

# 12. internationales forum des jungen films

# berlin 13. 2. – 23. 2. 1982

# 2

## DOKUMENTARFILME VON PIER PAOLO PASOLINI

*La rabbia* (Die Wut, 1963)

*Comizi d'amore* (Gastmahl der Liebe/Umfrage über die Liebe)

*Sopralluoghi in Palestina per 'Il Vangelo secondo Matteo'* (Ortsbesichtigung in Palästina für 'das Erste Evangelium – Matthäus', 1963/64)

*Appunti per una Orestide Africana* (Notizen für eine afrikanische Orestie, 1969)

### LA RABBIA

Die Wut

Land	Italien 1963
Produktion	Opus Film, Gastone Ferrante
Regie, Buch	Pier Paolo Pasolini
Schnitt	Nino Baragli
Kommentar gesprochen von	Giorgio Bassani und Renato Guttuso
Format	35 mm, schwarz-weiß
Länge	50 Minuten

#### Inhalt

Der erste Teil eines zweiteiligen Filmes. Der zweite Teil von Giovanni Guareschi (Romancier von 'Don Camillo und Peppone') wurde auf öffentlichen Protest wegen seines rassistischen Gehalts zurückgezogen. Damit verschwand der ganze Film aus dem Kino – „der Film war ohnehin ein flop, weil die Leute solches hochpolitisches Material nicht sehen wollten“ (Pasolini)<sup>1</sup>. In dem Interview mit Oswald Stack erklärt Pasolini: „LA RABBIA ist ein seltsamer Film, weil er vollständig aus Dokumentarmaterial besteht, ich habe nicht eine Einstellung aufgenommen. Hauptsächlich sind es Stücke aus Wochenschauen, deshalb ist das Material fürchterlich banal und völlig reaktionär. Ich habe ein paar Sequenzen aus Wochenschauen der späten fünfziger Jahre ausgewählt und habe sie auf meine Art zusammengefügt – sie haben hauptsächlich mit dem Algerienkrieg, dem Papst Johannes XXIII. zu tun; und es gibt ein paar kleinere Episoden, wie die Rückkehr italienischer Kriegsgefangener aus Rußland. Mein Kriterium war sozusagen, die Gesellschaft meiner Zeit und was in ihr passierte, von einem marxistischen Standpunkt aus anzuklagen. Eine Besonderheit des Films war sein Kommentar in Versen. Ich habe ein bißchen Poesie nur dafür geschrieben, und sie wird von Giorgio Bassani, der Orson Welles in *La Ricotta* synchronisierte, gesprochen und von dem Maler Renato Guttuso. Das beste in meiner Hälfte des

Films, und das einzige, was es wert wäre, es zu erhalten, ist die Sequenz, die dem Tod Marylin Monroes gewidmet ist.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Oswald Stack, Pasolini on Pasolini, London 1969, S. 72

<sup>2</sup> a.a.O., S. 70

Pier Paolo Pasolini, Reihe Hanser 232, München 1977, S. 119 f.

### COMIZI D'AMORE

Das Gastmahl der Liebe/Umfrage über die Liebe

Land	Italien 1963
Produktion	Arco Film, Alfredo Bini
Regie, Buch, Kommentar	Pier Paolo Pasolini
Kamera	Mario Bernardo, Tonino Delli Colli
Assistenz	Vittorio Bernini, Franco Delli Colli, Cesare Fontana
Teilnehmer	Pier Paolo Pasolini, Cesare Musatti, Giuseppe Ungaretti, Susanna Pasolini, Camilla Cederna, Adele Cambria, Oriana Fallaci, Antonella Lualdi, Graziella Granata
Kommentarsprecher	Lello Bersani, Pier Paolo Pasolini
Farbe	35 mm, schwarz-weiß
Länge	90 Minuten

#### Inhalt

Der eineinhalbstündige Interview-Film beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Italiener zur Liebe. Pasolini hat Menschen verschiedensten Alters aus verschiedensten Gegenden Italiens interviewt – darunter auch zahlreiche Intellektuelle wie Giuseppe Ungaretti, Oriana Fallaci, Antonella Lualdi. Immer wieder wird die Abfolge der Interviews unterbrochen, durch Gespräche, die der Autor mit Alberto Moravia und Cesare Musatti zu dem eben gezeigten Material führt. Das gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, am Entstehungsprozeß des Films teilzunehmen, aber auch an dem Meinungsbildungsprozeß Pasolinis. Der Film kommt zu einem vor-ausschlagenden Schluß: die Verhaltensweisen der Italiener zur Sexualität sind verschieden je nach Alter, Geschlecht, Erziehung, Umwelt und Religion. Pasolini, zusammen mit Moravia und Musatti, fordert am Ende eine Entmystifizierung der Sexualität, um ein freieres Verhältnis zu ihr zu finden.

