

IV.

DIE KONTAMINATION DER FILMBILDER: PASOLINIS LA RICOTTA UND IL DECAMERON

›Vorspann‹

Der folgende und abschließende Teil meiner Untersuchung zu Tableaux vivants in Spielfilmen widmet sich zwei Filmen des italienischen Regisseurs Pier Paolo Pasolini. Die gewisse Sonderstellung, die seinem Werk hierdurch zuteilt wird, erklärt sich aus seiner faktischen Affinität zur Kunst, insbesondere zur Malerei, die in vielen seiner Filme und filmtheoretischen Texten deutlich hervortritt.

Anders als bei den vorangehenden Filmbeispielen, in denen die Tableaux vivants entweder aus der Bewegung heraus gebildet (CHRISTUS) oder in die Bewegung der Filmbilder aufgelöst (HENRY VIII und SENSO) werden, hat man es in LA RICOTTA mit einer frappanten Überdeterminierung des statischen Tableau vivant zu tun. Hier wird dem Zuschauer nicht nur eine ›fixierte‹ Filmszene als eine Gemäldenachstellung vorgeführt, sondern darüber hinaus auch als solche sprachlich erläutert. Damit schließt diese filmische Darstellung einerseits an die historischen Tableaux vivants der Salon- und Theatervorführungen, andererseits an Stummfilme wie CHRISTUS von Antamoro an.

IL DECAMERON hingegen ist ein Film, in dem die Tableaux vivants als Visionen und das heißt als innere Bilder und imaginäre Orte inszeniert sind. Sie sind in Zeitlupe gedrehte, aus mehreren Gemäldevorlagen eines Malers kompilierte filmische Bild-Adaptionen. Mit diesen ›fließenden‹ filmischen Tableaux vivants schließt IL DECAMERON seinerseits an die tableauxesquen Filmbilder von SENSO an. Auffällige Gemeinsamkeiten gibt es auch zwischen den beiden Regisseuren: Visconti, der sich als einen filmischen Maler entwirft, und Pasolini, der malende Regisseur, der sich in IL DECAMERON die Rolle des Giotto-Schülers sichert.

PASOLINI: LA RICOTTA (1962)

Der nur wenig bekannte Kurzfilm LA RICOTTA (Der Weichkäse, I 1962) stellt einen von insgesamt vier Filmbeiträgen des von Alfredo Bini produzierten Episodenfilms ROGOPAG dar.¹ Das gemeinsame Thema der Episoden bleibt vage um, wie Bini sagt, »die fröhlichen Prinzipien des Weltuntergangs« gruppiert.² Bereits kurz nach der Fertigstellung erfolgte das Verbot von ROGOPAG. Der Grund dafür war Pasolinis Beitrag, den das konservative Italien der 1960er Jahre als blasphemisch aburteilte und die Ausstrahlung des Films untersagte.³

Der circa 35minütige Kurzfilm LA RICOTTA ist ein sogenannter *Film-im-Film*, dessen narrative Struktur durch zwei ineinander verschaltete Handlungsebenen bestimmt wird: Die erste thematisiert das Filmemachen selbst, die zweite stellt den zu drehenden Film dar. Auf der ersten

-
- 1 Dieser etwas ungewöhnliche Titel ist eine Kompilation aus den Anfangsbuchstaben der beteiligten Regisseure, namentlich Roberto Rossellini (IL LIBATEZZA/Jungfräulichkeit), Jean-Luc Godard (IL NUOVO MONDO/Die neue Welt), Pier Paolo Pasolini und Ugo Gregoretti (IL POLLO RUSPANTE/Das Freilandhuhn).
 - 2 Vgl. Joubert-Laurencin, Hervé (1995): Pasolini. Portrait du poète en cinéaste, Cahiers du cinéma, (Oct.), S. 84f.
 - 3 Das bereits wenige Tage nach seiner Uraufführung verhängte Verleih- und Vorführverbot bedeutete nicht nur einen finanziellen Verlust für den Produzenten, sondern verunmöglichte auch jedwede Rezeption seitens des Publikums und der Filmkritik. Für die ausführliche Darlegung des Falles siehe Pasolini (1994): Pier Paolo Pasolini. Dokumente zur Rezeption seiner Filme in der deutschsprachigen Filmkritik 1963-85, hg. v. Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. (Heft 84), S. 56–61; zur Pasolinis Schilderung der Ereignisse siehe in Halliday, Jon (1969/1995): Pasolini über Pasolini. Im Gespräch mit Jon Halliday, Wien, Bozen: Folio, S. 70f., (Originalausgabe unter dem Titel und Pseudonym: Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack, London: Thames & Hudson/The BFI); und Joubert-Laurencin (1995), S. 84–93.

Handlungsebene werden die kleinen und großen Probleme des Regisseurs und der Filmcrew bei den Dreharbeiten zu einem Passions- bzw. Christusfilm geschildert. Von dem Passionsfilm der zweiten Handlungsebene erfährt der Zuschauer wenig, denn die gezeigten Szenen sind kurz und immer wieder von Unzulänglichkeiten technischer und schauspielerischer Art gestört. Das Ineinandergreifen der zwei Filmebenen ist durch vielfältige Motiv- und Themenwiederholungen charakterisiert, wodurch sich ein spezifische Mise-en-abyme entwickelt, dessen Relais das Motiv des Tableau vivant ist. Bereits die Kulisse des Films-im-Film macht das inner- und außerfilmische Verweissystem der Inneinaderschachtelung deutlich. So stellt die hügelige, ausgedorrte Gegend der römischen Vororte, Borgata genannt, sowohl den realen Drehort von *LA RICOTTA* als auch den des Films-im-Film dar. Darüber hinaus ist sie sowohl der imaginäre heilige Ort der filmischen Passion, an dem die Tableaux vivants entstehen, als auch der reale Ort der *Pratone della' Acqua Santa* der Borgate, an dem wundertätige, heilige Quellen in Höhlen entdeckt wurden.

Den heiligen Quellen immer näher rückend ist am Horizont bereits das »neue Jerusalem« als das Rom der Plattenbauten zu sehen, in dem vorwiegend die aus dem Süden Italiens kommenden Armen, die Subproletarier, ihre Wohnung bezogen haben. Sie sind die Unorte der Großstadt, aus denen die Komparsen, Assistenten und nicht zuletzt auch Stracci (Mario Cipricini), die Hauptfigur von *LA RICOTTA* und der Gute Schächer im Film-im-Film (dem Passionsfilm), kommen. Dagegen wurden die Hauptrollen des Films mit bürgerlichen Schauspielern besetzt. So spielt Laura Betti die Maria in den Tableaux vivants und Orson Welles stellt den innerfilmischen Regisseur des Passionsfilms als eine kapitalistische, wenn auch intellektuelle Künstlerfigur dar.

Die Dreharbeiten zum Passionsfilm gestalten sich für diesen innerfilmischen Regisseur – er selbst bleibt den ganzen Film über namenlos – schwierig, da er das Kunststück vollbringen muß, einen religiösen, künstlerisch ambitionierten und zugleich kassenwirksamen Spielfilm zu drehen. Um die Passion Christi nicht zu einem konventionellen Kostümschinken verkommen zu lassen, entwickelt er ein Konzept, das auf Nachstellungen von berühmten »Altar-Gemälden«, wie sie im Film selbst genannt werden, basiert. In diesen Film bekommt der Zuschauer wenig Einblick. Es sind vor allem zwei lange Sequenzen, die eine ungefähre Vorstellung dem Passionsfilm geben, und in denen zwei Gemälde mühsam nachgestellt werden. Weitere Szenen der Kreuztragung und Kreuzigung verweisen zwar auf den Passionsfilm, müssen aber durch das ambivalente Auftreten der Statisten, die einerseits als Statisten des Films und andererseits als Figuren der Passion zu sehen sind, als Schanierstellen zwischen den beiden Narrationsebenen betrachtet werden. Und auch die

Schlußszene des Films orientiert sich mit der Aufstellung der drei Kreuze an der letzten Passionsstation, doch dient sie hier dem Empfang der Römischen High Society als Kulisse, die offenbar geladen worden ist, um das Ende der Dreharbeiten zu feiern. So bleiben tatsächlich nur die beiden prominent in Farbe gedrehten Tableaux vivants, die den zu drehenden Passionsfilm repräsentieren. Beiden Tableaux vivants dienten herausragende Werke des Italienischen Manierismus als Vorlage: die *Kreuzabnahme* von Rosso Fiorentino (1521) und die *Beweinung* (auch *Kreuzabnahme* genannt) von Jacopo da Pontormo (ca. 1528; Abb. 33).

Zwar bleibt der Passionsfilm für den Zuschauer – vielleicht auch für den innerfilmischen Regisseur – nur ein Stückwerk, für die Tiefenstruktur von LA RICOTTA aber ist er ein sowohl stilistischer wie narratologischer Dreh- und Wendepunkt. Allein die Tatsache, daß lediglich die beiden Tableaux vivants sowie der Vor- und Abspann, auf den ich noch zurückkommen werde, in Farbe gedreht sind und sich somit prominent aus dem ansonsten schwarzweißen Film abheben, markiert ihre innerfilmische Sonderstellung. Hierin liegt das kontrapunktische Erzählverfahren Pasolinis, Bilder wie Handlungsstränge in einem Mise-en-abyme-System in- und gegeneinander zu setzen, um so eine Erweiterung der Narration zu erreichen: Die bild-ästhetisch zubereitete Passion Christi wird konterkariert durch die Leidensgeschichte des hungrigen Subproletariers Stracci, diese wiederum steht gegen die ›Passion‹ des intellektuellen Regisseurs, der frustriert seinem Christusfilm arbeitet. In diesem kontrapunktischen System liegt, wenn man so will, die blasphemische Note, die das zeitgenössische Publikum der 1960er Jahre an LA RICOTTA moniert hat.

Der Antipode zum innerfilmischen Regisseur ist Stracci, dessen Existenz auf Essensbeschaffung für seine Familie und für sich selbst ausgerichtet ist. So nimmt sein ›Passionsweg‹ seinen Anfang mit dem an seine Familie abgetretenen Lunchpaket. Nun muß er die Essensration für sich selbst durch eine List beschaffen, indem er sich als Maria Magdalena verkleidet und doch noch an sein zweites Lunchpaket kommt. Da ihm keine Zeit bleibt, das Essen an Ort und Stelle zu verspeisen, versteckt er es in den nahegelegenen Höhlen der *Acquae Santae*, muß aber später feststellen, daß das verwöhnte Hündchen der Filmdiva (der Maria-Darstellerin) es bereits gefressen hat. Von Verzweiflung und Enttäuschung überwältigt, verkauft er schließlich den Hund an einen vorbeigehenden Journalisten. Mit Hilfe dieses illegal erworbenen Geldes kann er endlich seinen enormen Hunger stillen, indem er sich ein großes Stück Weichkäse (*la ricotta*) kauft. Zurückgezogen in eine der »heiligen Höhlen« verspeist er nicht nur den Käse, sondern auch unglaubliche Mengen an Nahrung, die ihm die Filmleute wie einem wilden Tier zuwerfen. Sein vulgäres Hineinstopfen und Verschlingen wird von großem Gelächter

und Spott begleitet, wobei die Sequenz dieses ›großen Fressens‹ unentscheidbar zwischen Traum und Realität angelegt ist. Das Ende von *LA RICOTTA* markiert Straccis Tod: Drei Kreuze mit Jesus Christus, dem Bösen und dem Guten Schächer, den Stracci spielt, stehen vor einer langen und üppig gedeckten Tafel (Abb. 32).



Abb. 32: *LA RICOTTA* – Festmahl vor den Requisitenkreuzen (Still)

Während er am Requisitenkreuz angebunden ist, um seine einzige kurze Sprechszene zum Besten zu geben, erstickt er an dem Ricotta und im übertragenen Sinne an dem unermeßlichen Hunger eines Subproletariers. Seine profane Hunger- und Freßpassion endet damit am Kreuz eines weiteren Tableau vivant, das man für die geladenen Gäste der römischen High Society inszeniert hat. Mit der Borgate im Hintergrund wird diese Festtafel zum Leichenschmaus, an dem der tote Stracci als ein ›verlebendiges‹ Bildmotiv des Guten Schächers teilnimmt.

Parallel zu Straccis Geschichte verläuft die Erzählung um den namenlosen Regisseur und seinen Passionsfilm. Als Übergänge zwischen den beiden Handlungssträngen stehen jene Sequenzen, die zwar am Set spielen, sich aber bereits auf den innerdiegetischen Film beziehen, wie zum Beispiel das Anbinden der Schauspieler an die Kreuze, der Transport an den Aufstellungs- und Drehort oder das Herbeischaffen unterschiedlicher Requisiten. Der Wechsel zum eigentlichen Passionsfilm geschieht mit dem handlungsanleitenden Ausruf des Regisseurs: Nach dem »Azione« formieren sich Schauspieler nach strikten Anweisungen der Regie zu lebenden Altarbildern der *Kreuzabnahme* und der *Beweinung*, sie erstarren zu den akkurat festgelegten Positionen und bewegen stumm ihre Lippen zu einer aus dem Off vorgetragenen Rede. Kompositionen von Scarlatti haben für die adäquate musikalische Gemütsunterstützung zu sorgen, doch werden sie immer wieder durch falsche Einspielungen von profaner, kapitalistischer (da amerikanischer) Twist-Musik gestört.

Manieristische Farbgebungen dominieren die Aufnahmen und unterstreichen die ihnen eigene künstliche und unwirkliche Note. Was diese Tableau-vivant-Sequenzen neben ihrer formalen Andersartigkeit charakterisiert, ist die Tatsache ihres auffälligen Scheiterns. Es ist das Scheitern einer künstlerischen Ambition, das Scheitern am Gelächter der Komparsen, am Twist, der die religiöse Thematik sabotiert, und letztlich auch an der realen Armutspassion Straccis, dessen Kreutztod zum Gegenbild der tableauesquen Ästhetisierungen wird.

LA RICOTTA spiegelt in der kleinen Welt der Filmleute die große Welt der italienischen Gesellschaft der Nachkriegszeit wider, die Pasolini zwischen der noch bäuerlich geprägten Kultur des Subproletariats einerseits und der bourgeoisen und kleinbürgerlichen Konsum- und Bildungsgesellschaft andererseits aufspannt. An der Rolle des Guten Schächers entzündet sich die subversive Ironie des Films; von hier aus erhalten alle anderen Szenen ihre komplementäre Bedeutung. Das Filmprinzip beruht somit auf den Antipoden der realen Marter des Komparsen und der in Künstlichkeit erstarrten, konsumistisch vereinnahmten Passion Christi. Auf der Strukturebene der Filmbilder ist es die Zusammenführung antagonistischer Modalitäten wie Künstlichkeit und Natürlichkeit, Bewegung und Stillstand, Schwarzweiß und Farbe, die von den Opponenten *Stracci* und *Tableau vivant* symbolisiert werden. Sie sind Figurationen zweier Bildsysteme, die die gesamte Struktur von LA RICOTTA bestimmen: des bewegten Filmbilds (Stracci) und des statischen Gemäldes (Tableau vivant und der tote Gute Schächer).

Ähnlich den Tableaux vivants in Goethes *Wahlverwandtschaften* stellen auch die Lebenden Bilder von LA RICOTTA einen perfektionistischen Versuch dar, dem Gemälde nicht nur zu entsprechen, sondern es zu übertreffen. Die Verwandlung des gemalten Körpers in den lebendigen Körper vor der Kamera ist entscheidend für den filmischen Einsatz der Bilder. Als lebende Nachstellungen, das heißt als Schauspieler unter Schauspielern, scheinen die Tableaux vivants sich zunächst der figurativen Organisation der übrigen Filmbilder unterzuordnen. Doch der Perfektionismus, dem der Regisseur in bezug auf die Nachstellungen anhängt, führt zu einer Entblößung des Tableau vivants und der Hervorkehrung seiner spezifischen Anschaulichkeit, die die des Gemäldes ist. Pasolini hat die manieristischen Bilder von Pontormo und Rosso Fiorentino wie durch die Hintertür in den Film eingebracht, um so ihre subversive Kraft in die Filmstruktur einzutreiben. So stellen die hinter den Tableaux vivants stehenden Gemälde die eigentlichen Leitlinien des Films dar, an denen sich die Rhetorik zwischen Lebendigkeit und Künstlichkeit (Manieriertheit), zwischen Realismus und Kunst entfaltet. Ihr ästhetischer

Einsatz hat wichtige Auswirkungen auf den übrigen in Schwarzweiß gehaltenen Film, wie ich im folgenden zu zeigen versuchen werde.

Das Pastiche als Strategie und die Mimesis als Bildverfahren der Tableaux vivants

Es ist wichtig, sich noch einmal der befremdlichen, anachronistischen Situation zu vergegenwärtigen, die sich mit dem Eintritt der farbigen Tableaux vivants ins schwarzweiße Filmbild ergibt, nicht zuletzt, weil damit deutlich an die im 19. Jahrhundert etablierte Form erinnert wird: So sind die filmischen Tableaux vivants wie ihre Vorläufer a) in der Bewegung erstarrt, b) stark an der akkuraten Wiedergabe der Kostüme und Farbe interessiert und c) suchen die Darstellung durch einen emotionssteigernden Einsatz von Musik zu überhöhen. Minuziös und geradezu penibel ist die Sorgfalt, die der innerfilmische Regisseur – und mit ihm Pasolini, dessen *alter ego* Welles darstellt – auf die filmische Umsetzung der beiden Gemälde von Rosso Fiorentino und Pontormo verwendet. Überaus gewissenhaft versucht er die Farbgestaltung und die für die Tableaux vivants immer problematische Lichtchoreographie zu meistern.⁴ Pasolini löst das Problem auf eine effiziente Weise, indem er die Tableaux vivants in Farbe dreht und sie dadurch anschaulich von den anderen Narrationsebenen und Handlungsorten absetzt. Auf der strukturellen Filmbildebene werden sie zu dem ›Differenten‹ schlechthin, womit sie die Antinomie zwischen dem Filmbild und dem Gemälde zunächst ausstellen. So werden die Tableaux vivants als Orte etabliert, die andere Bildsysteme einführen und damit das Potential haben, andere Geschichten und diese auf eine andere Weise erzählen zu können.

