

5. Pier Paolo Pasolinis magmatische Dichtung: Vom mimetischen Realismus zur Poetik der Wahrheit

A voi si dirà:

»[...]

Solo un mare di sangue può salvare,
il mondo, dai suoi borghesi sogni destinati
a farne un luogo sempre più irreale!

Solo una rivoluzione che fa strage
di questi morti, può consacrarne il male!«
Questo può urlare, un profeta che non ha
la forza di uccidere una mosca – la cui forza
è nella sua degradante diversità.

Solo detto questo, o urlato, la mia sorte
si potrà liberare: e cominciare
il mio discorso sopra la realtà.

(PPP, »La realtà«, 1964)

Über Pier Paolo Pasolini ist in den nunmehr fast fünfzig Jahren seit seinem gewaltsamen und bis heute unaufgeklärten Tod viel gesagt und geschrieben worden¹ –

1 Die Forschung zu Pasolini ist in Italien und außerhalb Italiens ausgesprochen umfangreich. Dies gilt umso mehr für das filmische Werk. Als Standardreferenzwerk wird die nur drei Jahre nach Pasolinis Ermordung erschienene Biografie von Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini* (1978), gehandelt, die in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. Auch in der deutschsprachigen Forschung existieren mittlerweile zahlreiche Untersuchungen, die Pasolinis Werk in den Blick nehmen. Die Referenzbibliografie von Thomas Blume aus dem Jahr 1994 deckte seinerzeit (für den Zeitraum von 1963 bis 1994) bereits viele, vom heutigen Standpunkt aus betrachtet naturgemäß nicht mehr alle Publikationen ab. Im Folgejahr erschien ein bemerkenswerter Aufsatz von Barbara Vinken, der Phänomene der Transgression in Bezug auf den menschlichen Körper im Werk Pasolinis ausgehend von dessen »unnatürlichem Tod« in den Blick nimmt (vgl. Vinken 1995). In den vergangenen gut fünfzehn Jahren sind in deutscher Sprache vor allem zwei nachfolgend genannte und zur Auseinandersetzung insbesondere mit der Narrativik Pasolinis unerlässliche Untersuchungen erschienen, denen auch die Ablehnung einer biografistischen Analyse von Pasolinis Werk gemein ist: Es handelt sich hierbei um An-

sei es in Bezug auf seine Dichtung (angefangen von der Jugenddichtung in friulanischem Dialekt bis hin zur späteren, politisch motivierten Dichtung der römischen Phase), das umfangreiche Filmwerk,² aufgrund dessen Pasolini national und vor allem international breit rezipiert wurde, oder aber seine Produktion in Prosa, die, gemessen am enormen Umfang des Gesamtwerks, einen kleineren Anteil daran ausmacht,³ aber insbesondere in Zusammenschau mit zahlreichen in Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichten politischen Schriften nicht minder interessante Untersuchungsräume eröffnet – doch stand hierbei bislang in keiner Untersuchung das Thema einer spezifischen Wirklichkeitskonzeption Pasolinis im Vordergrund.⁴

gela Osters Untersuchung zur *Ästhetik der Atopie* bei Barthes und Pasolini (2006) sowie Bernhard Groß' Arbeit zu den *Figurationen des Sprechens* bei Pasolini (2008), die eine Untersuchung der (inter-)medialen Verschränkungen sowohl in der Lyrik als auch in Prosa und filmischem Werk darstellt. Aufschlussreich in Bezug auf die marxistische Ästhetik Pasolinis sind, neben zwei älteren, aber nicht minder relevanten Publikationen (Kammerer 1977; Semsch 1989), die Arbeiten von Fabien Kunz-Vitali (Vorwort zur Übersetzung von Giorgio Gallis *Der dissidente Kommunist*, 2014, sowie seine Untersuchung zum *Verschwinden der Glühwürmchen*, 2015).

- 2 Für die hiesige Untersuchung kann die filmische Produktion Pasolinis nur gestreift werden, sie wird aber im Sinne Groß' innerhalb des Paradigmas des Kinematografischen auch im Werk in Prosa mitgedacht.
- 3 In der von Silvia de Laude und Walter Siti herausgegebenen Meridiani-Ausgabe finden wir insgesamt acht große Werke in Prosa in zwei Bänden. Große (auch internationale) Bekanntheit erlangte, nicht zuletzt durch den damit ausgelösten Skandal und Prozess gegen Pasolini, der erste römische Roman, *Ragazzi di vita* (1955). Weniger skandalös, aber im selben subproletarischen Umfeld angesiedelt war der nur wenige Jahre später erschienene Folgeroman *Una vita violenta* (1959). Ursprünglich Reisebericht über den Indien-Aufenthalt Pasolinis (zusammen mit Elsa Morante und Alberto Moravia im Jahr 1960), fällt auch *Lodore dell'India* (1962) unter Pasolinis Werke in Prosa, außerdem das im selben Jahr erschienene *Il sogno di una cosa*. Weiterhin folgte im Jahr 1965 das als »prosimetron« konzipierte *Ali dagli occhi azzurri*, in dem diverse Schriftstücke in Prosa aus den römischen Jahren versammelt sind – darunter auch das Fragment »Il Rio della Grana«, das Pasolini ursprünglich als dritten Roman für die mit *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta* begonnene römische Romantrilogie vorgesehen hatte, dann aber nicht mehr zur Ausfaltung in Romanform brachte (vgl. PPP RR II: 1953f. sowie 1962ff.). 1968 erschien *Teorema*, bevor nur wenige Tage nach Pasolinis Ermordung *La Divina Mimesis* (1975) herauskam. Das unvollständige Werk *Petrolino* wurde erst zu einem späteren Zeitpunkt zur Publikation freigegeben und erschien schließlich im Jahr 1992. Darüber hinaus existieren kürzere Stücke in Prosa sowohl aus der friaulischen Frühproduktion wie auch der römischen Jahre, die nur zum Teil publiziert wurden.
- 4 Einer Summer School zu Pasolinis Dichtung, die im Spätsommer 2019 am *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* in dessen Geburtsort Casarsa della Delizia (PN) unter Mitwirkung von Marco Antonio Bazzocchi, Silvia De Laude, Davide Luglio, Caterina Verbaro und weiteren renommierten Pasolini-Expert*innen stattfand, verdanke ich nicht nur erhellende Einsichten zu Pasolinis dichterischem (Früh-)Werk, sondern infolge der erhaltenen Kritik am dort vorgestellten, zu jener Zeit noch in einem absoluten Frühstadium befindlichen Kapitelentwurf auch die Erkenntnis, dass die Auseinandersetzung mit Pasolini notwendigerweise Reibung erzeugt. Besonders Emanuele Bucci, ebenfalls Teilnehmender der Summer School und Preisträger des

Zwar ist Realität in der Literatur zu keinem Zeitpunkt in Pasolinis Wirken eine zentrale Kategorie seines Denkens gewesen – ebenso wie literarische Theoriebildung zu diesem Thema nicht zu seinem primären Interessengebiet gehörte – doch scheint die Relevanz von Wirklichkeit und Wahrheit in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander in Pasolinis Werk auf. In der Selbstrezension (»Pasolini recensisce Pasolini« in *Il Giorno* vom 3. Juni 1971)⁵ zu seinem letzten, laut eigener Aussage in der Tradition des Oxymorons stehenden Gedichtband *Trasumanar e organizzar* aus demselben Jahr (vgl. PPP Sla: 2579) lässt Pasolini über das Verhältnis des Dichters Pasolini zu einer eigentümlich schwindenden, gerade noch fassbaren Realität in den einzelnen Gedichten von *Trasumanar e organizzar* und über den Willen zur Erkenntnis der Wahrheit (respektive deren Ablehnung) im Gesamtwerk verlauten:

Parlando genericamente (e dando fiducia al lettore) si potrebbe quindi dire che Pasolini ama la realtà: mà, parlando sempre genericamente, si potrebbe forse anche dire che Pasolini non ama – di un amore altrettanto completo e profondo – la verità: perché forse, come egli dice, ›l'amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c'è niente di vero‹. Potremmo allora concludere affermando che questo rifiuto a conoscere, a cercare, a volere la verità, una qualsiasi verità (non relativa, ché, per verità parziali, Pasolini continuamente e donchischiottescamente si batte), questo terrore edipico di venire a sapere, di ammettere, è ciò che determina la strana e infelice fortuna di questo libro, e probabilmente di tutta l'opera di Pasolini? (PPP Sla: 2580)

Insbesondere in den politischen Schriften Pasolinis zeigt sich an mehr als einer Stelle die Relevanz einer Realitätskonzeption für Pasolinis Kulturverständnis, von dem ausgehend er zu einem späteren Zeitpunkt eine »mutazione antropologica«⁶ feststellen wird. Im Jahr 1954 schreibt er in der später in *Passione e ideologia* (1960) aufgenommenen Untersuchung »Osservazioni sull'evoluzione del Novecento«, das sich

^{34°} Premio Tesi di Laurea Pasolini im Jahr 2018, danke ich für erbauliche Gespräche und die Ermutigung, *Petrolino* in die Untersuchung einzubeziehen.

- 5 Zur poetologischen Einordnung der Selbstrezension – kontrastiv zu Roland Barthes' (Anti-)Autobiografie *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) – vgl. Oster 2006: 21ff.
- 6 In einem Artikel, der am 10. Juni 1974 im *Corriere della sera* erschien und in die *Scritti corsari* Eingang fand, beschreibt Pasolini die »Mutazione antropologica« (PPP Sps: 309) als eine auf der Massenkultur beruhende, alle gesellschaftlichen Schichten umfassende Vereinheitlichungsdynamik (»omologazione«, PPP Sps: 310), die einen neuen Faschismus (des Konsums) vorbereitet (vgl. PPP Sps: 310ff.). In den nachfolgenden Artikeln werden die hier begonnenen Überlegungen weiter moduliert und insbesondere mit dem Thema der Macht (einem »nuovo Potere ancora senza volto«, PPP Sps: 314) verknüpft, das sich im Fortgang als zentral herausstellen wird.

im Grunde genommen als eine Poetik der *realità* in der Literatur und Kritik an mainierten Realismen⁷ lesen lässt:

Oggi una nuova cultura, ossia una nuova interpretazione intera della realtà, esiste, e non certamente nei nostri estremi tentativi di borghesi d'avanguardia nello sforzo sempre più inutile di aggiornare la nostra; esiste, in potenza, nel pensiero marxista [...]. (PPP Sla: 1067)

Pasolinis Kulturbegriff, hier konkretisiert als Neuinterpretation der Realität, bildet eine Diskrepanz zwischen der Sphäre der Kulturschaffenden und ihrem Gegenstand ab und deutet damit einen zentralen Punkt an, der für Pasolinis eigenes Schaffen bedeutungstragend ist: Der poetische Duktus solle nicht unter dem Vorwand einer spezifischen künstlerischen Form (hier bezieht er sich auf realistische Tendenzen der italienischen Nachkriegszeit, darunter den Neorealismo) einer bestimmten Ästhetik huldigen, sondern vielmehr den sozialen Veränderungen innerhalb der Gesellschaft nachspüren und damit einen Prozess der Erkenntnis einleiten, durch den eine über rein ästhetische Geschmacksfragen hinausgehende Kenntnis der Wirklichkeit erfahrbar wird (vgl. PPP Sla: 1062; 1068). Unter Berücksichtigung dieser Aussagen sowie unter Einbezug der Kritik an der Verschmelzung der sozialen Klassen im hegemonialen Diskurs der Konsumlogik wird Realität bei Pasolini als entscheidender Faktor erkennbar, der zwangsläufig auch das Verhältnis von Autor und Werk betrifft, insofern zumindest im Fall Pasolinis die eigene, innerlich abgelehnte Zugehörigkeit zum Bürgertum in der Bezugnahme auf marxistische Ansätze und andere gesellschaftliche Schichten, insbesondere das (Sub-)Proletariat, wiederkehrend perspektiviert wird.⁸

Demgegenüber sind solche Lesarten zahlreich, in denen das Leben des Autors und sein Werk als Dialog betrachtet werden, innerhalb dessen die Biografie als Faktuales dem fiktionalen Œuvre gleichermaßen als Metatext des Poetischen unterstellt wird.⁹ Diesen Tendenzen gegenüber, die insbesondere das Charakteristikum

7 Dies umfasst auch den Neorealismo, den Pasolini in seinem Verhältnis zur historischen Realität als eindimensional beschreibt, als ein »apparire all'io di persone, fatti stati che nei prodotti del neorealismo hanno della realtà solo un'aspirazione visiva, un gusto« (PPP Sla: 1068).

8 Die eigene bürgerliche Herkunft unterscheidet Pasolini und seine literarische Bearbeitung der proletarischen Frage von jenen Autoren, die selbst dem entsprechenden sozioökonomischen Milieu entstammten und qua Herkunft einen genuin erlebten Kommunismus repräsentieren – so etwa Vasco Pratolini, bei dem die eigene Biografie und Sujet beispielweise in *Cronache di poveri amanti* (1947) und *Metello* (1955) zusammenfallen.

9 Diese Tendenz nimmt Bernhard Groß zum Ausgangspunkt seiner Argumentation eines missverstandenen Avantgardismus und argumentiert unter Rückgriff auf die Genettesche graduelle Abstufung zwischen Fiktion und Faktizität, dass in der Pasolini-Forschung zahlreiche wesensmäßige Unterscheidungen der beiden Größen stattgefunden haben, welche ihrer

Pasolinis als *Outsider* stark machen, erweist sich eine werkintern angelegte Poetik der Wahrheit zur Erkenntnis des Wirklichen eines historischen Status quo fähig, die gänzlich ohne biografistische Bezüge auskommt, wenngleich Überschneidungen und Korrelationen hier naturgemäß gegeben sind. In diesem Zusammenhang schlägt Angela Oster das Konzept der Biographeme als »Details, Inflexionen und Neigungen« (Barthes), die das ›Leben‹ eines Autors als Schriftspur (›trait‹) signieren und als ästhetische Dispositive sowohl in Texten als auch in Bildern konfiguriert sein können« (Oster 2006: 273) vor, die auch der hiesigen Betrachtung zugrunde gelegt werden. Zudem zeigt die monografische Untersuchung von Bernhard Groß (2008) ausgehend von einer intermedialen Hypothese, im Zuge derer der kinematografische Modus als genealogische Prämisse von Pasolinis Werk identifiziert wird, dass die Heterogenität der Welt sich innerhalb von Pasolinis Œuvre als Heterogenität im Rancièreschen Sinne¹⁰ niederschlägt und dichotomisch im Modus der Fiktion erfahrbar wird, was durch eine auf die Autorbiografie reduzierte Betrachtung drastisch verkürzt würde (vgl. Groß 2008: 14ff.).

Aus dieser Konstellation heraus lassen sich die Grundpfeiler einer Poetik der Wahrheit entwickeln. Diese bestehen, so die Untersuchungshypothese, in einem komplexen Zusammenwirken der folgenden Aspekte: Sprache und die literarische Form des Romans sind bei Pasolini, entgegen der neorealistischen Traditionslinie, als mimetisch zu verstehen. In den zur Beantwortung ausgeschriebenen Fragen zum Realismus aus dem Jahr 1959 antwortete Pasolini auf die zweite Frage, in der es um die Unterart des *romanzo saggistico* geht: »Il romanzo non può essere che pura rappresentazione: il significato ideologico o sociologico, deve essere mediato dalla fisicità più immediata.« (Pasolini 1959: 45) Das Material hierfür liefert keine poetische Formensprache, sondern das Magma der Dinge, die den Dichter umgeben. Ein wesentliches Element in diesem narrativen Kosmos stellt das Subproletariat (insbesondere jenes der römischen *borgate*) dar, das jedoch, wie sich bereits in den römischen Romanen abzeichnet, trotz seines zunächst idealtypischen Status hinsichtlich der Klassenfrage schon unaufhaltsam in der Hegemonie der kapitalistischen italienischen Nachkriegsgesellschaft aufzugehen droht.¹¹ Erst unter Hinzunahme der essayistischen Produktion Pasolinis, insbesondere der *Scritti*

seits dazu führte, dass das Faktuale der Biografie Pasolinis als Fluchtpunkt des Fiktionalen verstanden worden ist (vgl. Groß 2008: 12f.).

10 Groß bezieht sich hierbei auf das von Jacques Rancière in *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* (2006) definierte Verständnis politischer Kunst als »spezifischer Form der Erfahrung«, die ihrerseits Heterogenität als charakteristisches Merkmal aufweist (vgl. Groß 2008: 16ff.).

11 Alberto Moravia sprach in diesem Zusammenhang bereits im Jahr von Pasolinis Tod in einer Neuauflage der *Ragazzi di vita* von einer »Verbürgerlichung der Subproletarier«, die für Pasolini selbst ein »echtes und politisches, kulturelles und ideologisches Trauma« darstellte (Moravia 1977: 10).

corsari, lässt sich, mit Blick auf das nachgelassene unvollständige Werk *Petrolio*, eine Kontinuität hinsichtlich der Poetik der Wahrheit nachweisen, in der essayistische und literarische Produktion einander hybridisieren und ihrerseits einen magmatischen, kaum mehr in seine einzelnen Bestandteile entschlüsselbaren Wirklichkeitsdiskurs hervorbringen.

Dabei weist Realität bei Pasolini stets Anzeichen des Schwunds auf, die sich in dem scheinbaren Paradox einer vorgeblichen Realität offenbaren, welche allerdings als bloße Hülle der bürgerlichen Konsumgesellschaft zutage tritt (diese wird, wie im eingangs zitierten Gedicht »La realtà« formuliert, als eine Scheinwelt entlarvt, die Gefahr läuft, »sempre più irreal« (PPP Poesie: 1123) zu werden), während darunterliegend sich die ureigene und »wahre« Realität in Form des subproletarischen Milieus als subalterne und vom offiziellen Diskurs vernachlässigte Größe verbirgt, die durch das Aufspannen dichotomischer Resonanzräume an die Oberfläche gebracht und sichtbar gemacht wird (und dennoch dem Untergang schon verfallen ist, wie gezeigt werden soll). Während dies insbesondere für die beiden römischen Romane, *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta*, gilt, stellt sich die Situation in der späteren Produktion in Prosa, insbesondere im Fall von *Petrolio*, als eine auf die Spitze getriebene Fortführung dieser werkintern angelegten Kontinuität dar: Eine dichotome Gegenüberstellung der Kategorien »Gut« und »Böse« ist nicht mehr in verschiedenen sozialen Milieus zu finden, sondern nur noch anhand des distinktiven Merkmals »Macht« festzuhalten, das sinnbildlich die neue Gesellschaftsordnung verkörpert. Nur in der dissoziativen Persönlichkeitsspaltung, die als Spaltung des physischen Körpers inszeniert ist, kann in *Petrolio* noch versuchsweise Realität erfahrbar werden.

5.1 Von der Dichtung zum »realismo poetico« der römischen Romane

Walter Siti, Herausgeber von Pasolinis Gesamtwerk bei Mondadori in der Meridiani-Reihe, konstatiert in seinem einleitenden Essay zum ersten Band der *Romanzi e racconti*, »Descrivere, narrare, esporre«, Pasolini sei zu keiner Zeit seines Schaffens Romancier im ursprünglichen Sinn des Wortes gewesen. Dies führt er auf drei Faktoren zurück, die vor dem Hintergrund von Realitätskonzeptionen bedeutungstragend sind: Zunächst sei Sprache für Pasolini Medium zum Ausdruck einer von ihm als »verità di secondo grado« (PPP RR I: XCV) charakterisierten Entität, die sich aus einem der Beobachtung nachgelagerten Beschreibungsmodus ergibt:

[Non è romanziere], innanzitutto, perché il suo primo istinto è *descrivere*, o meglio esprimere lo sgomento d'una descrizione eternamente delusa; la realtà brilla, infinitamente desiderabile, disperatamente inafferrabile, in un presente assoluto

– e le parole non sono che una trappola per catturarla, o per dichiararle amore. (PPP RR I: XCVf.)

Dies ergibt eine »scrittura che nasce sulla pagina« (PPP RR I: XCVI), die ihrerseits starke Züge des Poetischen trägt (Ähnliches hatte Pasolini über sich selbst in einem Interview aus dem 1960 verlauten lassen, vgl. ebd.: XCV). Darüber hinaus habe, so argumentiert Siti weiterhin, das erotische Begehren innerhalb der Romane Pasolinis eine Zentralstellung inne, die nicht moralisch bedeutet ist, sondern allenfalls einen Urzustand darstellt – und Pasolinis Prosa damit von einem angenommenen »typischen« Wesen des Romanhaften abgrenzt: »[I]l desiderio è per Pasolini autentico per definizione – la purezza coincide con l'eros (inteso proprio opposto a caritas, cioè come tensione gnostica verso il divino.« (PPP RR I: XCVI) Der dritte vorgebrachte Aspekt hingegen bezieht sich auf die Ausgestaltung der Figuren und lässt sich insbesondere anhand der Figuren aus *Ragazzi di vita* nachvollziehen, die eigentümlich biografielos erscheinen:

[Pasolini] non può, o non vuole, creare personaggi tridimensionali [...] – personaggi insomma che sorprendano il lettore con le loro reazioni imprevedibili e con cui sia eccitante identificarsi, dimenticandosi dell'autore. [...] I personaggi di Pasolini sono piuttosto dei ›tipi‹ [...] o al massimo delle commosse stilizzazioni dal vero. (PPP RR I: XCVII)

Diese Präferenz hinsichtlich der Figurengestaltung lässt sich, Siti folgend, zum einen auf Pasolinis Ablehnung einer Figurenpsychologie, zum anderen aber auch als antibürgerliches Moment lesen, in dem sorgfältig ausgestaltete Charaktere eine gewisse, unbedingt zu vermeidende Pedanterie offenbaren würden. In einer abschließenden Klammer kommt er jedoch, ausgehend von der Diagnose, dass eine chronologische Betrachtung der veröffentlichten Romane Pasolinis hinsichtlich seiner Poetik wenig erhellend sei, zu der Feststellung, dass es vielmehr ein aus kleinen, teils unveröffentlichten Formen bestehendes Dispositiv der Repräsentation ist, das das eigentlich Romanhafte bei Pasolini ausmacht: »Per questo, nel disegnare un profilo critico della sua narrativa, contano così tanto gli abozzi, gli inediti, forse più degli editi: perché quel che resta del Pasolini romanziere è più la *tensione verso il romanzo* che i singoli romanzi realizzati.« (PPP RR I: CXLII)

Eine Betrachtung von Pasolinis römischen Romanen ohne Berücksichtigung des Gesamtwerks Pasolinis ist nicht nur wenig erhellend, sondern verhindert mit hoher Wahrscheinlichkeit einen relevanten Erkenntnisgewinn in Bezug auf den Autor und sein Werk. Wie neben Siti beispielsweise auch Giorgio Nisini gezeigt hat, sind zahlreiche Motive der späteren Romane bereits in den früheren Notizen und Tagebüchern aus der friulanischen Zeit Pasolinis angelegt und gelangen dann, zumindest im Fall von *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta*, erst in den römischen Jahren un-

ter dem Einfluss der Stadt selbst zur Entfaltung, während wieder andere in Werke eingeschlossen sind, die erst nach Pasolinis Tod veröffentlicht wurden. Neben einer präzisen Lektüre der werkiternen Filiationen bei Pasolini gibt Nisini vor allem einen detaillierten Überblick über die editorische Geschichte der *Ragazzi di vita* und einzelner Passagen hieraus, die teils als *Ur-ragazzi*¹² und teils als im Vorfeld anderweitig in Zeitschriften publizierte Vorarbeiten betrachtet werden können. Insofern ist auch fraglich, inwiefern der Romanbegriff in Bezug auf *Ragazzi di vita* überhaupt in Anschlag gebracht werden kann, was sich wiederum aus Sitis Ausführungen sowohl zur Figurenpsychologie als auch zur Fülle der Fragmente in Prosa schlussfolgern lässt.

