cinematografica. E poi soprattutto non lo faccio perché non ci credo.“ [„Ich habe keine Opfer gemacht, Figuren, für die du stehst. Ich erzeuge kein Mitleid mit Hilfe der Opfer, wenn nicht in ganz geringem Ausmaß, mit der größtmöglichen Diskretion. Indessen wäre der Film nämlich scheußlich gewesen, unerträglich: Wenn ich sympathische Opfer gemacht hätte, die geweint und sich das Herz aus dem Leib gerissen hätten, wärst du nach fünf Minuten aus dem Kinosaal gegangen. Und dann mache ich es vor allem deswegen nicht, weil ich nicht daran glaube.“, Übersetzung A.J.F.]. In: Pier Paolo Pasolini: *Per il cinema*, S. 3021.

jeglichen Schutz und ohne Hilfestellung ins Auge zu sehen und sich zu ihnen zu positionieren.

In dieser unbequemen, dem Zuschauer zugemuteten Rezeptionshaltung spiegelt sich schließlich jene Position wider, welche Pasolini und Fassbinder selbst gegenüber der sozialen Grausamkeit und den tief empfundenen gesellschaftlichen Missständen einnehmen: Auge in Auge mit dem Unerträglichen, niemals den Blick vom anzuklagenden Gegenstand abwendend, beleuchten sie die Abgründe der Gesellschaft, welcher sie angehören.

„Jemand muß sich in die tiefsten Tiefen dieser Gesellschaft begeben, um sich für eine neue zu befreien oder sich befreien zu können“,⁵⁶¹ erklärt Fassbinder in seinem letzten Interview am Abend vor seinem Tod. Treffender als mit diesem Credo ließe sich die gemeinsame künstlerische Strategie, welche Fassbinder und Pasolini in *Querelle* und *Salò* zu ihrem Höhe- und Endpunkt führen, kaum auf den Punkt bringen.

⁵⁶¹ Rainer Werner Fassbinder, interviewt von Dieter Schidor am 9. Juni 1982. In: Dieter Schidor (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder dreht Querelle*, S. 130.

4 Schluss

Das Ziel dieser Arbeit war es, im Theorieteil (Kapitel 1) aus Pasolinis und Fassbinders theoretischen Essays grundlegende, bislang in der Forschung vernachlässigte Gemeinsamkeiten in ihrer Konzeption des Verhältnisses von Literatur und Film herauszuarbeiten – und das Wirken dieser Konzeption in ausgewählten Gedichten, Romanen, Theaterstücken und Filmen im Analyseteil (Kapitel 2 und 3) nachzuzeichnen. Wie im Rahmen der einleitenden, vergleichenden Gegenüberstellung ihrer theoretischen Schriften (Kapitel 1.1) gezeigt werden konnte, eröffnet Pasolinis und Fassbinders Selbstverständnis auf den ersten Blick augenscheinliche Unterschiede. So differiert etwa der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Produktion: Pasolini definiert sich in erster Linie als Intellektueller und „Dichter“; Fassbinder hingegen als Filmemacher.

Nichtsdestotrotz offenbarte die detaillierte Analyse der in *Empirismo eretico* (1972) und *Filme befreien den Kopf* (1984) gesammelten Aufsätze bedeutende Übereinstimmungen: Die Texte beider Autoren/Filmemacher stehen in beständiger Wechselwirkung mit dem eigenen künstlerischen Schaffen. Ebenso wie theoretische Erkenntnisse aus der eigenen literarisch-filmischen Praxis abgeleitet werden, fließen theoretische Reflexionen wieder in diese Praxis ein. Sowohl für Pasolini als auch für Fassbinder stellen die Aufsätze ein Laboratorium der Bewusstwerdung und Selbstverbesserung dar, aus welchem sie unentwegt schöpfen – und welches (seiner zwischenzeitlichen teilweisen Veröffentlichung zum Trotz) stets in prozesshafter Weise *unabgeschlossen* bleibt.

In der Unabgeschlossenheit der theoretischen Schriften zu Literatur und Film, ihrem bewusstes Unfertiggelassen, findet sich hierbei bereits das übereinstimmende Modell vorgeformt, welches Pasolinis und Fassbinders praktische Arbeit „zwischen den Medien“ ihre gesamte Schaffensperiode über kennzeichnen wird: Es handelt sich um das Modell eines *kognitiven Empirismus*, welches beide schließlich zur künstlerischen „intermedialen“ Methode erheben.

Diesem Modell liegt die Überzeugung zugrunde, dass eine „Demokratisierung“ des Verhältnisses von Produzenten und Rezipienten allein durch einen unfertig gelassenen, heterogenen Text möglich werden kann – einen Text, dessen Unabgeschlossenheit dem Leser ein aktives kognitives „Weiterarbeiten“ nahelegt.

Die Unfertigkeit und Heterogenität des Textes konstituiert sich im Besonderen dadurch, dass diesem (an Stelle einer kohärenten, zu einer Schlussfolgerung gelangenden Argumentation) mehrere *abweichende, nicht in Einklang zu bringende Perspektiven* eingeschrieben sind.

Die Vielheit widerstreitender Perspektiven stellt das zentrale gemeinsame Charakteristikum der Werke Pasolinis und Fassbinders dar. In der *Multiperspektivität* ihrer theoretischen Essays, ihrer Romane, Gedichte, Theaterstücke und Filme bildet sich dabei nicht zuletzt die eigene zwiespältige Mittlerposition zwischen Bürgertum (welchem sie selbst angehören) und „Proletariat“ (zu welchem sie sich emotional und sexuell hingezogen fühlen) ab.

Der durch das offene, heterogene Kunstwerk mit einer Vielzahl inkongruenter Subjektperspektiven konfrontierte Leser/Zuschauer soll – Pasolinis und Fassbinders Modell des *kognitiven Empirismus* gemäß – zu einer neuartigen, subjektiven Erfahrung „psychologischer Diversität“ angeregt werden. Diese Erfahrung soll ihm dazu verhelfen, seine eigene Lebensrealität und, in globaler Perspektive, die Gesellschaft, welcher er angehört, in Frage zu stellen.

Sowohl für Pasolini als auch für Fassbinder steht das theoretische Rezeptionsmodell eines *kognitiven Empirismus* in unmittelbarer Verbindung mit dem literarischen Medium, da diesem per se ein größerer Grad an *Abstraktion* innewohnt und es folglich der Phantasie des Rezipienten eine ungleich größere Aktivität abverlangt.

Um ihr Rezeptionsmodell dennoch in den Film übertragen zu können, erforschen beide in ihren theoretischen Schriften zunächst einmal die genaue Geartetheit und das spezifische Verhältnis beider Medien:

Wie Kapitel 1.2.1 belegen konnte, definiert Pasolini den „*discorso libero indiretto*“ („erlebte Rede“) als jenes literarische Erzählverfahren, welches das effektivste Potential für eine „Kontamination“ psychologischer Diversitäten im Sinne eines *kognitiven Empirismus* beinhaltet. Um das Rezeptionsmodell des *kognitiven Empirismus* ins kinematographische Medium zu übertragen, gilt es daher, dieses literarische Erzählverfahren mit filmischen Mitteln nachzubilden.

