

## „This is just a fucking movie. Also fährt ab damit!“

### Eine Rezensionsreise durch Abel Ferraras Film *Pasolini*, anlässlich des 40. Todestages von Pier Paolo Pasolini

Angela Oster (München)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Das Leben Pasolinis ist bereits zu wiederholten Malen der Gegenstand von Texten und Filmen gewesen. Aufgrund des skandalträchtigen Todes des Linksinтеллектуellen – er wurde unter nie genau geklärten Umständen 1975 ermordet – ranken sich viele Mythen um den letzten Tag Pasolinis. Genau diesen ‚ultimo giorno‘ verfilmt Abel Ferrara (1914) und setzt dabei eigene Akzente. Mit literar- und dokumentargenauer Perspektive bietet Ferrara gleichwohl innovative Interpretationen in Hinblick auf einen der wichtigsten Künstler Italiens.

**SCHLAGWÖRTER:** Filmbesprechung; Pasolini, Pier Paolo; Ferrara, Abel; Tod; Sexualität; Ideographie

Filme über ‚Filmemacher‘ stellen an Regisseure eigene Herausforderungen. Dies trifft umso mehr zu, wenn der Gegenstand der Verfilmung sich seinerseits reflektierend zu möglichen Theorien des Films oder der Verfilmung geäußert hat. Im Fall von Pier Paolo Pasolini trifft dies zu. Er hat einen großen Teil seines Buchs *Empirismo eretico* der Filmtheorie gewidmet und ist mit seinen Ausführungen – die er in vielen weiteren Beiträgen und Interviews elaboriert und erläutert hat – nicht zuletzt seinerzeit bei Umberto Eco auf großes Unverständnis gestoßen.<sup>1</sup> Eco sah in Pasolini einen Naturalisten, der mit seiner Kinosemiotik den Kunstcharakter des Films weitgehend aushebelte. Und in der Tat wurde und wird Pasolini immer wieder als Exponent des italienischen Film-Neorealismus angesehen – eine Interpretation, gegen die Pasolini selbst sich abgegrenzt hat. Was Pasolini anstrebte, war vielmehr das von ihm in *Empirismo eretico* so genannte „Kino der Poesie“, welches in

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972). Vgl. zu dieser Kontroverse sowie zur Kinokonzeption Pasolinis: Angela Oster, „Il gran salto‘: Pier Paolo Pasolinis häretische Poetologie des Kinos“, in *Corpi/Körper: Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, hrsg. von Peter Kuon (Frankfurt am Main: Lang, 2001), 19–34; dgl. Angela Oster, „La teoria del cinema di Pier Paolo Pasolini in ‚Empirismo eretico‘“, *Studi Pasoliniani* 3 (2009): 27–38.

der *Trilogia della vita* (1971 – 1974: *Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una notte*) kulminierte, um in der Filmpraxis sogleich durch Pasolinis letzten Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) „widerrufen“ zu werden. Begründet hat der Autor und Regisseur seine Umkehr in dem Text *Abiura dalla Trilogia della vita*, den Pasolini in sein Buch *Lettere luterane* (1975/76) integrierte.

Mit den ‚Lutherbriefen‘ und dem ‚Häretischen Empirismus‘ ist eine Konstante im Werk Pasolinis aufgerufen, nämlich sein unerbittlicher, reformatorischer Widerspruchsgeist, der sich in dem letzten Lebensjahr des Linksinтеллектуellen in Texten wie *La Divina Mimesis* (1975) und vor allem in dem Fragment gebliebenen, gesellschaftskritischen Roman *Petrolio* (der erst posthum veröffentlicht wurde) dokumentiert. Dass Pasolini eben in diesem Jahr, 1975, im Kontext seiner politischen Widerspenstigkeit und seiner massiven Anklage gegen die italienische Politik und Gesellschaft unter letztlich nie ganz geklärten Umständen ermordet worden ist, hat ‚Mythen‘ (im Sinne Roland Barthes‘) in die Welt gesetzt, die ihrerseits auf der Basis der zur Verfügung stehenden Fakten weder gänzlich verifiziert noch falsifiziert werden können. Man hat unter anderem auf ein Komplott, einen geplanten politischen Mord geschlossen, da es unmöglich gewesen sei, dass der sportliche, 53-jährige Pier Paolo Pasolini Opfer des schwächigen, 17-jährigen Mechanikers und Gelegenheitsprostituierten Pino Pelosi wurde. Statt des für Mordes schuldig gesprochenen Pelosi – so behaupten die Vertreter der Verschwörungstheorie – sei es eine Gruppe von Mördern gewesen, die Pasolini brutal niedergemetzelt hätte.

Fest steht, dass Pier Paolo Pasolini, dessen Todestag (1975) sich in diesem Jahr (2015) zum 40. Male jährt, zu den wichtigsten Künstlern der italienischen Literatur- und Kulturgeschichte gehört. Daran ändern auch kritische Stimmen nichts, die – teilweise mit intelligenten Argumenten, teilweise mit pauschaler Unkenntnis – den Stellenwert Pasolinis schmälern möchten. Dass man Pasolini gegenwärtig teilweise getrost auch „vergessen“ könne, dieser Meinung ist noch unlängst Pierpaolo Antonello gewesen.<sup>2</sup> Eine andere Ansicht vertritt Giorgio Galli, der Pasolini zum Ausgang für ein mögliches neues Engagement in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts nimmt.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Vgl. Pierpaolo Antonello, *Dimenticare Pasolini: Intellettuale e impegno nell'Italia contemporanea* (Milano/Udine: Mimesis Edizioni, 2012).