Der Gattungswechsel von Lyrik hin zur Prosa bietet indes einen Zuwachs an Möglichkeiten, ein vollständiges soziokulturelles Panorama auszufalten, und nimmt doch dessen Darstellung weitaus weniger anklagend vor, als es in den teilweise nur wenige Jahre später veröffentlichten Gedichten, so etwa jenen aus *Poesia in forma di rosa*, der Fall ist. 1961 fand jenes soziokulturelle Panorama des römischen Subproletariats schließlich sein cineastisches Korrelat in *Accattone*, in dem, neben Franco Citti in der Rolle des Titelhelden, auch Sergio Citti, der Pasolini während seiner Arbeit an den beiden römischen Romanen fortlaufend beriet, ebenso wie Elsa Morante und Stefano D'Arrigo (die drei letztgenannten in kleineren Rollen) auf der Leinwand zu sehen sind. An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass die filmwissenschaftliche Forschung zu Pasolini Aspekte herausgestellt hat, die auch für seine Poetik des Romans von entscheidender Wichtigkeit sind: Pasolinis Werke auf der Leinwand beruhen auf einer spezifischen Konzeption des Blicks,¹³ und damit verbunden auf einem filmischen Wirklichkeitskonzept, das retrospektiv auch für die früheren Werke in Prosa in Anschlag gebracht werden kann. Pasolini

12 Die drei Fragmente der *Ur-ragazzi* waren: *Il ferrobbedò* (bereits im Juni 1951 in *Paragone* erschienen) sowie die im *Appendice* zum Roman überlieferten Prosatexte *Li belli piscelli* und *Terracina* (vgl. Nisini 2008: 156–199).

13 An dieser Stelle sei an das in den Visual Culture Studies als akademische Disziplin oftmals herangezogene Konzept des skopischen Regimes von Martin Jay erinnert, dem zufolge die Moderne durch eine starke Betonung des Gesichtssinns – genauer gesagt, des Sehens – ausgehend von einem durch den »Cartesianischen Perspektivismus« in Bewegung gesetzten Paradigmenwechsel dominiert sei (vgl. Jay 1992).

Wie die Forschung herausgestellt hat, ist Pasolinis Konzeption des Kinos in der Nähe jener von André Bazin und Siegfried Kracauer anzusiedeln und deutet auf Gilles Deleuzes *Theorie des Kinos* voraus (vgl. hierzu beispielsweise Groß 2008). Pasolinis Gesellschaftskritik im Kino deutet ferner bereits in Teilen auf diejenigen Phänomene voraus, die Guy Debord in *La société du spectacle* (1967) formuliert und die auf den Wandel zur Postmoderne hindeuten. Inwiefern dies auch für Teile des späten, unvollständig hinterlassenen Romanfragments *Petrolio* gilt, zeigt beispielsweise Irmgard Scharold in einer Analyse der prominenten »Merda-Vision« (vgl. Scharold 2001: 143ff.).

selbst gibt darüber Aufschluss, indem er in seinem ausführlichen und dichten film-theoretischen Essay »La lingua scritta della realtà« (1966 zunächst in der Zeitschrift *Nuovi argomenti* erschienen, 1972 dann in *Empirismo eretico* integriert), das Kino als »tecnica audiovisiva« (PPP Sla: 1504) spezifiziert und daraufhin einer semiologisch-linguistischen Betrachtung unterzieht, im Zuge derer Kino als die im Titel angekündigte »lingua scritta della realtà« als eine Realität zweiten Grades hervorgeht. Während Kino und Realität in einem parallelen Verhältnis zueinander stehen (»Da ciò deriva inevitabilmente l'idea – nata per l'appunto dal cinema, ossia dallo studio dei modi che il cinema ha di riprodurre la realtà – *che la realtà non sia, infine, che del cinema in natura.*«, PPP Sla: 1505), beinhaltet diese Parallelführung von Produktion und Reproduktion neben dem Aspekt der gegenseitigen Bedingung der Faktoren auch die Feststellung Pasolinis, Realität sei etwas stets im Werden Begriffenes:

L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale o biologico.

Vivendo, dunque, noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco happening, se vogliamo. (PPP Sla: 1514)

Unter diesen Vorzeichen stellt sich auch die Exploration und Teilhabe Pasolinis am subproletarischen Milieu Roms der Fünfzigerjahre in einem neuen Licht dar: Die Immersion kann als der literarischen Produktion vorgängige Praxis betrachtet werden, infolge derer das »cinema naturale della vita« – somit die gesellschaftliche Realität – vom Literaturschaffenden rezipiert und in der Folge in eine schriftliche Form übertragen werden kann.

5.1.1 Verhandlung von gesellschaftlicher Realität im Spiegel der Dichtung: Aspekte der *realtà* in *Poesia in forma di rosa* (21964)

Von Pasolini selbst als »libro di versi come romanzo autobiografico« (PPP Poesie: 1707) entworfen, versammelt der Gedichtband *Poesia in forma di rosa* insgesamt sieben Gedichtzyklen verschiedenen Umfangs, die in poetischer Form die thematischen Nuklei seines Schaffens bearbeiten und hierbei stark von der marxistischen Theoriebildung geleitet sind (seine eigene politische Position bezeichnet Pasolini spätestens ab dem Umzug nach Rom als »marxistisch«; gleichwohl liegen zahlreiche Hinweise darauf vor, dass die von ihm selbst als marxistisch bezeichnete politische Haltung nicht primär von Marx selbst, sondern vielmehr von der Rezeption Antonio Gramscis geprägt ist, dessen Schriften (insbesondere die *Quaderni del carcere*)

Pasolini rezipiert hatte¹⁴ und der nicht nur in zahlreichen theoretischen Schriften, sondern auch im Gedicht »Le ceneri di Gramsci« (1954) sowie dem gleichnamigen Gedichtband (erschienen 1957) prominent in Erscheinung tritt. Nach seinem Ausschluss aus der Kommunistischen Partei Italiens (PCI), der bereits im Jahr 1949 erfolgt war, fühlte er sich dieser dennoch weiterhin verbunden, wenngleich er auch Kritik an ihrem Wesen übt).¹⁵

Wie der Umschlagtext der Ausgabe von 1964 andeutet, ist der Charakter dieses Gedichtbands überaus fragmentarisch (vgl. PPP Sla: 2440); die Suchbewegungen im poetischen und thematischen Inventar lassen vor diesem Hintergrund die einzelnen Gedichte wie Blütenblätter der titelgebenden Rose erscheinen, deren insgesamt sieben (entsprechend der Anzahl der einzelnen Gedichtzyklen) vorliegen. Ihnen gemein ist jedoch die Anklage des »generale disimpegno di questi anni« (PPP Sla: 2441) durch den Poeten Pasolini, der, wie einem von ihm vorbereiteten, jedoch unveröffentlicht gebliebenen Ankündigungstext zu entnehmen ist, durch das lyrische Ich die persönlichen Erfahrungen der Diffamierung, der Isolation, aber auch der poetischen *abiura* einer früheren dichterischen Verfasstheit zum Ausdruck bringen lässt (vgl. PPP Poesie: 1707).

5.1.2 *Una disperata vitalità*

Die Unbeschwertheit der Jugend in Casarsa, wie sie dichterisch und in nahezu bukolischer Wesensart unter anderem in der ambivalenten, wiederkehrenden poetischen Figur des *frut*¹⁶ in den frühen *Poesie a Casarsa* (1942) und später in dem die *Poesie*

14 Gramscis *Quaderni del carcere* erschienen zehn Jahre nach dessen Tod im Jahr 1947. Hinweise auf Pasolinis (marxistische) Lektüren (u.a. der *Quaderni*) finden sich beispielsweise bei Sillanpoa 1981: 121 und Galli 2014: 24.

15 Diese Kritik bezieht sich maßgeblich auf Pasolinis generelle Anklage an die italienische Nachkriegsgesellschaft, in der Hegemonie der neuen Gesellschaftsordnung aufgegangen zu sein. Der PCI stellt in diesem Gebilde die Opposition (nicht nur auf Parteiebene) zur herrschenden Macht dar, er ist »un paese pulito in un paese sporco, un paese onesto in un paese disonesto, un paese intelligente in un paese idiota, un paese colto in un paese ignorante, un paese umanistico in un paese consumistico« (PPP Sps: 365). Dass er dennoch gemeinsame Sache mit der vorherrschenden Gesellschaftsordnung macht, sei einerseits Italiens Rettung, eröffne andererseits aber auch Kritikpunkte. Diese beziehen sich insbesondere auf das von Pasolini ausgesprochen kritisch bewertete Phänomen der Macht: Wenn die Opposition in Form des PCI Einfluss in einem politisch und kulturell gespaltenen Italien nehmen wolle, so müsse sie sich der Macht bedienen, was wiederum einem Verrat der eigenen Ideale gleichkäme (vgl. PPP Sps: 365f.). Zu Pasolinis Verhältnis zur marxistischen Ideologie, insbesondere in bezug auf das dichterische Werk, vgl. die Untersuchung von Klaus Semsch 1989.

16 Die Wesensart des knabenhaften *frut* zeigt sowohl Parallelen als auch deutliche Unterschiede zum späteren Konzept der *ragazzi*: Während beiden Konzepten der noch kindlichen, aber im Entstehen begriffenen Männlichkeit eine erotische Konnotation gemein ist, ist erstere

a Casarsa einschließenden und um weitere frühe Dichtung ergänzten Gedichtband *La meglio gioventù* (1954) eingefangen wird, repräsentiert ein Gesellschaftsbild, das später von Pasolini als Ideal verklärt wird, wie beispielsweise im Gedichtzyklus *Una disperata vitalità*, der wiederum 1964 im Gedichtband *Poesia in forma di rosa* erschien, deutlich wird. Hier stellt die Reminiszenz an das Haus der Mutter des lyrischen Ich und das beschauliche Leben im Friaul ein unwiederbringlich verlorenes Ideal dar, das arkadische Züge trägt und von der bürgerlichen Konsumlogik des Nachkriegsitalien noch nicht affiziert ist. Dessen endgültigen Verlust markiert hingegen aus der Retrospektive die Allusion auf den Tod des lyrischen Ich, der als Vertreibung aus dem Paradies gelesen werden kann:

Ricordo che fu ... per un amore
 Che m'invadeva gli occhi castani e gli onesti calzoni,
 la casa e la campagna, il sole del mattino e il sole

della sera ... nei sabati buoni
 del Friuli, nelle ... Domeniche ... Ah! Non posso
 NEANCHE PRONUNCIARE QUESTA PAROLA DELLE PASSIONI

vergini, della mia morte (vista in un fosso
 secco formicolante di primule,
 tra filari tramortiti dall'oro, a ridosso

di casolari scuri contro un azzurro sublime).
 (PPP Poesie: 1188)

Ebenfalls in *Una disperata vitalità* wird ein Bruch mit der dichterischen Praxis inszeniert – der eigenen wie auch derjenigen der lyrischen Tradition in der Nachfolge Dantes, der allerdings nicht konsequent verfolgt wird: In einem fiktiven Interview, das Teil des Gedichtzyklus ist, antwortet das gepeinigete lyrische Ich auf die Frage, was und woran es gerade schreibt, folgendes:

stets mit der friulanischen Heimat und dem noch unberührten, nahezu edenischen Weltzustand in Casarsa verknüpft, während die *ragazzi* als Phänomen der Kriegs- und Nachkriegszeit immer bereits als *ragazzi di vita* angelegt und topografisch in Rom zu verorten sind.

»Versi, versi, scrivo! versi
 (maledetta cretina,
 versi che lei non capisce priva com'è
 di cognizioni metriche! Versi!)
 versi NON PIÙ IN TERZINE!

Capisce?
 Questo è quello che importa: non più in terzine!
 Sono tornato tout court al magma!
 Il Neo-capitalismo ha vinto, sono
 Sul marciapiede
 come poeta [singhiozzo]
 e come cittadino [altro singhiozzo].«
 (PPP Poesie: 1185)

Der dichterischen Tradition (das heißt, dem Schreiben in Terzinenform, und damit der gesamten poetischen Form sowie ihren Themen der vorangegangenen Jahre) wird eine definitive Absage erteilt und abrupt das Magma-Konzept als poetische Quelle und Form gegenübergestellt, das in Pasolinis Werk eine Zentralstellung innehat. Nicht nur, dass es als poetische Chiffre eine alles (auch den Schriftsteller selbst) erfassende Zentripetalkraft darstellt, sodass die »Rückkehr« zum Magma nicht nur eine stilistische Option in Hinblick auf das Inventar der Dichtung darstellt, sondern gleichzeitig auch den leiblichen Einbezug des lyrischen Ich andeutet: Das Magma-Konzept verweist bei Pasolini auch stets auf die titelgebende »disperata vitalità«, welche sich konkret in den Körpern des (römischen) Subproletariats wie auch im lyrischen Ich selbst manifestiert. Sie ist untrennbar mit dem endgültigen Sieg des Neokapitalismus verbunden, dem das lyrische Ich erzwungenermaßen als Zeuge (im Gewand des Dichters wie auch des Bürgers) beiwohnen muss, und der ihre Vitalität zu untergraben droht. In dieser Lesart können die nachfolgenden, auf der innertextuellen Handlungsebene des Gedichts thematisierten Reflexionen über mögliche Titel des zu schreibenden Werks (das lyrische Ich gibt einige Vorschläge an, darunter das im Nachgang wiederkehrende »Una nuova Preistoria« (o Preistoria)« [PPP Poesie: 1186]) als Andeutung auf eine – qua Vitalität – positiv besetzte Ursprungsmythologie verstanden werden, die der italienischen Nachkriegsrealität vorgelagert ist, die aber endgültig nicht mehr eingelöst werden kann. »(Nuova) preistoria« verweist gleichzeitig auf die Vergangenheit und die Zukunft: Das Bewusstsein der Adressaten für den gesellschaftlichen Wandel, dem sie anheimgefallen sind, fehlt ihnen selbst allerdings: »Ah, ah [...] e... | chi è che non comprende? | >Coloro che non ci appartengono più« (PPP Poesie: 1187), sodass die *Preistoria* notwendigerweise in ihrem Zustand als *Preistoria* verharren muss. Der Zyklus endet

schließlich mit einer »Clausola« und dem Verweis auf die verzweifelte Vitalität des lyrischen Ich:

»Dio mio, ma allora cos'ha
 lei all'attivo? ...«
 »Io? – [un balbettio, nefando
 non ho preso l'optalidon, mi trema la voce
 di ragazzo malato] –
 Io? Una disperata vitalità.«
 (PPP Poesie: 1202)

In einer letzten Geste des Aufbegehrens bringt das lyrische Ich seine eigene »disperata vitalità« ins Spiel, während die Erwähnung des Schmerzmittels Optalidon die Sedierung ebenener Kraft in der Allgemeinbevölkerung insinuiert: Das »ruchlose Gestammel« des Dichters bleibt unerhört und löst keine affektive Betroffenheit der Massen (das heißt in diesem Fall: der Mehrheitsgesellschaft) aus.

5.2 Der anti-dokumentarische Realismus der *Ragazzi di vita*

Die ab 1950 einsetzende Phase der literarischen Produktion ist untrennbar mit der Stadt Rom, in der Pasolini fortan lebte, und ihren besonderen Gegebenheiten verwoben – insbesondere, was die Repräsentation der Topografie der Stadt sowie ihrer dialektalen und soziolektalen Färbung in Form des *romanesco* in Pasolinis erstem Roman angeht. Die Klangfarbe und sprachlichen Qualitäten, mit denen die Stadt repräsentiert wird, weicht sehr stark von derjenigen vorangehender Werke (insbesondere der frühen friulanischen Dichtung, *Poesie a Casarsa* und den teils noch in Rom verfassten Dialektgedichten aus *La meglio gioventù*) ab und verweist damit auf eine eindeutige poetisch-linguistische Demarkationslinie zwischen einem kreatürlichen Ur-Zustand des als *locus amoenus* skizzierten Friaul der Kindheit und Jugend und der darauffolgenden Phase literarischer Produktion, die sich durch ein ausgesprochen starkes geschichtspolitisches Wissen und die damit verbundenen Prozesse der Erkenntnis hiervon noch einmal deutlich absetzt und maßgeblich hiervon bestimmt wird.

Von einem seitens der Literaturkritik teilweise veranschlagten dokumentarischen Anspruch der römischen Romane spricht sich Pasolini frei und entlarvt die Versuche, sie einer solchen Lesart zu unterwerfen, als grobe Verkürzung seiner schriftstellerischen Absicht:

Con *ragazzi di vita* e *Una vita violenta* – che molti idioti credono frutto di un superficiale documentarismo – io mi sono messo sulla linea di Verga, di Joyce e di Gadda: e questo mi è costato un tremendo sforzo linguistico: altro che immediatezza documentaria! (PPP Sps: 919f.)¹⁷

Sprache und Stil sind im Roman nicht Medium zur Herstellung literarischer Authentizität des subproletarischen Milieus, sondern Dokumentation eines Erkenntnisprozesses, den Pasolini als Intellektueller selbst durchlaufen hat, indem er sich dem entsprechenden Milieu selbst ausgesetzt hat, und gleichzeitig Verweis auf die radikal politische Dimension des Romans. Sie bilden eine schonungslose Realität ab, die Pasolini selbst durchschritten hat – nicht jedoch im Gewand des Chronisten, sondern demjenigen des aufklärerischen Marxisten, wie er 1958 in »La mia periferia« erklärt:

Nello scendere al livello di un mondo storicamente e culturalmente inferiore al mio – almeno secondo una graduazione razionale, che, irrazionalmente, esso gli è poi assolutamente contemporaneo, per non dire più avanzato, nel suo vitalismo puro, in cui »si fa« la storia – nell'immergermi nel mondo dialettale e gergale della »borgata« io porto con me una coscienza che giustifica la mia operazione né più né meno di quanto giustifichi, per esempio, l'operazione di un dirigente di partito: il quale, come me, appartiene alla classe borghese, e da questa si allontana, ripudiandone momentaneamente la necessità, per capire e fare proprie le

17 Interessanterweise schließt diese Aussage Pasolinis, die innerhalb der Rubrik »Dialoghi con Pasolini« abgedruckt wurde, welche in der Zeitschrift *Vie Nuove* regelmäßig zwischen 1960 und 1965 erschien, an eine Leserfrage an, welche sich auf die zu jener Zeit (wir befinden uns am Ende des Jahre 1960) erstmals in italienischer Sprache erschienene Übersetzung von James Joyces *Ulysses* bezog. Das Bindeglied zwischen den hier erwähnten Literaten Joyce, Verga, Gadda und Pasolini selbst sei, wie letzterer erläutert, das besondere, mimetische Verhältnis der Erzählerfigur zur beschriebenen Realität, im Zuge dessen eine Erzählung in dritter Person (diese bezeichnet er als »ottocentesca, positivistica, scientifica, e richiedente una sorta di indiscussa fiducia sulla realtà oggettiva, ammessa da tutti, della vita umana« [PPP Sps: 919]) nicht mehr denkbar sei. Vielmehr müsse infolge der Krise des Bürgertums, die jenen Stil fürderhin unmöglich mache, das narrative *io* (losgelöst jedoch von einem psychologisierenden Autoren-*io*) nach Joyces Vorbild eine Position zwischen einem subjektiven und einem objektivierenden *io* einnehmen (»qualcosa che sta in mezzo: la mimetizzazione, la ricostruzione in laboratorio della corrente di pensieri di un altro essere umano studiato nella sua personale realtà« [ebd.]) – selbiges reklamiert Pasolini im oben genannten Passus für sich.

necessità della classe proletaria o comunque popolare. La differenza è che questa operazione coscientemente politica, nell'uomo di partito prevede o prepara l'azione: in me, scrittore, non può che farsi mimesis linguistica, testimonianza, denuncia, organizzazione interna della struttura narrativa secondo un'ideologia marxista, luce interna. Mai però letteratura di fiancheggiamento all'azione edificante, prospettivistica. (PPP Sla: 2733)

In den *Ragazzi di vita* wird im Medium der Sprache unterschwellig ein ambigues neorealistisches Konzept mitgeführt, das in Hinblick auf den dokumentarischen Anspruch des Neorealismo jedoch zu perspektivieren ist: Insbesondere der bedeutungstragende Charakter der Sprachwahl in diesem Roman rückt *Ragazzi di vita* vermeintlich in die Nähe dieser Strömung. Bereits die frühe Forschung zu Pasolini hat jedoch die Ambiguität des Verhältnisses zum Neorealismo in den *Ragazzi di vita* erkannt (vgl. Della Terza 1961: 306ff.). Einen erhellenderen Lektüreschlüssel bietet, wie an anderer Stelle vorgeschlagen, die Interpretation der stilistischen Wahl des *gergo romanesco* als Moment der (freudschen) Regression, also des Rückbezugs auf einen vorgelagerten Zustand reiner Mimesis (vgl. Luglio 2012: 844ff.). Mit diesem Ansatz lässt sich unter anderem der vordergründige Widerspruch zwischen einem einerseits dokumentarisch anmutenden, an die neorealistische *cronaca* gemahnenden und daher diese Strömung auf den Plan rufenden Stil, und einem andererseits (insbesondere unter Berücksichtigung des dichterischen Frühwerks) höchst poetischen Realismus, in dem die Mimesis der Wirklichkeit (zum Beispiel in der Gestalt des Dialekts) als leibliche Erfahrung zu Papier gebracht wird, wie Pasolini selbst erläutert,¹⁸ vollständig auflösen. Übrig bleibt, wie von Pasolini beschrieben, ausschließlich ein mimetischer Realismus als »atto d'amore«, der Pasolinis römische Romane

18 Dies tut er beispielweise in seinen Reaktionen auf die in der Zeitschrift *Nuovi argomenti* zur Beantwortung ausgeschriebenen Fragen zum Roman (»9 domande sul romanzo«, 1959), indem er auf die sechste Frage hinsichtlich des Sprachproblems als Problem des Verhältnisses zwischen Autor und der Realität seines Erzählens antwortet: »Le cose non parlano. [...] Io stesso, è vero, dicevo che il romanzo deve essere pura, immediata, violenta fisicità: e questa potrebbe parere una variante del »far parlare le cose«, appunto: ma solo verbalmente. Io non attribuisco, al linguaggio delle cose, qualità meccaniche e magiche: ma un significato storico, inconscio esteticamente e irriflesso [...]. Nell'atto pratico, praticamente descritto, per me la questione si pone secondo questo schema: per far parlare le cose, bisogna ricorrere a una operazione regressiva: infatti le »cose« – e gli uomini che ci vivono immersi, sia proletari, nelle »cose« intese come lavoro, lotta per la vita – sia borghesi, nelle »cose« intese come totalità e compattezza di un livello culturale – si trovano dietro allo scrittore-filosofo, allo scrittore-ideologo. Tale operazione regressiva si traduce quindi in una operazione mimetica [...]. L'operazione mimetica è poi l'operazione che richiede le più abili e accanite ricerche stilistiche.« (PPP Sla 1743f.)

in eine Traditionslinie mit dem Renaissancemaler Caravaggio einreih¹⁹ und letzte Spuren einer neorealisticen Prägung tilgt:

