

---

Dietmar Voss

## Pasolini, Maria Callas und die tellurischen Mächte

---

Als der Filmproduzent Franco Rossellini 1969 den Kontakt zwischen Pasolini und Maria Callas herstellte, brachte er nicht nur zwei der außergewöhnlichsten Künstler des 20. Jahrhunderts – beide stolz und zerbrechlich, archaisch und modern – für die Arbeit am Set von Pasolinis Euripides-Verfilmung *Medea* zusammen. Zugleich ergab sich dadurch eine intersubjektive Konstellation, die – im Schmelztiegel einer intensiven, aber tragischen Freundschaft und Zuneigung – den mythischen Unterstrom hervorquellen ließ, der die besondere Existenz und das künstlerische Werk Pasolinis gleichermaßen grundiert und zusammenschmiedet. Es ist das Magma der tellurischen Mächte, das die Verschmelzung von Leben und Poesie zu einer »corporeità pasoliniana«, zur pasolinispezifischen »Körperlichkeit der poetischen Aktion« (Giovanni Giudici) erhellen kann, ohne sie einem subjektiven Willkürakt zuzuschreiben.

Zunächst wurden auf beiden Seiten Erwartungen enttäuscht: Pasolini hatte sich eine tragische Heroine und mütterliche Rachefigur vorgestellt, in die sich die Züge der Medea, die Maria Callas seit 1953 in Luigi Cherubinis gleichnamiger Oper an der Mailänder Scala verkörperte, eingebrannt hatten. In der Begegnung entdeckte er unter der öffentlichen Maske der Diva, vom Boulevard seit ihrer Verstoßung von Onassis' Yacht Christina zu einer Soap-opera-Medea stilisiert, ein schüchternes, naives Mädchen, das mitunter in der Zauberwelt der Märchen zu leben scheint, das Reichtum, Macht, Edelsteine in kindlicher Ehrfurcht bewundert. Die Callas hingegen erwartete einen kommunistischen Intellektuellen und Barrikadenkämpfer und entdeckte in der Begegnung einen sanftmütigen, zuweilen verspielten Mann voller Melancholie. Als sie sich gegenseitig Episoden ihrer Lebensgeschichten erzählen, spürt Pasolini, dass Maria Callas in ihm den Mann, den väterlichen Mann, eine väterliche Kraft und Schutzmacht sucht, und er versteht intuitiv, dass ihr Begehren auf Vaterfiguren fixiert ist. »Chi c'è, in quel VUOTO DEL COSMO/ che tu porti nei tuoi desideri e conosci?/ C'è il padre, sì, lui!« (*Timor di me?*)<sup>1</sup> In einer »Neufassung« dieses an Callas gerichteten Gedichts gibt er gleichzeitig zu verstehen, dass er der angesprochenen Identifikation und damit der Frau Maria Callas nicht gerecht werden kann: »Tu sorridendo a me sorridi a lui [al padre!]/ Ma io non ho mai potuto essere lui« (Indem du mir zulächelst, lächelst du ihn [den Vater] an! Doch ich habe nie er

sein können).<sup>2</sup> Allerdings begreift Pasolini die Sehnsucht seiner Freundin umso besser, als sich auch in seiner Wunschdynamik die Leerstelle des geliebten/liebenden Vaters findet, sich daher in dieser Leere die Dynamik der beiden Wünschenden trifft.

*Maternitäre Prägungen.* – So verschieden die Lebenswege von Maria Callas und Pasolini auch sind, einen gemeinsamen Nenner haben sie: die alles andere in den Schatten stellende, überragende Prägung durch die Mutter. Im Fall Pasolinis ist es die maß- und grenzenlose Liebe, in die seine Mutter Susanna Colussi den Sohn einhüllt: Aus einer friaulischen Bauernfamilie mit »matriarchalischem Muster« stammend, hegte sie gegenüber ihrem Mann, einem faschistischen Offizier, Kleinbürger mit aristokratischen Allüren und Hang zum Jähzorn, eine tief verwurzelte Abneigung und übertrug all ihre libidinösen Energien auf die beiden Söhne, besonders auf Pier Paolo, den sie mit Liebe und Zärtlichkeit überschüttete. Eine solch bedingungslose Liebe blieb Maria Callas unbekannt. Ihre Mutter, Evangelia Kalogeropoulos, lehnte das Kind zunächst ab: Sie grollte ihrem Mann, weil er sie, die Schwangere, zwang, von Griechenland nach New York auszuwandern, – wie Medea – ihre Heimat und Familie aufzugeben, um einem Mann übers Meer zu folgen; sie grollte aber auch dem in der Neuen Welt geborenen Kind, weil es sich nicht als der erwartete Ersatz für ihren drei Jahre zuvor an Typhus verstorbenen Sohn, mithin auch nicht als das erhoffte Heilmittel für die zerrüttete Ehe erwies. Das Mädchen wuchs in der Gewissheit auf, an sich nicht liebenswert zu sein. Es lernte früh, dass es nur dann wert sei, geliebt zu werden, wenn es sich dem Wunschbild der Mutter: ein singendes Wunderkind, eine allseits bewunderte Sängerin, annäherte. Die Last dieser Liebes-Bedingung brachte ein zivilisatorisches Spitzenprodukt des Koloratursoprans hervor; aber auch »ein zitterndes und zuckendes Bündel allzuleicht verletzter Gefühle. Ihre Stärke hatte ihre Wurzeln in ihrer Schwäche.«<sup>3</sup> Seit dem siebten Lebensjahr von der Mutter zum öffentlichen Singen abgerichtet, entsteht ihr Singen, auch als sie längst weltweiten Ruhm erlangt hat, immer aus Angst und Panik, ist die öffentliche Anerkennung eine Erlösung, die immer wieder neu schmerzhaft erungen werden muss. »Je größer mein Ruhm, desto schlimmer die Angst«, so die Göttliche in einem Interview Anfang der 60er Jahre.

Die intime Gemeinschaft mit der Mutter eröffnet Pasolini als Kind eine poetische Welt: Die Dinge, umrauscht vom mütterlichen Gesang, Erzählstrom, sind nicht einfach da, nicht starr vorhanden, in sich und gegeneinander versunken, sondern schwimmen in beseelten Zusammenhängen und Übergängen, singen und erzählen selbst und schließen, ein vertrauenswürdiges Ganzes bildend, das Kind mit ein. Das Mutter-Land Friaul wird zum Arkadien, das Pasolinis Dichtung mit Bildern bukolischen Glücks beschwört, wie im Gedicht *L'usignolo VI* (1943): »Le fanciulle vanno nude nell'orto. La luna di San Giovanni le rischiara:

sotto il melo si stendono nude, guardando le stelle e il nuvolo. »Rischiaraci, rugiada di San Giovanni!« Il grembo molle di rugiada brilla come neve alla luna di Giugno. E i giovani cantano, in un mondo lontano.« [Die Mädchen laufen nackt in den Garten. Der Mond von San Giovanni bescheint sie: sie legen sich nackt unter den Apfelbaum, betrachten die Sterne und die Wolken. »Erhelle uns, Tau von San Giovanni!« Der weiche Schoß des Taus glänzt wie Schnee zum Junimond. Und die Jugendlichen singen, in einer fernen Welt.] Doch dies späterhin unerreichbare Glück eines geheimnisvollen, dionysischen Landlebens – berausende Gänge über die Felder, durch Pappelalleen, die wie Gespenster in Nebelschwaden ragen – hat seinen Preis.

