

**Kleines Wörterbuch
zu Pier Paolo Pasolini**

Pasolini verfasste das Gedicht
«Who is me – Poeta delle ceneri»
im August 1966 während eines
Aufenthaltes in New York.



Fotos: Pier Paolo Pasolini in New York, 1966
© Duilio Pallottelli / L'Europeo









MANHATTAN
MAIL
ONLY

U.S. MAIL
ONLY

TAVERNS

RESTAURANT

What Party Leaders Think
U.S. News & World Report
TIME
HIGH FIDELITY SHOW
HIGH FIDELITY SHOW



PASOLINI IN NEW YORK

ZUR AUSSTELLUNG Roman Hess / Janine Perret Squaldo

VORWORT Peter Erismann / Ricarda Gerosa

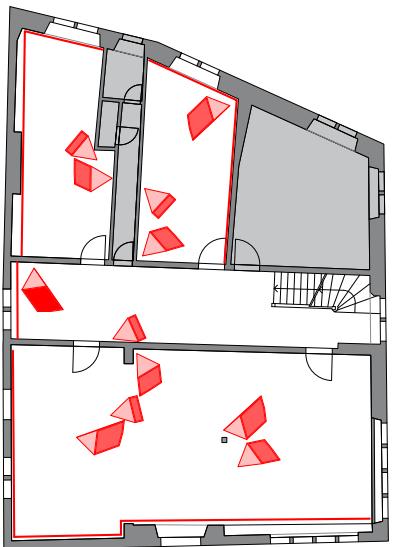
02-12

14-17

18

KLEINES WÖRTERBUCH ZU PIER PAOLO PASOLINI

BÜRGERTUM	22
LE CENERI DI GRAMSCI	23
ENGAGEMENT	24
FILM	25
FILMTHEORIE	26
FREUNDESKREIS	27
FRIAULISCHER DIALEKT	28
FUSSBALL	29
HEILIGES	30
INTERVIEW	31
KOMMUNISMUS	32
MALEN UND ZEICHNEN	33
MEDEA / MARIA CALLAS	34
MUTTER	35
NINETTO: BEGLEITER UND MUSE	36
PETROLIO	37
POESIE	38
POESIE A CASARSA	39
PREISE UND ZEITSCHRIFTEN	40
PROZESSE	41
REISEN	42
LA RICOTTA	43
ROM	44
RÖMISCHE ROMANE	45
SALÒ	46
SEXUELLES ANDERSEIN	47
TEOREMA	48
THEATER	49
TOD	50
VATER / FASCHISMUS	51
WHO IS ME - POETA DELLE CENERI	52
LEBEN UND WERK PPP	53-59
NACHWEISE / IMPRESSUM	60



Pier Paolo Pasolini: für die meisten, die seinen Namen nennen, ist PPP sowohl ein Kürzel geworden wie ein Klassiker. Aber Pasolini hat modischen Verständigungsformeln ebenso Widerstand geleistet wie einer Erhebung in den Klassikerhimmel, sofern diese bedeutete, dass man den Klassiker nicht mehr lesen musste. Deshalb ist eine erneute Beschäftigung mit seinem Werk an der Zeit.

Die in Zusammenarbeit mit dem Centre Dürrenmatt Neuchâtel entstandene Ausstellung von Peter Erismann und Ricarda Gerosa will Stichworte für die Diskussion einer kontroversen Persönlichkeit liefern, Material für eine Debatte, die häufig ohne nähere Kenntnis geführt wird. Im Kontext einer Analyse der filmischen Sprache, die Detlef Weitz und Dominique Müller schon in der Pinakothek der Moderne, München gezeigt hatten, wird dieses Material in seiner thematischen Verbundenheit mit dem gesamten, multi- und transmedialen Werk Pasolinis lesbar.

Das in der Ausstellung versammelte Material stammt aus den Archiven, die Pasolinis Nachlass aufbewahren und pflegen: das Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti des Gabinetto G.P. Viesseux in Florenz, das Archivio Pier Paolo Pasolini der Cineteca di Bologna und das Centro Studi Pier Paolo Pasolini in Casarsa della Delizia. Diesen Institutionen und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, besonders aber Graziella Chiarossi, der Nichte und Erbin Pier Paolo Pasolinis, möchten wir für die zur Verfügung gestellten Leihgaben und die gute Zusammenarbeit herzlich danken.

Das Museum Strauhof hat mit der Ausstellung «Giacomo Feltrinelli. Verleger und Revolutionär» (2002) sowie mit der Ausstellung «Francesco Petrarca – Ich bin im Sommer Eis, im Winter Feuer» (2004) immer wieder auf Schätze der italienischen Literatur hinweisen können. Wir freuen uns, diese Reihe mit der Ausstellung «Pier Paolo Pasolini – Wer ich bin» fortsetzen zu können.

Roman Hess, Museum Strauhof Zürich

Die Ausstellung **Pier Paolo Pasolini – Wer ich bin** ist das Resultat einer Zusammenarbeit zwischen dem Museum Strauhof in Zürich und dem Centre Dürrenmatt in Neuchâtel.

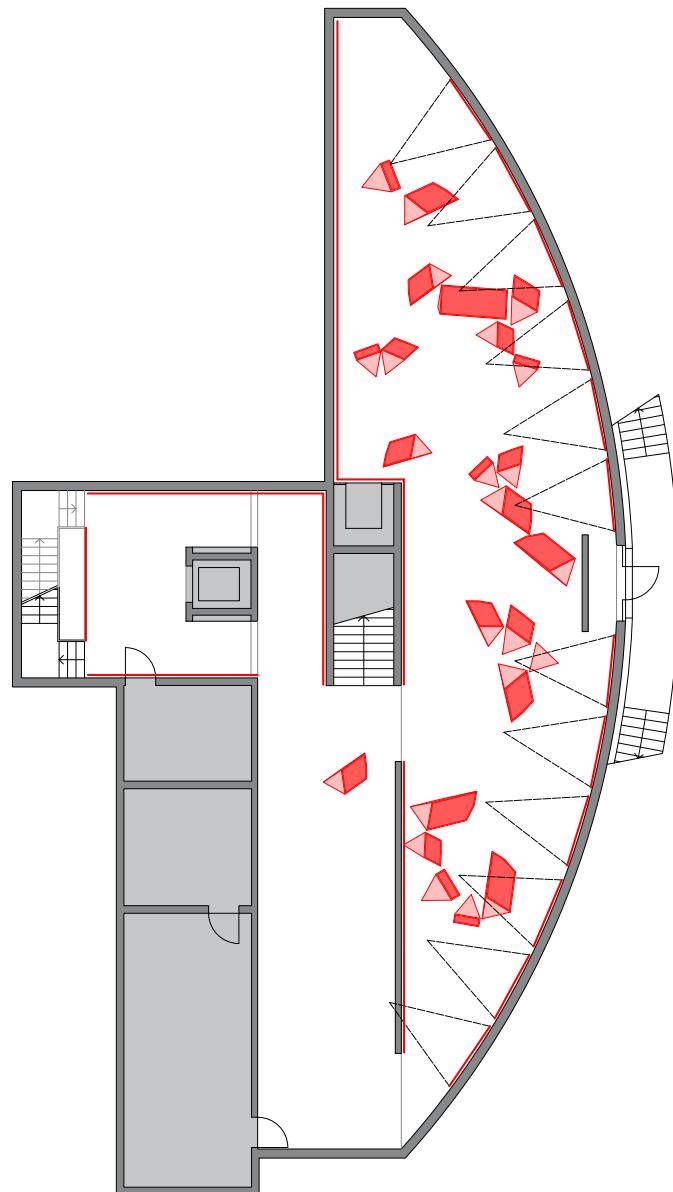
Unsere Institution, als Kulturzentrum und monographisches Museum der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern angegliedert, thematisiert in ihren Wechselausstellungen regelmässig die Korrelation zwischen **Text & Bild**. Im Sinne des universellen Geistes von Friedrich Dürrenmatt möchten wir Spannungsfelder eröffnen und dem Publikum bedeutsame Werke, die im Dialog zwischen Literatur und Malerei stehen, vorstellen. Ein solches Herangehen vermeidet eine bisweilen eingeschränkte, auf bestimmte Kategorien reduzierte Sichtweise.

Wer könnte dies besser verkörpern als Pier Paolo Pasolini? Den meisten Menschen hauptsächlich als Filmemacher bekannt, möchten wir ebenso seine Qualitäten als Maler, Dichter und Schriftsteller sowie seine exemplarische Multidisziplinarität hervorheben. 1966 publizierte Pasolini sein autobiographisches Gedicht «Wer ich bin», welches den beiden Kuratoren Ricarda Gerosa und Peter Erisman den Leitfaden zur Ausstellung lieferte. Diese führt – inszeniert von chezweitz & roseapple aus Berlin – anhand eines Alphabets durch die persönliche, künstlerische und geistige Landkarte des Autors.

Die Ausstellung soll die Diskussion und Reflexion über die verschiedenen Ausdrucksformen von Pier Paolo Pasolini beleben und dabei insbesondere das Widersprüchliche und Komplexe seiner Persönlichkeit und seines Engagements, seiner inneren Kämpfe und Wünsche beleuchten.

Mein Dank geht an alle Personen, die sich grosszügig und voller Überzeugung für dieses Projekt engagiert haben.

Janine Perret Squaldo, Centre Dürrenmatt Neuchâtel



Pier Paolo Pasolini (geboren am 5. März 1922 in Bologna – gestorben am 1./2. November 1975 in Ostia bei Rom) ist eine der herausragendsten und schillerndsten Persönlichkeiten des intellektuellen Europas der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Lyriker in der Sprache seiner friaulischen Heimat, als Autor von Romanen und kulturkritisch-politischen Essays und Kolumnen, als Regisseur polarisierender Filme, aber auch als Zeichner und Maler richtete sich sein Blick in erster Linie auf zeitlose, archaische Themen: das Leben und Schicksal des Menschen, die Religion, die Sexualität, der Tod. Dabei bewegte er sich stets ausserhalb gängiger Normen, fand Bilder von aussergewöhnlicher Klarheit und Schärfe und wurde dabei zum grössten Provokateur der italienischen Gesellschaft. Sein gewaltsamer, noch immer nicht restlos geklärter Tod, den er in seinem Werk zum Teil vorweggenommen hat, war ein Schock, den die italienische Öffentlichkeit bis heute nicht verwunden hat.

Das vorliegende «Kleine Wörterbuch zu Pier Paolo Pasolini» erscheint begleitend zur Ausstellung «Pier Paolo Pasolini. Wer ich bin», welche die Stadt Zürich (Museum Strauhof) und das Centre Dürrenmatt Neuchâtel 2009 gemeinsam produziert und organisiert haben. Als kleines, alphabetisch geordnetes Handbuch zu Leben und Werk von Pasolini, das mittels Verweisen die Bezüge zwischen den einzelnen Stichworten sichtbar macht, soll es seine Relevanz über die Ausstellung hinaus behalten.

Der Ausstellung dient ein autobiografischer Text als Leitfaden. Das bio-bibliografische Gedicht «Poeta delle ceneri» (das den Arbeitstitel «Who is me» trägt und auf seinen bekanntesten Gedichtband *Le ceneri di Gramsci* anspielt) entstand 1966 während eines Aufenthaltes in New York. Pasolini erzählt darin sein Leben ausgehend von seiner Kindheit und Jugend im Friaul bis hin zur Gegenwart, wobei auch Werke und ihre Rezeption explizit erwähnt und stilistisch-mediale Entscheidungen thematisiert werden. Pasolini liefert

so selber die rund dreissig Stichworte und Zitate, die durch Manuskripte, Briefe, Erstausgaben, Zeitungsartikel, Fotografien, Zeichnungen und Bilder in der Ausstellung visualisiert und hier im «Kleinen Wörterbuch» erläutert und vertieft werden.

Im Zentrum der Ausstellung (und des «Kleinen Wörterbuchs») steht einerseits die Multi- und Transmedialität des pasolinischen Ausdrucks: fokussiert wird insbesondere auf die verschiedenen Medien und Genres, deren sich Pasolini bediente (Lyrik, Erzählung, Roman, Essay, Kolumne, Drehbuch, Theater; Zeichnung/Malerei, Comic, Film). Andererseits aber wird auch die inhaltliche Spannweite vermittelt: Pasolini ist in den verschiedenen Rollen zu sehen, die er im Verlauf seines Lebens eingenommen hat: der beschaulich-melancholische Narziss der frühen Lyrik, der unorthodoxe und militante Marxist der 50er und 60er Jahre, der bitterböse Gesellschaftskritiker der späten Kolumnen. Die Ausstellung zeigt Pasolini so als äusserst unbequemen, streitbaren, aber auch verletzlichen Künstler, der provozierte und polarisierte, indem er stets die Gegenposition zu jeder denkbaren Position bezog. Das prekäre Spannungsfeld zwischen Modernität und Konservativismus spiegelt sich nicht zuletzt in der bis über den Tod hinaus nicht abreissenden kontroversen Rezeption von Pasolinis Person und Werk, der die Ausstellung ebenfalls nachspürt.

Peter Erismann, Ricarda Gerosa

«... man muss den Bürgern lauter denn je die Verachtung erklären, anschreien gegen ihre Primitivität, spucken auf die Unwirklichkeit, die sie sich zur Wirklichkeit wählten ...»