<sup>3</sup> Gallis Publikation wurde unlängst ins Deutsche übersetzt: Giorgio Galli, *Pasolini, der disidente Kommunist: zur politischen Aktualität von Pier Paolo Pasolini*, übersetzt von Fabien Kunz-Vitali (Hamburg: Laika, 2014).

Wenn sich nun, was die Resonanz und Verbreitung angeht, als Parade-  
medium der Gegenwart ein Film der Person Pasolinis annimmt, darf man  
also aufgrund der nach wie vor kontroversen Diskussionen gespannt sein.  
Es gab bereits in der Vergangenheit mehrere Versuche, Leben und Wirken  
Pasolinis cineastisch in Szene zu setzen. Genannt seien hier *A futura memo-  
ria: Pier Paolo Pasolini* (1986, Ivo Barnabò Micheli); *Pasolini's last words* (2012,  
Cathy Lee Crane); *Wie de waarheid zegt moet dood* (1981, Philo Bregstein); *Pa-  
solini, un delitto italiano* (1995, Marco Tullio Giordana); *Pasolini prossimo nos-  
tro* (2006, Giuseppe Bertolucci). Der Film von Abel Ferrara (DVD: Europic-  
tures; französisch-italienisch-belgische Koproduktion von Arte France Ciné-  
ma/Capricci) trägt den schlichten Titel *Pasolini* und hat die letzten 36 Stun-  
den im Leben des in der Nacht zum 2. November 1975 ermordeten Künstlers  
zum Inhalt. Der Film wurde 2014 auf dem Internationalen Film Festival in  
Venedig gezeigt und hat in der Folge ambivalente Reaktionen hervorgeru-  
fen, die insgesamt eher skeptischer oder ablehnender denn zustimmender  
Provenienz waren.<sup>4</sup>

Abel Ferrara offeriert dem Publikum illustre Schauspieler, allen voran  
Hauptdarsteller Willem Dafoe als Pasolini. Maria de Medeiros spielt die  
Schauspielerin Laura Betti, eine der engsten Freundinnen Pasolinis (wobei  
die zierliche de Medeiros kaum einen Eindruck des legendären, in jeglicher  
Hinsicht raumsprengenden Profils Bettis zu vermitteln vermag); Riccar-  
do Scamarcio ist Ninetto Davoli (neben Alberto Moravia Pasolinis engster  
Freund), und Davoli übernimmt wiederum im Film ebenfalls eine Rolle, und  
zwar die des berühmten Komikers Eduardo De Filippo bzw. der fiktiven Fi-  
gur Epifania. Ferrara lässt außerdem Adriana Asti die Mutter Pasolinis im  
Film darstellen (Asti war im ‚realen‘ Leben Pasolinis – neben Betti, Elsa Mo-  
rante und Dacia Maraini – eine weitere engere Freundin des Regisseurs  
und Autors). Mit den Besetzungen von Davoli und Asti speist Ferrara in-  
sofern eine individualhistorisch bedeutsame Komponente in seinen Film  
ein, als mit ‚Mutter Susanna‘ und ‚Freund Davoli‘ genau diejenigen beiden  
Menschen aufgerufen sind, von denen Pasolini geäußert hat, dass sie die  
einzigen beiden ‚großen Lieben‘ seines Lebens gewesen seien.<sup>5</sup> Ninetto Da-  
voli ist zwischenzeitlich aus der Lebensrolle des Pasolini’schen ‚ragazzo di

<sup>4</sup> Vgl. stellvertretend den Beitrag von Marianna Ninni, „Osceno, squalido e inutile: è il Pasolini di Abel Ferrara“, 3.10.2014, <http://www.lanuovabq.it/it/articoliPdf-osceno-squalido-e-inutile-e-il-pasolini-di-abel-ferrara-10490.pdf>, abgerufen am 9.6.2015.

<sup>5</sup> Vgl. Pier Paolo Pasolini, *Wer ich bin: mit einer Erinnerung von Alberto Moravia* (Berlin: Wagenbach, 1995), 9.



Abb. 1: Willem Dafoe

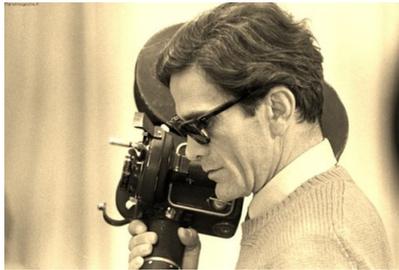


Abb. 2: Willem Dafoe als Pier Paolo Pasolini

vita' in die eines weißhaarigen, wenn auch immer noch vitalen Grandseigneurs gewechselt. Asti, seinerzeit ähnlich wie Pasolini lange Zeit durch Jugendlichkeit bestechend, tritt dem Zuschauer nun als rund 80-jährige Darstellerin gegenüber und zählt neben Dafoe zu den schauspielerischen Glanzlichtern des Films. Valerio Mastandrea spielt die Rolle von Pasolinis Cousin Nico Naldini (der als Biograph Pasolinis bekannt geworden ist); eine weitgehend blasse Figur, die nur am Rande des Films mitläuft. Damiano Tamili leiht seine halb pubertäre, halb verschlagene Schauspielermimik der Figur des mutmaßlichen Mörders Pelosi.