*Schatten der Väter.* – Denn die übertragungsreiche Intimität mit der Mutter, die jenes Glück ermöglichte, stellt sich dem Vater, seiner »Gewalt und Begierde« entgegen; das Kind übernimmt Susannas feindselige Haltung ihrem Mann gegenüber – dem Faschisten, Spieler, Trinker, Haustyrann, der der Mutter Szenen macht, die den Jungen dazu bringen, sich »den Tod zu wünschen.«<sup>4</sup> Pasolini wird sich zeit seines Lebens weigern, »ein Vaterbild in sich aufzunehmen«, wie der mit ihm befreundete Schriftsteller Enzo Siciliano in seiner Biographie schreibt.<sup>5</sup> Im Unterschied zum »normalen« Ödipus-Komplex (mit »positivem« Ausgang) sind Pier Paolo Vaterhass, ödipale Rivalität mit dem Vater stets gegenwärtig. Die besitzergreifende Liebe der Mutter, die intime Einheit mit ihr, führen jedoch dazu, dass alle »femininen« Liebesregungen des Kindes gegenüber dem Vater, die in seiner »ursprünglichen Bisexualität« (Freud) verwurzelt sind, verdrängt werden. Diese Konstellation verhindert, dass das Kind die auf den Vater gerichteten passiven, masochistischen Triebimpulse im Aufbau eines »väterlichen« Über-Ich sublimieren kann. Der Hass (auf den Vater) hat die Liebe nicht auslöschen, sondern nur ins Unbewusste abdrängen können, wo sie, vor dem Zugriff des Bewusstseins – zunächst – geschützt, wächst, diffus wird, ohne damit die »Kraft« des Vaters zu beehren, ohne in ein »Ichideal« zu münden.<sup>6</sup> »Nie habe ich ein einziges Wort gebraucht, / das meine Väter gebrauchten (ausgenommen, um sie in die /Hölle zu wünschen)«, dichtete Pasolini. Unter dem triumphalen Gestus ist eine nie heilende, offene Wunde spürbar.

Auf dem Seelenatlas von Maria Callas ist eine ähnliche verzeichnet. In ihrem Leben führte der Vater – ein schöner Mann, der den Frauen gefällt – von vornherein ein Schattendasein. Im Bewusstsein aufgewachsen, (im Gegensatz zu ihrer älteren Schwester) ohne jede weibliche Anziehungskraft zu sein, verdrängt sie die ödipale Liebe zu ihm, um sich ganz zum Objekt der Wunschphantasien der Mutter zu machen. Ihr ist sie durch starke Gefühlsambivalenzen verbunden: Indem sie von ihr, der Mutter, die geballte Energie, den maßlosen Ehrgeiz, die ungeheure Disziplin, die eine akademische Gesangsausbildung erfordert, entlehnte, war die Mutter in ihr Begehren eingeschlossen, das ja – nach ihrer

Urerfahrung – ohne Vermittlung des Singens erst gar nicht auf Erwidern hoffen durfte. Gleichzeitig wurde die Mutter zu dem Objekt von Hass und Aggression: Lebenslang warf Callas ihr vor, sie habe ihr die Kindheit geraubt. Unbewusst grollte sie ihr wohl als der Rivalin, die ihr die Liebe des Vaters vorenthielt. Der ›unscheinbare‹ Georg Callas wurde nicht gefragt, als Evangelia, um die Gesangskarriere Marias zu fördern, 1937 mit den Töchtern nach Griechenland zurückkehrte. Doch spricht viel dafür, dass der Apotheker, gerade weil er in ihren Phantasien unerreichbar blieb, das unbewusste Modellobjekt ihres Begehrens war: Ihr erster, um Jahrzehnte älterer Mann, der Industrielle Meneghini, fungierte als väterliche Schutzmacht; Aristoteles Onassis, »ihr erster wirklicher Liebhaber«, durch den sie mit 36 Jahren erstmals »ihrer eigenen Sinnlichkeit bewusst« wird<sup>7</sup>, ist – von Alter, Herkunft, »hedonistischem« Charakter her – ein beinahe ideales »griechisches« Vater-Substitut, zumal er sie nicht um ihrer Kunst willen liebt. Das schenkt ihr ein paar Jahre Glück, die Hoch-Zeit ihres Lebens, das nach ihrer Verstößung 1968 rasch ausglüht, ein Sterben vor dem Tod.

In diese Zeit existentieller Verwerfungen – zum »Verrat« des Geliebten kam der Verfall der Stimme – fällt die Begegnung mit Pasolini, eine Begegnung, von der Giuseppe Zigaina, ein befreundeter Maler, immerhin annahm, sie habe Pasolini dazu bewogen, sein »poetisches« Todesprogramm, seine Todesinszenierung um Jahre zu verschieben.<sup>8</sup> Es ist, als wären zwei Kometen aus ihrer Bahn geworfen und hätten sich, schon auf abschüssigem Kurs, bevor sie endgültig verglühen, gekreuzt. Indem sie einander streifen, entsteht ein neues, geheimnisvolles Licht. Das flackert in den Farben des Gewitters und der Fäulnis, schwefelgrün und düster violett.

*Heldenschmählerin zwischen Hingabe, Opfer, Rache.* – Was bedeutet es, wenn Pasolini Maria Callas – in dem an sie gerichteten Gedicht *Timor di me?* – eine »riapparizione etonia«, also eine chthonische Wiedererscheinung nennt? Die oberste semantische Schicht betrifft die Rolle, die die Göttliche in den Jahren zuvor weniger gespielt als vielmehr verkörpert<sup>9</sup> hat: Medea ist eine Agentin der Tellus Mater, eine chthonische Macht, der Unterwelt durch ihren Vater, König Aietes, direkt verbunden. Überwältigt von ihrem Verlangen nach Iason, dem thessalischen Heros, der mit seinem Gefolge auf der Argonautenfahrt am Kaukasus das Goldene Vlies sucht, zeigt die Zauberin bedingungslose Hingabe, maßlose Opferbereitschaft für ihren Geliebten: Als er den Rachen der Riesenschlange verlässt, die das Vlies bewacht, rettet sie ihn mit Zauberkräutern »aus der Todestrunkenheit«; auf der Flucht vor König Aietes und den Kolchern hilft sie dem Zivilisationsheros entscheidend, indem sie – das sollte Pasolini in seinem Medea-Film eindrucksvoll ins Bild setzen – den eigenen Bruder Apsyrtos unterwegs zerstückelt, um die Verfolger aufzuhalten.<sup>10</sup> So grenzenlos ihre Hingabe, die sie Familie und Herkunft verraten lässt, so grenzenlos ihre Rache, als