Seinem kinematographischen „*discorso libero indiretto*“ verleiht Pasolini den Namen „*soggettiva libera indiretta*“. In seinem Aufsatz „*Il cinema di poesia*“ (In: *Empirismo eretico*) beschreibt er deren filmästhetische Realisierung und schließlich ihre

Wirkungsweise auf den Rezipienten: Die „Soggettiva libera indiretta“ vergegenwärtigt dem Zuschauer die „Kontamination“ zweier gegensätzlicher Subjektperspektiven. Sie macht sich hierfür die formale Analogie des kinematographischen Mediums zu den „inneren Bildsequenzen“ von Traum und Erinnerung zunutze. Da auch die mentale Repräsentation von Literatur im Leseprozess die Gestalt traumhafter „innerer Bildsequenzen“ annimmt, lassen diese sich als bedeutender *Schnittpunkt zwischen Literatur und Film* in künstlerischen Gebrauch nehmen (Kapitel 1.2.2).

Fassbinders Reflexionen kreisen genau wie jene Pasolinis um die Unterschiede – und um einen möglichen Schnittpunkt – in der *mentalen Repräsentationsform* von Literatur und Film und er begegnet dementsprechend dem Problem, sein literarisches Verfahren des *kognitiven Empirismus* in den Film übertragen zu wollen, in ganz ähnlicher Weise (Kapitel 1.2.3).

In seinen „Vorbemerkungen zu ‚Querelle‘“ widmet sich Fassbinder den Schwierigkeiten, welche der Übersetzungsprozess von einem *abstrakten* in ein *konkretes* Medium – etwa in Form einer Literaturverfilmung – birgt:

Wie lässt sich die potentiell unendlich große Zahl literarisch evozierter Phantasien und Bilder in „eindeutige“ kinematographische Bilder und Sequenzen übertragen, *ohne* dass die Diversität der Sichtweisen dabei zunichte gemacht wird? Die Antwort, welche Fassbinder auf diese Problemstellung findet, wird seinen eigenen filmischen Umgang mit Literatur grundlegend prägen: Um die Heterogenität und Multiperspektivität des „inneren Dialogs“ von Autor und verfilmendem Regisseur filmisch auszudrücken, entwickelt Fassbinder (parallel zu Pasolinis Entwurf der „soggettiva libera indiretta“) die Maxime des bewussten Ausstellens der literarisch-filmischen Differenz und der gebrochenen, *literarisch-filmischen* Rezeptionsweise.

Der Zuschauer vermittelt – ganz im Sinne eines *kognitiven Empirismus* – als „dritte Instanz“ zwischen den inneren Vorstellungswelten von Dichter und Regisseur und seiner eigenen, historisch geprägten, subjektiven Wirklichkeit: Durch diese Methode soll der Film in der Kognition eines jeden Zuschauers eine neue, individuelle „Realität“ annehmen.

Pasolinis und Fassbinders Konzeptionen eint der ihnen zugrunde liegende Gedanke, dass allein die subjektive Kognition des einzelnen, dessen individuelle Phantasie, einen Weg aus der politischen und gesellschaftlichen Sackgasse ihrer Zeit eröffnen kann.

Daher kann nur ein abstrakt-„*literarisch*“ verfahrenender, die Freiheit der Phantasie des einzelnen in seinem Rezeptionsmodus erhaltender Film tatsächlich politisch wirksam sein. Aus genau diesem Grund erweist sich die Übertragung literarisch evozierter „innerer Bildsequenzen“ in den Film für beide als derart zentral – und beide suchen nach immer neuen künstlerischen *Ausdrucksmitteln* für diese Übertragung.

Während Pasolini ein kinematographisches Ausdrucksmittel für die Kontamination psychologischer Diversitäten in Form „innerer Bildsequenzen“ aus der Literatur (genauer gesagt aus dem „*discorso libero indiretto*“) ableitet, findet Fassbinder ein entsprechendes Mittel in der Filmästhetik Douglas Sirks (Kapitel 1.2.4).

Was Fassbinder an Sirks Filmen fasziniert, ist ihre Aktivierung der subjektiven Phantasie des Zuschauers, welche vom Regisseur durch eine *minuziös geplante, perfekt komponierte Filmästhetik* gewährleistet wird. Der durch die ästhetische Perfektion bewirkte „Unnaturalismus“ der Filme bewirkt einen Verfremdungseffekt, welcher – in Fassbinders Augen – für ein Kino nach der Maxime des *kognitiven Empirismus* unerlässlich ist.

Fassbinder eignet sich Sirks Methode, die er als ein Kino der (mit der individuellen Phantasie zu füllenden) „*Bilder, die wie Schwarzfilm funktionieren*“ bezeichnet, an. Als ein Kino, welches subjektive „innere Bildsequenzen“ im Zuschauer zu provozieren vermag, steht es dem literarischen Rezeptionsmodus nahe und erscheint in diesem Sinne prädestiniert für den filmischen Umgang mit Literatur.

Die theoretische Einordnung und Kontextualisierung der Konzeptionen Pasolinis und Fassbinders (Kapitel 1.2.5 und 1.2.6) bildete den Abschluss des ersten Kapitels. Sie erbrachte zugleich den Nachweis ihrer überraschenden Aktualität:

Tatsächlich steht Pasolinis und Fassbinders Schwerpunktsetzung auf den Rezipienten von Literatur und Film und dessen kognitive *Erfahrung* eines Werkes in unmittelbarem Widerspruch zu den strukturalistisch orientierten Theoretikern ihrer Zeit.

Beide nähern sich stattdessen aktuellen, mit dem *Neuroscientific Turn* der Geisteswissenschaften in Zusammenhang stehenden Tendenzen an (etwa jenen der „Reader Response Theory“ und „Cognitive Poetics“ auf Seiten literarischer Rezeption bzw. jenen der „Cognitive Film Theory“ und den „Theories of Embodiment“ auf Seiten filmischer Rezeption).

Indem Pasolini und Fassbinder eine mögliche Auflösung medialer Grenzen und Gegensätze *im Geist des Rezipienten* erforschen, bewegen sie sich an der Schnittstelle von Natur- und Geisteswissenschaften oder genauer gesagt an jener von Literatur-/Film- und Neurowissenschaft (wobei sie innerhalb dieser insbesondere den deskriptionalistischen Theorien der *mental imagery* nahestehen).

Schließlich versuchen beide auch die *Doppelnatur* des literarischen Rezeptionsprozesses zwischen konzeptueller Abstraktion und imaginierter Bildlichkeit, Kognition und Sinnlichkeit – wie sie bereits in den 1960er Jahren von Gaston Bachelard beschrieben und im Rahmen aktueller Ansätze wiederentdeckt worden ist – für das Medium Film zu adaptieren.

Es ist letztlich die Bipolarität literarisch evozierter „innerer Bilder“ zwischen *körperlich-sinnlicher* Erfahrung und *kritischer Reflexion*, Körperlichkeit und Geist, welche diese als genuines Vehikel eines *kognitiven Empirismus* (als zugleich *kognitiver* und *sinnlicher* Erfahrung psychologischer Diversitäten) erscheinen lässt.