Obschon Pasolini durch sein literarisches und filmisches Schaffen zeitlebens an der bürgerlichen Kultur teilnahm, ist sein ganzes Werk von einem unübersehbaren anti-bürgerlichen Impuls geprägt. Sein Denken, Schreiben und Produzieren ist ohne die polemische Bezugnahme auf das Bürgertum nur schwer zu verstehen. <Bürgertum> bezeichnet dabei nicht nur eine soziale Klasse und einen bestimmten Typus von Kultur und Macht, sondern ist ausserdem Metapher für eine Mentalität auswegs- und alternativenloser, paranoider Engstirnigkeit und Intoleranz. Selbst aus kleinbürgerlichem Milieu stammend, tauchte Pasolinis unverhohlener Hass auf die eigene Klasse relativ unvermittelt mit dem Umzug nach Rom auf, wohl nicht zuletzt als Reaktion auf die gesellschaftliche Ächtung in Anschluss an den homosexuellen Skandal (→ ROM). In Interviews führte Pasolini den Zusammenbruch seines bürgerlichen Weltbildes jedoch stets auf die Entdeckung der agrarisch-archaischen Welt des Friauls zurück (→ POESIE A CASARSA). Tatsächlich war die in den friaulischen Erfahrungen verwurzelte Sehnsucht nach ursprünglichen und vorrationalen Qualitäten und Lebensformen, welcher auch das Konzept des Heiligen zugeordnet werden kann (→ HEILIGES), nicht nur eine der wichtigsten Konstanten in Pasolinis Leben, sondern auch die produktive Kehrseite der Ablehnung des Bürgertums. Während Pasolini dem Bürgertum zunächst vor allem die politische Katastrophe des Faschismus anlastete, fokussierte seine Polemik ab den 60er Jahren zunehmend auf den (bürgerlichen) Neokapitalismus und seine Folgeerscheinungen: den Verlust von Traditionen, die Vereinheitlichung der Sprache, die Technologisierung des Alltags und die Zerstörung der Umwelt. Durch die neuen Möglichkeiten der Massenmedien und die Botschaft des Konsums veränderte das kapitalistische Bürgertum die italienische Gesellschaft in den Augen Pasolinis nachhaltiger als vormals der Faschismus (→ VATER / FASCHISMUS): Massenkultur und Konsumismus kontaminierten spätestens seit den 70er Jahren jede andere Klasse und zerstörten jede alternative Lebensform. Unter den Stichwörtern <Revolution von rechts>, <anthropologische Mutation>, <Genozid> und <Gleichschaltung> hat Pasolini diese Beobachtungen in den späten journalistischen Texten unermüdlich wiederholt und ausgeführt (→ ENGAGEMENT). Auch der Roman *Petrolio* (→ PETROLIO) und der Film *Salò* (→ SALÒ) thematisieren das unerträgliche Resultat des bürgerlichen Neokapitalismus.

Der Gedichtband *Le ceneri di Gramsci* erschien 1957. Mit ihm gewann der 35jährige Pasolini nicht nur den wichtigen <Premio Viareggio> (→ PREISE UND ZEITSCHRIFTEN), sondern etablierte sich überhaupt als Lyriker von nationalem Rang. Im Vergleich zur friaulischen Lyrik zeichnen sich die Gedichte der *Ceneri di Gramsci* durch ein ziviles Engagement aus, das mit einer radikalen Erweiterung und Schärfung der Perspektive einhergeht: Einerseits rückt Italien als Ganzes, sowohl in geographischer als auch historischer und sozialer Hinsicht in den Blick, andererseits aber wird auch das autobiographisch-existentielle Dilemma des Autors genauer gefasst. Besonders im Titelgedicht offenbart sich der pasolinische Widerspruch exemplarisch: Am Grab des 1937 nach langer Gefangenschaft verstorbenen marxistischen Philosophen und Mitbegründers der italienischen kommunistischen Partei, Antonio Gramsci, dessen Schriften Pasolinis politische Einstellung nachhaltig geprägt haben (→ KOMMUNISMUS), konfrontiert der Dichter das luzide ideologische Bewusstsein seines Lehrmeisters mit der eigenen irrationalen und instinktiven Leidenschaftlichkeit. Die unauflösbare Beziehung zwischen revolutionärer Vernunft und regressiver Leidenschaftlichkeit, die auch das Hauptthema der 1960 erscheinenden Essaysammlung mit dem Titel *Passione e ideologia* ist, manifestiert sich in den Ceneri-Gedichten vor allem im Bezug auf die Thematik des Volkes, welche die inhaltliche und programmatische Klammer der elf Gedichte ist. Als Marxist liegt Pasolini durchaus an der Befreiung des Volkes aus dem Zustand der Armut und der Unwissenheit. Zugleich aber erfüllt ihn die Vorstellung der Verwandlung der Subproletarier in Kleinbürger mit panischer Angst, da die Faszination der borgate und ihrer Bewohner in einer mythisch-sakralen Dimension der Existenz besteht (→ HEILIGES), die sich gerade durch die ökonomische, soziale und kulturelle Marginalisierung erhalten konnte.

«... die Titel meiner gleichzeitig geschriebenen Gedichtbände sind: <Gramscis Asche> ¶ <Die Religion meiner Zeit> ¶ <Gedicht in Form einer Rose> ...»

Seit Mitte der 50er Jahre wurde Pasolini als Schriftsteller von nationalem Rang wahrgenommen, und seit dem Skandal um den Roman *Ragazzi di vita* (→ **RÖMISCHE ROMANE**) stand er unter Dauerbeobachtung durch die Medien, deren Berichterstattung über literarische Sachverhalte und Privatleben sich in einem verfolgungsartigen Mechanismus zunehmend verselbständigte. Den Status als öffentliche Figur nutzte Pasolini für ein leidenschaftliches, originelles und polemisches gesellschafts- und kulturpolitisches Engagement in Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehen (→ **INTERVIEW**), das ihm – zunächst wider Willen – den Ruf eines *poeta civile*, eines engagierten Dichters eintrug. Und obschon die Wut und die Wehmut über das Verschwinden der vorindustriellen Welt das Hauptthema seiner Polemiken waren, wusste er die ungeahnten medialen Möglichkeiten und Mechanismen des verhassten Neokapitalismus für seine Sache zu nutzen. ¶ Von 1960 bis 1965 führte Pasolini einen wöchentlichen Dialog mit den Lesern der kommunistischen Zeitschrift *Vie nuove*, von 1968 bis 1970 war er Verfasser der Kolumne *Il caos* in der Zeitung *Il Tempo*. Immer beissender und verzweifelter wurden die Polemiken gegen die neue, neokapitalistische Realität indessen in den 70er Jahren. Wortgewaltig prangerte er die Gleichschaltung der Menschen und ihrer Bedürfnisse durch die Macht des Konsums an, für welche er ebenso überraschende wie eingängige Beispiele fand: Die langen Haare der Jugendlichen waren Zeichen der neuen politischen Beliebigkeit, das Verschwinden der Glühwürmchen zeugte vom Ende des bäuerlichen Universums. Mit der Bekämpfung von Scheidung und Abtreibung als Auswüchse eines konsumistischen sexuellen Hedonismus begab er sich jedoch zunehmend in ein reaktionäres Abseits. Wenige Monate vor seinem Tod löste der Artikel gegen die Abtreibung eine öffentliche Diffamierung aus, die den Höhepunkt der jahrzehntelangen medialen Hetze darstellte. Währenddessen lancierte Pasolini mit der Ankündigung eines Prozesses gegen die Politiker der Regierungspartei Democrazia Cristiana seinen finalen Coup. ¶ Eine Auswahl der Artikel, die 1973 bis 1975 zum Teil auf der Frontseite des *Corriere della Sera* erschienen waren, publizierte Pasolini kurz vor seinem Tod unter dem Titel *Scritti corsari*. Eine zweite, bereits geplante Serie erschien posthum als *Lettere luterane*.

«... man muss sich nicht nur engagieren im Schreiben, sondern im Leben ...»

Schon als Gymnasiast hatte sich Pasolini leidenschaftlich für das Kino interessiert. Ab Mitte der 50er Jahre arbeitete er – nicht zuletzt aus finanziellen Gründen – an verschiedenen Drehbüchern mit, wo er meist für das Lokalkolorit des Unterschichtmilieus zuständig war (zB. *La donna del fiume* von Soldati, *Le notti di Cabiria* von Fellini). 1961 wurde sein eigener Erstling *Accattone* am Filmfestival in Venedig gezeigt, den er wenige Monate zuvor mit Laienschauspielern von der Strasse gedreht hatte. Da Pasolini zunächst nicht viel von den technischen Aspekten des Filmemachens verstand, war er gezwungen, eine eigene Technik zu erfinden. In der veritablen Neuerfindung des Films liegt seine charakteristische Filmsprache begründet, die in ihrer Strenge und Elementarität an die figurativen Modelle des Quattrocento (→ **ZEICHNEN UND MALEN**) erinnert. ¶ Der Wechsel der künstlerischen Technik stand zunächst – in Übereinstimmung mit einem marxistischen Ideal – im Zeichen der Suche nach einer objektiveren und naturalistischeren narrativen Syntax. Während der bürgerliche Schriftsteller für Pasolini stets ein subjektiver Erzähler seiner selbst war, verstand er den Filmemacher als objektiven Erzähler der Geschichten Anderer, wodurch die Lektion des Kinos automatisch zur Lektion der Objektivität wurde. Als Weiterführung der literarischen Technik des 'discorso libero indiretto' (→ **RÖMISCHE ROMANE**) erlaubte das filmische Medium endlich einen wirklichen Ausdruck der Gefühls- und Lebenswelt der anderen sozialen Klasse. Insofern war die (allerdings nie exklusiv vollzogene) Abkehr von der italienischen VerbalSprache auch eine Form von Protest gegen die sozialen und politischen Konventionen seines Landes und gegen die eigene bürgerliche Herkunft. Im Wechsel zum Film manifestierte sich ausserdem bereits jene «kindliche und verblendete» Liebe zur Wirklichkeit, die nicht nur die Grundmotivation des pasolinischen Schaffens, sondern auch das Fundament seiner späteren Filmtheorie bildete (→ **FILMTHEORIE**).

«... Warum ich von der Literatur zum Film ging? ...»

«... Dann merkte ich, ¶ [...] dass sie selbst eine Sprache war ...»

Wie die literarisch-poetische Praxis stets durch einen linguistisch-kritischen Diskurs flankiert und von diesem entscheidend vorangetrieben wurde, beschränkte sich Pasolini seit den 60er Jahren nicht nur darauf, Filme zu drehen (→ **FILM**), sondern beschäftigte sich auch theoretisch mit der neuen Technik. Die zunächst verstreut publizierten und später im Band *Empirismo eretico* (1972) gesammelten filmtheoretischen Texte sind geprägt von einer ebenso leidenschaftlichen wie unsystematischen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Filmtheorie und Semiotik (Christian Metz, Jean-Luc Godard, Umberto Eco, Roland Barthes), verfolgen aber durchaus einen wissenschaftlichen Anspruch. ¶ Die bestechende Originalität des pasolinischen Ansatzes besteht in der (unwissenschaftlichen, von Umberto Eco verhöhnten und durch Gilles Deleuze rehabilitierten) Vorstellung von der Wirklichkeit als einer natürlichen, mit der mündlichen vergleichbaren Sprache, welche mittels der filmischen Technik in eine Art Schrift umgewandelt und für das Projekt einer allgemeinen Semio- logie fruchtbar gemacht werden könnte. Zugrunde liegt dabei die Beobachtung, dass das Kino die Wirklichkeit durch die Wirklichkeit selbst ausdrückt, während die Literatur stets auf ein vorbestehendes, arbiträres Zeichensystem zurückgreifen muss. Im Unterschied zum Schriftsteller wählt der Regisseur aus dem unendlichen Fluss der Wirklichkeit Bild-Zeichen aus, gibt diesen in der Montage einen Sinn und erfindet so eine neue Sprache, die zugleich immer die Sprache der Wirklichkeit bleibt. Die filmische Technik eignet sich daher besonders dazu, dem ursprünglichen sakralen Wert der Wirklichkeit zur Erscheinung zu verhelfen (→ **HEILIGES**) und entspricht so am ehesten dem poetologischen Traum Pasolinis von einem umfassenden Ausdruck der Wirklichkeit.