Il mio realismo io lo considero un atto d'amore: e la mia polemica contro l'estetismo novecentesco, intimistico e para-religioso, implica una presa di posizione politica contro la borghesia fascista e democristiana che ne è stata l'ambiente e il fondo culturale. (PPP Sla: 2729)

Diese Ästhetik lässt sich sehr gut auch daran erkennen, wie in den *Ragazzi di vita* Mehrsprachigkeit subtil zutage tritt: Während sich der Sprachgebrauch auf der Ebene der Figurenrede überwiegend im Bereich des Dialekts und Soziolekts als *low variety* bewegt, steht dem in der Erzählerrede das mit lexematischen Elementen des *romanesco* eingefärbte Standarditalienische als *high variety* gegenüber – wenngleich diese Dichotomie zwischen hohem und niedrigem Register auch nicht absolut trennscharf ist, denn auch die Erzählerstimme ist stilistisch niedriger anzusetzen als die Standardsprache. Die Figurenrede der Jugendlichen verbleibt im gesamten Roman überwiegend im Bereich des Vulgären und ist insgesamt sogar so gegenläufig zu einem gemäßigten Sprachgebrauch, dass Pasolini einige Passagen streichen oder zumindest drastisch abmildern musste, bevor der Roman erscheinen konnte – und dann dennoch einen Gerichtsprozess nach sich zog. Ihr Sprachgebrauch ist eindeutig diatopisch markiert (Rom, insbesondere dessen Vororte), aber ebenso eindeutig auch diastratisch (er entspricht dem *gergo* des römischen Subproletariats) und stellt im Roman eine klare Abgrenzung zu »höheren« sozialen Schichten und der *gente per bene* dar. Pasolini verleiht in seinem Darstellungsmodus den prekärsten Teilen der römischen Gesellschaft und ihrer »verzweifelte Vitalität« eine Stimme, er baut eine sprachliche Brücke zwischen dem Subproletariat und einer kulturellen

19 In einer Ausgabe der Zeitschrift *Nuovi argomenti* des Jahres 1970 brachte Cesare Garboli anlässlich des Todes des Kunsthistorikers und Kurators Roberto Longhi Pasolinis römische Romane mit der Motivik, Technik und Ästhetik der römischen Arbeiten Caravaggios in Verbindung; er bezog sich dabei auf Longhis Caravaggio-Ausstellung in Rom im Jahr 1951: »In modo particolare, è difficile scindere tutta l'esperienza eversiva del Pasolini ›romano‹ degli anni Cinquanta dall'immagine del Caravaggio che ci è stata a più riprese offerta dal Longhi fino alla grande mostra caravaggesca da lui organizzata nel '51. Proprio in quegli anni il Pasolini scendeva dal Nord a Roma, cambiando la giovanile e lirica vena friulana in tragedia, nella direzione del drammatico realismo religioso e plebeo de *Le Ceneri di Gramsci*, dei *Ragazzi di vita* e di *Una Vita violenta*. Testi alla mano, si direbbe che il Pasolini lavorasse allora non allo specchio del Caravaggio, ma allo specchio del Caravaggio ›romano‹ così come ci è stato dipinto dal Longhi: quello, per intenderci, che finge per Maddalena la povera ciociarella tradita, gli sciolti capelli che si asciugano al sole nella stanzetta smobiliata, o quello dei Bacchi rifatti su torpidi e assonnati garzoni d'osteria, o quello, infine, della Vergine morta e gonfia a gambe scoperte, come una popolana del rione, a dirla gentilmente, o una mignotta agli ultimi rantoli nella stanzaccia spartita dal tendone.« (Garboli 1970: 40)

Elite, welche die *Ragazzi di vita* als zugleich schockierendes und bedeutendes Werk der italienischen Nachkriegszeit rezipiert. Auf der Handlungsebene allerdings bleibt der soziokulturelle Brückenschlag zunächst offenbar ergebnislos – es folgt kein *Happy End*, kein Bildungsaufstieg²⁰ oder die Aussicht, die soziale Kluft durch einen im Verständnis der Mehrheitsgesellschaft rechtschaffenen Lebenswandel überbrücken zu können. Andeutungsweise offenbart sich jedoch bereits hier eine später von Pasolini als »omologazione culturale« (PPP Sps: 310) benannte, eine neue Kultur des Neokapitalismus vorbereitende Tendenz, infolge derer das Subproletariat in seiner von Pasolini ursprünglich als vital und moralisch unbefleckt konzipierten Ästhetik allmählich ausgehöhlt wird, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

5.2.1 Prekarität und Vitalität des römischen Subproletariats

Auf der inhaltlichen Ebene schildert der Roman *Ragazzi di vita* das Leben in den römischen *borgate* zum Ende der 1940er und Beginn der 1950er Jahre minutiös in ihrer desolaten Erscheinung: In diesem Setting wird in acht episodenhaften Kapiteln die Kindheit und Jugend von Riccetto und den anderen *ragazzi* dargestellt, die sich allsamt mit Gaunereien verschiedener Art als Delinquenten durch die Stadt Rom und die umgebenden Ortschaften schlagen und bisweilen auch mit Gelegenheitsprostitution auf dem Straßenstrich rund um den Bahnhof *Roma Termini* ihr prekäres Auskommen aufrechtzuerhalten suchen. Ihre ärmlichen Lebensumstände stellen den Motor für das stetige Vagabundieren durch die Stadt dar – immer auf der Suche nach einem großen Coup, oder auch nur einer Kleinigkeit zu essen, um den stets leeren Magen zu füllen.

Anders als etwa bei Elsa Morante, bei der die Welt des Kindes von den Schrecken der umgebenden Welt noch verschont ist und dieser Zustand so lange wie irgend möglich erhalten wird (vgl. insbesondere Kapitel 6.1.3), tritt die konkrete *realità* der Nachkriegs-Konsumgesellschaft insofern mit ihrer gesamten Brutalität und Schonungslosigkeit zutage, als die *ragazzi* die aus diesem System Ausgeschlossenen sind und jeden Tag aufs Neue diese Ausgeschlossenheit affirmieren (müssen). Die ständige Erfahrung der existentiellen Bedrohung in Form von monetärer Prekarität, erlittener Gewalt sowie des Todes (Marcellos, von Riccettos Mutter, von Genesio in der Schlusszene) wird von den *ragazzi* oftmals unbeeindruckt aufgenommen; sie erscheinen als kontingente und unumgängliche Tatsache, an der sich die Heranwachsenden wohl oder übel mit der ihrem Naturell entsprechenden ungebrochenen Vitalität abarbeiten müssen. Die sich hier aufdrängende Assoziation der *ragazzi* mit

20 Giorgio Nisini liest die *Ragazzi di vita* als einen »Bildungsroman rovesciato« (Nisini 2008: 21; 208–215).

dem von Giorgio Agamben formulierten Konzept des *Homo sacer*,²¹ der entsprechend der Figur des Römischen Rechts als Vogelfreier zwar nicht geopfert, aber straflos getötet werden darf, ist in diesem Kontext allerdings nicht durchgängig belastbar, wie bereits gezeigt worden ist: Angesichts der kapitalistischen Nachkriegsgesellschaft sind die *ragazzi di vita* keine unschuldigen Verlierer jenes Systems, sondern vielmehr noch Ausdruck der verhaltenen Hoffnung auf eine Zeitenwende, in der sie als »Potenzial einer neuen Gemeinschaft des absolut Anderen, eines Kollektivs der Differenz« (Groß 2008: 25) figurieren. Unschuldig sind sie lediglich im christologischen Sinne. Dass sie gleichzeitig jedoch kapitalistisch korrumpierbar sind, deutet sich in kleinen Details an, in denen ihre Streifzüge durch die Stadt über reinen Mundraub hinausgehen und stattdessen mehr oder wenige prestigereiche Objekte das Ziel ihrer Begierden sind.

Signifikant und in der Forschung vielfach thematisiert²² wurde die Schwalbensenne des ersten Kapitels, in der die Dialektik zwischen genuiner *compassio* und Grausamkeit zutage tritt, die den gesamten Roman durchzieht: Denn während die *ragazzi* keinerlei Gewissensbisse haben, was etwa das Bestehlen eines blinden Bettlers (vgl. PPP RR I: 533), Mundraub (aus purer Not stiehlt Riccetto auf dem Markt ein Stück Käse, vgl. PPP RR I: 669ff.) oder das gegenseitige Bestehlen und Betrügen innerhalb der Clique (vgl. PPP RR I: 557; 593) angeht, zeigt sich in ihrem Umgang mit Tieren ihre zutiefst gutherzige und fürsorgliche Seite, in der etwa für die Rettung einer Schwalbe, die im Tiber zu ertrinken droht, beinahe das eigene Leben riskiert wird:

Il Riccetto guardò verso la rondine, che si agitava ancora, a scatti, facendo frullare di botto le ali. Poi senza dir niente si buttò in acqua e cominciò a nuotare verso di lei. Gli altri si misero a gridargli dietro e a ridere: ma quello dei remi [un trasteverino] continuava a remare contro corrente, dalla parte opposta. Il Riccetto s'allontanava, trascinato forte dall'acqua: lo videro che rimpiccioliva, che arrivava

21 Jene auf einem Traktat von Sextus Pompeius Festus beruhende Figur wird von Agamben primär in der Optik des Souveränitätsdiskurses und in Hinblick auf den Ausnahmezustand (insbesondere in der Gestalt des Lagers) untersucht. Wichtige Bezugsgrößen sind hierbei Walter Benjamins und Carl Schmitts Thesen zur *Kritik der Gewalt* (1921) und zur Souveränität und Ausnahmezustand (in *Politische Theorie*, 1922) sowie das biopolitische Paradigma foucaultscher Prägung, im Rahmen dessen die biologische Existenz als »nuda vita« und mithin als »nacktes Leben« der Subjekte einer souveränen Macht unterstellt ist (vgl. Agamben 1995). Das Konzept wird von Pasolini selbst in einem öffentlichen Brief an Alberto Moravia im Zuge der Abtreibungsdebatte in Italien aufgerufen, und zwar in der Doppeldeutigkeit des Konzepts im Artikel »Sacer« im *Corriere della sera* vom 30. Januar 1975 (danach in den *Scritti corsari*, vgl. PPP Sps: 380ff.).

22 vgl. hierzu Muzzioli 1989: 28f. sowie den schmalen Band *La rondine di Pasolini* von Silvia De Laude (Laude 2018).

a bracciate fin vicino alla rondine, sullo specchio d'acqua stagnante, e che tentava d'acchiapparla. »A Riccettooo«, gridava Marcello con quanto fiato aveva in gola, »perché nun la piji?« Il Riccetto dovette sentirlo, perché si udì appena la sua voce che gridava: »Me pùncica!« »Li mortacci tua«, gridò ridendo Marcello. Il Riccetto cercava di acchiappare la rondine, che gli scappava sbattendo le ali e tutte due ormai erano trascinati verso il pilone della corrente che lì sotto si faceva forte e piena di mulinelli. »A Riccetto«; gridarono i compagni dalla barca, »e lassala perde!« Ma in quel momento il Riccetto s'era deciso ad acchiapparla e nuotava con una mano verso la riva. [...] »E che l'hai sarvata a ffà«, gli disse Marcello, »era così bello vedella che se moriva!« Il Riccetto non gli rispose subito. »È tutta fracica«, disse dopo un po', »aspettamo che s'asciughi!« Ci volle poco perché s'asciugasse: dopo cinque minuti era là che ricolava tra le compagne, sopra il Tevere, e il Riccetto ormai non la distingueva più dalle altre. (PPP RR I: 545f.)

Die beschriebene Szene geht zurück auf einen bereits 1950 verfassten Entwurf, *La rondinella del Pacher* (vgl. PPP RR I: 1392ff.), der inhaltlich deckungsgleich mit dem Ende des ersten Kapitels der *Ragazzi di vita* ist. Hier offenbaren sich Hingabe und eine grundlegend vorhandene moralische Integrität vor allem Riccettos, aber auch einiger anderer Jungen, die im zwischenmenschlichen Bereich oftmals nicht möglich scheint und die ihrerseits auf den christlichen *caritas*-Gedanken verweist. Die an dieser Stelle figurierte moralische Lauterkeit der *ragazzi* wird allerdings, wie in den nachfolgenden Kapiteln sukzessive erkennbar wird, durch eine Zentralstellung des Mediums Geld als ihrem Konterpart und Movens kontinuierlich herausgefordert, sodass die These aufgestellt werden kann, dass Pasolinis Prosa eine Narration des im Kapitalismus aufgehenden Subproletariats darstellt.

5.2.2 Räumliche Dynamik als Dynamik des Geldes

Die Handlung der *Ragazzi di vita* lebt vor allen Dingen von der wörtlichen Rede und der Beschreibung der äußeren Gegebenheiten durch die Erzählerfigur, während die psychologisierende Innenschau der einzelnen Charaktere weitgehend ausbleibt und kein eigentlicher Protagonist auszumachen ist (Riccetto, der zunächst wie der Hauptcharakter der *Ragazzi di vita* anmutet, gerät stellenweise aus dem Blickfeld, rahmt aber den Roman durch seine Funktion im Schlusstableau). Im Rahmen dieses mimetischen Modus der Realitätsdarstellung wird eine spezifische Dynamik erzeugt, einschließlich der teilweise minutiösen Beschreibung der unzähligen, nahezu wimmelnden Hin-und-Her-Bewegungen der *ragazzi* zwischen einzelnen *borgate* auf den Straßen Roms und seiner Vororte: Während stellenweise sogar die Stadt selbst als eigentliche Protagonistin der römischen Romane gelesen wurde, ist dieser These entgegenzusetzen, dass die Stadt Rom in den *Ragazzi di vita* von einer eigentümlichen Unwirklichkeit geprägt ist und insofern zum utopischen Raum im

foucaultschen Sinne wird,²³ als sie lediglich als Referenzpunkt in Erscheinung tritt. Während ihr gesamtes historisches Erbe nahezu vollständig ausgeblendet wird, tritt umso deutlicher die historische Situation der Stadt zu Ende des Krieges und in den unmittelbaren Nachkriegsjahren in Erscheinung.²⁴ Vor diesem historisch eindeutig markierten Hintergrund sind der städtische Raum und die *ragazzi di vita* als Repräsentation des Prekariats einerseits in Bezug auf den bereits thematisierten Aspekt des *Homo sacer* lesbar: Dieser Lektüre folgt eine jüngst erschienene Arbeit, in der in Bezug auf Pasolinis ersten Rom-Roman der Raum der *borgate* und das Leben der *ragazzi* korreliert werden, um in der Verbindung zwischen Foucaults Begriff der Heterotopie und Agambens Konzept der *nuda vita* Exilierungs- und Schwellenphänomene sichtbar zu machen (vgl. Moldovan 2020: 257ff.).²⁵ Als fruchtbar erweist sich darüber hinaus aber vor allem eine Perspektivierung, in der sich die Bewegungen innerhalb der Stadt Rom und zwischen den semantisch jeweils unterschiedlich besetzten Feldern des Zentrums und der Peripherie als eine Dynamik darstellen, deren Movers und Zielpunkt das Geld als Zentralkategorie der Nachkriegsgesellschaft ist. Für diesen Argumentationsansatz sprechen die Prominenz des Themas im Leben der heranwachsenden *ragazzi* und die dadurch ausgelösten mannigfaltigen Bewegungen im Raum auf der Suche nach Geld und Gegenwerten, die zu Geld gemacht werden können.

-
- 23 In diesem Zusammenhang spricht Bernhard Groß von der Ewigen Stadt als »Schlafstadt« und folglich von einer Funktionsumkehrung in der Anlage des tradierten Bildraums (vgl. Groß 2008: 107). Weitere Utopien identifiziert Groß darüber hinaus in den Begriffspaaren Familie-Land und Peergroup-Brache und gelangt schließlich zu der These einer Kombination von Utopie und Heterotopie, die sich in der Spiegelung von Landschaft und Figuren manifestiert (vgl. Groß 2008: 116).
- 24 In diesem Zusammenhang ordnet Giancarlo Alfano *Ragazzi di vita* als einen durch die binäre Opposition von Hell und Dunkel und die Beschränkung auf die jeweiligen Sommer der Jahre 1943 bis 1950 limitierten (urbanen) Chronotopos ein: »*Ragazzi di vita*, si potrebbe dire, è un'opera dal cronotopo ristretto. Dentro uno spazio che è tutta luce o tutto buio (quando è notte non c'è mai illuminazione elettrica) il tempo passa di estate in estate [...]« (Alfano 2014: 143)
- 25 Unklar bleibt angesichts des detaillierten Untersuchungskapitels zu den *Ragazzi di vita* gleichwohl die Einordnung des Romans in die Tradition des Neorealismus, wie sie von der Verfasserin vorgenommen wird. Dies gilt umso mehr, als die Verfasserin selbst eine Abkehr von rein dokumentarischen Bestrebungen im Roman herausarbeitet, die wiederum konstituierend für Pasolinis Rom-Diskurs ist. Grundlegend ist bei ihr folglich eine Lesart, »die Pasolinis Roman weniger als die Dokumentation einer abseitigen Realität des Subproletariats und der *borgata*, sondern vielmehr als Zeugnis einer universellen Erschütterung der Welt versteht« (Moldovan 2020: 275). In Bezug auf die von mir vorgeschlagene Lesart ließe sich weitergehend festhalten, dass jene durch den Zweiten Weltkrieg besiegelte Erschütterung der Welt gleichermaßen die Erschütterung des subproletarischen Wesens und dessen Destabilisierung zugunsten einer kapitalistischen Korruption einleitet.

Eine Lektüre der ersten vier Kapitel des Romans (dies sind: »Il Ferrobedò«, »Il Riccetto«, »Nottata a Villa Borghese« sowie das mit dem Romantitel gleichlautende Kapitel »Ragazzi di vita«) verdeutlicht dies: Das Incipit der *Ragazzi di vita* beschreibt die Kommunion und Firmung des Riccetto, die sich gegen Ende des Krieges im Jahr 1944,²⁶ zumindest jedoch während der Zeit der deutschen Besatzung Roms abspielen muss. Dies wird durch die sich unmittelbar an die Messe anschließende massenhafte Plünderung des sich selbst überlassenen *Ferrobedò* (es handelt sich hierbei um eine volksetymologische Bildung, mit der die *Ferrobeton SpA* gemeint ist)²⁷ erkenntlich, an der Riccetto beteiligt ist. In medias res taucht die Handlung in den Alltag der hier noch kindlichen Protagonisten ein, der bereits durch vagabundierende Bewegungen durch die Stadt und die omnipräsente Dynamik des Erlangens und Verlierens von Geld determiniert ist, die sich im gesamten Roman durchgängig nachzeichnen lässt. Nach der nur mäßig ergiebigen Plünderung des *Ferrobedò* zieht die Gruppe um Riccetto umgehend rastlos weiter, um in der Nähe der *Mercati Generali* ihr Glück in verlassenen Werkstätten und Kellerlagern zu versuchen. Die dort ergaunerte Hehlerware soll alsbald weiterverkauft werden, um daraus Gewinn zu erzielen: »Saltando dalla soddisfazione e facendo i calcoli di quello che c'avremmo guadagnato il Riccetto e Marcello presero la strada di Donna Olimpia [...]« (PPP RR I: 528) Doch damit nicht genug: In derselben Nacht noch stehlen sie, im Trio mit Agnolo, zunächst einen Kanaldeckel und veräußern diesen an einen Schrotthändler, der ihnen hierfür zweitausendsiebenhundert Lire auszahlt. An diesem Punkt werden die *ragazzi* von Gier erfasst (»Ormai che c'erano vollero farla completa.«, PPP RR I: 534) und kappen die Wasserversorgung eines ganzen Häuserblocks der Via Garibaldi, indem sie einige Meter Rohre ausbauen, entwenden und abermals zu Geld machen. Das so gewonnene kleine Vermögen verzocken sie allerdings noch in der Nacht beim Zecchinetta-Spiel, sodass ihnen am Ende kein Geld übrig bleibt, abgesehen von einigen hundert Lire, die sie tags zuvor einem blinden Bettler gestohlen hatten (vgl. PPP RR I: 535).

26 Demgegenüber plädiert eine Untersuchung aufgrund der im Romanincipit beschriebenen historischen Umstände eher für das Jahr 1943 und liest somit im Incipit der *Ragazzi di vita* das bewusst datierte Ende des *ventennio fascista* und gleichermaßen die Grundlegung eines neuen Nachkriegsitalien (vgl. Alfano 2014: 142).

27 Dahinter verbirgt sich ein großer italienischer Stahlbetonhersteller, der in den 1940er Jahren an seinem römischen Standort einen Gleisbaubetrieb unterhielt, welcher sich in den südwestlichen Ausläufern des Viertels Monteverde befinden haben muss und etwa auf der Höhe des heutigen Piazzale Enrico Dunant lag. Hinweise (in neorealistischer Lesart) zum *Ferrobedò* innerhalb des ersten Romankapitels unter Bezugnahme auf Pasolinis Wohnstätten in Rom finden sich in der Ausarbeitung von Carlo Santulli 2007 für das Format *Progetto Babele*, in der er einen guten Überblick über die historischen und geografischen Gegebenheiten vor Ort gibt (vgl. Santulli 2007).

Der Beginn des zweiten Kapitels ist zeitlich auf das Jahr 1946 datiert; Riccetto hat sich in der Zwischenzeit zu einem Jugendlichen weiterentwickelt, der bereits ein abgebrühter *ragazzo di vita* geworden ist: »In quei due anni il Riccetto s'era fatto un fijo de na mignotta completo.« (PPP RR I 553) Signifikant für den stetigen Hinzu- gewinn und Verlust des Geldes ist die Szene, in der Riccetto in einer Umkleidekabine am Strand von Ostia unter nahezu komischen Bedingungen seine Jungfräulichkeit an die Prostituierte Nadia verliert, die, auf misogyne Art dämonisch und raffgierig inszeniert,²⁸ ihm in diesem Moment der Initiation unbemerkt den nur kurz zuvor durch einen Trick mit gezinkten Karten ergaunerten größeren Bargeldbestand aus der Hosentasche entwendet, sodass Riccetto wieder gänzlich mittellos zurückbleibt (vgl. PPP RR I: 560ff., bes. 564). Die jugendliche Figur wird im übertragenen Sinne von der Welt der Erwachsenen monetär ausgenommen; gleichzeitig verkompliziert sich dieser Sachverhalt aber dadurch, dass die Interaktion zwischen Riccetto und Nadia im Bereich des körperlichen Begehrens und dem in einer schonungslosen Reduktion auf den sexuellen Akt dargestellten gesellschaftlichen Tabuzone der Straßenprostitution angelegt ist und dadurch insinuiert wird, dass Riccettos Verlust des Geldes durch sein sexuelles Begehren selbstverschuldet ist. Signifikant in diesem Kapitel ist außerdem der Einsturz der Wohnbaracke, in der Marcello lebte, sowie dessen Tod, allen Anzeichen nach infolge einer Tuberkulose – beide Ereignisse deuten bereits an dieser Stelle des Romans an, dass der Umgang mit dem Tod bei den Jugendlichen ein gänzlich unpathetischer, teilweise nahezu unbeeindruckter ist.