Einen Exkurs in den Pasolinis und Fassbinders Werke vereinenden, ihre Konzeption von Literatur-Film-Beziehungen gleichfalls kennzeichnenden Motivkomplex der *Körperlichkeit* versuchte auf diese Erkenntnisse aufbauend das Kapitel 1.2.6:

Wie die vergleichende Analyse zweier Textpassagen aus den theoretischen Essays offenbarte, beschreiben beide Autoren die gierige, *körperlich-sinnliche Einverleibung* einer von ihnen zu verfilmenden Literaturvorlage in verblüffend ähnlicher Weise: Die Passagen stimmen bis ins linguistische Detail überein. Der schöpferische Leseprozess erscheint in ihnen nicht mehr als harmloser Gedankenaustausch, sondern als gewaltsamer, *kannibalistischer Akt*, zu welchem beide von einem unersättlichen, sexuell konnotierten Instinkt angetrieben werden.

Pasolinis und Fassbinders Evokation der kannibalistischen Metapher im Rahmen ihrer literarisch-filmischen Arbeitsprozesse weist hierbei bedeutende Übereinstimmungen zur Metapher kultureller *Anthropophagie* auf, welche im Rahmen des brasilianischen Modernismus insbesondere von Oswald De Andrade geprägt worden ist (De Andrade: „Manifesto Antropófago“, 1928).

De Andrades kulturrevolutionäres Modell, das „Fremde zu fressen, anstatt es wegzuschieben“; sich als kultureller „Kannibale“ die Stärken des kulturell und weltanschaulich „Anderen“ (in Andrades Fall: der europäischen Kolonisatoren)

einzuverleiben, findet sich unmittelbar in Pasolinis und Fassbinders Konzeption des Adaptionprozesses wieder. In dieser Konzeption fungiert der Körper des lesenden/verfilmenden Regisseurs als verschlingende und verdauende Instanz, welche die Gegensätze von „Eigenem“ und „Anderem“ gewaltsam in sich zusammenführt.

Die Tatsache, dass eine „kannibalistische Adaption“ das herkömmliche Mächteverhältnis des Adaptionprozesses als Ungleichgewicht zwischen originalem Autor und Adaptierendem radikal aushebelt, steht hierbei im Einklang mit Pasolinis und Fassbinders Ideal des Produktions- und Rezeptionsprozesses als hochgradig demokratischem Austausch.

Das erste Kapitel führte zu dem vorläufigen Resümee, dass es insbesondere das Wechselspiel der von beiden angenommenen kognitiven *und* körperlichen Dimensionen literarischer und filmischer Produktion und Rezeption ist, welches Pasolini und Fassbinder am filmischen Umgang mit Literatur fasziniert und sie zu diesem motiviert.

Kapitel 2 und 3 widmeten sich daraufhin der ausführlichen Analyse dieses Umgangs:

Wie die Untersuchung zum Vorschein brachte, manifestiert sich Pasolinis und Fassbinders theoretische Maxime eines *kognitiven Empirismus* auf formaler Ebene ihrer Werke in einer charakteristischen *Ästhetik der Diversität*, welche auf eine „Kontamination“ von Subjektperspektiven zielt.

Diese *Ästhetik der Diversität* entwickeln beide Autoren zunächst in ihrem Schreiben der 1940er, 1950er (Pasolini) und 1960er (Fassbinder) Jahre – um sie schließlich bei ihrem Übergang zur Regie in ein filmästhetisches Verfahren („*soggettiva libera indiretta*“ bzw. „Technik der Bilder, die wie Schwarzfilm funktionieren“) zu übersetzen.

In Pasolinis Roman *Ragazzi di vita* nimmt seine *Ästhetik der Diversität* die Form einer beständigen Durchkreuzung sublimer und profaner Kategorien an: Auf *Ebene der Sprache* ist ein beständiger Wechsel zwischen vulgären und gehobenen stilistischen Registern zu verzeichnen, in welchem sich die psychologische Diversität von bürgerlichem Leser/Autor und subproletarischen Protagonisten unmittelbar abbildet.

Dieses heterogene Stilprinzip des Romans hat freilich die bewusste, provokative „Verunreinigung“ der „Hochkultur“ zum Ziel – und findet eine Steigerung auf *Ebene der literarischen Ikonographie*. Auf dieser inszeniert Pasolini zusätzlich eine den gesamten Roman über spürbare „heiligende Blickführung“ auf die elende Lebenswelt seiner Protagonisten. Mit der beständigen, unvereinbaren Gegenüberstellung einer

profanen mit einer heiligenden Subjektperspektive (welche u.a. durch bildliche Anspielungen auf Dantes *Divina Commedia* sowie die biblische Schöpfungs- und Passionsgeschichte realisiert wird) zielt Pasolini auf die Aktivierung der individuellen Reflexionsfähigkeit des überforderten, mit den ungelösten Widersprüchen der Subjektperspektiven konfrontierten Lesers (Kapitel 2.1.1).

Wie Kapitel 2.1.2 erörterte, wurzelt Pasolinis Inspiration zu einer „heiligenden Blickführung“ nicht zuletzt in seiner figurativen Formation. Insbesondere die wohl prägendste akademische Begegnung seines Lebens und Schaffens – jene mit dem berühmten Kunsthistoriker Roberto Longhi – hinterlässt in seiner literarischen und filmischen Ikonographie bleibende Spuren.

Nicht allein die Überlagerung des „heiligenden Blickes“ des Regisseurs mit der figurativen Darstellungsperspektive der Künstler der Frührenaissance (Masaccio, Piero della Francesca), welche in seinen frühen Filmen spürbar wird, lässt sich auf Longhi zurückführen. Darüber hinaus offenbart die vergleichende Analyse von Pasolinis spätem Essay „Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*“ (1974) mit seinem theoretischen Aufsatz „Il ‚cinema di poesia‘“, inwieweit der Kunsthistoriker als zentrale Inspirationsquelle von Pasolinis *Filmtheorie* fungiert: Der kinematographische Kunstgriff der „*soggettiva libera indiretta*“ findet sich in der Rezeptionshaltung vorgeformt, mit welcher der Student Pasolini den Dia-Vorführungen Longhis folgte. Die Vorführungen lassen Pasolini auf eine *figurative* Umsetzung des Prinzips der „Kontamination“ von Subjektperspektiven stoßen – und deuten ihm auf diese Weise den Weg in Richtung einer *kinematographischen* Ästhetik der Diversität (welche deren *sprachliche* Realisierung intensiviert und ihr neue Dimensionen hinzufügt).

Diese neuen Dimensionen machen sich bereits in Pasolinis erstem Kinofilm *Accattone* (1961) bemerkbar (Kapitel 2.1.3). Während dieser auf inhaltlicher Ebene Parallelen zu Pasolinis römischen Romanen aufweist, illustriert er auf formaler Ebene die Erneuerung und Intensivierung seiner künstlerischen Methode: Mit Hilfe verschiedener Mittel *filmästhetischer Stilisierung* übersetzt Pasolini seinen provokativen „heiligenden Blick“ auf den subproletarischen Kosmos ins audiovisuelle Medium. Die Inanspruchnahme verschiedener *sinnlicher Wahrnehmungsmodi* verleiht Pasolinis Ästhetik der Diversität eine bisher unerreichte Intensität und verstärkt deren „skandalöse“ Wirkung auf den Zuschauer.