Iason in der thessalischen Heimat und Zivilisation seine chthonische Helferin betrügt: Die neue Braut und ihr Vater Kreon sterben durch verhexte Gewänder, die sie als Geschenke von den zwei Söhnen mit Iason überreichen lässt; letztere schlachtet sie selber ab. Die tellurischen Göttinnen, Zauberinnen – wie Medea, Kirke oder Ariadne – sind insofern grundlegend rachedurstig<sup>11</sup>, als sie die prädestinierten Opfer, die verdrängten Vermittlerinnen des Prozesses darstellen, an dessen Ende der antike Zivilisationsheros die erdmütterlichen Kräfte der »ungeheuren« Natur, des Chaos, des verschlingenden Weiblichen und der Unterwelt – vorerst – besiegt haben wird. Der Sieg über die tellurischen Kräfte ist allerdings nur möglich, indem der Held sie sich partiell aneignet und listig für die Zwecke seiner Arbeit einspannt: wie Herakles das Blut der Hydra, Perseus den versteinernen Blick der Gorgo Medusa. Diese listige Aneignung der an sich feindlichen tellurischen Mächte personifiziert sich im Mythos von Iason – oder Theseus – in helfenden, weil verliebten Zauberinnen wie den Unterweltstöchtern Medea oder Ariadne. In der Regel bleibt die Assimilation der dämonisch-tellurischen Kräfte verborgen, wird verdrängt (Theseus lässt Ariadne auf Naxos zurück, Kreon verstößt Medea aus Korinth), und der Held strahlt nur im Glanz der Überwindung der Ungeheuer. In der Fremde, inmitten der thessalischen Zivilisation, verkörpert Medea jene verborgene Präsenz, die inoffizielle, verdrängte Vermittlung der zivilisierten Welt durch die Mächte des Tellurisch-Ungeheuren. Diese wirken keineswegs nur in prähistorischer Urzeit, drohen vielmehr stets mit Rache, mit einem erneuten Ausbruch wie der von Zeus unter den Ätna verbannte Titan Typhon. Pasolini träumte davon, sich in den Dienst solcher Rache zu stellen.

*Empyreum und Inferno.* – Die chthonischen Mächte erschienen ihm in Gestalt von Maria bzw. Medea *wieder*, weil er ihnen bereits in der mythopoetischen Welt, die sich ihm durch die intime Gemeinschaft, Dyade mit der Mutter erschlossen hatte, begegnet war; weil auch er – wie Medea – sein mütterliches Wunsch-Land Friaul verlassen musste. Damals – zwanzig Jahre vor der Begegnung mit Maria Callas – hatte er schon einmal eine Maria gekannt, eine junge Lehrerin aus San Vito, mit der er sich angefreundet hatte: Nachdem er aus der »Hölle von Casarsa« geflohen war, verschmolz ihre Gestalt, ihr Name mit dem verlorenen Arkadien der Kindheit. Wie wurde aus dem Paradies ein Inferno? Als sich 1947 friaulische Bauern gegen die Großgrundbesitzer erheben und es zu spontanen Landbesetzungen kommt, hat das Pasolinis Begeisterung für ein gemeinschaftliches Landleben, seine tellurischen, rachsüchtigen Kräfte, die wie die Goetheschen Erdgeister unterirdisch weben, im Stillen ineinander wirken, sicherlich noch gesteigert. Um so härter der Umschlag: Im Anschluss an ein Volksfest im Oktober 1949 beschuldigt man Pasolini obszöner, homosexueller Handlungen und der sexuellen Verführung Minderjähriger, woraufhin Carabinieri,

Schulbehörden und KPI-Funktionäre eine Hexenjagd veranstalten, ihn aus der Kommunistischen Partei ausschließen, während zu Hause der Vater tobt, zunehmend Wahn und Trunk verfällt.<sup>12</sup> Mit der verwirrten Mutter flieht er heimlich nach Rom, entreißt sie – und sich – der Hölle, die der Vater zu Hause entfacht.

Die Suche nach einer *affektiven Gemeinschaft*, die den Einzelnen lachend, tanzend, singend umströmt, ist die Triebkraft von Pasolinis »gemeinem« Kommunismus, wird ihn trotz aller unweigerlichen Desillusionen nicht verlassen: vom friaulischen Landleben übers subproletarische Leben römischer Vorstädte bis hin zu afrikanischen Hirten- und Jägerstämmen. Weder die friaulischen Bauern noch die Kommunisten ahnten, dass Pasolinis Faszination für affektive Gemeinschaften, ihre bergende Kraft, und seine sexuelle »Abweichung« *derselben Quelle* entspringen: der intimen Gemeinschaft mit der Mutter. Sie führte dazu, dass sich Begehren und Triebrichtung der Mutter auf den Heranwachsenden übertragen. Sein Begehren wird fixiert im Bild, das die Mutter vom Kind entwickelt und vermittels dessen sie es maßlos liebt. Im Idiom der Mutter, in friaulischer Mundart hat Pasolini diesen Mechanismus im Gedicht *O me donzel* (Neufassung von 1974) hinausgeschrien: »I volevi essi me mari/ch'a mi amava, ma/ i no volevi amà me stes/ E alora i fevi fenta da/ essi un zòvin puarèt. / . . / chel ch'a amava me mari/ in me, pur e dispresàt. / . . / . . e ami doma/ chej coma me.« Ich wollte meine Mutter sein, die mich liebte, doch ich wollte mich nicht selber lieben. Und also tat ich so, als ob ich ein armer Junge wäre [ . . ] dasjenige, was meine Mutter an mir liebte, rein und nachlässig [ . . ] und ich liebe nur solche wie mich. Er kann nur Objekte lieben, die dem ähnlich sind, was einst seine Mutter an ihm als Kind liebte: jung, männlich, arm, etwas nachlässig, etwas schmutzig.<sup>13</sup> Das grenzenlose Glück eines Badens in ungeteilter mütterlicher Liebe entpuppt sich bald als Gefängnis, das Pasolini lebenslanglich mit sich trägt. Denn es schreibt fortan sein Begehren fest: dessen homosexuelle, masochistische und entindividualisierte Ausrichtung. In einem ergreifenden Gedicht aus den frühen 60er Jahren – *Supplica a mia madre* – stellt Pasolini die Folgen dieser Identifizierung schonungslos heraus: »è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia// Sei insostituibile. Per questo è dannata/ alla solitudine la vita che mi hai data// E non voglio essere solo. Ho un'infinita fame/ d'amore, dell'amore di corpi senza anima// Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu/ sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù.« [Im Inneren deiner Gnade ist meine Angst entstanden. Du bist unersetzbar. Deswegen ist das Leben, das du mir gegeben hast, zur Einsamkeit verurteilt. Und ich will nicht einsam sein. Ich habe einen unendlichen Hunger nach Liebe, nach Liebe von Körpern ohne Seele. Weil die Seele in dir ist, du bist es, du bist meine Mutter und deine Liebe ist meine Knechtschaft.] Die Liebe seiner Mutter verurteilt Pasolini zu einem erotischen Leben in Einsamkeit, zwanghafter Wiederholung,

als Jagd, »unendlichem Hunger« nach »Körpern ohne Seele«. Was einst grenzenloses Glück gewährte, wird nun zum inneren Gefängnis. Die Ausbrüche aus dem Alltagsleben schließen Pasolini in seine seelische Zelle ein.