Mit dem bewegungsdominierten Filmbild einerseits, das in seiner extremen Ausprägung mit den Sequenzen in Zeitraffer vorgeführt wird – ich werde darauf noch eingehen –, und den vom Stillstand dominierten Tableaux vivants andererseits verwirklicht Pasolini sein filmisches Konzept der/des »*poesia cinema*«, das man sowohl als poetisches Kino als auch als cinematographische, filmische Poesie übersetzen kann.⁵

4 Das Problem der Beleuchtung und ihre vielfältige Bedeutung für die Struktur eines Gemäldes siehe Jooss (1999), S. 164ff. und S. 300.

5 Pasolini hat in vielen seiner Texte und Interviews die Bedeutung der *poesia cinema* ausgeführt, ohne jedoch einen programmatischen Entwurf zu liefern, daher verweise ich an dieser Stelle auf Literatur, die das Thema grundsätzlicher angehen: Halliday (1969/1995); Zigaina, Giuseppe (1995): »Der Tod als poetisches Kino«, in: Christa Steinle/Giuseppe Zigaina (Hg.):



Abb. 33: links: Rosso Fiorentino – Kreuzabnahme (1521, Kathedrale, Volterra); rechts: Jacopo da Pontormo – Beweinung (ca. 1528, Capponi-Kapelle, Santa Felicità, Florenz)

Sein filmästhetischer Entwurf basiert auf dem, was er *stilistisches Pastiche* bezeichnet. »Pastiche«, ursprünglich ein Genre in der Malerei des 17. Jahrhunderts,⁶ hier als ein Darstellungsverfahren eingeführt, meint im allgemeinen die Nachahmung eines vorgängigen, nicht selbst entwickelten Stils. Dagegen ist Pasolinis bildgebendes Verfahren weit davon entfernt, eine subalterne Ausrichtung nach fremden Stilen und bloßer Motivwiederholungen aus der Malerei zu sein. Pastiche bedeutet bei Pasolini vielmehr eine *Kontamination*, das heißt die Verunreinigung eines als genuin zu geltenden Stils mit anderen Kunststilen, mit Bildern, Dialekten, Musikrichtungen etc.

Pier Paolo Pasolini oder die Grenzüberschreitung. P. P. Pasolini. Organizar il trasumanar, (zweispr. Ausgabe), [Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 08.07.–10.08.1995], Venezia: Marsilio, S.42–86; und vor allem: Pasolini, Pier Paolo (1967/1983): »Das Kino der Poesie«, in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Reihe-Hg.), Pier Paolo Pasolini, München, Wien: Hanser Reihe Film (12), S. 49–84.

⁶ Vgl. Hoesterey, Ingeborg (2001): *Pastiche, Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.



Abb. 34: *LA RICOTTA* – *Tableau vivant* nach Rosso Fiorentino
(Teil 1, Sequenz-Stills)

Zu stören heißt dann folgerichtig, Pluralitäten zu schaffen, die ursprünglich dem Regime eines dominant gewordenen Stils geopfert wurden. Bezogen auf das Kino ging es Pasolini um den an der Prosaerzählstruktur orientierten Film, dessen Hauptmerkmal darin liegt, den Narrationsfluß homogen zu gestalten und dementsprechend die Bildanschlüsse bruchlos zu montieren.

Seit der modernen Ästhetik bezeichnet »Pastiche« aber auch, eine Markierung von intermedialen (intertextuellen, interpiktoralen) Verfah-



Abb. 35: *LA RICOTTA* – Tableau vivant nach Rosso Fiorentino
(Teil 2, origi. Farbe, Sequenz-Stills)

rensweisen künstlerischer Produktion wie sie beispielsweise die Parodie ist. Und *LA RICOTTA* trägt deutliche parodistische Züge, indem dort verstärkt auf Distanznahme zum zitierten Werk oder Autor (die Malerei, die Passion im Stile von Hollywood) gesetzt wird.⁷ Pasolini vergleicht sein

7 Vgl. Hempel, Wido (1965): »Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache«, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, 15, S. 150–176; Karrer, Wolfgang (1977): Parodie, Travestie, Pastiche, München: Fink.

Werk oder sein »Atelier« selbst mit einem Laboratorium,⁸ in dem er – der Pasticheur – die unterschiedlichen Medien und Stile zu einem unauflösbaren Geflecht verbindet, wobei die Ursprünge der Zitate und Übernahmen gleichermaßen ausgestellt werden.⁹ Seine Arbeit »changier[t] zwischen Autobiographie und Poesie, Stilisierung und Profanierung«, wie Benjamin Meyer-Krahmer sie treffend beschreibt.¹⁰

Kontamination als Verfahren des Pastiche bedeutet also eine ›Verunreinigung‹ des einen Stils mit einer anderen Kunstsprache. Es ist die Einführung eines anderen Kunstdiskurses, wobei die mediale Differenzierung, die eine solche Kontamination häufig begleitet, für das Konzept der *poesia cinema* nur eine untergeordnete Rolle spielt. Pasolini war nicht daran gelegen, zwischen den Medien Bild und Filmbild einen paragonalen Kampf auszutragen. Wo hingegen die mediale Differenz ihre Aufgabe erfüllt, ist die ästhetische Erweiterung des Filmbildes im Anzeigen oder Durchscheinen anderer Bild- und Kulturkontexte. Damit vollführt die Pasolinische *poesia cinema* einen Balanceakt, in dem die Bilddifferenz kein Selbstzweck bleibt und die von Pasolini postulierte Kontinuität in der Kultur nicht in einem Wertekonservatismus enden soll. So hat das Filmbild in diesem poetischen Filmentwurf seine Eigenart zu behalten, wiewohl es auf der anderen Seite vom Gemälde affiziert wird. Es muß die piktorale Differenz zur eigenen Profilierung verwenden, um desto pointierter auf sich selbst als ein spezifisches Film-Bild zu verweisen. Ein auf diese Weise kontaminiertes Filmbild hat einen labilen Charakter, der den unterschiedlichen Bildpoetiken Rechnung trägt. Indem filmfremde Bilder wie Tableaux vivants differente Codes ansprechen, schaffen sie einen Zuwachs an teilweise widersprüchlichen Bedeutungen, die wiederum die feste Struktur eines, im Sinne Pasolinis, prosaischen Filmbildes aufbrechen. Dagegen verhält sich die *poesia cinema* nicht naturalistisch (mimetisch) gegenüber der Wirklichkeit, sondern sucht gerade mit artifiziellen Mitteln ihre Intensität zu steigern. Die Wirklichkeit in ein künstli-

8 Pasolini, Pier Paolo (1972/1979): Ketzererfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film – »Empirismo eretico«, München, Wien: Hanser, S. 65.

9 Vgl. Meyer-Krahmer, Benjamin (2005), S. 113: »Pasolinis Weg zum Film – vom Dichter über den Romancier und Drehbuchautor zum Storyboardzeichner und schreibenden, schauspielenden, filmenden Regisseur – deutet bereits an, wie sich in seiner künstlerischen Produktion verschiedene Medien synchron und diachron überlagern, gegenseitig kommentieren und komplexe Beziehungen zueinander unterhalten« (»Transmedialität und Pastiche«, in: Bernhard Schwenk/Michael Semff (Hg./Kuratoren), »P.P.P. – Pier Paolo Pasolini und der Tod«, [Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne München, 16.11.05–05.02.2006], München: Hatje Cantz).

10 Meyer-Krahmer (2005), S. 112.

ches Licht zu rücken, bedeutet also einen Versuch, mit dem Kunstmittel der stilistischen ›Verunreinigung‹ etwas hinter der sichtbaren Realität zu erfassen, das in diesem Sinne realer ist als das bloß Naturalistische.

Die Tendenz, die piktoralen, von Tableaux vivants kontaminierten Filmbilder von den übrigen Filmbildern zu separieren, ist, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, allen hier vorgestellten Filmbeispielen eigen. Denn das Tableau vivant ist durch seine spezifische Struktur prädestiniert, ein besonderer Bedeutungsträger innerhalb des Films zu sein, der aufgrund seiner stilistischen Eigenheit die Aufmerksamkeit des Zuschauers – durchaus im Sinne der Theaterpraxis bei Diderot – auf sich lenkt. Um so mehr die beiden Tableaux vivants von LA RICOTTA, nicht zuletzt, weil hiermit zwei beeindruckende Vertreter des italienischen Manierismus zitiert werden, einer Stilrichtung, die durch ihre Exponiertheit der Geste und die überaus aufgeladene Formsprache eine besondere Stellung innerhalb der Kunst einnimmt. Augenfällig sind diese formalen Merkmale des Manierismus in den überlangen Körpern, gewundenen Gliedmaßen und überdeterminierten Gegenständen und Mustern. Im Versuch, den Manierismus aus seiner negativen Bestimmung einer ›Manier‹ zu lösen, definiert Arnold Hauser diese Stilrichtung auf der Grundlage der *discordia concors*, der Vereinigung unversöhnlicher Gegensätze:

Entscheidend für den verfolgten Effekt [des Manierismus] ist die Opposition gegen alles bloß Instinktive, der Protest gegen alles rein Vernünftige und naiv Natürliche, das Betonen des Hintergründigen, Problematischen und Doppelsinnigen, die Übertreibung des Partikularen, das durch diese Übertreibung auf sein Gegenteil – auf das in der Darstellung Fehlende – hinweist: die Überspannung der Schönheit, die zu schön und darum unreal, der Kraft, die zu kräftig und darum akrobatisch, des Gehalts, der überfüllt und darum nichtssagend, der Form, die selbständig und damit entleert wird.¹¹

Hausers Beschreibung des Manierismus läßt sich nahtlos auf das Pasolinische Konzept der Kontamination und des Pastiche anwenden und hilft darüber hinaus, sein Verfahren in einen kunsthistorischen Kontext zu stellen. Denn in den typisch übersteigerten, zudem sich wiederholenden Figurationen auf der einen Seite und dem Widerstreit der Formen auf der anderen Seite, wird der Manierismus zum Ausdruck des Pluralen, Paradoxen, Gedoppelten und Dialektischen par excellence. Wenn der Manierismus gegen die Vorherrschaft der Vernunft, der Wissenschaft oder der

11 Hauser, Arnold (1964): Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst, München: Beck, S. 13; vgl. auch weiterführend Braungart, Wolfgang (2000): Manier und Manierismus, Tübingen: Niemeyer.

Moral, gegen die Prinzipien des Maßes, der Ordnung und der Regeln rebelliert, so ist dieser Stil (in diesem Sinne) antihumanistisch und spirituell zugleich.¹² Übertragen auf das Werk Pasolinis wird eine so verstandene ›Manier‹ zum pluralistischen und damit antiklassischen Kunststil, und reiht sich damit ein in die von Pasolini häufig angeführten Thesen zum *plurolinguismo*, der *sublanguage* und des *stilistischen Pastiche*.¹³ Was sich in seiner Kontamination, in der ›Verunreinigung‹ des kanonisch gewordenen Filmstils durch ein Pastiche der Stile widerspiegelt, entspricht also im wesentlichen einem manieristischen Verfahren einer Clusterbildung, die sich gegen die Ideologie eines patriarchalen Stils, des *monolinguismo*, wendet. Seine eigene Rolle als Pasticheur erläutert Pasolini im Interview mit Jon Halliday folgendermaßen:

Ich verwende das unterschiedlichste stilistische Material – Mundartdichtung, die Dichtung der Dekadenz, manche Versuche der sozialistischen Dichtung. Meine Arbeiten sind alle stilistisch unrein, ich habe keinen wirklich persönlich entwickelten eigenen Stil, auch wenn man meinen Stil recht einfach erkennt. Aber man erkennt mich nicht, weil ich ein Erfinder einer stilistischen Formel bin, sondern aufgrund der Intensität der »Verunreinigung« und der Vermischung unterschiedlicher Stile.¹⁴

Manierismus und Pastiche verstanden also als eine Kakophonie von Stilmerkmalen, Dialekten und Motiven, deren Bedeutungsvielfalt sich gegen die von Pasolini als faschistoid wie kapitalistisch begriffenen Universalästhetik eines führenden, von den vielfältigen Einflüssen gesäuberten, das heißt zuoberst liegenden Stils wendet. Vergleichbar mit der Dantesken Sprach- und Bezugsvielfalt, dem *plurolinguismo*, muß das manieristische (Film-)Werk seine Interaktionsfelder ausstellen, indem es sie ungesäubert und ›unversöhnt‹ zur Erscheinung kommen läßt.

Gleichzeitig betont Pasolini gerade den Realismus seiner lyrischen Filme, deren Bezug zum realen Leben mit dem Einsatz dieses Stilmittels besser und nachhaltiger erreicht werden soll. Und auch in diesem scheinbaren Paradox eröffnet sich eine Parallele zum historischen Manierismus:

Der Widerstreit der Formen drückt hier [im Manierismus] die Polarität alles Seins und die Ambivalenz aller menschlichen Haltungen, das heißt jenes dia-

12 Vgl. Hauser (1964), S. 8ff.

13 Zu den Ausführungen um *mono-* und *plurolinguismo* siehe Pasolini, Pier Paolo (1972/1979), S. 11–35 (›Die Frage der Sprache oder Die Geburt einer Nationalsprache‹).

14 Halliday (1969/1995), S. 40.

lektischen Prinzips aus, von dem das ganze manieristische Lebensgefühl bestimmt ist. Es kommt dabei nicht auf die faktische Gegensätzlichkeit der Daseinselemente und den gelegentlichen Kontrast der Erlebnisse an, sondern auf die unvermeidliche Zweideutigkeit im Großen wie im Kleinen, auf die Unmöglichkeit, sich je auf ein Eindeutiges festzulegen.¹⁵

Und auch Pasolini versteht den Realitätsbegriff nicht im Sinne einer ursächlichen und unmittelbaren Verbindung zur anschaulichen Welt. Obwohl sich die Dinge wie die Menschen im Film, so Pasolini, »durch sich selbst« darstellen, so hat ihre Darstellungsform selbst nichts mit einer bloßen Nachahmung der realen Verhältnisse gemeinsam. Die menschliche Wahrnehmung, die vielfältig durch kulturelle Codes bedingt ist, kann keine singuläre Größe darstellen, nach der die Wirklichkeit zu bemessen wäre. So plädiert Pasolini für ein lyrisches Kino, für eine *poesia cinema*, mit seinen spezifischen Darstellungsverfahren und Bildformaten: der kurzen Einstellung, der harten Montage, der Vermischung der Stile, der malerischen Planimetrie des Filmbilds. Diese Verfahren sind in der Lage, so Pasolini, Einschnitte in den prosaischen *Monostilismus* zu treiben – sie entsprechen laut Pasolini mehr den »genuinen« Wahrnehmungsverfahren und der selektiven, assoziativen Gedächtnisleistung des Menschen, als es die vermeintlichen realitätsabbildenden Filmdokumente à la Andy Warhol tun.¹⁶

Pasolinisches Verständnis von Realität bzw. Realismus reflektiert also die Vorstellung von einer durchweg synthetischen Wahrnehmungsform, insofern die wahrnehmbare Wirklichkeit für ihn künstlich determiniert ist:

Ah, bosco, deterso dentro, sotto i forti
 Profili del fogliame, che si spezzano,
 Riprendono il motivo di una poesia rustica
 Ma raffinata – il Garruti? Il Mollezza?
 Non Correggio forse: ma di certo il gusto
 Del dolce e grande manierismo,
 Che tocca col suo capriccio dolcemente robusto
 Le radici della vita vivente: ed è realismo...

Oh, inwendig gesäuberter Wald,
 Unter den kräftigen Profilen des Laubwerks, das sich bricht,
 Nehmen – Garruti? Molleza? – das Motiv einer derben aber raffinierten
 Dichtung auf?
 Nicht Correggio vielleicht: aber sicher die Vorliebe

15 Hauser (1964), S. 13.

16 Vgl. Pasolini (1972/1979), S. 232f.

Für den süßen und großen Manierismus,
Der mit seiner sanft-robusten Laune
Die Wurzeln des lebendigen Lebens berührt: und es ist Realismus...¹⁷

Die Kunst als Werk und die künstlichen Einschnitte als Verfahren haben bei Pasolini also einen wirklichkeitskonstituierenden Sinn, ohne die das Leben eine unerträgliche Dauer von Belanglosem wäre.¹⁸ Die *Tableaux vivants* sind in zweifacher Hinsicht an dem Pasticheverfahren beteiligt, insofern sie zum einen selbst manieristische – um nicht zu sagen: manierierte – Kunst darstellen, zum anderen weil sie deutliche Einschnitte in die genuin filmische Struktur treiben.

Aber, so bleibt es zu fragen, wie sieht das Verhältnis des filmischen *Tableau vivant* zu seiner Vorlage aus, zu dem manieristischen Gemälde von Pontorno oder Rosso Fiorentino, das in bestimmten Sinne seinen ›ersten‹ Realitätsbezug darstellt?

Die Mimesis der *Tableaux vivants*

Der Fotografie und dem Film wird häufig stillschweigend ein mimetisches oder ein indexikalisches Verhältnis in bezug auf die Realität bescheinigt. Auch wenn man gelernt hat, daß beide durch kein einfaches Abbildverhältnis zur Realität bestimmt sind, neigt man im gewöhnlichen Umgang mit diesen Medien dennoch dazu, sie in mimetischer Abhängigkeit von der Welt, die sie ablichten, zu sehen. Eine solche Neigung ist verständlich, arbeiten beide Medien doch mit Bildern, die der Zuschauer auf den ersten Blick problemlos mit seiner gelebten Realität abgleichen kann, zumal der Mythos des *Pencil of Nature* (Talbot),¹⁹ des durch die

17 Zitiert in Costa, Antonio (1995): »Un ›Capriccio Dolcemente Robusto‹. Realismo e manierismo nell'universo figurativo di Pier Paolo Pasolini«, in: Pier Paolo Pasolini: Dai Campi del Friuli, [Ausst.-Kat. Villa Manin di Passariano Udine, 26.08.–10.12.1995], S. 31; Originaltext in Pasolini, Pier Paolo (1975): *Le Poesie*, Milano: Garzanti, S. 328–329. Für die Übersetzung danke ich herzlich Michael Cuntz.