Die Analyse des unveröffentlichten, im *Fondo Pasolini* des *Gabinetto G. P. Vieusseux* in Florenz aufbewahrten „Trattamento di Accattone“ (1960/61) in Kapitel 2.1.4 qualifizierte dieses als bedeutendes Zeugnis der Übergangsphase Pasolinis vom literarischen zum filmischen Medium: Die Untersuchung der typographischen Struktur des Originaldokuments legte zwei zeitlich nachgelagerte Arbeitsphasen offen. Zwischen diesen Arbeitsphasen, so die Argumentation, lässt sich eine Bewusstwerdung Pasolinis über die Übersetzungsmöglichkeit der in seinem Schreiben entwickelten „heiligenden Blickführung“ in den Film – in eine audiovisuelle „*sacralità tecnica*“ (Pasolini) – verorten.

Darüber hinaus findet die Übertragung theoretischer Kategorien in die filmische Praxis in Pasolinis erstem Film insbesondere in der Sequenz des „Todestraums“ Ausdruck: Für die Verfilmung von Accattones träumendem Bewusstsein macht Pasolini sich die in „Il cinema di poesia“ formulierte Einsicht in die *mediale Kongruenz* zwischen filmischen Bildern und den Bildern der Erinnerung und des Traumes in geschickter Weise zunutze (Kapitel 2.1.5).

In Pasolinis zweitem Film *Mamma Roma* (1962) hingegen lassen sich insbesondere das in den theoretischen Schriften nachgewiesene Leitmotiv der (derb-grotesken) *Körperlichkeit* sowie die (von Longhi inspirierte) *figurative Stilisierung* nachweisen: Die Körper der subproletarischen Protagonisten des Films erfahren eine blasphemische filmästhetische „Heiligung“, indem Pasolini sie in bildkompositorische Räume der sakralen Renaissancemalerei des 15. Jahrhunderts versetzt. Die figurativen Allusionen ermöglichen Pasolini darüber hinaus erotische „Meditationen“ über den in den perfekten Proportionen der Renaissancemalerei inszenierten, aber seinem Wesen nach rohen und unperfekten (Jungen-)Körper (Kapitel 2.1.6).

Auch Fassbinders auf der Maxime des *kognitiven Empirismus* basierende multiperspektivische *Ästhetik der Diversität* manifestiert sich in Ansätzen bereits in seinem frühesten (lyrischen und dramatischen) Schreiben, bevor sie in seinem späteren filmischen Werk ihr volles Potential entfaltet.

Ähnlich wie Pasolini in *Ragazzi di vita* legt der Theaterautor Fassbinder seinen Figuren „geliehene“ Versatzstücke einer Sprache in den Mund, welche nicht die ihre ist – und „multipliziert“ auf diese Weise die impliziten Sprecherstimmen seiner Stücke. Indem Fassbinder die kleinbürgerlichen Protagonisten seines Stückes *Katzelmacher*

(1968) in dilettantischer Weise Sprachschablonen des Bürgertums (als vermeintlich überlegener Klasse) adaptieren lässt, entlarvt er den korrumpierenden, gleichschaltenden Einfluss des gesellschaftlichen „Zentrums“ auf die „Peripherie“ (Kapitel 2.2.1). In dieser gesellschaftskritischen Demaskierung bildet sich die scharfe Kritik, welche Pasolini seinerseits unter dem Schlagwort der „Omologazione“ an der italienischen Gesellschaft der 1950er und 1960er Jahre übt – und welche ein Leitmotiv seines Gesamtwerkes darstellt – unmittelbar ab.

Zugleich offenbart sich in Fassbinders und Pasolinis den Figuren entfremdeter, vom gesellschaftlichen Zentrum „geliehener“ und in diesem Sinne doppelter Sprache das Wirken des *kognitiven Empirismus* in der künstlerischen Praxis: Die „Doppeltheit“ der Sprache konfrontiert den Leser mit widerstreitenden psychologischen Diversitäten, um in ihm auf diese Weise einen aktiven Bewusstwerdungsprozess bezüglich seiner eigenen, gesellschaftlich determinierten psychologischen Konstitution anzustoßen.

Indem auch Pasolinis Theater („*Il teatro di parola*“) auf dieser „Doppeltheit“ der dramatischen Sprache fußt, stimmt es mit jenem Fassbinders in entscheidenden Punkten überein. Ein bislang unbeachteter gemeinsamer Fluchtpunkt der Theaterkonzeption beider Autoren findet sich in der Dramaturgie Ödön von Horváths: Pasolinis *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) und Horváths dramaturgisches Manifest *Gebrauchsanweisung* (1932) propagieren explizit und in einer in zentralen Thesen übereinstimmenden Weise die Wiederentdeckung des dramatischen Dialogs als subtiles Medium der Gesellschaftskritik, als Mittel einer „Demaskierung des (faschistischen, kleinbürgerlichen) Bewusstseins“ (Horváth). Fassbinder hingegen lehnt sich in seinen Stücken implizit an den Dramatiker der Weimarer Republik an; ohne selbst ein dramaturgisches Manifest auszuarbeiten, verweist er auf die Vorbildfunktion Horváths für sein dramatisches Schreiben. Anhand der vergleichenden Analyse von Fassbinders *Katzelmacher* (1968) und Pasolinis *Orgia* (ebenfalls 1968) konnte der Einfluss Horváths auf beide Autoren sowie der übereinstimmende „Doppelcharakter“ ihrer Theatersprache im Detail nachgewiesen werden (Kapitel 2.2.2).

Die Analyse des von Fassbinder auf der Basis seines Theaterstückes realisierten Films *Katzelmacher* (1969) in Kapitel 2.2.3 konnte schließlich verdeutlichen, inwieweit der Regisseur bei seinem Übergang zum kinematographischen Medium die formalen Prinzipien seiner Dramatik in eine einzigartige, multiperspektivische Filmästhetik

übersetzt: Als audiovisuelles Pendant zur doppelbödigen Theatersprache erscheint hier die *Sprache der Materialität des filmischen Settings*. Diese bringt das unter der Oberfläche des Films schwelende Ungesagte in verzerrter Form zutage – und lässt es in ein kontrastives Wechselspiel zum dramatischen Dialog treten.

Die Keimzelle von Fassbinders Sprache der „Dinge“ bzw. der Materialität des die Figuren umgebenden Settings lässt sich hierbei bis in seine früheste, nahezu unbekannt Lyrik nachzeichnen (Kapitel 2.2.4). Als Leitmotiv seiner posthum unter dem Titel *Im Land des Apfelbaums* veröffentlichten Sammlung von Gedichten aus den frühen 1960er Jahren erscheint das *Durchlässigkeitsverhältnis* zwischen dem Körper des lyrischen Ichs – und der diesen Körper umgebenden, ihn bedrängenden Materie.

