

Rekonstruktion eines politischen Mordes

Interfilmische und intermediale Referenzen in David Griecos Pasolini-Film *La Macchinazione* (2016)

Cora Rok

Zahlreiche Legenden kursieren über den mysteriösen Tod des italienischen Dichters, Schriftstellers, Regisseurs und Publizisten Pier Paolo Pasolini, der am 2. November 1975 am Strand von Ostia, eine Stunde von Rom entfernt, in einem verstörenden Zustand aufgefunden wurde – seine Leiche, wie nach einer brutalen Schlägerei, übel zugerichtet, Spuren von Autoreifen auf seinem Körper. Noch in der Tatnacht wurde der damals 17-jährige Hauptverdächtige Giuseppe, genannt »Pino«, Pelosi, der mit Pasolini in dessen Auto nach Ostia gefahren war, als alleiniger Täter des Mordes beschuldigt und später zu einer Gefängnisstrafe von fast 10 Jahren verurteilt.

Bekannt ist, dass Pasolini homosexuell war und männliche Prostituierte frequentierte. Die Erklärung, dass ein junger Mann sich gegen einen Vergewaltigungsversuch – wenn auch auf äußerst gewaltsame Weise – zur Wehr gesetzt hatte, erschien vielen plausibel. Andere wiederum, allen voran Pasolinis erschütterter Bekanntenkreis, zu dem sich David Grieco, Regisseur des Filmes, um den es im Folgenden gehen soll, zählte, betrachteten den Mord an dem unbequemen Gesellschaftskritiker als einen politischen. Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es nicht nur, Griecos Hypothesenbildung zur Tatnacht in *La Macchinazione* nachzuvollziehen, sondern auch die interfilmischen und intermedialen Referenzen¹ herauszuarbeiten, durch die er dabei in einen Dialog mit Pasolini und dessen Werk tritt.

¹ Unter interfilmischen Referenzen werden intramediale Bezüge zwischen dem Analysegegenstand und anderen Filmen gefasst, während mit intermedialen Referenzen Bezüge zwischen heteromedialen Medienprodukten gemeint sind, also Bezüge im Film zu Texten, Musik oder bildender Kunst etc. untersucht werden (lsekenmeier; Böhn; Schrey 2021: 66).

1. Filme über Pasolini

Gleich nach der Ermordung Pasolinis wurden diverse Dokumentar- und auch Spielfilme veröffentlicht (vgl. Aichmayr 2001), die sich des Falls annahmen. Als wichtigstes Werk ist der Film *Il silenzio è complicità* (1976) zu nennen, der aus einer Zusammenarbeit von Laura Betti, Bernardo Bertolucci, Ettore Scola und Enzo Siciliano hervorging und die Öffentlichkeit davon zu überzeugen suchte, dass Pelosi nicht der einzige Mörder Pasolinis gewesen sein könne und Fehler bei der Aufarbeitung des Falls gemacht worden seien. Ein ähnliches Anliegen verfolgte Marco Tullio Giordana in seinem Spielfilm *Pasolini, un delitto italiano* (1995), der auf Enzo Sicilianos Buch *Vita di Pasolini* (1995) beruht und die Figur Pelosi und seinen Gerichtsprozess in den Fokus rückt. Unter anderem durch die Verwendung authentischen Filmmaterials wie Interviews, die kurz nach der Mordnacht mit möglichen Zeugen, Bewohnern der Siedlung in Ostia, geführt wurden, sucht Giordana die Ermittlungsarbeiten präzise zu rekonstruieren und die Fehler, die dabei gemacht wurden, herauszuarbeiten.

Nachdem Pelosi, der wegen anderer Vergehen weitere 17 Jahre im Gefängnis gesessen hatte, seine Aussagen 2005 im italienischen Fernsehen offiziell revidiert und seine Unschuld auch in einem Buch beteuert hatte (vgl. Pelosi; Olivieri; Bruno 2011), erhielten die Spekulationen darüber, wer für Pasolinis Tod verantwortlich war, erneute Aufmerksamkeit. Pelosi hatte das Buch mit Hilfe seines Anwalts Alessandro Olivieri und dem Regisseur Federico Bruno verfasst, der mit *Pasolini, la verità nasosta* (2013) einen der ersten einer Reihe weiterer Spielfilme herausbrachte, die sich auf die neuesten Enthüllungen bezogen und den Fall Pasolini wieder aufrollten.² Kurze Zeit später kamen Abel Ferraras *Pasolini* (2014) und David Griecos *La Macchinazione* (2016) heraus.

2. Grieco contra Ferrara – *La Macchinazione*, eine »spy story«

In seinem Buch, das dem Film zugrunde liegt und Anfang 2015 erschien, berichtet Grieco, wie im Jahre 2013 die Filmproduzentin Conchita Airoldi auf ihn zugekommen war, ihm von Abel Ferraras Plan, einen Film über Pasolini drehen zu wollen, erzählte und Grieco dazu überreden wollte, das Drehbuch zu schreiben (vgl. Grieco 2015: 150). Grieco hatte Pasolini durch die Lebensgefährtin seines Vaters Rug-

2 Auf den neuesten Stand bei der Rekonstruktion des Tathergangs hat zuletzt Paolo »Fiore« Angelini mit seinem Dokumentarfilm *Pasolini, cronologia di un delitto politico* (2022) gebracht, der auf einem Buch basiert (vgl. Speranzoni; Bolognesi 2019). In dem Film kommen die letzten lebenden Zeitzeugen, darunter David Grieco, Dacia Maraini und Furio Colombo zu Wort, aber auch Pasolini-Experten wie Roberto Chiesi oder Simona Zecchi, die ebenfalls zwei aktuelle Aufdeckungsbücher zum Fall Pasolini verfasst hat (vgl. Zecchi 2018; 2020).

