

Lügt die Schönheit?

Pasolinis Reisen nach Eritrea, Jemen, Nepal

Vortrag auf dem Symposium „Die Reisen des PPP“

(Istituto Italiano di Cultura, Zeughauskino Berlin, Corso Verlag Hamburg, Archivio Pasolini, Cineteca di Bologna)

8./9. Oktober 2011 im Zeughauskino

Deutsches Historisches Museum Berlin

In einem Interview im April 1973 äußerte Pasolini über seinen Film „Il fiore di mille e una notte“: „Ich möchte mit meinem Film nicht ausweichen, sondern habe in erster Linie die Absicht, die Probleme der Dritten Welt, wenn auch indirekt, darzustellen. Ich will, daß sie in der körperlichen Wirklichkeit der echten Personen aufscheinen, die ich zeige: die Prostituierte, der Maurer, der Drogist. In ihren Straßen, ihren Häusern, ihren Höfen.“

1001 Nacht, der dritte Film der „Trilogie des Lebens“, ist Anfang der Siebziger in Persien, Nepal, dem Nordjemen und dem Südjemen gedreht worden. Einige Episoden des ersten Teils, *Il Decameron*, fanden ihre Schauplätze im jemenitischen Sanaa, der zweite, *I racconti di Canterbury*, wurde dagegen 1971 fast gänzlich in England gedreht, einer Umgebung, die Pasolini nach eigenen Worten tief bedrückte: „Die Personen, die ich auswählte, gehörten einer historisierten, verbürgerlichten Welt an.“

Das eingangs erwähnte Interview ist überschrieben mit dem Satz: „Ich widme die 1001 Nacht den Problemen der Dritten Welt.“ Es ist der letzte Film, für den Pasolini ausgedehnte Reisen unternahm. Seine intensive physische, künstlerische und theoretische Auseinandersetzung mit den sogenannten unterentwickelten Ländern beginnt ein gutes Jahrzehnt früher und führt zunächst auf die Spur seiner dokumentarischen Filme, insbesondere der *sopralluoghi filmati*, der gefilmten Schauplätze: die „Schauplätze in Palästina für das Matthäusevangelium“ von 1964, die „Notizen für einen Film über Indien“ von 1967/68 und die „Notizen zu einer afrikanischen Orestie“ von 1968/69. Hier sammelt Pasolini Material, jedoch nicht Material für etwas, sondern genuine Materie. Und so charakterisiert er diese Form des Kinos folgendermaßen: „Es erschafft nicht apriori, sondern es dokumentiert, es notiert auf dem Weg“ – also reisend: „*strada facendo*“. In den *appunti*, den Notizen, und den *sopralluoghi*, Schauplätzen also, die dokumentarisch realisiert werden, wird Reisen und Bewahren eins.

Das Kino, so hat es Pasolini im Jahr 1968 im Gespräch mit John Halliday erläutert, ist dem Traum und der Erinnerung verwandt. Das Wesen des Ki-

nos ist die physische Erscheinung. Menschen und Gegenstände erhalten unmittelbare Präsenz. Die filmischen Präsenzen sind keine konventionellen symbolischen Zeichen; aus ihnen spricht, wie Pasolini sagt, „Gott oder die Realität selbst.“ Die direkte physische Wiedergabe ist der prähistorische, prä-kinematographische Aspekt des Films. Auf diesem Gedanken einer ursprünglichen poetischen Zeichenhaftigkeit beruht die Hoffnung, die Pasolini in dieses Medium setzt. „Aber die Schönheit ist Schönheit, sie lügt nicht“ heißt es in dem Gedicht „Guinea“. Und ihr kommt die Wahrheit des Kinos am nächsten.

Über Pasolinis Reisen schreibt sein Biograph Enzo Siciliano: „Das Abenteuer Film brachte ihn dazu, seine ‚italienische‘, seine ‚provinzielle‘ Hülle zu zerreißen. Seine Reisen ergaben sich meist durch bestimmte Anlässe: eine Ortsbesichtigung, eine Landschaft, die es Schritt für Schritt zu durchstreifen galt, um sie dann mit der Kamera neu zu erfinden“. Es begann jedoch mit einer, in Sicilianos Worten, „Reise ganz ohne Verpflichtungen“, jene mit Moravia und Elsa Morante im Jahr 1960, die ihn nach Indien und Afrika und damit zu jenem berühmten Ausruf in den Gedicht „Fragment an den Tod“ führte: „Afrika! meine einzige Alternative.“