Wie die Analyse von Werkausschnitten aus *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) und *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) offenbarte, nimmt diese „Sprache der Dinge“ in Fassbinders Filmästhetik schließlich zunehmend einen asymmetrischen, repressiv-autoritären, eine Kapitalismuskritik implizierenden Charakter an. Das körperliche und geistige *Geformtwerden* durch die materielle Umwelt, welches Fassbinders Motiv der „Sprache der Dinge“ in der künstlerischen Praxis demonstriert, wird von Pasolini u.a. in seinen *Lettere luterane* auf theoretischer Ebene explizit gemacht („L'educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, [...] rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita.“).^{562/563}

Am deutlichsten ließen sich Gemeinsamkeiten in Pasolinis und Fassbinders Konzeption von Literatur-Film-Beziehungen schließlich anhand der abschließenden, vergleichenden Filmanalyse veranschaulichen: Die Gegenüberstellung von Pasolinis *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) und Fassbinders *Fontane Effi Briest* (1974) in Kapitel 3.1 qualifizierte die beiden für Pasolinis und Fassbinders übereinstimmende Methode emblematischen Filme als neuartigen, gebrochenen Typ der Literaturverfilmung.

Beide Regisseure verletzen in diesen Filmen das Vokabular einer herkömmlichen kinematographischen Narration, um in einem ersten Schritt die Sehgewohnheiten des Zuschauers zu irritieren. In einem zweiten Schritt konfrontieren sie diesen mit dem das *Matthäusevangelium* bzw. Fontanes *Effi Briest* „lesenden“ Bewusstsein des Regisseurs

562 Pier Paolo Pasolini: „La prima lezione me l'ha data una tenda“. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 567-570. Hier S. 569.

563 „Die Erziehung, die ein Junge durch Gegenstände, durch Dinge [...] erfährt [...] macht den Jungen körperlich zu dem, was er sein ganzes Leben lang sein wird.“ Übersetzung von Agathe Haag. In: Pier Paolo Pasolini: *Das Herz der Vernunft. Gedichte, Geschichten, Polemiken, Bilder*, S. 20-22. Hier S. 22.

– und fordern ihm schließlich eine eigene, subjektive Lektüre der texttreu wiedergegebenen kanonischen Literaturvorlagen ab.

Pasolinis und Fassbinders einem *literarischen Rezeptionsmodus* der Filme Vorschub leistende Methode stimmt hierbei bis ins Detail ihrer filmästhetischen Strategien überein: Beide Regisseure greifen auf Stilmittel des Stummfilmkinos zurück, welches sich ihrer Ansicht nach durch den Mangel der auditiven Ebene eine expressive, abstrakte und in diesem Sinne *literarische* Bedeutungskonstruktion bewahrt hat. Insbesondere in den Filmen des gemeinsamen Vorbilds Carl Theodor Dreyer finden Pasolini und Fassbinder hierbei ein filmästhetisches Modell, welches sie sich für eine praktische Umsetzung ihrer theoretischen Konzeptionen der „soggettiva libera indiretta“ bzw. der „Bilder, welche wie Schwarzfilm funktionieren“ zunutze machen. Mit Hilfe dieses Modells gelingt es ihnen, die dem kinematographischen Medium innewohnende „Ideologie der Konkretheit“ zugunsten einer phantasievoll-abstrakten Rezeptionsweise effektiv auszuhebeln.

Zur größten Übereinstimmung gelangen Pasolini und Fassbinder in den letzten Werken vor ihrem Tod, den Literaturverfilmungen *Salò o le 120 giornate di Sodoma* und *Querelle* (Kapitel 3.2). Bereits die Vorlagentexte beider Verfilmungen – Marquis de Sades *Les 120 journées de Sodome* und Jean Genets *Querelle de Brest* – erscheinen als komplementär; schildern sie doch gleichermaßen die repetitiven, obsessiv-gewaltsamen erotischen Visionen der Autoren während ihrer Gefängnisaufenthalte. Sowohl Pasolini als auch Fassbinder gestalten den ästhetischen Kosmos ihrer Verfilmungen als hermetisch von der Außenwelt abgeschlossenen Schauplatz dieser subjektiven sadomasochistischen *Innenvisionen*. In ihrer Absolutheit erlangen diese in *Salò* und *Querelle* eine schwer erträgliche Allgemeingültigkeit – und legen dem Zuschauer die Übertragbarkeit auf seine symbolische Gefangenschaft in einem Gesellschaftssystem nahe, das seine Totalität dadurch aufrechterhält, dass es sich in die Körper und Seelen seiner Mitglieder infiltrierte.

Um die Dynamik einer Verinnerlichung gesellschaftlicher Machtstrukturen über die gesamte Dauer der Verfilmungen spürbar zu machen, bedienen sich beide Regisseure einer *hochgradig formalistischen Filmästhetik*, welche durch einen distanzierten Perfektionismus sowie durch eine hierarchisch-voyeuristische Blickführung gekennzeichnet ist. Während der ästhetische Formalismus für das filmische Werk

Fassbinders eine Konstante darstellt, greift Pasolini in *Salò* zum ersten Mal auf ihn zurück. Der Regisseur *Salòs* ist in diesem Sinne ein neuer, ein „anderer Pasolini“, welcher angesichts der von ihm beobachteten Mutationen der italienischen Gesellschaft seine künstlerische Methode anpasst und neu erfindet, um seine Gesellschaftskritik wirksam zu erhalten. Dieser neue bzw. späte Pasolini erscheint Fassbinder näher denn je.

Die Entdeckung der filmästhetischen und motivischen Annäherung beider Regisseure in ihren letzten Werken bildet eine Schlussfolgerung dieser Arbeit. Zusammen mit dem im Vorigen im Detail erbrachten Nachweis der in entscheidenden Punkten übereinstimmenden theoretischen Konzeption und praktischen Gestaltung von Literatur-Film-Beziehungen im Sinne einer Methode des *kognitiven Empirismus* legt sie eine neue Perspektive auf Pasolini und Fassbinder nahe. Viel mehr als durch biographische Gemeinsamkeiten oder durch historische und inhaltliche Parallelen ihrer Werke erscheinen beide durch ihre kontinuierliche, die gesamte Schaffensperiode überdauernde Betätigung als intermediale Theoretiker verbunden. Allein aufgrund der beständigen Neuanpassung ihrer intermedialen Theorie und Methode gelingt es beiden, den Fokus auf den stets im Produktionsprozess mitgedachten Rezipienten nie abreißen zu lassen und auf diese Weise die gesellschaftskritische Effektivität ihrer Werke aufrechtzuerhalten.

„Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità“⁵⁶⁴ – mit diesen Worten beschreibt Pasolini die vollständige Umwälzung und Neuerfindung seiner Konzeption des Filmemachens in *Salò*. Es ist diese Fähigkeit Pasolinis und Fassbinders, die eigene künstlerische Methode beständig zu hinterfragen und zu verwandeln, um sich selbst und dem eigenen gesellschaftskritischen Mandat treu zu bleiben, welche beide Künstler in ihrem Innersten verbindet.

564 „Ich passe mein Engagement einer größeren Lesbarkeit an“. [Übersetzung A.J.F.]. Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, S. 603. Vgl. Fußnote 545.