Auch im dritten Kapitel, dessen Handlung zeitlich etwa ein Jahr nach dem zweiten anzusiedeln ist, kommt es erneut zu einer Situation, in der Riccetto (diesmal zusammen mit Caciotta) nur kurz zuvor ergaunertes Geld wieder verliert: Nachdem die beiden als Boten für den Transport von zwei Sesseln angeheuert haben, ziehen sie diese auf dem Handwagen unter großen Anstrengungen durch die Stadt. Statt sie jedoch dem rechtmäßigen Empfänger auszuliefern, verscherbeln sie die Sessel an ebenjenen Schrotthändler, dem sie seinerzeit bereits die gestohlenen Metallwaren der städtischen Wasserversorgung verkauft hatten, welcher ihnen hierfür fünfzehntausend Lire auszahlt. Nachdem die beiden in der Villa Borghese genächtigt haben, in der sich in der Dunkelheit ein breites Spektrum der römischen Halbwelt aufgetan hatte, stellen sie am kommenden Morgen fest, dass ihnen nicht nur ihr gesamtes Geld geklaut wurde, sondern ebenso die erst tags zuvor auf dem Campo de' Fiori erworbenen modischen Schuhe sowie die lange ersehnte und brandneue

28 Eine Traditionslinie, in der die weibliche Prostituierte mit den entsprechenden Attributen belegt wird, geht von Italiens führendem Positivisten und frühem Kriminalanthropologen, Cesare Lombroso (1835–1909), und seiner Untersuchung *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale* (1893) aus.

Sonnenbrille Caciottas (vgl. PPP RR I: 593). Diesmal sind die mutmaßlichen Diebe allerdings innerhalb der eigenen sozialen Gruppierung anzusiedeln, deren Skrupellosigkeit auch vor ihresgleichen nicht Halt macht. Angesichts ihrer Not müssen Riccetto und Caciotta einige Tage lang an der Armenspeisung der Kirche in der Via Marsala teilnehmen. Im Sinne der Herstellung einer ausgleichenden Gerechtigkeit (»riconciliat[i] con la vita«, PPP RR I: 596) erleichtern die Bestohlenen anschließend eine wohlhabende ältere Dame in der Straßenbahn um ihre prall gefüllte Geldbörse (vgl. PPP RR I: 595f.). Abermals läuft aber Caciotta nur kurze Zeit später Gefahr, die soeben gemachte Beute wieder zu verlieren, weil er vor alten Bekannten mit seinem Raubzug prahlt (vgl. PPP RR I: 597f.). Das vierte Kapitel schließt nahtlos an das Ende des vorangehenden an: Amerigo überredet Riccetto und Caciotta, mit ihm gemeinsam in einer klandestinen Spielhöhle beim verbotenen Zecchinetta das ergaunerte Geld aufs Spiel zu setzen. Riccetto, der alsbald merkt, dass Amerigo ihm das gesamte Geld nach und nach aus der Tasche zieht, gelingt gerade noch rechtzeitig die Flucht, bevor die Spelunke von der Polizei hochgenommen wird, sodass er einer Verhaftung entkommt. Erst am Ende des Kapitels erfährt Riccetto (und mit ihm die Leser*innen), dass Amerigo in jener Nacht zwar zunächst vor der Polizei fliehen konnte, aber beim Versuch, den Aniene schwimmend zu durchqueren, verletzt und gefasst wurde. So erfährt er aus zweiter Hand von Amerigos anschließenden Selbstmordversuchen, deren zweiter schließlich gelungen war, und besucht, beeindruckt vom nahezu heldenhaften Tod des Kumpans, dessen Beerdigung. Doch auch hier wird deutlich, dass der Tod von den *ragazzi* im Wesentlichen unbeeindruckt aufgenommen wird:

Dentro si sentivano i pianti delle donne. I maschi, invece, non davano segni d'esser commossi, e anzi, semmai, avevano, incarnata nei lineamenti di giovinottelli imberbi o di vecchi paraguli, una vaga espressione di divertimento. A Pietralata, per educazione, non c'era nessuno che provasse pietà per i vivi, figurarsi cosa c... provavano per i morti. (PPP RR I: 626)

Was zunächst wie eine geschlechterstereotyp inszenierte Emotionsarmut anmutet, lässt sich durch den Hinweis auf die »per educazione« eingennommene Haltung vielmehr als Hinweis darauf verstehen, dass innerhalb der Gemeinschaft des Subproletariats die Wertigkeit des individuellen Lebens als eine auf die bloße biologische Existenz beschränkte angenommen wird, deren Anfang und Ende der reinen Kontingenz unterliegen. Somit wird die hier beschriebene Stimmung lesbar als der durch das Subproletariat bereits verinnerlichte Blick der Mehrheitsgesellschaft auf die Individuen in den *borgate*, die aus dem offiziellen gesellschaftlichen Diskurs durch Anonymisierung und Marginalisierung ausgeschlossen sind. Je mehr dies der Fall ist, umso stärker wird das Medium Geld als Mittel zur gesellschaftlichen Teilhabe relevant: Indem dessen Beschaffung (die allerdings durch den meist unmittelbar

sich anschließenden Verlust konterkariert wird) zum primären Movens der *ragazzi* in der Stadt avanciert, wird die Vereinnahmung des subproletarischen Milieus durch eine Ideologie des Konsums bereits narrativ vorbereitet.

5.2.3 Literarische Implementierung der *mutazione antropologica* und neokapitalistischen Konsumideologie

Abgesehen von der Relevanz des Faktors Geld manifestiert sich die Abkehr vom subproletarischen Wesen insbesondere in der Figur des Riccetto in einer Anpassung an den sogenannten rechtschaffenen Lebenswandel der höheren Gesellschaftsschichten, der später auch in der Figur des Tommaso Puzilli aus *Una vita violenta* an Relevanz gewinnt. Das fünfte Kapitel der *Ragazzi di vita* (»Le notti calde«) hat in diesem Zusammenhang insofern eine Schlüsselstellung inne, als Riccetto hier erstmals offensichtliche Bestrebungen an den Tag legt, die einer Annäherung an ein kleinbürgerliches Ideal entsprechen: Unter Umständen, denen eine eigentümliche Komik anhaftet (das erste Aufeinandertreffen spielt sich in einem Gemüsegarten ab, in dem sowohl Riccetto und Lenzetta als auch der zunächst unbekannte Herr einige Blumenkohlköpfe entwenden, vgl. PPP RR I: 649ff.), lernen er und Lenzetta einen gewissen Sor Antonio und schließlich dessen Töchter kennen, woraufhin sich Riccetto kurze Zeit später mit der jüngsten Töchter verlobt und vorübergehend als Hilfsarbeiter bei einem Fischhändler anheuert (vgl. PPP RR I: 660f. – an dieser Stelle liest Francesco Muzzioli bereits eine erste Andeutung auf die kleinbürgerliche Anpassung Riccettos, vgl. Muzzioli 1989: 26). Bald jedoch verfällt er wieder in seinen alten Lebenswandel als *ragazzo di vita* und plant weitere Coups mit den anderen *ragazzi*. Am Ende des Kapitels schließlich wird Riccetto, der sich ausgehungert und erschöpft in seinem Versteck schlafen gelegt hat, durch unglückliche Umstände für einen Wohnungseinbruch und -diebstahl festgenommen, den er nicht verübt hat. Das darauffolgende Kapitel setzt im Frühjahr 1950 mit einigem zeitlichen Abstand ein; der narrative Fokus verlagert sich zunächst auf andere Figuren aus dem Inventar der *ragazzi*. Die nahezu drei zwischen den beiden Kapiteln liegenden Jahre hat Riccetto im Gefängnis Porta Portese verbracht, aus dem er nun geläutert, aber auch seines genuin subproletarischen Wesenskerns beraubt zurückkehrt. Eine vorsichtige Andeutung hierauf ergibt sich beispielsweise aus der Beschreibung seiner neuen, männlichen Physiognomie sowie der Andeutung darauf, dass er seinem jugendlichen Laster, dem kleinkriminellen Dasein, abgeschworen hat, und nunmehr den Weg der Rechtschaffenheit einzuschlagen gewillt ist: »Da quando era stato a Porta Portese era ingrassato e non c'aveva più il pallino di far sempre il dritto. Ormai era un uomo esperto della vita.« (PPP RR I: 723) Es handelt sich bei der Transformation des subproletarischen Charakters um ein Motiv, das in Pasolinis Prosa intertextuell eingewebt ist: Nicht nur in *Una vita violenta* manifestiert sich eine ähnliche, durch den Gefängnisaufenthalt bewirkte Wesensänderung in der Figur des

Tommaso, sondern auch im späten Romanfragment *Petrolio* findet sich im »Ersten Märchen über die Macht« (*Appunto 34 bis*) ein expliziter Hinweis auf die korrumpierende Wirkung der Besserungsanstalten jener Zeit, die in einigen Jugendlichen den Verlust eines ursprünglich reinen Wesenskerns zugunsten einer als Heiligkeit getarnten moralischen Verderbtheit der »persone perbene« vorbereitet.²⁹ Die im offiziellen Diskurs erwünschte pädagogische Wirkung des Aufenthalts im Zuchthaus (sofern in diesem Kontext überhaupt von einer pädagogischen Institution die Rede sein kann) wird in der Ästhetik Pasolinis zu einem Instrument der Gleichschaltung, das Brechen des genuin subproletarischen Wesens zum vorbereitenden Akt der eigentlichen Gefahr: Während der »ragazzo di vita« trotz seiner kleinkriminellen Züge noch ein im Wesentlichen positiv konnotiertes Stereotyp des alten Subproletariats darstellt, ist der daraus erwachsene »uomo esperto della vita« ein soziokulturell an das Kleinbürgertum assimilierter korrupter Typus mit einer nach außen hin weißen Weste.

Ricetto registriert und reflektiert im Zuge eines nächtlichen Spaziergangs die einschneidenden Veränderungen, die sich seit seiner Kindheit im Stadtbild ergeben haben, welche gleichzeitig entscheidende Rückschlüsse auf die mutierte Nachkriegsgesellschaft zulassen. So kehrt er eines Abends durch die Via di Donna Olimpia zum alten *Ferrobèdò*, einem Ort seiner Kindheit, zurück:

La Ferrobèdò, o per dir meglio, la Ferro-Beton, si stendeva alla sua destra nello zucchero filato della luna, un polverone bianco e fragrante, tutta ben ordinata e così silenziosa che si sentiva un guardiano, dentro qualche magazzino, che cantava a mezza voce. [...] Da quando erano crollate le Scuole il Ricetto non s'era più fatto vedere in quei paraggi: e quasi faceva fatica a riconoscerli. C'era troppa pulizia, troppo ordine, il Ricetto non ci si capacitava più. [...] Pure la rete metallica, che seguiva lungo la strada la scarpata cespugliosa sopra la fabbrica, era nuova nuova, senza un buco. Solo la vecchia garitta, lì, presso la rete metallica, era sempre tutta fetida e lercia: quelli che ci passavano avanti, continuavano come una volta a farci i loro bisogni: ce n'era dentro, e anche fuori, e tutt'intorno, almeno un palmo. Quello era l'unico punto che il Ricetto ritrovò famigliare, proprio come quand'era ragazzino ch'era appena finita la guerra. (PPP RR I: 728f.)

Sauberkeit und Glanz des neuen Erscheinungsbildes der ehemals heruntergekommenen Baracke rufen in Ricetto nur wenige Erinnerungen an Vertrautes hervor. Die im Verlauf der Jahre unternommenen Veränderungen kreieren vielmehr einen

29 »Egli [il nostro intellettuale] era una di quelle persone che hanno sempre saputo benissimo >come essere santi<; proprio come i traviati, nei carceri minorili, sanno benissimo come sono le >persone perbene<, e se non lo sanno, è la prima cosa che imparano, in modo che quando escono, è proprio attraverso questa consapevolezza che divengono dei veri delinquenti, quelli senza più innocenza.« (PPP RR II: 1315)

ambivalenten Effekt der Entfremdung und gleichzeitigen Faszination, der von Riccetto selbst jedoch nicht einschlägig bewertet wird. Vormalig immer nur als *Ferrobèdò* betitelt, geht mit dem neuen Aussehen der Fabrik erstmals auch die Nennung von deren korrektem Namen einher: Indem der nunmehr fast erwachsene Riccetto noch einmal die *Ferro-Beton* aufsucht, wird zum einen narrativ der Bogen zum Incipit des Romans geschlagen, der mit der Plünderung des brachliegenden Geländes zum Ende des Zweiten Weltkriegs begonnen hat. Zum anderen aber deutet sich durch das neue Gewand der Fabrik auch jenes neue gesellschaftliche Klima der Nachkriegszeit an, das im Dienste des Kapitalismus steht und aus dem jedwede Devianz und Regellosigkeit gebannt werden muss. Insofern bildet die Wiederaufnahme des *Ferrobèdò*-Motivs eine Klammer innerhalb des Romans, die nicht nur in Bezug auf den städtebaulichen Diskurs innerhalb der *Ragazzi di vita*, sondern auch als allegorische Rahmung gelesen werden kann (vgl. Alfano 2014: 143).

Auch im Umgang mit den anderen *ragazzi* deutet sich an, dass Riccetto seiner ursprünglichen subproletarischen *peer group* nach seiner Läuterung nicht länger angehört. Als er im letzten Kapitel des Romans den drei Brüdern Mariuccio, Genesio und Borgo Antico ein Geständnis zu entlocken versucht (sie werden von der Polizei gesucht, weil sie von zuhause fortgelaufen sind), stellt Riccetto unwillkürlich fest, dass er selbst inzwischen seiner früheren Phase eines echten *ragazzo di vita* entwachsen ist:

Però [Mariuccio] gli faceva pure un po' pena: gli era venuto in mente di quand'era come loro, che i grossi ai Grattacieli lo menavano, e lui se ne andava a cicche, disprezzato e ignorato da tutto il mondo, con Marcello e Agnoletto. Si ricordò per esempio di quella volta che avevano rubato i soldi al cieco, e se n'erano andati a fare il bagno dal Ciriola, che avevano preso la barca, e lui aveva salvato quella rodinella che si stava a affogare sotto Ponte Sisto ... (PPP RR I: 761f.)

Die Ankunft in einer anderen soziokulturellen Sphäre wird von Riccetto nicht als solche adressiert und von der Erzählerfigur nicht als solche ausgewiesen. In der Tatsache jedoch, dass aus der Gegenüberstellung resultiert, dass Riccetto nicht länger ignoriertes Außenseiter der Gesellschaft ist, erhärtet sich der Verdacht, dass er der dominanten Ideologie der italienischen Nachkriegs-Konsumgesellschaft endgültig anheimzufallen droht. Indem er sich die einschlägigen Szenen seiner Kindheit und Jugend in Erinnerung ruft – insbesondere die Rettung der ertrinkenden Schwalbe – werden die Topoi seines vormalig proletarischen und damit integren Wesens letztmals aufgerufen. Sie sind zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits Reminiszenzen eines früheren Lebens.

5.2.4 Dynamiken des Schwunds: Schwindsucht als Schwundmarker des Subproletariats

Das letzte Kapitel der *Ragazzi di vita* steht unter dem Vorzeichen des Todes, was bereits mit der euphemistischen Überschrift »La comare secca«³⁰ angedeutet wird, auf die einleitend unmittelbar die letzten Worte eines Sonetts von Giuseppe Gioachino Belli folgen: »... la Commaraccia | Secca de Strada Giulia arza er rampino.« (PPP RR I: 742) Die Strada Giulia aus Bellis Gedicht wird traditionell als Metonymie für den Tod rezipiert, da sie auf die römische Kirche der Santa Maria dell'Orazione e Morte verweist; die erhobene Sense verschärft diese Bildlichkeit noch. Signifikanterweise trägt jenes Sonett aus dem Jahr 1833 den Titel »Er tisico« und ruft somit bei eingehender Betrachtung die Traditionslinie der Literatur zum Thema Schwindsucht auf.³¹ Pasolini verbindet nicht nur der Gebrauch des *romanesco* mit dem Dichter Belli: Beiden ist außerdem gemein, dass sie subversiv gegen die sie umgebende römische Gesellschaft und deren Transformation an-schreiben.³² Insofern deutet das Sonett als Einleitung des letzten Kapitels bereits voraus auf eine weit über den eigentlichen Themenkomplex der Krankheit hinausgehende Dimension des Schwindens, die sich als gesellschaftliche Realität manifestiert und konkret den Körper des Subproletariats affiziert. Ungleich dem romantischen Topos der Schwindsucht, der motivgeschichtlich insofern kodiert ist, als er vornehmlich die oberen gesellschaftlichen Schichten befällt, wird in den römischen Romanen Pasolinis der Topos der

30 Der gleichnamige Film von Bernardo Bertolucci aus dem Jahr 1962 geht seinerseits auf eine Erzählung Pasolinis zurück.

31 In künstlerisch-literarischer ebenso wie in soziologischer Perspektivierung lassen sich seit dem 18. Jahrhundert drei entscheidende Etappen der Tuberkulose-Rezeption ausmachen: Diese reichen vom romantischen Topos der Schwindsucht im 18. und 19. Jahrhundert über die Profanierung der Krankheit als flächendeckender »Proletarierkrankheit« in der Zeit der Industrialisierung bis hin zu deren aggressiver Bekämpfung als »asoziale« Krankheit im Nationalsozialismus. Untrennbar verbunden ist der Tuberkulose-Diskurs dabei mit der Frage der sozialen Klassen, die in diesem Zusammenhang teilweise instrumentalisiert und einer deterministischen Argumentationslogik unterzogen wurde (vgl. Hähner-Rombach 2000: 20ff.). Michel Foucault greift den Tuberkulosediskurs in *La naissance de la clinique* insofern auf, als er Lungenkrankheiten im 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund eines seinerzeit erstmals hergestellten Zusammenhangs zwischen Passion und dem Tod verortet: »L'homme du XIXe siècle devient pulmonaire en accomplissant, dans cette fièvre qui hâte les choses et les trahit, son incommunicable secret.« (Foucault 1988: 176) Die vielfältigen Implikationen der Schwindsucht als Pathologie, aber auch als Ausdruck eines metaphorischen Bezugs zur Welt beleuchtet Susan Sontag anhand einer kontrastiven Untersuchung von Tuberkulose und Krebskrankungen in *Illness as Metaphor* (1978).

32 Eine Untersuchung der Bedeutung der literarischen Begegnung mit Belli für Pasolinis römische Romane liefert Davide Luglio (vgl. Luglio 2012: 843ff.). Zu den Qualitäten der »stillen Revolution« in Bellis *Sonetti romaneschi* im Angesicht der Stadt Rom in den 1830er Jahren vgl. Howard 2013.

Schwindsucht als Krankheit des Proletariats aufgerufen. So betrachtet, trifft die Dynamik der *consunzione* in diesem Kontext das Subproletariat gleich in doppelter Hinsicht: Zum einen manifestiert sich dies auf der Ebene der *ragazzi*. So leidet Begalone an Tuberkulose, wie eine Einlassung im Kapitel »Dentro Roma« sowie schließlich eine Szene im letzten Kapitel belegen. Zunächst heißt es im vorletzten Kapitel zu Begalones desolatem Gesundheitszustand:

Era così debole che nemmeno la febbre riusciva a dargli un po' di colorito: e si che ce ne aveva almeno sei sette linee, come tutte le sere, da quando era stato rilasciato dal Forlanini; era tubercoloso da due o tre anni, e ormai non c'era più niente da fare, gli restava sì e no ancora un anno di vita. (PPP RR I: 704f.)

Die Bezugnahme auf das Sanatorium Carlo Forlanini, das sich seit den 1920er Jahren im Südwesten Roms in Portuense befand, verankert den literarischen Phtisisdiskurs konkret in der römischen Nachkriegsgeschichte (die Heilanstalt taucht später in *Una vita violenta* wieder auf; dort wird der historisch verbürgte und aufsehenerregende Aufstand des Personals sowie der Sanatoriumsgäste im Juni 1955 geschildert; vgl. PPP RR I: 1083ff.). Im letzten Kapitel der *Ragazzi di vita* gerät, von der lautstarken Durchfahrt eines Bersagliere-Regiments auf der Via Tiburtina aufgescheucht, das Treiben der *ragazzi* und anderer *pischelli* am Ufer des naheliegenden Aniene zum Katalysator für einen Tumult, im Zuge dessen ein Teil der Gruppe zurückbleibt. Durch das Einatmen des aufgewirbelten Staubs erleidet Begalone einen Hustenanfall, der von blutigem Auswurf begleitet wird und schließlich in einer allgemeinen Schwäche kulminiert, die seinen nahenden Tod bereits ankündigt:

Il Begalone non la smetteva di tossire con dei raschi e delle espettorazioni che parevano botti dati con un mestolo dentro un bidone vuoto; la sua pelle gialla era coperta da una mano di rossore che nascondeva i cigolini; pareva che sul suo costato di crocefisso, anziché pelle normale, ci fosse attaccata della carne bollita. Andò a estrarre dalla saccoccia dei calzoni un fazzoletto già tutto spruzzato di macchioline rosse, e tossendo si compresse con questo la bocca. Nessuno gli dava retta. E lui tossiva, per suo conto, bestemmiando e dicendo i morti. [...] [S]i sentì ancora peggio: la capoccia gli girava come un picchio con la zagaia, e gli pareva di sentirsi dentro lo stomaco come un gatto morto. Stava quasi per sturbarsi. [...] [N]on riuscì a reggersi diritto. S'inginocchiò sulla fanga e lì rivomitò. (PPP RR I: 754f.)

Zum anderen ist aber auch der gesamte subproletarische Kosmos in übertragener Lesart vom Schwund erfasst, indem sich zum Ende des Romans hin abzeichnet, dass zumindest Riccetto der kapitalistischen Konsumideologie anheimzufallen droht. Die eigene Ankunft im kleinbürgerlichen Ideal, die sich bereits im fünften und sechsten Kapitel allmählich Bahn gebrochen hat, untermauert schließlich

Riccettos eigentümlich betroffenes, aber gleichzeitig unbeteiligtes Verhalten angesichts des ertrinkenden Genesio in der Schlusszene von *Ragazzi di vita*, aus der er sich unbemerkt entfernt.

Als Schlüssel hierfür lässt sich Pasolinis Einsatz des Tuberkulose-Themas auch im nachfolgenden römischen Roman *Una vita violenta* heranziehen, in dem der Protagonist Tommaso Puzzilli an der Verwirklichung eines bürgerlichen Lebens im letzten Moment durch die Kenntnis seiner Tuberkuloseerkrankung gebremst wird.³³ Dass er dieses Leben nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis und Läuterung im zweiten Teil des Romans anstrebt, zeigt sich an den Plänen, seine zuvor heimliche und noch nicht durch Heirat legitimierte Liebschaft Irene zu ehelichen und ein »anständiges« Leben zu führen. Nachdem Tommaso dem Pfarrer sein Ansinnen, Irene zu heiraten, vorgetragen hat, und anschließend Irene davon berichtet, heißt es: »Tommaso e Irene si strinsero uno contro l'altra, tenendosi per mano, e si misero a gustarlo [un film (*La donna del fiume*) al cinema], come la brava gente.« (PPP RR I: 1040) Sein Vorhaben wird jedoch durch die zufällig bei der Musterung entdeckte Tuberkulose zunächst erschwert:

Alla fine gli dissero una parola che non aveva inteso mai, ossia che aveva una cosa ai polmoni, che gli faceva venire quelle ghiandole, e che doveva subito mettersi sotto cassa mutua, e farsi curare. [...] Insomma si fece spiegare meglio, e gli dissero, in conclusione, ch'era tubercoloso, e doveva andare subito al Forlanini. (PPP RR I: 1060f.)