Es ist allerdings irreführend, von einer „provinziellen Hülle“ bei Pasolini zu sprechen. Die „Alternative Afrika“ bezieht sich nämlich indirekt auf die provinzielle Vergangenheit Pasolinis, der noch 1969 betonte, daß seine wichtigsten frühen Jahre „bäuerliche Jahre“ waren. Die persönliche Sehnsucht, die ihn mit der bäuerlichen Welt von Casarsa verbindet, findet jedoch auch in der Metropole Rom ihr Objekt: im Subproletariat, das, in seinen Worten, aus den bäuerlichen Resten an den Stadtgrenzen gebildet ist. Mit der Erinnerung an die Kämpfe der Bauern gegen die Grundbesitzer im Friaul verbindet Pasolini seine ursprüngliche Vorstellung vom Kommunismus. Und dies führt ihn direkt zur Idee einer revolutionären Perspektive der bäuerlichen Welt. Nachdem diese Perspektive innerhalb Italiens zusehends dem Fortschritt anheimfällt, entdeckt er sie innerhalb der Dritten Welt, wo die „Revolution“, in Pasolinis Worten, „von Bauern für Bauern gemacht wurde und wird“. Die Anziehung, die die Dritte Welt auf Pasolini ausübte, bestand also einerseits in der Kraft der Massen, die für ihre Unabhängigkeit kämpften, andererseits in der sakralen Qualität der mit der Erde verbundenen Menschen, an Orten, die noch nicht durch die Ideologie des Neokapitalismus und Konsumismus kontaminiert sind, bzw. Orten, die zumindest die Sentimentalität nahelegen, von der längst eingetretenen Gefahr der Kontamination durch die Moderne abzusehen.

Zugleich mit den dokumentarischen Aufzeichnungen, in denen er den menschlichen und poetischen Reichtum der Länder der Dritten Welt zum Sprechen brachte, suchte Pasolini in ihnen die Schauplätze seiner narrativen Filme mit ihren mythologischen Tragödienstoffen, die die Widersprüche zwischen historischer und prähistorischer Welt thematisieren. Der Ödipus-Film wurde 1967 zum größten Teil in Marokko, Medea 1969 unter anderem in Syrien und der Türkei gedreht. Medea ist, ebenso wie die nicht narrativ realisierte Orestie, ein Stoff, in dessen Zentrum der Konflikt zwischen archaischer und gewaltsam progressiver Welt steht. Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten an Medea bringt Pasolini diesen Konflikt auf den Punkt: „Die dritte Welt, die ich durch meine Reisen nach Indien, den Mittleren Osten, die arabischen Ländern und Afrika gut kenne, scheint sich mir mit äußerster Geschwindigkeit auf den Neokapitalismus zuzubewegen.“

Insofern ist die nachfolgende „Trilogie des Lebens“, die mit 1001 Nacht und den Reisen nach Eritrea, den Jemen und Nepal schließt, ein wider besseres Wissen optimistischer Versuch, im Medium traditioneller Novellen- und Märchenstoffe zu den ursprünglichen Geschichten des Volkes, zum Bodensatz von Alltag und Eros zurückzukehren. Es ist eine Feier des Lebens fast in Form eines „credo quia absurdum“, wie es sich in verdichteter Komik in dem kurzen Film „La terra vista dalla luna“ ausdrückt, in dem auf wundersame Weise der fröhliche Alltag über den Tod siegt. „Ich gewinne aus der Vergangenheit die Darstellung einer Lebensform“, so kommentiert Pasolini seine 1001 Nacht, „die ich polemisch der Gegenwart entgegenstelle“. Bekanntlich folgt bald darauf Pasolinis „Abschwörung von der Trilogie des Lebens“, die ein kommerzieller Filmerfolg war, ein Erfolg aber, innerhalb dessen die „Probleme der 3. Welt“ in keiner Weise rezipiert wurden. Die ursprünglichen poetischen Gegenstände, die Pasolini als materielle Sprache des Films erkannt hatte, enthüllten auf diesen letzten Reisen eine Ambivalenz, die in seiner eigenen Haltung ihren Niederschlag fand. Es ist einerseits die Haltung des unfreiwilligen Neokolonialisten, andererseits diejenige des nostalgischen Bewahrers – beides unvermeidlich und verzweifelt, weil bewußt.

Verfolgt man die Reisen in das ehemalige italienische Kolonialgebiet Eritrea und das vormals von den Briten kolonialisierte Jemen, beides Regionen, die von nachkolonialen Kriegen geprägt sind, so wird man Zeuge einer Zuspitzung von Pasolinis italienischen Erfahrungen zu einem unlösbaren existentiellen Widerspruch. Es ist die Koexistenz eines tiefen Wunsches nach der Rettung des Vergangenen mit der Anerkennung von Entwicklung; einer ahistorischen Sehnsucht, ja einem „wahnsinnigen Bedürfnis nach Rückschritt“ mit der Notwendigkeit eines Eintritts der „vorgeschichtlichen“