Literaturverzeichnis

- Albersmeier, Franz-Josef und Volker Roloff (Hrsg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Bachelard, Gaston: La poétique de la rêverie, Paris: PUF 1960.
- Bae, Sang-Joon: Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung, Remscheid: Gardez! 2005.
- Barnett, David: Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 2005.
- : Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation, Berlin: Henschel 2012.
- Barthes, Roland: Sade, Fourier, Loyola, Paris: Éditions du Seuil 1971.
- Bassnett, Susan: Comparative Literature: A Critical Introduction, Oxford: Blackwell 1993.
- Bazin, André: Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris: Cerf 1976.
- : Was ist Kino?, Köln: DuMont 1975.
- Bazocchi, Marco Antonio: I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema, Mailand: Mondadori 2007.
- Belpoliti, Marco: Pasolini in salsa piccante, Parma: Guanda 2010.
- Blanchot, Maurice: Lautréamont et Sade, Paris: Éditions de Minuit 1969.
- Bordwell, David und Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, Chichester: Routledge 1985.
- Bouquet, Stéphane: L'Évangile selon Saint Matthieu, Paris: Cahiers du cinéma 2003.
- Brooks-Gordon, Belinda (Hrsg.): Sexuality Repositioned. Diversity and the Law, Oxford: Hart Publishing 2004.
- Burke, Michael: Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind, New York: Routledge 2011.
- Camporeale, Cosimo: Pier Paolo Pasolini. Testimone problematico del nostro tempo : il poeta, il narratore, il regista, il giornalista, Bari: Ladisa 1994.
- Coates, Paul: Screening the face, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

- Colin, Nicole, Franziska Schöbler und Nike Thurn: *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*, Bielefeld: Transcript 2012.
- Currie, Gregory: *Arts and Minds*, New York: Oxford University Press 2004.
- Dehaene, Stanislas: *Reading in the Brain. The Science and Evolution of a Human Invention*, New York: Viking 2009.
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener: *Film Theory. An Introduction Through the Senses*, New York: Routledge 2010.
- : *Der Neue Deutsche Film*, München: Heyne 1994.
- : *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1996.
- : *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin: Bertz + Fischer 2001.
- Esrock, Ellen J.: *The Reader's Eye. Visual Imaging as Reader Response*, Baltimore: John Hopkins University Press 1994.
- Fassbinder, Rainer Werner: *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, hrsg. von Michael Töteberg, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1986.
- : *Die Kinofilme 1*, hrsg. von Michael Töteberg, München: Schirmer/Mosel 1987.
- : *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*, hrsg. von Robert Fischer, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004.
- : *Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen*, hrsg. von Michael Töteberg, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1986.
- : *Im Land des Apfelbaums. Gedichte und Prosa aus den Kölner Jahren 1962/63*, hrsg. von Juliane Lorenz und Daniel Kletke, München: Schirmer/Mosel 2005.
- : *The Anarchy of the Imagination. Interviews, Essays, Notes*, hrsg. von Michael Töteberg und Leo Lensing, Baltimore: John Hopkins University Press 1992.
- : *Theaterstücke*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005.
- Ferrero, Adelio: *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia: Marsilio 1994.
- Fontane, Theodor: *Effi Briest*, Stuttgart: Reclam 1996.
- Foucault, Michel: *Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

- : Surveiller et punir, Paris: Gallimard 1975.
- : Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- Freybourg, Anne Marie: Bilder lesen. Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder, Wien: Passagen-Verlag 1996.
- Gallagher, Shaun und Daniel Schmicking (Hrsg.): Handbook of Phenomenology and Cognitive Science, Dordrecht: Springer 2010.
- Genet, Jean: Querelle, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982.
- Greene, Naomi: Cinema as Heresy, Princeton: Princeton University Press 1990.
- Grodal, Torben: Embodies Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film, Oxford: Oxford University Press 2009.
- Groß, Bernhard: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin: Vorwerk 8 2008.
- Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke, Band 11, Sportmärchen, andere Prosa und Verse, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- : Geschichten aus dem Wiener Wald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hrsg.): Rainer Werner Fassbinder, Frankfurt am Main: Fischer 1992.
- Joubert-Laurencin, Hervé: Salò ou les 120 journées de Sodome, Chatou: Éditions de La Transparence 2012.
- Jungheinrich, Hans-Klaus und Peter Kammerer, Alberto Moravia, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte: Pier Paolo Pasolini, München: Hanser Reihe Film 1977.
- Klossowski, Pierre: Sade mon prochain, précédé de Le philosophe scélérat, Paris: Éditions du Seuil 2002.
- Kosslyn, Stephen und William L. Thompson: The Case for Mental Imagery, Oxford: Oxford University Press 2010.
- Kuon, Peter (Hrsg.): Corpi /Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis, Frankfurt am Main: Lang 2003.
- Lakoff, George und Mark Johnson: Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought, New York: Basic Books 1999.

- Landy, Marcia (Hrsg.): *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit: Wayne State University Press 1991.
- Limmer, Wolfgang: *Rainer Werner Fassbinder. Filmemacher*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.
- Littlefield, Melissa M. und Jenell Johnson (Hrsg.): *The Neuroscientific Turn. Transdisciplinarity in the Age of the Brain*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2012.
- Maggi, Armando: *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago: University of Chicago Press 2009.
- Mecke, Jochen und Volker Roloff (Hrsg.): *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen: Stauffenburg 1999.
- Militz, Klaus Ulrich: *Personal Experience and the Media. Media Interplay in Rainer Werner Fassbinder's Work for Theatre, Cinema and Television*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2006.
- Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Nouselles, Alberto Mira: *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona: Egales 2008.
- Novalis: *Novalis Werke*, hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz, München: Beck 2001.
- Orr, John (Hrsg.): *Postwar Cinema and Modernity*, New York: New York University Press 2001.
- Paci, Enzo: *Il filosofo e la città. Platone, Whitehead, Husserl, Marx*, Mailand: Il Saggiatore 1979.
- Paech, Joachim und Jens Schröter: *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München: Fink 2007.
- Panella, Giuseppe: *Pier Paolo Pasolini. Il cinema come forma della letteratura*, Florenz: Clinamen 2009.
- Pasolini, Pier Paolo: *Ali mit den blauen Augen*, München: Piper 1990.
- : *Amado mio preceduto da Atti impuri*, Mailand: Garzanti 1982.
- : *Antologia della lirica pascoliana*, hrsg. von Marco Antonio Bazzocchi und Ezio Raimondi, Turin: Einaudi 1993.

- : Das Herz der Vernunft. Gedichte, Geschichten, Polemiken, Bilder, hrsg. von Burkhard Kroeber, München: Verlag Klaus Wagenbach 1991.
- : Empirismo eretico, Mailand: Garzanti 2000.
- : Freibeuterschriften, Berlin: Wagenbach 1978.
- : Ketzererfahrungen. Empirismo eretico, Frankfurt am Main: Ullstein 1982.
- : Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday, Parma: Ugo Guanda 1992.
- : Per il cinema. Band 1, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 2001.
- : Per il cinema. Band 2, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 2001.
- : Ragazzi di vita, Mailand: Garzanti 2009.
- : Ragazzi di vita, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009.
- : Romanzi e racconti. Band 1, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 1998.
- : Romanzi e racconti. Band 2, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 1998.
- : Saggi sulla letteratura e sull'arte. Band 1, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 1999.
- : Saggi sulla letteratura e sull'arte. Band 2, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 1999.
- : Saggi sulla politica e sulla società, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 1999.
- : Teatro, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 2001.
- : Tutte le poesie. Band 1, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 2003.
- : Tutte le poesie. Band 2, Tutte le opere / Pier Paolo Pasolini, Mailand: Mondadori 2003.
- Peucker, Brigitte (Hrsg.): A Companion to Rainer Werner Fassbinder, John Wiley & Sons 2012.
- Pitigrilli: Kokain, München: Matthes & Seitz 1979.