gero, der 1921 die kommunistische Partei Italiens mitgegründet hatte und von 1934 bis 1938 ihr Sekretär war, bereits als Jugendlicher kennengelernt. Später gehörte er zum engsten Freundeskreis mit Ninetto Davoli und den Gebrüdern Franco und Sergio Citti (vgl. Zanini 2022) und hatte in Pasolinis Spielfilm *Teorema* (1968) eine kleine Nebenrolle (er verkörperte einen der Liebhaber, mit dem die Protagonistin, gespielt von Silvana Mangano, ihre Nymphomanie auslebt). Schnell zog er sich jedoch aus dem Filmgeschäft zurück und wandte sich dem Journalismus zu. In seinem an eine Investigativreportage erinnernden Buch, das zugleich voller persönlicher Reminiscenzen steckt, die seine Glaubwürdigkeit als Insider unterstreichen, erzählt Grieco, wie er sich mit Pasolini wegen dessen Kritik an den Studenten mit ihren »facce di figli di papà« (Pasolini 2008: 1440) angelegt hatte, weil er nicht verstehen konnte, wie er im Jahre 1968 die Seite der Polizisten in ihren Kämpfen mit der Studentenschaft hatte einnehmen können; er schildert, wie er mit Pasolini und Ninetto Davoli nach Venedig gefahren war, wo er sich zunächst für ihn geschämt hatte, weil er von den dortigen Studenten ausgebucht worden war, bevor sie sich auf ein Gespräch mit ihm einließen und ihm schließlich wie bekehrte Jünger an den Lippen hingen. Später stritt Grieco mit ihm darüber, wieso er im *Corriere della sera* hatte schreiben können »Io so. Ma non ho le prove« (Pasolini 1999a: 363), – Pasolini hatte in einem 1974 erschienenem Essay behauptet, Kenntnisse über Korruption in der Politik und geheime Machenschaften der Regierung, Mafia und des Geheimdienstes zu verfügen –, wenn es er doch nicht zu beweisen vermochte, woraufhin Pasolini geantwortet habe »Le prove non le ho, ma le sto cercando...« (Grieco 2015: 46). Ähnliche Worte wählt Grieco schließlich, um mit seinem Buch zu beginnen: »[...] anch'io come Pasolini vorrei dire che so tutto della sua morte, anche se non ho le prove.« (Ebd.: 8) Was er weiß, schildert er aus der Perspektive eines persönlich Betroffenen detailliert und anschaulich.³ In diesem Zuge äußert er sich auch zu der Anfrage, mit Ferrara zu kolaborieren. Grieco hatte sich zunächst zur Zusammenarbeit bereiterklärt, aber nach der ersten persönlichen Begegnung sei ihm schnell klar geworden, dass dieser nicht den Film drehen würde, den sich Grieco gewünscht hatte. Als er Ferrara vorschlug, den Tathergang neu zu konstruieren, diesmal so, wie es nach neuesten Recherchen tatsächlich hätte gewesen sein können, habe Ferrara geantwortet: »I don't wanna do a spy story.« (Ebd.: 150) Neben der Tatsache, dass viele explizite Szenen vorge-

3 Nachdem Grieco vom Tod Pasolinis erfahren hatte, rief er seinen damaligen Schwiegervater in spe, Faustino Durante, einen Gerichtsmediziner, an, verabredete sich mit ihm am Tatort, wo dieser die Leiche Pasolinis und einige Spuren untersuchte. Grieco, der als Journalist tätig war, wagte es selbst nicht, hinzusehen, er sei so überwältigt gewesen, dass er noch nicht einmal einen Nachruf schreiben konnte, obwohl seine Zeitung es von ihm erwartete (vgl. Grieco 2015: 19f.).

sehen waren,⁴ schreckte insbesondere eine Aussage Ferraras Grieco ab: »Let's face it, he was rich and he was buying bodies«. (Ebd.: 151) Das Aufeinanderprallen zweier unterschiedlicher Persönlichkeiten und ihrer Blickwinkel auf Pasolini – der eine ein erfolgreicher amerikanischer Regisseur, dessen Filme sich durch die schonungslose Darstellung von Brutalität, Sex und Gewalt auszeichnen, der andere quasi ein Niemand in der Welt der zeitgenössischen Autorenfilmer,⁵ der aber in einer persönlichen Beziehung zu Pasolini gestanden hatte, ihn nach wie vor wie einen Vater, Mentor und Freund fast demütig verehrte und ihm großen Respekt zollte – führte zum Bruch.⁶ Grieco beschloss, einen eigenen Film zu drehen, und zog sich aus dem Projekt mit Ferrara zurück. Eine finanzielle und moralische Unterstützung erhielt er von verschiedenen Personen, die es als Ehrensache betrachteten, auf das Bild korrigierend einzuwirken, das Ferrara zu zeichnen begann (vgl. Grieco 2015: 153ff.) und das eine ähnliche »Entmythifizierung Pasolinis« (Aichmayr 2001: 175) nach sich zu ziehen versprach, wie sie Aurelio Grimaldis Spielfilm *Nerolio* (1996) bewirkt hatte, in dem, wie bei Ferrara, der Tod von Pasolini lediglich als tragische Folge eines Zweikampfs zwischen zwei Homosexuellen inszeniert wurde.

Viele Aspekte, die Grieco in seinem Buch ausführt, werden auch in *La Macchinazione* umgesetzt oder zumindest angedeutet, wobei neuere Aussagen Pelosis aus dem Jahr 2014 berücksichtigt wurden, die jenen aus dem drei Jahre zuvor veröffentlichten Buch abermals widersprachen (vgl. Grieco 2015: 142). Den Genrekonventionen eines Biopics folgend (vgl. Brown; Vidal 2013), zu denen u.a. die realitätsgetreue Gestaltung von Kostümen, Kulissen sowie Requisiten und, auf *histoire*-Ebene, die Schilderung von bekannten und bedeutenden Ereignissen aus der Lebensgeschichte der im Zentrum stehenden historischen Persönlichkeit gehören, wobei weniger bekannte Details und Hintergründe beleuchtet und auch dramatisierende, mitunter fiktive Elemente eingefügt werden, sucht Grieco die letzten drei Monate vor Pasolinis Tod filmisch zu rekonstruieren. Doch *La Macchinazione* bedient auch ein weiteres Genre, das des Spionagefilms, den Ferrara nicht drehen wollte und der für gewöhnlich »Elemente des Thrillers, des Kriminalfilms und des Actionfilms« (Stigleg-

4 Für eine Untersuchung des Films von Ferrara sei an dieser Stelle auf die Aufsätze von Angela Oster und André Roy verwiesen (vgl. Oster 2015; Roy 2015). Zu Brunos Film scheint es bislang keine Analysen zu geben.