*Kultusdienst an der Erdgöttin.* – Im Gedicht *Timor di me?* heißt es: »ma al posto dell'Altro/ per me c'è un vuoto nel cosmo«. An der Stelle des geliebten Anderen kennt dies Begehren, Pasolinis Begehren, nur eine Leere. Wollte man darin nur das pathologische »Fehlen« väterlicher Liebe sehen<sup>14</sup>, griffe man zu kurz. In seinen unbezwingbaren masochistischen und homosexuellen Triebregungen fehlt Pasolini vielmehr die Illusion des Anderen, der die konstitutive Leere, um die der menschliche Trieb kreist<sup>15</sup>, verstellt. Ausnahms- und riskanterweise begegnet er dieser Leere unverstellt, unmittelbar. Damit entdeckt er das unheimliche Geheimnis des Triebens: seine innere Tendenz, die Grenzen der Individuation, des Ichs und der Dinge zu überschreiten und die Erfordernisse der Selbsterhaltung außer Kraft zu setzen. Sogar während seiner homoerotischen Freundschaft mit Ninetto Davoli lässt Pasolini den Trieb sein anthropogenes Wesen treiben: immer wieder im Leeren um phantasmatische Objekte kreisen, die Lust, das Genießen eines anonymen, seelenlosen Anderen einfangen, sich lustvoll im Leeren auflösen. Nicht selten müssen Freunde aus der Filmcrew Pasolini nach einer nächtlichen Irrfahrt in den Straßen Roms oder einer afrikanischen Stadt suchen und ihn übel zugerichtet, blutend auflesen. Denn das »Wagnis gehörte für ihn zur Erotik: Herausforderung an den eigenen Mut oder Zelebrierung eines Verlangens nach Qual.«<sup>16</sup> Die *Versi del testamento* (1971) nennen solch anonymen, wüsten Genuss »un sacrificio da compiere alla voglia di morte« [ein Opfer, das dem Todestrieb darzubringen ist].

Damit deutet sich an, dass der erotische Umgang mit Strichjungen im mythopoetischen Universum Pasolinis den Charakter eines naturreligiösen Rituals gewinnt – ein Kultusdienst für die Erdgöttin. Als deren Priester wird Pasolini – auf der einen Seite – selbst zu einer imaginären Erdmutter, die die Fruchtbarkeitsopfer ihrer »Söhne« empfängt. Zugleich dreht sich – Wesen des Triebes – die Situation um: Die priapischen Wesen erscheinen als Zeichen der Tellus Mater selber, denn der Phallus ist nach altorientalischem Mythos wesentlich *ihre* Gabe, *ihr* Geschenk, wie etwa Isis, den Schlangenkopf auf der Stirn, zeigt, wenn sie den verlorenen Phallus des Osiris neu erschafft. Vor der Erdgöttin sinkt nun – andererseits – der Dichter nieder, liefert sich dem Spott ihrer »Söhne« aus, gibt sich vorbehaltlos preis, stirbt – zumindest – einen »sozialen Tod« (Mario Erdheim), indem er jegliches Prestige, jegliche mit Macht verbundene Rolle opfert.

Das bedingt, Pasolini sah es selbst, im Alltag ein Doppelleben: Zwar führe er ein Leben als »bürgerlicher Intellektueller«; »aber ich habe, wie Dr. Hyde, ein anderes Leben. Beim Leben dieses Lebens muß ich die [ . . . ] Klassenschranken durchbrechen [ . . . ] und in eine andere Welt dringen: die Welt der Bauern, die

Welt des Subproletariats.«<sup>17</sup> Bricht das Triebwesen in ihm durch, durchbricht er die Ordnung des bürgerlichen, »anständigen« Lebens und dringt in eine »andere Welt« ein: allerdings weniger in die Realität des bäuerlich-subproletarischen Lebens, als vielmehr in eine mythische Zauber-Welt, die von Verkörperungen des Triebobjekts der Mutter bevölkert, ursprünglich durch das mütterliche Begehren und Leben geprägt ist. Pasolini war zuweilen versucht, diese »tellurische« Welt mit soziologischen Begriffen zu rationalisieren, wie auch umgekehrt, »diese grenzenlose [!] [. . .] bäuerliche Welt« sozialromantisch zu verklären.<sup>18</sup>

*Leer-Räume des Rituals und der Kunst.* – Eine »riapparizione ctonia« ist Maria Callas für Pasolini, nicht gerade ein Opernfreund, aber vor allem als Sängerin. Singend steht sie – darin ihrem Rollengeliebten Iason ähnlich, der als *monosandalos* erscheint, als ein Mann, der aus der Unterwelt kommt, dort einen Schuh gelassen hat – auf der Schwelle zur Unterwelt, zum Totenreich. »Ma tale lietezza, che ti fa cantare in voce/ è un ritorno dalla morte« (*Timor di me?*).<sup>19</sup> Von dort zurückkehrend, trägt ihr Singen Spuren des tellurischen Unterreichs, »jenen Geruch des Jenseits«, und die Arien von Verdi, die sie singt, sind »gerötet von Blut«. <sup>20</sup> Auch wenn Marias Koloraturgesang das Reich des Todes, des Chaos, der Leere überwindet und daraus »wahre Süße« (*vera dolcezza*) und Glück (*lietezza*) schöpft, zeigen sich die Spuren des gerade Verlassenen deutlich – auch noch im Gesang. Ihre in rücksichtsloser Selbstverausgabung strapazierte Stimme übertrat bewusst die aus dem 18. Jahrhundert tradierten Regeln des *Bel canto*, kämpfte gegen die ästhetische Alleinherrschaft von Wohlklang und Ausgeglichenheit, für eine Verschmelzung von Gesang und Gestik, von Timbre und dramatischem Ausdruck. Dabei scheute die Göttliche, wenn es die Wahrfähigkeit der verkörperten Rolle erforderte, auch keine unreinen, hässlichen Klänge, die sich im tragischen Paroxysmus der Leidenschaft sogar dem Schrei annähern. Damit betritt sie einen Ort, einen leeren Raum, der *vor* der Ordnung der Sprache und des Sinns liegt, *vor* der Welt der identifizierten und klassifizierten Dinge, der Differenzen und Kausalitäten. »Non scherzo: ché tu hai esperienza/ di un luogo che non ho mai esplorato, UN VUOTO/ NEL COSMO/ / . . / Ma tu ci sei, qui *in voce*« [Ich scherze nicht: du hast Erfahrung von einem Ort, den ich nie erforscht habe, eine LEERE IM KOSMOS. . . doch du bist da, hier, *in voce*] (*Timor di me?*).