- Piturro, Vincent: *The Audience and the Film. A Reader-Response Analysis of Italian Neorealism*, University of Colorado at Boulder: UMI Dissertations Publishing 2008.
- Ponzi, Maurizio: *Pier Paolo Pasolini / Rainer Werner Fassbinder*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996.
- Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Sade, Donatien Alphonse François de: *Les 120 journées de Sodome, ou l'école du libertinage*, Paris: Tête de Feuilles 1973.
- Salvato, Lucia: *Polyphones Erzählen. Zum Phänomen der Erlebten Rede in deutschen Romanen der Jahrhundertwende*, Bern: Peter Lang 2005.
- Scamardi, Teodoro: *Teatro della quotidianità in Germania. Dagli psicogrammi sociali di M. Fleißer all'antiteater di R. W. Fassbinder*, Bari: Edizioni Dedalo 1987.
- Schachtschabel, Gaby: *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung*, Lang 1984.
- Schellinger, Paul: *Encyclopedia of the Novel*, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers 1998.
- Schidor, Dieter (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder dreht Querelle*, München: Heyne 1982.
- Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen: Niemeyer 1981.
- Schneider, Ralf (Hrsg.): *Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004.
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.
- Shaw, Spencer: *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*, Jefferson NC: McFarland 2008.
- Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press 2004.
- Stockwell, Peter: *Cognitive Poetics. An Introduction*, Abingdon: Routledge 2002.
- : *Texture. A cognitive aesthetics of reading*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.

- Tompkins, Jane P. (Hrsg.): *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore: John Hopkins University Press 1980.
- Töteberg, Michael: *Rainer Werner Fassbinder, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag* 2002.
- Vande Veire, Frank: *Prenez et mangez, ceci est votre corps. Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Brüssel: La lettre volée 2007.
- Vermeule, Blakey: *Why Do We Care about Literary Characters?*, Baltimore: John Hopkins University Press 2010.
- Viano, Maurizio Sanzio: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley: University of California Press 1993.
- Vighi, Fabio: *Pasolini, Fassbinder and Europe. Between Utopia and Nihilism*, Cambridge: Cambridge Scholars 2010.
- : *Sexual Difference in European Cinema. The Curse of Enjoyment*, Basingstoke: Palgrave 2009.
- Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit (Hrsg.): *Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld: Transcript 2007.
- Wilpert, Gero von (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001.

Aufsätze aus Zeitschriften

- Bondavalli, Simona: „Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pier Paolo Pasolini's ‚Porcile‘“. In: *Italica*, Vol. 87, 2010, S. 408-427.
- Cadoni, Alessandro: „‚Mescolanza‘ e ‚contaminazione‘ degli stili. Pasolini lettore di Auerbach“. In: *Studi Pasoliniani*, Vol. 5, 2011, S. 79-94.
- Gross, Sabine: „Reading Time – Text, Image, Film“. In: *Time & Society*, Vol. 1, 1992, S. 207-222.
- Kosslyn, Stephen M. : „Topographical Representations of Mental Images in Primary Visual Cortex“. In: *Nature*, Vol. 378, 1995, S. 496-498.
- : „Mental Images and the Brain“. In: *Cognitive Neuropsychology*, Vol. 22, 2005, S. 333-347.

- Kosslyn, Stephen M. und William L. Thompson: „When is early visual cortex activated during visual mental imagery?“ In: Psychological Bulletin, Vol. 129, 2003, S. 723-746.
- Le Bihan, Denis [u.a.]: „Activation of human primary visual cortex during visual recall: A magnetic resonance imaging study“. In: PNAS, Vol. 90, 1993, S. 11802-11805.
- Nalbantian, Suzanne: „Neuroaesthetics: Neuroscientific Theory and Illustration from the Arts“. In: Interdisciplinary Science Reviews, Vol. 33, 2008, S. 357.
- Ouellet, Pierre und Larry Marks: „The I’s Eye: Perception and Mental Imagery in Literature“. In: SubStance. Special Issue: Epistémocritique, Vol. 22, 1993, S. 64-73.
- Plater, Edward M.V.: „Sets, Props and the ‚Havanaise‘ in Fassbinder’s Fontane Effi Briest“. In: German Life and Letters, Vol. 52, 1999, S. 28-42.
- Pylyshyn, Zenon: „Return of the Mental Image. Are there really Pictures in the Brain?“ In: Trends in Cognitive Sciences, Vol. 7, 2003, S. 113-118.
- Ty, Michelle: „On the Cognitive Turn in Literary Studies“. In: Qui parle. Critical Humanities and Social Sciences, Vol. 19, 2010, S. 205-219.
- Tyson, Peter K.: „Distancing Techniques in Fassbinder’s Effi Briest“. In: Neophilologus, Vol. 94, 2010, S. 499-508.
- Williams, Scott G.: „Eating Faulkner, Eating Baudelaire: Multiple Rewritings and Cultural Cannibalism“. In: The Faulkner Journal, Vol. 25, 2009, S. 65-87.

Internetquellen

- Blumenberg, Hans C.: „Die Angst des Intendanten“. In: DIE ZEIT, 25.03.1977, Nr. 13. Im Internet unter: <http://www.zeit.de/1977/13/die-angst-des-intendanten>, letzter Abruf am 31.05.2013.
- Bui, Roberto: „Pasolini e Foucault. Appunti per un ‚Vite parallele‘“. Im Internet unter: <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=4183>, letzter Abruf am 2.11.2014.
- Cadoni, Alessandro: „La contaminazione nel cinema di Pier Paolo Pasolini: la sequenza della rissa in Accattone“. In: XÁOS. Giornale di confine, Vol. 1, 2005/2006. Im Internet unter: http://www.giornalediconfine.net/n_4/9.htm, letzter Abruf am 24.2.2014.

---: „Cinema e musica ‚classica‘: il caso di Bach nei film di Pasolini“. Università di Milano. Im Internet unter: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm9/cadoni/cadoni.html>, letzter Abruf am 24.2.2014.

Cirolla, Andrea: „‚Esistenzialismo e comunismo.‘ Sul giovane Pasolini“. In: Nuovi Argomenti. Vol. 61, 2013. Im Internet unter: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/esistenzialismo-e-comunismo-sul-giovane-pasolini/>, letzter Abruf am 15.10.2014.

De Andrade, Oswald: „Manifesto Antropófago“. In: Revista de Antropofagia. Vol. 1, São Paulo 1928. Im Internet unter: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/1/mode/1up>, letzter Abruf am 1.08.2013.

Der Spiegel 53/1979: „Klärung des Geistes“, S. 106-107. Im Internet unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42891124.html>, letzter Abruf am 01.11.2014.

Marieluise Fleißer: „Das erste Stück“. Typoskript aus dem Marie Luise Fleißer Archiv, Ingolstadt. Im Internet unter: http://www.muenchner-kammerspiele.de/download/1525_Fegefeuer%20in%20Ingolstadt_bm.pdf, letzter Abruf am 23.08.2014.