18 Hierzu ausführlich bei Pasolini (1972/1979), S. 232ff.

19 Talbot, William Henry Fox (1844–1846/1969): *Pencil of Nature* [1844–1846], Reprint, New York: Da Capo Press. Talbot ist der Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens in der Fotografie. »The Pencil of Nature« ist das erste Fotografiebuch der Geschichte, in dem er sein Ablichtungsverfahren anhand verschiedener Fototafeln vorstellt. Eines der Beispiele (Tafel III, Porzellansammlung) kommentiert er folgendermaßen: »[...] Und sollte einmal ein Dieb diese Schätze entwenden, dann würde sicher eine neue Art

Natur abgedrückten Schattens oder der Spur auf dem Fotomaterial, seine Wirkung noch nicht gänzlich eingebüßt hat. Was den Gedanken der Abbildhaftigkeit angeht, so zeigt er sich in vielerlei Hinsicht auch in unserer postmodernen Zeit der digitalen Bilder sehr resistent.²⁰

Noch etwas problematischer ist die Mimesis des *Tableau vivant*, dessen Verhalten eindeutig nachahmend ist, doch nur insofern sich seine abbildende Bewegung auf ein Kunstwerk, zumeist auf ein Gemälde, richtet. Mehr noch: Diese Mimesis wird offensiv ausgestellt und bildet sogar die Basis für das Verständnis und die gelungene Performance des *Tableau vivant*, die sich auf die klassische Kunstvorstellung stützt, wonach es bei der abbildenden Kunst um eine möglichst enge darstellerische Annäherung an die realen Dinge der Welt gehe. Goethe selbst hält in gewisser Weise das mimetische Verfahren in der Kunst hoch, indem er – ich habe es in dem Eingangskapitel erörtert – das *Tableau vivant* als die Vollenendung der Malerei darstellt, als die zu sich selbst gekommene Malerei, nämlich als das Bild was wieder Fleisch geworden ist. Was er dabei außer Acht läßt, ist die Konsequenz einer mit dem lebenden Körper performativ arbeitenden Kunst, die auf die Auflösung der Malerei im Realen zustrebt. Richtet man die Aufmerksamkeit jedoch verstärkt auf die nicht minder konstitutiven Störfaktoren, die innerhalb der Bedingungen der *Tableaux vivants* selbst liegen, so entdeckt man darin Kräfte, die sich der einfach gedachten Nachahmung und Rücküberführung des Gemalten in die Körperlichkeit der Dinge widersetzen. Den Ausgangspunkt in der Konterkariierung dieses reproduzierenden mimetischen Verfahrens bildet die vermeintliche Originalvorlage, auf die ich bereits hingewiesen habe, so daß an dieser Stelle nur eine kurze Zusammenfassung der Erinnerung dienen soll.

Vermeintlich ist ihre Originalität nur insofern, als die tatsächlichen Gemälde den *Tableaux vivants de facto* nie oder zumindest selten als Vorlagen gedient haben. Es kann nicht einmal davon ausgegangen werden, daß sie von den Darstellern oder den »Regisseuren« der Lebenden Bilder jemals mit eigenen Augen gesehen worden sind. Ihr Bekanntheits-

der Beweisführung entstehen, wenn man das stumme Zeugnis des Bildes gegen ihn bei Gericht vorlegt. [...]« (zit. in: Kemp, Wolfgang (1980): *Theorie der Fotografie*, Bd. 1, 1839–1912, München: Schirmer & Mosel, S. 61).

- 20 Die kontinuierliche Fortführung der Vorstellung vom mimetischen Verhalten der Kunst, die ihren historisch verbürgten Anfang in Plinius' Erzählung von dem Wettstreit zwischen den antiken Malern Zeuxis und Parrhasios hat, stellt sehr anschaulich die erwähnte Untersuchung von Bryson (1983/2001), insb. in den Kap. »Die natürliche Einstellung« und »Die essentielle Kopie« dar.

und Verbreitungsgrad beruhte vor allem auf ihrer breiten Distribution durch Reproduktionsmedien. Pasolini selbst hat die *Tableaux vivants* nach Buchvorlagen inszeniert, und insbesondere Detailvergrößerungen benutzt, wie man sehr eindrücklich auf einer der Fotografien vom Drehort an LA RICOTTA sehen kann.²¹ Was also erst recht den historischen *Tableaux vivants* als Vorlage diente, waren seitenverkehrte, im besten (oder schlechtesten) Fall kolorierte Zeichnungen, Radierungen und Stiche, die nicht selten die ursprünglichen Bildkompositionen bewußt reduzierten. Mit anderen Worten: Sie waren manipulierte und manipulierende Reproduktionen von Gemälden, deren ›Originalität‹ weder den Darstellern, den Gestaltern noch den Zuschauern bekannt war, oder, dies muß man bei aller Kritik mitbedenken, offenbar nicht zum Wesen des Gemäldes gezählt wurde. Sich nach diesen Vorlagen zu richten, mußte wenn nicht einer vollkommenen Neuschöpfung, so doch zumindest einer partiellen Neugestaltung des Bildes im *Tableau vivant* gleichkommen.²² So besehen beruhte die Mimesis des *Tableau vivant* auf einer sukzessiven Transformation des originären Gemäldes. Damit war die Bewegung der Zurückübersetzung des Gemäldes in die lebendige Szene – unabhängig davon, wie sinnvoll oder nicht sie an sich zu denken wäre – grundsätzlich nicht vollzogen. In diesem Sinne schufen die *Tableaux vivants*, erst recht in ihrer filmischen Variante, durchaus etwas, das man als ein neues Bildsystem bezeichnen könnte. Mit Michael Taussig gesprochen: »Mit anderen Worten, die Fähigkeit zu mimen, und gut zu mimen, ist eine Gabe, Ander(e)s zu werden.«²³ Dieses Andere oder das Anders-Werden, von dem Taussig hier spricht, ist das Ergebnis einer Mimesis, deren Ziel in gewisser Weise eine doppelte Besessenheit ist, insofern sowohl das Urbild als auch die Nachahmung von jeweils dem anderen ergriffen werden kann. In diesem Kontext betrachtet kann das *Tableau vivant* des Films durchaus als das ›besessene‹ Andere interpretiert werden, als ein piktoralfilmisches Bild, das den Abdruck des Gemäldes mit sich führt, ohne daß es mit dem Gemälde in eins fällt.

Beurteilt man das *Tableau vivant* unter der Prämisse seines Anspruchs auf Vervollkommenung des Gemäldes, dann muß man gleichwohl jede dieser Nachstellungen als gescheitert ansehen. Andererseits ist es gerade dieses Scheitern, das eine Potenz evoziert, die in dem filmisch inszenierten *Tableau vivant* zur Enthüllung des »Optisch-Unbewußten« (Taussig) führen kann. Taussig selbst bezeichnet die Kamera und den

21 Für Abbildung siehe Halliday (1969/1995), S. 22.

22 Zum Verhältnis von Vorlage und Original siehe Jooss (1999), S. 300. Vgl. auch Folie/Glasmeier (2002), S. 19f.

23 Taussig, Michel (1992/1997): *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, S. 30.

Film als »mimetische Maschinen«, die ein magisches Ritual der Okkupation vollführen; sie sind eine Epiphanie der Dinge im bewegten Bild.²⁴ Vor diesem Hintergrund betrachtet, sind die filmischen *Tableaux vivants* von LA RICOTTA mimetische Zwitterwesen, weder ganz lebendige Körper, noch reine Bilder. In der Interaktion mit anderen Bild- (Gemälde, Filmbild), Sprach- (Dialekte) und Musikformen (Twist und Scarlatti) wirken sie wie alchemistische Substanzen, die in der Lage sind, rezeptionelle Prozesse in Gang zu setzen, indem sie konventionelle Strukturen verstören.²⁵ Denn sie kolportieren durch ihre subalterne Bildsprache ein fremdartiges, ein woanders bereits aus- oder vorformuliertes Moment in die Bild- und Narrationsstruktur des Films. Auf diese Weise wird das *Tableau vivant* als ein vom Gemälde »besessener« Körper zum Trojanischen Pferd der Filmbilder. Patrick Rumble spricht an dieser Stelle von einem *Echo-Effekt*, dabei ist weniger an ein »second hand image« zu denken, das, »have the feel [...] of past images«,²⁶ sondern an ein mehrfach gebrochenes Echo, das in der Struktur der Filmbilder nachhallt, indem es sich dort vervielfältigt. Seine ursprüngliche Quelle, dieses angenommene »past image«, ist nicht als vergangenes, sondern als ein gegenwärtiges Anderes anwesend. Vom vorgängigen Original ist nur eine Matrix zurückgeblieben, die das Versprechen des *Tableau vivant* nach Verlebendigung vordergründig aufrecht erhält.

Der konkrete Versuch einer Reanimation der bekannten Bildformel deckt die trügerische Sicherheit einer einfach verstandenen Mimesis in der Kunst auf, indem es daran scheitert: Die Spur, die ursprünglich noch auf ein bestimmtes Gemälde hindeuten sollte, verändert sich in der Transformation durch das *Tableau vivant* und deutet aus dem Filmbild heraus auf ein Verweissystem, das jenseits des konkreten Zeichens oder *marque*, wie es bei Jacques Derrida heißt, liegt.²⁷ Mit den Verfahren der Spurenlegung, des Pastiche, der Zitation, der Wiederholung und der erneuten Rekontextualisierung entfaltet Pasolini in LA RICOTTA die »Manier« zur Methode in extenso. Sein Verfahren beruht vordergründig auf der Wiederaufnahme bekannter oder bekannt erscheinender Bild- oder

24 Ebd.

25 Hierzu vgl. Vallora, Marco (1976): »Alì dagli occhi impuri: Come nasce il manierismo della narrativa di Pasolini«, in: Bianco i nero, (Jan.-Apr.), S. 156–204, insb. S. 173.

26 Rumble, Patrick A. (1996): *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, S. 29.

27 Zur Iteration und Zitation siehe bei Derrida, Jacques (1972/1999): *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, darin insb. das Kap. »Signatur Ereignis Kontext«, S. 325–353.

anderer Zeichen, die in neue Kontexte eingefügt, eine Brechung der Erwartung und damit einhergehend eine Erweiterung der ursprünglichen Markierung nach sich ziehen.

Fragen wir konkret, was man beispielsweise in dem *Tableau vivant der Beweinung* von LA RICOTTA sieht, so wird ein in der Kunst bewandelter Zuschauer sicherlich an das *Gemälde der Beweinung* von Pontormo denken. Ein direkter Vergleich könnte ihm schnell verdeutlichen, was Pasolini im Film selbst thematisiert, daß es nämlich unmöglich ist, ein Gemälde im Tableau vivant auferstehen zu lassen, noch daß ein Tableau vivant *das* Gemälde sein kann, das es vorgibt zu verlebendigen. Um so mehr wird dem Zuschauer der piktorale Stil, der Einsatz der Farbe in einem Schwarzweißfilm auffallen und der Manierismus – der historische wie der filmische – der Szenen aufgehen. Ein weniger in der Bildästhetik oder der Kunstgeschichte bewandelter Zuschauer wird vermutlich das filmische Tableau vivant auf kein bestimmtes Gemälde zurückführen können, doch auch er wird begreifen, daß ihm hier etwas anderes geboten wird, etwas, was mit dem genuinen Film wenig zu tun hat. Die Tableaux vivants von LA RICOTTA sind insofern ein spezieller Fall, denn sie drängen auch dem ahnungslosen Zuschauer geradezu ihre Verwandtschaft zu Altargemälden auf, indem sie diese selbst bezeichnen.

Für beide Zuschauertypen markiert das Tableau vivant eine Stelle im Film, die mit einem außerfilmischen Bild- und gleichzeitig mit einem anderen Narrationssystem verbunden ist. Anders ausgedrückt: Indem Pasolini in LA RICOTTA die Tableaux vivants einführt, verweist er auf die Tradition des Altarbildes, auf die Macht der Bilder im sakralen Kontext überhaupt, aber auch auf die ursprüngliche Frömmigkeit und den ungebrochenen Glauben an die Wunder der ›guten Tat‹. Doch er läßt auf der anderen Seite eben diese Verweise nie ganz zu sich selbst kommen, er vollendet sie nie: Am Ende scheitern alle Tableaux vivants und werden dem profanen ›Kreuzestod‹ des Komparsen Stracci gegenübergestellt. Damit, und das heißt: mit der Brechung eines tradierten Zeichensystems, begeht Pasolini in den Augen der Moralisten eine Blasphemie, weil er vor allem ihren Glauben als eine Mumifizierung entlarvt, als eine Mumie, die Lebendigkeit vortäuscht, jedoch toter als das in einer lebendigen Tradition stehende Altarbild ist.

Zusammenfassend kann man sagen, daß das filmische Tableau vivant vor allem mit Zeichen- oder Verweisketten zu tun hat, deren Fluktuation keine prädestinierte Intention mehr zuläßt, so daß die rekursive Bewegung zum vor-filmischen Gemälde hin nicht mehr *das* bestimmte Gemälde evozieren kann. Sie mündet vielmehr in einem Feld von fluiden Bezügen, in dem das ursprünglich *gemeinte* Gemälde zwar rekonstruiert werden kann, jedoch selbst nicht mehr in seiner Originalität angetroffen

wird, nicht zuletzt (aber nicht nur) weil es auf eine audio-visuelle, das heißt auf eine komplexere Rezeption hin neu entworfen worden ist. Von einer ähnlichen Veränderung in den Sinn- und Kontextzusammenhängen muß auch im Hinblick auf das Filmbild gesprochen werden, das mit dem ›bild-besessenen‹ Tableau vivant in Berührung kommt. Das Tableau vivant, das dem Zuschauer im Film begegnet, funktionalisiert Pasolini also zu einer Bilderfalle um, deren primäre Aufgabe darin besteht, visuelle Dominanz und bildliche Eindeutigkeit auszustrahlen. Erst dann kann die stilistische Kontamination beginnen, wobei auch das Gemälde davon nicht unberührt bleibt.

Dieser manieristische Stil, der das gesamte Pasolinische Werk auszeichnet, läßt sich grundsätzlich beschreiben als ein Prozeß der Zirkulation, der unaufhörlich Bezugs-, Bedeutungs- und Anschlußmöglichkeiten produziert, kontaminiert und neu hervorbringt. Der Filmtitel LA RICOTTA ist hierfür programmatisch, denn *la ricotta* ist ein Weichkäse, der durch das Aufkochen der Milch und ihr erneutes Wiederkochen entsteht. Hervé Joubert-Laurencin, der in seinem Aufsatz zu LA RICOTTA auf dieses Verfahren aufmerksam macht, sieht darin das prozessuale Gesetz des Films schlechthin.²⁸ Das Wiederkochen des Käses findet seine Entsprechung in dem ›Wiederkochen‹ der Symbole und Bedeutungsmarkierungen, die auf diese Weise fortwährend neue Anschlußmöglichkeiten ausbilden und eine endgültige Intentionalisierung des *marque* (oder des Bild-Zeichens) verhindern. In der permanenten Verschiebung und Weichenstellung von Verweisketten obliegt dem Gemälde im Tableau vivant die zentrale Rolle eines Abdrucks oder einer Spur, an der die Narration immer wieder neu aufgenommen werden kann. Als funktionalisierte Weichenstellung steuert das Tableau vivant ein ›Wiederkochen‹ von Verweisen, die ihrerseits zu Verschiebungen in den Konnotationen führen. Zur Verdeutlichung und als Abschluß dieser Teilüberlegungen nun zwei Beispiele aus LA RICOTTA:

Was sich dem Zuschauer zunächst als eine einfache Erzählung vom Set darbietet, verändert ihre Aussage, nachdem die Tableaux vivants in die Handlung eingeführt wurden. Denn von nun an steht die zu drehende Passionsgeschichte nicht mehr im üblichen Verhältnis zu einem tatsächlichen oder möglichen historischen Ereignis, sondern zeigt auf etwas, was nicht mehr oder nicht nur das Passionsereignis beinhaltet. Mit Walter Benjamin gesprochen, das Tableau vivant mit seinem Verweis auf das differente Bildsystem entäußert sich in einem Aufblitzen in die Gegenwart des Films.²⁹ Es löst im Moment seines Erscheinens die engsten bi-

28 Joubert-Laurencin (1995), S. 83–93 und zum Herstellungsprozeß des Käses S. 88.

29 Vgl. Benjamin (1936/1977), S. 164.

blischen Bezüge auf und ermöglicht gleichwohl, daß der Tod Straccis – symbolisch für das Leiden der untersten Gesellschaftsklassen angesichts des Überflusses der kapitalistischen Welt – im Kontext oder auch anstelle des göttlichen Opfers gesehen werden kann. Mit der Einführung der Tableaux vivants und der damit einhergehenden Verstärkung des piktoralen Systems wird gleichzeitig mit der Dominanz der Schriftreferenz vor Bildreferenz gebrochen. Im zweiten Schritt des ›Wiederkochens‹ kommt den gleichen Tableaux vivants aber eine entgegengesetzte Aufgabe zu, nämlich die Körper der Schauspieler in einem disziplinierenden Akt an die Kunst anzupassen, sie zu verkünstlichen und damit an die bestehenden politischen und sozialen Ideologien anzugleichen.

Das zweite Beispiel betrifft die Funktion der Farben in *LA RICOTTA*. Ihr plötzlicher Einsatz in einem Schwarzweißfilm symbolisiert zunächst die von Pasolini als Profanisierung und heuchlerische Deformierung empfundene Inszenierung der Passion Christi, wie sie seiner Ansicht nach in den von Hollywood propagierten Monumentalfilmen zu sehen war. Kaum mehr als eine bunte Parade von verkleideten Schauspielern und falschen Requisiten, verkam die Passion Christi zu einer kommerziellen Farce, so daß Pasolini die heiligen Symbole, wie zum Beispiel die Dornenkrone, der Lächerlichkeit preisgibt, indem er die Assistenten und Komparsen permanent nach ihr schreien und einen Schäferhund danach bellen läßt. Die gleiche Farbgebung aber hat auf der anderen Seite die explosive Kraft eines manieristischen Werks, das das erneuernde Prinzip gegen den *monologismo* – im Sinne Pasolinis und Arnold Hausers – vertritt.