Dass Willem Dafoe (Abb. 1) die Rolle des Pier Paolo Pasolini (Abb. 2) übernommen hat, erweist sich bereits als Glücksgriff, bevor der Schauspieler auch nur die ersten Worte gesprochen hat. Zwar hat Dafoe sieben Jahre in Rom gelebt und ist also mit der italienischen Sprache und Kultur durchaus vertraut (Ähnliches gilt für Abel Ferrara). Doch noch wichtiger ist etwas Anderes. Genau das, was Pasolini eminent wichtig war, nämlich die wortlose Physiognomie und die Körpersprache seiner Filmfiguren, greift in Hinblick auf die Konfiguration Pasolini/Dafoe in bemerkenswerter Weise. Sei es Pasolinis Gang, sei es seine Gestik und Mimik, sein Blick oder seine Silhouette



Abb. 3: Aus *Pasolini*, Quelle: Kevin Jagernauth, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini‘ Starring Willem Dafoe“, <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/watch-first-trailer-for-abel-ferraras-pasolini-starring-willem-dafoe-20140901>

in der typischen Mode der 70er Jahre und die berühmte Sonnenbrille: Dies alles haben die Set-Designer und Maskenbildner des Films, aber auch Dafoe als Darsteller selbst kongenial ins Bild gesetzt. Dies gilt im Übrigen auch für die Innen- und Außenarchitekturen von *Pasolini* generell.

Seien es die nächtlichen Fahrten Pasolinis durch Rom (bei denen die Vorstädte der *borgate*, wo der ‚tifoso‘ mit den Jugendlichen Fußball spielte [Abb. 3], in klarem Kontrast zur Wohngegend der Pasolinis steht: dem architektonisch faschistisch geprägten Stadtteil EUR; im Film indiziert durch die mehrfache Einblendung des Palazzo della Civiltà Italiana) oder sei es die Rekonstruktion des Interieurs der ‚Casa Pasolini‘: Den Ausstattern des Films gilt höchstes Lob, was ihre historischen Rekonstruktionen angeht. Denn gerade bei einem Künstler wie Pasolini, der auf die Materialität seiner Werke, auf die Korporalität der Phänomene gesteigerte Aufmerksamkeit legte, ist die Detailgenauigkeit in der Rekonstruktion von Personen, Örtlichkeiten und Objekten nicht einfach nur eine Nebensache unter anderen, sondern substantiell, um sich der Ästhetik Pasolinis mit filmischen Mitteln zu nähern. Die Valentino-Anzüge Pasolinis oder sein Alfa Romeo, die selbstgemalten Gemälde des studierten Kunsthistorikers Pasolini in der gemeinsamen Wohnung mit der Mutter (bspw. der *Autoritratto con fiore in*

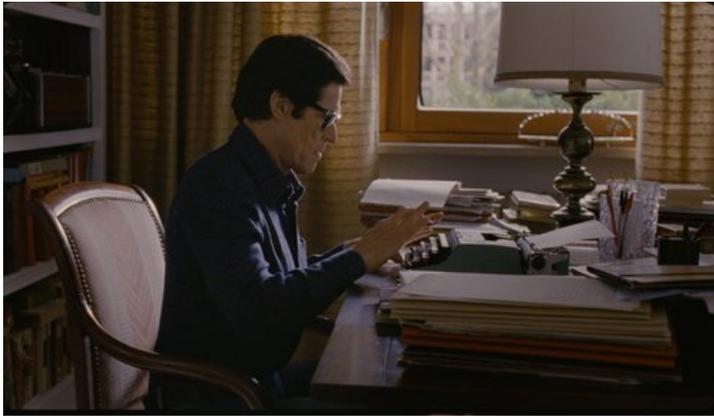


Abb. 4: Aus *Pasolini*, Quelle: Olivier Père, „Pasolini‘ von Abel Ferrara“, 18.12.2014, <http://www.arte.tv/sites/de/olivierpere-de/2014/12/18/pasolini-von-abel-ferrara>

*bocca*) oder das Arbeitszimmer des Autors (Abb. 4): Dies alles hat Ferrara mit seiner Crew auf der Basis ausgiebiger Recherchen bestechend genau in Szene gesetzt. Dass insgesamt rund 90 Interviews geführt und ca. 3000 Seiten Dokumentarmaterial gesammelt wurden,<sup>6</sup> sieht man dem Film von der ersten bis zur letzten Sekunde immer wieder an.

So wurde die immer noch bestehende Lokalität *Al Biondo Tevere* an der Via Ostiense 178, wo der dortige Stammkunde Pasolini seinen späteren Mörder zu nächtlicher Abendstunde zum Essen eingeladen hatte, für den entsprechenden Dreh frequentiert und die Räume wieder mit dem Mobiliar und der damaligen Raumaufteilung der 70er Jahre ausgestattet<sup>7</sup> (Abb. 5).