Die »Leere im Kosmos« bezieht sich nicht zuletzt auf eine ursprünglich *sakrale* Welt, welche die »begrenzten Übertretungen« von Tabus organisiert<sup>21</sup>, mithin den Menschen einen – ekstatischen – Zugang zu dem verschafft, was sie im gewöhnlichen Alltag, verstrickt in die ordnenden Netze der Sprache, der Arbeit, des Verstandes, ausgrenzen mussten: die blutige Gewaltbarkeit der Natur, die erschreckt und wollüstig anzieht. Pasolinis Film *Medea* (Italien 1969) enthüllt, dass solch eine zitternde Wiederbegegnung nur möglich ist, wenn innerhalb der



Kultur, der Gesellschaft ein leerer Raum hergestellt wird: In den grandiosen Szenen des gemeinschaftlichen Opferrituals ist *Sprache* – jedenfalls alle diskursive, grammatisch gliedernde Sprache, wie sie der »Prolog« in der Geschwätzigkeit des Kentauren zeigt – zum Verstummen gebracht. Die Opferszenen beherrscht das Rauschen des Windes, der akustische Fetzen von Blashörnern, Trommeln, Glocken- und Schellenlauten mit sich führt, zuweilen auch das rhythmische Zirpen der Zikaden. Unter rituellem Gemurmel wird das Menschenopfer geschmückt und bemalt. Als man den Leichnam zerstückelt, brandet ein rituelles Schreien der Menge auf, in dem Wollust und Angst verschmelzen. Umfassend kulturell reguliert, unter dem strengen Blick der schamanistischen Priester (unter ihnen Medea) kommen die Menschen in ekstatischen Kontakt mit dem Verdrängten – dem ekelregenden, blutigen Fleisch, dem blinden Zucken der Organe. Doch kehren sie damit – darauf hat Bataille zu Recht bestanden – nicht zum Naturzustand, nicht zur »tierischen Grausamkeit« zurück, denn hier negiert die menschliche Welt, die die Natur negiert, sich selbst und zehrt von dem Negierten. Allerdings liegt die zivilisatorische Qualität der sakralen Übertretung weniger in einer dialektischen »Synthese von Tierischem und Menschlichem«, wie Bataille im Banne Hegelscher Denkfiguren annahm<sup>22</sup>, als vielmehr darin, einen *leeren Raum* zu etablieren zwischen der kulturellen Ordnung der Dinge und der wilden, verschwenderischen und gewaltsamen Natur. Keine höhere Synthese, kein Mischzustand von Kultur und Natur, sondern ein vorübergehendes Innehalten, Aussetzen der kulturellen Dynamik der Naturaneignung, das sich in jener »Leere im Kosmos« manifestiert, die, räumlich und zeitlich begrenzt, den Menschen gestattet, sich mit der entfesselten Gewaltsamkeit der Natur auf ekstatisch befreiende Weise – sozusagen neurosenprophylaktisch – zu vermitteln und Gefühle von Angst, Ekel, Schuld kollektiv abzubauen.

In der Leere, worin sich nach Pasolini Maria Callas singend aufhält, bricht sich jener archaische Leer-Raum des heiligen Rituals mit der Vakanz, der ursprünglichen Leere, die in dem Maße den konstitutiven Rahmen, die »Heimatluft« der modernen Kunst und Dichtung bildet, als diese artistisch wird.<sup>23</sup> Artistische Kunst atmet »Böen aus Nirvana« (Benn), indem sie ihre Medien – etwa Sprache, Gesang – radikal dem gesellschaftlichen Kommunikationsbetrieb entreißt, indem sie weder Wirklichkeiten abbilden noch Botschaften versenden will. Diese mit Artistik atmosphärisch gekoppelte, kunstaristokratisch nobilitierte Leere war Maria Callas panisch vertraut. Pasolinis Dichtung blieb sie weitgehend fremd (»un luogo che non ho mai esplorato«), ging seine Poesie doch – auf dem anderen Zweig der avantgardistischen Moderne – darauf aus, die Grenze zwischen Literatur und Leben zu überschreiten.<sup>24</sup>

*Ein Ring, der nichts verspricht.* – Während der Dreharbeiten zu *Medea* schenkte Pasolini seiner Protagonistin einen Ring mit einem fleischroten Karneol (aus

dem antiken Aquileia), eingefasst in Silber. Euphorisiert durch die Freundschaft mit Pasolini, hatte Maria Callas das Geschenk wohl zuerst als eine Art Liebeserklärung, wenn nicht gar als Vorspiel eines Heiratsantrags (miss-)verstanden. Während eines gemeinsamen Urlaubs auf Tragonissi entsteht im Sommer 1970 das Gedicht *L'anello*, das auf das tragische Missverständnis anspielt, wenn es von »una complicità ipocrita« spricht, »in cui il non detto si finge non conosciuto« (einer heuchlerischen Komplizenschaft, in der das Nichtgesagte sich als das Unbekannte verstellt). Das Gedicht beschwört ein »Du«, das wie wilde Mädchen redet (»ma tu dirai ciò che dicono le ragazze/ selvagge«), Worte sagt, die keine Resonanz in der Wirklichkeit haben (»parole che non hanno nessuna risonanza nella realtà«), das sich aufführt wie Kinder, die ihr Zittern hinter einer schlaun simulierten Unbefangenheit verstecken (»come le bambine/ che nascondono il tremore dietro una furba finta spigliatezza«). Die Göttliche, in deren Leben – wie bei allen echten Diven<sup>25</sup> – die Grenze zwischen Privatem und Professionellem, zwischen Privatraum und (Opern-)Bühne schwimmt, erscheint in Pasolinis Gesellschaft ausnahmsweise menschlich, das heißt sie »lässt das Kind Königin sein«<sup>26</sup> – ein Mädchen, das auf köstliche Geheimnisse erpicht ist, von Prinzen träumt, dem ein Ring nicht einfach ein Ring ist. Doch den überlieferten Symbolen ist nicht mehr zu trauen, sie weisen ins Leere, »come una gemma che non sposa e non scioglie/ su quelle isole deserte« (wie ein Ring, der nicht zur Heirat dient und nichts [kein Versprechen] einlöst, auf diesen einsamen Inseln), so die Neufassung von *L'anello*.

*Sprachen des Windes.* – Als eigentümlicher Dichter der Moderne erweist sich Pasolini nicht zuletzt darin, dass er die in seine Gedichte eingebauten sprachlichen Aktionen – Sprechakte wie herausfordernde Bekenntnisse, flehentliche Bitten, politische Klagen, Beschwörungen, Abschwörungen, die sich jeweils auf authentische Lebensfragmente beziehen – in einen ästhetischen Imaginationszusammenhang stellt, der sie in ein neues, magisches Licht rückt, poetisch, musikalisch belebt. So entwirft das Gedicht *L'anello* das ungewöhnliche Bild eines Windes, der Körper und Dinge »heiratet«, sich mit ihnen wollüstig vereint, sie gewaltsam umfasst wie ein Ring und dann – nicht weniger gewalttätig – wieder verlässt – il »vento l. . . in anella/ corpi e cose e li abbandona.«<sup>27</sup> Die symbolische Kombination von Wind, Wollust, Gewalt geht zurück auf Dantes *Divina Commedia*. Im 5. Gesang der »Hölle« (inferno) entsteht ein Bild des Windes als diabolischer Kraft, welche die Geister der Wollust-Sünder gewaltsam mit sich reißt und »durch die wilde Luft« wirbelt: »Wenn Winde gegen Winde feindlich wüten/ Die höllische Windsbraut rastet nie und reißt/ die Geister mit sich wie geraubtes Zeug/ und stößt und wirbelt unsanft sie umher/ l. . . /so fegt der Höllensturm die bösen Geister/ nach rechts, nach links, hinauf, hinab – dahin/ Und keine Ruhe, keine Hoffnung winkt.«<sup>28</sup>