Den Heilungsversuchen in der Lungenklinik zum Trotz verstirbt Tommaso letztlich in der letzten Szene des abschließenden Kapitels »L'eterna fame« des Romans an sei-

33 Vgl. hierzu den Eintrag »Tuberkulose« in *Literatur und Medizin: Ein Lexikon* (2005), Sp. 806–810. Hier wird *Una vita violenta* zum einen als später Vertreter des literarischen Phtisiskurses vorgestellt, zum anderen wird als neuer Akzent der Aspekt der Vitalität ins Spiel gebracht. Letzterer löst die kritische Beobachtung der nahezu narzisstischen Bespiegelung der Krankheit ab, wie sie noch in Thomas Manns *Zauberberg* (1924) im Kurort Davos exzessiv kultiviert wurde, um jedoch abermals zu konstatieren, dass die Tuberkulose in direktem Zusammenhang mit der schwierigen Verortung des Subjekts in der umgebenden Gesellschaft steht (vgl. von Jagow/Steger 2005: Sp. 809f.). Nicht berücksichtigt wird hier allerdings die Tatsache, dass in Pasolinis *Una vita violenta* Tommasos Schicksal weder allegorisch für eine dekadente Gesellschaft steht noch individualistisch gelesen werden kann, sondern dass Tommaso als Verkörperung des Subproletariats figuriert und somit in der Krankheit die Diskrepanz zwischen den sozialen Schichten aufscheint. Diesen Eindruck verstärkt Pasolinis nachgestellte *Avvertenza* zum Roman, die auf die Brisanz und Aktualität des dahinterliegenden gesellschaftlichen Diskurses verweist: »I riferimenti a singole persone, fatti e luoghi reali qui descritti sono frutto di invenzione: tuttavia vorrei che fosse ben chiaro al lettore che quanto ha letto in questo romanzo è, nella sostanza, accaduto realmente e continua realmente a accadere.« (PPP RR I: 1185)

nem Leiden, das ihn in verschärfter Form erneut heimsucht (vgl. PPP RR I: 1178ff.). Der Titel des Kapitels verweist abermals auf die Dynamik des Hungers, der auch im fünften Kapitel der *Ragazzi di vita* eine entscheidende Rolle spielt und, im konkreten wie im übertragenen Sinne, auf diejenige der pathologischen *consunzione*, die ihren Tribut fordert, welcher entsprechend der Logik des Werks von der sozialen Schicht des Subproletariats erbracht werden muss.

Vor diesem Hintergrund erhält der Titel *Una vita violenta* mit der Schlusszene, ähnlich wie bereits bei den *Ragazzi di vita*, eine ambigüe Bedeutung: Die Dynamik der »disperata vitalità« verweist stets auch auf ihren Kontrapunkt, den Todestrieb, zurück. Ricetto schleicht sich in der Schlusszene der *Ragazzi di vita* nachdenklich und unbemerkt davon, während Genesisio im Fluss ertrinkt: Er ist bereits, ohne sich dessen bewusst zu sein, als Inkarnation der *mutazione antropologica* angelegt, im Zuge derer die alte gesellschaftliche Kluft zwischen Bürgertum und (Sub-)Proletariat zusammenfällt, um im neuen Faschismus der Konsumideologie aufzugehen. Damit bestätigt die Figur des Ricetto Muzziolis These, dass es für die *ragazzi* nur zwei Optionen gebe: den Tod oder aber die Anpassung an und Integration in das kleinbürgerliche Ideal (vgl. Muzzioli 1989: 42). Demgegenüber wird in der Figur des Tommaso ein Ringen zwischen der Welt der kleinbürgerlichen Anpassung und derjenigen ihres proletarischen Gegenspielers, einem vormaligen *ragazzo di vita* und späteren Parteimitglied des PCI, aufgebaut. Dem Pol des kleinbürgerlichen Ideals, dem sich Tommaso im zweiten Teil des Romans nach Ende seiner Haftstrafe annähert, sind insbesondere die neue Wohnsituation der Eltern in einem Sozialbauprojekt der INA-Casa als Indikator der gesellschaftlichen Aufwertung der *borgate* sowie die Anbahnung einer bürgerlichen Liaison mit Irene, die durch die Heirat in die Legitimität überführt werden soll, zuzuschlagen. Das vormalige Dasein als Delinquent hat Tommaso nach seiner Läuterung aufgegeben, doch regen sich letzte vitale sozialistisch-marxistische Bestrebungen in ihm, als er in der Lungenheilstalt Forlanini Zeuge der dortigen Aufstände wird. Dass das wiedererwachende Klassenbewusstsein des Tommaso in Pasolinis Ästhetik eine hoffnungslose Illusion ist, die nicht lösbar ist, wird denn durch Tommasos qualvollen Tod in der Schlusszene besiegelt: Ein Kompromiss zwischen der subproletarischen *vitalità* und einer Annäherung an die kleinbürgerliche Existenz erweist sich auch hier, Muzziolis Lesart der *Ragazzi di vita* folgend, als zum Scheitern verurteilt.

5.3 Im Dickicht der Indizien: Realität und Kapitalismuskritik im Spätwerk und im »Roman«-Fragment *Petrolio*

Pier Paolo Pasolinis Spätwerk ist, mit Carla Benedetti gesprochen, in Hinblick auf seine Ästhetik primär durch die Formel der »poesia come azione« (Benedetti 1998: 139) und somit durch Performativität determiniert. Als »Umwidmung der

poetischen Parameter der Frühzeit« (Groß 2008: 34) identifiziert, figurieren die beiden späten Prosawerke *La Divina Mimesis* (1965) und *Petrolio* (1975 unvollendet hinterlassen; 1992 erschienen) somit unter gänzlich neuen Vorzeichen innerhalb von Pasolinis Gesamtwerk.

Auf der Rückseite des Einbands der bei Einaudi im Jahr 1975 erschienenen Ausgabe der *Divina Mimesis* lesen wir einen Kommentar Pasolinis, der nach mehrjähriger Arbeit im selben Jahr und nur wenige Tage nach seinem Tod, nämlich am 7. November 1975, in *La Stampa* erschienen war (auch das Buch erschien posthum; war allerdings zu Pasolinis Lebzeiten noch von ihm zum Druck freigegeben worden):

È un'idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo, pubblico appena i primi due canti: a un Inferno medioevale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al ›mezzo del cammin di nostra vita‹, all'incontro con le tre fiere, eccetera. (PPP RR II: 1985)

Die *Divina Mimesis* hat mit den römischen Romanen der 1950er Jahre nichts mehr gemein, mit dem (den historischen Umständen geschuldeten) fragmentarischen und unvollständigen Charakter von *Petrolio* hingegen ist sie nur in Grundzügen vergleichbar: Sie lässt sich insgesamt nur schwerlich in das Paradigma der pasolinischen Prosa und ein Gattungsschema einordnen. Erschwerend kommt hinzu, dass Pasolini sie, wie sich der *Prefazione* entnehmen lässt, explizit als *documento* und nicht etwa als (Meta-)Roman verstanden wissen möchte: »[D]o alle stampe oggi queste pagine come un ›documento‹, ma anche per fare dispetto ai miei ›nemici‹: infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all'Inferno.« (PPP RR II: 1071) Was sich hier jedoch bereits andeutet und für die Untersuchung von *Petrolio* wegweisend ist, sind die auf der *quarta di copertina* sowie die in der formalen Anlage des Werks explizierten Verweise auf den dantischen Höllenschlund des *Inferno* aus der im Titel alludierten *Divina Commedia*,³⁴ der hier in Form eines neokapitalistischen Sündenpfuhls in Erscheinung tritt. Die topische »selva oscura« besteht in der *Divina Mimesis* allerdings explizit in der »›selva‹ della realtà del 1963«, die gleichzeitig eine ambigue *oscurità* im Leben der narrativen

34 Zu intertextuellen Aspekten der *Divina Mimesis* vgl. Kuon 1993: 303ff., Wöhl 1997: 19ff. sowie Patti 2012. Letztere behandelt in ihrer Untersuchung explizit den Übergang von einer »realistischen« zu einer »postrealistischen« Phase Pasolinis, im Zuge dessen *La Divina Mimesis* eine Art Scheideweg darstellt. In der Lektüre Pattis wird die *Divina Mimesis* ausgehend von der Hypothese untersucht, dass Pasolinis Realismus in seiner Narrativik sowie der Metanarrativik unter dem lacanschen Terminus des *réel* (im Gegensatz zu *symbolique* und *imaginaire* und abzugrenzen von der diskursiv bestimmten »Realität«) gelesen werden kann (vgl. dazu etwa Patti 2012: 110ff.).

Instanz darstellt. So heißt es direkt zu Beginn des *Canto I*: »Intorno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. [...] [I]n quella oscurità, per dire il vero, c'era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità [...]«. (PPP RR II: 1075) Die in der Folge beschriebene Begegnung mit einem »piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta« (PPP RR II: 1084), der zur Vergil-Figur aus Dantes *Commedia* zu avancieren scheint, bildet den Ausgangspunkt für den *Canto II* und damit für den letzten ausformulierten *Canto* – die weiteren *Canti III, IV* und *VII* liegen lediglich in Form von Stichpunkten und Fragmenten vor. Beschlossen wird *La Divina Mimesis* von einer »Iconografia ingiallita (per un »Poema Fotografico«)«, bestehend aus fünfundzwanzig Fotografien, die allesamt in Relation mit der Autorfigur stehen, sowie einem kurzen abschließenden »Piccolo allegato stravagante«, auf den schließlich die Bildlegende der vorangehenden Fotografien folgt.³⁵

Insbesondere *Petrolio* steht, darüber besteht in der Forschung verhaltener Konsens, eindeutig in der Tradition der Postmoderne,³⁶ und kann von jedwedem Versuchen, Pasolinis Schreiben in eine neorealistische Tradition zu stellen, endgültig freigesprochen werden (vgl. dazu etwa Verbaro 2015; Luglio 2015). Die Hinwendung zu einer literarischen Form, welche die von Italo Calvino mit *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) und insbesondere von Umberto Eco mit *Il nome della rosa* (1980) ins Leben gerufene italienische Postmoderne gleichsam vorwegnimmt, entspricht einer ideologisch-stilistischen *koiné* (vgl. Benedetti 1998: 54), die ihrerseits an Pasolinis Konzept einer *letteratura impura* anknüpft, wie er sie bereits 1960 in dem als Trauerrede inszenierten Gedicht »In morte del realismo« für tot erklärt hatte. Für *Petrolio* bedeutet die postmoderne Prägung nicht zuletzt einen Bruch mit Pasolinis eigener Erzählpraxis: Eine vormals gedachte Einheit, die zumindest auf der Ebene

35 Zur Entstehung und editorischen Geschichte der *Divina Mimesis* sowie zu den einzelnen Fotografien vgl. die von De Laude und Siti besorgten »Note e notizie sui testi« (vgl. PPP RR II: 1985ff.).

36 Der diffuse Postmoderne-Begriff ist eine *a posteriori*-Zuschreibung, die weniger einen konkreten Gegenstand als vielmehr eine Zeitenwende umfasst. Das seit Ende der 1970er Jahre diskutierte Konzept wurde als Epochen-, Stil- und Ideologiebegriff für eine mit den 1950er Jahren einsetzende und auf die späten Avantgarden folgende Phase gebraucht. Wichtige internationale Positionen – darunter jene von Arnold Gehlen, Jean Baudrillard und Gianni Vattimo, dem Vordenker des *pensiero debole* – versammelt Wolfgang Welsch in *Wege aus der Moderne* (vgl. Welsch 1998). Einen guten Überblick über die Debatte zur Postmoderne in Abgrenzung von der Moderne und vom Modernismus gibt Peter Zima in seinem zum Klassiker der deutschsprachigen Literaturtheorie avancierten Überblickswerk *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (vgl. Zima 2016). Eine Begriffsbestimmung und Genealogie der literarischen Postmoderne bietet für den italienischen Kulturraum die Untersuchung von Remo Ceserani: *Raccontare il postmoderno* (vgl. Ceserani 1997). Den Übergang von der Postmoderne hin zu den *anni zero* in Italien hingegen beschreibt Alfonso Berardinelli in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione* (vgl. Berardinelli 2007).

der Protagonisten aus dem subproletarischen Milieu der römischen Romane existent war, weicht hier bereits auf der diegetischen Ebene einer Zweiteilung, die sich in der dissoziativen Persönlichkeitsspaltung der Hauptfigur vollzieht, und setzt sich fort in der hybriden Anlage des Werks sowie dem dominanten Diskurs des *misto*, der die poetische Anlage ebenso wie die Handlungsebene betrifft und somit zu einer Oszillation zwischen übermäßiger Kodifizierung, zum Beispiel durch die zahlreichen intertextuellen Referenzen, und hyperrealen Momenten führt. Ebenso wie das Medium des Romans zunehmend destabilisiert und nicht zuletzt durch den bruchstückhaften Charakter der einzelnen Fragmente vollends einer Dynamik des *misto* preisgegeben wird, erteilt die narrative Instanz auch der Figurenpsychologie als distinktivem Merkmal des Romans realistischer Prägung eine eindeutige Absage. So heißt es zu Beginn von *Appunto* 31: »In questo mio racconto – su ciò devo essere brutalmente esplicito – la psicologia è sostituita di peso dall'ideologia. Il lettore dunque non si illuda: egli non si imbatte mai in quei personaggi che misteriosamente si svolgono e si evolvono [...]«. (PPP RR II: 1299) Die Ablehnung der Figurenpsychologie als strukturgebendem Moment, die mit der Ideologie ersetzt und, wie expliziert wird, mit der »figura sociale« (ebd.) und darüber hinausgehend schließlich dem »animo umano« (ebd.) neu besetzt wird, im Zuge dessen aber auch mit der theoretischen Einführung des Doppelgängermotivs einhergeht (»[L'animo umano] incombe attraverso l'individuo cui appartiene, e su lui, come un suo doppio monumentale e nel tempo stesso inafferrabile.«, PPP RR II: 1299f.), führt schließlich, wie *Appunto* 42. *Precisazione* aufzeigt, zur endgültigen und doppelten Absage an die Strukturprinzipien des Romans. Auch diese wird metanarrativ erteilt:

[...] è sul primo motivo (quello della dissociazione) che fondandosi l'ordine del romanzo si è anche fondata l'idea simbolico-allegorica in cui il romanzo consiste; e che dunque lo rende, in pratica, illeggibile. Mentre è dal secondo motivo (quello dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione) che nascono quelle folate di vita e quella concretezza, sia pur folle e aberrante (diversa non potrebbe essere, a meno di non subire la xxx della convenzione) che rendono leggibile la pedantesca, verticale, disumana , segno di impotenza (bisognosa dell'aiuto della letteratura) e testimonianza della fine del romanzo. (PPP RR II: 1374; Auslassungen wie im Original)

Eine Beschreibung der Anlage und des Inhalts von *Petrolio* kann aufgrund des unvollständig vorliegenden und nicht finalisierten Textes nur tentativ und unter Rückgriff auf von Pasolini hinterlassene paratextuelle Elemente, seine essayistischen Schriften sowie die Rekonstruktionsarbeit seiner Herausgeber*innen erfolgen.³⁷ In den

37 Unerlässlich für ein Verständnis der Beschaffenheit des hinterlassenen Materials und der damit einhergehenden editionsphilologischen Implikationen ist vor allem die von Aurelio Ron-

zahllosen *Appunti*, die sich in unterschiedlichsten Stadien der Ausarbeitung befinden (diese reichen von umfangreichen, als abgeschlossen zu bezeichnenden und teilweise in serieller Überschreibung vorliegenden Ausarbeitungen über Kapitellentwürfe, in denen Klammern und Auslassungen noch zu ergänzende Ausdrücke anzeigen, bis hin zu in Stichpunkten skizzierten *Appunti*, die an private Notizen und Gedächtnisstützen denken lassen, sowie noch gänzlich fehlenden Teilen), und den Paratexten werden durch eine volatile Erzählerinstanz zum einen die Aufteilung des Protagonisten Carlo Valletti in zwei Charaktere, zum anderen eine Jenseitsreise in die Welt des Neokapitalismus, darüber hinaus aber auch in Rom, Turin sowie in verschiedenen Topoi der Reise verortete Episoden aus der Welt des italienischen Erdölkonzerns ENI erzählt, in die Carlo durch seinen Beruf als Ingenieur einsteigt und sukzessive zu Macht gelangt, und die stets vor dem Hintergrund der italienischen Gesellschaft in den 1960er und 1970er Jahren skizziert wird. Daraus ergibt sich ein komplexes Textgefüge, bei dessen Lektüre jedoch stets der Aspekt der Unabgeschlossenheit der edierten Textpassagen mitgedacht werden muss. Nichtsdestoweniger lassen sich im in beachtlichem Umfang vorliegenden ersten Teil von *Petrolio* zahllose und so signifikante wie eindeutige Hinweise auf Pasolinis Konzept einer Poetik der Wahrheit erkennen, die um die Trias Körper, Macht und Geld kreisen.

5.3.1 Vorbereitung von *Petrolio* in den *Scritti corsari*

Bedingt durch die Verfügung, dass *Petrolio* als Teil des Nachlasses erst im Jahr 1992 in Italien erscheinen durfte und demzufolge auch erst im Nachgang in andere Sprachen übersetzt wurde, konnte der vorherrschende Eindruck, Pasolini sei seit den 1960er Jahren in eine in Bezug auf den soziopolitischen Status quo Italiens resignierte Haltung verfallen, im Zuge derer sich soziale Utopien vornehmlich auf den Bereich der sogenannten Dritten Welt bezogen (Zeugenschaft darüber legt er in *Lodore dell'India* ab, einem literarischen Reisebericht im Nachgang des Indien-Aufenthalts mit Elsa Morante und Alberto Moravia;³⁸ weitere Reisen führten Pasolini und seine Weggefährten*innen auch nach Afrika und Mittel- sowie Südamerika), erst einige Jahre nach seinem Tod durch die Lektüre des Erdöl-Projekts als endgültig

caglia ausgearbeitete *Nota filologica* der italienischen Erstausgabe von *Petrolio* (vgl. Pasolini 1992: 569ff.).

38 Jene alte, bäuerliche soziale Ordnung, die durch das dem Bürgertum assimilierte Subproletariat in Italien weitestgehend nivelliert ist, scheint in Pasolinis Schlusswort von *Lodore dell'India* auch in Bezug auf die Länder der sogenannten Dritten Welt erneut auf: »Insomma, mentre il borghese italiano, con la sua televisione e i suoi rotocalchi è un ignoto provinciale, i suoi problemi sono talmente ai margini, il contadino italiano specie del Sud è invisibilmente e inespriabilmente legato alle immense masse contadine sottosviluppate dell'Africa, del Medio Oriente e dell'India, e i suoi problemi si presentano come problemi mondiali.« (PPP RR I: 1284)

nicht zutreffend identifiziert werden. Das Romanfragment deutet die Verhandlung neuer Themen bei Pasolini, insbesondere die offene Kritik an der als »neuer Faschismus« verhassten neokapitalistischen Konsumideologie,³⁹ und einen neuen Modus der *écriture* an, der deutlich stärker als die früheren Werke einem politischen Auftrag folgt, wie sich in einer parallelen Lektüre von Pasolinis essayistischen Schriften und Teilen des Fragments erkennen lässt. Auch Parallelen zum kinematografischen Werk, insbesondere zu dem in Pasolinis Todesjahr erschienenen Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, sind nicht von der Hand zu weisen, sodass von einer parallelen Weiterentwicklung des zugrunde liegenden Blicks auf die italienische Gesellschaft jener Zeit in verschiedenen Medien ausgegangen werden kann. Dabei spielen die Umbrüche in der italienischen Nachkriegsgesellschaft eine besondere Rolle, die wohl in der prägnantesten Ausführung in Pasolinis nur ein gutes halbes Jahr vor seinem Tod veröffentlichtem Artikel über die Glühwürmchen,⁴⁰ seinerzeit im *Corriere della sera* unter dem Titel »Il vuoto del potere in Italia« erschienen, formuliert sind. Zunächst etabliert Pasolini hier eine Zäsur, die zu Beginn der 1960er Jahre anzusetzen ist und durch die »scomparsa delle lucciole« aus Italien markiert ist. Davon ausgehend wird das gesellschaftspolitische Geschehen im Land in eine Zeit vor dem Verschwinden der Glühwürmchen und eine Zeit danach unterteilt – nicht umsonst stellt Pasolini dieser Unterteilung den entscheidenden Hinweis voran, dass die Natur dieses Bildes seinem eigenen Status als Schriftsteller geschuldet sei:

39 Besonders drastisch kommt dies in der sogenannten Merda-Vision zum Ausdruck, die eine palimpsestartig angelegte Jenseitsreise durch die Konsumhölle darstellt (vgl. PPP RR II: 1558ff.). Eine präzise Analyse der die *Appunti* 71 bis 74 umfassenden Sequenz unter Bezugnahme auf *Salò o le 120 giornate di Sodoma* gibt Scharold 2001: 143ff.

40 Die inzwischen zum kulturwissenschaftlichen Klassiker avancierte Untersuchung von Didi-Huberman, die von Dante, Pasolini und Agamben ausgehend und dem »Unbehagen in der Kultur« zum Trotz für das Prinzip Hoffnung plädiert und in der »survance des lucioles« widerständige Praktiken erkennt, greift Pasolinis Bild der Glühwürmchen prominent auf: vgl. Didi-Huberman 2012.

Das Motiv taucht bei Pasolini selbst bereits in einem Brief an den Jugendfreund Franco Farolfi am 1. Februar 1941 auf; hier kann die Begegnung mit den Glühwürmchen noch gelesen werden als unschuldiger und nahezu ekstatischer Gegenentwurf zur bereits herrschenden Realität des Krieges: »L'amicizia è una assai bella cosa. Nella notte di cui ti ho parlato, abbiamo venato a Paderno, e poi nel buio illune siamo saliti verso Pievo del Pino, abbiamo visto una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro i boschetti di cespugli, e le invidiavamo perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci, mentre noi eravamo aridi e tutti maschi in artificiale errabondaggio.« (PPP Lettere, Bd. 1: 37) Zu beachten ist an dieser Stelle allerdings die ambigüe Konnotation, in der neben dem Aspekt jugendlichen Elans auch die Dimension des Begehrens deutlich erkennbar wird (vgl. ebd.).

Poiché sono uno scrittore, e scrivo in polemica, o almeno discuto, con altri scrittori, mi si lasci dare una definizione di carattere poetico-letterario di quel fenomeno che è successo in Italia una decina di anni fa. Ciò servirà a semplificare e ad abbreviare il nostro discorso e probabilmente a capirlo anche meglio. (PPP Sps: 404f.)