Weitere Schauplätze sind die Stazione Termini in Rom und ihre Cruising Area (Abb. 6), der Idroscalo Ostias, wo Pasolini umgebracht wurde oder ein weiteres Lieblingsrestaurant Pasolinis, das *Pommidoro* an der Piazza dei Saniti (San Lorenzo).<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Olivier Père, „Abel Ferrara spricht über ‚Welcome to New York‘ und ‚Pasolini‘“, <http://www.arte.tv/sites/de/olivierpere-de/2014/05/20/abel-ferrara-spricht-uber-welcome-to-new-york-und-pasolini>, abgerufen am 9.6.2015. – Im Abspann werden u.a. Dacia Maraini genannt, oder auch der als Mörder Pasolinis verurteilte Pino Pelosi.

<sup>7</sup> Vgl. Père, „Abel Ferrara spricht ...“

<sup>8</sup> Vgl. Franco Montini, „Casa, strada, osteria dall’Eur a San Lorenzo: i luoghi di Pasolini nell’ultimo film verità. Set appena conclusi per Abel Ferrara che giura: ‚Io so chi l’ha ammazzato‘“, 28.3.2014, <http://roma.repubblica.it/cronaca/2014/03/28>, abgerufen am 9.6.2015.



Abb. 5: Aus *Pasolini*, Quelle: *Père*, „Pasolini‘ von Abel Ferrara“



Abb. 6: Aus *Pasolini*, Quelle: Gerald Heidegger, „Abel Ferrara, Pasolini und der ‚Bullshit‘“, <http://orf.at/viennale/stories/2252442>; abgerufen am 9.6.2015

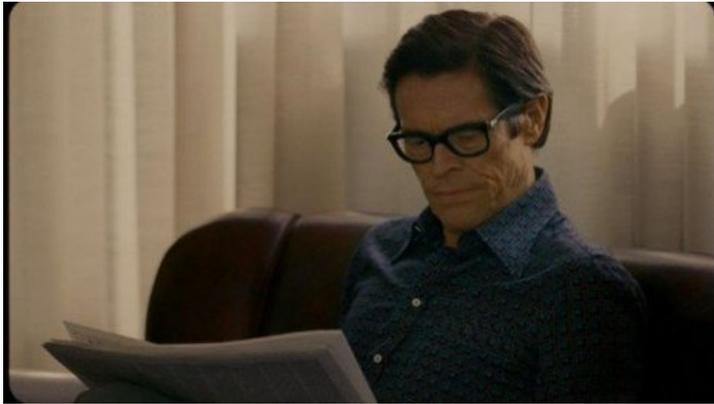


Abb. 7: Aus *Pasolini*, Quelle: Cristina Piccino, „Pasolini secondo Ferrara“, *Il Manifesto*, 25.9.2014, <http://ilmanifesto.info/pasolini-secondo-ferrara/>, abgerufen am 9.6.2015

Besonders interessant sind die Eindrücke, die Ferraras Film vom häuslichen Ambiente Pasolinis bietet, und zwar jenseits jeglicher voyeuristischen Neugier. Was sich in diesen Sequenzen überraschend vermittelt, ist die Existenz eines scheinbaren Paradoxes, nämlich die Präsenz eines sanften Patriarchen in einem ansonsten frauendominierten Haushaltes. Pasolini lebte mit seiner Mutter Susanna Colussi Pasolini und seiner Cousine Graziella Chiarcossi (im Film gespielt von Dafoes Ehefrau Giada Colagrande) zusammen, wo die beiden Frauen emsig, doch dabei immer diskret, den Alltag Pasolinis regelten. Von Pasolini war bekannt, dass er sich noch nicht einmal einen Café selbst zubereiten konnte. Dies ist eine der unzähligen Kleinigkeiten, die Ferrara dezent in Szene setzt, wenn der Dichter von seiner Mutter mittags mit einem liebevollen „Pierruti“ geweckt wird, sich in der Folge aber um nichts weiter kümmern muss, als darum, welche Garderobe er aus dem Kleiderschrank auswählen soll, bevor er sich mit der Lektüre der Tageszeitung aufs Sofa komplementiert – und ihm eine Tasse Café kredenzt wird (Abb. 7). Diese Szene wurde typologisch bereits in einer Prolepse vorweggenommen, wenn der arbeitende Pasolini in einem Flugzeug sitzt, das ihn aus Stockholm nach Rom zurückbringt, und eine Stewardess ihn umsichtig mit Café versorgt. Der Homosexuelle Pasolini, in dessen Leben – abgesehen von seinen fast täglichen nächtlichen Prostitutionsgängen – die Frauen wichtige Hauptrollen spielten.