Der dantesk-infernalische Wind mit den Schatten der Wollust macht die Sünde: die Hingabe an die »mitreißende Gewalt« der Leidenschaft, zur allegorischen Vermittlung der Strafe. Er korrespondiert bei Pasolini mit dem »vento miracoloso«, dem geheimnisvollen Wind, den die *Versi del testamento* (1971) beschwören: Der Reigen von Dantes sündigen Geistern verwandelt sich am Meerstrand in einen Reigen von Strichjungen, »che riempie di gioia, come un vento miracoloso« (der mit Glück erfüllt, wie ein rätselhafter Wind). Wie der Wind erhebt er sich, erscheint und verschwindet wieder. Der warme Körper des Strichjungen, der Augenblicke eines namenlosen Glücks schenkt<sup>29</sup>, verschmilzt mit dem Wind, die Fruchtbarkeit der Welt in sich tragend.<sup>30</sup> Solch einsamer Genuss spielt sich in einer »kalten« und »tödlichen« Atmosphäre ab<sup>31</sup>, sieht und genießt das menschliche Leben – ähnlich der Kunst – gleichsam von außen, erscheint »unmenschlich« (disumano). Der Wind trägt daher nicht nur Fruchtbarkeit und Leben, sondern auch die Leere und den Tod in sich. Damit gleicht er dem Wind, den Pasolinis Film *Medea* inszenierte: Nachdem das Blut des Menschenopfers verteilt, die Leichenteile verbrannt sind, bläst Medea als Schamanin des Fruchtbarkeitsritus mit einem Windrad die Asche des Opfers über Felder und Plantagen: auf dass der Wind mit der Opferasche befruchte und das Opfer mit dem Samen wiedergeboren werde.

Der Wind agiert nicht nur wie eine »beringende« Gewalt, er führt auch manche Ringe, Edelsteine, verblichene Versprechen mit sich: »gli occhi guardano l'invisibile gemma che scorre« (die Augen betrachten den unsichtbaren Ring, Edelstein, der im Wind fließt) (*L'anello*). Das erinnert wieder an Dantes *Göttliche Komödie*: Im 5. Gesang des »Purgatorio« (Fegefeuer) erscheint unter den im Winde fliegenden, herumgestoßenen Geistern auch der von Pia dei Tolomei: »I . . . I ich bin die Pia/ Siena war Wiege mir, Maremma Grab,/ und jener weiß es, der den Edelstein/ mit seinem Ring zur Trauung mir gegeben.«<sup>32</sup> Pasolini verfremdet dies Bild dahin, dass der Wind als Energie erscheint, in dessen Strom Wunschsymbole, symbolische Versprechen sich auflösen, bedeutungslos werden. Der Wind trägt die Spannungen zwischen Fruchtbarkeit und Tod, Leben und Leere in sich. Er spiegelt, so die Neufassung von *L'anello*, zum einen das »Bedürfnis nach Liebe«, das »Bedürfnis, andere zu sein«, sich imaginär auszu dehnen, den Tod zu besiegen (»il bisogno di amore/I . . . I tutto il bisogno di essere altri/ ed espandersi con una naturalezza/ il cui raggiungimento avrebbe sconfitto anche la morte«). Aber jener Wind, dessen Herkunft – im Unterschied zu demjenigen Dantes – ebenso unbekannt ist wie sein Ziel (»quel vento/ la cui provenienza è ignota, e così la sua meta«), stellt zugleich die Zerstreuung des Sinns, die Entleerung aller symbolischen Versprechen und Hoffnungen dar: Wir erspüren »die Kapitulation gegenüber dem Unmöglichen;/ die unendliche und elende Niederlage;/ das entwürdigende Schicksal« (»la resa di fronte all'impossibile;/ lo scacco infinito e miserabile;/ la degradante fatalità«) – »alles pojizierte

sich auf den Wind, der strömte/ wie ein Ring der nicht heiratet und nichts einlöst/ auf jenen einsamen Inseln« (*stutto si proiettava nel vento che scorreva/ come una gemma che non sposa e non scioglie/ su quelle isole deserte*). Das Nichts erscheint als ein Wind: »Il nulla era un vento«, wie es im Gedicht *La presenza* (1970) heißt.

Der Wind, der Ring, zärtliches Geflüster, die einsamen Inseln sind damit nicht nur Chiffren der Erinnerung an eine lebensgeschichtliche Episode, an ein unmögliches Liebespaar, an die Tragik verbindender, aber aneinander vorbeilaufender Wünsche. Indem Pasolinis Poesie »den Wind« zur Projektionsfläche einer Einheit von Lebensgier und Todestrieb, von Fruchtbarkeit und Auflösung (Entropie) der Welt macht, artikuliert sie eine *kosmische* Perspektive, worin sich der Kreislauf des Lebendigen als exotische Insel, als in Zeit und Raum verlorenes Eiland erweist, das dem Entropie-Satz der Thermodynamik unterliegt und vor der Auflösung, dem »Wärmetod« nicht zu retten ist. Der »Lauf des Windes«, die entfesselten Elemente machen, indem sie eine planetarische Atmosphäre schaffen, Leben erst möglich; aber dieser Schutzschild des Lebens bettet dieses zugleich ein in die Nichtigkeit und Chaotik des Komos (*»nel vuoto del cosmo«*), der endlich ist, auseinander, dem Nichts entgegen fliegt. »Così riappare il corso del vento/ che dà vita/ e va, volontà inanimata, nell'oscurità dell'Egeo.« (So erscheint der Lauf des Windes wieder, der Leben schenkt und, unbeseelter Wille, vergeht in der Düsterei des Ägäischen Meeres) (*L'anello*).

In solchem Wind weht nicht mehr Hölderlins »heilige« oder »göttliche Luft«, strömt keine beseelende mediale Kraft, worin Himmel und Erde, Menschen und Götter kommunizieren. Ausdrücklich setzt Pasolinis Poesie den »göttlichen Wind« (*La presenza*)<sup>33</sup>, die »göttliche Frische«, ihre »triumphale Gewissheit«, auf Distanz.<sup>34</sup> Aber genauso fern wie die romantische Auffassung des Windes als heiliges Pneuma der Natur, Odem des Göttlichen, liegen Pasolini schwarze Visionen des Windes als blinder, anorganischer Gewalt der Zerstörung, wie sie in der Literatur der Moderne, etwa in Claude Simons Roman *Le Vent* (1957) auftauchen. Denn eines ist für Pasolini unbezweifelbar: Tellurische Mächte – ob Medea in Kolchos, ob Susanna Colussi auf den friaulischen Feldern, ob Maria Callas auf Tragonissi – geben dem Wind seit jeher – und sei es nur auf Augenblicke – Leben, Fruchtbarkeit, Seele ein.