Die Reihe dieser Iterationsformen und ihrer ›wiederkochenden‹ Bedeutungsverschiebungen läßt sich in *LA RICOTTA* um weitere Beispiele erweitern, auf einige davon werde ich im folgenden noch genauer eingehen. Abschließend möchte ich aber noch auf die Frage nach dem piktoralen Antrieb – nach dem Gemälde – des filmischen Tableau vivant und den Auswirkungen auf den Film eingehen.

Das Gemälde und der Tod

Es ist, so hoffe ich, in den vorangehenden Kapiteln deutlich geworden, daß es mit der Einführung des Tableau vivant in den Film zu einer Modifizierung der nachfolgenden Bild- und Narrationsorganisationen kommt. Die Fähigkeit des Tableau vivant, wenn man so will, piktoral das Narrativ des Films zu verändern, beruht auf dem spezifischen Verhältnis, das das Tableau vivant zum Gemälde unterhält, und das ich mit dem Begriff der mimetischen Paradoxie zu deuten versucht habe, die gleichzeitig

Nachahmung, Überbietung und das Bedürfnis ist, ein Anderes sein zu wollen.³⁰ Nachahmend ist das Tableau vivant bestrebt, eine symbiotische Einheit mit dem Gemälde einzugehen. Als Überbietung tendiert es dazu, sich anstelle des Gemäldes zu setzen, ohne jedoch auf die Rückbezüge zum Vorbild verzichten zu können.

Das Spezifische seiner mimetischen Annäherung liegt in dem Versuch, sich das Original anzueignen, es zu okkupieren und auf diese Weise in die eigene Struktur überzuleiten. Diese Mimesis kann die Differenz von Nachahmung und Urbild nicht nivellieren, weil sie mit einem nicht einholbaren Rest operieren muß, der sich als das Andere im Tableau vivant selbst spiegelt und es in seiner paradoxen Existenz sichert. Einem Pendel gleich bewegt sich das Tableau vivant zwischen dem (fremden) Pol der Bildzeichen und dem (begehrten) Pol einer absoluten Identität als eigenständiger *Bild-Körper*. Für die Konstituierung eines Tableau vivant müssen beide unerreichbar bleiben. In der mimetischen Bewegung zum Gemälde hin liegt noch ein weiterer, für das Tableau vivant konstitutiver Grund der Aneignung. Es ist die Partizipation an dem Auratischen des Originals, das LA RICOTTA mit Antamoros CHRISTUS gemeinsam hat.³¹ Vordergründig erreicht die Nachbildung beim Zuschauer einen durchaus befriedigenden Effekt: Sie versetzt ihn ins Staunen. Aber das eigentliche Ziel der Tableaux vivants liegt nicht in einem solchen einfachen Effekt, sondern im Magischen, das sich auf diesem Weg dem Zuschauer mitteilen soll. Eine akkurate Nachahmung en détail reicht hierfür nicht aus. Und nur vor diesem Hintergrund läßt sich der Aufwand begreifen, der in LA RICOTTA – gleicherweise wie schon in Goethes *Wahlverwandtschaften* oder Antamoros CHRISTUS – betrieben wird, um jene Stimmung zu erzeugen, die schließlich auf die *Verinnerlichung* hinausläuft. Das filmische Tableau vivant als eine Verkörperung des Bildes, soll sich in den Betrachter hineinbegeben, soll auf diese übertragene Weise selbst andere Körper mimetisch »besetzen«. Nur so kann man sich erklären, warum Pasolini auf die Tableaux vivants angesprochen, ihre Funktion und Inszenierung herunterspielte, und nur lakonisch auf die beiden manieristischen Maler verwies. Es verärgerte ihn, daß die Kritiker beispielsweise MAMMA ROMA (Mamma Roma, I 1962) im Hinblick auf Mantegnas *Bewei-nung* als mögliches Bildzitat und filmisches Tableau vivant untersucht

30 Zur Mimesis als Prinzip der Kunst siehe Gebauer, Günther/Wulf, Christoph (1992): Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft, Reinbek: Rowohlt; Jauß, Hans Robert (Hg.) (1964): Nachahmung und Illusion, Kolloquium Gießen Juni 1963, München: Eidos.

31 Für den Zusammenhang von Mimesis und magischer Übertragungsbewegung des Auratischen vom Original auf die Nachbildung siehe wie erwähnt Taussig (1993/1997).

haben, ohne über das bloße Wiedererkennen der Vorlage hinauszukommen.³²

Im Schatten des Tableau vivant von *LA RICOTTA* hat sich also das Gemälde eingenistet und bestimmt aus dem Halbverborgenen heraus das zwitterhafte Wesen der Lebenden Bilder. Dieser problematischen Position des Tableau vivant war sich Pasolini bewußt, und so ruft sein innerfilmischer Regisseur den Schauspielern, als sie versuchen, aus der Starre des nachgestellten Bildes auszubrechen, ermahnd zu: »Ihr seid Figuren eines Altarbildes!« (Abb. 35/36). Gleichzeitig sind es gerade diese Störungsmomente, die dem Tableau vivant für einen Augenblick die Unabhängigkeit von dem Vorbild geben, so daß es auf sich selbst als das Andere verweisen kann. Die Spur des Gemäldes, die gut gehütet in den Schichten der Rekurse abgelegt ist, erfährt dabei eine Umdeutung vom Original zum Sekundären, indem das Gemälde zum »Vorläufer« abgestuft wird.

Verschleiert wird hier also nicht die Tatsache des Ursprungs eines Tableau vivant, vielmehr die permanente Abhängigkeit zum »Vor-Bild«, in die sich das Tableau vivant begeben muß, will es in der mimetischen Bewegung an der Aura des Gemäldes partizipieren. Unfähig, die Spur des Gemäldes aus der eigenen Struktur zu tilgen, muß das Tableau vivant um seiner Existenz willen sie dennoch als Störung verleugnen. Dabei ist es gerade die Paradoxie dieser »labilen Stabilität«, die dem Tableau vivant eine prädestinierte Stellung im Film einräumt, an der sich alle Bedeutungs- und Verweisketten entzünden. Es ist das vordergründige Versprechen, ein bestimmtes Gemälde zu verkörpern, das das Tableau vivant dem Zuschauer gibt, und das gleichzeitig dazu beiträgt, die Selbständigkeit des Tableau vivant zu zerstören, um das Dahinterliegende – das Gemälde – wahrzunehmen. Dieses Versprechen bedeutet für die Narration der Bewegungsbilder ein kritisches Moment, denn der Zuschauer ist angehalten, das außerfilmische Bild im Tableau vivant zu suchen.

Und genau in dieser Krisis zeigt sich das Wesen des »Vor-Bildes«, das in den Erörterungen zum mimetischen Manierismus, der das pasolinische Verfahren der Kontamination auf die Spitze treibt, bereits durchschien: Denn der Einsatz des Gemäldes in einem Medium, das auf Bewegung und Sukzession angelegt ist, hat seinen Preis im Stillstand des Lebendigen. Das Auratische, das sich Filme wie *CHRISTUS* mit dem Einsatz von Tableaux vivants erkaufen, fordert vom Lebendigen den Tod.

32 Vgl. Galluzzi, Francesco (1994): *Pasolini e la pittura*, Roma: Bulzoni, S. 62f.; Weis, Marc (1995): »»Ah Longhi, greifen Sie ein!« Pasolinis frühe Filme zwischen Realismus und Kunstinterpretation«, in: Steinle/Zigaina (Hg.), *Pier Paolo Pasolini oder die Grenzüberschreitung*, S. 193f.

Pasolini artikuliert das in LA RICOTTA sehr deutlich, indem er einmal die Schauspieler den tödlichen Stillstand der Tableaux vivants boykottieren läßt, ein anderes Mal ist es Stracci, der das Wesen des Tableau vivant ausstellt, indem er zu einem echten, wiewohl zynischen ›Stilleben‹, zu einer wörtlichen *natura morta* wird, als er am Requisitenkreuz des Tableau vivant stirbt (Abb. 38).

Der Tod und die tödliche Erstarrung als die Spur jenes ›Anderen‹, das mit dem Tableau vivant in den Film gelegt wird, sind nicht nur konstitutiv für LA RICOTTA, sondern auch für das gesamte künstlerische Schaffen Pasolinis. Sterbend entäußert sich das Lebendige, was bleibt ist – so Pasolinis These – das Wesentliche, das von der Belanglosigkeit des Lebens bereinigt ist. Für Pasolini ist es die bildende Kunst, der poetische Film, das Theater, die Lyrik, schlußendlich sind es alle Medien, die zu einer essentiellen Synthese fähig sind. Ihnen ist, so Pasolini, die Metaphorik des Todes gemeinsam, denn

[...] ein Leben mit allen seinen Handlungen [ist] mit allen seinen Handlungen vollständig und wahrhaftig erst nach dem Tode dechiffrierbar: dann zieht seine zeitliche Extension sich zusammen, und das Bedeutungslose fällt von ihm ab. Seine grundsätzliche Behauptung ist dann nicht mehr einfach »Sein« [...].³³

Wie ein Akkumulator entfaltet das filmische Tableau vivant die Fähigkeit, die Kontinuität einer ›belanglosen Wirklichkeit‹ zu unterbrechen, denn es verfügt gleichermaßen über die Möglichkeit des tödlichen Einschnitts, der das Lebendige in die Starre zwingt. Allerdings verursacht dieser Einschnitt gleichzeitig ein kritisches Moment im Film, da es durch den Stillstand droht, die Souveränität des Films, seine Einheit von Bewegung und Bild, zu zerstören.

Zusammenfassend betrachtet, bedeuten die filmischen Tableaux vivants von LA RICOTTA ein separates und separierendes Bild-System, das im Film die höchste Manieriertheit repräsentiert. Neben dem Tableau vivant führt LA RICOTTA noch andere ›Manierismen‹ auf wie den Zeitraffer, die Farbe versus Schwarzweiß, die subproletarische Sprache – sie alle zusammen machen das Pasolinische Pastiche-Verfahren aus. Mit diesem Verfahren evoziert Pasolini eine neue Ästhetik des Films, der nicht mehr die ›Hegemonie des Homogenen‹ (der Prosaerzählung, der normativen Filmbilder, des Stils etc.) eigen ist, und wie Derrida schreibt: »wo die Falten glattgestrichen und geglättet werden.«³⁴ Die Zitationen von LA

33 Pasolini (1972/1979), S. 235.

34 Kurzzitate vgl. Derrida, Jacques (1997): »Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), Die Spra-

RICOTTA sind immanente Verweise auf das Andere, auf das Different, das sich einem dauerhaften Zugriff entzieht, so wie das vermeintlich klar situierte Tableau vivant mit seinem Versprechen auf das konkrete Gemälde sich im entscheidenden Moment dem Zuschauer entziehen kann: zum Beispiel dann, wenn es in sich zusammenfällt und wieder bewegtes Filmbild wird.

Der »mimetische Manierismus«, eine Bezeichnung, die zunächst paradox erscheint, hat im Denken und Schaffen Pasolinis durchaus seine Berechtigung, da sie eine Möglichkeit anzeigt, die verschlungenen Beziehungen zwischen Realität und Kunst zusammenzubringen. Das spezifisch mimetische Abbild der Wirklichkeit, so wie es Pasolini sah, kann nur dort Bedeutsamkeit hervorbringen, wo es Überdeterminierungen schafft. Das Tableau vivant als eine solche Überdeterminierung erweitert das Feld der Signifikanten, woraus der pluralistische Stil erwächst, dessen Maxime aber die Störung selbst ist.

»Effetto dipinto«: Zoom, Planimetrie, Tableau vivant

Obwohl Pasolini sich vehement gegen die Anwendung des Stilbegriffs in bezug auf sein Filmschaffen aussprach, hat er mit der piktoralen Überdeterminierung seiner Filme zweifelsohne einen überaus charakteristischen Stil geschaffen. Seine Vorlieben für die Maler der Frührenaissance, Giotto und Masaccio, für die Manieristen, besonders Pontormo und Fiorentino, oder auch für den frühbarocken Caravaggio sind hinlänglich bekannt. Aber es sind nicht nur die Motivanleihen – hierbei wäre die Liste der von Pasolini verarbeiteten Gemälde um einige mehr zu erweitern –, die man als Resultat seiner intensiven Kunststudien betrachten sollte. Was von grundlegender und gewissermaßen subversiver Auswirkung auf die Interdependenz von Filmbild und Malerei ist, betrifft die strukturellen Stilmittel der Bildgestaltung selbst.

Blickt man von LA RICOTTA auf andere Filme Pasolinis, so kann man deutlich erkennen, daß sie sich durch eine Bildästhetik von unterschiedlich ausgeprägter manieristischer Intensität auszeichnen. Das stärkste und auffälligste Merkmal dieses Verfahrens bleibt das Tableau vivant, doch liegt der spezifische Manierismus von ACCATTONE, MAMMA ROMA, EDIPO RE (Bett der Gewalt, I 1967), MEDEA (Medea, I 1969) oder IL DE-

che der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen, Frankfurt/Main: Fischer, S. 28.

CAMERON nicht nur in der Exponierung bestimmter Gemäldetopoi. Es ist sicherlich richtig, wie Marc Weis ausführt, daß sich in Pasolinis Filmen nur wenige eindeutige Bildzitate finden lassen und diese eine »meist kontrastierende oder persiflierende Funktion« haben.³⁵ Aber geben nicht gerade diese Bildzitate Hinweise auf tiefere Bezüge zur Malerei, die die grundsätzliche Frage nach der inneren Struktur und Wesensart Pasolinischer Filmbilder berühren?

Was ich als Visionen im Kopf habe, als Sichtfeld, sind die Fresken von Masaccio und Giotto... Ich kann keine Bilder, Landschaften und Figurenkompositionen verstehen, die keinen Bezug haben zu dieser meiner anfänglichen Leidenschaft für die Malerei des 14. Jahrhunderts, die den Menschen zum Mittelpunkt jeder Darstellung hat.³⁶

Pasolinis Aussage ist in diesem Kontext wichtig, da sie auf zwei Aspekte aufmerksam macht: auf seine enge Beziehung zur Kunst und auf die Art und Weise der Umsetzung dieser Beziehung. Es ist das Sichtfeld, auf das es hierbei ankommt. So verfügen Filme wie MAMMA ROMA, LA RICOTTA oder IL DECAMERON über deutliche Bildverweise, die über eine stilistische Eigenpräsenz verfügen und dadurch fähig sind, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zu ziehen. Und dennoch stehen gerade die Tableaux vivants in einem artifiziell bereits vorbereiteten Umfeld der übrigen Filmbilder. Das, was im Sichtfeld der Kunstbezüge steht, sind nicht die Bildzitate, sondern die weniger buchstäblichen Stilübernahmen.

Wie bereits dargelegt, benutzte Pasolini seine strukturellen wie motivischen Adaptionen aus der Malerei im verfahrenstechnischen Sinne der Kontamination eines dominant gewordenen Filmstils, zu dem er auch den neorealistischen Film zählte. Seine »Verunreinigungen« betreffen nicht nur die filmische Einführung von Tableaux vivants und anderer den Prosastil brechender »Materialien«, sondern auch die Mise-en-scène überhaupt und haben konkrete Auswirkungen auf die Aufnahmetechnik seiner Filme. So ist LA RICOTTA von einer piktoralen Struktur bestimmt, die in Unabhängigkeit vor den Tableaux vivants zu sehen ist. Sie zeichnet sich durch einen mehr oder weniger durchgehenden statischen Charakter der Szenen aus, der die Handlung nur langsam zur Entfaltung kommen läßt. Die Darstellung ist arm an Tiefenräumlichkeit bzw. Tiefenschärfe, wiewohl versehen mit starken Kontrasten und dominiert durch ungewöhnliche Lichtverhältnisse, hingegen ist die Szenographie in der figura-

35 Weis (1995), S. 193.

36 Pasolini zitiert in Briganti, Giuliano (1989): »Aveva negli occhi Giotto e Pontormo«, in: »La Repubblica« vom 01.07.1989, S. 25.

tiven Ausgestaltung auffällig reduziert. Das Filmbild aber tendiert deutlich zur Ausbreitung in die Fläche.

Diese hier summarisch eingeführten Beobachtungen mögen bei einzelnen Filmbeispielen an Bilder von Giotto, Masaccio, teils an Caravaggio erinnern, aber, und das ist wichtig herauszustellen, sie tun das ausschließlich im Sinne einer filmischen Einvernahme ›malerischer‹ Mittel. Das heißt, daß Pasolini Verfahren der Malerei in filmische Verfahren umzusetzen suchte, und das in der Tat noch bevor er konkrete Gemälde- zitate in die Filmbilder einführte. Anders als sein Landsmann Visconti – und obwohl ansonsten zwischen Viscontis und seinem Filmverständnis große Übereinstimmungen zu finden sind – hat Pasolini den Film nicht als eine ›bewegte Malerei‹ gestalten, sondern letztendlich über die stilistische Kontamination zu einem neuen, einem ›poetischen‹ Filmstil gelangen wollen. Das Prinzip der *poesia cinema* fundiert somit auf einem komplexen Verhältnis zwischen den Verfahren der Kontamination und des Pastiche, der Szenographie im Zusammenspiel mit dem spezifischen Einsatz der zum Teil neusten Filmtechnik.

Pasolinis Verärgerung über die eindimensionalen Betrachtungen seiner ›Bildkontaminationen‹, die er nicht nur in Interviews, sondern auch in der lächerlichen Figur eines Reporters in LA RICOTTA zum Ausdruck brachte, wurde nicht selten mißverstanden und als Verheimlichung der künstlerischen Bezüge oder gar als Anachronismus aufgefaßt:

Ach Longhi, greifen Sie ein, erklären Sie, daß es nicht genügt, eine Figur in perspektivischer Verkürzung mit den Füßen im Vordergrund zu zeigen, um vom Einfluß Mantegnas sprechen zu können? Haben die Kritiker denn keine Augen?³⁷

Dieser an seinen ehemaligen Kunstprofessor gerichtete ironisch-verzweifelte Aufruf legt gleichwohl auch Zeugnis ab von Pasolinis Anspruch, den er an den Zuschauer richtete, sehr wohl den stilistischen Pastiche zu erkennen, ihn allerdings als eine umfassende Bildästhetik zu begreifen, ganz im Sinne jener stilistischen Kontamination, mit der Pasolini neue Filmbilder schaffen und neue Geschichten erzählen wollte.