Pasolini hatte nicht nur Kontakt mit unzähligen wichtigen italienischen Literaten und Intellektuellen, sondern verfügte auch über einen sehr prominenten Freundeskreis. Ab 1950 verkehrte er mit Sandro Penna, Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci und Giorgio Bassani, später kamen Paolo Volponi, Carlo Emilio Gadda, Enzo Siciliano, Franco Fortini, Italo Calvino und Dacia Maraini dazu. Gerne bezog Pasolini seine Freunde in seine künstlerischen Projekte ein, des öfteren erhielten sie kleinere Rollen in Filmen oder fungierten als Synchronsprecher. ¶ Tiefere Feudschaften verbanden Pasolini mit Alberto Moravia, Elsa Morante und Laura Betti. Während Moravia Pasolinis langjähriger Gefährte bei der Erkundung ferner Welten war (→ **REISEN**), war die exzentrische, glamouröse und auf charmante Weise verrückte Schauspielerin Laura Betti die treue Begleiterin der römischen Jahre; für sie schrieb Pasolini 1964 den Einakter *Italie magique*, ihr übertrug er 1968 die Hauptrolle der Hausangestellten Emilia in *Teorema* (→ **TEOREMA**). Laura Betti indessen erklärte Pasolini zu <ihrem Mann> und benahm sich nach seinem Tod tatsächlich wie seine Witwe. ¶ Es ist aber insbesondere die Freundschaft mit Morante, welche gewichtige Spuren im Werk hinterlassen hat: Verbunden durch die Leidenschaft für die subproletarische Vitalität und das Interesse am Primitiven und Barbarischen überhaupt, welches nicht nur für Pasolini auf die Sakralität des Lebens verwies (→ **HEILIGES**), haben die beiden ihre Werke nicht nur gegenseitig rezensiert und privat ausführlich diskutiert, sondern sind je zu Protagonisten in den Werken des anderen geworden. So taucht die (ungenannte) Schriftstellerin Morante als Figur in *Petrolio* (→ **PETROLIO**) auf, während der Protagonist ihres Romans *Aracoeli* (1982) deutlich Pasolinis Züge trägt. ¶ Pasolini pflegte aber auch entscheidende Freundschaften mit Bekanntschaften aus den Vorstädten. Hervorzuheben sind neben Ninetto Davoli (→ **NINETTO**) insbesondere die Brüder Sergio und Franco Citti: Sergio war Pasolinis lebendiges Jargon-Wörterbuch und als Experte für das römische Subproletariat ein wichtiger Mitarbeiter bei den Drehbüchern; Franco wurde in unzähligen Hauptrollen zum Gesicht des pasolinischen Kinos schlechthin.

«... mein Freund Moravia ...»

«... geschrieben
in friaulischem
Dialekt! ¶ Dem
Dialekt meiner
Mutter! ¶ Dem
Dialekt einer
kleinen ¶
Welt ...»

Das Friaulische ist eine romanische Sprache, die in den nordostitalienischen Provinzen Udine, Pordenone und Gorizia gesprochen wird. In Casarsa war das Friaulische die Sprache der einfachen Bauern, während die wohlhabenderen Grossbauern, zu denen auch die Familie von Pasolini's Mutter gehörte, sich eines venezianischen Dialektes bedienten. Das Friaulische war also nicht wirklich Muttersprache, sondern immer schon ein artificielles und latent transgressives Konstrukt, das Heimat und Ursprünglichkeit simulierte. Durch die Ursprünglichkeit und das Fehlen einer schriftlichen Tradition eignete sich das Friaulische, in Übereinstimmung mit dem hermetischen Ideal einer jungfräulichen Sprache, vorzüglich zur Sprache der Poesie. Ausserdem erlaubte das unbekannte Idiom einen eigenen, unvergleichbaren Ausdruck, der den 20Jährigen auf Anhieb zum Dichter machte (→ **POESIE A CASARSA**). ¶ Pasolini publizierte nicht nur diverse Gedichtbände im friaulischen Dialekt, sondern beschäftigte sich während seines Aufenthalts in Casarsa (1943–1950) in vielfältiger Weise mit den linguistischen und literarischen Aspekten der kleinen Sprache und den entsprechenden sozialen, anthropologischen und politischen Problematiken. 1943 lancierte Pasolini die friaulische Poesiezeitschrift *Stroligut*: Nebst eigenen und fremden friaulischen Produktionen standen Übersetzungen von Ungaretti, Tommaseo, Wordsworth und Verlaine, welche die ausserordentlichen Qualitäten des Friaulischen beweisen und den romanischen Dialekt so in den Status einer Sprache erheben sollten. Bezeichnenderweise wurde die erste der insgesamt fünf Nummern der Zeitschrift durch einen Text eröffnet, in dem Pasolini die Landbevölkerung zu einem selbstbewussten und poetischen Gebrauch ihres Dialekts aufrief. Im Hinblick auf dasselbe Ziel der Hervorbringung und Verbreitung friaulischer Poesie gründete Pasolini 1945 zusammen mit Freunden ausserdem die poetische Werkstatt *<Academiuta di lenga furlana>*. ¶ Nach einem 20jährigen Unterbruch – als letztes lyrisches Werk zu Lebzeiten – veröffentlichte Pasolini 1975 noch einmal einen friaulischen Gedichtband, *La nuova gioventù*, in dem die gesamte friaulische Jugendlyrik (*La meglio gioventù*, 1954) aus der Euphorie der Anfänge in die Desillusion der Reife übertragen ist (→ **POESIE**).

Der Fussball war wohl eine der wichtigsten und vor allem der glücklichsten Nebensachen im Leben Pasolinis. Auf die Frage danach, was er gerne geworden wäre, wenn es weder das Kino noch die Literatur gegeben hätte, antwortete er 1973 in einem Interview: «Ein guter Fussballspieler. Nach der Literatur und dem Eros ist der Fussball eines meiner grössten Vergnügen». ¶ Schon als Jugendlicher sprach Pasolini vom Sport als seinem «reinsten, beständigen und unmittelbarsten Trost». Neben vielen anderen sportlichen Betätigungen spielte der feingliedrige und kleine, aber kräftige und durchtrainierte Pasolini seit Mitte der 30er Jahre leidenschaftlich Fussball: in der Mannschaft seines Gymnasiums in Bologna, im Club von Casarsa in den Sommerferien, zunächst als Mittelfeldspieler, später als rechter Flügel. Als Kapitän der Mannschaft der Philosophischen Fakultät gewann er 1941 die interfakultäre Meisterschaft der Universität von Bologna. In der frühen römischen Zeit war das Fussballspiel mit den Vorstadtjungen nicht nur eine willkommene und glückhafte Abwechslung, sondern erleichterte auch den Zugang zur anderen, subproletarischen Klasse: im Fussballspiel wurde der bürgerliche Intellektuelle zu einem der ihnen. Später stellte Pasolini auch während der Dreharbeiten oft eine Mannschaft zusammen, legendär etwa war das Spiel des *<Salò-Teams>* (→ **SALÒ**) gegen Bertoluccis *<Novecento-Truppe>* in Parma im Frühling 1975. ¶ Pasolini versuchte seine Leidenschaft auch theoretisch zu fassen. In einem Artikel von 1971 bezeichnete er den Fussball als eine der letzten Manifestationen des Heiligen und einen der wenigen lebendigen Riten der Gegenwart (→ **HEILIGES**). In Analogie zu den semilogischen Überlegungen zum Film versuchte er das Fussballspiel als Sprache, genauer als Untersprache der Wirklichkeitssprache, zu beschreiben (→ **FILMTHEORIE**). Der einzelne Spieler entspricht in Pasolinis System einem Buchstaben im Alphabet, der im Zusammenspiel mit anderen Wörter und Sätze bildet, so dass die Partie schliesslich als veritabler dramatischer Diskurs lesbar wird. Spielstile und -kombinationen werden so mit literarischen Gattungen und Stilen vergleichbar: es gibt realistische Erzähler, Feuilletonisten und poètes maudits, generell ist der europäische Fussball prosaisch, der lateinamerikanische poetisch. Ziel und zugleich höchste Poesie ist das Goal, das immer auch unabwendbarer und irreversibler Akt des Verstosses gegen das Regelsystem ist.

«... Darum möchte ich nur leben, ¶ obgleich ich ein Dichter bin, ¶ denn das Leben drückt sich auch allein durch sich selbst aus. ¶ Ich möchte mich durch Beispiele ausdrücken. ¶ Meinen Körper in den Kampf werfen ...»

«... Die Religion, die Religion der direkten Beziehung zu Gott, § gehört noch zur Welt, die der bürgerlichen vorausgeht ...»

Explizit tauchte das Konzept des Heiligen bei Pasolini erstmals in der Mitte der 50er Jahre in den Gedichten der *Ceneri di Gramsci* (→ **CENERI DI GRAMSCI**) auf, wo es – der thematischen Gegenüberstellung des Bändchens entsprechend – in Zusammenhang mit archaischen, primitiven und barbarischen Lebensformen gedacht ist, die der Rationalität des bürgerlichen Neokapitalismus entgegengesetzt sind: Das Heilige findet sich an den Rändern der Geschichte, der Kultur und der Normalität, abseits von Gesellschaft, Zivilisation und Fortschritt, im Kreislauf der Natur und den Gesetzen des Lebens, es äussert sich im Lachen, in der Sexualität, in der Tragödie. Hinter eine religiöse Konzeption zurückgehend, meint das Heilige bei Pasolini, der sich stets als Atheist verstanden hat und mehrfach der Blasphemie angeklagt wurde, den ursprünglichen und unhintergehbaren Wert, der jeder Lebensform in primitiven Kulturen zukommt. ¶ Seit den 60er Jahren wurde das Heilige immer stärker zu einem funktionalen Topos im sich wandelnden Weltbild der Nachkriegszeit: In der modernen Welt ist das Heilige das, was dem Warenfluss und der Konsummentalität des kapitalistischen Universums widersteht (→ **BÜRGERTUM**). Entsprechend richtete sich Pasolinis Aufmerksamkeit auf immer entlegener Welten, auf die grossstädtischen Peripherien, den unterentwickelten Süden und schliesslich auf die barbarischen Zivilisationen der dritten Welt (→ **REISEN**). ¶ Motiviert durch eine «halluzinierte, kindliche und pragmatische Liebe» zur Wirklichkeit, stand die Aufgabe, dem Heiligen durch die Doppelstrategie von Heiligung und Entweihung Raum zu verschaffen, seit jeher im Zentrum des multimedialen Kunstprojekts Pasolinis. In der filmischen Technik glaubte Pasolini schliesslich das geeignete Mittel gefunden zu haben, um dem Heiligen zur Erscheinung zu verhelfen – etwa in der Wiederherstellung eines primitiven Blickes durch die Linse der Kamera (→ **FILMTHEORIE**). Im Film *Accattone* (1961) präsentieren sich Dinge, Menschen und Empfindungen in einer primitiven Sakralität. In *Teorema* (1968) (→ **TEOREMA**) wird das Heilige in eine Parabel verpackt, wobei Wahnsinn, Kunst, sexuelle Abweichungen und religiöse Heiligkeit als Derivate des Skandals gezeigt werden, die das Heilige in der modernen Welt auslöst. In *Medea* (1969) (→ **MEDEA/CALLAS**) schliesslich wird die Sakralität der archaisch-barbarischen Welt mit der Rationalität der modernen Welt konfrontiert.

Dem Interview kommt in Pasolinis Werk eine besondere Stellung zu: seit dem Wechsel zum Film war es nicht nur eine häufige Praxis, sondern wurde fast zu einem eigenständigen, medienübergreifenden und experimentellen Genre, in dem sich visuelle, mündliche und schriftliche Zeichensysteme überlagerten. ¶ Neben einigen berühmten Fernseh-Interviews (z.B. durch Jean-André Fieschi 1966, Fernaldo Di Giammatteo 1967 und Enzo Biagi 1974) und unzähligen schriftlichen, erschienen 1969 und 1970 die beiden umfangreichen Interviews von Jon Halliday (*Pasolini su Pasolini*) und Jean Duflot (*Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*) in autorisierter Buchform. Obschon Pasolini im Vorwort zu Duflot von seiner Aversion gegen das Genre der bürgerlichen Massenmedien schreibt, erzählt die Menge der gegebenen Interviews auch anderes: Pasolini machte sich das neue Genre – wie auch andere mediale Strategien der Konsumgesellschaft – zu eigen und nutzte es aus wie kein zweiter, nicht zuletzt weil es seiner Leidenschaft für Prä- und Paratexte, nachträgliche Richtigstellungen und Selbsterläuterungen, Selbstdarstellungen im weitesten Sinne entgegenkam. ¶ Interview-Szenen kommen auch im Werk selber vor, etwa im Gedicht *«Una disperata vitalità»* oder in *La Ricotta* (→ **LA RICOTTA**), wo der interviewte Regisseur im Film (Orson Welles) mit Sätzen Pasolinis *«Sono una forza del passato»* aus *Poesia in forma di rosa* antwortet. Schliesslich bediente sich Pasolini im 1963 gedrehten Film *Comizi d'Amore* selbst der Technik des Interviews: In einer gross angelegten Umfrage zur Liebe, Erotik, Prostitution und Homosexualität interviewte er seine Landsleute von Nord bis Süd und quer durch die sozialen Schichten und Generationen und zeichnete so ein eindrückliches Bild der Sexualität, der Konventionen und der Moral des zeitgenössischen Italien.

«... unter den absehbaren Fragen eines Interviews kommt ¶ die Frage unvermeidlich ...»