In der Folge wird die unmittelbare Nachkriegszeit als »continuità tra fascismo fascista e fascismo democristiano« (PPP Sps: 405) näher skizziert, die insbesondere von einer Kontinuität des gültigen, auf die bäuerliche und »paläoindustrielle« gesellschaftliche Realität Italiens zurückführbaren Wertekanon gekennzeichnet sei, zu dessen zentralen Elementen »la Chiesa, la patria, la famiglia, l'obbedienza, la disciplina, l'ordine, il risparmio, la moralità« (PPP Sps: 406) gehörten. Der Moment des Umbruchs selbst schließlich wird als solcher von den einstigen Hoffnungsträgern Pasolinis, der Arbeiterklasse sowie den bäuerlichen Schichten, verkannt und geht stattdessen in der Logik des »benessere« und »sviluppo« auf (vgl. PPP Sps: 406f.). Mit den Glühwürmchen verschwindet sodann auch der alte Wertekatalog, der ersetzt wird durch eine neue, die Gesellschaft erstmals einende und gleichzeitig vereinheitlichende konsumkapitalistische Ordnung, die Arbeiterklasse und die Bevölkerung ruraler Prägung endgültig mit dem alten Bürgertum verschmelzen lässt. Hiermit ist für Pasolini der unumkehrbare Weg in den Untergang vorgezeichnet:

Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono divenuti in pochi anni (specie nel centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale. Basta soltanto uscire per strada per capirlo. [...] Ho visto dunque »coi miei sensi« il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione. Cosa che non era accaduta durante il fascismo fascista, periodo in cui il comportamento era completamente dissociato dalla coscienza. (PPP Sps: 408)

Mit der Herrschaft des Konsums und der damit einhergehenden, von Pasolini als Degradation bezeichneten neuen »Bewusstwerdung« des italienischen Volkes (freilich pejorativer Art) gilt die marxistisch begründete Hoffnung auf eine Zeitenwende endgültig als obsolet. Inwiefern in Pasolinis Werk ein durchgängiges marxistisches Engagement zu erkennen ist, hat vor einigen Jahren Giorgio Galli aufgezeigt (vgl. Galli 2010). Seine Untersuchung besticht insbesondere dadurch, dass sie die mythische Verklärung Pasolinis, in dessen Tod von mancher Seite die Erfüllung einer apokalyptischen Prophezeiung gelesen wurde, und seine Lesart als prophetische Figur ablehnt,⁴¹ um stattdessen das radikale politische Engagement des Intellektuel-

41 In der Einleitung der von ihm besorgten Übersetzung ins Deutsche greift Fabien Kunz-Vitali die »verbreitete Praxis narzisstischer Aneignungen« (Galli 2014: 9) der Person und des Œuvre Pasolinis kritisch auf und relativiert jene Lesarten, die etwa in Pasolinis Schriften die Ankün-

len aufzuzeigen, das sich an der Realität der italienischen Gesellschaft seiner Zeit orientiert. Die Analyse zeigt ferner auf, wieso Pasolinis Diagnose über Italien und dessen anthropologische Mutation bis heute keineswegs an Aktualität verloren hat – hierin liegt der lebensweltlich ausgerichtete und alles andere als metaphysisch inspirierte politische und poetische Anspruch Pasolinis.

Diese von Galli postulierte Orientierung an der Nachkriegsrealität Italiens bestätigt auch die Lektüre derjenigen Passagen aus den *Scritti corsari*, in denen die Rolle des Intellektuellen und des Schriftstellers erläutert wird. Hier wird offenkundig, dass dessen gesellschaftlicher Auftrag keineswegs von vager Ahnung oder Inspiration, sondern von explizit für die eigene Person reklamiertem Wissen geleitet ist. Der historische Kontext, der Pasolini im November 1974 veranlasste, den Artikel zum »Romanzo delle stragi« zu verfassen, war die zu jener Zeit in Italien herrschende Atmosphäre der Angst vor einem Putsch, nachdem infolge mehrerer Bombenattentate Vito Miceli, Chef des italienischen Geheimdiensts SIOS (*Servizio Informazioni Operative e Situazione*) und später des SID (*Servizio per le Informazioni e la Sicurezza Militare*), aufgrund von Vertuschung verhaftet worden war. Innerhalb dieser Situation formuliert Pasolini seine Anklage in Form des »Io so«, ohne allerdings konkrete Namen zu nennen – in Ermangelung von Beweisen und Indizien, wie er schreibt:

Io so.
 Io so i nomi dei responsabili [...].
 Io so tutti questi nomi e tutti questi fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli.
 Io so, ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi.
 Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore [...].
 (PPP Sps: 362f.)

digung des eigenen gewaltsamen Todes zu erkennen meinten (diese Praxis lässt sich in ihrer deutlichsten Ausprägung bei Giuseppe Zigaina erkennen; vgl. Zigaina 1987): »Dass in Italien das Prädikat »prophetisch« in Zusammenhang mit Pasolini nicht nur mit ironischen Nuancen und auch nicht nur in einer übertragenen Bedeutung, sondern durchaus wörtlich verwendet wird, hat nicht ausschließlich mit katholisch bedingten Reflexen zu tun. Der etwas verklärte Blick auf Pasolini, den Mahner und Märtyrer der Wahrheit, findet natürlich in bestimmten Lebens- und Todesumständen, in seinem Hang zur latent christologischen Selbstinszenierung, aber auch in den spezifischen Formen seines literarischen Ausdrucks eine plausible Erklärung. [...] Pasolinis Schriften, seine Wortmeldungen mögen an manchen Stellen sehr wohl die Formen oder Stimmungen »inspirierter« Literatur aufweisen. Dabei handelt es sich aber in erster Linie um die spezifischen Korrelate eines intellektuellen Engagements *en poète*, also: um Mittel zur suggestiven Verarbeitung einer vorwiegend *rationalen* Leistung [...].« (Galli 2014: 11) Seine Kritik an der übermäßigen Strapazierung »prophetischer« Deutungsansätze führt er an anderer Stelle weiter (vgl. Kunz-Vitali 2015).

In diesem Essay finden sich darüber hinaus explizite Hinweise auf Pasolinis Selbstverständnis als Schriftsteller, das von der Kenntnis des Wahren und Wahrhaftigen und dessen Rekomposition im Artefakt ausgehend einen immanenten Bezug zur Realität aufweist und diesen literarisch zu vermitteln sucht – wobei das dahinterliegende Ziel ist, Transparenz in eine vordergründige Konfusion der Dinge zu bringen. Der Auftrag des Intellektuellen und Schriftstellers bestehe nämlich in folgendem:

[...] di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. (PPP Sps: 363)

Mit direktem Bezug zur Gattung des Romans und dem darin inkludierten Realitätskonzept setzt Pasolini den Schriftsteller als sehendes Medium und Überbringer von Wahrheit kontrapunktisch zu all denjenigen Personen an, die sich, wenngleich sie nicht per se literarisch schreiben, in vermeintlich wirklichkeitsbasierten Diskursen wie journalistischen Texten oder politischen Reden gleichsam in Umkehrung der Rollen von Wahrheit entfernen:

Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere. Credo che sia difficile che il mio ›progetto di romanzo‹ sia sbagliato, che non abbia cioè attinenza con la realtà, e che i suoi riferimenti a fatti e persone reali siano inesatti. Credo inoltre che molti altri intellettuali e romanzieri sappiano ciò che so io in quanto intellettuale e romanziera. Perché la ricostruzione della verità a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il 1968 non è poi così difficile.

Tale verità – lo si sente con assoluta precisione – sta dietro una grande quantità di interventi anche giornalistici e politici: cioè non di immaginazione o di finzione come è per sua natura il mio. (PPP Sps: 363f.)

Nicht nur, dass Pasolini hier bereits auf *Petrolio* hinweist, indem er auf sein »progetto di romanzo« aufmerksam macht und damit das Projekt jener zuvor erläuterten Konzeption einer Poetik der Wahrheit unterstellt (er hatte Ende Dezember 1974 und im Januar 1975 den Journalist*innen Luisella Re (*Stampa Sera*), Carlotta Tagliarini (*Il mondo*) und Lorenzo Mondo (*La Stampa*) gegenüber bereits von einem in Planung befindlichen Monumentalwerk gesprochen, das auf mindestens 2000 Seiten angelegt sei, wie Aurelio Roncaglia in der *Nota filologica* der italienischen Erstausgabe von *Petrolio* dokumentiert [vgl. Pasolini 1992: 569f.]) – nur wenige Zeilen später nimmt er auch konkret Bezug auf das Thema der Macht, das wiederum insofern in Zusammenhang mit einer (erschweren) Poetik der Wahrheit steht, als das konkrete Benennen (in diesem Fall von Personennamen und dem Aussprechen konkreter Anklagen, die über Indizien hinausgehen) nur durch Intellektuelle erfolgen könne,

die nicht in der Praxis von Macht(-streben) kompromittiert sind, gleichzeitig aber durch ihre gesellschaftliche Rolle keine Macht besitzen, sodass sie nichts ›beweisen‹ können.

Die hier vorgerbachte Kritik am dominanten Diskurs gegenüber einem unterlegenen Diskurs genuiner Wahrheit lässt sich unter anderem als Hinweis auf Pasolinis Kritik an den Massenmedien lesen, in denen im Falle Italiens politische Macht und hegemonialer Diskurs traditionell zusammenfielen und denen unterstellt wird, eine befangene Wahrheit zu vermitteln (vgl. Oster 2006: 134).

5.3.2 Zur poetischen Grundlegung von *Petrolio*: Roman, Fragment, Hybrid

Aufgrund der Unvollständigkeit des nachgelassenen Materials, der umfangreichen Verweisstrukturen auf verschiedenste Werke der Weltliteratur (strukturell beginnend mit der antiken Mythologie über die Verweise auf Dante und die zahlreichen, in *Appunto 19a* aufgezählten Literaturschaffenden, bis hin zu marxistischen Texten und den in der entsprechenden Vision durchgespielten Bezugnahmen auf die Argonautensage) sowie der reichen Fülle an Digressionen kann aus den vorliegenden Teilen von *Petrolio* nur annäherungsweise ein die Untersuchung dominierender Gegenstand herauskristallisiert werden.⁴² Zahlreiche Elemente in *Petrolio* lassen sich ihrerseits – unter Hinzunahme von Texten aus den *Scritti corsari* – als Chiffren der Kritik an der neokapitalistischen Konsumideologie verstehen, die auch direkt eingangs im Zuge einer Beschreibung von Carlos Wohnung im römischen Luxusviertel Parioli scheinbar beiläufig aufgerufen wird, indem es heißt, dass sich der Neokapitalismus zum Zeitpunkt der geschilderten Romanhandlung noch in einem Frühstadium befinde: »Ma in quel Maggio del 1960 il Neo-Capitalismo era ancora una novità troppo nuova, era il termine di un sapere ancora troppo privilegiato per cambiare il sentimento della realtà.« (PPP RR II: 1168) Für das hier untersuchte Thema ergeben sich in der Zusammenschau jedoch wichtige Anhaltspunkte nicht nur hinsichtlich der oben beschriebenen Poetik der Wahrheit, sondern darüber hinaus auch in Hinblick auf die damit untrennbar verbundene Form des Textes (von Pasolini selbst als

42 Ähnliches konstatiert auch Angela Oster in ihrer Untersuchung (vgl. Oster 2006: 135f.), um nach der erhellenden Identifikation diverser Biographeme in *Petrolio* zu der Feststellung zu gelangen, es handle sich hierbei nicht um ein »provokative[s] Politpamphlet[]« (ebd.: 152). Dieser ist insofern etwas hinzuzufügen, als sich das Bild einige Jahre später womöglich bereits anders gestaltet, sofern die neuerlichen Indizien im unaufgeklärten Fall Pasolini nicht als biografistische Kuriosa, sondern als in diesem Fall eng mit dem Inhalt des überlieferten Fragments (insbesondere eingedenk der Einlassungen Pasolinis zum *Romanzo delle stragi* und der darin verwendeten Formulierung des »lo so«) zusammenhängende kriminologische Facta betrachtet werden, in denen die Trennung von Fakten und Fiktion, von Autor-Ich und Biographem (bezogen auf den referenziellen Status hinsichtlich der Machenschaften der ENI und, infolgedessen, der italienischen Politik und Gesellschaft) nicht mehr vollziehen lässt.

Roman angekündigt, liegt *Petrolio* in Form von Fragmenten in Form der weit über hundert *Appunti* vor, weshalb die Bezeichnung als Roman nur zu Teilen belastbar ist), ebenso wie auf den zentral gestellten Körperdiskurs, der in *Petrolio* untrennbar vom Diskurs der sexuellen Transgression⁴³ ist, sowie das Thema Macht, das einer Klammer gleich das gesamte Romanfragment umspannt und wiederum unmittelbar mit dem Aspekt der Gesellschafts- und Kapitalismuskritik im Italien der 1970er Jahre verknüpft ist. Diese Aspekte sollen anhand ausgewählter Passagen – insbesondere anhand der sogenannten Casilina-Szene (*Appunto* 55) und prominenter Passagen zum Thema der Macht (*Appunto* 34 bis. *Prima fiaba sul Potere* sowie *Appunto* 103b. *Secondo blocco politico* und *Appunto* 126. *Manifestazione fascista [seguito]*) – im Folgenden exemplarisch beleuchtet werden, wobei die aufgezeigten Tendenzen innerhalb von *Petrolio* an zahllosen weiteren Stellen nachweisbar sind und teils in verschiedenen Kontexten variiert und moduliert werden.

Petrolio bildet im Spätwerk Pasolinis eine Art Aktualisierung der Romane aus den 1950er Jahren unter neuen Vorzeichen, als deren zentrales Merkmal Bernhard Groß die »Wiederholung leerlaufender Bewegungen« (Groß 2008: 34) herausstellt. Von größter Relevanz scheint indes die in *Appunto* 22a beschriebene Wesensart und Dynamik eines *Mischmaschs*⁴⁴ (»Il misto cominciò subito, come si vede«, PPP RR II: 1273), der das gesamte Werk durchzieht. Während es sich an dieser ersten Stelle noch konkret auf die Zusammensetzung einer Gruppierung innerhalb der Resistenza bezieht, an der Troya, Stellvertretender Aufsichtsratsvorsitzender der ENI (es handelt sich hierbei um die in Italien beheimatete *Ente nazionale idrocarburi*, internationaler Big Player in der Erdölindustrie, die gleichzeitig titelgebend für das Fragment ist) und eine der zentralen Figuren in *Petrolio*,⁴⁵ teilgenommen hatte (»C'era una formazione mista degasperiana e repubblicana [...] che lottava sui monti di Brianza.«; ebd.), wird bereits in diesem sowie den nachfolgenden *Appunti* 22b bis 22g deutlich, dass es sich hierbei um ein mikro- wie auch makrostrukturell relevantes

43 Momente der Transgression in *Petrolio* können im Sinne Georges Batailles gelesen werden. Eine solche Lesart schlägt neben Barbara Vinken (vgl. Vinken 1995: 202ff.) auch Irmgard Scharold (vgl. Scharold 2001: 148ff.) vor.

44 So übersetzt Moshe Kahn das Phänomen in seiner Übertragung ins Deutsche (vgl. Pasolini 1994: 125).

45 Die Doppeldeutigkeit des Namens liegt auf der Hand. Zu keiner Zeit explizit, aber förmlich ins Auge springend sind die Parallelen zwischen der Figur des Troya und der realen Person Eugenio Cefis, der als Nachfolger des ermordeten Enrico Mattei ab 1967 als Vorsitzender an der Spitze der ENI (ab 1971 zeitgleich auch der Montedison S.p.A.) stand. Signifikanterweise zeigt ein handschriftlicher Ausschnitt aus Pasolinis Aufzeichnungen zu *Petrolio*, von ihm abgelegt in den Unterlagen zu den *Appunti* 20–30, ein Schema, das die wirtschaftlichen Verzweigungen des *Impero ENI poi Montedison* denjenigen des *Impero Monti* gegenüberstellt. Was im Fließtext der *Appunti* 22 b bis g als das Imperium des Troya ausformuliert wurde, ist in der Skizze explizit mit »Cefis« überschrieben (vgl. PPP RR II: 1297).

Konzept auf der inhaltlichen wie auf der narratologischen Ebene handelt. Während in den *Appunti* 22b bis 22g die in einzelne, kaum noch zu überblickende »ramificazioni« aufgeteilten geschäftlichen Beziehungen des Troya ausgefaltet werden, die ein fein verästeltes, in die verschiedensten Sphären des gesellschaftlichen Lebens hineinreichendes Geflecht bilden (neben der Erdölindustrie sind hier die Immobilienwirtschaft, die Datenverarbeitungsbranche, der Bereich des Marketing sowie die Werbebranche und insbesondere die italienische Medienlandschaft in zahllosen Kommandit- und Aktiengesellschaften vertreten, hinter all denen jedoch letztlich Troya steckt), ist auf der inhaltlichen Ebene weiterhin auch in der Sequenzialität einzelner *Appunti* zu verschiedenen Themenkomplexen ein Gesamtbild des Mischmaschs gegeben, das auf eine außertextuelle Realität des Mischmaschs verweist. Troya figuriert in diesem Zusammenhang als Stereotyp einer zur Korruption neigenden Gesellschaft. Zwar wird diese Invektive nicht explizit erhoben, doch verdichtet sich dieser Verdacht auch aufgrund eines beiläufigen Hinweises auf die von ihm bekleideten Posten – jenseits des Stellvertretenden Vorsitzes der ENI, als der er primär öffentlich in Erscheinung tritt:

La vera potenza del Troya è per ora nel suo impero privato, se queste distinzioni sono possibili. Troya ha da sempre coerentemente [istintivamente] agito sotto il segno del *Misto*. Dunque non c'è mai reale soluzione di continuità tra ciò che è suo e ciò che è pubblico. (PPP RR II: 1276)

Vor der Hintergrundfolie von Pasolinis Äußerungen in den *Scritti corsari* kann dies nicht anders gelesen werden als direkte Andeutung auf jene an anderer Stelle von ihm beschriebene Dynamik des Mischmaschs, die in der von ihm angeprangerten Union von Macht und Medien sowie, in letzter Instanz, von Neokapitalismus und Macht vorherrscht.

Auf der narrativen Ebene äußert sich diese Dynamik im stetigen Wechsel zwischen einer Erzählinstanz in dritter Person und einer allwissenden Erzählerfigur in erster Person, die jedoch nicht homodiegetisch ist, sondern sich in kommentierender Funktion einbringt.⁴⁶ Dass *Petrolio* überdies episodenhaft und in einem von Digressionen geprägten, labyrinthartigen Wechselspiel aus Visionen, Träumen und reportageähnlichen Abschnitten aufgebaut ist, deutet die als *Petrolio* »planende« in Erscheinung tretende Erzählinstanz sowohl direkt in *Appunto* 3c: *Prefazione posticipata* (III) an, als sie auf das Schema der Reise als Grundmodell von *Petrolio* verweist (vgl. PPP RR II: 1179), oder aber in einer Skizze für die *Appunti* 20–30, indem dort

46 Die Untersuchung von Angela Oster zeigt diesbezüglich auf, dass es sich hierbei um eine »skripturale Instanz« handelt. Insofern sei »der Austausch mit dem fiktionalen Leser (der nicht mit dem impliziten Leser lers zu verwechseln ist) [...] in dem Vertextungsprozess Teil der atopischen Strategie« (Oster 2006: 139).

stichpunktartig vermerkt wird, *Petrolio* sei als »romanzo non tanto a »schidonata« quanto a »brulichio«, o magari a »shish kebab« (PPP RR II: 1297) zu denken.⁴⁷ Dieses Bild wird erneut in *Appunto 99. L'Epochè: Storia di mille e un personaggio* bemüht, in dem eine multiple Aufspaltung der Erzählerinstanz durch die erzählende Figur in der ersten Person als ein die Linearität und Lesbarkeit des Romans bewusst sprengendes Strukturprinzip retrospektiv erläutert wird:

No. Questo [ordine, leggibilità] proprio non lo volevo.

Non volevo questo comodo dualismo chisciottesco e borghese. Non volevo la contraddizione comodamente superata da una sintesi, e il pacifico procedere, sia pure a schidonata lungo il processo unilineare della storia. No, no, ripeto, lo storico non può coincidere col vissuto, a meno che non vogliamo mentire a noi stessi.⁴⁸

Mi presi e mi smembrai. [...]

Dalle mie membra sparse, nacque un'altra folla. [...]

Il mio romanzo non a schidonata ma a brulichio era pronto. (PPP RR II: 1676f.)

Wie sich der auf das Frühjahr 1973 datierten und unter dem Titel *Nota dell'autore* in Erscheinung tretenden Notiz zu dem erst 1992 zur Veröffentlichung freigegebenen Fragment entnehmen lässt, war die Publikation von Pasolini selbst, so insinuiert es diese *Nota* zumindest, von Anbeginn an als kommentierte, kritische Ausgabe eines modernen Satyricon angelegt, die um diverse andere Materialien mit direktem oder indirektem Bezug zum Autor angereichert werden sollen: »Tutto PETROLIO (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno).« (PPP RR II: 1161) Signifikanterweise werden die ergänzenden Dokumente an dieser Stelle bereits benannt, und in einen eindeutigen historischen Kontext gestellt sowie hinsichtlich ihrer Faktizität spezifiziert: »Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica, e, ancor più, la storia dell'Eni.« (PPP RR II: 1161) Umso brisanter wird die vorangestellte *Nota dell'autore* angesichts der Tatsache, dass die nahezu verharmlosend anmutende Bezugnahme auf historische Dokumente zur italienischen Politik und der Ge-

47 Diese strukturelle Anlage wurde in Forschungsbeiträgen wahlweise mit dem Konzept des *Kikéon* (vgl. Luglio 2015) oder des *Potlatsch* (vgl. Scharold 2001) in Verbindung gebracht.

48 Die an dieser Stelle angedeutete Kritik an einem Dualismus zwischen Geschichte und Gelebtem findet sich auch in einer Besprechung Pasolinis von Elsa Morantes *La Storia* aus dem Sommer 1974 wieder, in der er die »contrapposizione tra vita e Storia« (PPP Sl: 2106) in der in *La Storia* modellierten Form (jener des *romanzo popolare*) scharf kritisiert und ihr einen Verlust an Glaubwürdigkeit attestiert (vgl. PPP Sl: 2106f.).

schichte der ENI einem fiktiven Text komplementär gegenübersteht, in dem unter der vordergründigen Beschreibung von Carlos Persönlichkeitsspaltung der Tod des Konzernführers Enrico Mattei (†1962) thematisiert wird.⁴⁹ Schließlich ist auch einer der *Petrolio* abschließenden Notizen des Autors zu entnehmen, dass es sich bei dem Fragment um in eine abstrakte Hülle eingelassene historische Fakten handelt, dass aber gleichzeitig die multiple Erzählersituation und die Auslassung von Namen eine eindeutige Zuordnung erschwert (vgl. PPP RR II: 1820). Innerhalb dieses komplexen textuellen Gefüges und auch angesichts der Unvollständigkeit und des teilweise vorläufigen und skizzenhaften Charakters großer Teile von *Petrolio*⁵⁰ lassen sich somit, wie im Folgenden gezeigt wird, zumindest punktuell relevante Erkenntnisse in Bezug auf das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit gewinnen, die ihrerseits im expliziten Hinweis auf dieses Verhältnis ihren Ausgang nehmen.

5.3.3 Dissoziative Identität, Geschlechtermetamorphose und Kommodifizierung der (heteronormativen) Sexualität

In *Appunto 3: Introduzione del tema metafisico* wird die Aufspaltung des Wesens von Carlo beschrieben, die sich einer Geburt gleichend in Anwesenheit des physischen Carlo als eine leibliche Dopplung vollzieht, sodass fortan zwei Carli mit jeweils

49 Dies wiederum könnte in nicht unwesentlichem Zusammenhang zu Pasolinis eigener Ermordung stehen, was an verschiedenen Stellen vermutet und durch stets neue Gerüchte und Schlagzeilen in dem bis heute nicht aufgeklärten Mordfall befeuert wurde. Besondere Relevanz kommt hierbei dem vorgeblich oder tatsächlich verschwundenen – dieser Sachverhalt ließ sich bislang kriminologisch nicht final erhellen – *Appunto 21* zu, das den Titel »Lampi sull'ENI« trägt. In diesem Zusammenhang hat das Jahr 2010 eine Schlüsselstellung inne, die zu einer Wiederaufnahme der Untersuchungen führte: Nachdem bereits im Jahr 2005 erhebliche Verdachtsmomente auftraten, welche die Vermutung verstärkten, es habe sich bei Pasolinis Ermordung um einen politischen Auftragsmord gehalten, ließ Marcello Dell'Utri, Senator unter der Regierung Berlusconi, im Jahr 2010 verlauten, ihm läge das Kapitel 21 aus *Petrolio* vor, das diverse Akteure stark belaste und daher den entscheidenden Hinweis auf Pasolinis Ermordung gebe. Diese Aussage zog er wenige Tage später wieder zurück und ließ damit viele Fragen offen. Erläuterungen der neuerlichen Indizien und des Sachverhalts, wie er sich 2010 darstellte, sowie mögliche Szenarien beschreiben sowohl kulturwissenschaftliche Analysen (vgl. Belpoliti 01.04.2010; Benedetti 08.04.2010 sowie Herzog 2011) als auch namhafte italienische Tageszeitungen (vgl. Di Stefano 04.03.2010; Lucarelli 31.03.2010).