5 Grieco hatte immerhin schon einen Film über einen sowjetischen Serienkiller, Evilenko (2004), gedreht, für den er den renommierten Schauspieler Malcolm McDowell hatte gewinnen können.

6 Nicht nur verkörpert Willem Dafoe in Ferraras Film Pasolini, Ferrara konnte sein Staraufgebot mit Ninetto Davoli, Adriana Asti, Maria de Medeiros, Valerio Mastandrea und Riccardo Scamarcio noch erweitern. Grieco wählte Massimo Ranieri für die Rolle des Pasolini, einen Sänger, den auch Bruno zunächst für seinen Film als Hauptdarsteller in Erwägung gezogen, dann die Idee aber verworfen hatte, weil sein Körperbau nicht dem von Pasolini entsprach (vgl. Macci 2014).

ger 2020: 73) in sich vereint. Schließlich beleuchtet Grieco die Hintergründe, die zu Pasolinis Ermordung führen, wie folgt: Pasolini arbeitet gerade an seinem Roman *Petrolio* (der erst posthum 1992 erscheint), in dem er brisante Informationen über die Machenschaften der italienischen Elite zu enthüllen plant. Material erhält er von Giorgio Steinmetz, der ein Buch über Eugenio Cefis, Präsident des italienischen staatlichen Mineralöl- und Energiekonzerns ENI (Ente Nazionale Idrocarburi) geschrieben hat, in dem er diesen beschuldigt, die Ermordung seines Vorgängers und Gründers der ENI Enrico Mattei, der 1962 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam, angeordnet zu haben (vgl. Steinmetz 1972). Es kommt zu einigen Treffen zwischen Pasolini und Steinmetz, der sich jedoch verfolgt wähnt und schließlich unter ungeklärten Umständen stirbt. Die Lage spitzt sich zu, als Filmrollen von Pasolinis Spielfilm *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), den er gerade im Begriff ist zu vollenden, gestohlen werden. Der Diebstahl ist Teil eines Komplotts, in das Regierungsmitglieder, Polizeibeamte, Mafiosi, Mitglieder der neofaschistischen Gruppierung MSI (Movimento Sociale Italiano) und Geheimdienstagenten verwickelt sind. Pasolini wird eine Falle gestellt: Er soll sich mit den Dieben, die ein Lösegeld für die Filmrollen fordern, am Strand von Ostia treffen, wo er von mehreren jungen Männern zu Tode geprügelt wird, der Lockvogel Pelosi nimmt die alleinige Schuld auf sich.

3. La Macchinazione – Intermediale Referenzen zwischen Fakten und Fiktivität

Giordana hatte noch ein Reenactment von Szenen mit der Figur Pasolini vermieden – einzig für die Tatnacht ließ er Pasolini von einem Schauspieler verkörpern, der allerdings nur in größter Dunkelheit in wenigen kurzen Einstellungen zu sehen ist und dessen Silhouette allenfalls erahnen lässt, um wen es sich handelt. Seit dem Film von Grimaldi, der zum ersten Mal Pasolini als Figur auftreten lässt, gehören Einstellungen, in denen Gesicht oder Körper des jeweiligen Schauspielers nach bekannten Fotografien modelliert wird, womit eine kollektive Imago bedient wird, jedoch zum typischen Inventar eines Pasolini-Films. Auch Grieco ruft medial vermittelte Gedächtnisbestände auf (vgl. hierzu Pontillo 2022; Rimini 2017) und setzt die Brille Pasolinis oder sein markantes – wenn auch bei dem Schauspieler Massimo Ranieri nicht ganz so ausgeprägtes – Kinn in einer Detailaufnahme als ikonische Zeichen in Szene (vgl. Abb. 1 und Abb. 2).

Abb. 1: David Grieco, *La Macchinazione* (2016): Pasolinis Brille als ikonisches Erkennungsmerkmal



Abb. 2: David Grieco, *La Macchinazione* (2016): Siegelring und Kinn als kodierte Zeichen medialer Präsenz



Jeweils eine Einstellung in Schwarz-Weiß führt die einzelnen Kapitel des Films ein, jedoch werden die Einstellungen der letzten Kapitel, in denen Grieco Handlungselemente, wie die Fahrt im Auto nach Ostia, imaginiert, immer blasser und wirken fast wie Negative. Werden Schwarz-Weiß-Bilder häufig mit Vergangenheit und Erinnerung assoziiert, so symbolisieren die blassen Negativbilder hier nicht nur die Vergänglichkeit bzw. mangelnde Schärfe und Klarheit von Erinnerungen, sondern bilden auch eine Metapher für den Mangel an Gewissheit und einen stärkeren Fiktivitätsgrad. Fotografien, die Pasolinis Lebensrealität dokumentieren, bilden durchgängig Referenzpunkte, nach denen die Mise-en-scène gestaltet wird. Bekannt ist beispielsweise die Ausstattung des von Grieco detailgenau nachrekonstru-