Obwohl der Bruder Guido in der Endphase des zweiten Weltkrieges von kommunistischen Partisanen umgebracht wurde, trat Pasolini 1947 der kommunistischen Partei bei, welche ihm als Angelpunkt der Vermittlung zwischen den Klassen erschien: zwischen ihm selbst, dem kleinbürgerlichen Intellektuellen, und den armen friaulischen Bauern, Pächtern und Tagelöhnnern. Als Sekretär der Sektion von San Giovanni engagierte sich Pasolini leidenschaftlich und wurde bald zu einem der exponiertesten Intellektuellen der regionalen Linken. Nach den Unruhen und Demonstrationen rund um die Anwendung der Verordnung De Gasperi, welche Arbeitsplätze und Zuschüsse für Halbpächter versprach, begann Pasolini einen aus vielen Erlebnisberichten gebauten, fast realistischen Roman über den Traum von der bäuerlichen Revolution zu schreiben (*Il sogno di una cosa*). Nachträglich führte Pasolini seine marxistische Gesinnung stets auf die im Roman geschilderten, friaulischen Bauernkämpfe zurück. ¶ Auch wenn Pasolini sich zeitlebens als Kommunist verstand, gestaltete sich das Verhältnis zur PCI nach dem Ausschluss aus der Partei 1949 schwierig (→ ROM). Durch seine unorthodoxen Ideen und insbesondere durch seinen leidenschaftlich-irrationalen Zugang zum Volk geriet Pasolini mit den Werken der römischen Jahre immer stärker in Widerspruch zur offiziellen Parteiideologie. Nicht selten waren es marxistische Kritiker, die Pasolinis Werke (→ RÖMISCHE ROMANE, → CENERI DI GRAMSCI) am schärfsten verurteilten und ihn immer wieder dekadenter Bürgerlichkeit bezichtigten. Pasolini seinerseits setzte sich mehrfach, insbesondere im Film *Uccellacci e uccellini* mit der Situation des Marxismus in der Welt auseinander. Die schärfste Abrechnung mit den Mythen der Linken findet sich allerdings im poetischen Pamphlet *Il PCI ai giovani*, das 1968 anlässlich der römischen Studentenunruhen entstand und in dem Pasolini gegen die <linken Vatersöhnen> und für die wirklich proletarischen Polizisten Partei ergriff.

«... wie ich
Marxist wurde?
...»

Pasolini hat stets in Bildern gedacht. Darum ist es auch nicht überraschend, dass er sich bereits früh für die italienische Malerei interessiert und in Bologna bei Roberto Longhi Kunstgeschichte zu studieren begonnen hat. In seinen Filmen hat er sich immer wieder auf Giotto (den er in *Il Decamerone* sogar selber spielt), Masaccio, Mantegna, Pontormo und Rosso Fiorentino (→ LA RICOTTA), Caravaggio und andere grosse Bildermacher Italiens bezo gen. Sein eigenes zeichnerisches und malerisches Werk umfasst über hundert Arbeiten. Sie sind zwischen 1941 bis 1975 in zwei Perioden zwischen 1941 bis 1950 und ab 1965 bis zu seinem Tod entstanden. Sie sind – obwohl von geringer Anzahl – nicht einfach Nebenarbeiten zum literarischen und filmischen Schaffen. Zeichnen, Schreiben und Filmemachen bedingen sich bei Pasolini gegenseitig und sind umfassender Ausdruck einer feinnervigen Künstlerpersönlichkeit. ¶ Die erste Phase, welche biographisch die Jahre des Faschismus und die Zeit im Friaul sowie den Umzug 1950 nach Rom umfasst, steht thematisch im Zeichen von zahlreichen Porträts, Selbstbildnissen sowie einigen Landschaftsdarstellungen. Von herausragender Bedeutung in dieser Periode sind sicherlich die beiden Selbstbildnisse *Autoritratto con la vecchia sciarpa* (Selbstbildnis mit alter Schal, 1946) und *Autoritratto* (1947), denen 1965 acht weitere eindrückliche Kreidezeichnungen folgen, die den Künstler in verschiedenen Farben skizzenhaft und dennoch sehr präzis wiedergeben. Nach dreissigjähriger Unterbrechung beginnt Pasolini in diesem Jahr wieder zu malen. Es entstehen weitere wichtige Bilder, wie die abstrakt wirkenden beiden Blätter *Barene con cielo grigio* (Sandbänke unter grauem Himmel) von 1969, die an Werke von Cy Twombly erinnern. Zum Höhepunkt des zeichnerischen Schaffens werden jedoch die Porträts von Maria Callas, die in zwei verschiedenen Phasen entstehen. Die weltberühmte Sängerin, mit der Pasolini eine tiefe Freundschaft verband, verkörperte im Film *Medea* (→ MEDEA/MARIA CALLAS) die Titelrolle.

«... ich fühle
noch – wenn
ich male –
die Heiligkeit
der Dinge ...»

«... alle Mythen
waren zerbro-
chen und
zersetzt ...»

Pasolini lernte Maria Callas 1969 kennen und schlug ihr sofort die Rolle der Medea im geplanten, gleichnamigen Film vor: auf ideale Weise schien ihm die berühmte Opernsängerin die Heldenin der antiken Tragödie auf der Schwelle zwischen primitiver Welt und bürgerlicher Zivilisation zu verkörpern. Callas, die sich bislang stets geweigert hatte, im Kino aufzutreten, akzeptierte die Zusammenarbeit und wurde zur Ikone des pasolineschen Kinos. ¶ Während der Dreharbeiten entwickelte sich eine tiefe Freundschaft zwischen Callas und Pasolini, worauf die Boulevard-Medien sofort Gerüchte von einer Liebesbeziehung und einer bevorstehenden Heirat verbreiteten. Tatsächlich verbrachten die beiden nach diversen gemeinsamen Reisen zu Drehorten auch die Sommerferien 1970 zusammen, wo Pasolinis Malleidenschaft wieder aufflammte und er Maria Callas am Strand in einer einzigartigen Serie von Zeichnungen mit Naturmaterialien porträtierte (→ **MALEN UND ZEICHNEN**). Das Neujahr 1971 verbrachten die beiden gemeinsam mit Moravia und Maraini in Senegal und Mali (→ **REISEN**). Poetische Spuren hinterliess die – auch verwirrende – Begegnung mit Maria Callas ausserdem im Gedichtband *Trasumanar e organizzar* (1971), wo Pasolini sich in den Gedichten des Zyklus *«La città santa»* explizit mit der Welt der Frauen, dem Angebot der Liebe und der Idee der Ehe auseinandersetzte. ¶ *Medea* ist nach *Edipo re* (1967) Pasolinis zweite Adaption einer griechischen Tragödie im filmischen Medium, wobei es um die formale Idee ging, einen fast stummen Film aus Visionen zu drehen, was durch unscharfe Einstellungen, abrupte Kamerashwenke und eine halluzinogene Tonspur mit antiker japanischer Musik erreicht wurde. Im Wesentlichen themisierte Pasolini anhand des Medea-Stoffs einmal mehr die Dialektik eines archaischen, hieratischen und sakralen Universums (→ **HEILIGES**) und einer neuen, rationalen und pragmatischen Welt, eine Gegenüberstellung, die nicht zuletzt als Allegorie des Verhältnisses von dritter Welt und westlicher Hegemonie oder von Tradition/Mythos und Modernität in Italien verstanden werden muss. Mehr als alle früheren kinematografischen Arbeiten beruht der Film auch auf einer theoretischen Grundlage, nämlich auf den religionsgeschichtlichen Schriften von Mircea Eliade, James Frazer und Lucien Lévy-Bruhl.

Immer wieder gestand Pasolini – in Interviews und in diversen Gedichten – die absolute und einzigartige Liebe zu seiner Mutter Susanna Colussi (1891–1979). Nachdem der Bruder Guido (1925–1945) als Partisan gefallen war, lebte Pasolini dauerhaft mit der Mutter zusammen, die den (einzig) Sohn ihrerseits ganz offensichtlich mehr liebte als dessen Vater (→ **VATER/FASCHISMUS**), den sie 1950 beim überstürzten Umzug nach Rom zunächst zurückliessen. ¶ Nicht nur die ersten Schreibversuche waren – laut eigener Aussage – motiviert durch die Liebe zur Mutter, sondern auch das homosexuelle Begehen (→ **SEXUELLES ANDERSSEIN**) themisierte Pasolini früh in diesem Zusammenhang: Die Suche nach jugendlichen Körpern wiederholt und spiegelt den mütterlichen Blick auf den Sohn, die mütterliche Liebe zu ihm. Die Homosexualität war so zugleich Folge und Garant für das Weiterbestehen der ausserordentlichen Mutter-Sohn-Beziehung. ¶ Während die friaulische Lyrik durch Sprache und Thematik in mehrfacher Beziehung zur Mutter steht (→ **POESIE A CASARSA, → FRIAULISCH**), haben die zahlreichen Mutterfiguren im Frühwerk zunächst eine rein symbolische Valenz. In den Gedichten der 50er und 60er Jahre erscheint die reale Mutter dann unverhüllt als Gegenstand der Liebe und Sorge, aber auch der Angst. Im Film *Vangelo secondo Matteo* schliesslich kommt Susanna Colussi in der Rolle einer leidenden Muttergottes in Fleisch und Blut ins Bild – Pasolini selbst hat nicht nur in diesem Zusammenhang mehrfach auf seine Identifizierung mit dem Gekreuzigten hingewiesen. Auch in den späteren filmischen, theatralischen und literarischen Werken bleibt die Mutterthematik etwa in der Freudschen Lektüre des Ödipus-Dramas (*Edipo re*), in der Idee der notwendigen Rückkehr zum Ursprung (*Pilade*) und in Inzestszenarien (*Petrolio*) omnipräsent.

«... Das wichtigste in
meinem Leben war
meine Mutter ...»

«... (hinzukam, erst jetzt, Ninetto) ...»

Pasolini lernte Ninetto Davoli (*1948) 1963 auf dem Set von *La Ricotta* kennen. Der damals 14jährige Sohn kalabresischer Bauern, die in eine Baracke am Strand gezogen waren, wurde nicht nur zu einem lebenslänglichen Freund und Begleiter, sondern auch zu einer der wichtigsten Musen Pasolinis. Ninetto ist der Typus des unschuldigen und zugleich verruchten römischen Jungen der borgata, wie ihn Pasolini zuvor auf vielen Seiten beschrieben (→ **RÖMISCHE ROMANE**) und bereits Jahrzehnte zuvor gezeichnet hatte: die Inkarnation unbeschwerter, unbewusster und archaischer Lebensfreude. Die literarische und kinematografische Funktion der Figur NINETTOS wird spätestens mit den exemplarischen Versen am Ende von *Alì dagli occhi azzurri* explizit. ¶ Als unbekümmter Bote und Taugenichts übernimmt Ninetto kleinere und grössere Rollen in vielen von Pasolinis Filmen (→ **FILM**), wobei er meist sich selbst zu spielen hat (*Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna*, *Cosa sono le nuvole*, *Edipo re*, *Teorema*, *Fiore di carta*, *Decameron*, *Racconti di Canterbury*, *Fiore delle mille e una notte*). Und er findet sogar Eingang in die theoretischen Schriften von *Empirismo eretico*: ihn hat Pasolini im Sinn, wenn er seine Theorie des Films als Sprache der Wirklichkeit erläutert, und NINETTOS Freudenschreie beim Anblick des ersten Schnees belegen die Kontinuität einer mythischen griechischen und afrikanischen Vor-Kultur bis in die Gegenwart. ¶ Die Ankündigung von NINETTOS Heirat 1973 stürzte Pasolini in eine tiefe Krise, die ihren poetischen Ausdruck im Ninetto gewidmeten Zyklus *«L'hobby del sonetto»* fand. Tatsächlich verwandt Pasolini den traumatischen Verlust nur sehr schlecht.

Der letzte, 1972 begonnene und unvollendet gebliebene Roman erschien 1992 unter dem Titel *Petrolio*. Nach der Fertigstellung von *Salò* (→ **SALÒ**) beabsichtigte Pasolini, zumindest vorläufig, keine Filme mehr zu machen, sondern sich einem gigantischen, mindestens 2000-seitigen Romanprojekt zu widmen. ¶ Pasolini hatte zunächst den Titel *Vas* in Betracht gezogen, wobei mit dem lateinischen Wort für Gefäß insbesondere auf das baurische Objekt des Futtertrog als Sammelbehälter des Unterschiedlichsten angespielt wurde. Als Symbol der kapitalistischen Revolution verschiebt sich mit dem Erdöl des späteren Titels *Petrolio* der Schwerpunkt auf die diffusen Zusammenhänge von Zeitgeschichte und Politik. Der Roman sollte sich als kritische Edition eines klassischen, fragmentarischen Textes präsentieren, der in Anmerkungen gegliedert ist. Erzählt wird in unüberblickbar wuchernder Verästelung die Geschichte des Ingenieurs und Erdölspezialisten Carlo, der sich durch eine schizoide Spaltung in zwei Individuen mit entgegen gesetzten Eigenschaften verdoppelt, die im Verlauf der Handlung mehrfach die Rollen tauschen und mutieren. Zentral ist etwa die Episode der Verwandlung des zweiten Carlo in eine Frau, die in einer einzigen Nacht auf einer römischen Wiese 20 adoleszente Freier befriedigt. Neben den privaten Verwandlungen und perversen Abenteuern des doppelten Protagonisten ist der Wandel der italienischen Gesellschaft Hauptthema (→ **BÜRGERTUM**): Nicht zuletzt ist *Petrolio* auch das hinfabulierte und bildgewaltige literarische Pendant zu den polemischen Gegenwartsthesen der gleichzeitigen journalistischen Beiträge Pasolinis. ¶ Die Erzählung der Episoden, deren Bogen sich über allerlei mystische Visionen und kosmische Exkurse von einer prähistorischen, antiken Vergangenheit bis in eine apokalyptische und ausserirdische Zukunft spannt, ist durchsetzt von einer kontinuierlichen, bisweilen befremdlichen Diskussion des Erzählers mit dem Leser. Der Roman wird so zum veritablen Anti- oder Metaroman, der die klassische Form der Gattung, auf die er sich durch außerordentlich reiche intertextuelle Bezüge ständig bezieht, unablässig in Frage stellt und negiert.