Wolfram Schütte in: Pier Paolo Pasolini, Reihe Hanser 232, München 1977, S. 120

## Kritik

Marc Gervais schreibt zu COMIZI D'AMORE: „Das Interessante an ihm ist, daß er vielleicht mehr als jeder andere Film Pasolinis dessen Sympathie und Zärtlichkeit (für die Menschen) offenbart. Er (der Film) zeigt nicht nur sein offensichtlich warmherziges Temperament und die bescheidene Rolle, die er sich zubilligt (man sieht ihn selten von vorn, fast immer von hinten), sondern auch sein umsichtiges Bemühen, die Interviewten vorteilhaft aufzunehmen ... Im Ganzen genommen, ist COMIZI D'AMORE kein Meisterwerk. Formal überschreitet es nie das Geläufige ... Aber COMIZI D'AMORE festigt und klärt den Stil, die Hauptinteressen und die Sensibilität Pasolinis. Man findet darin einen komplexen Pasolini: zurückhaltend und allgegenwärtig, erfüllt mit Zärtlichkeit, aber unerbittlich, wenn es darum geht, die Verwirrung und das Vorurteil zu demaskieren, der sich demütig der aufgenommenen 'Realität' unterwirft, aber gleichzeitig in aller Freiheit sein Material strukturiert, um zu den Ergebnissen zu kommen, die er im Kopf hat.“

Marc Gervais, Pier Paolo Pasolini, Paris 1973, zit. nach P.P.P., Reihe Hanser, a.a.O. S. 121

Eine Meinung zum Film Pasolinis:

### Der graue Morgen der Toleranz

Von Michel Foucault

Woher kommen die Kinder? – Vom Schwan, von der Blume, vom lieben Gott, vom Onkel aus Kalabrien. Aber schauen Sie auf die Gesichter dieser Kinder: sie tun nichts, um den Eindruck zu erwecken, daß sie an das glauben, was sie sagen. Begleitet von Lächeln, von Pausen, einem abwesenden Tonfall, Blicken, die nach rechts und links abschweifen, sind die Antworten auf diese Fragen eines Erwachsenen von einer perfiden Artigkeit. Sie bestätigen das Recht, für sich zu behalten, was man nur im Flüster-ton ausspricht. Der Schwan, das ist eine Art, sich an den 'Großen' zu rächen, ihnen das Wechselgeld auf ihre falsche Münze herauszugeben; er ist das ironische, ungeduldige Zeichen dafür, daß die Frage nicht weiter geht, daß die Erwachsenen indiskret sind, daß sie nicht in den Kreis gehören und daß die Kinder sich 'das Übrige' unter sich erzählen.

So beginnt der Film von Pasolini.

UMFRAGE ÜBER DIE SEXUALITÄT (ENQUETE SUR LA SEXUALITE: französischer Verleihtitel von COMIZI D'AMORE, A. d. R.) ist eine seltsame Übersetzung von COMIZI D'AMORE: altrömische Wähler- oder Bürgerversammlung ('Komitien', A.d.R.), Versammlung oder vielleicht Forum der Liebe. Es ist das tausend-jährige Spiel des Banketts, des Gastmahls, aber unter freiem Himmel, an den Stränden und auf den Brücken, mit Kindern, die Ball spielen, Jungen, die sich herumtreiben, Badenden, die sich langweilen, Gruppen von Prostituierten auf dem Boulevard oder Arbeitern nach der Fabrik. Sehr weit entfernt vom Beichtstuhl, weit entfernt auch von einer Umfrage, bei der man unter garantierter Diskretion geheimen Dingen nachfragt; es handelt sich eher um 'Straßengespräche über die Liebe'. Schließlich ist die Straße die spontane Form der mediterranen Gastlichkeit.

Der Gruppe, die herumgeht oder faulenz, hält Pasolini wie im Vorbeigehen das Mikrophon hin; er spricht in die Kulissen eine Frage über die 'Liebe', über dieses unbestimmte Gebiet, in dem sich Sexualität, Zweierbeziehung, Lust, Familie, Verlobung mit allen Begleiterscheinungen, Prostitution und ihre Tarife überkreuzen. Jemand entschließt sich, antwortet zögernd, gewinnt Sicherheit, spricht für die anderen; sie kommen näher, stimmen zu oder murren, die Arme über die Schultern gelegt, Gesicht an Gesicht; Lachen, Zärtlichkeit, etwas Fieber springen schnell über zwischen diesen zusammengedrängten Körpern. Die von sich selbst mit umsomehr Zurückhaltung und Distanz sprechen, als ihr Kontakt lebhaft und warm ist: die 'Erwachsenen' stehen einander gegenüber und theoretisieren, die 'Jungen' sprechen nur kurz, aber umarmen sich. Pasolini, der Interviewer, löst sich auf; Pasolini, der Filmmacher, hört konzentriert zu.