ierten Arbeitszimmers von Pasolini. Hier ist auch ein Buch über Jean Renoir auf dem Schreibtisch zu sehen, dessen poetischer Realismus Pasolinis ästhetischen Gestaltungswillen geformt hat, und auch Bertolt Brecht, der nicht nur in poetologischer, sondern ideologischer Hinsicht Einfluss auf Pasolinis Denken und Schaffen genommen hat, ist auf dem Rücken eines Buches zu erkennen. Der Fußball spielende Pasolini wird ebenfalls inszeniert, in Einstellungen, die an die berühmten Aufnahmen der Fotografin Deborah Beer erinnern. Das Fußballspiel ist, wie Valerio Curcio (vgl. Curcio 2018) herausgestellt hat, für den sportlichen Pasolini eine wesentliche Art der körperlichen Kommunikation; für Grieco dient die Darstellung Pasolinis beim Spiel allerdings nicht nur seiner Charakterisierung, sondern er nutzt die Referenz, um eine wichtige Figur einzuführen, Antonio Pinna, den der ehrgeizige Pasolini nicht mitspielen lässt, da er das Spiel gewinnen will. Es handelt sich bei Pinna um einen der eigentlichen Mörder Pasolinis, die wiederum von Sergio Placidi angeleitet werden. Die zentrale Rolle dieser Figur in der Verschwörung wird von Grieco ebenfalls beleuchtet. Placidi, der die Mordnacht koordiniert und mit Koks und Drohungen die ausführenden Handlager gefügig macht, wird durch Referenzen auf zwei Filme indirekt charakterisiert. In einer Szene ist er mit einer lebensgroßen Pappfigur von Gian Maria Volonté in seiner Paraderolle in Elio Petris *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) zu sehen, wo er einen Polizeichef spielt, der für den Mord, den er begangen hat, trotz unwiderlegbarer Beweise nicht zur Rechenschaft gezogen wird. Durch die visuelle Referenz spielt Grieco nicht nur auf die Verstrickung der Polizei in den Mordfall Pasolini an, sondern auch darauf, dass das Offensichtliche nicht wahrgenommen wird. In einer anderen Szene ist Placidi neben einem Plakat zu sehen, das Gillo Pontecorvos Film *Queimada* (1969) ankündigt, in dem es um die Machenschaften einer britischen Zuckerhandelsgesellschaft geht, die in den Kolonien ihre Arbeiter ausbeutet, womit Grieco auf den Machtmissbrauch in der Sphäre des Großkapitals anspielt. Neben Referenzen auf Filme anderer Regisseure finden sich in *La Macchinazione* auch Bezüge zu Pasolini-Filmen. Ein Plakat von Bernardo Bertoluccis Film *Ultimo Tango a Parigi* (1972) ist in der Szene zu sehen, in der Pasolini mit dem Produzenten Alberto Grimaldi über die gestohlenen Filmrollen spricht. Gleich daneben hängt ein Plakat, das Pasolinis *Il Decameron* (1971) bewirbt, was das Publikum nicht nur an das Mentor-Schüler-Verhältnis zwischen den beiden Regisseuren erinnert – Bertolucci hatte Pasolini mit 17 Jahren am Set von *Accattone* (1961) assistiert –, sondern auch die beiden von Grimaldi produzierten Filme, die komplexe Aspekte der Sexualität erforschen und nackte Körper provokativ darstellen, in Beziehung setzt. Ein weiteres Filmzitat ist im Regal von Pasolinis Arbeitszimmer zu entdecken, wo auf einer Fotografie Maria Callas in ihrer Rolle als Medea im gleichnamigen Film (1969) zu sehen ist; die besonders intime Beziehung, die Pasolini zu der Operndiva, hatte, wird damit hervorgehoben. Neben expliziten visuellen lassen sich aber auch verbale Referenzen finden. Grieco lässt Pasolini mit seinem Cutter über die letzte Szene von *Salò* diskutieren: Pasolini äußert den Wunsch, ro-

te Fahnen in die Aufnahmen des Festes in der Faschistenvilla in einer Überblende hinein zu montieren, was den Cutter sichtlich irritiert. Dabei wird der Zuschauer dazu aufgefordert, sich diese – vom Original abweichende – Szene durch eine produktive Imaginationsarbeit selbst vorzustellen. Indirekt wird schließlich noch auf den Film *Accattone* (1961) Bezug genommen: Die Einstellung beginnt an einem Fluss unter einer Brücke, wo Pelosi und ein anderer junger Mann aus dem Wasser steigen. Ein weiterer Freund reicht ihnen ihre trockenen Kleidungsstücke. Schnell wird klar, dass es sich um eine Wette gehandelt hat, aus der Pelosi als Verlierer hervorgegangen ist. Ob die beiden von der Brücke gesprungen sind, bei der es sich um eine niedrige Betonbrücke handelt und nicht wie in *Accattone* um die symbolträchtige, spirituell aufgeladene Engelsbrücke, wird zwar nicht deutlich, in jedem Fall entbehrt Pelosi den kühnen Heroismus, den Accattone zur Schau stellen will. Im Gegensatz zu Accattone, der zwischen Gut und Böse hin- und hergerissen ist und sich letztlich bewusst dazu entscheidet, wieder kriminell zu werden, wird Pelosi als unbewusst handelnder Konformist inszeniert, der instrumentalisiert wird. Das Filmzitat scheint noch etwas weiter zu gehen, da eine gewisse Ähnlichkeit von Pelosis Freund mit Accattones Bekannten Scucchia festgestellt werden kann, der zu Beginn des Films mit Grabblumen im Arm als Vorbote des tragischen Endes von Accattone erscheint, womit auch Pelosis Schicksal vorweggenommen wird (vgl. Abb. 3 und Abb. 4).