«... das ist es, was ich schreiben will, ¶ das Werk meines künftigen Lebens – aber auch des vergangenen ¶ – und gegenwärtigen ...»

«... **Alles konnte, in der Poesie, eine Lösung finden** ¶ [...] in jenen Versen, gesättigt mit unmittelbarer Wirklichkeit, ¶ nicht mehr nostalgisch ...»

Pasolinis Werk zeichnet sich aus durch eine aussergewöhnliche Vielfalt der Sprachen, Stile und Gattungen. Die verschiedenen Genres – Lyrik, Roman, Theater, Kino, Essay, Malerei –, die simultan oder aufeinander folgend praktiziert werden, bilden dabei einen einzigen, magmatischen Werkkörper, in dem Formen, Motive und Themen frei zirkulieren. Die Gattungen können bei Pasolini deshalb nicht unabhängig voneinander betrachtet werden. Die einzige Konstante des Schaffens ist der ungebrochene Wille zum poetischen Ausdruck, wobei Poesie der ideale Ort der absoluten und wahren Darstellung einer sich immer entziehenden Wirklichkeit ist. Der Traum von einem umfassenden Ausdruck der Wirklichkeit produziert so den charakteristischen Fluss des pasolinischen Werks, der dem Wirklichkeitsfluss strukturell schliesslich gar nicht so unähnlich ist (→ **FILMTHEORIE**). ¶ Konkret entstand Pasolinis Poesie aus der lyrischen Schrift, der er, wie keiner anderen Gattung, ein Leben lang treu blieb, und die wohl nicht zuletzt auch eine therapeutische Funktion hatte. Während seiner 33jährigen Schaffenszeit hat Pasolini unzählige Gedichte geschrieben und umgeschrieben, die in der Gesamtausgabe ca. 3000 Seiten beanspruchen. Seit allem Anfang ist die Lyrik geprägt durch einen spezifischen Bezug zur Autobiographie (→ **WHO IS ME**). Während Pasolini in der ersten Zeit eine Art Aufspaltung in Dialekt und Hochsprache betrieb, wobei die formalen Ansprüche eher der dialektalen (*La meglio gioventù. Poesie friulane*, 1954), die existentiellen Geständnisse aber der hochsprachlichen Dichtung vorbehalten blieben (*L'usignolo della chiesa cattolica* [1943–1949], 1958), vermischten sich in der späteren Poesie die unterschiedlichsten Register, Formen und Diskurse – Journalismus, Essayistik, Zeitgeschehen, politische Debatten und sogar Drehbücher brachte Pasolini in eine lyrische Form, wobei der autobiografische Hintergrund die Verwurzelung in der Wirklichkeit gewährte. Neben den *Ceneri di Gramsci* von 1957 (→ **CENERI DI GRAMSCI**) sind vor allem *La religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma di rosa* [1961–1964] (1964), *Trasumanar e organizzar* (1971) und *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941–1974* (1975) wichtige Bände.

Pasolinis erster Gedichtband *Poesie a Casarsa* erschien Ende Juli 1942 in einer Auflage von 300 Stück bei der Libreria antiquaria di Mario Landi in Bologna. Die 14 Gedichte sind in friaulisch (→ **FRIAULISCH**) abgefasst und in der Fusszeile in ein prosaisches Italienisch übertragen. Allen gemeinsam ist eine dialogische Anlage. Die geheime Hauptfigur des Bandes ist Narziss, der Doppelgänger des Autors, der sich in verschiedenen Kindes-, Sohnes- und Jünglingsfiguren inkarniert, die er anspricht. Er hält so Zwiesprache mit sich selber, der Mutter, Christus, dem Schicksal und einer stets dämmrigen und regnerischen friaulischen (Klang-)Landschaft mit ihren Feldern, Kanälen, Feuerstellen, Brunnen, Maulbeerbäumen, Schwalben und Glocken. ¶ Casarsa della Delizia, das dem Band den Titel gibt, ist der bäuerliche Heimatort der Mutter Susanna Colussi (→ **MUTTER**), wo die Familie Pasolini seit jeher die Sommerferien verbrachte, um sich schliesslich während der Kriegsjahre ganz dort niederzulassen. 1943 eröffnete Pasolini im benachbarten San Giovanni eine kleine Privatschule, von 1947 bis 1949 unterrichtete er an der Mittelschule in Valvassone. Die Casarsa-Aufenthalte der Jugendjahre waren geprägt vom Kontakt mit einer fremden, bäurisch-archaischen Welt, der Freundschaft mit Bauernjungen, ausschweifenden Fahrradtouren, Baden im Fluss Tagliamento und Dorffesten, die über die Tagebücher Eingang gefunden haben in die postum veröffentlichten Tagebuchromane. ¶ Casarsa ist aber nicht nur der geographisch lokalisierbare Ort der ersten Poesie, sondern vor allem auch das erste Objekt der pasolinischen Ursehnsucht, die das friaulische Dorf in ein poetisches Bild transzendiert: Als ideale Heimat und Inbegriff der verlorenen Kindheit und eines pränatalen, glückseligen Zustandes steht Casarsa so noch in ganz anderer Weise am Anfang des lyrischen Werkes, ausserhalb dessen es – wie jeder poetische Mythos – gar nicht existiert.

«... **Im Jahre 1942 [...] habe ich mein erstes Büchlein mit Versen veröffentlicht ...»**

Obschon Pasolinis Werk ganz entscheidend von einem antibürgerlichen Impuls geprägt ist und er sich zu verschiedenen Zeiten stark gegen die unumstößliche Zugehörigkeit zur bürgerlichen Klasse auflehnte (→ **BÜRGERTUM**), hat sich Pasolini zeitlebens durch sein intellektuelles, literarisches und filmisches Schaffen am bürgerlichen Kulturbetrieb beteiligt, von dem er auch beachtet werden wollte. Trotz seines zurückhaltenden und fast schüchternen Charakters waren seine Projekte von allem Anfang an ambitioniert und das Bewusstsein für die eigene kulturelle Sendung ausgeprägt. Bereits als Gymnasiast plante er zusammen mit Freunden die Literaturzeitschrift *Eredi*, welche nichts Geringeres als die Aufarbeitung und Weiterführung der klassischen italienischen Literaturtradition in einer Vereinigung von Kritik und poetischer Aktivität zum Ziel hatte. Nachdem sich Pasolini in den ersten römischen Jahren auch als origineller und durchaus versierter Literaturkritiker in den wichtigen italienischen Literaturzeitschriften *La fiera letteraria*, *Botteghe oscure*, *Paragone* und *Nuovi argomenti* einen Namen gemacht hatte, liess sich 1955 das Projekt einer eigenen Zeitschrift zusammen mit den alten Bologneser Freunden Leonetti und Roversi endlich realisieren: Die Poesiezeitschrift *Officina* erschien bis 1959 in zwei Serien insgesamt 14 Mal, zeichnete sich durch ausserordentlich prominente Mitarbeiter aus (Fortini, Calvino, Caproni, A. Bertolucci, Luzi, Bassani, Sereni, Volponi, Gadda), diente aber nicht zuletzt auch der Positionierung der Herausgeber im aktuellen literarischen und kulturpolitischen Panorama. ¶ Während seiner gut 30jährigen Karriere ist Pasolini unzählige Male mit Preisen ausgezeichnet worden, von denen der <Premio Viareggio> für die *Ceneri di Gramsci* (→ **CENERI DI GRAMSCI**) vielleicht der wichtigste war. Etliche Male schafften es Romane Pasolinis auch in die Endausscheidung des bedeutenden <Premio Strega>. Aus Protest gegen die Kulturindustrie schlug Pasolini den <Premio Strega> jedoch aus, als er ihn 1968 mit *Teorema* (→ **TEOREMA**) endlich gewann.

«... **Jetzt bin ich kein Literat mehr, ¶ ich meine die andern, habe nichts zu tun ¶ mit ihren Preisen und Zeitschriften** ...»

In den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens wurde Pasolini, der eine regelrechte Berufung zum Skandal zu entwickeln schien, unzählige Male angeklagt. Trotz oft fadenscheiniger oder grotesker Vorwürfe – auf Blasphemie, Obszönität und Diffamierung, aber auch auf bewaffneten Raubüberfall lauteten die Klagen, indirekt ging es aber eigentlich immer um seine Homosexualität und die Normverletzung, die diese in der italienischen Gesellschaft bedeutete (→ **SEXUELLES ANDERSEIN**) – kam es seit dem ersten Prozess 1950 (→ **ROM**) zu insgesamt 33 Strafverfahren, die er – manchmal in zweiter oder dritter Instanz oder durch Begnadigung – zwar alle gewann, aber die ihn dennoch psychisch auslaugten. Von 1960 bis 1975 war Pasolini ununterbrochen in den Händen der Justiz: jeder noch so unwichtige Hinweis wurde verfolgt, jeder noch so unglaubliche Zeuge gegen ihn angehört, die Tatbestände aufgebaut und in den Medien nicht selten mit Bildmaterial aus Filmen illustriert. Angesichts dieser Tatsache scheint die These, dass die langjährige Lynchjustiz durch die italienische Gesellschaft und Presse an Pasolinis Tod zumindest mitschuldig sein dürfte (→ **TOD**), nicht an den Haaren herbeigezogen. ¶ Ein Beispiel: Der Kurzfilm *La Ricotta* (→ **LA RICOTTA**), gegen dessen Drehbuch bereits ein durch den ursprünglich vorgesehenen Produzenten angezetteltes Verfahren lief, wurde am Tag der Erstaufführung <wegen Verunglimpfung der Staatsreligion> beschlagnahmt und Pasolini in einem absurdem Prozess zu vier Monaten Gefängnis verurteilt. Eine in den Drehpausen strippende Magdalena, Rufe wie <weg mit dem Kreuz>, verschiedene Flüche sowie der profane Tod des Laienschauspielers trugen angeblich dazu bei, die christliche Ikonografie des Opfertods zu entweihen. Tatsächlich aber stand die Verfolgung von Pasolinis Film in einem grösseren Zusammenhang politischer Spannungen und kirchlicher Neuerungen. Ein Jahr später wurde Pasolini vom Appellationsgericht, bei dem er Rekurs eingelegt hatte, freigesprochen, da der Tatbestand kein Delikt darstelle. Nach einem weiteren Rekurs wurde der Tatbestand ebenso wie der Freispruch 1967 durch Amnestie unwiderruflich annulliert.

«... **Ich verlor auch diesen Prozess ...»**

«... im Licht der
Augustsonne
im verlassenen
Manhattan ...»

In den Weihnachtsferien 1960/61 bereiste Pasolini zusammen mit Moravia und Morante Indien, Stationen waren Bombay, Neu Delhi, die Malabar-Küste und Kalkutta. Pasolinis Reisebericht erschien als Serie in der Tageszeitung *Il giorno* und später als Buch mit dem Titel *L'odore dell'India*. Auf den Geschmack gekommen, brachen Moravia und Pasolini bereits im Februar 1961 nach Afrika auf. Die Begegnung mit den archaischen Kulturen und den Problemen der dritten Welt war äußerst folgenreich. Als bald kristallisierte sich die dritte Welt als Alternative zur westlichen Zivilisation – zum widerwärtigen Neokapitalismus einerseits, zur politischen Orientierungslosigkeit angesichts der Krise der Linken andererseits – heraus, was sich insbesondere in der Lyrik niederschlug. So beschliesst etwa der Ausruf «Africa! Unica mia alternativa ...» das Gedicht *<Frammento alla morte>* aus *Religione del mio tempo* (1961). Zusammen mit Indien und Südamerika verkörpert Afrika eine farbige, archaische und vorindustrielle Kultur (→ **HEILIGES**), die die weiße, rationalistische und bürgerliche Kultur aufs heftigste kontrastiert und für die Pasolini die gleiche ursprüngliche Sympathie empfand wie wenige Jahre zuvor für die römischen borgate. Diverse Projekte einer filmischen Auseinandersetzung mit der dritten Welt ließen sich aber entweder gar nicht oder bloss annähernd verwirklichen. 1968 drehte Pasolini *Note per un film sull'India*, 1969 entstand *Appunti per un'Orestiade africana*, einer Transposition von Aischylos' *Orestie* nach Afrika.