Cousine Graziella betätigt sich dabei unaufdringlich als Sekretärin, indem

sie dem Cousin seine Termine und die in seiner Abwesenheit erfolgten Anrufe (Pasolini ist soeben von besagter Reise aus Stockholm zurückgekehrt) vorsagt. Pasolini wirkt – und das ist das Gelungene nicht nur an dieser Szene – dabei eigenartigerweise kaum als Macho. Im Gegenteil, es vermittelt sich das harmonische Gefüge eines Haushaltes, in dem der Dichter jede Zuwendung der Frauen mit einem dankbaren, liebevollen Lächeln beantwortet: Familiäre Häuslichkeit als urbane Höflichkeit. Und was Pasolini als privater Charakter war, das vermittelt er – hier ist er ein Humanist des Quattrocento, dessen Malerei Pasolini mit Mantegna und Masaccio über Alles liebte – auch in seinen intellektuellen Tätigkeiten. Dafoes Pasolini ist im Film stets sanft, ist verständnisvoll, ist interessiert – was nur scheinbar im Widerspruch zu seiner Vehemenz in manchen kulturpolitischen Schriften (*Il Chaos, Le Belle Bandiere*) steht. Humanistisch, so Pasolinis Credo, ist jemand als eine ganzheitliche Persönlichkeit nur dann, wenn er sich jeweils angemessen zurückhaltend oder engagiert zeigt, und dies unabhängig von privaten oder öffentlichen Kontexten. Bekanntlich ist dies in der Moderne ein weitgehend verloren gegangener Habitus. Nicht nur in diesem Punkt hat Pasolini sich selbst als ‚Unmodernen‘ empfunden, was besonders prägnant in seinem berühmten Gedicht mit den Zeilen

Io sono una forza del Passato.  
Solo nella tradizione è il mio amore.

aus dem Band *Poesia in forma di rosa*<sup>9</sup> zum Ausdruck kommt. Orson Welles zitiert dieses Gedicht in der berühmten Interview-Szene in Pasolinis Film *La Ricotta*, welche wiederum Ferrara ironisch zitiert, wenn er in *Pasolini* Pasolinis berühmtes letztes Interview vom 1. November 1975 („Siamo tutti in pericolo“), mit dem Journalisten Furio Colombo (gespielt von Francesco Salvatore) von *La Stampa*, verfilmt. Ferraras raffinierte ‚mise en abyme‘ der palimpsestartig aufgerufenen bzw. ineinander überblendeten Interviewszenen auf drei Ebenen (*La Ricotta* / Interview *La Stampa* / Verfilmung Ferrara) ist zunächst amüsant. Doch ist die Grenze hin zum latent Tragischen fließend. Die Physiognomien der beiden Interviewer in *La Ricotta* und in *Pasolini* ähneln sich ebenso wie ihr Habitus des enervierenden Nachfragens. Doch während in *La Ricotta* Orson Welles als Alter Ego Pasolinis den Journalisten souverän abkanzelt (was dieser in seiner Unbedarftheit gar nicht merkt), ist der ‚real‘ mit der *Stampa* konfrontierte Pasolini dem gegenüber fast resigniert, wenn er seinem Gesprächspartner auf dessen Interventionen – „E

<sup>9</sup> Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa* (Milano: Garzanti, 1964).

tu, per questo, vorresti tutti pastorelli senza scuola dell'obbligo, ignoranti e felici.“ – hin höflich entgegnet: „Detta così [Pasolini meint seine politische Position] sarebbe una stupidaggine.“<sup>10</sup>

Ferrara hat die bemerkenswerte Dezenz Pasolinis vor allem auf die stilistische Ebene seines Films transferiert, ohne dabei die Distanz zu seinem Gegenstand zu verlieren. Das auffällige Zurücktreten des – in Interviews im Übrigen bekanntlich alles andere als devoten: „this is just a fucking movie. Also fährt ab damit!“<sup>11</sup> – Regisseurs Ferrara hinter seine Hauptfigur und die nüchterne und gleichzeitig künstlerisch höchst ansprechende Rekonstruktion der Welt Pasolinis und ihrer Personen und Objekte, dies alles sind Merkmale des Films, die ihn in höchstem Grad nicht nur ansehnlich machen, sondern dem Zuschauer auch Raum (über)lassen, um dem Gezeigten mit eigenen Gedanken zeitnah folgen zu können. Gleichzeitig wird der Betrachter in der Kameraführung Stefano Falivenes einem Rhythmus des Films ausgesetzt, der von Anfang an einer unerbittlichen ‚Regie‘ zu folgen scheint, welche aber nicht der Interpretationswut des Regisseurs unterliegt, sondern einer anderen, immanenten Logik zu folgen scheint: Ganz ähnlich, wie es in Pasolinis Film *Teorema* der Fall war, wo ein ‚Liebesexperiment‘ die Lebensentwürfe einer großbürgerlichen Familie konsequent und folgerichtig ad absurdum führt.

Ferrara lässt sich also durchaus von Themen und Stilen Pasolinis inspirieren, jedoch bleibt das Resultat von *Pasolini* ein genuines Ferrara-Elaborat, in dem auch intermediale Selbstzitationen eine Rolle spielen. Denn 2011 setzte Abel Ferrara, ebenfalls mit Willem Dafoe in der Hauptrolle, den letzten Tag der Erde in Szene, bevor diese endgültig der Apokalypse anheimfällt.

<sup>10</sup> Furio Colombo, „Siamo tutti in pericolo“: intervista a Pier Paolo Pasolini, *L'Unità*, 1 novembre 1975, <http://www.girodivite.it/Siamo-tutti-in-pericolo-intervista.html> (abgerufen am 9.6.2015).