Abb. 3: David Grieco, *La Macchinazione* (2016): Referenz auf die Figur Scucchia aus Pier Paolo Pasolinis *Accattone* (1961)



Abb. 4: Die Figur Scucchia aus Pier Paolo Pasolinis Accattone (1961)



Hatten Giordana und Ferrara beide den Journalisten Furio Colombo in ihren Filmen inszeniert, der mit Pasolini das berühmte letzte Interview am Abend vor seinem Tod führte,⁷ lässt Grieco seinen Pasolini auf einen namenlosen französischen Journalisten treffen, um in dem fiktiven Gespräch gleich mehrere Einzelreferenzen auf Pasolinis Werk unterzubringen. So lässt Grieco die beiden Figuren auch an einem Werbeplakat vorbeilaufen, das ein visuelles, indirektes Zitat darstellt. Das Plakat enthält zwar nicht den von Pasolini in seinem 1973 erschienenem Artikel »Il folle slogan dei jeans Jesus« zitierten Spruch aus einer Jeans-Werbung »Non avrai altri Jeans all'infuori di me« (Pasolini 1999a: 279), präsentiert aber ein anderes Bild aus derselben Werbereihe, auf dem eine Dame von hinten in engen Hotpants zu sehen und dazu ein anderes Jesus-Zitat, »Chi mi ama mi seguirà«, zu lesen ist, das auf blasphemische Weise zweckentfremdet wird (vgl. Abb. 5).

In der Szene werden darüber hinaus auch verbal einige bekannte Aufsätze und Positionen Pasolinis aufgerufen, indem die Hauptfigur ihren Begleiter – und damit das Publikum – über die Gleichschaltung durch das Bildungssystem, die zunehmende Verblendung und Manipulation durch die neue kapitalistische Konsummacht und das veränderte, hedonistisch-laiistische Wertesystem der neuen Generation aufklärt. Auf Pasolinis Kritik am Schulsystem als einem Instrument der neuen kulturellen Hegemonie wird auch noch in einer anderen Szene angespielt und

7 Bemerkenswert ist darin die zweideutige, verschwörerische Formulierung Pasolinis, die einer dunklen Vorahnung gleichkommt: »Lo sanno tutti che io le mie esperienze le pago di persona. Ma ci sono anche i miei libri e i miei film. Forse sono io che sbaglio. Ma io continuo a dire che siamo tutti in pericolo.« (Pasolini 1999a: 1730).

diese dabei in Frage gestellt. Während des gemeinsamen Restaurantbesuchs von Pelosi und Pasolini, der als verbürgte Begebenheit auch von den anderen Regisseuren inszeniert wurde, lässt Grieco einen jungen Mann, Francesco, auf Pasolini zugehen und um ein Autogramm bitten. Der junge Mann mit autistischen Zügen und einer Sprachbehinderung, den Grieco nach einer Zufallsbegegnung für seinen Film rekrutierte, weil seine Lebensgeschichte ihn zu der Szene inspiriert hatte (Grieco 2015: 165), spielt sich selbst und tadeln Pasolini für die im am 18. Oktober 1975 im *Corriere della Sera* erschienenen Artikel »Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia« zum Ausdruck kommende Forderung »Abolire immediatamente la scuola media d'obbligo« (Pasolini 1999a: 690): Die Abschaffung der Schulpflicht hätte ihm die Chance genommen, an der Universität studieren zu können.

Abb. 5: David Grieco, *La Macchinazione* (2016): Visuelle Referenz auf Pasolini's 1973 erschienenen Artikel »Il folle slogan dei jeans Jesus«



Neben intermedialen Verweisen auf Texte finden sich in Griecos Film auch Bezüge zu typischen Filmtechniken Pasolinis. Der Film beginnt mit einem Zitat von Pasolini auf Englisch, »The intellectual courage of truth and politics are two irreconciable matters in Italy«, das eine leicht abgewandelte Übersetzung eines Satzes aus Pasolinis berühmtem »Io so...«-Aufsatz darstellt,⁸ womit der Akzent auf das Thema der »macchinazione«, die Machenschaften in der Politik, gelenkt wird, die, so ließe sich diese Referenz deuten, bislang verhindert hatten, dass die »Wahrheit« über Pasolinis Tod ans Licht kommen konnte. Nach dem Blackscreen mit der weißen Schrift,

⁸ Im Original heißt es: »Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia.« (Pasolini 1999a: 364) Aindriú Ó Domhnaill schlägt eine besser verständliche Übersetzung ins Englische vor, indem er statt »of« die Präposition »for« benutzt: »The intellectual courage for truth and practical politics are two irreconcilable things in Italy« (Domhnaill 2010).

deren Typographie an eine Polizeiakte erinnert, ist eine Zeichnung mit schemenhaften nackten, vornehmlich männlichen Figuren mit muskulös-athletischen Körpern in scheinbar kopulierenden oder auch ringenden Positionen zu sehen. In einer langen Einstellung fährt die Kamera langsam und gleichmäßig über die Skizze und nimmt dabei Details ins Visier. Der Klang eines Synthesizers ist zu hören, eine weibliche Stimme setzt mit einem engelsgleichen Gesang ein, weitere Stimmen, auch Männerstimmen, treten hinzu, es erhebt sich ein gewaltiger Chor, dessen Gesang zunehmend melodischer und rhythmischer wird. Beim Einsatz des Schlagzeugs zoomt die aus der horizontalen Suchbewegung nun herausgelöste, statisch gewordene Kamera aus dem Bild heraus und steigt in die Vertikale auf, bis die Skizze, die an ein Relief erinnert, vollständig zu sehen ist und der Filmtitel eingeblendet wird. Die Kameraarbeit stellt die Arbeit Griecos dar, der von der Beleuchtung der Details im Fall Pasolini zu einem Gesamtbild kommt, das allerdings nur skizzentartig bleiben kann. Die sphärischen Klänge und die Engelsstimme bilden zunächst einen Kontrast zu der Kraft und Anstrengung, fast einer Agonie, die aus den Haltungen der dynamisch gezeichneten, sich windenden Körper und den Gesichtern der Figuren ablesbar ist. Im Stile Pasolinis mischt sich hier Sakrales mit Profanem, Erotisches mit Morbidem – doch während Pasolini in seinen Filmen klassische Musik wie Bach verwendete, um einen Bruch zwischen auditiver und visueller Ebene zu erzeugen, bedient sich der Soundtrack des Films nun aus Pink Floyds 1970 erschienenem Album *Atom Heart Mother*.⁹ Der Kreis schließt sich, wenn man einen Blick auf das Ende des Films wirft, wo die ringenden Körper Pasolinis und seiner Mörder gezeigt werden und sich möglicherweise noch eine Pink Floyd-Referenz finden lässt, auf die weiter unten noch gesondert eingegangen wird. Um den Realitätsgrad zu erhöhen und die Szene zu dynamisieren, setzt Grieco im Kampf von Pasolini gegen seine Peiniger nicht nur eine Handkamera ein, auch wird von Pasolinis subjektiver Perspektive zu einer Perspektive geschnitten, die im Sinne einer Referenz auf dessen eigentümliche filmische Handschrift als *soggettiva libera indiretta* gelesen werden kann (Pasolini 1999b: 1479), womit eine Ansteckung des neutralen Kamerablicks durch den Figurenblick gemeint ist. Erzielt wird dadurch ein Verschwimmen der Grenze zwischen neutralem Kamerablick und der subjektiven Wahrnehmung der Figur Pasolini, sodass der Zuschauer die Bedrohung und den Kampf aus Pasolinis Sicht erlebt, ohne jedoch vollständig in eine erste Person-Perspektive überzugehen. Wichtig ist in der Szene nun der Zweitwagen, dessen Präsenz von Ermittlern, wie Grieco in seinem Buch darlegt, zwar auch schon früher schon in Erwägung gezogen wurde, aber nicht dezidiert mit dem Ölfleck auf dem Boden und Pasolinis öl-