La Ricotta (1963) ist der dritte Teil des Episodenfilms RoGoPaG der Regisseure Rossellini, Godard, Pasolini und Gregoretti. ¶ Die Ricotta-Episode, die Pasolini während den Dreharbeiten zu *Mamma Roma* (1962) schrieb, vermischt auf spielerische und witzige Weise die unterschiedlichsten formalen und inhaltlichen Elemente, die das römische Werk Pasolinis bislang prägten. Die Episode handelt vom Film im Film und ist nicht zuletzt ein ironisch-parodistisches Selbstporträt: Ein von Orson Welles gespielter Regisseur dreht – wie Pasolini selbst ein paar Monate später – einen Christusfilm und frönt dabei seiner spleenigen Vorliebe für manieristische Malerei, in welcher der Vorwurf des formalen Ästhetizismus anklingt, den Pasolini sich so oft gefallen lassen musste. Belästigt von einem bürgerlichen Journalisten antwortet der Regisseur im Film zynisch mit Sätzen Pasolinis (→ **INTERVIEW**) und rezitiert schliesslich die berühmten Verse *«Ich bin eine Kraft der Vergangenheit»*. Der eigentliche Plot der Episode aber besteht im slapstickartig erzählten Abenteuer eines ausgehungerten Laienschauspielers, der infolge übermässigen Ricotta-Konsums am Kreuz tatsächlich stirbt und so auf den wörtlichen oder metaphorischen Hunger der zu kurz gekommenen Klasse des Subproletariats und auf die Gleichgültigkeit und Grausamkeit des kulturellen Establishment aufmerksam macht. ¶ *La Ricotta* zeichnet sich aus durch eine explizite Thematisierung der Multimedialität. Wie viele andere Werke Pasolinis liegt der *Ricotta*-Stoff in unterschiedlichen medialen Ausführungen und Gattungen vor (Film, Drehbuch, Erzählung), die aufeinander verweisen und sogar noch weitere Techniken thematisieren. Die Kreuzigungsszenen des Films, welche Gemälde der Manieristen Pontormo und Rosso Fiorentino nachstellen, sind farbig gedreht – es ist das erste Mal überhaupt, dass Pasolini mit Farbfilm arbeitet. Farbe und Malerei, aber auch die Darstellung einer Technik in einer anderen (gefilmte Farbe, geschriebene Malerei) sind so heimliche Hauptthemen des Films (→ **ZEICHNEN UND MALEN**).

«... An einem Tag
der ersten sechziger Jahre ¶ [...]
gab ich einem
kleinen Kinokönig
[...] ¶ ein Dreh-
buch mit dem
ländlichen Titel
«Weichkäse» ...»

«... In Rom [...]
tat ich nichts
anderes als zu
leiden und gie-
rig zu arbeiten
...»

Am 28. Januar 1950 floh Pasolini, frühmorgens und wie in einem Roman, allein mit seiner Mutter von Casarsa nach Rom. Nachdem er im Oktober 1949 nach einem Dorffest im benachbarten Ramuscello der «Verführung Minderjähriger und obszöner Handlungen in der Öffentlichkeit» angeklagt wurde (→ **SEXUELLES ANDERSEIN**), wurde das Klima im Friaul zunehmend unlebbar: Wegen «moralischer Unwürdigkeit», die auf den verderblichen Einfluss der dekadenten, bürgerlichen Literatur (Gide, Sartre) zurückgeführt wurde, schloss die PCI den Dichter – nicht etwa den Parteisekretär – Pasolini aus (→ **KOMMUNISMUS**). Wenig später wurde ihm auch der Lehrauftrag in Valvasone entzogen. Im Dezember 1950 zu 3 Monaten Gefängnis verurteilt, wurde Pasolini im April 1952 in zweiter Instanz schliesslich dennoch freigesprochen (→ **PROZESSE**). ¶ Die Flucht aus dem Friaul markiert einen traumatischen Bruch in der Biographie Pasolinis, der sich ohne Geld, Arbeit oder Zukunftsperspektiven in einer fremden Grossstadt wieder fand, deren Anonymität ihm allerdings eine im Friaul undenkbare Freiheit ermöglichte. Während sich die Mutter in der ersten Zeit als Gouvernante verdingen musste, hielt sich Pasolini durch Gelegenheitsjobs in Cinecittà und journalistische Beiträge über Wasser. Neben den persönlichen Schwierigkeiten war die erste römische Zeit aber auch durch die Entdeckung der Stadt und insbesondere der verslumten Vorstädte geprägt, deren Fremdartigkeit und sinnliche Heftigkeit Pasolini in Bann schlugen: Unendlich fasziniert von den Körpern, der Sprache und der archaischen Vitalität der Jungen, mit denen er in den Strassen der borgate Freundschaft schloss und Fussball (→ **FUSSBALL**) spielte, brach schliesslich seine neue Berufung als Erzähler dieser Welt hervor (→ **RÖMISCHE ROMANE**). Über seine journalistischen Arbeiten lernte Pasolini allmählich auch viele wichtige Persönlichkeiten der römischen Literatur und Kulturszene kennen (→ **FREUNDESKREIS**), nach gut einem Jahr fand er eine Anstellung in einer Privatschule in Ciampino, welche seine materiellen Probleme löste.

Der erste römische Roman *Ragazzi di vita* erschien im Mai 1955. Aufgrund des enormen Medieninteresses war die Erstausgabe einen Monat später bereits ausverkauft. Der Roman erzählt in 8 Kapiteln von den Abenteuern der streunenden und halbwilden Jungen der römischen borgate (→ **ROM**). Auf der Schwelle zwischen Kindheit und Adoleszenz, zwischen reinem Instinkt und aufkeimendem Bewusstsein dreht sich der krude Alltag der ragazzi di vita hauptsächlich um Geld- und Warenbeschaffung, Betrug und Diebstahl und um erotische Erlebnisse. Die Akkumulierung von Episoden, Protagonisten, Details und Sprachmaterial erzeugt einen fragmentarisch-repetitiven und entpersonalisierten Effekt. ¶ Sprachlich rekonstruiert der Roman den dialektalen Vorstadt-Slang der römischen borgatari. In minutiösen Feldstudien sammelte Pasolini Wörter, Sätze und Sprechweisen, die zum Teil in einem Glossar am Ende des Buches wiedergegeben sind. In der Methode der freien indirekten Rede (discorso libero indiretto), das heisst: in der mimetischen Adaption der Sprache und des Bewusstseins seiner Protagonisten spiegelt sich einmal mehr der alte Traum von der Überwindung der Klassengrenzen. ¶ Der Roman wurde besonders von der linken Kritik verrissen: man warf Pasolini ein morbides Interesse an Schmutzigem und Unanständigem und eine boshafte verzerrte Darstellung des Proletariats vor. Schliesslich zeigte die Mailänder Staatsanwaltschaft *Ragazzi di vita* wegen angeblich pornographischen Inhalts an. Beim Prozess sind Carlo Bo und Giuseppe Ungaretti Pasolinis Zeugen. Wie so oft lautet das Urteil schliesslich auf Freispruch, da «der Tatbestand keine strafbare Handlung darstellt». ¶ Der zweite Band der geplanten, aber nicht vollendeten römischen Trilogie, *Una vita violenta*, erschien 1959. Im Zentrum steht nun ein einzelner Protagonist mit individuellen Konturen: Im Verlaufe der Romanhandlung entwickelt er ein Bewusstsein für die sozialen Dimensionen der Existenz, wird Kommunist und schmiedet Zukunftspläne. Allerdings endet seine Geschichte tragisch: wie viele andere jugendliche Helden der frühen römischen Werke Pasolinis wird Tommaso plötzlich krank und stirbt vorzeitig (→ **TOD**).
«... *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta* ¶ sind die Titel jener zwei Romane, an denen ¶ der Hass der italienischen Rassisten sich verriet ...»

«... Nie war
Italien wider-
wärtiger ...»

Seinen letzten Film drehte Pasolini zwischen März und Mai 1975. Knapp drei Wochen nach dem Tod des Regisseurs wurde er am Festival in Paris erstmals gezeigt. Noch heute gilt *Salò*, nicht zuletzt wegen der unverhüllten Darstellung von Vergewaltigung, Folter und Mord, als eines der umstrittensten und am schwierigsten verständlichen Werke der Filmgeschichte. ¶ Vorlage für *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* ist Marquis de Sades Roman *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* (1785). In Pasolinis Film ist die Handlung in die faschistische Marionettenrepublik von Salò am Gardasee verlegt. Die vier Protagonisten sind mächtige Vertreter des untergehenden Regimes, die eine Gruppe adolesenter Männer und Frauen mit Hilfe von bewaffneten Soldaten in einer Art Déco-Villa festhalten und – aufgezeigt durch obszöne Erzählungen – quälen, foltern und schliesslich ermorden. In Anlehnung an die Erzählstruktur von Dantes *Inferno* ist der Film in drei Segmente geteilt, in die Höllenkreise der Leidenschaft, der Scheisse und des Blutes. ¶ Es geht in *Salò* um den Zusammenhang von Sexualität und Macht: Die Sexualität ist nicht länger – wie zuletzt noch in den Filmen der später widerrufenen *Trilogia della vita* – ein Fest der Sinne und des Lebens, sondern eine von der Macht auferlegte, schreckliche Pflicht. Tatsächlich ist die Sexualität in *Salò* immer inszeniert: die Aufteilung der Protagonisten bezieht sich im Grunde nicht einmal auf Perversion, sondern stets auf sexualisierte Gewalt, deren eigentliches Ziel die Zerstörung der Sexualität ist. Die Macht der Protagonisten wird solesbar als Metapher der Macht der konsumistischen Zivilisation, welche den Menschen und seinen Körper zur Ware degradiert hat. Nebst der unerbittlichen Macht- und Systemkritik, welche selbst Philosophie und Kunst versagen lässt, ist der Blick des Zuschauers ein untergrundiges Thema: Durch Einstellungen, Kameraführung und einen schlagenden Ästhetizismus wird der Zuschauer automatisch zum voyeuristischen Teilnehmer an den sadistischen Rituale und so zum Komplizen der Täter. Damit entlarvt Pasolini den teuflischen Mechanismus des filmischen (und televisiven) Mediums, welcher durch den Blick auf die Gräuel der Welt den Zuschauer zum Mitschuldigen macht.

Das sexuelle Anderssein ist der eigentliche Schlüssel zu Pasolinis Persönlichkeit. Nach der traumatischen Erfahrung des Ausstosses aus der Gesellschaft aufgrund des Skandals seiner Homosexualität (→ ROM) wurde das Anderssein im Schlüsselwort *diverso* zum entscheidenden Antrieb, der sich nicht auf die Sexualität beschränkte: einerseits wandte sich Pasolini generell den Verstossenen und Marginalisierten zu, andererseits provozierte er das eigene Ausgeschlossensein und die eigene Stigmatisierung auf allen denkbaren, psychologischen, sozialen und politischen Ebenen immer von Neuem. ¶ Die Entdeckung und das Eingeständnis der Homosexualität ist das Hauptthema der 1946 begonnenen Tagebücher, der *<Quaderni rossi>*. Euphorie und Begehren kommen ebenso zur Sprache wie Angst und Schuldgefühle. Den Stoff der *<Quaderni rossi>* arbeitete Pasolini später in die beiden ersten Romane *Atti impuri* und *Amato mio um*, die allerdings erst posthum erschienen. Eine besondere Bedeutung kommt den *<Quaderni rossi>* auch als Vorbereitung des Coming-outs zu. Im Brief an die Freundin Silvana Mauri vom August 1947, wo er das Wort 'omosessuale' erstmals auf sich selber bezog, verwies er auf die roten Ecken des geheimen Heftes, das bei ihren Begegnungen aus seiner Jackentasche ragte. ¶ Nach dem Umzug nach Rom fand Pasolini für sich eine duale Praxis seines sexuellen Andersseins: Sublimation in pädagogischer Leidenschaft einerseits, exzessives Ausleben der Promiskuität andererseits. Als Thema kehrt die Homosexualität erst Ende der 60er Jahre im filmischen Medium – mit unerwarteter visueller Heftigkeit, als Metapher der Lebensfreude (*Trilogia della vita*) – zurück. Tatsächlich aber ist sie auch im Theater und anderen Werken in den Diskursen des Andersseins und des Verstosses gegen die Ordnung impliziert. Im Roman *Petrolio* (→ PETROLIO) schliesslich kommt Pasolini auf die autobiographische Dimension des Themas zurück. ¶ Der neuen gesellschaftlichen Toleranz gegenüber der Homosexualität in den 70er Jahren stand Pasolini insgesamt eher misstrauisch gegenüber, da er sie – wie die sexuelle Befreiung überhaupt – als perfide Strategie der konsumistischen Macht interpretierte.

«... ich lebte
wie ein zum
Tode Verurteilter
leben kann, ¶
immer mit jenen
Gedanken wie
eine Sache
am Leib»

«... Was meine
künftigen
Werke betrifft,
(...) ¶ du wirst
sehen (...) wie
eines Tages
ein junger
Mann kommt
...»