Dieses Dokument ist von unschätzbarem Wert, wenn man sich mehr für die Dinge interessiert, die gesagt werden, als für das

Mysterium, von dem man nicht spricht. Nach der langen Herrschaft dessen, was man (ziemlich voreilig) die christliche Moral nennt, mochte man im Italien der beginnenden sechziger Jahre auf ein Überkochen des 'Sexuellen' gefaßt sein. Nichts dergleichen. Obstinate werden die Antworten in einer juristischen Sprache erteilt: für oder gegen die Ehescheidung, für oder gegen die Vorherrschaft des Ehemannes, für oder gegen die Verpflichtung zur Jungfräulichkeit für die Mädchen, für oder gegen die Verdammung der Homosexuellen. Als ob die italienische Gesellschaft dieser Zeit zwischen den Geheimnissen der 'Beichte' und den Vorschriften des Gesetzes noch keine Stimme für diese öffentliche Mitteilbarkeit in Dingen der Sexualität gefunden hätte, die unsere Medien heute verbreiten.

„Sie reden nicht davon? Das kommt, weil sie Angst haben“, erklärt Musatti, ein banaler Psychoanalytiker, den Pasolini von Zeit zu Zeit über die Resultate der 'Umfrage' befragt, ebenso wie Moravia. Aber Pasolini glaubt offensichtlich nichts davon. Was durch den Film hindurchgeht, das ist, glaube ich, nicht die Obsession vom Sexus, sondern eine Art historischer Auffassung, ein vorsichtiges Zögern, eine Unsicherheit vor einer neuen Herrschaft, die damals in Italien gerade aufkam, die Herrschaft der Toleranz. Und dort verlaufen die Grenzlinien durch diese Menge, die sich jedoch einig ist, in juristischen Begriffen zu sprechen, wenn man sie über die Liebe befragt. Grenzlinien zwischen Mann und Frau, Bauern und Städtern, Reichen und Armen? Ja, natürlich, aber vor allem zwischen den 'Jungen' und den anderen. Jene (die anderen) fürchten ein Regime, das alle die schmerzvollen und subtilen Angleichungen über den Haufen werfen könnte, die das Öko-System der Sexualität gesichert hatten (wie das Verbot der Ehescheidung, das auf ungleiche Weise Mann und Frau zusammenhält, oder das geschlossene Haus, ein Komplement zur Familie, den Preis der Jungfräulichkeit und die Kosten der Hochzeit). Die 'Jungen' stehen diesem Wandel ganz anders gegenüber: sie begrüßen ihn nicht gerade mit Freudenschreien, sondern eher mit einer Mischung aus Ernst und Mißtrauen, denn sie wissen, daß diese Veränderung verbunden ist mit ökonomischen Umwandlungen, die die Ungleichheiten des Alters, des Vermögens und des Status wahrscheinlich wieder einführen werden. Im Grunde ist niemand begeistert vom grauen Morgen der Toleranz, und niemand denkt dabei an ein Fest des Sexus. Mit Resignation oder Wut geben die 'Alten' ihrer Beunruhigung Ausdruck: was wird aus dem Recht? Und die 'Jungen' antworten darauf obstinate: was wird mit den Rechten, unseren Rechten?

Dieser fünfzehn Jahre alte Filmekann als Wegweiser, Leitmarke dienen. Ein Jahr nach *Mamma Roma* setzt Pasolini fort, was in seinen Filmen zur großen Saga der 'Jungen' werden wird. In diesen Jungen sah er keinesfalls 'Jugendliche' für Psychologen, sondern die aktuelle Form einer 'Jugend', die unsere Gesellschaften seit dem Mittelalter, seit Rom und Griechenland, niemals zu integrieren vermochten, die sie gefürchtet oder zurückgewiesen, niemals aber unterworfen, sondern nur von Zeit zu Zeit im Krieg getötet haben.

Und dann war 1963 die Zeit, in der Italien geräuschvoll in jene Bewegung von Expansion-Konsum-Toleranz eintrat, deren Bilanz Pasolini zehn Jahre später in den 'Freibeuterschriften' ziehen sollte. Die Gewalt des Buches antwortet auf die Unruhe des Films.

1963 war auch die Zeit, in der fast überall in Europa und in den USA jene Infragestellung der vielfachen Formen der Herrschaft begann, von der die Weisen uns sagen, sie sei 'in Mode'. Nun gut! Richtig, aber die Mode wird noch einige Zeit getragen, wie gerade jetzt in Bologna.

Le Monde, Paris, 23. März 1977

## SOPRALLUOGHI IN PALESTINA PER 'IL VANGELO SECONDO MATTEO'

Ortsbesichtigung in Palästina für 'Das Erste Evangelium – Matthäus'

Land	Italien 1963/64
Produktion	Arco Film
Regie, Buch, Kommentar	Pier Paolo Pasolini
Kamera	Aldo Pennelli
Sprecher	Pier Paolo Pasolini, Don Andrea Carraro
Uraufführung	Juli 1965, Spoleto
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	55 Minuten

### Inhalt

Der Film entstand während einer Reise Pasolinis nach Palästina. Er wollte, zur Vorbereitung des *Vangelo secondo Matteo*, den historischen Hintergrund des Stoffes und Möglichkeiten seiner Realisation dort erkunden. Der Film enthält Gespräche Pasolinis mit dem geistlichen Berater des *Vangelo*, Pater Rossi, Reflexionen Pasolinis über das Land und die Menschen.