50 Hinsichtlich einer Differenzierung zwischen Unabgeschlossenheit, Unabschließbarkeit und Ästhetik des Skizzenhaften grenzt Carla Benedetti verschiedene Fälle voneinander ab: Während alle drei dieser Parameter auf Pasolinis letzten Roman zutreffen und die Unabgeschlossenheit von *Petrolio* als programmatisch betrachtet wird, ist sie zum Beispiel im Fall von Carlo Emilio Gaddas *Racconto italiano di ignoto del novecento* (posthum erschienen; später in Gadda SVP: 385ff.) durch die Autorbiografie bedingt. Im Gegensatz dazu stellt neben Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913) beispielsweise Andrea Zanzottos *Gli sguardi i fatti e senhal* (1990) ein potenziell unabschließbares literarisches Projekt dar (vgl. Benedetti 1998: 162f.).

unterschiedlichen Biografien (betreffend ihre Herkunft und ihren sozioökonomischen Status) und Charakteren in *Petrolio* beschrieben werden. Diese begegnen sich jedoch allabendlich, scheinen sich bisweilen regelrecht wieder zusammenzufügen (vgl. *Appunto XXX: Gli incontri serali* in PPP RR II: 1378ff.) und tauschen stellenweise auch ihre Rollen.⁵¹ Diese Spaltung sei jedoch, wie die erzählende Instanz an späterer Stelle präzisiert, nicht als primär bedeutungstragendes Element von *Petrolio* zu verstehen, sondern als bloßes literarisches Motiv, während im Gegenteil die »ossessione dell'identità« und gleichzeitig deren »frantumazione« eigentlich relevant sind (vgl. *Appunto 42: Precisazione* in PPP RR II: 1374).

Während der erste Carlo (Carlo di Polis) nach einer bürgerlichen Kindheit und Jugend eine erfolgreiche Karriere bei der ENI einschlägt, scheint der zweite Carlo (Carlo di Tetis oder auch Karl) noch der alten, süditalienisch geprägten Agrargesellschaft zu entstammen. Er verfügt über keinerlei gesellschaftliche Autorität, hat aber einen guten Wesenskern: »Il secondo Carlo, come tutti gli umili, privi di autorità sociale – un po' come i cani – è buono. Inferiorità sociale e bontà coincidono.« (PPP RR II: 1199) Die an dieser Stelle aufleuchtende binäre Logik von Gut und Böse – in Abhängigkeit vom Vorhandensein respektive der Abwesenheit der Faktoren Macht und Geld – wird noch perpetuiert, indem eine zunächst nicht näher spezifizierte, aber höchst ambivalente Freiheit des zweiten Carlo beschrieben wird, die sich am Gegenpol des ersten Carlo abarbeitet und die Relation der beiden zueinander in Anlehnung an die hegelsche Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft perspektiviert:

Karl è servo; Carlo è padrone. Ma, come racconterò in seguito, Karl (forse) è libero, mentre sicuramente Carlo non lo è.

La libertà di Karl ha caratteri inclassificabili, e non c'è soluzione di continuità tra essa e ciò che è libero al di fuori della ragione: cioè la realtà non culturale, non socializzata (che tuttavia esiste solo teoricamente). Benché sia il suo servo, Carlo non riesce a controllare Karl. (PPP RR II: 1199)

51 In Zusammenhang mit der Doppelgänger-Thematik wird in der Forschungsliteratur gemeinhin der Terminus der Schizophrenie verwendet (vgl. z. B. Oster 2006: 141; Luglio 2015: 353), der überdies generell im Bereich der Literaturwissenschaft für Phänomene wie die Persönlichkeitsspaltung oder -dopplung gängig zu sein scheint. Aus psychiatrisch-medizinischer Sicht erscheint allerdings in diesem Zusammenhang das Krankheitsbild einer Multiplen Persönlichkeitsstörung respektive einer Dissoziativen Identitätsstörung treffender. Schizophrene Tendenzen lassen sich in *Petrolio* insofern eher an den Textstellen ausmachen, an denen Abweichung von und Transgressionen der (bürgerlichen und sozialen) Norm offenkundig werden (Beispiele hierfür sind die inzestuösen Handlungen, der übermächtiger Sexualtrieb, die Casilina-Szene und die Grenzen der Raumzeitlichkeit verschwinden (vgl. z. B. die Andeutungen zum *Appunto 34 ter: Fine del ricevimento*: »Alla fine del ricevimento riportare frase paziente schizofrenico (Roheim citato da Brown)« [PPP RR II: 1323]).

Diese Freiheit steht in entscheidendem Zusammenhang mit einem omnipräsenten und übermächtigen Sexualtrieb als dominanter Kraft, die, wie sich zeigt, in der Figur des zweiten Carlo angelegt ist und die sich Bahn bricht, sobald dieser Turin und das Umland erreicht hat. Doch bereits im Vorfeld deutet sich, wenngleich noch ohne Hinweis auf die groteske Perversion Carlos, die Dominanz seines sexuellen Triebes in der Vermittlung durch den Erzähler in *Appunto 6 quater* wie folgt an:

[Carlo] ha rinunciato completamente anche se non insensatamente alla buona reputazione. Si è degradato. Se avesse pensato che ciò fosse immorale, probabilmente non l'avrebbe fatto. Al contrario, egli ha considerato questa sua degradazione profondamente morale. E per lo più l'ha considerata un suo diritto. Lo scopo di tutto ciò altro non è che il piacere dei sensi, del corpo, anzi, per essere precisi e inequivocabili, del cazzo. (PPP RR II: 1209)

Das erotisch Triebhafte ist bei Carlo Secondo folglich nicht als unmoralischer Wessenzug angelegt, sondern deutet vielmehr auf eine nicht gesellschaftskonforme Ausprägung genuiner Körperlichkeit und Vitalität hin, die primär im Bereich der als Transgression wahrgenommenen Sexualität liegt. Als deren Gegenteil erscheint wiederum ein gleichsam gezähmter und in die legitimierte (hetero-)sexuelle Norm der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft überführter Sexualtrieb. Nur wenige Seiten nach dieser einleitenden Spezifizierung wechseln sich Szenen des exzessiven, teils öffentlich ausgelebten Onanierens mit solchen ab, in denen Carlo (häufig unter explizitem Anvisieren junger Mädchen, sei es im Park oder aber am Turiner Bahnhof) exhibitionistische Anwandlungen herbeifantasiert oder diese in die Tat umsetzt, bis hin zu inzestuösen Übergriffen auf die Mutter (direkt eingangs), die Großmutter (sowohl Mutter als auch Großmutter werden mit einem expliziten Verweis auf Flauberts Emma Bovary versehen) und seine teils minderjährigen Schwestern. Bis hin zu *Appunto 19* häufen sich die Sexualpartnerinnen ferner durch zahlreiche Interaktionen mit unbekanntem Mädchen und Frauen, teils aus dem Bekanntenkreis der Mutter, wie den als Spitzelbericht eines gewissen Pasquale Bucciarielli ausgegebenen Aufzeichnungen zu entnehmen ist (»Tutto questo à stato a me riferito, con molta difficoltà, »come visto« da Pasquale, e cioè attraverso il suo verbale.« [PPP RR II: 1260]). Eine weitere Steigerung der sexuellen Transgressionen manifestiert sich, neben zahlreichen sexuellen Eskapaden mit weiteren Frauen, in der sogenannten Casilina-Szene (*Appunto 55: Il pratone della Casilina*), der in pornografischer Optik explizitesten, regelrecht als Phallografie lesbaren Textpassage in *Petrolio*, in der, der Lesart Osters folgend, die »unzähligen Phallusbilder [...] zu einer einzigen atopischen Projektionsfläche« (Oster 2006: 147) im Sinne des barthesschen *effet de réel* zusammenfließen (vgl. ebd.). Diese Szene folgt auf die Verwandlung Carlos in ei-

ne Frau: Nachdem in *Appunto 51* (»Primo momento basilare del poema«)⁵² der durch den übermächtigen Penis produzierte »basso continuo« (PPP RR II: 1391) durchbrochen wird und Carlo sich infolge der Metamorphose plötzlich mit einem neuen Geschlechtsteil wiederfindet (»[Il] pelame gli scompariva tra le gambe, e solo toccandola e allargandone le labbra, Carlo, con lo sguardo lucido di chi ha imparato da un'esperienza di bandito la filosofia del povero, vide la piccola piaga ch'era il suo nuovo sesso.«; PPP RR II: 1391f.), gibt er sich, einem vorab festgesetzten Plan folgend, in einer orgienähnlichen und detailliert beschriebenen Szenerie zwanzig jungen Männern aus dem Arbeitermilieu nacheinander auf dem titelgebenden Rasen in der Peripherie hin. Vorbereitet wird dies in einer Notiz Pasolinis aus dem Herbst 1974, die die Planung des zweiten Romanteils betrifft und der zu entnehmen ist, dass die geschlechtliche Metamorphose Carlos unmittelbar mit seiner politischen Identität und deren Konversion verknüpft ist:⁵³

*L'amore di Carlo il mite per i giovani del popolo anticomunisti – che lo trasforma in donna, lo fa loro succube – si rovescia in odio in Carlo del Potere, il quale partecipa (inconsciamente in modo però psicoanaliticamente anomalo) alla strage in funzione anticomunista. (PPP RR II: 1372; Hervorhebungen PPP)

Die unbewusst politisch konnotierte Hingezogenheit, die Carlo (der zweite) gegenüber den kommunistischen Proletariern und Arbeitern verspürt, schlägt sich als erotische Anziehungskraft in Hinblick auf die jungen Männer nieder und löst gleichsam die Geschlechtermetamorphose aus, infolge derer er sich der Gruppe anbietet – signifikanterweise in Gestalt eines Sukkubus, womit ein Ambivalenzraum zwischen den Konnotationen des Weiblich-Dämonischen und gleichzeitig auch der Unterwerfungsthematik eröffnet wird, die, wie im Folgenden gezeigt werden soll, auch im ökonomischen Sinne als »Besessenwerden« verstanden werden kann. Carlo dem ersten hingegen, der zumindest im zweiten, sehr fragmentarischen Teil von *Petrolio* von Machtstreben getrieben ist, sind kommunistische Bestrebungen

-
- 52 Es gibt insgesamt vier jener »momenti basilari«: Die ersten beiden (*Appunto 51* und *Appunto 58*) erzählen von der Verwandlung der beiden Carli in eine Frau, die sich allerdings vornehmlich auf die primären Geschlechtsmerkmale sowie das plötzliche Vorhandensein einer weiblichen Brust beschränkt; die beiden letzten hingegen (*Appunto 82* und *Appunto 127*) schildern die Umkehrung der Metamorphose und das Wiedererlangen des Penis.
- 53 Irmgard Scharold liest die Geschlechterkonversion in eine Frau, konkret: den tatsächlichen Verlust des Phallus, als Fortführung des Heterogenitätskonzepts bataillescher Prägung mit Jacques Lacan, der in der Frau das heterogene »Andere« verkörpert sieht, und weist in dieser Hinsicht auf die Ambivalenz der Metamorphose hin, die innerhalb einer phallisch-männlich, gleichzeitig aber auch heterosexuell dominierten Weltordnung am ehesten als eine »Fluchtlinie hin zu einem heterotopen Raum« (Scharold 2001: 156f.) verstanden werden kann (vgl. Scharold 2001: 155ff.).

zuwider; seine Sexualität ist weitgehend ausgeblendet, wenngleich auch zumindest Hinweise vorliegen, dass in dem in einem kleinen Umfang vorliegenden zweiten Teil von *Petrolino* eine Parallelführung Carlos des ersten zu Carlo dem zweiten geplant war.⁵⁴

Bevor es jedoch zu einem späteren Zeitpunkt zur Rückverwandlung des Frau gewordenen Carlo di Tetis in den männlichen Carlo kommt, erhellt in *Appunto 65. Confidenze col lettore* eine Überlegung des Carlo zur Sexualität die Funktion der sexuellen Transgressionen in *Petrolino*, die weit über eine bloße Provokation durch den Tabubruch hinausgeht: Die Dynamik der in *Petrolino* beschriebenen Sexualität (insbesondere jener der Casilina-Szene) steht unter dem Vorzeichen einer primär ökonomischen Perspektivierung, die zunächst den sexuellen Akt der Penetration aus der Sicht des Mannes Carlo als Akt des Besitzens schildert:

Carlo aveva sempre appreso il senso del possesso [...]. Inoltre c'è da fare un altro discorso. Carlo si ricordava molto bene – anche se ormai solo concettualmente – del tempo in cui aveva il pene. Il senso del suo possesso era quel che si dice un ›basso continuo‹, o, meglio ancora, ›ostinato‹: non aveva soluzione di continuità. [...] L'atto sessuale era una forma di rapido possesso, qualche volta artificialmente protratto. Era un episodio, comunque, con un principio e una fine. [...] Il possedere un corpo implica la limitatezza di quel corpo. E anche la sua valutazione è quasi economica: esso appare come ›un tanto‹ [...]. (PPP RR II: 1547ff.)

Darüber hinaus existiere auch die Erfahrung des Besessenwerdens: »Invece l'essere posseduti è una esperienza cosmicamente opposta a quella del possedere.« (PPP RR II: 1552) Diese zeichnet sich durch eine moralische Überlegenheit gegenüber der ersteren aus:

[È] fuori discussione che il Possesso è un Male, anzi, per definizione, è IL Male: quindi l'essere posseduti è ciò che è più lontano dal Male, o meglio, è l'unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico. (PPP RR II: 1552f.)

54 So heißt es in einem dem eigentlichen Text nachgestellten, notizartigen Nachtrag: »*Carlo primo donna*: quando decide di fare ciò che faceva Carlo secondo, si ricorda dei tempi del ›Mulino‹, la vita sessuale e la prostituzione annesse alle esperienze intellettuali giovanili. Ciò gli fa venire in mente la prostituzione maschile alla montagnola. È là che va a organizzare l'incontro con venti analogo a quello di Carlo secondo.« (PPP RR II: 1829)

Vorangegangen war dieser Überlegung bereits eine Einlassung zu Carlos bürgerlicher Herkunft und der Logik des Besitzens sowie deren konkreter Manifestation in Carlos Physiognomie und affektiver Konstitution: Besitzen und Besessenwerden erhalten in dieser Lesart einen konkreten Bezugspunkt in einer kapitalistischen Logik, der ein unschuldiges Antidot in der tabuisierten Sexualität entgegengesetzt wird. Gleichzeitig wird auch das im weitesten Sinne bürgerliche Konzept der Liebe⁵⁵ an dieser Stelle der Kritik unterzogen: Jene (an dieser Stelle heterosexuell modellierte) Liebe, die staatlich protegiert wird und einen normativen Charakter aufweist, gerät in dieser Perspektivierung auch als affektiv überfrachtetes Konzept in die Kritik. In letzter Instanz erscheint eine entgrenzte Sexualität als ein Hort der unschuldigen Vitalität, die jedoch untrennbar vom ökonomischen Diskurs ist.

Dies zeigt sich neben dem Verweis auf die Dialektik von Besitzen und Besessenwerden auch in der verhaltenen Andeutung auf die Kommerzialisierung des Liebesakts selbst, die zu Beginn der Casilina-Szene und inmitten dieser wiederholt nur vage insinuiert wird, aber nichtsdestoweniger bedeutungstragend ist. Carlo bietet seinen fragewordenen Körper, wie zu Beginn von *Appunto 55* in medias res zu lesen ist, im Austausch gegen Geld an: »Carlo, presi questi accordi, fece qualche passo avanti sul prato, senza guardare alle sue spalle chi aveva deciso di venire per primo.« (PPP RR II: 1399) Seine Dienstleistung ist jedoch nicht ausschließlich monetär motiviert, sondern aufgrund des nach wie vor vorhandenen starken Sexualtriebs auch vom Begehren der jungen Männer aus dem Arbeitermilieu geleitet, was in Carlos Wahrnehmung zu einer Verkomplizierung der ökonomischen Tauschsituation führt:

Ma gli sguardi e gli atti di Carlo erano privi – fin dal principio, col primo – di ogni apparente partecipazione. Insomma, fece subito parte del comportamento di Carlo, una certa imitazione della frettolosa prestazione della puttana, che non deve ammettere di fare ciò che fa per piacere, oltre che per soldi. Se manifestasse un certo piacere, non potrebbe poi più chiedere soldi. Così Carlo, quasi senza averlo predisposto, si mise in ginocchioni davanti a Sandro [...]. (PPP RR II: 1401)

Das Spannungsverhältnis zwischen Ökonomie und der Vitalität des erotischen Begehrens des Carlo lässt sich nicht final auflösen, was sich, so die These, vor dem Hin-

55 Das Konzept der romantischen Liebe gilt seit dem Ende des 18. Jahrhunderts (in literaturwissenschaftlicher Betrachtung: mit Erscheinen von Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* im Jahr 1799) als im mitteleuropäischen Kulturraum präsente und insbesondere an das Erstarken des Bürgertums geknüpfte Form des legitimen Zusammenlebens von Mann und Frau, in der die Sphäre des affektiven und des erotischen Begehrens mit jener der ökonomischen Absicherung zusammenfließen. Unter den soziologischen Untersuchungen zu diesem Thema sei neben der Untersuchung von Karl Lenz, *Soziologie der Zweierbeziehung* (vgl. Lenz 2009) auch die Untersuchung von Eva Illouz genannt (*Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, vgl. Illouz 2012).

tergrund der vorliegenden Textfragmente als Andeutung auf die Vereinnahmung der Sphäre des Sexuellen (als – in Pasolinis Œuvre – einem der letzten Horte genuiner Vitalität) durch den hegemonialen Diskurs des Konsums und dessen marktstrategischer Verwertungslogik lesen lässt.

Diese Befunde erhalten vor dem Hintergrund von Pasolinis politischen und essayistischen Schriften seiner letzten Lebensjahre Nachdruck, die zeitlich mit der Entstehung der entsprechenden Passagen aus *Petrolio* zusammenfallen und in denen er die Liberalisierung einer heteronormativen Sexualkultur in Zusammenhang mit der 1968er-Bewegung als deren implizite Kommodifizierung anprangert: Infolge der sozialen Phänomene der *scomparsa delle lucciole* betrachtet Pasolini innerhalb der neokapitalistischen Konsumlogik auch Sexualität nicht länger als einen vitale Kraft, sondern als eine zunehmend von jenem gesellschaftlichen Phänomen vereinnahmte Sphäre. Sinnbildlich hierfür stehen Pasolinis öffentliche Äußerungen in Zusammenhang mit der Abtreibungsdebatte in Italien Mitte der 1970er Jahre, in denen er sich gegen das Recht auf Abtreibung ausspricht (diese wurde schließlich 1978 in der sogenannten *Legge 194* gesetzlich geregelt). Allesamt im *Corriere della sera* abgedruckt, sind in diesem Zusammenhang insbesondere drei Artikel zu nennen, die später in den *Scritti corsari* erschienen: die Einlassung »Sono contro l'aborto« [in eckiger Klammer jeweils der spätere Titel in den *Scritti corsari*: »19 gennaio 1975. Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti«, vgl. PPP Sps: 372ff.], der öffentliche Disput mit Alberto Moravia in »Pasolini replica sull'aborto« [»30 gennaio 1975. *Sacer*«, vgl. PPP Sps: 380ff.] und die nachgelagerte Reflexion zum Thema Sex, die der Frage nach Abtreibung laut Pasolini vorangehen müsste: »Non aver paura di avere un cuore« [»1° marzo 1975. *Cuore*«, vgl. PPP Sps: 397ff.]. Die Gründe, die für Pasolini gegen das Recht auf Abtreibung sprechen, liegen allerdings nicht primär im Bereich spiritueller oder religiös motivierter Einwände, sondern beziehen sich zum einen auf das Recht auf Leben, das er für auf der Hand liegend hält (»[Considero l'aborto], come molti, una legalizzazione dell'omicidio. [...] Mi limito a dir questo, perché, a proposito dell'aborto, ho cose più urgenti da dire. Che la vita sia sacra è ovvio [...].« [PPP Sps: 372]). Zum anderen stehen sie, und diesem Punkt misst Pasolini in allen drei Artikeln zu dem Thema besondere Relevanz zu, in direktem Zusammenhang mit einer heteronormativen Gesellschaftslogik, die Heterosexualität als mehrheitliches und gesetzeskonformes Modell propagiert, und

darüber hinaus mit einer zunehmend liberaler werdenden Sexualkultur,⁵⁶ innerhalb derer jedoch Sex ebenso zur verfügbaren Ware wird wie andere Konsumgüter auch:

L'aborto legalizzato è infatti – su questo non c'è dubbio – una enorme comodità per la maggioranza. Soprattutto perché renderebbe più facile il coito – l'accoppiamento eterosessuale – a cui non ci sarebbero più praticamente ostacoli. Ma questa libertà del coito della ›coppia‹ com'è concepita dalla maggioranza – da chi è stata tacitamente voluta, tacitamente promulgata e tacitamente fatta entrare, in modo ormai irreversibile nelle abitudini? Dal potere dei consumi, dal nuovo fascismo. Esso si è impadronito delle esigenze di libertà, diciamo così, liberali e progressiste e, facendole sue, le ha vanificate, ha cambiato la loro natura. (PPP Sps: 373)

Die eigentlich zu begrüßende Freiheit in Fragen der Sexualität und ihrer Ausübung wird insofern ins Negative gewendet, als sie notwendigerweise im Dienst der als neuer Faschismus angeprangerten Macht der Konsumwelt steht und somit keine Freiheit im ursprünglichen Sinne mehr ist, sondern lediglich Vehikel der neuen Gesellschaftsordnung. In seiner öffentlichen Antwort auf Moravias Polemik verschärft Pasolini seine Aussagen nur wenige Tage später dahingehend, dass er das soziale Phänomen des *consumismo* als eine explizit auf den individuellen Körper zu beziehende Manifestation der neuen Gesellschaftsordnung beschreibt:

56 Dass die Sexualkultur Italiens infolge der 1968er-Bewegung liberaler wurde, darf selbstverständlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie zu diesem historischen Zeitpunkt im Vergleich mit dem heutigen Verständnis einer freien Sexualkultur noch weit zurücklag und sich der Aspekt der Liberalisierung lediglich auf die vorangehende, äußerst restriktive Handhabe in diesem Bereich bezieht. Auch muss bedacht werden, dass, wie Pasolini implizit andeutet, eine befreite Sexualmoral in der heterosexuellen Praxis in den 1970er Jahren nach wie vor durch das Risiko ungeplanter Schwangerschaften erschwert wurde, da moderne Verhütungsmittel noch nicht flächendeckend und niederschwellig verfügbar und Schwangerschaftsabbrüche illegal waren. Letztgenannten Punkt thematisiert Pasolini in dem Artikel *Sacer* explizit (vgl. PPP Sps: 382f.). Einzig und allein auf Grundlage von Pasolinis abschließender Klausel in »Sono contro l'aborto« (»Infine: molti – privi della virile e razionale capacità di comprensione – accuseranno questo mio intervento di essere personale, particolare, minoritario. Ebbene?«, PPP Sps: 379) sei an dieser Stelle ein biografi(sti)scher Hinweis erlaubt: Es gilt zusätzlich zu bedenken, dass Pasolini selbst aufgrund seiner sexuellen Orientierung und Handlungen Casarsa im Jahr 1949 nahezu fluchtartig verlassen und juristische Verfolgung wegen »obszöner Handlungen« hinnehmen musste, wie zahlreich belegt ist (vgl. hierzu beispielsweise Siciliano 1978: 145), gleichwohl Homosexualität in Italien zu jener Zeit offiziell keinen Straftatbestand darstellte. Dass dennoch eine massive Intoleranz gegenüber Abweichungen vom heteronormativen Modell in Italien herrscht(e), zeigen seine Ausführungen im gesamten Artikel (vgl. insbesondere PPP Sps: 374ff.).