<sup>11</sup> Ferraras bemerkenswerte Diktion lautet im größeren Kontext wie folgt: „Aber hey, ich lebe in diesem scheiß Rom. Und höre mir diesen ganzen Bullshit 24 Stunden sieben Tage die Woche an. Aber das ist meine eigene Wahl. Und ich bin mit einer italienischen Frau verheiratet. Da sage ich: Alter, ich bin da schon drinnen. Und Pasolini, der ist auch von der Welt. Den kann niemand für sich beanspruchen. Er ist ein Mann der Zukunft. Er gehört den Russen, den Leuten in LA. Und er gehört mir. Darum sage ich: Lasst eure Rucksäcke zu Pasolini daheim, this is just a fucking movie. Also fährt ab damit! Wenn ihr viel zu Pasolini wisst? Fein. Wenn ihr nichts wisst? Scheiß drauf. Es ist ein Film über einen Künstler in der Mitte seines Lebens, der das Ganze noch ziemlich weit auf diesem dreckigen Weg runtertreibt.“ Gerald Heidegger, Interview mit Abel Ferrara: „Abel Ferrara, Pasolini und der ‚Bullshit‘“, <http://orf.at/viennale/stories/2252442/>; abgerufen am 9.6.2015.

Was in 4:44 *The Last Day on the Earth* in globalen Dimensionen spektakulär verfilmt wurde, wird nunmehr mit *Pasolini* – wo auf 4:44 durch wiederholte Einblendungen des Planeten Erde angespielt wird – ins Individuelle gewendet. Ähnlich wie der Weltuntergang in 4:44 endet *Pasolini* zwar mit dem Tod seines Protagonisten. Doch das Sterben tangiert nicht die Werke Pasolinis. Im Gegenteil. Ausgehend vom im Film zentral stehenden Tod Pasolinis bekommen seine Werke erst ihre endgültige Form, was wiederum ein genuin pasolinischer Gedanke ist. Dieser hat in *Empirismo eretico* folgenden kinematographischen Gedanken notiert:

Devo ripetere che una vita, con tutte le sue azioni, è decifrabile interamente e veramente solo dopo la morte: a quel punto, i suoi tempi si stringono e l'insignificante cade. [...] Il continuo della vita, nel momento della morte – ossia dopo l'operazione di montaggio – perde tutta l'infinità di tempi in cui vivendo ci crogiuoliamo [...]. Dopo la morte, tale continuità della vita non c'è più, ma c'è il suo senso.<sup>12</sup>

Die „Kontinuität des Lebens“ in der Gegenwart ist das, was Pasolini parallel in seinem Kino abzubilden versuchte. Analog dazu kennt auch Ferraras Film keine Rückblicke, sondern nur die Präsenz von Pasolinis letzten Stunden, die mit dem Tod der dargestellten Figur bzw. genauer: dem Schnitt in der Montage ihren „sinnvollen“ Abschluss findet. Ferraras Film nimmt also auf mehreren Wegen Bezug auf Pasolinis Kinematographie. Aber auch darüber hinaus ist *Pasolini* insofern ein sehr literarischer Film, als er immer wieder originalgetreu aus Pasolinis Werken und Interviews zitiert. Der Film wird eröffnet mit einer Mustervorführung von Pasolinis letztem, berüchtigten Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Abb. 8), in dem faschistische Sadisten ihren realistischen Gewaltporno damit beenden, dass sie ihre Insassen qualvoll minutiös foltern und dann umbringen.

Dass der Film in der Folge vergleichbar mit der Tötungstortur, die Pasolini durchlitten hat, abschließt (Abb. 9), soll allerdings keineswegs eine Deckungsgleichheit von Leben und Werk suggerieren.

Ferrara agiert vielmehr konsequent im Filmgenre des Biopics, das dem Prinzip der Fiktionalität verpflichtet ist und damit einen Mittelweg zwischen Dokumentarfilm und Fiktivität sucht. Eine historisch verbürgte (und in der Regel gesellschaftlich relevante) Figur wird in der Filmgattung des Biopics mit Freiheiten in der künstlerischen Gestaltung und jenseits von

<sup>12</sup> Pasolini, „Essere è naturale?“, in Pasolini, *Empirismo eretico*, 241–247, hier: 247.



Abb. 8: Aus *Pasolini*, Quelle: Jagermath, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara’s ‚Pasolini‘“ <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/watch-first-trailer-for-abel-ferraras-pasolini-starring-willem-dafoe-20140901>



Abb. 9: Aus *Pasolini*, Quelle: Maurizio Neri, „Pasolini (Abel Ferrara, 2014)“, *Comunismo e Comunità*, 25.12.2014, <http://www.comunismoecomunita.org/?p=4890>.