„Es kam alles sehr zufällig zustande, ich habe nie etwas mit den Kameraeinstellungen oder dem Filmen oder sonstwas zu tun gehabt. Als wir in den Mittleren Osten fuhren, hatten wir einen Kameramann dabei, der uns von der Produktion mitgegeben wurde. Ich habe ihm nie gesagt, was er machen soll, weil ich nie daran dachte, aus dem Material einen Film zu machen, ich wollte nur etwas Dokumentarmaterial, das mir helfen konnte, *Vangelo* zu machen. Als ich nach Rom zurückkam, bat mich die Produzenten, etwas aus dem Filmmaterial zusammenzusetzen und ihm einen Kommentar zu unterlegen, damit sie es einigen Verleihern und christlich-demokratischen Bossen zeigen konnten, in der Hoffnung, von ihnen (finanzielle) Hilfe (für das Projekt des *Vangelo*) zu bekommen. Ich habe noch nicht mal die Montage überwacht. Ich ließ es von irgend jemand zusammensetzen, schaute es mir oberflächlich an, ließ aber alles, wie es war, eingeschlossen einiger sehr schlimmer Schnitte, die diese Person gemacht hatte, die sowieso kein ausgebildeter Cutter war. Ich habe es dann in die Synchronisation geschickt und einen Kommentar dazu improvisiert, so ist denn der ganze Film ziemlich improvisiert ... Als ich in Tel Aviv landete ... war es Nacht. Alles, was ich sehen konnte, war ein Flughafen und eine Stadt. Ich nahm ein Auto und fuhr in die Innenstadt. Gleich zu Anfang bekam ich ein paar Eindrücke von der Alten Welt – aber das war hauptsächlich arabisch. Ich dachte zuerst, ich könnte es verwenden, aber kurz danach lernte ich einen Kibbuz kennen, dann Aufforstungsarbeiten, moderne Landwirtschaft, Leichtindustrie usw. und ich merkte, es war alles umsonst, und das war nach ein paar Stunden Autofahrt ...“ – „Ich hatte mich entschlossen, das (*Il Vangelo secondo Matteo*) in Süditalien zu drehen, und zwar schon bevor ich nach Palästina fuhr. Das habe ich nur getan, um mein Gewissen zu beruhigen.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Stack, a.a.O., Zit. nach Pier Paolo Pasolini, Reihe Hanser 232

### Das 'Poemetto' und die Umfrage: Die Dokumentarfilme Paolo Pasolinis

Von Adelio Ferrero

(...) *La ricotta* ist ein direktes Vorspiel zum Film über das *Evangelium*, aber es sollten noch zwei Jahre vergehen, ehe sich Pasolini

reif für ein so kühnes Unternehmen fühlte. Jedoch sollten es (auch im Bereich des Film) keine leeren Jahre sein. Noch 1963 arbeitete der Autor an einem 'Montage'-Film, *LA RABBIA*; im folgenden Jahr an einem Umfragefilm, *COMIZI D'AMORE*, und an einer 'Reportage', *SOPRALLUOGHI IN PALESTINA*, über jene Länder, in denen er zunächst vorhatte, das *Evangelium* zu 'drehen' (diese Dreharbeiten fanden dann jedoch aus produktionstechnischen Schwierigkeiten, aber vor allem aufgrund einer ganz persönlichen, kulturell-stilistischen Entscheidung, in Süditalien statt, vor allem in Matera und Umgebung).

Es handelt sich bei diesen Filmen alles in allem um eine marginale Tätigkeit Pasolinis, deren Resultate mittelmäßig sein mögen, die aber der unruhigen und neugierigen Disposition des Pasolinischen 'Experimentalismus' keineswegs fremd war, für welchen, wie sich besonders deutlich in seiner Dichtung zeigt, das Zeitergebnis oder das journalistische Stichwort fast immer als Fluchtpunkt und Ausweitung (auch jenseits des ursprünglichen Anlasses) gemeint ist und sogar obsessiv gesucht wird. Aber hier schafft der 'Widerstand' der Bilder – die vom Autor selbst aufgenommenen Bilder in *COMIZI*, in denen eine etwas undurchsichtige linguistische Absicht der 'Objektivität' steckt, und den häßlichen und abgenutzten der Wochenschauen und der Fernseh-Werbespots in *LA RABBIA* – gegen den Eingriff der Poesie, die das Timbre des Kommentars bestimmt, einen tiefen und anhaltenden Bruch. Das dokumentarische Bild verfährt nach eigener Manier, ohne besonders zuverlässige und einschneidende Materialien und Auskünfte zu sammeln, während die verbale und poetische Begleitung sich in einem manchmal betrübten, manchmal wütenden Kommentar äußert, der stets sehr leidenschaftlich ist, ohne daß sich aber zwischen dem einen und dem anderen eine wirkliche Beziehung von Integration oder von Reibung ergibt.