Molteni, Angela und Massimiliano Valente: „Una forza del passato. L'idea di una nuova preistoria. Discredito, denigrazione e diffamazione. 1964. Dopo Il Vangelo secondo Matteo“. Im Internet unter: <http://www.pasolini.net/ideologia04.htm>, letzter Abruf am 30.03.2013.

Pagine Corsare: „Quel viso crotonese di Maria nel ‚Vangelo‘ di Pasolini restaurato“. Im Internet unter: http://www.pasolini.net/cinema_vangelo_margheritacaruso.htm, letzter Abruf am 01.10.2014.

Veröffentlichungen der Autorin mit Bezug zu dieser Dissertation

Anne Julia Fett: „Aesthetic Manifestations of (Self-)Betrayal in Rainer Werner Fassbinder's *In a Year with 13 Moons* (1978)“. In: Kristina Mendicino, Betiel Wasihun (Hrsg.): *Playing False. Representations of Betrayal*, Oxford: Peter Lang 2013, S. 203-226.

---: „Dalla scandalosa vitalità al sesso merceficato, mortuario – migrazione e mutazione dell'eros nel cinema di Pier Paolo Pasolini“. In: Michele Costagliola d'Abele, Camille Dumoulié, Carlo Vecce (Hrsg.): *Eros latin. Atti del Convegno Internazionale Procida 13-15 settembre 2012*, Neapel: Università degli Studi di Napoli „L'Orientale“ 2014.

- : „Il carattere ‚doppio‘ del linguaggio teatrale in *Orgia* di Pasolini e *Katzelmacher* di Fassbinder“. In: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini (Hrsg.): Pasolini e il teatro, Venedig: Marsilio Editori 2012, S. 140-148.
- : „Körperlichkeit und Materialität im literarischen, dramatischen und filmischen Werk Rainer Werner Fassbinders“ In: Istituto Italiano di Studi Germanici (Hrsg.): Studi Germanici, Vol. 2, 2013, S. 185-214.

Filmverzeichnis

Fassbinder, Rainer Werner

- Fassbinder, Rainer Werner: Berlin Alexanderplatz. Bavaria Atelier. DVD, 900 min., BRD 1979/80.
- : Bolwieser (Kinoversion). Bavaria Atelier. DVD [The Stationmaster's Wife], 112 min., BRD 1976/77.
- : Despair – Eine Reise ins Licht. Bavaria Atelier. DVD, 119 min., BRD 1977/78.
- : Die bitteren Tränen der Petra von Kant. Tango-Film. DVD, 124 min., BRD 1972.
- : Die Ehe der Maria Braun. Albatros/Trio Film. DVD, 120 min., BRD 1978.
- : Fontane Effi Briest. Tango-Film. DVD, 141 min., BRD 1974.
- : In einem Jahr mit 13 Monden. Tango-Film/Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren. DVD, 124 min., BRD 1978.
- : Katzelmacher. Antiteater-X-film. DVD, 88 min., BRD 1969.
- : Pioniere in Ingolstadt. Janus Film und Fernsehen/Antiteater. DVD, 83 min., BRD 1970/71.
- : Querelle. Planet-Film/Albatros/Gaumont. DVD, 106 min., BRD 1982.

Pasolini, Pier Paolo

- Pasolini, Pier Paolo: Accattone. Arco Film/Cino Del Duca. DVD, 116 min., I 1961.
- : Appunti per un'Orestiade africana. Gian Vittorio Baldi/IDI Cinematografica. DVD, 63 min., I 1968/69.
- : Il Decameron. PEA [u.a.]. DVD, 110 min., I 1971.
- : Edipo Re. Arco Film. DVD, 104 min., I 1967.

- : Il fiore delle Mille e una notte. PEA/Les Productions Artistes Associés. DVD, 129 min., I 1974.
- : Mamma Roma. Arco Film. DVD, 115 min., I 1962.
- : Medea. San Marco SpA [u.a.]. DVD, 110 min., I 1970.
- : Porcile. Gianni Barcelloni Corte, BBG [u.a.]. DVD, 98 min., I 1968/69.
- : I Racconti di Canterbury. PEA. DVD, 110 min., I 1972.
- : La Ricotta. Arco Film [u.a.]. DVD, 35 min., I 1963.
- : Salò o le 120 giornate di Sodoma. PEA/Les Productions Artistes Associés. DVD, 116 min., I 1975.
- : Uccellacci e uccellini. Arco Film. DVD, 85 min., I 1965.
- : Il Vangelo secondo Matteo. Arco Film/Lux Compagnie Cinématographique de France. DVD, 137 min., I 1964.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: La Ricotta. R.: Pier Paolo Pasolini. Arco Film [u.a.]. DVD, 35 min., I 1963.
- Abb. 2-19: Accattone. R.: Pier Paolo Pasolini. Arco Film/Cino Del Duca. DVD, 116 min., I 1961.
- Abb. 20-23: Mamma Roma. R.: Pier Paolo Pasolini. Arco Film. DVD, 115 min., I 1962.
- Abb. 24-27: Katzelmacher. R.: Rainer Werner Fassbinder. Antiteater-X-film. DVD, 88 min., BRD 1969.
- Abb. 28-34: Die bitteren Tränen der Petra von Kant. R.: Rainer Werner Fassbinder. Tango-Film. DVD, 124 min., BRD 1972.
- Abb. 35: In einem Jahr mit 13 Monden. R.: Rainer Werner Fassbinder. Tango-Film/Project Filmproduktion im Filmverlag der Autoren. DVD, 124 min., BRD 1978.
- Abb. 36-40: Il Vangelo secondo Matteo. R.: Pier Paolo Pasolini. Arco Film/Lux Compagnie Cinématographique de France. DVD, 137 min., I 1964.
- Abb. 41: La Passion de Jeanne d'Arc. R.: Carl Theodor Dreyer. DVD, 110 min., F 1928.
- Abb. 42: Il Vangelo secondo Matteo. R.: Pier Paolo Pasolini. Arco Film/Lux Compagnie Cinématographique de France. DVD, 137 min., I 1964.
- Abb. 43: Il Tributo. Fresko, 1425 circa. Masaccio. Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci, Florenz.
- Abb. 44-48: Il Vangelo secondo Matteo. R.: Pier Paolo Pasolini. Arco Film/Lux Compagnie Cinématographique de France. DVD, 137 min., I 1964.
- Abb. 49-53: Fontane Effi Briest. R.: Rainer Werner Fassbinder. Tango-Film. DVD, 141 min., BRD 1974.
- Abb. 54: Das Herz der Königin. R.: Carl Froelich. UFA. DVD, 112 min., D 1940.
- Abb. 55-62: Fontane Effi Briest. R.: Rainer Werner Fassbinder. Tango-Film. DVD, 141 min., BRD 1974.
- Abb. 63-67: Querelle. R.: Rainer Werner Fassbinder. Planet-Film/Albatros/Gaumont. DVD, 106 min., BRD 1982.
- Abb. 68-71: Salò o le 120 giornate di Sodoma. R.: Pier Paolo Pasolini. PEA/Les Productions Artistes Associés. DVD, 116 min., I 1975.

Abb. 72: Querelle. R.: Rainer Werner Fassbinder. Planet-Film/Albatros/Gaumont.
DVD, 106 min., BRD 1982.