9 In seinem Buch erklärt Grieco, dass er wie Pasolini bereits vorhandene Musik zur Untermalung für seinen Film verwenden und keinen Musikscore komponieren lassen wollte, er hebt auch mit einem gewissen Stolz hervor, dass er die Genehmigung von Pink Floyd einholen konnte, die seinen Film unbedingt hatten unterstützen wollen (vgl. Grieco 2015: 176f).

verschmiertem Gesicht in Verbindung gebracht wurde. Wie Grieco berichtet, hatte Sergio Citti nach dem Leichenfund am Tatort Filmaufnahmen gemacht und dabei festgestellt, dass ein großer Ölfleck auf dem Boden zu finden war. Der Öltank von Pasolinis Wagen war jedoch intakt, es musste also ein anderer Tank an einem anderen Wagen gewesen sein, der beim Überrollen von Pasolinis Körper Schaden genommen hatte (Grieco 2015:133ff.). Darüber hinaus könnte das *petrolio* als eine Metapher oder gar als Handschrift der Mörder verstanden werden, die auf Pasolinis Recherchen zum Ölkonzern anspielen. Damit, dass Grieco ein Dutzend Anwohner der Siedlung in Ostia hinter einem Maschendrahtzaun, wie in einem Gefängnis, zeigt, klagt er zwar einerseits jene an, die den wahren Tathergang hätten schildern können, aber sich aufgrund der Drohungen geweigert hatten, Aussagen bei der Polizei zu machen, andererseits betont er durch die Umzäunung auch die Handlungsohnmacht der Zeugen. Pasolini liegt indes reglos am Boden, umzingelt von gewaltigen, bedrohlich erscheinenden Ölpumpen, die gleichsam wie Panzer auf ihn zusteuern und dabei ihre Köpfe heben und senken. Die Szene lässt sich als Ergänzung einer Referenz auf die bereits akustisch aufgerufene Band Pink Floyd lesen. In dem Video zu dem 1979 erschienenen *Another Brick in The Wall*-Song marschieren eine Reihe Hämmer, die sich aus Lehrerfiguren transformieren, im Gleichschritt und lassen in ähnlicher Weise ihre Köpfe kraftvoll auf und ab schwingen, womit die Gleichschaltung und Unterdrückung durch das Schulsystem verbildlicht wird. Pasolini wird in Griecos visueller Allegorie als Opfer eines kapitalistischen Systems inszeniert, in dem die Erdölindustrie einen zentralen Wirtschaftsfaktor darstellt. Die Pumpen sind unaufhaltsam in Bewegung, das einzelne Individuum kann den Prozess nicht aufhalten.

Interessant ist nun, welche Erklärung Grieco für Pelosis Geständnis anbietet, das er noch in der Tatnacht ablegt. Und zwar gibt Pelosi an, Pasolini nicht gekannt zu haben und von diesem an dem Abend erstmalig auf eine Spritztour in seinem Auto eingeladen worden zu sein. Nach Grieco habe der von den eigentlichen Tätern eingeschüchterte, naive Pelosi eine Rolle rezitiert, die er für einen Film einstudiert hatte, in dem er hoffte, mitspielen zu können. Darin sollte es um den Mord an einem Homosexuellen gehen. Grieco inszeniert hier nicht nur eine *mise-en-abyme* durch die Referenz auf das System Kino und den Film im Film, indem er Pelosi bei Probeaufnahmen seinen Text vorsprechen lässt – an einem Set, das genau wie der Verhörraum in der Polizeistation, in dem Pelosi in der Tatnacht verhört wird, gestaltet ist und durch eine identische Kameraposition kadriert wird. Er stilisiert Pasolini darüber hinaus zu einem Märtyrer, der sich, trotz diverser Vorzeichen, scheinbar willentlich in Gefahr begeben hat: Pelosi zeigt Pasolini das Filmskript und übt seinen Part mit ihm ein. Pasolini, offenkundig schockiert, aber gewillt, dem Jungen zu helfen, kritisiert die unauthentische Ausdrucksweise der Figur, womit Grieco indirekt an Pasolinis Gestaltung seiner Figuren erinnert, die ihre Dialekte und eine regionale Umgangssprache verwenden, was ihre soziale Stellung und kulturelle Identität unterstreicht. Zwei weitere Szenen legen die Möglichkeit einer schicksalgegebenen