37 Pasolini, Pier Paolo (1977): *Le belle bandiere*. Dialoghi 1960-65, Roma: Riuniti, S. 230, hier zitiert in Weis (1995), S. 195. Roberto Longhi, an den sich der rhetorische Aufruf richtet, war Pasolinis Kunstprofessor in den Jahren 1939-43, ihm verdankt er, laut Selbstaussage (Widmung des Films MAMMA ROMA), die »figurative Erleuchtung«.

Die »sakrale Aufnahmetechnik«

Wie ich bereits angedeutet habe, gehört die *Planimetrie*³⁸ zu den auffälligsten strukturellen Merkmalen in Pasolinis Filmen. Bei der Planimetrie geht es, vereinfacht gesagt, um die Flächigkeit, genauer: um die flächige Inszenierung von Körpern und um die Verflachung von Räumen. Die Flächigkeit des Filmbildes beschreibt keine konzeptionelle Zweidimensionalität im Bildaufbau, sondern begreift das Bild als eine in Schichten unterteilte Fläche, womit noch keine grundsätzliche Aussage über die Tiefendimension gemacht ist. Die Abstufung der Größenverhältnisse, die Überschneidungen von Formen, die Luft- und Lichtperspektiven und schließlich auch die Farbchoreographie können eine Tiefendimension erzeugen, ohne daß das Konzept der Flächigkeit aufgegeben werden mußte. Max Imdahl beschreibt die planimetrische Komposition als die »Norm des Bildfeldes als einer Setzung«:

Dagegen geht die planimetrische Komposition, insofern sie bildbezogen ist, nicht von der vorgegebenen Außenwelt, sondern vom Bildfeld aus, welches sie selbst setzt. Unter der Norm des Bildfeldes als einer Setzung und nicht unter der Norm außerweltlicher Vergangenheiten stiftet die planimetrische Komposition in selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen – in Richtung im Verhältnis zu Richtungen, Linien im Verhältnis zu Linien, Farben im Verhältnis zu Farben sowie in Maßen im Verhältnis zu Maßen – eine invariable formale Ganzheitsstruktur, welche ein entsprechend formales, sehendes, nämlich auf jene selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen gerichtetes Sehen bedingt.³⁹

Auf den Film übertragen, meint eine planimetrische Komposition die Gestaltung und Erfassung des filmischen Raums nach (planen) Ebenen und ihrer hintereinander geschalteten Anordnung. Das planimetrische Konzept bestimmt gleicherweise Figuren als Flächen in bezug auf andere sie umgebende Flächen. Sie sind durch ihre frontale Ausrichtung und Kargheit in der Komposition gekennzeichnet, die zusätzlich durch eine entsprechende Lichtchoreographie unterstützt wird, die auf Kontraste von hell und dunkel setzt. »Das Elementare ist absolut geworden«, sagt Pasolini und bezieht sich dabei auf die Aufnahmetechnik, auf die Wahl

38 Der Terminus geht auf den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin zurück, vgl. Wölfflin, Heinrich (1915): Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München: H. Bruckmann, S. 98ff.

39 Imdahl, Max (1980/1996): Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München: Fink, S. 26–27.

des Objektivs, auf die Kameraposition, das Filmmaterial und auf die Aufnahmen bei natürlichen Lichtverhältnissen. Hierin und nicht in der direkten Zitation sieht er die Möglichkeit, das figurative Modell beispielsweise Masaccios auf das Kino zu übertragen.⁴⁰ So sind Accattone, der Protagonist des gleichnamigen Films, und Stracci aus *LA RICOTTA* als Figuren häufig nur dunkle, im Gegenlicht aufgenommene Flächen, die sich gegen das blendende Hell des Himmels oder des Hintergrunds abheben. Dieses stilistisch-strukturelle Prinzip verdeutlicht am besten die Figur des innerfilmischen Regisseurs von *LA RICOTTA* (Abb. 36).



Abb. 36: *LA RICOTTA* – Der »regista« alias Orson Welles (Still)

Wie kaum eine andere Figur ist er *als* schwarze Fläche *aus dem* planimetrischen Hintergrund heraus entwickelt; beinahe klecksig breitet sich seine schwarze Voluminösität innerhalb des Bildkaders aus. Programmatisch für diese Komposition ist die symmetrische Anordnung und Sparsamkeit in der Formgestaltung innerhalb der Kadrierung. Wo sie sich über das Weiß des Hintergrunds ergießt, entsteht die begrenzende Kontur der aufeinanderstoßenden Flächen. In ähnlicher Weise gestaltet Pasolini die Figur des Christus oder die der Muttergottes (gespielt von Pasolinis Mutter) in *IL VANGELO SECONDO MATTEO* (Das erste Evangelium – Matthäus, I 1964), wo er die Körper in graphische Strukturen auflöst. Als weiße oder schwarze Flächen stoßen sie an die ihnen komplementär zugeordneten, benachbarten Felder, von denen man kaum mehr behaupten kann, daß sie im herkömmlichen Sinn Hintergründe sind. Gepaart mit dem nur wenig in die Tiefe entfaltenen Handlungsraum und der zurückgenommenen Handlung innerhalb der Kader erinnert dieser planimetrische Stil an einige Stummfilme, auch an Antamoros *CHRISTUS*, zumal *IL*

40 Naldini, Nico (1989/1991): Pier Paolo Pasolini. Eine Biographie, Berlin: Klaus Wagenbach, S. 208.

VANGELO durch den besonderen Musikeinsatz verstärkt auf eine emotionale Anbindung des Zuschauers und die Steigerung der Bildwirksamkeit setzt. Man kann in diesem Kontext auch von »heratischen Gemälden« sprechen, wie Otto Schweitzer es in bezug auf Pasolinische Bildkompositionen tut.⁴¹ Heratisch sind sie, insofern die Farbe bzw. das Schwarz-weiß in seiner Verteilung über die Fläche eine symbolische Bedeutung erhält und gleichzeitig die Form in ihrer Aussage bestimmt.

Die nur wenig in die Tiefe entwickelten Handlungsräume in den frühen Filmen Pasolini stellen ihre Vorbilder aus der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts aus. Pasolini selbst hat häufig genug auf Giotto, Piero della Francesca, Fra Angelico und Masaccio verwiesen – und häufig genug die strukturellen Übernahmen hervorgehoben. Seine filmischen *Mise-en-scène* erinnern nicht ohne Grund auch an Theaterinszenierungen, hat Pasolini doch selbst Theater und Kino in nächster Verwandtschaft gesehen, auch wenn seine Ansichten darüber nicht immer einer konsistenten Argumentation folgen:

Meine semiologischen Studien haben mich dazu geführt, zwischen Theater und Kino einen sehr engen theoretischen Zusammenhang zu sehen. Das Theater ist wie eine lange Einstellung und hat mit dem Kino viel gemeinsam: beide stellen die Wirklichkeit durch die Wirklichkeit dar. [...] Im Theater wie im Kino wird ein Körper durch einen Körper dargestellt, ein Gegenstand durch einen Gegenstand.⁴²

Natürlich ließe sich an dieser Stelle einwenden, daß der Körper im Film mitnichten ein realer Körper wie im Theater ist. Der Unterschied zwischen diesen beiden Körpern wird nicht zuletzt am Beispiel der *Tableaux vivants* sehr deutlich. Allerdings muß man betonen, daß Pasolini bei seiner Überlegung stärker die körperliche Selbst-Repräsentation als das tatsächliche Vorhandensein des Körpers im Blick hatte. So repräsentiert sich der filmische Körper durch sich selbst, wie auch der reale im Theater durch keinen anderen Körper ersetzt wird.⁴³ Vor dem Hintergrund Pa-

41 Vgl. Schweitzer, Otto (2000): Pasolini, Reinbek: Rowohlt, S. 72.

42 Halliday (1969/1995), S. 147.

43 Zur Semiologie des Films bei Pasolini ist die Literatur umfangreich; besonders lesenswert: Pasolini (1967/1983), S. 49–84; Rumble, Patrick/Bart, Testa (Hg.) (1997): Pier Paolo Pasolini. *Contemporary Perspectives*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press; Bruno, Giuliana (1997): »The Body of Pasolini's Semiotics: A Sequel Twenty Years Later«, in: Patrick A. Rumble (1996), *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, S. 88–105; Ward, David (1997): »A Genial Analytic Mind:

solinischer Manierismismethode liegt es auf der Hand, daß die filmische Präsentation des Körpers nicht zwangsläufig mit einer »natürlichen Einstellung«⁴⁴ zusammenfallen muß:

Ich hasse Natürlichkeit. Ich rekonstruiere alles. Wenn ich eine längere Einstellung drehe, gibt es nie jemanden, der der Kamera den Rücken zuwendet, er muß direkt in die Kamera sprechen. In keinem meiner Filme gibt es eine Stelle, in der die Kamera irgendwo steht und sich die Leute irgendwo abseits miteinander unterhalten [wie im Neorealismus]. Ich drehe immer *champ contre champ* [Bild für Bild/Einstellung für Einstellung].⁴⁵

Aus diesem Grund sind die Einstellungen, die Pasolini favorisiert, immer kurz. Die Schauspieler betreten den Handlungsraum, sagen ihren Text auf und verlassen ihn wieder. Natürlich bleibt eine solche theatrale bzw. piktorale Auffassung von Raum-Fläche-Beziehungen und Handlungscho-reographie nicht ohne Auswirkungen auf die Aufnahmetechnik und um-gekehrt.

Für die Planimetrie des Filmbildes zeichnet das *Zoomobjektiv*, auch Tele genannt, verantwortlich, das Pasolini in LA RICOTTA zum ersten Mal verwendet. Noch stärker als das Normalobjektiv verfügt das Zoom nur über lange Brennweiten, so daß man damit lediglich einen be-schränkten Bildbereich scharf stellen kann. Der Vorteil des Objektivs liegt jedoch in der Möglichkeit, eine Bildkadrierung zu ändern, ohne die Kamera selbst zu bewegen. Es gestattet ein stufenloses Vor- und Zurück-springen von einer Totalen über eine Großaufnahme bis hin zum Detail, und dies in der Kontinuität einer einzigen Blickachse. Das bedeutet gleichzeitig, daß mit der Annäherung an ein Objekt keine weitere Verän-derung in der Ansicht, keine zusätzlichen Details gezeigt werden müssen, die üblicherweise erst in der Montage eliminiert worden wären.

Die Wirkung dieser Aufnahmetechnik kommt am deutlichsten in den Tableaux vivants von LA RICOTTA und IL DECAMERON zum Tragen,

»Film« and »Cinema« in Pier Paolo Pasolini's Film theory«, in: Rumble/Bart (Hg.): Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives, S. 127–151; Gree-ne, Naomi (1990): Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy, Princeton (N.J.): Princeton University Press.

44 Zum Ausdruck der »natürlichen Einstellung« siehe Husserl (1913/1980, S. 52f.), dort heißt es: »Die ›Wirklichkeit‹, das sagt schon das Wort, finde ich als daseiende vor und nehme sie, wie sie sich mir gibt, auch als da-seiende hin. Alle Bezweiflung und Verwerfung von Gegebenheiten der na-türlichen Welt ändert nichts an der *Generalthesis der natürlichen Einstel-lung*«.

45 Halliday (1969/1995), S. 133.

wenn Pasolini von einer Weitwinkelansicht zu einer Großaufnahme stufenlos innerhalb einer Einstellung wechselt. Die Bildplanimetrie bleibt ungestört; gleichzeitig verstärkt sich beim Zuschauer das Gefühl, an das Bild heranzurücken. Denn das Zoomobjektiv eröffnet – darin dem Auge eines Bildbetrachters vergleichbar – keine größere Tiefendimension, statt dessen bietet es eine Bildfläche in Detailansicht.⁴⁶

Wenn deshalb meine Bilder in Bewegung sind, dann so, als bewegte sich das Objektiv auf ihnen wie auf einem Gemälde; ich verstehe den Hintergrund immer als den eines Gemäldes... Also bewegt sich die Filmkamera auf Hintergründen und Figuren, die im Wesentlichen als unbewegt empfunden werden und tief ins Helldunkel getaucht.⁴⁷

Mit dem Einsatz des Zooms muß Pasolini bewußt geworden sein, daß gerade diese Optik – technisch betrachtet ihr Manko – zu keiner besonderen Tiefenschärfe fähig ist und dadurch die Figuren und Gegenstände verhältnismäßig flach wiedergibt. Es sei nur am Rande erwähnt, daß Pasolini im Gegensatz zu seiner eigenen Einschätzung zu den ersten Regisseuren gehört, die die Zoomoptik verwendet haben, um es im stilistischen, piktoralen Sinn einzusetzen.⁴⁸ Diese spezifische Optik bot Pasolini nicht nur die Möglichkeit einer unvermittelten Inbesitznahme von Flächen, Dingen und Figuren, sondern auch die einer stilistischen Verfremdung.

Bereits Antonio Bertini machte auf den malerischen Gestaltungswillen des Regisseurs aufmerksam, der einen malerischen (*»pittorico«*) Bereich im Filmbild erreichen wollte.⁴⁹ Es ist kein Zufall, daß Pasolini diesen »malerischen« Stil auf den Einfluß von Masaccio zurückführt, dessen

46 Pasolini als Schüler von Longhi kannte wahrscheinlich den Kurzfilm seines Kunstgeschichtsprofessors mit dem Titel *CARPACCIO* (I 1948), der sich mit der Kunst des gleichnamigen Renaissancekünstlers beschäftigt. Hier versucht Longhi über den Wechsel von Total- und Detailansichten eine Bildnarration zu entfalten, in der das Heranrücken an das Gemälde die subjektive Sicht eines unmittelbaren Bildbetrachters suggeriert. Vgl. Weis (1995), S. 197; Ottenbacher, Albert (o.J.): *Heilige im unreinen Licht*. Pier Paolo Pasolini, das Trecento und der Manierismus, München [Kopieexemplar der kunsthist. Bibliothek], S. 33.

47 Pasolini zitiert in Briganti (1989), S. 25.

48 Zum Einsatz verschiedener Objektive und der sich daraus entwickelnden technischen Stilistik siehe vor allem die ausführlichen Erläuterungen in Bertini, Antonio (1979): *Teoria e Tecnica del Film in Pasolini*, Roma: Bulzoni.

49 Bertini (1979), S. 23.

Bilder sich durch eine kraftvoll-monumentale Bildsprache, eine klare Erfassung des Raums und der dort platzierten Figuren auszeichnen:

Ein Zoom zu verwenden ist die einfachste Sache der Welt. Ich bin durch einen bloßen Zufall darauf gekommen. Ich sah, daß man damit gewisse Effekte erzielen kann, und habe es daher verwendet. Anstatt eine echte Nahaufnahme zu machen, habe ich eine 250er-Optik verwendet und die Einstellung aus der Entfernung gedreht. Wodurch sich eine Wirkung ergab wie bei einem Bild von Masaccio, und das hat mit gefallen.⁵⁰

Um die Flächigkeit und Andersartigkeit der Tableaux vivants in LA RICOTTA zu exponieren, benutzte Pasolini neben Zoom und Farbe auch das *Panorama-* bzw. *Breitwandformat* (Cinemascope, 1,66:1 Bildverhältnis) in einem ansonsten auf Normalformat (Academy Format, 1,33:1) gedrehten Film. Diese drei Komponenten – und zwar in der hier vorgestellten Reihenfolge – potenzieren das Filmbild zu einer expressiven Bildaussage, die zunächst nichts anderes als ihre Evidenz ausstellt, ein piktoral differentes Bild zu sein. Gleichzeitig wird dadurch die stilistische Hervorhebung der Tableaux vivants ermöglicht und in ihrer Wirkung gesteigert.