chronologischer Vollständigkeit vorgestellt. Ob Pasolini tatsächlich von einem singulären Täter (Pelosi) oder von einer Gruppe umgebracht wurde, steht für Ferrara nicht wirklich zur Debatte. Jenseits von privater Prostitutionstragödie und ideologischem Politdrama wählt Ferrara eine dritte, fiktionale Variante: Pasolini wird in Ferraras Film von einer Gruppe homosexueller Jugendlicher umgebracht. Ob diese Variante überzeugend ist oder nicht, darüber mag der Zuschauer diskutieren. Es handelt sich um ein ‚Leseangebot‘, das Ferrara offeriert; nicht weniger, aber auch nicht mehr. Was die Darstellung dieses Angebots angeht, so ist dieses allerdings ‚realistisch‘, fast drastisch in Szene gesetzt. Die oben genannte Mustervorführung von *Salò o le 120 giornate di Sodoma* setzt Ferrara in einen Dialog zu dem Interview, das Pasolini Philippe Bouvard am 31. Oktober 1975, anlässlich der bevorstehenden Aufführung des Films in Frankreich gegeben hat, und aus dem Sequenzen in *Pasolini* zitiert werden:

Io penso che scandalizzare sia un diritto, essere scandalizzati un piacere, e chi rifiuta il piacere di essere scandalizzato è un moralista, il cosiddetto moralista“.

Jenseits von Realismus und Artifizialität geht es Pasolini also um den Skandal – der jedoch nicht im modernen Sinne aufgefasst werden darf. Pasolini, der vor seiner Karriere als Künstler Lehrer der altphilologischen Sprachen war, dürfte den Ausdruck weniger als modernen Sensationismus verwendet haben, denn im griechischen Wortsinne: ‚Skandalon‘ ist in der Antike die unter Spannung stehende Falle, bei deren Berührung eine Arretierung ausgelöst wird. Eben darum ging es Pasolini: Um zumindest partielle Arretierungen der modernen Eile und Gleichgültigkeit, indem er mit seiner Kunst ‚Fallen‘ stellte, die zum Einhalten zwingen. Und im Zweifelsfall ist es eher die Kunst als die Realität, welche wiederum Momente des Innehaltens befördert. Beides fließt jedoch in *Pasolini* immer wieder ununterscheidbar ineinander.

So beispielsweise in den imaginativen *Porno-Teo-Kolossal*-Sequenzen. In diesen begeben sich Ninetto Davoli und Riccardo Scamarcio – die Namen der ‚Ankündigung‘ tragen: Epifanio und Nunzio – auf die Reise (Abb. 10) in eine große ‚Homo-Stadt‘, welche ihren Besuchern eine einzigartige Liberalität in Aussicht stellt (also auch heterosexuelle Praktiken inkludiert).

Das Duo folgt einem Kometen, der das Paradies verheißt. Es landet in einer Art römischem Sodom und Gomorrha, wo eine zügellose und zugleich rituell zelebrierte Orgie stattfindet, in welcher die Refrains „cazzo vaffanculo“



Abb. 10: Aus *Pasolini*, Quelle: Jagermath, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini““

und „figa vaffanculo“ das Geschehen (in dem Cristina Chiriac, die Ehefrau Ferraras, eine zentrale Rolle innehat) rhythmisch antreiben (Abb. 11).

Mit der Konfiguration von Epifanio/Ninetto ruft Ferrara das pasolinische Erfolgsgespann Totò/Ninetto (so in den buffonesken Filmen aus den 60er Jahren: *Uccellacci e uccellini*; *La terra vista dalla luna*; *Che cosa sono le nuvole?*) auf. Davolis Epifanio ist von der Aufmachung her eine Hommage an Eduardo De Filippo, der in Pasolinis nie realisiertem – und in den phantastischen Sequenzen nunmehr partiell verfilmten – Projekt *Porno-Teo-Kolossal* neben Ninetto Davoli die Hauptrolle spielen sollte. Ähnlich wie bei den zu Beginn des Films in Szene gesetzten Ausschnitten aus *Petrolio* (im Film taucht die in *Teorema* zentrale Metapher der Wüste, die auch in den aus *Petrolio* zitierten Passagen relevant ist und nun in *Pasolini* als ‚rosa‘ Variante ins Bild gesetzt wird) wählt Ferrara klugerweise auch hier ein Werk Pasolinis aus, das unvollendet geblieben ist und ihm somit viel Spielraum in der Gestaltung lässt. Carlo, der Protagonist aus *Petrolio*, mutiert in Ferraras Adaption, anders als im Textfragment Pasolinis, nicht zur Frau, sondern ist ein Homosexueller, der eine Gruppe Jugendlicher kauft, um sich mit ihnen in einer abgelegenen Gegend dem seriellen Geschlechtsverkehr hinzugeben. An dem Text *Petrolios*, den die immer wieder in die Tonspur eingeblendete Erzählstimme Luca Lionellos rezitiert, wird dabei nicht ein Wort geändert. Der Drehbuchautor



Abb. 11: Aus *Pasolini*, Quelle: Jagermath, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini‘“

Maurizio Braucci folgt auch in diesem Punkt den Regeln eines gelungenen Biopics und hat das mit Ferrara gesammelte Dokumentmaterial gut gesichtet und gelungen pointiert.