*LA RABBIA* entstand aus einer wahnwitzigen Produktionsabsicht, die darauf abzielte, in ein und demselben Film zwei Bilder der Gegenwart einander gegenüberzustellen, die man zwei Autoren anvertraute, die sich ideologisch zueinander wie Antipoden verhielten: Pasolini auf der einen und Giovanni Guareschi auf der anderen Seite, einer der gemeinsten Schreiberlinge des neofaschistischen 'Qualunquismo'.<sup>1</sup> Pasolini hatte die Schwäche und das Unrecht, sich auf dieses Spiel einzulassen; er bereute es, als die beiden Teile fertiggestellt waren. Der Film hatte ein kurzes, halb verborgenes Leben und verschwand dann endgültig aus den Kinos.

Die armseligen, häßlichen Wochenschauen der fünfziger Jahre, Fotos aus Illustrierten und von Agenturen, Bilder aus dem Fernsehrepertoire sind das Material, aus dem sich der Diskurs von *LA RABBIA* entwickelt: aber sie werden neu gelesen, einander gegenübergestellt vermittelt eines kritisch-ideologischen Montageverfahrens (der Zerfall der Vierten Republik in Frankreich und der Triumphalismus des aufsteigenden Gaullismus, die Wüsten Algeriens und die Schwarze Versammlung von Oran. Die Explosion des Konsums und der Horror von Unterentwicklung und Massensterben) und eines emphatischen Kommentars, der sich oft zur 'poetischen Prosa' steigert.

Der historische Bogen des Films spannt sich zwischen zwei Extremen: die große politisch-ideologische Krise von '56 (Ungarn und Suez) und die neuen Hoffnungen der beginnenden sechziger Jahre (Amtszeit von Papst Johannes, die 'Entspannung', der Raumflug Gagarins). Zwei Extreme, die im Autor eine unaufgelöste Spannung ausmachen – zwischen dem Streben nach rationalem Verständnis der Klassenbedingungen gegenwärtiger Konflikte und einem tiefsitzenden und umfassenden Gefühl des Horrors vor dem Krieg als Zerstörungs- und Todesmaschine. Innerhalb dieses fundamentalen Widerspruchs finden sich andere, die von ihm mehr oder weniger direkt abgeleitet sind: so stellt sich dem vagen Mythos der 'Erneuerung' und der Wiedergeburt (Papst Johannes mit seinem 'Bauernkopf' und seinem 'Schildkrötenlächeln', Chruschtschow, 'alter Löwe im Wodkadunst', Gagarin, der den Himmel erobert) auf dramatische Weise unvermittelt der Alptraum der 'neuen Prähistorie' entgegen, für die die Folter stellvertretend ist (das verwüstete Gesicht Lumumbas; der Haß, 'die Pest' und die Gemeinheit der französischen Politik in Algerien), aber auch der Völkermord und das wiederkehrende Bild des Atompilzes.

Ziemlich heterogene Orte und Fakten suchen hier nach 'poetischer' Einordnung im großen Koordinatensystem des Pasolinischen 'Populismus': das dekorative Leben und Sterben der Großen (die Krönung von Elisabeth von England, das Begräbnis von Pius XII), das traurige der 'kleinen Leute', die Arroganz des Reichtums, der sich jetzt Herr über die Natur und die Geschichte wähnt; die 'lebende Bescheidenheit' einer aufs alte Herz der Völker zurückgewandten Existenz (russische Dörfer, religiöse und Volksfeste) und das Potential eines neuen Subproletariats, das sich in Kuba, in Algerien und in Indien sammelt. (...)

COMIZI D'AMORE, ein Umfragefilm, gemacht mit der Methode des Interviews, das ständig begleitet und manchmal überlagert wird vom polemischen und reflexiven Kommentar des Autors, geht zum Teil auf die 'experimentelle' Anregung des *cinéma-vérité* zurück (*Chronique d'un été* von Rouch und Morin, 1961, hatte auch in Italien Interesse und Diskussionen ausgelöst). Hier stößt man vor allem auf die Spur einer alten Einstellung, die verbunden ist mit der Pasolinischen 'Ideologie' und Erziehung: dem Streben, in den äußeren und manchmal spektakulären Verwandlungen und Veränderungen von Gewohnheiten und Sitten das Fortdauern der Mythen, Obsessionen und Verbote einer Gesellschaft zu suchen und festzuhalten, die 'noch immer voll von archaischen Schichten und primitiven Kulturebenen ist, wie sie typisch sind für unterterre Länder'.<sup>2</sup>

Wenn Pasolini früher vor allem vom Phänomen der 'weiblichen Entfremdung' überrascht und konsterniert schien, so verschiebt sich hier die Aufmerksamkeit auf die männliche Entfremdung, die jene andere hervorbringt und die ihrerseits wieder bedingt ist von 'historischen' Zwängen und Verzerrungen.