Selbstaufopferung nahe: In der Nacht vor seiner Ermordung sucht Pasolinis Mutter, Susanna Colussi, Trost bei ihm und steigt in sein Bett. Sie erzählt ihm von einem Albtraum, in dem ihr als Partisan getöteter, erstgeborener Sohn Guido erscheint. Geträumt habe sie, dass er von mehreren Männern verprügelt wurde, womit sie das Schicksal des noch lebenden Sohnes vorwegnimmt. Grieco stellt mit dieser Szene nicht nur die Intimität, die zwischen Pasolini und seiner Mutter geherrscht hat und auch das ödipale Moment der Beziehung heraus, sondern erinnert an ein bedeutendes Ereignis aus Pasolinis Biografie, den frühen und tragischen Verlust des Bruders. Damit wird eine Parallele zwischen Guido und Pier Paolo gezogen, die für Freiheit und Wahrheit, wenn auch mit verschiedenen Mitteln, körperlich oder intellektuell, gekämpft und dabei das eigene Leben riskiert und verloren haben. Neben der Szene mit Pelosi und Pasolinis Mutter ließe sich, wie weiter oben schon angedeutet, auch die Scucchia-Referenz als Foreshadowing lesen. Darüber hinaus wird Steinmetz als Todesbote inszeniert. Von dessen Ermordung erfährt Pasolini, wie auch der Zuschauer, nur beiläufig durch eine Todesanzeige in der Zeitung, die Pasolini liest und beiseitelegt, als der französische Journalist eintrifft. Dass die Meldung im Unterbewusstsein von Pasolini, der sich durch das beginnende Gespräch zunächst ablenkt, brodelt, wird durch die Montage einer surreal erscheinenden Einstellung verdeutlicht. Pasolini und der Journalist spazieren neben einander her, als Pasolini plötzlich eine Vision hat: Nach einem harten Schnitt ist eine Menschenmenge vor dunklem Hintergrund zu sehen, auf dem Kaskaden von Ziffern und Börsenkurse erscheinen. Es handelt sich um Menschen aus der Zukunft, unsere Gegenwart Anfang des 21. Jahrhunderts, die Mobiltelefone in der Hand halten und geschäftig alle in die gleiche Richtung laufen (vgl. Abb. 6).

Abb. 6: David Grieco, *La Macchinazione* (2016): Referenz auf den Film *The Matrix* (1999–2021) der Wachowski-Geschwister – Pasolinis schicksalhafter Blick in die Zukunft.



Hinter ihnen tritt nun Steinmetz in Erscheinung und steht als isolierte Figur vor dem digitalen Matrix-Regen, der an den Computercode aus der *Matrix*-Reihe (1999–2021) erinnert und eine Realitätssimulation kenntlich macht. Pasolini, der die Problematik einer entfremdeten kapitalistischen Konsumgesellschaft beschrieben hat, in der Menschen durch Medien, Werbung und Technologie in einen Zustand der Passivität und Konformität versetzt werden, kann mit seiner Prophetie die Entwicklung nicht verhindern; sein Schicksal, so sieht er deutlich, wird das von Steinmetz sein.

4. Resümee und Fazit

Grieco inszeniert Pasolini in *La Macchinazione* als visionären Intellektuellen und unermüdlichen Kritiker des italienischen Machtapparats, dessen Tod als Folge eines perfiden Komplotts aus Politik, Kapital und organisierter Kriminalität dargestellt wird. Dabei bewegt sich der Film zwischen Biopic und Spionagefilm, kombiniert historische Präzision mit fiktionalen Elementen und verweist auf die Ambivalenz zwischen dokumentarischer Nüchternheit und künstlerischer Imagination.

Durch die Fülle interfilmischer und intermedialer Referenzen tritt Grieco nicht nur in einen Dialog mit Pasolinis Werk, sondern verortet seinen Film im Spannungsfeld zwischen Erinnerungsarbeit und ästhetischer Hommage. Vom symbolträchtigen Einsatz ikonischer Requisiten wie Pasolinis Brille bis hin zur Nachbildung seines Arbeitszimmers manifestiert sich eine tiefere Verehrung für Pasolini als Künstler und Kritiker. Gleichzeitig wird die narrative Struktur durch Anspielungen auf Filme wie *Accattone* oder *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* und Musik von Pink Floyd unterlegt, die das Ineinandergreifen persönlicher und systemischer Gewalt verdeutlichen. Mit seiner Entscheidung, die Ermordung Pasolinis durch die Linse eines geplanten Staatsverbrechens zu betrachten, stellt Grieco ein alternatives Narrativ bereit, das sich gegen die Entpolitisierung und Banalisierung des Falls wehrt, wie sie in früheren filmischen Auseinandersetzungen zu beobachten war.

Grieco setzt mit *La Macchinazione* nicht nur ein filmisches Denkmal für Pasolini, sondern enthüllt auch die Mechanismen politischer Verschleierung und gesellschaftlicher Manipulation. Seine Rekonstruktion des Mordes fungiert als Anklage gegen ein System, das bis heute keine restlose Aufklärung zulässt. Dabei bleibt jedoch fraglich, ob Grieco mit seiner filmischen Wahrheitssuche tatsächlich neue Erkenntnisse liefert oder sich selbst in der ikonographischen Überhöhung Pasolinis verfängt. Der Film wird so zugleich zur ästhetischen Huldigung und zum Spiegel der Unmöglichkeit, endgültige Gewissheit zu erlangen.