Die italienische Fassung hat im Vergleich zur englischen Originalfassung den Vorzug, dass sie – was die Tonspur angeht – die dokumentarische Seite des Films zugunsten einer ästhetischen Überformung ausbalanciert, da unter anderem die Stimmen von Dafoe/Pasolini und de Medeiros/Betti von italienischen Synchronsprechern (Fabrizio Gifuni bzw. Chiara Caselli) übernommen wurden. Auch dies entspricht einer kinematographischen Technik Pasolinis, der bevorzugt Bild- und Tonspuren getrennt voneinander aufgenommen und dabei nicht unbedingt die Originalstimmen der Schauspieler verwendet hat, sondern diejenigen von anderen Sprechern. Damit untermauerte Pasolini den künstlichen Charakter seiner Filme, die im naturalistischen Sinne vielleicht Laienschauspieler rekrutierten, deren ‚Authentizität‘ dann jedoch artifiziell verfremdete.

Alle bislang genannten Formprinzipien, Techniken und Merkmale der Pasolini-Figur werden auch in der Auswahl der Filmmusik von *Pasolini* genuin umgesetzt. Als musikalisches Leitmotiv der Figur Pasolinis wird Rosinas Cavatina „Una voce poco fa“ aus dem *Barbiere di Siviglia* eingesetzt. Dies erscheint zunächst insofern wenig passend, als Rossinis Opernkomödie wenige Gemeinsamkeiten mit dem Pasolini-Requiem (dessen Vorspann und Nachspann passend dazu weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund, wie in einer Todesanzeige, einblendet) aufweist. Rosina singt:

Una voce poco fa  
 Qui nel cor mi risuonò;  
 Il mio cor ferito è già,  
 E Lindor fu che il piagò. [...]

Io sono docile,  
 son rispettosa,  
 Sono obbediente,  
 Dolce, amorosa;  
 Mi lascio reggere,  
 Mi fo guidar.  
 Ma se mi toccano  
 Dov'è il mio debole  
 Sarò una vipera  
 [...].<sup>13</sup>

Dass der Obduktionsbericht jedoch den „scoppio del cuore“ Pasolinis (sein Thorax wurde zerquetscht, als mit seinem Alfa über ihn hinweg gefahren wurde: der Film zeigt dies in schockierender Drastik) als eigentliche Todesursache identifizierte,<sup>14</sup> transformiert hier Rosinas Liebesarie in einen Todesgesang („mio cor ferito è già“). Und dass der „dolce“ Pasolini nur dann giftig aggressiv wie eine „vipera“ wurde, wenn man seine „Schwachstelle“ (oder diejenige von anderen) „berührte“, ist intensiven Pasolini-Lesern bestens bekannt.

Eindeutige bzw. allzu vereinfachte Aussagen über Pasolinis Leben und Sterben verweigert Ferrara konsequent. Zwar heißt es auf der einen Seite in der *Porno-Teo-Colossal*-Episode: „Il paradiso non esiste“. Doch auf der anderen Seite verheißen *The Staple Sisters* glor- und gospelreich: „I'll take you there“. Die Liste musikalischer Pasolini-Referenzen wäre noch fortsetzbar (napolitanische und afrikanische Folkloremusik, die Matthäus-Passion), doch zum Schluss sei stattdessen noch einmal auf die Bildspur zurückgewechselt. Was in künstlich anmutenden Bildern des Palazzo della Civiltà Italiana in Pasolinis Wohnviertel EUR aufgrund seiner faschistischen, ursprünglichen Provenienz zunächst Distanz beim Zuschauer befördert, gewinnt auf der Basis des von Ferrara dargestellten Pasolini neue Bedeutungsdimensionen:

<sup>13</sup> Cesare Sterbini, „Il Barbiere di Seviglia“ (1816), in: *Libretti d'opera italiani*, hrsg. von Giovanna Gronda und Paolo Fabbri (Milano: Mondadori, 1997), 1003–1074, hier 1024–25.

<sup>14</sup> Vgl. [http://www.pasolini.net/processi\\_pelosi\\_periziamedicolegale.htm](http://www.pasolini.net/processi_pelosi_periziamedicolegale.htm); abgerufen am 9.6.2015.

Hat doch Pasolini alles das, was in faschistischen Majuskeln in Stein gemeißelt wurde – UN POPOLO DI POETI DI ARTISTI DI EROI DI SANTI DI PENSATORI DI SCIENZIATI DI NAVIGATORI DI TRASMIGRATORI – als moderner, multimedialer und multikultureller Künstler verkörpert. Pasolini war Poet, er war Künstler, Held, Heiliger, Denker, Wissenschaftler, Reisender, Emigrant. Dass sich dies beispielhaft anhand der rund anderthalb letzten Tagen von Pasolinis Leben verdichtet vor Augen führen lässt, hat Ferrara eindrucksvoll bewiesen. Ob auch der weniger mit Pasolini Vertraute den sehr belesenen Darstellungen von *Pasolini* einen Genuss abgewinnen kann, ist eventuell fraglich. Ferrara selbst ist gegenteiliger Meinung:

Darum sage ich: Lasst eure Rucksäcke zu Pasolini daheim, this is just a fucking movie. Also fahrt ab damit! Wenn ihr viel zu Pasolini wisst? Fein. Wenn ihr nichts wisst? Scheiß drauf.<sup>15</sup>

Dass Ferraras Einschätzung zutreffen möge, sei seinem Film in jedem Fall ausdrücklich gewünscht.

---

<sup>15</sup> Heidegger, „Abel Ferrara, Pasolini und der ‚Bullshit‘“.