Angesprochen auf die Probleme von Sexualität und Liebe, von den offensichtlichsten bis zu den 'niedrigsten' oder umstrittensten (Situation der Frau, Heirat und Ehescheidung, Repression und sexuelle Befreiung, Homosexualität, Prostitution) offenbaren Italiener aus Norden und Süden, Bauern und Arbeiter, Studenten und junge Proletarier mit wenigen Ausnahmen einen Hintergrund an Heuchelei und Konformismus, einen trüben und augenzwinkernden 'Qualunquismus', ein fast völliges Fehlen von kritischer und rationaler Offenheit.

Auch wenn es immer wieder interessante Ansätze für weitergehende Rückschlüsse gibt, so wird doch das soziologische und politische Gewicht des Ganzen durch die Grenzen der Methode beeinträchtigt, die keinerlei Garantien über die Zuverlässigkeit der so erhaltenen 'Beispiele' oder Aussagen bietet. Nur oberflächlich oder in der ersten Annäherung kann eine Kaserne, ein Tanzlokal, ein toskanischer Strand oder ein Platz in Neapel die Illusion der 'Unmittelbarkeit' und der 'Authentizität' geben. In Wirklichkeit ist das, was man erhält, nicht ein Querschnitt durch die Gesellschaft, sondern ein zufälliges, ungeordnetes und keineswegs homogenes Zusammentreffen; darüberhinaus versetzen die Kamera, das Mikrofon und die Fragen des Interviewers die Befragten in die Defensive und rufen ein 'respektvolles' Verhalten hervor. Die Aufgabe des Regisseurs und Interviewers, der sich hier auf die 'Provokation' und den Kommentar beschränkt, wäre es natürlich, eine weitergehende Analyse anzustellen und die Zufälligkeit der Ergebnisse auf Kriterien, Lesarten und Interpretationen zurückzuführen, die ergiebiger sind. Diese Funktion können auch das gelegentliche Auftreten von Musatti und das schematische Aufklärertum Moravias nicht erfüllen; um nicht von zwei anderen Extremen zu sprechen, dem Auftreten Ungarettis *en poète* und den mondänen Unterhaltungen einer nur allzu bekannten Dame aus dem Illustriertenmilieu.

Und doch fehlt es in diesem Kontext nicht an 'persönlichen' Orten und Momenten, an Bestätigungen für bestimmte Neigungen und Interessen des Autors, die selbst in der Enge dieser Umfrage Raum und Bedeutung gewinnen. Ich denke auf der einen Seite an das Entsetzen und den Schauer Pasolinis angesichts einiger mittlerer 'Ungeheuer' (ein Jüngling in einem Mailänder Tanzkaffee, Reisen in einem Zug, ein Familienvater am Strand), die angesichts von problematischen und zerreißen Fragen — es geht um die Krise der Zweierbeziehung und der Institution Familie oder um die Homosexualität und ihren sozialen 'Status' — mit ruhiger Schamlosigkeit und arroganter Dummheit ein verworfenes Wissen an den Tag holen, in dem die Klischees, die sentimentale Erpressung und das rassistische Vorurteil triumphieren.

Aber ich denke auch an die Hartnäckigkeit, die etwas atemlos und angstvoll wirkt, mit der der Autor, als wolle er die Gemeinheit jener Auftritte wieder austreiben, in den Gesichtern einer Gruppe von Kindern, einer jungen Bäuerin aus Modena oder einer sizilianischen Korbflechterin nach einer anderen menschlichen Disposition sucht, die klarer und offener ist. Nicht zufällig verbindet sich mit jener wenn auch schwachen Hoffnung auf eine andere Zukunft, die auch die Glückwünsche an das junge Paar inspiriert, mit dem der Film schließt, die immer gegenwärtige Evokation einer bäuerlichen Zivilisation (charakteristisch das Interview mit einer Bauernfamilie aus der Emilia), in welcher die Liebe noch etwas 'Authentisches', Tiefes besitzt und noch nicht angegriffen ist von dem neurotischen und obsessionellen Zwang, den der Autor in den Gesichtern und den Worten der Italiener des Wirtschaftswunders und der beginnenden Massen-'Liberalisierung' entdeckt.

<sup>1</sup>'Qualunquismo': italienischer Ausdruck für verworrene Kleinbürgerphilosophie, vgl. etwa 'Wischiwaschi'

<sup>2</sup>P.P. Pasolini, Vorwort zu 'Le italiane se confessano', herausgegeben von Gabriella Parca, Mailand 1960

Adelio Ferreco, Il cinema di Pier Paolo Pasolini, Venezia 1977, S. 48 ff.

## APPUNTI PER UNA ORESTIADE AFRICANA Skizzen für eine afrikanische Orestie

Land	Italien 1969
Produktion	Idi Cinematografica, Gian Vittorio Baldi
Regie, Buch	Pier Paolo Pasolini
Kamera	Giorgio Pelloni, Pier Paolo Pasolini
Musik	Gato Barbieri
Uraufführung	1973
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	65 Minuten

### Inhalt

Zu dieser schwer zugänglichen Filmskizze schreibt Robert Schär im Juni 1971:

Es handelt sich ... um die Transposition von Aeschylus' ORESTIE in das moderne Afrika. Auf der Suche nach möglichen Drehorten und Figuren filmte Pasolini gleich mit einer kleinen Equipe auf 16 Millimeter alles, was ihm begegnete, führte also eine Art filmisches Notizbuch ...