*Poesie als Aktion, Leben als Poesie.* – Ein ödes Trümmergelände aus »Baracken, Pfützen und Abfallhaufen«, mit einem von Müllhalden umgebenen Fußballplatz, »ein Ort der Verweigerung und der Randexistenz«, ein »Ort des Mitleids« und der »Andacht«, wo sich Gefühle »von Vergeudung und Beklommenheit« materialisieren: So sieht das Gelände am Idroscalo (Wasserflughafen) von Ostia aus, wo Pasolini am 1. November 1975 ermordet wurde.<sup>35</sup> Gleich fiel es (etwa Alberto Moravia) auf, dass um die Szenerie von Pasolinis Tod eine »schauerliche

Fatalität« liegt: Sie entspricht haargenau den »poetischen« Landschaften des Romans *Ragazzi di vita* (bzw. der Film-Adaption *Accattone*). Sie gingen »hinter den Hochhäusern und am Monte di Splendore vorbei, wo die Jungs auf dem von Müllhaufen umgebenen Spielplatz Fußball spielten«; »Elina lebte verkrochen hinter dieser Schachtel«, die »zwischen Unkraut und Müll verlassen dastand«, »bei den Abzäunungen oder Sträuchern, die das noch nicht bebaute Gelände umgaben. Aber auch die waren bereits zu riesigen Müllkippen geworden, mit ein paar Elendshütten und Schutthaufen drumherum.«<sup>36</sup> Auch der als Mörder geltende Pino (Giuseppe) Pelosi, der womöglich gedungen oder »präsentiert« wurde, scheint den pasolinischen *Ragazzo di vita*-Typus (schlank, dunkle Locken, schwarze Augen) idealiter zu verkörpern.<sup>37</sup> Pasolinis Tod bestätigt das von Nabokov an Autoren wie Robert L. Stevenson oder Tolstoi bemerkte Phänomen, dass der Dichter oft unbewusst sein Leben (und Sterben) zum Medium macht, worin sich die Symbollandschaft seiner Poesie verwirklicht.<sup>38</sup> Es mag sein, dass, wie die kriminalistischen Untersuchungen nahelegen, Pelosi angeheuert wurde (von Zuhältern oder politischen Gegnern), um Pasolini eine Falle zu stellen. Es mag sein, dass der Künstler selbst, Paroxysmus seiner masochistischen Triebdynamik, der geheime Akteur jener »perfekten, überzeugenden Inszenierung« (Siciliano) gewesen ist, wie oft, nicht ohne Anhaltspunkte, vermutet wurde.<sup>39</sup> Doch ist das von untergeordneter Bedeutung. Denn ob durch raffinierte Verschwörer vermittelt oder nicht – in jedem Fall zählten seine literarischen Phantasien, bleibt der poetologische Befund derselbe: Wie Pasolini in seine Gedichte mit »authentischen« Sprechhandlungen – Aktionen der Selbstentblößung, Beschwörung, Klage, des Flehens, der politischen Provokation – »lebendige Taten« einbaute, so inszenierte er – ob direkt oder indirekt, indem er, seine Phantasien, zum Medium krimineller Fallensteller wurde – seinen Tod auf »poetisch« komponierte Weise. In der Komposition kommt es auf jedes Detail an: so auf den Ring mit rotem Zierstein, der neben Pasolinis Leiche gefunden wurde. Noch bevor man ihn des Mordes an Pasolini verdächtigte, hatte der 17jährige Pino Pelosi bei seiner Vernehmung nach diesem Ring gefragt, den er im gestohlenen Alfa Romeo Pasolinis angeblich verloren habe, ganz so, als ob er ein Indiz austreuen, »seine Unterschrift unter dem Mord hinterlassen wollte«.<sup>40</sup> Einerlei, ob dieser Ring nun auf einen »teuflich instruierten« oder einen »tölpelhaften, linkischen Pelosi« verweist, – der Ring – im Übrigen ein Urphänomen des Symbolischen – gehört zwingend in den ästhetischen Kranz der Zeichen, die Pasolini um seinen Tod geflochten hat. Wie der fleischrote Karneol, den er sechs Jahre zuvor Maria Callas schenkte, ist auch er »una gemma che non sposa«, ein Ring, der nichts verspricht und einlöst. Es sei denn, Pasolinis poetologisches Programm: »Die Aktionen des Lebens werden nur mitgeteilt werden,/ und sie selbst sind Poesie«.

Anmerkungen

- 1 Pier Paolo Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, hg. von Graziella Chiarocci und Walter Siti, Vorwort von Giovanni Giudici, Mailand 1995, 1031 [Wen gibt es in jener LEERE DES KOSMOS, den du in deinen Wünschen trägst und kennst? Es ist der Vater, ja, er!]. Sämtliche folgende Gedicht-Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe. Die – möglichst textnahen, »unpoetischen« – Übertragungen stammen durchgängig vom Verfasser.
- 2 Ebd., 1035. Das *Rifacimento* des Gedichts *Timor di me?* ist eigentlich ein anderes Gedicht mit derselben Thematik bzw. Handlung. Es gehört zu den »skandalösen Eigentümlichkeiten der Pasolinischen Aktions-Poesie (mit Sprechakten wie »te lo giuro, Maria« durchsetzt), dass sie oft mehrere Fassungen und Varianten nebeneinander stellt, ohne sich für eine zu entscheiden. Es resultiert eine »poetische Flut l. . . l., die sich überwältigend über den Leser ergießt«; damit begehrt der Dichter gegen das Konzept einer »Anthologie« auf, »als ob er sich implizit der Idee eines Textes verweigerte, der dem Papier »ein für alle mal« ausgeliefert wäre l. . . l. auch wegen jenes Hungers nach »Realität«, der wohl die Idee eines »Geschriebenen« nicht erträgt, das von der »Handlung« und dem »Akteur« des Schreibens getrennt wäre« (Giovanni Giudici, *Prefazione*, in: Pasolini, *Bestemmia*, XVI; Übersetzung vom Verfasser).
- 3 Arianna Stassinopoulos, *Die Callas*, übersetzt von G. Panske, Hamburg 1981, 241.
- 4 Vgl. Dacia Maraini, *E tu chi eri?*, Mailand 1973, 259ff.
- 5 Enzo Siciliano, *Pasolini - Leben und Werk*, übersetzt von Ch. Galiani, München 2000, 49.
- 6 Vgl. Sigmund Freud, *Das Ich und das Es*, in: *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/Main 1975, 296ff.
- 7 Stassinopoulos, *Die Callas*, 242.
- 8 Vgl. Gunna Wendt, *Maria Callas oder die Kunst der Selbstinszenierung*, München 2006, 60.
- 9 In dem Sinn, wie Jeanne Moreau vom »Mysterium der Verkörperung« auf der Bühne sprach: Die fremde Seele wird zur eigenen, die eigene zur fremden, sodass der Körper der Schauspieler viele Seelen beherbergt.
- 10 Vgl. Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Bd. II, 18. Aufl., München 1999, 210ff. Das sind nur zwei Beispiele von vielen, die Medeas Hilfe bezeugen.
- 11 Wie umgekehrt die Erinnyen, die weiblichen Rachedämonen, »die in der Erde Tiefe wirkenden Mächte« sind; vgl. Johann Jacob Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt*, München 1926, 153ff.
- 12 Vgl. Siciliano, *Pasolini*, 180ff.
- 13 Vgl. hierzu auch das Gedicht *Memorie* aus dem Zyklus *Paolo e Baruch* (1948/49):  
»Mi innamorò dei corpi/ che hanno la mia carne/ di figlio – col grembo/ che brucia di pudore –/ i corpi misteriosi / . . . / corpi spenti dai tremiti/ della carne, uno spettro/ di batticuori senza pietà . . . / i corpi dei figli/ coi calzoni felici/ col bruno o il biondo/ delle madri nei passi« lich verliebe mich in Körper/ die haben mein Fleisch/ eines Sohnes – mit dem Schoß/ der vor Scham brennt –/ die geheimnisvollen Körper/. . . / Körper geschwächt vom Zittern/ des Fleisches, ein Gespenst/ voller Herzklopfen ohne Mitleid / . . . / die Körper der Söhne/ mit den glücklichen Hosen,/ mit dem Braun oder Blond/ der Mütter im Schrittl.
- 14 Siciliano, *Pasolini*, 57.