Zustände in die Geschichte. Angesichts der sogenannten modernen (in diesem Fall sozialistischen) Errungenschaften in der jemenitischen Stadt Sanaa denkt Pasolini an die Feudalgesellschaft, die seinen Film grundiert, als an ein Ganzes, das weit entfernt war von der akuten freiwilligen Selbstzerstörung. „Will ich damit sagen, daß mittelalterliche oder prähistorische Lebensumstände besser sind als das Leben in einer bürgerlichen oder sozialistischen Gesellschaft? Ja, genau das will ich sagen.“ Als er in Al Mukalla landet und den neuen Teil der Stadt erblickt, begreift er wiederum, „daß die Geschichte mit dummer, eigensinniger Grausamkeit all meine ahistorischen Illusionen zerstören wollte.“

Doch Pasolinis Blick ist exakt, seine Beschreibungen objektiv, seine Enthaltensamkeit in ideologischen Interpretationen konsequent, sein der *école du regard* verpflichtetes Schauen eine präzise kulturelle Registratur, in der die Landschaft als Körper und die Körper als archaische, reale Zeichen wahrgenommen werden. In Asmara erinnert er sich an ein sudanesisches Dorf, das nur von Prostituierten bewohnt wurde. Er findet die Darstellerin des Mädchens Sitt in einer Fabrik für Gemüsekonserven, er besucht die Vorbereitungen des koptischen Neujahrsfestes in einer koptischen Kirche, wo er für seinen Film das Zelt Harun al Rashids entdeckt, er beschreibt die Begegnung mit einem kleinen Mädchen, das in einer Barackenbar am Flughafen von Axum Spiegeleier brät, er findet seine Laienschauspieler in Bars und auf Fußballplätzen. Italien ist immer dabei: Massaua erinnert ihn an Grado, Sanaa an ein Venedig in der Wüste.

Zugleich aber ist sein Blick gespalten: In den Landschaften und Städten sucht Pasolini Filmschauplätze, die Menschen betrachtet er unterm Aspekt des Castings. Dieser pragmatische Blick entbehrt nicht einer eigenen Vorurteilslosigkeit, doch er enthält zynische Aspekte, die beim Taxieren der ausgewählten Kandidaten vollends zutage treten, ja offen formuliert werden: „Was ich aus ... Scham, mich wie ein Sklavenhalter zu benehmen, immer zu vermeiden versucht habe, dazu brachte mich eine Reihe negativer Erfahrungen: mir den Körper eines Schauspielers anzusehen, bevor ich ihn benutze, seine Nacktheit benutze. So zu reden, ist brutal, und es ist ebenso brutal, es zu tun.“

Die Schönheit der eritreischen Menschen, unter denen er seine Darsteller findet, korrespondiert für Pasolini zunächst mit ihrer inneren Schönheit, der Anmut einer bäuerlichen Bevölkerung mit einer kollektiven gesellschaftlichen Tradition, die ihnen, so schlußfolgert er, eine „anmutige Distanz“ zu den Dingen erlaubt. Und dann der Umschwung, eine plötzliche, emotional grundierte Revision. In einem Postscriptum zu den eritreischen

Erfahrungen nimmt Pasolini seine Feier der eritreischen Archaik zurück: „Die wahre Natur der Eritreer ist ganz anders, als ich geglaubt habe.“ Auf eine drastische Verallgemeinerung über die „wahre Natur“ – etwa daß sich hinter der Anmut der Eritreer eine krankhafte, aggressive Anhänglichkeit verberge – folgt eine Serie von Beispielen im Stil eines repetitiven Lamento, bestehend aus den Aufzählungen eines Gekränkten. Das Postscriptum ist das Dokument einer Enttäuschung. Zwar mündet es in einer interessanten sozialpsychologischen These – daß nämlich bei den Eritreern die Gewißheit der eigenen Gegenwart von der Zuneigung eines anderen abhängt, den Einzelnen also vor dem Realitätsverlust schützt; es läßt aber jede Reflexion der eigenen Rolle und des eigenen Standpunkts vermissen. Als solches ist dieser Nachtrag zwar ein Zeichen von Pasolinis kompromißloser Bereitschaft, die eigenen Erfahrungen ohne Rücksicht auf politische Korrektheit zu revidieren, andererseits aber ist hier, bei der Beurteilung der Menschen, in deren Leben er eingreift, ein Anteil von Ressentiment unübersehbar.