Teorema, dessen Stoff Pasolini bereits in *«Who is me»* skizzierte (→ WHO IS ME), erschien im März 1968 zuerst als Buch, der Form nach ein Mittelding zwischen Drehbuch und Roman. Der Film mit dem gleichen Titel lief im September desselben Jahres am Filmfestival in Venedig, wo er zunächst ins Kreuzfeuer der Auseinandersetzungen um das Festival und die Studentenunruhen geriet, darauf wegen Obszönität beschlagnahmt wurde, um schliesslich ein paar Monate später mit dem Preis des *«Office Catholique International du Cinéma»* ausgezeichnet zu werden. Aus Protest gegen die Machenschaften des kulturellen Establishments schlug Pasolini schliesslich auch den Premio Strega aus, der dem Roman zugesprochen wurde. ¶ Der Titel *Teorema* spielt an auf die Parabel, die der Inhalt demonstriert. Ausgangspunkt ist die in Szene gesetzte Hypothese der leibhaftigen Erscheinung Gottes in der neokapitalistischen Gegenwart und die verheerenden Folgen des Wunders. Als mysteriöser, jünglingshaft schöner und mütterlich gütiger Gast kommt Gott in eine grossbürgerliche Familie, deren Mitglieder in Liebe zu ihm entbrennen. Für alle wird die auch sexuelle Begegnung mit dem Gast zum Wendepunkt des Lebens. Jede der fünf Figuren bricht nach dessen plötzlicher Abreise mit der eigenen Existenz: Die Unfähigkeit, die Begegnung mit dem Fremden und dem Heiligen in ihr Leben aufzunehmen und die untergründige Lächerlichkeit, der Pasolini die bürgerlichen Figuren preisgibt, macht den Film zu einem polemischen Requiem auf ein Bürgertum, das seiner Seele beraubt und dem Untergang geweiht ist (→ BÜRGERTUM). In verschiedenen Korollaren wird im zweiten Teil der Abstieg der Figuren vorgeführt: Die Tochter wird zum Psychiatriefall, der Sohn scheitert beim Versuch, seine künstlerische Berufung zu verwirklichen, die Mutter verliert sich auf der Suche nach jungen Männern, mit denen sie den heiligen Akt wiederholen könnte, der Vater schenkt seine Fabrik den Arbeitern, entblösst sich im Mailänder Bahnhof und begibt sich auf einen symbolischen Marsch durch die Wüste. Einzig die aus bäuerlichen Verhältnissen stammende Bedienstete, die sich eine ursprünglich-volkstümliche Vertrautheit mit dem Heiligen bewahrt hat, vermag der Begegnung einen (wenn auch sehr traditionellen) Sinn zu verleihen (→ HEILIGES).

Im März 1966 – während der Arbeit am Film *Uccellacci e uccellini* – wurde Pasolini von einem Magengeschwür für einen Monat ins Bett gezwungen. Während dieser Zeit skizzierte er 6 Theater-Texte (die Tragödien: *Orgia*, *Bestia da stile*, *Pilade*, *Calderòn*, *Affabulazione* und *Porcile*). Im Bezug auf den eigenen künstlerischen Ausdruck verstand Pasolini das Theater zunächst als Vorwand, um – mit dazwischen geschalteten Personen – Verse zu schreiben. Immer mehr erschien ihm die Form des Theaters dann als Möglichkeit eines aktiven Protestes gegen die Massenkultur, da es als einziges aller Massenmedien nicht serienmäßig reproduziert werden kann. ¶ Inhaltlich geprägt sind die Theaterproduktionen von der Auseinandersetzung mit der Situation des Bürgertums (→ BÜRGERTUM), entsprechend oft geht es um Vaterfiguren, Macht und Gewalt. Das pasolinische Theater steht aber auch in engem Zusammenhang mit den theoretischen Diskursen der Mündlichkeit und der Sprache der Wirklichkeit, wie sie in den parallel entstehenden Texten von *Empirismo eretico* expliziert werden (→ FILMTHEORIE). Neben der Poesie und dem Kino ist das Theater so ein weiterer Versuch der Auslotung des Kontrastes zwischen der Sprache der Wirklichkeit und der immer defizitären menschlichen Sprache. ¶ Im *«Manifesto per un nuovo teatro»* (1968) theoretisierte Pasolini seine Theater-Idee in 43 Punkten. Als *«Theater des Wortes»* grenzt sich das neue Theater gegen das bürgerliche *«Theater des Geschwätzes»* und das avantgardistische *«Theater der Geste und des Schreis»* ab. Im Zentrum stehen der Ideenaustausch sowie der literarische und politische Kampf. Entsprechend wird der Zuschauer als gleichberechtigtes Gegenüber des Autors verstanden, während der Schauspieler als lebendiges Vehikel des Textes fungiert, der in der Sprache der Handlung und des Körpers die Wirklichkeit in Szene setzt. ¶ Nach dem Misserfolg der *Orgia*-Inszenierung 1968 kehrte Pasolini dem Theater für immer den Rücken, da er zur Einsicht kam, dass man dieser Kunstform entweder das ganze Leben widmen oder ganz auf sie verzichten müsse.

«... ich ver-
schweige, mein
Freund, was ich
in Standliedern,
Episoden ¶ und
Chören, anstelle
von Überblen-
dungen, ¶ schrei-
ben werde über
das Schweigen
von *Pylades* ...»

«... weil Drogen, Ekel, Wut, ¶ Selbstmord, ¶ zusammen mit der Religion, die einzige verbliebene Hoffnung sind ...»

Pasolini wurde in der Nacht vom 1. auf den 2. November 1975, nach einem letzten Interview (→ **INTERVIEW**) und einem Essen mit Ninetto (→ **NINETTO**), auf einem Sportplatz in Ostia brutal ermordet: mit einem Stock bis zur Unkenntlichkeit verprügelt, mit dem eigenen Auto mehrfach überfahren. Der siebzehnjährige, geständige Pino Pelosi wurde als einziger schuldig gesprochen, obwohl er den Mord – aufgrund verschiedener Indizien – nicht allein begangen haben konnte. 2005 widerrief Pelosi in einer TV-Show, ohne Licht in das 30 Jahre zurückliegende Geschehen zu bringen. Trotz der Wiederaufnahme der Ermittlungen Mitte 2007 wird vermutlich nie abschliessend geklärt werden, ob Pasolini einer politischen Verschwörung, einer Lynchjustiz oder der latenten Kriminalität des homosexuellen Strichermilieus zum Opfer gefallen ist. ¶ Tatsache ist, dass Pasolini durchaus mit der Vorstellung seines gewalt samten Todes vertraut war und diesen in mehreren Texten poetisch vorweggenommen hat. Der Tod war seit jeher ein wichtiges Thema des Werks. Bereits die friaulische Jugendlyrik ist von einer deutlich funeralen Stimmung geprägt, es wimmelt von Toten. Im parallel entstandenen, hochsprachlichen *Usignolo*-Bändchen vereinigt sich in der Identifikationsfigur des gekreuzigten Christus die Lust am Morbiden mit einem erotischen Impuls. Eine neue Dimension erlangt das Motiv des Todes in den römischen Romanen (→ **RÖMISCHE ROMANE**) und in den ersten Filmen, wo die Protagonisten fast ausnahmslos frühzeitig und tragisch ums Leben kommen. In seinen Essays zum Film (→ **FILM-THEORIE**) theoretisiert Pasolini den Tod schliesslich – in Analogie zum Schnitt und der Montage des filmischen Materials – als notwendige Begrenzung der Einzelexistenz, die diese aus der Kontinuität des Wirklichen ausschneidet und zu einer Geschichte, d.h. expressiv und erzählbar macht. Wenn Pasolini den expressiven Akt – zunächst auf einer stilistisch-theoretischen Ebene – mit einem Akt der Selbstverletzung und des Selbstmordes vergleicht, klingt darin aber doch auch die tatsächlich praktizierte, exhibitionistische Strategie der kontinuierlichen gesellschaftlichen Provokation an, die zu seinem gewalt samten Tod wahrscheinlich beigetragen hat.

Carlo Alberto Pasolini (1892–1958) stammte aus einem verarmten Adelsgeschlecht aus Ravenna, wurde unter Mussolini zum überzeugten Faschisten und machte Karriere als Berufsoffizier. Für den Sohn war der oft abwesende, bisweilen unberechenbar gewalttätige und faschistische Vater die erste Verkörperung der Macht. Nicht nur die politische Dimension, sondern auch die militant antibürgerliche Haltung des pasolinischen Werks ist in unmittelbarem Zusammenhang mit der (klassischen) Rebellion des Sohnes gegen diese väterliche Macht zu sehen. Seit den 60er Jahren führte Pasolini den Vaterhass aber auch auf eine fröhliche Liebe und eine verdrängte erotische Komponente zurück. Zeitgleich rückten exemplarische Vater-Sohn-Beziehungen ins Zentrum des Werkes (*Uccellacci e uccellini*, *Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*). Ein Schlüsseltext ist diesbezüglich gerade auch das Poem <Who is me> (→ **WHO IS ME**), in dem die biographische (Liebes-) Beziehung zum Vater erstmals thematisch wird. ¶ Als Jugendlicher stand Pasolini dem Faschismus lange Zeit relativ gleichgültig und unkritisch gegenüber, während er ihn später heftig verurteilte. Die *Poesie a Casarsa* (→ **POESIE A CASARSA**) waren eine wichtige Station auf dem Weg dieser Entwicklung. Ihre Widmung an den Vater war vor allem insofern widersprüchlich, als die Wahl des Friaulischen (→ **FRIAULISCH**) in psychologischer, sprachlicher und politischer Hinsicht deutlich einen subversiven Akt gegen die väterliche Ordnung darstellte. Die politische Tragweite der Sprachwahl soll Pasolini allerdings erst nachträglich erkannt haben, als Continis Rezension seines Bändchens nicht wie geplant in der gewichtigen italienischen Literaturzeitschrift *Primato*, sondern in der Schweizer Tageszeitung *Corriere del Ticino* erscheinen musste, da der Faschismus Dialekte und andere regionale Partikularismen als Zeichen der gescheiterten nationalen Einheit ablehnte. In einem Text von 1970 erklärte Pasolini die eigentliche Entstehung seines antifaschistischen Bewusstseins genau aus dieser Episode.

«... Ich muss hinzufügen, dass mein Vater den Faschismus bejahrte ...»

Pasolini verfasste das Gedicht *<Who is me>* im August 1966 bei einem Aufenthalt in New York, in einem Alter von 44 Jahren. Im längeren Poem, dem er später – in Anlehnung an seinen erfolgreichsten Gedichtband *Le ceneri di Gramsci* – den Titel *<Il poeta delle ceneri>* (*<Der Dichter der Asche>*) hinzufügte, gibt Pasolini vor, auf die Fragen eines amerikanischen Journalisten nach seinem Leben und Werk zu antworten. Durch die Kombination von biographischen und werkgeschichtlichen Eckpunkten und die Vorschau auf zukünftige Werke (→ **FRIAULISCH**), wird das lediglich posthum veröffentlichte Gedicht zum herausragenden Beispiel einer ganzen Serie poetischer Selbstporträts, die Pasolinis Werk durchziehen. ¶ Seit den poetischen Anfängen war die Autobiographie – auch jenseits des überstrapazierten Paradigmas der Einheit von Leben und Werk – ein zentraler Aspekt des pasolinischen Schaffens. Während sich die frühe friaulische Lyrik insgesamt aus der narzisstischen Selbstbespiegelung nährte, entstand die erste Prosa aus dem Tagebuch. Viele der späteren römischen Gedichte und insbesondere die *Ceneri-Gedichte* (→ **CENERI DI GRAMSCI**) haben einen strikt autobiographischen Hintergrund, insofern sie die Widersprüche zwischen dem Individuum und der umgebenden Welt thematisieren. Ab Mitte der 60er Jahre wurden mythobiographisch stilisierte Selbstporträts und fingierte Interviews (→ **INTERVIEW**), aber auch Selbstinterpretationen und Selbstkommentare zur veritablen Stategie, die nicht nur den Werkfluss am Leben erhielten, sondern auch die neokapitalistische Medialisierung der Autorfigur aufs Korn nahmen.

«... Doch ich schreibe nur ein **¶** bio-bibliografisches Gedicht ...»

1922

Pier Paolo Pasolini wird am 5. März in Bologna als Sohn des Infanterieoffiziers Carlo Alberto Pasolini und der Grundschullehrerin Susanna Colussi geboren.

1923

Umzug der Familie nach Parma
Bis 1936 häufige Ortswechsel,
bedingt durch den Beruf des
Vaters || Sommerferien in
Casarsa della Delizia im Friaul,
dem Heimatort der Mutter

1925

Geburt des Bruders Guido
in Belluno

1929

Schreibt als Siebenjähriger
erste Gedichte.