Diese Art des planimetrischen Stils nennt Pasolini »technische Sakralität«, die durch eine »sakrale Aufnahmetechnik«⁵¹ erzeugt wird. Die Wahl der religiösen Begrifflichkeit unterstreicht Pasolinis Verhältnis zum Film wie zu den Bildern überhaupt. »Sakral« ist das, was an der Unmittelbarkeit partizipiert oder diese hervorbringt; »Sakralität« besitzt das, was uns unmittelbar erfaßt. An dieser Stelle läßt sich durchaus an Roland Barthes *punctum* denken, an das, was uns beim Anblick eines Bildes »trifft«, uns angeht in all seiner Unmittelbarkeit.⁵²

Durch das Fehlen der *sfumatura*, der Schattierung und Nuancierung, die die Bildfläche sonst zum dreidimensionalen Raum hin modellieren würde, sind die Pasolinischen Filmfiguren in ein unvermitteltes, ein körniges Licht eingetaucht, das alles exponiert, was daran Kunst, Reflexion und Bildrhetorik ist im Verhältnis zu einer vermeintlich objektiv erfassbaren Realität und ihrer »natürlichen Einstellung«. Eingefaßt von einer begrenzenden Konturlinie oder Konturfläche – man denke insbesondere an die Nah- und Großaufnahmen in ACCATTONE und IL VANGELO –,⁵³ sind die Figuren in ein Feld eingespannt, das auf der symbolischen Ebene für ihre Vereinsamung und damit aber auch für ihre Souveränität als

50 Halliday (1969/1995), S. 69.

51 Schweitzer (2000), S. 72; Pasolini spricht auch häufig vom »sakralen Stil«, vgl. auch Halliday (1969/1995), S. 92.

52 Vgl. Barthes (1980/1989).

53 Vgl. Barck (2005b), S. 149–160.

Einzelne steht, was wiederum mit Pasolinis Begriff der Sakralität zusammenfällt. Sie sind aus ihrer profanen Umgebung herausgehoben und »geheiligt« durch die Lichtsymbolik der Aufnahmen (»sakrale Aufnahmetechnik«). Pasolinis Figuren und ihre Orte sind in einer bestimmten Weise real und mystisch zugleich. Sein Realismus entspricht im wesentlichen dem Realismus einer religiösen Kunst, so wie Pasolini sie bei seinem Kunstgeschichtsprofessor Roberto Longhi kennengelernt hat. Giotto, Masaccio, Caravaggio sind für Longhi Maler einer archaischen, unmittlbaren Welt – ich werde darauf im entsprechenden Kapitel zu *IL DECAMERON* ausführlicher eingehen. Es ist die »fetischistische Liebe zu den Dingen selbst«, ⁵⁴ die Pasolini dazu bringt, diese zu »weihe« (oder zu entweihen), sie also in ein mystisches Licht – das Gegenlicht seiner Aufnahmen – zu tauchen, das zweierlei anzeigen kann: als Sonne ist es das Licht der Lebendigkeit und des Lebens überhaupt; als blendendes Gegenlicht ist es das Licht der absoluten Göttlichkeit und der göttlichen Macht, die den Menschen vernichten kann. Der Blick in die Sonne zeichnet viele Aufnahmen Pasolinis aus: In *LA RICOTTA* ist es Stracci, der zunächst von der Sonne geblendet wird, als vor ihm die »Magdalena«, eine subproletarische Komparsin, ein Striptease vorführt. In einer der letzten Einstellungen des Films sind es die Zuschauer, die vom Licht geblendet werden, während Stracci am Kreuz stirbt. In *ACCATTONE* sind es die armseligen Plätze, die in ein sengendes, blendendes Weiß getaucht sind. Und in *TEOREMA* (Teorema, I 1968) ist es die heilig gewordene Hausmagd, die über einem Dach schwebend – auch sie bildet eine schwarze Fläche gegen das Weiß des Hintergrunds ab – im Gegenlicht aufgenommen ist. Am Ende zu einer Seherin geworden, bedarf sie der Augen nicht mehr. ⁵⁵

Dieses Auge, das sich der Sonne in all ihrer Glorie öffnet, um sie in ihrer Nacktheit Auge in Auge zu betrachten, ist kein Befund meiner Vernunft: es ist ein Schrei, der mir entfährt. Denn in dem Augenblick, in dem das Leuchten mich blendet, bin ich der Fetzen eines zerbrochenen Lebens, und dieses Leben – Angst und Taumel –, das sich einer unendlichen Leere öffnet, zerreißt und erschöpft sich mit einem Schlag in dieser Leere. ⁵⁶

54 Pasolini (1972/1979), S. 221.

55 Zu *TEOREMA* und dem Topos der Augen, des Lichts und der Blendung siehe Tong, Janice (2001): »Crisis of Ideology and the Disenchanted Eye: Pasolini and Bataille«, in: *Contretemps*, 2 (May), Internetzeitschrift unter: www.usyd.edu.au/contretemps vom 13.12.2007.

56 Bataille, Georges (1953/1999): *Die Innere Erfahrung, nebst Methode der Meditation und Postskriptum*, München: Matthes & Seitz, S. 109.

Diese existentielle Erfahrung des Lichts, die Georges Bataille beschreibt, entspricht der »Leidenschaft für das Leben«,⁵⁷ die Pasolini selbst empfand und die ihn zugleich zu einer provokativen und mystischen Überhöhungen des Lebens führte, zu der »sakralen Aufnahmetechnik« und zu dem »nur scheinbar zufälligen Gegenlicht mit seinen Blitzern«.⁵⁸

Albert Ottenbacher sieht in den vielfältigen Beschreibungen des Lichts im Werk Pasolinis, sei es im Film oder in seinen Schriften, eine »brennende Beschwörung« und einen »geheimen Abwehrzauber«:

Die »glühende Sonne der Mittagszeit«^[59], der »glühende Brei der Mittagssonne«^[60] sind keine zufälligen tageszeitlichen Ereignisse. Sie sind keine Zeichen, sind unmittelbare lebensgeschichtliche Erfahrungen. Sie bedeuten nicht, stehen nicht für etwas. Sie sind ursprüngliches, nicht weiter aufzuschlüsselndes Element.⁶¹

Wiewohl die Protagonisten bei Pasolini immer einer realen, soziokulturell klar definierten Umwelt entstammen, sind sie gleichwohl auch ästhetisch überformte Figuren. Diese Spannung zwischen politischem und künstlerischem Anspruch hat für Pasolinis Gesamtwerk eine essentielle Funktion. Die »Manier« in der Darstellung und die ungeschminkte Realität in den Inhalten werden nur dann verständlich, wenn man den spezifischen Manierismus Pasolinis als ein Verfahren akzeptieren kann. Nur vor diesem Hintergrund läßt sich die Aufladung erfassen, die etwa in der Frontalität seiner Figuren liegt, in der klaren Ausstellung ihrer Körper und Gesichter, die dem Blick der Zuschauer ungeschützt preisgegeben und maniert zugleich sind. Ihre Künstlichkeit hat ihren Ursprung in der, wie Hauser es für den Manierismus formuliert, »Überspannung der Form«, zu der die »sakrale Filmtechnik« führt. Sie ist wesentlich das, worauf die Sprache der *poesia cinema* basiert:

Man spürt die Kamera also aus guten Gründen. Der Wechsel verschiedener Objektive, einmal mit einer 25er, dann einer 300er Optik auf demselben Gesicht, die verschwenderische Anwendung des Zoom mit seinen ganz hohen Brennweiten, die die Gegenstände aufquellen lassen wie zu stark gesäuerte Brote, das ständige, nur scheinbar zufällige Gegenlicht mit seinen Blitzern auf dem Film, die Bewegung der Handkamera, die ausgedehnten Fahrten, die absichtlichen

57 Pasolini in Halliday (1969/1995), S. 41.

58 Pasolini (1967/1983), S. 75. Das Zitat in der vollen Länge siehe weiter unten.

59 Pasolini (1962/1982): *Mamma Roma*, München: Piper, S. 52.

60 Ebd., S. 73.

61 Ottenbacher (o.J.), S. 15; zum Licht bei Pasolini siehe ebd., S. 1ff.

falschen Montagen, die irritierenden Anschlüsse, das endlose Verharren auf einem und demselben Bild etc. etc.: dieser ganze technische Code ist gleichsam aus Überdruß an den Regeln entstanden [...].⁶²

Spätestens angesichts dieser Aussagen, kann man nicht umhin, zwischen dem spezifischen Stil seiner Filme und dem Stil der Manieristen eine Parallele zu ziehen. Es ist nicht nur, wie ich bereits dargelegt habe, die antinaturalistische Wesensart, die beide kennzeichnet, sondern auch ihr Verhältnis zur Wirklichkeit und ihr Bewußtsein der Künstlichkeit, die sie umgibt. Darin läßt sich kein naiver, von vermeintlicher Spontaneität und göttlichen Gaben bestimmter Kunstgestus mehr finden, sondern ein reflexives *Kunstwollen*. Beide – die historischen Manieristen und der Filmmacher Pasolini – schaffen eine sich ihrer ›Künstlichkeit‹ bewußte, von der Naturnachahmung befreite Kunst. Die Realität, auf die sie sich beziehen, ist eine kulturell und medial bereits überformte Realität. Das, was dem postmodernen Rezipienten dabei so selbstverständlich erscheint, muß durchaus als ein Verdienst der Manieristen anerkannt werden, die als erste das Kunstwollen jenseits der Harmonie und der Schönheitsideale in ihren Werken reflektierten.⁶³ Das gilt auch für Pasolinis Filmschaffen, das dezidiert Malerei als eine der wichtigsten Bezugsquellen ausstellt, zumal er sich dabei mit Vorliebe auf eben jene manieristischen Maler beruft.

Die ›Ansteckung‹ seiner Filme mit differenten Bildsystemen manifestiert sich am deutlichsten in einem Typus der Filmbilder, bei dem die Figuren in ein spezifisches Verhältnis zu den sie umgebenden Orten eintreten. Aus der Dialektik von Ort und Figur erwächst Pasolinis filmische Poesie oder der poetische Film. Ihn charakterisiert eine Film-Bild-Ästhetik, an der auch die auditive Seite des Films Anteil hat.⁶⁴ Es sind

62 Pasolini (1967/1983), S. 75.

63 Vgl. Hauser (1964), S. 28ff.

64 Da ich im Kontext der Arbeit nicht im vollen Umfang auf die Bedeutung der Musik in Pasolinis Oeuvre eingehen kann, verweise ich an dieser Stelle auf die Untersuchungen von Jungheinrich, Hans-Klaus (1983): »Überhöhung und Zurücknahme/Musik in den Filmen Pasolinis«, in: Jansen/Schütte (Reihe-Hg.), Pier Paolo Pasolini, S. 35–48; Giusti, Luciano de (2001): »L'oralità poetica nel cinema«, in: Peter Kuon (Hg.), Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolini, Frankfurt/Main (u.a.): Peter Lang, S. 107–114, und Calobretto, Roberto (2001): »Corpi danzanti nel cinema e nella narrativa di Pier Paolo Pasolini«, in: Kuon (Hg.), Corpi/Körper, S. 63–80; die Internetpublikation Molteni, Angela (o.J.): »La musica nei film di Pier Paolo Pasolini. Con qualche cenno ri-

die irrationalen Handlungsweisen der Pasolinischen Figuren, ihre, um mit dem Regisseur zu sprechen, tiefe und schamlose Verzweiflung, die durch die Ästhetik der Orte motiviert ist. Symptomatisch für ihr Dasein ist letztlich nicht die sie charakterisierende Handlung, sondern die Form der Dinge und die Orte selbst, an denen sie existieren. Die piktorale Ästhetik evoziert eine unwirkliche, »kalte« Atmosphäre, in der die Protagonisten isoliert und vereinsamt agieren. Aber es ist zugleich die besondere Lumineszenz der Schwarzweißaufnahmen, ihre fluoreszierende Helligkeit, in die sie eingetaucht sind und die ihnen einen Ausdruck verleiht, der an Erhabenheit grenzt und typisch ist für Pasolinis subproletarische Antihelden wie Accattone oder Stracci. »Ich bin, aber ich habe mich nicht«, die Absage Helmuth Plessners an die Vorstellung von einem souveränen Subjekt,⁶⁵ entspricht sowohl der realen Situation der Subproletarier, wie Pasolini sie sah, als auch ihrer ästhetischen Gestaltung und zwar im Sinne des *effetto dipinto* als einen malerischen oder piktoralen Effekt des Filmbildes. Die Klarheit des von allem Überflüssigen bereinigten Bildes läßt die dargestellten Dinge in einem transzendenten Glanz erscheinen – als eben jene »technischen Sakralitäten«, von denen Pasolini spricht. Vorherrschend sind keine eloquenten und anspruchsvollen Bildkadrierungen oder Raumerweiterungen, an deren Hermeneutiken Pasolinis Meinung nach die Bourgeoisie und das Kleinbürgertum ihr Bildungswissen evaluieren könnten, sondern eine rohe Überschaubarkeit des Bildes. Die Erschaffung des Körpers als kraftvolle, sich ausbreitende Fläche stellt für Pasolini die einzig adäquate Möglichkeit dar, den Menschen in all seiner Menschlichkeit zu präsentieren. An diesem Punkt angelangt, avanciert das planimetrische (Film-)Bild selbst zum Ausdruck des Heiligen und Mythischen. Das Tableau vivant, zugleich profane Manieriertheit und kraftvoller Manierismus, toter Körper und sakrale Planimetrie, verbleibt in diesen antithetischen Dichotomien, die sowohl für die gesamte Filmhandlung, als auch für die spezifische Bildhermeneutik bestimmend sind.

guardante anche alcune scelte pittoriche del poeta-regista«, unter: http://www.pasolini.net/cinema_musicaneifilm.htm vom 11.12.2007.

65 Plessner, Helmuth (1976): Die Frage nach der Condition humana, Frankfurt/Main: Suhrkamp, insb. S. 56ff.

»Laßt uns sie Farben nennen«

»LA RICOTTA war also einfach: ich habe nur genau die Farben reproduziert, die Pontorno und Rosso Fiorentino verwendet haben« – soweit Pasolini selbst.⁶⁶ Aber war es wirklich so »einfach«? Waren es bloße Farb-reproduktionen, die Pasolini mit den beiden Tableaux vivants in den Schwarzweißfilm von LA RICOTTA hineinprojizierte? Und schließlich sagte er auch, daß man, um einen wirklich guten Farbfilm machen zu können, ein Jahr bräuchte: »[...] nur dann könnte man für jedes Bild die richtigen Farben wählen, die Farben, die man wirklich braucht, und nicht die zwanzig, dreißig Farben, die man im Kino immer sieht.«⁶⁷

Pasolini verwendet in LA RICOTTA zum ersten Mal den Farbfilm (Kodak Eastmancolor)⁶⁸ offenbar ohne die stilistischen Probleme, die andere Regisseure bei ihrem Wechsel vom Schwarzweiß- auf Farbfilm mit der Farbe hatten. Aber Pasolini hält daran fest, daß er nicht mehr tat, als lediglich zu reproduzieren. Daß seine lakonische Aussage kaum den Kern seines Interesses an Farbe trifft, wird schnell anhand der Plazierung der Farbszenen innerhalb des Films (Tableaux vivants und der Vor- und Abspann) und Pasolinis künstlerischen wie theoretischen Arbeiten als Maler und Schriftsteller deutlich. Von »einfach« kann man auch angesichts der (nicht nur technischen) Schwierigkeiten, die die ersten echten Farbfilme mit sich brachten, die nicht bloß nachträglich kolorierte Filme waren, kaum sprechen.

66 Pasolini in Halliday (1969/1995), S. 70.

67 Ebd.

68 Es sei nur am Rande angemerkt, daß der häufig in der Literatur verwendete Begriff »Technicolor«, den Pasolini sogar selbst im Zusammenhang von LA RICOTTA benutzt (bspw. in »Messagero«, zitiert in Joubert-Laurencin [1995], S. 84), nur als eine Farbmethapher verstanden werden kann. Als Terminus technicus ist er falsch, denn in LA RICOTTA wurde Eastmancolor verwendet, der im Vergleich zum echten Technicolor sich vor allem durch technische Verbesserungen im Herstellungsverfahren unterscheidet. Technicolor (ein spezielles Dreifarbenverfahren) zeichnete sich durch herausragende Farbintensität aus, die im Laufe der Farbfilmentwicklung als zu künstlich empfunden wurde. Eastmancolor konnte sich neben Agfacolor durchsetzen, wobei er für kräftigere Farben als der letztgenannte stand, und wurde von allen Rohfilmherstellern übernommen. Was blieb, war der *Mythos* »Technicolor« für tiefe, im Ausdruck gesteigerte Farbwiedergabe. Zur Entwicklung des Farbfilms siehe Koshofer, Gert (1988): *Color. Die Farben des Films*, Berlin: Volker Spiess.

Mit dem Aufkommen des Farbfilms sahen die frühen Filmtheoretiker und Cineasten den Untergang des Films als Kunst gekommen.⁶⁹ Was die Filmfarbe für sie damals bedeutete, erinnert deutlich an den Vorwurf, den man der Malerei lange Zeit machte, nämlich den der bloßen Nachahmung der Natur. Ein ganzer Film in Farbe bedeute in den ersten Jahren seiner Entwicklung, das heißt in den 1920ern,⁷⁰ eine »sklavische Nachahmung der Natur«, wie der bekannte Filmtheoretiker Béla Balázs 1924 urteilte.⁷¹ Für Balázs, der seine Abneigung gegen den Farbfilm bereits 1930 als Irrtum korrigierte,⁷² wurde Farbe schließlich zu einer Bewegung (»Bewegungsfarbe«), einer Farbe also, die Suggestionskraft besitzt und damit etwas intensivieren kann, was im Filmbild angelegt ist. Gekoppelt an die Bewegung im Film war die »Bewegungsfarbe« sicherlich von Balázs zu eng gesehen worden, und ohne zu erkennen, daß die Sukzession durch Farbe auch oder gerade, wie Pasolini es später erkennt, in einem formal starren Bildmedium wie die Malerei wirken kann. Zugleich einen Vorzug und einen Nachteil des Farbfilms sah Balázs in der Tiefenwirkung der Farbe, die sich gegen die Fläche in den Raum hinein entwickelt. War dies einerseits positiv zu bewerten, so verhinderte die Farbe gleichwohl das, was Balázs am Film – am Schwarzweißfilm – als Kunst schätzte, nämlich seine Flächigkeit, da sie sich der Montage nicht widersetzte. Im Farbfilm befürchtete er also den Konflikt zweier Strukturen und die zu harte Unvereinbarkeit der in der Montage zusammengesetzten Farben, die einen Bruch in der optischen und narrativen Kontinuität bedeuten würden. Daß man Farbbilder auch flächig gestalten konnte, war für Balázs noch undenkbar, weil er das Farbbild des Films ausschließlich unter dem Begriff der »Bewegungsgestalt« sah:

69 Balázs, Béla (1924/2008): *Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, dort »Dem Farbfilm zum Gruß«, S. 141–143. Zu den frühen Kritikern gehörten neben Béla Balázs auch Vsevolod Pudovkin (»vulgäre Imitation«, 1928) und Rudolf Arnheim (»kunstfremde Forderung nach möglicher »Natürlichkeit««, 1932). Zur historischen Ablehnung des Farbfilms als Verführungskunst vgl. den Aufsatz von Schmidt, Julia/Feindt, Hendrik (1996): »Farbe im Film – Ein traumatisches Verhältnis?«, in: *Frauen und Film: Farbe – Film - Musik*, 58/59 (Juli), S. 59–75. Der Aufsatz schließt mit einer ausführlichen Literaturzusammenstellung zum Thema Farbe und Film.

70 Der erste abendfüllende Spielfilm im Dreifarbenverfahren von Technicolor war *BECKY SHARP* (USA 1935) von Rouben Mamoulian.