- 15 Der menschliche Trieb, darin vom animalischen Instinkt geschieden, bewegt sich in einem dauernden »Hin-und-Her/ aller et retour«, verkehrt ständig die Perspektiven von Lust und Genuss, trägt »Zirkelcharakter«: Wenn er sich um ein Objekt schließt, dann um ein Objekt, dessen reales Dasein das »einer Höhle, einer Leere« ist, die »mit jedem beliebigen Objekt« besetzt werden kann. Sein Ziel ist nicht die Vereinigung zweier Wesen, sondern die Wiederholung »jener kreisförmigen Rückkehr«, während derer er sich um ein phantasmatisches Objekt dreht und »das Genießen des anderen einzufangen, zu ködern« sucht. Sein »letztes Ziel ist der Tod« (Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten und Freiburg i.Br. 1978, 185ff., 192).
- 16 Siciliano, *Pasolini*, 365.
- 17 Pier Paolo Pasolini, *Freibeuterschriften. Aufsätze und Polemiken*, übersetzt von Th. Eisenhardt, Berlin (West) 1978, 45.
- 18 »Das bäuerliche und subproletarische Leben vermochte noch eine Art ›realen‹ Glücks in den Leuten auszudrücken. Heute ist dieses Glück der ›Entwicklung‹ zum Opfer gefallen.« (ebd., 38).
- 19 Christel Galiani übersetzt: »Doch dieses Glücksgefühl, das dich *in voce* singen läßt/ ist eine Rückkehr vom Tod«; vgl. Siciliano, *Pasolini*, 425.
- 20 So die Neufassung von *Timor di me?*: »ma ritorni poi alla terra, e portando teco quell'odor d'oltretomba,/ canti arie composte da Verdi e divenute rosse del sangue«.
- 21 Georges Bataille, *Der heilige Eros (L'Érotisme)*, übersetzt von M. Hölzer, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1982, 63.
- 22 Ebd., 81.
- 23 Vgl. hierzu Jean Starobinski, *Portrait des Künstlers als Gaukler*, übersetzt von M. Jakob, Frankfurt/Main 1985, 118ff.
- 24 Wenn in Pasolinis Gedichten der Autor zugleich in der Rolle eines – zumal außer-literarisch – handelnden Akteurs auftritt, der das lyrische, textuelle Subjekt überlagert, wenn damit Pasolini in seiner Poesie »unpoetische«, körperliche Präsenz gewinnt, dann ist dies nicht auf eine narzisstische Obsession zurückzuführen. All die in seine Gedichte eingebauten ›authentischen‹ Sprechakte wollen über ihren je konkreten, lebensgeschichtlichen Gehalt hinaus immer auch ›sagen‹: Als Aktionen der Poesie kommen wir erst zu uns, wenn wir im Leben aufgehen. Insofern zählt Pasolinis Dichtungswerk zum kunstproletarischen Zweig der historischen Avantgarden, der mit Rimbaud anhebend, über die Surrealisten, die operative Ästhetik eines Tretjakow oder Brecht bis hin zur ästhetischen Todes-Performance eines Mishima die Schranken zwischen Literatur und Leben, Imagination und politischer bzw. existenzieller Realität zu durchbrechen strebte.
- 25 Siehe Elisabeth Bronfen/Barbara Straumann, *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München 2002, 49ff.
- 26 »Concedi alla bambina di essere regina«, wie es im Gedicht *La presenza* (1970) heißt.
- 27 Hier nutzt Pasolini die Polysemie des Verbs »inanellare«: beringen, wie ein Ring umfassen, heiraten.
- 28 Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, übersetzt von Karl Vossler, 3. Aufl., Zürich 1969 [Reprint Gütersloh], 46f.
- 29 »Più caldo e vivo è il corpo gentile/ che unge di seme e se ne va« [Wärmer und lebendiger ist der freundliche Körper, der mit Samen beschmiert und weggeht].
- 30 »Un ragazzo ai suoi primi amori/ altro non è che la fecondità del mondo/ È il mondo che così arriva con lui; appare e scompare« [Ein Junge bei seinen ersten Liebes-

- kontakten ist nichts anderes als die Fruchtbarkeit der Welt. Es ist die Welt, die so mit ihm ankommt; erscheint und verschwindet!.
- 31 »Più freddo e mortale è intorno il diletto deserto« [Kälter und tödlich ist es um das einsame Vergnügen].
- 32 Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, 217. Pia dei Tolomei aus Siena wurde von ihrem eifersüchtigen Gatten ermordet.
- 33 »il vento divino/ che non guarisce, anzi, ammala sempre di più« [der göttliche Wind, der nicht heilt, ja sogar immer noch kränker macht].
- 34 In der Neufassung von *L'anello* heißt es in beinahe pamphlethaftem Ton: »non avremmo mai voluto ammettere ch'era un pretesto/ la sua grazia fresca d'un fresco sconosciuto/ capricciosamente divino, stabilito/ da sempre e per sempre da una trionfante certezza« [nie hätten wir einräumen wollen, dass seine (des Windes) frische Anmut ein Vorwand wäre für eine unbekannte, launenhafte göttliche Frischel].
- 35 Siehe Siciliano, *Pasolini*, 31f.
- 36 Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, übersetzt von M. Kahn, Berlin 1990, 54, 94.
- 37 »Sie trugen zerrissene Klamotten und waren völlig verdreckt l. . . Der eine, ein dunkelhaariger, schlanker Kerl und sogar noch in diesem miserablen Aufzug schön, hatte kohlrabenschwarze Augen und runde, schön geformte Backen, die olivfarbene Haut mit einem Stich ins Rosa.« (ebd., 60).
- 38 Vgl. Vladimir Nabokov, *Die Kunst des Lesens*, übersetzt von K. A. Klewer und R. A. Russel, Frankfurt/Main 1991, 261.
- 39 Vgl. Siciliano, *Pasolini*, 499f.
- 40 Ebd., 26.