1931

Eintritt ins Progymnasium in
Conegliano, danach in Cremona
und Reggio Emilia

1936

Rückkehr der Familie nach
Bologna, Besuch des klassischen
Gymnasiums

1939

Abitur in Bologna || Beginn des
Studiums der Kunstgeschichte,
Literatur und romanischen
Philologie in Bologna

1941

Erste Zeichnungen || Projekt
einer eigenen Literaturzeit-
schrift *Eredi*

1942

Gründung der Zeitschrift
Il setaccio || *Poesie a
Casarsa* (erster Lyrikband,
in friaulischer Sprache)

1943

Umzug nach Casarsa wegen
des Kriegsgeschehens
in Bologna || Kurzer Wehr-
dienst bis zum Waffenstill-
stand zwischen Italien
und den Alliierten

1944

Gibt in Casarsa zusammen
mit seiner Mutter kosten-
losen Privatunterricht. ||
Gründung einer «Akademie
der friaulischen Sprache»,
Zentrum zur Förderung der
friaulischen Literatur
und Kultur || *I turcs tal
Friùl / Die Türken im Friaul*
(Theaterstück in friaulischer
Sprache)

1945

Promotion über den Dichter
Giovanni Pascoli (eine
kunsthistorische Doktorar-
beit über die zeitgenössische
italienische Malerei von
Carlo Carrà, Filippo De Pisis
und Giorgio Morandi bei
Roberto Longhi war im Krieg
verloren gegangen) ||
Anstellung als Lehrer an
einer Mittelschule bei
Casarsa || Ermordung des
Bruders Guido im Partisanen-
kampf || Rückkehr des
Vaters aus dem Krieg ||
Diarii (Lyrik)

1946

I pianti (Lyrik) || *Dov'è la
mia patria* (Lyrik)

1947

Aktive politische Tätigkeit in
der Region, Beschäftigung
mit den Schriften von Antonio
Gramsci, Eintritt in die
Kommunistische Partei (PCI)

1949

Anzeige wegen »obszöner
Handlungen«, wird als Lehrer
gekündigt || Parteiausschluss ||
Überstürzte Übersiedlung nach
Rom zusammen mit der Mutter

1950

Schwieriger Neuanfang
in Rom || Interesse für das
Leben in den Armenvierteln
(Borgate) der Stadt || Beginn
regelmäßiger Veröffentli-
chungen bei verschiedenen
Zeitungen

1951

Nachzug des Vaters nach Rom
in die gemeinsame Wohnung ||
Lehrer in einer Privatschule
in Ciampino bei Rom ||
Bekanntschaften mit Jungen
aus den Borgate, Beginn der
Freundschaft mit Sergio Citti
und seinem Bruder Franco ||
Mitarbeiter eines Literatur-
programms im Radio

1952

Arbeit an den zwei Auftragsan-
thologien für das Verlagshaus
Guanda || *Poesia dialettale del
novecento* (Anthologie italieni-
scher Dialektlyrik)

1953

Zusammenarbeit mit Giorgio
Bassani beim Drehbuch von
Soldatis *La donna del fiume* ||
Tal cœur di un frut (Lyrik)

1954

Umzug der Familie Pasolini ins
Quartier Monteverde Nuovo ||
Dal diario (Lyrik) || *La meglio
gioventù* (Lyrik)

1955

Die Veröffentlichung von
Ragazzi di vita löst einen
Skandal aus, erste Prozesse. ||
Gründung der Literaturzeit-
schrift *Officina* || Mitarbeit
am Drehbuch für den Film
Il prigioniero della montagna
(Flucht in die Dolomiten) von
Luis Trenker || Beginn der
Freundschaft mit den Schrift-
stellern Elsa Morante
und Alberto Moravia || *Ragazzi
di vita* (Roman) || *Canzoniere
italiano* (Anthologie italieni-
scher Volkslieder)

1956

Mitarbeit an diversen Dreh-
büchern bis 1960 (u.a. an
Federico Fellinis *Le notti
di Cabiria*, Mauro Bolognini
La Notte brava) || Aufgabe
des Lehrberufes

1957

Auszeichnung mit dem
Literaturpreis Premio Viareggio
für die Gedichtsammlung
*Le ceneri di Gramsci /
Gramsci's Asche* (Lyrik)

1958

Beginn der Freundschaft mit Laura Betti || Tod des Vaters || *L'usignolo della Chiesa Cattolica / Die Nachtagall der katholischen Kirche* (Lyrik)

1959

Anklage nach einem Epigramm über Papst Pius XII. in der Zeitschrift *Officina* || Bruch mit dem Verleger Bompiani || *Una vita violenta* (Roman)

1960

Wöchentliche Kolumne in der kommunistischen Zeitschrift *Vie nuove* bis 1965 || Mehrere Prozesse wegen Obszönität im Roman *Una vita violenta* || Arbeit am Drehbuch zu *Accattone* || Im Winter erste Indienreise mit Moravia und Morante || *Passione e ideologia* (literaturkritische Essays) || *Aischylos, L'orestiade* (Übersetzung)

1961

Beginn der Reisen in Länder der Dritten Welt mit Alberto Moravia und Elsa Morante || Debüt als Filmregisseur || Erfolg mit dem ersten Film *Accattone* auf der Biennale von Venedig || Anzeigen wegen Verführung Minderjähriger, zumeist folgenlos || *La religione del mio tempo* (Lyrik) || *Accattone* (Drehbuch und Film)

1962

Dreharbeiten zu *La ricotta* || erstes Zusammentreffen mit dem damals 14jährigen Sohn kalabrischer Bauern Ninetto Davoli || Beginn einer intensiven Freundschafts- und Liebesbeziehung || Zusammenarbeit bei fast allen Filmen || *Il sogno di una cosa* / *Der Traum von einer Sache* (Roman) *L'odore dell'India* (Reisebericht) *Mamma Roma* (Drehbuch und Film) *La Ricotta / Der Weichkäse* (Film)

1963

Nach der Uraufführung von *La Ricotta* langwieriger Prozess, Verurteilung wegen Blasphemie und Beschlagnahmung des Films || Beginn der Arbeit am Roman *La Divina Mimesis* (Veröffentlichung 1975), einer eigenen Version von Dantes *Divina Commedia* (Göttliche Komödie) || Umzug in die Via Eufrate in Stadtviertel Eur || *La rabbia* (Film) || *Comizi d'amore* / *Gastmahl der Liebe* (Film) || *Plautus, Il vantone* (Übersetzung)

1964

Idee und Drehbuch für den (nicht realisierten) Film *Il padre selvaggio* || Dreharbeiten zu *Il Vangelo secondo Matteo* in Matera, Süditalien || Filmfestival in Venedig, großer Erfolg mit *Il Vangelo secondo Matteo*, Preis des Office Catholique International du Cinéma || Mit dem Aufsatz «Nuove questioni linguistiche» Beginn der Kritik am kulturellen Niedergang Italiens || *Poesia in forma di rosa* (Lyrik) || *Sopralluoghi in Palestina* (Film, Uraufführung: 1965) || *Il Vangelo secondo Matteo / Das 1. Evangelium nach Matthäus* (Drehbuch und Film)

1965

Vortrag über das Kino der Poesie am Filmfestival in Pesaro, lernt Roland Barthes kennen || Dreharbeiten zu *Uccellacci e uccellini* in der Nähe von Rom, Zusammenarbeit mit dem Komiker Totò || *Poesie dimenticate* (Lyrik) || *Ali dagli occhi azzurri / Ali mit den blauen Augen* (Prosa) || *Potentissima Signora* (Lieder und Dialoge für Laura Betti) || *Uccellacci e uccellini* / *Große Vögel – Kleine Vögel* (Drehbuch und Film)

1966

Pasolini übernimmt mit Alberto Moravia die Leitung der Literaturzeitschrift *Nuovi Argomenti* || Magengeschwür, während der einmonatigen Rekonvaleszenz beschäftigt er sich mit Stoffen der griechischen Tragödie und beginnt Theaterstücke zu schreiben || Erster Besuch in New York, Treffen mit Allen Ginsberg, Entstehung des Poems «Who is me» Drehortsuche in Marokko für *Edipo re* || Tod von Totò || *La terra vista dalla luna / Die Erde vom Mond aus gesehen* (Kurzfilm)

1967

Dreharbeiten zu *Edipo re* in Norditalien und Marokko || *Che cosa sono le nuvole?* (Film) *Edipo re* (Drehbuch und Film)

1968

Wöchentliche Rubrik *Il Caos* in der Zeitschrift *Tempo* || Uraufführung von *Teorema* auf der Biennale von Venedig, Verbot durch den Vatikan wegen Obszönität, später Freigabe || Uraufführung von *Orgia* in Turin Polemik gegen die Studentenbewegung in der Zeitschrift *L'Espresso* mit dem Gedicht «Il PCI ai giovani!» || *Teorema* (Roman, Drehbuch und Film) || *La sequenza del fiore di carta* (Film) || *Appunti di viaggio per un film sull'India* (Fernsehproduktion) || *Orgia* (Theaterstück)

1969

Dreharbeiten zu *Medea* in der Türkei, der Toskana und in der Lagune von Grado || Beginn der Freundschaft mit Maria Callas, Callas-Porträtserie || *Pasolini on Pasolini* (Interviews) || *Porcile / Der Schweinestall* (Film) || *Appunti per un'orestia africana* (Film) || *Medea* (Drehbuch und Film)

1970

Afrikareise mit Alberto Moravia, Dacia Maraini und Maria Callas || Kauf des Turms von Chia, der sein Rückzugsort wird || Beginn der Arbeit am Romanprojekt *Petrolio* (Veröffentlichung 1992) || Dreharbeiten zu *Il Decameron* in Neapel und Umgebung || Wiederaufnahme der Malerei || *Poesie* (Lyrik) || *Il Decameron* (Film)

1971

Nach der Uraufführung von *Il Decameron* Anzeigen wegen Obszönität || Dreharbeiten zu *I racconti di Canterbury* in Essex und Rom || *Trasumanar e organizzar* (Lyrik) || *I racconti di Canterbury / Pasolinis tolldreiste Geschichten* (Film) || *Appunti per un romanzo dell'immondezza* (Fernsehproduktion, Dokumentarfilm)

1972

Unterstützung eines Films der außerparlamentarischen Gruppe «Lotta Continua» (*Dodici Dicembre*) || *Empirismo eretico / Ketzerschriften* (Essays)

1973

Zahlreiche Beiträge in den großen italienischen Tageszeitungen, unter anderem im *Corriere della Sera*, gesammelt in *Scritti corsari* (Freibeuterschriften) und *Lettere luterane* (Lutherbriefe) || Verlagswechsel von Garzanti (Mailand) zu Einaudi (Turin) || Heirat von Ninetto Davoli || Dreharbeiten zu *Il fiore delle mille e una notte* in Äthiopien, Persien, Nepal, Nord- und Südjemen (nach *Il Decameron und I racconti di Canterbury* Teil 3 der «Trilogie des Lebens») || *Il fiore delle mille e una notte / Erotische Geschichten aus 1001 Nacht* (Film) || *Le mura di San'a* (Dokumentarfilm) || *Calderón* (Drama)

1974

Arbeitet an den Filmprojekten *Porno-theo-kolossal* und *San Paolo*, beide nicht vollendet (fragmentarische Veröffentlichung von San Paolo 1977)

1975

Dreharbeiten zu *Salò o le 120 giornate di Sodoma* in Salò, Bologna, Rom (Cinecittà) Distanzierung von der «Trilogie des Lebens» || 2. November: Auffindung von Pasolinis Leiche in der Nähe von Ostia || Festnahme des 17jährigen mutmaßlichen Mörders Giuseppe («Pino») Pelosi || 5. November: Beisetzung auf dem Friedhof von Casarsa || *La nuova gioventù* (Lyrik, Neubearbeitung von *La meglio gioventù*) || *La Divina Mimesis* (Roman) || *Scritti corsari / Freibeuterschriften* (Aufsatzsammlung) || *Salò o le 120 giornate di Sodoma / Die 120 Tage von Sodom* (Film)

Die Angaben zu Leben und Werk wurden mit freundlicher Genehmigung der Autoren Bernhart Schwenk und Benjamin Meyer-Krahmer der Publikation «P.P.P. – Pasolini und der Tod», München 2005, entnommen.

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung
«Pier Paolo Pasolini. Wer ich bin – Qui je suis»
Museum Strauhof, Zürich (18.3. bis 1.6.2009)
Centre Dürrenmatt Neuchâtel (14.6. bis 6.9.2009)
Literaturhaus und Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin
(17. September – 22. November 2009)

KONZEPT: Peter Erisman und Ricarda Gerosa

TEXTE: Ricarda Gerosa

REDAKTION: Peter Erisman

KOORDINATION: Roman Hess,

Beate Schlichenmaier, Antje Popp

GESTALTUNG: chezweitz & roseapple, Berlin

Rose Epple, Susanne Stetzer

Die abgedruckten Fotografien stammen aus dem Archiv
Pier Paolo Pasolini der Cineteca in Bologna.

IMPRESSUM AUSSTELLUNG

Eine Koproduktion zwischen der Stadt Zürich (Museum Strauhof) und dem Centre Dürrenmatt Neuchâtel.

DIREKTION ZÜRICH: Roman Hess

Das Museum Strauhof dankt dem Istituto

Italiano di Cultura di Zurigo für die Unterstützung.

DIREKTION NEUCHÂTEL: Janine Perret Squaldo

Das Centre Dürrenmatt dankt folgenden Institutionen

für die Unterstützung: la Loterie romande, Sandoz

Fondation de Famille, Stanley Thomas Johnson Stiftung

KURATOREN: Peter Erisman und Ricarda Gerosa

SZENOGRAPHIE UND GESTALTUNG:

chezweitz & roseapple, Berlin, Detlef Weitz und Rose Epple
mit Richard Fulton und Susanne Stetzer

AUSSTELLUNGSBAU: Kubix Berlin

LICHT: Mati AG

LEIHGEBER:

Graziella Chiarcossi, Rom, Nichte und Erbin von Pasolini

Fondo Pasolini / Gabinetto Vieusseux, Florenz

Archivio Pier Paolo Pasolini an der Cineteca, Bologna

Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia (Friaul)