Il consumismo consiste infatti in un vero e proprio cataclisma antropologico: e io vivo, esistenzialmente, tale cataclisma che, almeno per ora, è pura degradazione: la vivo nei miei giorni, nelle forme della mia esistenza, *nel mio corpo*. [...] È da questa esperienza, esistenziale, diretta, concreta, drammatica, *corporea*, che nascono in conclusione tutti i miei discorsi ideologici. (PPP Sps: 382; Hervorhebungen PPP)

Vor dem Hintergrund der leiblichen Erfahrung wird auch die Frage nach dem Abtreibungsverbot neu bewertet. Abermals erhebt Pasolini an dieser Stelle sozioökonomische Motive zum Dreh- und Angelpunkt der Debatte, indem er auch die freie Verfügbarkeit der (nicht-prokreativen) Sexualität zu einem Privileg des Bürgertums erklärt. Erst wenn eine flächendeckende und medial unterstützte allgemeine Sexualaufklärung stattfindet, kann, so Pasolini, der Debatte über die italienische Abtreibungspolitik die weitaus dringlichere Debatte des Koitus und damit des leiblichen Eros vorangestellt werden. Mehr noch: Die von Pasolini ursprünglich im Kontext der *umili* angesetzte Konzeption des *sacer* in Bezug auf das menschliche Leben (»[...] la vita umana è sacra. Lo è stata: e la sua sacralità è stata sentita sinceramente nel mondo antropologico della povertà [...]« [PPP Sps: 384]) wird in der Auseinandersetzung mit Moravia von einer antinatalistischen Positionierung überlagert, infolge derer der Standpunkt Pasolinis in Bezug auf die Abtreibungsdebatte noch verkompliziert wird: »Ora sacra non lo è più, se non in senso maledetto (*sacer* ha tutti e due i sensi), perché ogni nuova nascita costituisce una minaccia per la sopravvivenza della umanità.« (Ebd.)

Vor diesem Hintergrund kann allein die ursprünglich vitale, an das reine physische Begehren gekoppelte nicht prokreative, aber in der allgemeinen Wahrnehmung als Normabweichung und Transgression aufgefasste Sexualität in Pasolinis Ästhetik bestehen.

5.3.4 Machtdiskurs als Realitätsmarker

Col mondo del potere non ho
avuto che
vincoli puerili.
(*Ossip Mandelstam, Mitternacht in
Moskau, 1931*)

Eingeleitet durch ein Zitat des unter dem Stalin-Regime politisch verfolgten Dichters Ossip Mandelstam, das dem ersten *Appunto*⁵⁷ vorangestellt erscheint, ist *Petrolio* von Anbeginn der Aufzeichnungen an das Macht-Motiv mitgegeben und konkret benannt. Es steht nicht nur in unmittelbarem Zusammenhang mit der Tätigkeit des

57 Nicht unwesentlich ist die Tatsache, dass *Appunto 1: Antefatti* keinen eigentlichen Text enthält, sondern lediglich den metapoetischen Hinweis »Questo romanzo non comincia« (PPP RR II: 1167).

Carlo Primo für die ENI, sondern auch mit dem konkreten historischen Zeitraum der 1960er Jahre, der wiederum als erster Konversionspunkt Carlos zu einem »catolico di sinistra« angegeben wird, wie im Zuge der »follia prefatoria« in *Appunto 5* zu lesen ist. Auch wird bereits an dieser Stelle der Tod Enrico Matteis, der in *Petrolio* allerdings als historisch vordatiertes Ereignis angelegt ist (vgl. PPP RR II: 1298), explizit erwähnt:

[Quando arrivarono gli Anni Sessanta] fu quello il momento in cui divenne un catolico di sinistra: e questo gli consentì da una parte di differenziarsi o distinguersi dal potere, e, nel tempo stesso, attraverso il suo lavoro specifico e specialistico in quella punta tecnicamente avanzata che era l'Eni anche dopo la morte di Mattei, di inserirsi quasi con spavalderia (mai ostentata) nello »spazio« dove si trova il potere reale. (PPP RR II: 1196)

Der Tod Matteis bildet, wenn er im Roman auch nur als Hintergrund des Panoramas oder in Form von Notizen skizziert wird, nicht nur einen historisch verbürgten Fixpunkt der Handlung in *Petrolio*, sondern er deutet vielmehr auf einen neuen Modus der Macht hin, der weit über die ENI hinaus in die italienische Gesellschaft ausstrahlt und als symptomatisch für jene neue, mit den 1960er Jahren beginnende gesellschaftliche Ordnung gilt. Als charakteristisches Merkmal der Macht wird nämlich an mehr als einer Stelle im Verlauf der Karriere des Carlo deren Ambivalenz aufgerufen, die sie als bösartige und doch ins Unschuldige gewendete Kraft erscheinen lässt – noch verstärkt wird dies im Verlauf von *Petrolio* durch ein politisches Spannungsfeld im Kontext der Macht, das vom »linken Katholizismus« bis hin zu den faschistischen Ausschweifungen im nur in Form weniger *Appunti* hinterlassenen zweiten Teil des Werks reicht. Zunächst wird sie, inmitten der narrativ aufgerufenen kulturellen Hegemonie der Linken in der Nachfolge der Resistenza (vgl. PPP RR II: 1307), in *Appunto 34 bis* in Form eines Märchens adressiert, das ohne inhaltliche Anknüpfungspunkte zwischen den Begebenheiten im Salon der Signora F. (*Appunti 22f-23* sowie *32* und *34 ter*) und der als Argonautenfahrt modellierten und mit Visionen durchsetzten Orientreise (*Appunto 36* und nachfolgende) liegt. An dieser Stelle erscheint das Machtstreben, das am Beispiel eines namenlosen Intellektuellen und seiner Begegnung mit Gott in dem Gewand des Teufels illustriert wird, als eine im Bereich der Neurose anzusiedelnde Erkrankung, die unmittelbar mit der Unschuldsthematik verbunden ist und somit als ein gewissermaßen durch die Pathologie legitimes Laster in Erscheinung tritt:

Il fatto è che il suo desiderio di affermarsi e di avanzare apparteneva all'ordine dei desideri clinicamente ansiosi: ed era dunque la »malattia« che provvedeva a preservare l'innocenza, come primitiva condizione di grazia, giustificando contemporaneamente tutte le povere infrazioni ad essa. (PPP RR II: 1311)

Entsprechend dem Charakter des Intellektuellen bittet er den Teufel in einer nächtlichen Erscheinung darum, ihm durch Heiligkeit zu Macht zu verhelfen (vgl. PPP RR II: 1315) und lebt fortan in Demut in einem Kloster, was ihm alsbald erste Zeichen der Macht einbringt, die sich in Form von Ansehen, Anbetung und der Erwartung inspirierter Worte und Taten äußern. Doch bald schon erkennt der Intellektuelle aus dem Märchen blitzartig, dass der Pakt mit dem Teufel ihm echte Heiligkeit, nicht aber vorgebliche Heiligkeit eingebracht hat und somit für die ursprünglich von ihm angestrebte Wesensart der Macht unbrauchbar ist: »Ogni forma di innovazione del pensiero religioso si rivelò impensabile al di fuori dell'eresia. Il cattolicesimo di Sinistra si rivelò inconciliabile col Vaticano. [...]« (PPP RR II: 1318) Im nachfolgenden Delir begegnet der Intellektuelle Gott in Form einer »Forza Luminosa«, die ihn in der Gestalt des Teufels auf die Probe gestellt hat und ihm nun aufträgt, auf der Erde vom Wunder seiner Konversion zum wahrhaftig Heiligen zu berichten – unter der Bedingung, sich auf seinem Weg keinesfalls umzudrehen. Der Intellektuelle hält dem Gebot nicht stand (»Il rigurgito dei bassi sentimenti – che, evidentemente, non sono superati da quelli alti, ma continuano a coesistere con essi – fu come una legge della natura: ed egli si voltò indietro, un attimo, un solo attimo«, PPP RR II: 1321) und erstarrt, nachdem das Antlitz der Forza Luminosa plötzlich mit der Fratze des Teufels aufscheint, zu einem Stein, der aus dem Dritten Himmel hinabstürzt.⁵⁸ Das Märchen, das Machtstreben und Heiligkeit adressiert, sollte, wie den Notizen des Autors zu entnehmen ist, noch um weitere Geschichten erweitert werden, die das Verhältnis von Volk und Macht thematisieren (vgl. PPP RR II: 1322), welche jedoch nicht realisiert wurden.

Erst im zweiten Teil von *Petrolio* scheint das Macht-Thema wieder prominent auf, und zwar diesmal in einer konkret auf die historische Situation in Italien bezogenen Art und Weise. Indem, wie von der narrativen Instanz postuliert, nach einem Schreiben über den Genozid der Macht an der Arbeiterklasse (vgl. PPP RR II: 1732) im zweiten Teil ein weitergehendes Schreiben diese Macht näher spezifizieren soll (»Ora, qualcosa di scritto« racconta, letteralmente, una iniziativa delittuosa del Potere (anzi, dello Stato, per essere precisi).«, ebd.), wird gleichzeitig die Frage aufgeworfen, in welcher Weise sich nach dem Ende des Klassenkampfes Machtstrukturen weiterhin verfestigen und präsent sind. Beantwortet wird dies mit der Definition der Macht als machiavellistischem Phänomen: »[Il] potere è sempre, come si dice in Italia, machiavellico: cioè realistico. Esso esclude dalla sua prassi tutto ciò che possa

58 In *Petrolio* erfolgt an dieser Stelle ein Verweis auf den biblischen Lot, dessen Frau in der Genesis zur Salzsäule erstarrt, nachdem sie sich entgegen dem ausgesprochenen Gebot umgedreht hat. Bei Pasolini ist es der Protagonist selbst, der nicht zur Salzsäule, sondern zu Stein erstarrt.

venir ›conosciuto‹ attraverso Visioni.« (PPP RR II: 1733)⁵⁹ Der Hang zum Visionären ist in diesem Fall in der Menge der Personen zu suchen, die den alten Idealen des Kommunismus treu geblieben sind. Wie Carlo im Zuge des *Appunto 126. Manifestazione fascista (Seguito)* reflektiert, verschmelzen im Demonstrationzug, der Dynamik des Mischmasch abermals folgend und analog zur italienischen Gesellschaft der 1960er und 1970er Jahre angelegt, die Kategorien ›Gut‹ und ›Böse‹ zu großen Teilen miteinander, indem nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der allmählichen Aushöhlung des Resistenza-Mythos ein grundlegender Kulturwandel stattfindet, der als neuer, alles vereinnahmender Faschismus zutage tritt:

No. Questi non sono più i fascisti. Tra loro ci sono dei ›ritardati‹, che sono fascisti classici, ma non contano più (o contano come contano le sopravvivenze in un nuovo contesto storico). La delusione è atroce. La fine del fascismo segna la fine di un'epoca e di un universo. È finito il mondo contadino e popolare. Era dalle parti più miserabili di questo che il fascismo raccoglieva le sue bande di sicari innocenti e virili. Sono anche finiti i ceti medi la cui cultura borghese era ancora fondata su una cultura popolare (simile a quella dei sicari): contadina, pastorale, marinara, povera. Differenziata (da regione a regione, da città a città, da centro a periferia). Eccentrica, particolaristica. Quindi *reale*. Il nuovo potere [...] si era appoggiato nel dopoguerra a queste forme culturali reali, ma elettorali sanfediste. Aveva fatto cioè la stessa cosa che aveva fatto il fascismo. (PPP RR II: 1775)

Im weiteren Verlauf seiner Überlegung wird Carlo das vollständige Ausmaß jenes neuen Faschismus bewusst, der als abstrakte Macht einem Sog gleich jedwedes Moment der Tradition, des alten Wertekanons, selbst der Kirche verschlingt (»[La gente] era mutata. Aveva fatto propri i nuovi modelli umani, proposti dalla cultura del potere. Aveva abbandonato i propri modelli tradizionali. [...] Il mondo contadino era crollato. [...]«, PPP RR II: 1776) und anstelle dessen die alles ersetzende Logik des Wohlstands implementiert: »Nessuno aveva mai detto – da parte del potere – la verità: cioè che i nuovi valori erano i valori del superfluo, cosa che rendeva superflue, e dunque disperate, le vite. Dunque, si fingeva di non sapere.« (Ebd.) In dieser zum Ende von *Petrolio* hin stark verdichteten Anklage der Macht wird in aller Vehemenz das *Mischmasch* als höchst politische Chiffre enttarnt: Alles, was noch zählt, ist das Diktat des Überflusses, darunter assimilieren sich Linke und Rechte

59 Wie eine Untersuchung des *Appunto 99* zeigt, lässt sich in der Dichotomie derjenigen Kapitel, die dem *Progetto* respektive der *Visione* zugeordnet sind, ein umfassender Gestaltungswille von Realität im Geschriebenen als Moment der letztlich gewalttätigen und von Macht getriebenen Aneignung lesen, die der Literatur zunächst im Allgemeinen unterstellt wird. *Visione* und *Progetto* sind in diesem Fall als strukturelle Analogien zu *Trasumanar* und *organizzar* und dem gleichnamigen Band Pasolinis aus dem Jahr 1971 zu verstehen (vgl. Brisolin 2011: 255ff.).

und verschwimmen im neuen Faschismus. Dies wiederum geht nicht folgenlos an den Teilnehmenden der Demonstration vorüber, wie Carlo feststellen muss:

Le persone che passavano davanti a Carlo erano dei miseri cittadini ormai presi nell'orbita dell'angoscia del benessere, corrotti e distrutti dalle mille lire di più che una società ›svilupmata‹ aveva infilato loro in saccoccia. Erano uomini incerti, grigi, impauriti. Nevrotici. I loro visi erano tirati, storti e pallidi. I giovani avevano i capelli lunghi di tutti i giovani consumatori, con cernecchi e codine settecentesche, barbe carbonare, zazzere liberty; calzoni stretti che fasciavano miserandi i coglioni. (PPP RR II: 1777)

Die mitleiderregende Physiognomie der gleichgeschalteten neuen Bürger erweckt in Carlo wiederum ein neues und erstarkendes Machtbewusstsein: Die faschistische Demonstration wird insofern demontiert, als die Bürger auf der Straße kein politisches Bewusstsein, geschweige denn einen politischen Willen haben, den sie im Demonstrationszug erstreiten wollen. Er selbst hingegen, in seiner entscheidenden Funktion beim Weltmarktführer ENI, resümiert folglich: »I veri fascisti erano ora in realtà gli antifascisti al potere. Il potente era Carlo, non quei piangenti bambini stupidi che non conoscevano l'origine del loro dolore.« (PPP RR II: 1777)

Der Unlesbarkeit von *Petrolio* als literarischem Produkt wird hiermit die Klarheit einer Poetik der Wahrheit gegenübergestellt. Die im Zuge der postmodernen Tradition aufgerufenen schriftstellerischen Verfahren (besonders Intertextualität und Doppelgängerthematik) führen einerseits zu einer Hybridisierung des zu Beginn von *Petrolio* erwähnten Reisetivs sowie des »Puzzles«, doch verdichten sich all diese Stränge im Themenkomplex der Macht, die wiederum nahezu im Klartext auf die kriminellen Machenschaften im ENI-Konzern und seinen weit verästelten Filiationen in die verschiedenen Bereiche des kulturellen, medialen und politischen Lebens der 1960er Jahre in Italien verweist. Die Anklage jener neuen italienischen Gesellschaftsordnung am Beispiel der Erdölindustrie, die auf Skrupellosigkeit und Machtstreben beruht, in der Heiligkeit und Verderbtheit gleichbedeutend sind und deren Dynamik durch eine Assimilierung aller gesellschaftlichen Klassen hin zur kulturellen Hegemonie der Konsumgesellschaft gestützt wird, ist lesbar als ein Roman gewordener umfassender Beitrag Pasolinis als Intellektuellem in der Tradition der *Scritti corsari* und der darin präludierten Poetik des »Io so« des Beitrags zum »Romanzo delle stragi«.

5.4 Zwischenfazit

In einer Polemik gegen Carlo Cassola anlässlich der Verleihung des *Premio Strega* im Jahr 1960 (diesen gewann schließlich Cassola mit *La ragazza di Bube*; es war aber unter

anderem auch Calvino mit *Il cavaliere inesistente* nominiert, den Pasolini der Jury hätte vorstellen sollen) fällt Pasolini durch den öffentlichen Vortrag seines Gedichts »In morte del realismo« auf, dessen symbolisches Begräbnis er literarisch beschreibt:

Sono qui a seppellire il realismo italiano
 Non a farne elogio. Il male di uno stile
 Gli sopravvive spesso, ma il bene resta,
 spesso, sepolto insieme al suo ricordo.
 E così sarà dello stile realistico.
 (PPP Poesie: 1032)

Das wichtigste Charakteristikum des italienischen Nachkriegsrealismus ist, so Pasolini, ein gemischter Stil, dessen Sprache der Wirklichkeit ein neues Gewand gibt, welches sich wiederum von den literarischen Vorbildern eines »socialismo bianco« explizit abgrenzt. Darüber hinaus handelt es sich in Pasolinis Verständnis um eine naturgemäß soziostratisch markierte Literatur des Proletariats:

[...] Diede, quello stile,
 alla lingua un numero infinito di parole,
 che di nuovi apporti di realtà riempirono
 il vuoto senile dell'Erario: fu questa,
 forse, nel realismo italiano, ambizione?
 Esso esprimeva il dolore del proletario,
 piangendo col suo pianto: io direi
 ch'è ambizioso, al contrario,
 chi si smorza e si umilia nel lirismo
 della prosa interiore, del socialismo bianco...
 (ebd.)

Letzte Relikte eines nunmehr verstummten Proletariats und eines der Vergangenheit angehörenden engagierten Realismus (mit dem »sangue partigiano« besiegelt, hat er in Pasolinis Bildersprache seinen letzten Lebensatem ausgehaucht) sind die Taschenbuchausgaben derjenigen Werke, die im kollektiven geistigen Erbe als »senso rinnovato della storia« aufgegangen sind, darunter Gaddas *Pasticciccio*, Moravias *Romane* sowie Morantes *L'isola di Arturo* und nicht zuletzt auch Calvinos Werke. Fast schon versöhnlich klingt an dieser Stelle die glückliche Vereinigung von Kapitalismus und dem von diesem vereinnahmten Literaturmarkt:

Eppure benché pugnalato a tradimento
 e ormai defunto, l'impuro Realismo
 – sigillato col sangue partigiano
 e la passione dei marxisti –

lascia a ciascuno, *individualmente*,
 »settantacinque lire« di rinnovato
 senso della storia: sono poche, nulla,
 in confronto ai milioni della metastoria
 e del capitale: ma qualcosa sono.
 Vi lascia inoltre il Pasticciaccio di Gadda,
 stupenda prefigurazione d'ogni
 creante mimetismo: vi lascia insieme
 le diagnosi buone e spietate di Moravia,
 la dolcezza sociologica di Levi,
 la storia d'oro di Bassani, le creature
 dell'Isola di Arturo, qualche giovane
 che spera in un futuro non servile,
 e una piccola Officina bolognese...
 E vi lascia Calvino. [...]

(PPP Poesie: 1035)

Realität und Wirklichkeitskonzeptionen werden, wie die Analyse einschlägiger Pasolini-Texte zu zeigen versucht hat, in Pasolinis Werk auf verschiedenen Ebenen adressiert, die jedoch ineinandergreifen. Pasolinis Literatur in Prosa spiegelt einen unsichtbaren gesellschaftlichen Umbruchsprozess wider, den er analytisch in zahlreichen Essays und Zeitungsartikeln, aber ebenso in Gedichten und auch in Filmen thematisiert, und der sich an konkreten Topoi – insbesondere Körper, Eros, Tod und Macht – abarbeitet. Pasolini gelangt im Laufe seines Lebens und schriftstellerischen Schaffens immer mehr zu der Erkenntnis, dass die von ihm glühend verehrte, studierte, durch Immersion erlebte, idealisierte Gruppe des Subproletariats sich längst dem von ihm verachteten (Klein-)Bürgertum assimiliert hat. Der Klassenkampf ist durch das Verschmelzen des Proletariats mit der kulturellen Hegemonie des Konsums und deren Macht hinfällig geworden; jenes noch 1964 im Gedicht »La realtà« herbeifantasierte revolutionäre und erneuernde Blutbad ist ausgeblieben, weil das Proletariat seine Nische in der hedonistischen Konsumlogik des Bürgertums gefunden und sich dort eingerichtet hat. Es hat, sofern es überhaupt in Pasolinis Modellierung vorher ein ausgeprägtes Problem- und flächendeckendes politisches Bewusstsein hatte, dieses völlig abgelegt und geht nun übersättigt und zufrieden in der Ideologie der bürgerlichen Gleichschaltung auf. Diesem pessimistischen Weltbild, das von Pasolini seit Mitte der 1950er, spätestens Anfang der 1960er Jahre ostentativ reproduziert wird, wird künstlerisch keine produktive Handlungsaufforderung mehr entgegengesetzt. Pasolinis Ambitionen gehen nach der enttäuschten Vision vielmehr dahin, die eigene Position des *enfant terrible* durch Provokationen zu affirmieren, in denen die Korruptheit und Verderbtheit der Nachkriegsgesellschaft vor allem im Mittel der permanenten (sexuellen, sadistischen, masochistischen, im Bereich der Exkreme anzusiedelnden) Transgression angeprangert wird. Doch

hat auch die Transgression einen überaus realen und konkret historischen Ankerpunkt, wie die Ausführungen zu *Petrolio* zeigen: Sie verkörpert, ausgehend von der im Artikel »Il romanzo delle stragi« aus den *Scritti corsari* in Spiel gebrachten Formel des »Io so«, eine ureigene Poetik der Wahrheit, die ihre jüngsten Aktualisierungen in den Enthüllungen Roberto Savianos fand (vgl. Kapitel 1: Einleitung). Der erloschene Glaube Pasolinis an das mimetische Potenzial von Literatur angesichts der umgebenden neokapitalistischen Weltordnung findet sein formales Äquivalent in der Affirmation eines postmodernen Kreisens um metaliterarische Reflexionen, im fragmentarischen Status des Werks sowie in der unzuverlässigen Referenzialität, wie sie in *Petrolio* anzutreffen sind. Das hier produzierte *misto* als formales und inhaltliches Charakteristikum ist gleichzeitig aber auch als Anklage der italienischen Gesellschaft mittels der mehr oder weniger chiffrierten Enthüllungen über die Welt der ENI und somit der Macht lesbar, in der Gut und Böse, Wahrheit und Lüge, Vision und Wirklichkeit ebenso einen eindeutigen referenziellen Bezugspunkt zu verlieren drohen wie die körperliche Identität oder das biologische Geschlecht des Carlo.