Bibliographie

- Aichmayer, Michael: »Pasolini-Rezeption im italienischen Film der Gegenwart«. In: Kuon, Peter (Hg.): *Corpi/Körper: Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2001, 167–179.
- Brown, Tom; Vidal, Belén (Hg.): *The Biopic in contemporary film culture*. New York: Routledge, 2013.
- Curcio, Valerio: *Il calcio secondo Pasolini*. Rom: Compagnia Editoriale Aliberti, 2018.
- Domhnail, Aindriú Ó: »Late Article by Pier Paolo Pasolini – Is this a Military Coup D'Etat? I Know...« *thefiendjournal*, 4.12.2010. <<https://thefiendjournal.wordpress.com/2010/12/04/the-last-article-of-pier-paolo-pasolini-i-know/>>
- Grieco, David: *La Macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte*. Mailand: Rizzoli, 2015.
- Isekenmeier, Guido/Böhn, Andreas/Schrey, Dominik (Hg.): *Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen*. Berlin: J.B. Metzler | Springer, 2021.
- Macci, Patrizio J.: »*Pasolini. La verità nascosta*, un film di Federico Bruno« (Interview mit F. Bruno). *Centro Studi Pier Paolo Pasolini*, 22.9.2014. <<https://www.centrostudi.pierpaolopasinilicasarsa.it/approfondimenti/pasolini-la-verita-nascosta-un-film-di-federico-bruno/>>
- Oster, Angela: »This is just a fucking movie. Also fahrt ab damit!« Eine Rezensionsreise durch Abel Ferraras Film *Pasolini*, anlässlich des 40. Todestages von Pier Paolo Pasolini«. In: *Romanische Studien* (2015) Nr. 2, 233–249. <<https://www Romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/61>>.
- Pasolini, Pier Paolo: »Analisi linguistica di uno slogan« [17 maggio 1973, sul *Corriere della Sera* col titolo »Il folle slogan dei jeans Jesus.«]. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*, Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999a, 278–283.
- Pasolini, Pier Paolo: »Il romanzo delle stragi« [14 novembre 1974, sul *Corriere della Sera* col titolo »Che cos'è questo golpe?«]. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999a, 362–367.
- Pasolini, Pier Paolo: »Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia« [18 ottobre 1975, *Corriere della Sera*]. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999a, 687–692.
- Pasolini, Pier Paolo: »Siamo tutti in pericolo« [»Tuttolibri«, I, 2, 8 novembre 1975. Intervista rilasciata a Furio Colombo]. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999a, 1723–1730.
- Pier Paolo Pasolini: »Il «cinema di poesia»«. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. 1. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999b, 1461–1488.
- Pasolini, Pier Paolo: »Il Pci ai giovani!!« [1968]. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. 1. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 2008, 1440–1446.

- Pasolini, Pier Paolo: *Petrolio* [1975]. Turin: Einaudi, 1992.
- Pelosi, Pino; Olivieri, Alessandro; Bruno, Federico: *Io so... come hanno ucciso Pasolini. Storia di un'amicizia e di un omicidio*. Rom: Vertigo, 2011.
- Pontillo, Corinne: »Espressioni di un personaggio postumo. Pier Paolo Pasolini e *La macchinazione* di David Grieco«. In: *Arabeschi* (2022) Nr. 20, luglio-dicembre, 125–135.
- Rimini, Stefania: »The Imitation Game. Variazioni del personaggio-Pasolini fra scena e schermo«. In: Tomassini, Francesca/Venturini, Monica (Hg.): »L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo. Leggere Pasolini quarant'anni dopo«. Rom: TrE-Press, 2017, 135–147.
- Roy, André: »Affection pour Pasolini: sur Pasolini d'Abel Ferrara«. In: *Oltreoceano: rivista sulle migrazioni* (2015) Nr. 10, 101–106.
- Siciliano, Enzo: *Vita di Pasolini*. Mailand: Rizzoli, 1995.
- Speranzoni, Andrea/Bolognesi, Paolo: *Pasolini. Un omicidio politico: Viaggio tra l'Apocalisse di Piazza Fontana e la notte del 2 novembre 1975*. Rom: Castelvecchi, 2019.
- Steinmetz, Giorgio: *Questo è Cefis, l'altra faccia dell'onorato presidente* [1972]. Pavia: Effigie, 2010.
- Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden: Springer VS, 2020.
- Zanini, Chiara: »Macchinazioni Intervista a David Grieco: ricostruire la strategia della tensione attraverso Pier Paolo Pasolini.» *Il Tascabile*, 4.3.2022. <<https://www.iltascabile.com/societa/pasolini-grieco/>>
- Zecchi, Simona: *Pasolini. Massacro di un poeta*. Mailand: Ponte alle Grazie, 2018.
- Zecchi, Simona: *L'inchiesta spezzata di Pier Paolo Pasolini. Stragi, Vaticano, DC: quel che il poeta sapeva e perché fu ucciso*. Mailand: Ponte alle Grazie, 2020.

Filmographie

- Angelini, Paolo: *Pasolini, cronologia di un delitto politico* (I: 2022).
- Bertolucci, Bernardo: *Ultimo Tango a Parigi* (I/F: 1972)
- Betti, Laura; Bertolucci, Bernardo; Scola, Ettore; Siciliano, Enzo: *Il silenzio è complicità* (I: 1976).
- Bruno, Federico: *Pasolini, la verità nascosta* (I: 2013).
- Ferrara, Abel: *Pasolini* (F/B/I: 2015).
- Giordana, Marco Tullio: *Pasolini, un delitto italiano* (1995).
- Grieco, David: *Evilenko* (I: 2004).
- Grieco, David: *La Macchinazione* (I/F: 2016).
- Pasolini, Pier Paolo: *Accattone* (I: 1961).
- Pasolini, Pier Paolo: *Teorema* (I: 1968).
- Pasolini, Pier Paolo: *Medea* (I/F/BRD: 1969).

Pasolini, Pier Paolo: *Il Decameron* (I/F/BRD: 1971).

Pasolini, Pier Paolo: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (I/F: 1975).

Petri, Elio: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (I: 1970).

Pontecorvo, Gillo: *Queimada* (I/F: 1969).

Wachowski, Lana & Lily: *The Matrix* (US/AUS: 1999–2021)

Diskographie

Pink Floyd: *Atom Heart Mother*. Harvest, Columbia (1970).

Pink Floyd: »Another Brick in the Wall«. *The Wall*. Harvest, Columbia (1979).