Ebenso impulsiv, aber frei von persönlichem Ressentiment sind Pasolinis Reaktionen auf die „Furie der Zerstörung“, die im Namen von Fortschritt und Moderne in den Städten, den Artefakten der Prähistorie, den Lebensräumen der Völker und ihrer Architektur wütet, sei es im nepalesischen Katmandu, im nordjemenitischen Sanaa oder in Al Mukalla im jemenitischen Hadramaut, wo Pasolini einen Mann der Stadtverwaltung fast am Kragen packt und als Verrückten tituliert, als dieser triumphierend ankündigt, die Revolution werde demnächst das Stadttor abreißen, damit die Lastwagen frei fahren könnten. Es ist diese Wut, die in einer pragmatischen Wendung dazu führte, daß Pasolini an einem drehfreien Tag in Sanaa einen kleinen Dokumentarfilm für das Fernsehen drehte. Der konkrete Zweck war ein Appell an die UNESCO, die Mauern der Stadt zu schützen, die nach und nach eingerissen wurden.

Der Film konfrontiert enigmatische Bilder der vorgefundenen Lebensweise mit den armseligen Errungenschaften des einbrechenden Neokapitalismus, Straßen, Konservendosen, Schuhen – und die intakte mittelalterliche Altstadt mit den neu gebauten, uniformen Regierungsgebäuden. Beim Anblick dieser Bilder wird deutlich, daß das, was gegenwärtig in Sanaa geschieht, eine Fortsetzung dieser Konflikte darstellt. Die alten Mauern und Plätze, auf denen heute Demonstranten unter Feuer genommen werden, stehen im Knotenpunkt internationaler Interessen in der Kontinuität des Neokolonialismus, die auf alte Stammesstrukturen treffen, die ihrerseits längst von diesen Interessen kontaminiert sind ... Bevor die Kamera am Schluß des Films die bereits von monotonen, armseligen Betonkonstruktionen unterbroche-

nen Stadtmauern von Sanaa entlangfährt, zeigt sie die Umrisse der mittelalterlichen Stadt Orte in Latium, deren Einheit von einem monströsen Hochhaus am Rand gestört wird. Dann wendet sich Pasolinis Stimme in dem inständigen, anaphorischen Appell, die Mauern zu schützen – *„in nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato“*.

Kurz darauf drehte Pasolini in Orte den Film „Die Form der Stadt“, in den er wiederum Aufnahmen von Sanaa hineinschnitt. Zusammen ergeben die beiden komplementären filmischen Studien ein stilistisches Experiment, in dem Politik, Ethik und Ästhetik eine performative Einheit bilden. Auf der Kehrseite der Zerstörung, die hier abgebildet wird, steht das Bild gewordene Postulat, das Volk als Subjekt statt als bloßen Gegenstand der Entwicklung zu betrachten, und damit ein Geschichtsbegriff, der dem Konzept des buchstäblich blinden, gegenüber der Schönheit des Gewordenen und Geschaffenen indifferenten Fortschritt entgegengesetzt ist.

Beide Filme zeigen, daß es Pasolini nicht um historische Monumente ging, um repräsentative Ausnahmearchitektur, sondern um die Muster und Formen von Arbeit und Leben des Volkes, wie sie im Italien seit den sechziger Jahren rapide dem Verschwinden anheimfielen. Für Pasolini ist die dritte Welt, Inbegriff der Peripherie, überall. Während in Italien die Potentiale dieser Peripherie schon zerstört waren, gab er dem Impuls nach, sie im Fall Sanaa durch eine politische Aktion zu retten und dafür Kompromisse einzugehen, die seinen eigenen Prämissen widersprachen – etwa den, die mögliche Vermarktung der alten Stadtmauern für künftige europäische Touristen anzupreisen.

„Eine Filmsequenz“, hatte Pasolini im Interview mit John Halliday ausgeführt, „ist die Sequenz einer Erinnerung oder eines Traums, und nicht nur dies, sondern die Dinge selbst sind zutiefst poetisch. Ein fotografiertes Baum ist poetisch, ein fotografiertes menschliches Gesicht ist poetisch, weil die Körperlichkeit selbst Poesie ist, weil sie eine Erscheinung (im Sinn von Epiphanie) ist.“ Am Ende konnte Pasolini der Poesie der Dinge nicht mehr trauen. Vor seinem suchenden, absichtsvollen Blick mußten die Gesichter der Eritreer zu Doppelgesichtern werden, und die Stadtmauern von Sanaa wurden im Moment ihres Verschwindens notwendig zum konventionellen Symbol einer vergangenen Welt. Pasolinis letzte Reisen fallen in die Zeit kurz vor seinem Tod, in der er sich nicht nur von jedem Optimismus verabschiedete – *Salò*, der letzte Film, ist das Zeugnis –, sondern auch vom Film selbst abwandte. Auch dies zeugt von der lebendigen, widersprüchlichen und prophetischen Konsequenz, mit der Pasolini geschaut, gedacht und gehandelt hat. Heute, im Zeichen der ins Unermeßliche fort-

geschrittenen Zerstörung und eines widerspruchsfreien Fatalismus, erfüllt diese Konsequenz mit Schrecken.