71 Balázs (1924/2008), S. 141–143.

72 Vgl. Balázs (1930/2001), S. 107–112 (»Farbenfilm und andere Möglichkeiten«).

Darum dürfen auch in der Farbe nicht die Einzelbilder bereits »gestaltet« werden, weil sie sonst zu abgeschlossenen Gestalten, zu Gemälden werden, die nicht zueinander hinüberleiten. Die eine Bewegungsgestalt zerbröckelt dann in tausend stehende Bilder.⁷³

In der Tat bedeutet diese »Gestaltung der Einzelbilder« eine Gefahr für die homogene Narration, aber sie ist, so wie Pasolini sie als Pasticheverfahren eingesetzt hat, auch eine Möglichkeit des Films, andere visuelle Modelle einzuführen und damit der Filmkunst im Sinne Balázs näher zu kommen. Balázs hielt die Kamerafahrt in die Tiefe für unentbehrlich, denn nur so sah er die Gefahr der Farbfilmbilder, nämlich der Stockung, die einen narrativen »Sprung« auslösen könnte, gebannt.

Die Kamera wird wohl in den Raum, der sich vor ihr öffnet, hineinfahren müssen und so der frontalen Richtung der Montagebewegung eine Tiefenrichtung geben. Die Kamera wird die Tiefen, die sie zeigt, nicht überspringen, sondern sie wird sie zum Premierplan machen, indem die heranfährt.⁷⁴

Pasolini war die Möglichkeit dieses »Sprungs« in seiner kontaminatorischen Funktion offenbar sehr willkommen, um gerade gegen die »leichten Fluten der Bilder ohne Stockung, ohne »Sprung«⁷⁵ anzugehen. Und so setzte er die Kamera in LA RICOTTA vor allem statisch ein. Sie verhält sich distanziert, sie fährt nicht in das Geschehen hinein, sondern bleibt wie ein Bildbetrachter außen vor. In diesem Zusammenhang macht Bertini auf das Objektiv aufmerksam, das die Kamera bei Pasolini in Bewegung versetzt:

Das Objektiv ist vergleichbar mit einem Pinsel in der Hand des Malers, einem leichten und flinken Pinsel, der dennoch die Fähigkeit hat, das schwere, massive Material mit einer strengen Akzentuierung des Helldunkel [*chiaroscuro*] wiederzugeben.⁷⁶

Bertini führt diesen Gedanken nicht weiter aus, doch seine kurze Anmerkung reflektiert in zwei wesentlichen Punkten das Bildverständnis des Regisseurs. Neben der kompositorischen Umsetzung in planimetrische Felder ist es der ästhetische Effekt des *chiaroscuro*, der durch einen dosierten Einsatz von dunklen und hellen Bereichen eine gemäldeähnliche Plastizität erzeugt. Die Dramatik, die damit zum Ausdruck kommt, er-

73 Ebd., S. 108.

74 Ebd., S. 110.

75 Ebd.

76 Bertini (1979), S. 24.

eignet sich zwischen den Flächen, die in den Tableaux vivants zu Farbflächen werden. Um die von Balázs angesprochene Tiefenwirkung der Farbe abzumildern, hält Pasolini die Kamera auf Distanz. Es ist das Zoomobjektiv, das ihm ermöglicht, die Farbe gewissermaßen aufzutragen, ohne dabei den Körper zu dimensionieren. Denn das Objektiv erfäßt und entwirft die Dinge nur an der Oberfläche.

War es das technische Manko, das das Zoomobjektiv für Pasolini interessant machte, so kam ihm ein weiteres technisches Unvermögen bei der Gestaltung der Filmbilder zupass. Dieses Mal war es die *Emulsion* des frühen Farbmaterials, das nur eine relativ geringe Möglichkeit der Tiefenschärfe ausbildete, wodurch es auch dem üblicherweise als unerwünscht empfundenen Ausdruck von Flächigkeit erzeugte. Positiv betrachtet, führte dieses Filmmaterial, das in den ersten Jahren der Farbfilmentwicklung in Kauf genommen werden mußte, zu Experimenten mit filmischen Raumkonzeptionen und damit zu neuen Bildgestaltungen in Farbfilmen der 1960er Jahre.⁷⁷ Insofern LA RICOTTA den Farbfilm ausschließlich auf die Tableaux vivants beschränkt, pointiert er nicht nur ihre »exzentrische Positionierung« im Film, sondern darüber hinaus auch die filmische Umsetzung originärer Gemälderäume. Ganz im Gegensatz zu den frühen Mitstreitern für einen farbfreien Film hat Farbe für Pasolini keine einfache Dimension, die man in bezug auf die vermeintlich natürliche Farbigkeit der realen Welt erklären könnte. Wie man an ihrem Einsatz in LA RICOTTA sehen kann, gleicht Farbe für Pasolini mehr einer enkodierten Form als einer natürlichen Gegebenheit. Zwar haben Farben für ihn eine große Symbol- und Assoziationskraft, hierin stimmt er sicherlich mit Balázs überein, doch gehört Farbe nicht mehr (wie seit der Antike) der Naturanschauung an. »Farbe«, so Michael Kohler, »ist ein Aberglauben. Ein vergangenes, liegengelassenes Rätsel, das nur noch verführt, den Blick zurück ins nunmehr Beschauliche zu wenden.«⁷⁸ Das »Beschauliche« ist bei Pasolini allerdings die bäuerliche, archaische Welt der Bilder, die überall dort zum Ausdruck kommt, wo die ursprüngliche Lebenskraft sich zeigt – das heißt auch im Manierismus eines Pontormo oder Rosso Fiorentino.

77 Vgl. hierzu Bordwell, David (1997): »Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen Europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.), Zeit, Schnitt, Raum, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, S. 26. Bordwell macht darauf aufmerksam, daß der Farbfilm aufgrund seiner geringeren Lichtempfindlichkeit bis heute hin, vor allem bei Studioaufnahmen, eine Unschärfe produziert, die sich bei der Wiedergabe und Austarierung der Hintergründe negativ auswirkt.

78 Kohler, Michael (2000): »›››Mehr Trieb als Bedeutung«. Farbe im Film«, in: Filmbulletin, 42/228, S. 43.

Farben als Transformationen des Lichts, als Modulationen der Fläche und Form und schließlich als bedeutungsträchtige Symbolik, deren Dekodierung jedoch nicht das primäre Anliegen ist, bestimmen bei Pasolini das Interesse am Bild, das von einem ausgeprägten Drang nach Mystifizierung geleitet ist: »Farben, die einem mitten ins Herz strahlen. Farben? Kann man das noch Farben nennen...Ich weiß nicht...«, heißt es in der Szeneneinleitung des Drehbuchs zu LA RICOTTA.⁷⁹ Pasolinis nach eigener Aussage fanatische Verehrung der lebendigen Dinge der Welt, die sein gesamtes Schaffen beeinflusste, findet in der Beschreibung der Farben ihren literarischen Ausdruck:

Wenn ihr Klatschmohn nehmt, der bei Friedhofshitze im Sonnenlicht eines melancholischen Nachmittags gelegen hat, wenn alles schweigt (»denn nie sang eine Frau um drei Uhr Mittags«) – wenn ihr diese Blüten zerstampft, so dringt aus ihnen ein Saft, der sogleich trocknet; nährt ihn ein wenig und verteilt ihn auf einem weißen Leinentuch, und sagt einem Kind, es möge mit einem nassen Finger über diese Flüssigkeit fahren: Dann wird in der Mitte ein ganz blasses Rot erscheinen, fast ein Rosa, doch leuchtend durch das strahlende Weiß des Leintuchs; und an den Rändern wird ein Saum aus kräftigem kostbarstem, kaum verblassendem Rot entstehen; es wird sogleich trocknen, wie auf einer Hand aus Gips... Doch gerade in diesem papiernen Verblassen wird es, tot, seine ganze lebendige Röte erhalten.⁸⁰

Hinter der Beschreibung steht das Bild der *Beweinung* nach Pontormo, so wie sich Pasolini seine filmische Transkription in ein *Tableau vivant* vorstellte. Die Manieriertheit der Sprache gibt den Farbnamen – dem Rot, Grün und Gelb – das Sinnliche zurück, das die Farben im Visuellen unmittelbar haben, »damit man mehr sieht als man weiß«, wie Frieda Grafe es ausdrückt.⁸¹ Auffällig an der Metaphorik der Beschreibung ist, daß erst der Tod das Leuchten der Farben wenn nicht hervorbringt, so doch manifestiert. Der Tod ist es auch, der die farbenprächtige Darstellung der *Kreuzabnahme* thematisch bestimmt – und es ist auch der Tod, den Pasolini als Metapher für die Montage verwendet:

Der Tod bestimmt das Leben – so empfinde ich [...]. Wenn das Leben zu Ende ist, gewinnt es einen Sinn; bis zu diesem Augenblick hat es keinen; sein Sinn ist aufgeschoben und daher zweideutig. Um ehrlich zu sein, muß ich jedoch hinzufügen, daß der Tod für mich nur wichtig ist, wenn er nicht durch Vernunft ge-

79 Pasolini, Pier Paolo (1965/1990): *Alí mit den blauen Augen. Erzählungen, Gedichte, Fragmente*, München (u.a.): Piper, S. 89.

80 Ebd.

81 Grafe, Frieda (1988): *FarbFilmFest*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, S. 18.

rechtfertigt und erklärt wird. Für mich ist der Tod der Augenblick des Epischen und Mythischen.⁸²

Sterbend entäußert sich der Klatschmohn – der ein vitalistisches und alchimistisches Pulver ist – auf der Leinwand des Bildes. Dies geschieht nicht als Abglanz eines Gewesenen, sondern geradezu als das Lebendige selbst. In der Farbe auf der Leinwand ist »seine ganze lebendige Röte *erhalten*«. Statt der im Namen beanspruchten Lebendigkeit des *Tableau vivant* ist es der Tod, der die Lebenden Bilder ihrem Wesen nach begleitet. Die »Farbwerdung« der Blume ist zwar mit dem Sterben verbunden, aber sie muß zuallererst als ein transformatorischer Vorgang verstanden werden, in dem eine mystische Aufladung der lebendigen Dinge stattfindet. »In der Friedhofshitze eines melancholischen Nachmittags...«, liest man bei Pasolini, und an einer anderen Stelle: »...abends, wenn die Glocken läuten, die Frauen auf den Türschwellen singen, und die Nacht sich über die noble Stille des Gartens legt.«⁸³ Hier ist ein magisches, ein alchimistisches Moment zu spüren,⁸⁴ in dem die Realität in die Farbe eines Bildes transformiert wird. Bei Pasolini entsteht aus der Farbe eine okkulte Substanz, die einem Lebenskondensat entspricht. Der Vorgang der Farbwerdung wird selbst zu einem priesterlichen Ritus gesteigert, bei dem die Prozedur des visuellen Konglomerats von Realität und Magie vollzogen wird. Strahlend weiß, und damit bereits als immaterielles, überirdisches Licht konnotiert, ist der Untergrund, die Leinwand, auf der die *unschuldig* aufgetragene Farbe ihre Fähigkeit entfaltet. An dieser Stelle wird noch einmal der magische Mimesisbegriff deutlich, der meiner Ansicht nach Pasolinis Bildverständnis – Gemälde und Filmbild – bestimmt:

Das Grün... Das Grün ist das Blau der Blätter des Bassins... Abends, wenn die Glocken läuten, die Frauen auf den Türschwellen singen, und die Nacht sich über die noble Stille des Gartens legt, wie der Schatten eines Gewitters: Die Blätter schwimmen reglos unter der Wasseroberfläche und färben sich immer blauer, bis sie grün werden. Aber, ist es Grün oder Blau? So haben sich jahrhundertlang gewisse grausame Soldaten gekleidet, Landsknechte oder die SS, und sind losgezogen, um die Beinhäuser der Welt mit der Erinnerung an diese Kleidung zu füllen – verborgen im Dämmerlicht eines Gewitters.⁸⁵

Die Unentschiedenheit der Farben, die Pasolini thematisiert, mutet nur dann paradox an, wenn man die standardisierte Farbenlehre zum Aus-

82 Pasolini in Halliday (1969/1995), S. 62.

83 Pasolini (1965/1990), S. 89.

84 Vgl. Kohler (2000), S. 43–48.

85 Pasolini (1965/1990), S. 89–90.

gangspunkt nimmt.⁸⁶ Pasolinis Beschreibung wirkt dagegen wie ein Gegenentwurf zu dem rationalen Verständnis von Malfarben, das Imdahl zum Ausdruck bringt, wenn er meint, daß »man mit Rot nicht ein Grün malen, wohl aber mit roter wie mit grüner Farbe eine Figur zeichnen [kann].«⁸⁷ Zeichnung, Konturziehung und Bestimmung der Figur von den Rändern her entsprechen nicht dem Pasolinischen Modell der planimetrischen (Film-)Bilder, das wiederum an die Farbideen der Manieristen angelehnt ist. Farbe bedeutet hier in erster Linie eine von ihrem Gegenstand befreite Fläche, doch ist sie damit nicht befreit von dem, was sie ehemals »bekleidete«. Als Soldaten- und SS-Bekleidung zum Beispiel kann die Farbe nicht nur Grausamkeit bedeuten – sie kann grausam *sein*. Von hier aus gedacht, kann man durchaus mit Grün auch Blau malen:

Doch neben dem Blau, das sich in den Adern und dem Samt der Wasserblätter grün färbt, bleibt noch das wirkliche Grün: das derbe Grün der Heilkräuter, leicht braungefleckt von der etwas schlammigen Erde.⁸⁸

Pasolinis Farbewürfe in den filmischen Tableaux vivants evozieren einen Kult des Metaphysischen, mit dem der Regisseur die lebendigen wie unbelebten Dinge überformt. Ihr symbolisches Gewicht ist kaum zu spüren, auch wenn das Gefühl der Enkodierung jede Farbnote begleitet. Mit der Malerei im Film verläßt Pasolini die tradierte, akademische Farblehre und versucht, (wie in der Sprache) den lebendigen Wurzeln der Dinge näher zu kommen. Die Farbe wird, so Kohler, zum »Medium der generellen Wandelbarkeit der Welt.«⁸⁹ Der Vorgang, bei dem die Farben des Gemäldes in das Tableau vivant des Films kolportiert werden, ist nicht, wie zunächst behauptet, bloß ein Kopieren nach dem »Schnittmuster«, das ihm Pontormo liefert. Es ist Pasolinis eigener »Farbauftrag«, der sich über den Schwarzweißfilm von LA RICOTTA legt. Verbleibt man in dieser Metaphorik, so wirkt das Gemälde mit seinen Farben wie eine Emulsion, die durchlässig genug ist, um das Schwarzweiß des »Maluntergrunds«, den Film über den hungrigen Stracci als symbolischer Träger dieser Mal-schicht nämlich, durchscheinen zu lassen.

86 Zu den Primärfarben zählt neben Grün und Blau noch das Rot, das Pasolini an erster Stelle beschreibt; auf dieser Farbpalette bauen die meisten heute in Anwendung befindlichen digitalen Farbdarstellungen, was man als das RGB-Verfahren bezeichnet; ein anderes (Druck-) Verfahren ist das CMYK, das auf vier Farben basiert: Cyan, Magenta, Yellow und Black.

87 Imdahl (1980/1996), S. 56.

88 Pasolini (1965/1990), S. 89–90.

89 Kohler (2000), S. 44.

Die Wirksamkeit der Farben, »*die einem mitten ins Herz strahlen*«, bewegt sich entlang der für Pasolini typischen Bipolarität von einem als sakral verstandenen Realismus und einer bäuerlich-subproletarischen Sakralität. Ich habe versucht, darzulegen, daß es im Werk Pasolinis gerade um die vermeintlichen Unvereinbarkeiten und ihre Potentialität im Zusammenwirken geht. Wenn also die subproletarischen Protagonisten von ACCATONE, MAMMA ROMA und vor allem von LA RICOTTA von einem strahlenden Licht erfaßt werden, der sie heilig und schuldig zugleich spricht, so ist die Farbe der Gemälde gleichzeitig Überfluß und Magie in einem.

Für Pasolini ist der Film dasjenige Medium, in dem sich die Personen und Gegenstände durch sich selbst auszudrücken vermögen und auf diese Weise mit ihrem Bild in eins fallen.⁹⁰ Am Ende eines fiktionalen Dialogs mit Umberto Eco zu der Frage nach dem Code eines Zeichensystems führt Pasolini zusammenfassend an: »In der Schichtung der Systeme bietet sich das untere System als Material für die ›doppelte Gliederung‹ des darüberliegenden Systems an.«⁹¹ Auf die Tableaux vivants von LA RICOTTA bezogen, ist es das Gemälde, das den unteren Code der Tableaux vivants darstellt, auf den Film bezogen, ist es gleichzeitig der noch vor dem Film legende Code. Man muß hierbei die »doppelte Gliederung« bemühen, von der Pasolini gegenüber Eco spricht, da es im Pasolinischen Bildersystem immer um ein zweifaches geht: um den Körper des Schauspielers, der das Tableau vivant und sich selbst durch sich selbst darstellt, und um das Bild von Pontormo (oder Rosso Fiorentino) als vor-kinematographischen Bildkörper, der aber kein lebender, sondern im positiven Sinne gedacht, ein toter, nämlich ein bedeutungsgenerierter ›Körper‹ ist. Weil der physische Körper der Last des Bildes – seines unteren Codes – nicht standhalten kann, brechen die Schauspieler des Tableau vivant unter dem lebendigen Körper des Christus-Darstellers zusammen. Wohin-gegen der ›Bildkörper‹ den toten ›Körper‹ Christi tragen kann. In der Sequenz des auseinanderfallenden Tableau vivant visualisiert Pasolini das Auseinanderbrechen zweier aufeinander bezogener Systeme.

Pasolini beschwört an vielen Stellen seiner Kinotheorie, die für ihn eine Semiologie der Wirklichkeit darstellt, unermüdlich die archaische Kraft der eidetischen Suggestion. Das Bildzeichen, das der Film ist, besitzt für ihn eine lebendige Kraft, die in der Reproduktion der Wirklichkeit begründet liegt. Die Wirklichkeit des Gemäldes kann jedoch nur ästhetisch erreicht werden – hier gibt es keine Wirklichkeit der Körper, sondern nur die Wirklichkeit der Farben. Um die beiden Wirklichkeiten

90 Pasolini (1972/1979), S. 229–236 (»Ist Sein natürlich?«).

91 Ebd., S. 265–274, Zitat S. 274 (»Der Kode des Kodes«).

zusammenzubringen, muß der ›wirkliche‹ Körper des Schauspielers tot sein. Die letzte Einstellung der Geschichte – der tote Stracci am Kreuz – und die letzte Einstellung des Films – das Stilleben des Abspanns (Abb. 39) – machen deutlich, mit welcher Konsequenz Pasolini diese Bildwerdung verfolgt. Auf diesen Aspekt werde ich noch genauer eingehen, doch zunächst noch abschließend auf die Farbe zurückkommen, die Pasolini den Gemälden der Altäre ›entliehen‹ hat.