Was Pasolini bewegt, die Orestie ins moderne Afrika zu verlegen, sind Parallelen zwischen der antiken Sage und dem Schicksal Afrikas. Seiner Meinung nach gleicht das archaische Afrika dem archaischen Griechenland. In den letzten Jahren hat Afrika aus diesem Urzustand herausgefunden. Junge Staaten entdeckten die Demokratie, genau wie Orest, der nach langem Umherirren in Athen schließlich die erste, ursprüngliche Form der Demokratie entdeckt. Der Muttermörder stellt sich dem Gericht, tritt vor den Areopag des Volkes und wird freigesprochen aufgrund göttlicher Hilfe. Nach dem Freispruch verwandeln sich die Rachegöttinnen, welche Orest seit seinem Muttermord verfolgen, in wohlgesinnte Eumeniden. Bezogen auf das neue Afrika, könnte das heißen: Die Idee der Demokratie und der Vernunft vertreibt die bösen Urgötter, die Angst weicht dem erhellenden Bewußtsein. Um diese Parallelen herzustellen, sucht nun Pasolini in Afrika Bilder. Die Rachegöttinnen könn-



ten gesehen werden in wilden Tieren oder in den Masken magischer Bräuche. Die Umwandlung der Erinnyen in Eumeniden am Ende sähe Pasolini in der Synthese von altem und neuem Afrika, wie es sich in Aufführungen volkstümlicher Tänze zeigt. Wohl bestehen noch die alten Folgen. Was aber früher ernsten und sakralen Charakter hatte, dient heute dem Zeitvertreib. Für Athen würde Pasolini Kampala setzen, die moderne Hauptstadt Ugandas. Der in der Aeschylus-Tragödie sehr wichtige Chor wäre eine Jazz-Gruppe (Gato Barbieri).

Der Film ist sehr improvisiert gemacht. Die verschiedensten Stile begegnen einander. Landschaftsaufnahmen wechseln ab mit Porträtstudien von möglichen Darstellern des Orest. Neben inszenierten Teilen, wie sie im fertigen Film vorkommen sollen, stehen Gespräche mit einer Gruppe schwarzer Studenten der Universität in Rom. Nachdem die Studenten einige Auszüge aus den filmischen Notizen Pasolinis gesehen haben, diskutiert der Autor mit ihnen.

Es wird Kritik geübt. Einige Ideen werden angenommen. Zwei, drei Studenten identifizieren sich mit Orest, auch sie erleben die Entdeckung einer neuen Welt, einer neuen Zivilisation. Allerdings sehen sie in dieser Welt bloß etwas Neues, nicht etwas Besseres. Andere Studenten wehren sich gegen gewisse Verallgemeinerungen Pasolinis.

Das gesamte Material wird in der Rohfassung gezeigt, kommentiert von Pasolini selbst, der seine Absichten und Gedanken über das Projekt klar darlegt. So bietet APPUNTI PER UNA ORESTIADE AFRICANA eine wertvolle Einsicht in die Arbeitsweise dieses Autors.

Cinema, Nr. 2/1976, Zürich, Juli 1976, S. 59 f.

#### Zu APPUNTI PER UNA ORESTIADE AFRICANA

Zu den am wenigsten bekannten, aber sicherlich hervorragendsten Arbeiten Pasolinis gehören die APPUNTI PER UNA ORESTIADE AFRICANA, die nach *Medea* und vor dem *Decamerone* eine besondere Bedeutung für die Zielsetzung des späten Pasolini haben; denn dieser Film nimmt gleichnishaft die Evokation und den Mythos der 'verlorenen Völker' vorweg.

Die Annäherung an Afrika verwirklicht sich durch das Filter der Tragödie von Aischylos, einer alten Liebe Pasolinis, zu der er am Beginn der sechziger Jahre (als Übersetzer) zurückkehrte. Und jetzt sucht er – in den Gesichtern, in den Gestalten, den Orten – nicht die Gegenwart Tansaniens, wo er den Film gedreht hat, sondern eine geheimnisvolle und 'unschuldige' Vergangenheit, die Projektion in den Raum (die 'Trilogie' verwirklichte das Gleiche in der Zeit) einer mythischen verlorenen Lebenseigenschaft der Völker, die in der Gegenwart nicht mehr aufzuspüren ist. Afrika ist nichts anderes als ein immenses, tumultuöses 'Anderswo', durch das Filter der Tragödie entfernt und distanziert: im Verhältnis zwischen den Bildern und dem mythisch-literarischen Modell, dessen Spuren der Autor vergebens sucht, stellt sich wieder die Dialektik zwischen der poetischen Evokation einer verlorenen Menschheit und dem intellektuellen Bewußtsein von dieser Verlorenheit her. Nicht aus Zufall kam der anvisierte Film niemals zustande.

Die erzählerische Struktur ist zugleich komponiert und offen: Ortsbesichtigungen, unbewegliche und schöne Großaufnahmen möglicher Darsteller von Agamemnon, Orest, Cassandra und Elektra; Begegnungen und Diskussionen mit afrikanischen Studenten; und auch die abenteuerliche Hypothese einer möglichen afro-amerikanischen musikalischen Version der Tragödie. Und die ideologische Definition des Grundthemas: die Verwandlung der Furien in Eumeniden. Eine Umwandlung, die in den Augen des Autors das Symbol für den Übergang von der Situation der 'Wilden', des Unbestimmten, zu jener der 'bürgerlichen' Ordnung, der Europäisierung und der technologischen Rationalität ist, mit den Vorteilen und Verlusten, die das bedeutet.

Adelio Ferrero, Il cinema di Pier Paolo Pasolini, a.a.O. S. 115 f.

#### Drei Fragen an Pasolini Interview aus dem Jahre 1970

Von Robert Schär

*Frage:* Welche Funktionen schreiben Sie dem Cinéasten in der heutigen Gesellschaft zu?

*Pasolini:* Die Funktion des Cinéasten in der heutigen Gesellschaft ist diejenige, bis ins letzte Cinéast zu sein. Die Funktion des Cinéasten besteht in seiner Strenge; und seine Strenge ist formal. Der Cinéast, der sich einbildet, das Kino sei Aktion, kommt dazu, Propaganda, Pädagogik oder Kommerz zu machen. Das Kino ist immer politisch. Aber wenn der Cinéast direkte Politik machen will, soll er verzichten, Filme zu drehen. Oder dann soll er klar zugeben, daß er auf seine Strenge verzichtet, um einen Kompromiß einzugehen, den nur der Eifer rechtfertigt.

*Frage:* Ist es möglich, die von Ihnen umschriebene Funktion des Cinéasten innerhalb der bestehenden Struktur des Filmmarktes auszufüllen, oder muß man andere Wege suchen?

*Pasolini:* In den finstersten Augenblicken der feudalen oder monarchistischen Herrschaft wurden die großartigsten romanischen Kirchen gebaut. In den finstersten Augenblicken der kapitalistischen Herrschaft kann man großartige Filme machen, so wie die großartigsten Gedichte geschrieben wurden. Leider könnte man nicht einen 'großartigen' Film über die Polizei, das Richteramt, die Armee oder die Kirche drehen: Die Gründe dafür sind objektiv. Also besteht auch für den strengsten aller Cinéasten das Bedürfnis, andere Wege zu suchen – revolutionäre Wege – um für sich eine vollständigere und realere Freiheit zu erreichen.

*Frage:* Der 'Neue Film' teilt sich stets in einer neuen Sprache mit, die oft hohe Anforderungen an das Erfassungsvermögen des Zuschauers stellt. Besteht hierin nicht eine Gefahr, daß dieser Film elitär wird?

*Pasolini:* Filme für eine Elite zu drehen (die neuen Eliten, die sich in Europa in den vergangenen Jahren gebildet haben) ist nicht ein Risiko, sondern eine Pflicht. Die wahre Antidemokratie ist die Massenkultur: Ein Autor ist also demokratisch, wenn er sich weigert, für die Massenkultur zu arbeiten, und wenn er sich 'absondert', indem er für Menschen aus Fleisch und Blut arbeitet.

Cinema, Nr. 2/76, Zürich, Juli 1976

#### Biofilmographie

**Pier Paolo Pasolini** (1922 - 1975), Essayist, Romancier, Dichter, Drehbuchautor, Maler, Filmregisseur.

Filme:

1961 *Accattone*

1962 *Mamma Roma*

1963 *La ricotta* (Episode aus *Rogopag*)

LA RABBIA

COMIZI D'AMORE

1963/

64 *SOPRALLUOGHI IN PALESTINA PER IL FILM 'IL VANGELO SECONDO MATTEO'*

1964 *Il Vangelo secondo Matteo*

1965 *Uccellacci e uccellini*

1966 *La terra vista della luna* (Episode aus *Le streghe*)

1967 *Che cosa sono le nuvole?* (Episode aus *Capriccio all'Italiana*)

Edipo re

1968 *Teorema*

*La sequenza del fiore di carta* (Episode aus *Amore e rabbia*)

*Appunti di viaggio per un film sull'India*

- 1969 *Porcile*  
APPUNTI PER UNA ORESTIADE AFRICANA  
*Medea*
- 1970 *Appunti per un romanzo nell'immondizia* (Kurzfilm)
- 1971 *Decamerone*
- 1972 *I racconti di Canterbury*
- 1973 *Il fiore delle mille e una notte*  
*Le mura di San'a* (Kurzfilm)
- 1975 *Saló o le 120 giornate di Sodoma*