Als Film-Bilder sind die Tableaux vivants enkodierte Malflächen, enträumlichte Räume und entzeitlichte Zeitzustände, um zwei Begriffspaare von Dietmar Kamper zu verwenden.⁹² Sie haben ihre eigene Realität, die Pasolini mit einer mythischen Bedeutung auflädt und, den Gemälden vergleichbar, ihre Zeit auf Dauer stellt. Im arretierten Bild schwebt der vom Kreuz abgenommene Christus für immer in seiner labilen Stellung und die trauernde Muttergottes ist für immer in der Klagegegeste gehalten. Hier gibt es kein Ankommen und kein Aufhören, kein Zeitvergehen im Sinne einer sukzessiven Bewegung von einem Punkt zum nächsten. Die Zeit, die in einem piktoralen Bild zum Ausdruck kommt, ist die Bergsonsche *durée*, jener subjektive Zeitfluß, der nicht meßbar und damit auch endlos ist. Eine solche *durée* haftet der Farbe in LA RICOTTA an, die dem Zuschauer die durch sie zum Ausdruck kommende ›Bewegung der Zeit‹ als seine eigene Zeitempfindung anzeigt. So konstituiert das Rot beispielsweise nicht in erster Linie den räumlichen Vordergrund, wie man aus der Wahrnehmungspsychologie weiß, da es vor allen anderen Farben zu liegen scheint, sondern ein zeitliches ›Zuerst‹. So macht der Einsatz der Farbe die Tableaux vivants zu einem demonstrativen *Zeit-Bild* im Film, dessen ›Bewegung‹ in der *durée* liegt. Der Tod, der nach Pasolini aus dem Leben, das als eine endlose Einstellung zu denken ist, das planimetrische, enkodierte Bild entstehen läßt, suspendiert die sukzessive Bewegung und damit die sukzessive Erzählperspektive des von Pasolini abgelehnten prosaischen Films. Nicht der Körper verlebendigt das Bild, sondern allein die Farbe. Erst die Farbgebung, auf die Pasolini nicht umsonst in langen Passagen des Drehbuchs eingeht, gibt den Bildern ihre unmittelbare Wirkung zurück. Darin meistert er die Aufgabe, die der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer in bezug auf die Malerei im (Farb-)Film postuliert: »[...] durch die historisch gewordenen Bildelemente hindurch zur ursprünglichen Konzeption vorzustoßen.«⁹³

92 Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.) (1984): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

93 Kracauer, Siegfried (1938/1974): »Film und Malerei«, in: Ders., Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 55, (Originaltext erschien in der »N.Z.Z.« vom 15.05.1938).

Die Farbmystik nach Pasolini

Man könnte zusammenfassend sagen, daß Pasolinis filmische Tableaux vivants im wesentlichen Farbimaginationen sind. Nicht illuminierte lebendige Körper sollen hier entstehen, vielmehr sakral inszenierte oder mystische Farbkörper, ähnlich den Klangkörpern in der Musik:

Dieses Gelb und dieses Rosa – welche die große Leere der Körper füllen, die an den Rändern von Klatschmohn, Trester, Erdbeeren und Wasserblättern schäumen –, sind keine Farbtöne, sondern ein Hauch: ein zarter, unregelmäßiger und mächtiger Hauch wie ein unauslöschlicher Feuerschimmer oder Sonnenlicht, das auf ein hügel- oder turmförmiges Rauchgebilde fällt.⁹⁴

Es ist verblüffend, wie groß die Ähnlichkeit zwischen Pasolinis filmischen und gemalten Bildern ist, die offenbar beide durch die gleiche Vorstellung von einer ihnen innewohnenden, nach Pasolinis Empfinden magischen Kraft bestimmt sind. Zu den charakteristischen Papierarbeiten Pasolinis gehören fraglos die Porträts von Maria Callas: Auf einem größeren Blatt Papier entwarf Pasolini mehrere sich in Form und Ausführung ähnelnde Profile der Sängerin, die er mit einem Fettstift äußerst sparsam zeichnete – »nüchterne, flinke Notizen«⁹⁵ – und in geometrischen Dreier- oder Viererreihen anordnete. Als nächstes ließ Pasolini das Gezeichnete mit unterschiedlichen Stoffen und Substanzen kontaminieren. Sein langjähriger Freund Giuseppe Zigaina beschreibt, wie Pasolini bei solchen zumeist spontan entstehenden Zeichnungen alles benutzte, was an seinem typischen »Arbeitstisch« vorzufinden war:

Es handelt sich hier fast immer um eine Tafel, an der eben ein Essen stattgefunden hat; Obst, Brot und Wein sind noch da, meistens auch Blumen und bisweilen brennende Kerzen – von diesem Tisch also nimmt er eine Rose, drückt die Blütenblätter auf der Schläfe des gezeichneten Gesichts aus, färbt die Wangen mit den zerdrückten Kernen weißer Trauben, schüttet auf Haare etwas Rotwein und läßt manchmal – man beachte – auf all diese wasserlöslichen Substanzen von einer brennenden Kerze Wachs tropfen.⁹⁶

94 Pasolini (1965/1990), S. 90.

95 Zigaina, Giuseppe (1987/1989): Pasolini und der Tod. Mythos, Alchimie und Semantik des »glänzenden Nichts«. Eine Studie, München: Pieper, S. 46, siehe dort auch die Abbildung der Zeichnung.

96 Ebd.; Zigaina entwirft in seinem Text das Bild von Pasolini, das einem Künstler-Propheten gleicht, der die Welt mit den Augen eines Alchimisten betrachtet, für den der Tod ein entsprechender finaler Schritt ist, um das bisherige Leben in einen anderen, einen synthetischen »Aggregatzustand« zu bringen. So vermutet Zigaina, daß Pasolini, der 1975 brutal ermordet wurde, in gewissem Sinne auf seinen eigenen Tod hingearbeitet hat.

Schließlich wurde das Blatt entlang der Bildfelder mehrfach gefaltet, und so zusammengelegt, daß sich die darauf ausgeschütteten Stoffe in Quadrate verteilten. Beim Entfalten der Zeichnung ergaben sich neue, unvorhergesehene Farbstrukturen und Verwischungen, die die Zeichnung entscheidend veränderten. Zigaina setzt diese ›Regeneration‹ der Zeichnung einem alchimistischen Prozeß gleich, bei dem verschiedene chemische Verwandlungsstufen zu einem magischen, mystischen oder, wie Pasolini es häufiger bezeichnet, ›sakralen‹ Ergebnis führen. Ein mittelalterlicher Text, auf den Zigaina in seinen Recherchen gestoßen ist, läßt den Kontext der spezifischen Pasolinischen Mystik deutlich: »Zerreibe den Stein zu einem sehr feinen Pulver, und bringe [dieses] in klarsten, himmlischen [coelestino] Essig, und sofort wird [es] gelöst zu philosophischem Wasser.«⁹⁷

Eine weitere mittelalterliche Alchimiebeschreibung, die Carl G. Jung in seiner *Psychologie der Alchemie* zitiert, unterstreicht die Funktion des Schmelztiegels als einen Ort, an dem die ansonsten nicht miteinander zu vereinbarenden Substanzen zu einer neuen Form oder einem neuen Zustand finden.⁹⁸ Dazu im Vergleich Pasolinis eigene Auffassung aus dem Gedichtband *Poesia in forma di rosa*:

...ich erfreue mich derselben Freude, wie bei der Saat,
mit der Glut, die Mischung von unversöhnlichen
Materialien schafft, Magma ohne Amalgam...⁹⁹

Für Pasolini muß das Medium Film selbst als eine solche »Mischung von unversöhnlichen Materialien« vorgekommen sein, wenn im Projektorstrahl des Filmapparats, der auf gewisse Weise auch ein Aufnahmegerät ist bzw. im technischen Ursprung es war, sich etwas neues, ein neues Bild herauskristallisiert und in diesem Sinne materialisiert. Der Film wird also verstanden als ein »Magma ohne Amalgam«, als ein Bildmedium, das aus anderen Bildern und anderen ›Stoffen‹ erzeugt wird: aus den Gemälden und den imaginierten Bildern der Tag- und Nachträume, aus der Musik und der Sprache. Wie Pasolinis Zeichnungen, so bedürfen die ›neuen‹ Bilder nicht nur einer Trägerschicht, sondern auch eines Fixativs, das sie zusammenhält. Beides scheint der Film leisten zu können

97 Zigaina zitiert dieses Stelle nach Jung, Carl Gustav (1937/1984): *Psychologie und Alchemie II. Erlösungsvorstellung in der Alchemie*, Olten, Freiburg i. Br.: Walter Verlag, S. 18.

98 Vgl. ebd., S. 28.

99 Pasolini, Pier Paolo (1964): *Poesia in forma di rosa*, Milano: Garzanti, S. 196; hier in der Übersetzung von Bettina Kienlechner in Zigaina (1987/1989), S. 46.

– »Kino machen«, so Pasolini, »heißt auf brennendes Papier schreiben.«¹⁰⁰ Auch hier begegnet uns wieder die Alchimie. Man erinnere sich noch einmal Pasolinis Farbbeschreibungen der Gemälde:

Wenn ihr Klatschmohn nehmt, der bei Friedhofshitze im Sonnenlicht eines melancholischen Nachmittags gelegen hat, wenn alles schweigt [...] und an den Rändern wird ein Saum aus kräftigem kostbarstem, kaum verblassendem Rot entstehen; es wird sogleich trocknen. [...] Doch gerade in diesem papiernen Verblassen wird es, tot, seine ganze lebendige Röte erhalten.¹⁰¹

Diese Verwandlung von lebendigen Dingen in lebende Farbe geschieht in der Malerei im Sterbensprozeß, in dem das Essentielle der Dinge herausgezogen wird und übrig bleibt, und wodurch die Farbwerdung an der ›Sakralität der Dinge‹ teil hat. Nun versucht in *LA RICOTTA* der innerfilmische Regisseur, jener doppelt konnotierte Welles/Pasolini, eine ähnlich magische Bewegung vom Altargemälde zu den *Tableaux vivants* zu vollziehen, um auf diesem Weg zu einer lebendigen Passion Christi zu gelangen. Dieser Versuch, mittels der Farbe an der Sakralität des (Altar-) Gemäldes teil zu haben, ist auch in *Antamoros CHRISTUS* zu beobachten, denn hier hat man tatsächlich die Farbe auf das Zelluloid des Films aufgetragen, wie Abate berichtet.¹⁰²

Farbe als Saboteur

Der Farbe in *LA RICOTTA* kommt außer der strukturellen oder der ›mystischen‹ Umwandlung des Filmbildes noch eine besondere Aufgabe der Sabotage zu, nämlich der Verunklarung jener anfänglich klaren Zuordnungen von Natürlichkeit und Künstlichkeit. Im Vergleich zu dem Hauptfilm wirkt die Farbe der *Tableaux vivants* weitaus artifizieller als die in Schwarzweiß gehaltenen Filmaufnahmen. Weit davon entfernt, natürlich oder realistisch zu sein, wie ihre ersten Gegner befürchteten, bekommt die filmische Farbe inmitten des kontrastreichen Schwarzweiß eine beinahe surrealistische, traumhafte Impression. In diesem Punkt scheint Pasolini Siegfried Kracauers Empfehlung zu verwirklichen, die der Filmtheoretiker schon 1937/38 in seinen Farbfilmkritiken äußerte. So heißt es dort, der Filmemacher möge sich an Gemälde halten, weil diese

100 Pasolini (1972/1979), S. 232.

101 Pasolini (1965/1990), S. 89.

102 Abate (2002); siehe auch Kap. I dieser Arbeit (*Antamoros CHRISTUS*).

die bloße Reproduktion der Phänomene blockieren.¹⁰³ Durch das Studium der Malerei oder wie in einigen Fällen unmittelbar durch die Umsetzung der Gemälde könne die Farbe im Film zu sich selbst kommen und es darin den Gemälden gleichtun, indem sie »aus der Verworrenheit des Klischees herausbricht.«¹⁰⁴ Kracauer erwähnt lobend den Film *GARDEN OF ALLAH* (Garten Allahs, USA 1927, Rex Ingram), in dem interessanterweise nur kurze Farbpassagen bei einem ansonsten in Schwarzweiß gehaltenen Gesamtfilm realisiert wurden. Doch hätte er bei seiner Empfehlung sicherlich nicht mit einem solchen Sabotageakt gerechnet, in dem das nach einem Gemälde entworfene Filmbild die Künstlichkeit des Schwarzweißfilms geradezu in Natürlichkeit ummünzt.

In diesem umgekehrten Relationsverhältnis ist Farbe etwas Artifizielles, Schwarzweiß bekommt hingegen einen Original- und Wirklichkeitscharakter, was gleichzeitig zur Moralisierung der Inhalte führt: Angesichts der Passion Straccis, die sich in dem sakral inszenierten Licht des *chiaroscuro* ereignet, wird die Passion in Farbe zu einer Veranstaltung »made in Hollywood« – die Farbe wird zum Konsumkitsch. Auf die *Tableaux vivants* übertragen, bezieht sich die Kritik auf ihre sinnentleerten, konsumistischen Posen einer Gesellschaft von Pin-up-Bildern. Darin den christologischen Erlösungsgedanken zu verorten, bedeutet eine Profanisierung, und dramatischer ausgedrückt: eine Entweiheung der Bilder-Orte, an denen die Passion (noch) stattfindet. Um so mehr, da die Vereinnahmung der sakralen Themen durch die *Tableaux vivants* unter dem Postulat der Ästhetisierung geschieht, und damit zu einem absurden Maskenspiel an der Schwelle zur tödlichen Erstarrung zu werden droht. Die vermeintliche Vervollkommenung des Lebens durch die Annäherung an die Kunst, die das *Tableau vivant* perfektionierte, hatte »nur die Schönheit, nicht die Bitterkeit [der] Tränen, nur die malerische, nicht die jammernde Stellung«¹⁰⁵ hervorzukehren. So auch *LA RICOTTA*, wo Stracci einen »ästhetischen« Tod am Kreuz eines *Tableau vivant* erleidet und die Passion ihrer immerwehrenden Vergegenwärtigung beraubt, das heißt sie vulgarisiert, indem er sie realisiert. Aber der Ort ihrer Aktualisierung, das wahre Lebende Bild, konnte nicht im ästhetisierten Zeichen liegen. Vielmehr mußte er im Leben selbst, in »der Bitterkeit der Tränen«, welche die Passion begleitet, neu situiert werden.

103 Vgl. Kracauer, Siegfried (1937/1974): »Zur Ästhetik des Farbfilms«, in: Ders., Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, S. 48–53 (Originaltext erschien in »Das Werk« vom Sep. 1937 unter dem Titel »Über den Farbfilm«), und Kracauer (1938/1974), S. 53–61.

104 Kracauer (1937/1974), S. 52f.

105 Paul (1927), S. 217f. Siehe auch das Kap. I dieser Arbeit.

Die tägliche Passion der Armen ereignet sich also im Helldunkel des *chiaroscuro*. Nüchtern fällt hier der Schlagschatten und verdunkelt das eben noch bis ins Unerträgliche ausgeleuchtete Gesicht des Komparsen am Kreuz. Die Großaufnahmen und Naheinstellungen bei Pasolini sind als Orte echter Verlassenheit inszeniert. Ihre Differenz zu den Tableaux vivants in Eastmancolor ist kaum größer zu denken. Schwarzweiß versus Farbe – in diesen beiden Termen konstatiert sich der Unterschied von vermeintlicher Authentizität versus ausgestellte Künstlichkeit.

Entsprechend der Mise-en-abyme oder der Metapher des Wiederkokchens, dem sich der Käse *ricotta* verdankt, gibt es in LA RICOTTA immer auch eine komplementäre Seite der Motive. Gemäß diesen beiden verwandten Prinzipien hat auch die Farbe der Tableau-vivant-Sequenzen eine zweite, tiefer liegende Bedeutung. ›Wiedergekocht‹ symbolisiert die Farbe nicht mehr den religiösen oder kulturellen Ausverkauf, sondern die Möglichkeit zur Befreiung von dem Automatismus einer bilderproduzierenden Maschinerie. Einer Maschine also, zu deren Aufgabe gleichermaßen das Ordnen, Klassifizieren und Ausweiden von Bildern gehört. Diese einmal verbrauchten Bilder sind scheinbar aus dem kulturellen Fundus eliminiert. Sie werden entweder obsolet oder fallen dem unaufhörlichen Kreis der Wiederholung anheim. Passionsdarstellungen gehören zu den meist kanonisierten und damit vom Kitsch am stärksten bedrohten Bildern. Im System der Mise-en-abyme erhält die Farbe der Tableaux vivants, die Pasolini in seinem Sinne noch einmal lyrisch nachzeichnet, ihre Ursprünglichkeit zurück: Sie wird wieder zur Farbe der Manieristen, womit sie über die bloße Naturnachahmung hinausweist und damit auch wieder zur Farbe des Altarbildes wird. Als Störung im Fluß der Schwarzweißbilder exponiert die Farbe den *effetto dipinto*, der die festgesteckten Grenzen des narrativen Filmbildes durch seine ›Verunreinigung‹ des Stils wieder porös und für andere Einflüsse durchlässig macht.

Schließlich ist es Pasolini selbst, der sein Alter ego, den innerfilmischen Regisseur – und damit sich selbst – in Schutz nimmt, wenn er dem imaginierten Publikum im Drehbuch erzählt, warum er dem Leser so lange Beschreibungen der Farben zumutet:

Warum habe ich so darauf bestanden, kultivierten Personen das Gemälde von Pontormo und seine Farben zu beschreiben? Weil, um gegen die Produzenten, die Kapitalisten, das Kapital zu rebellieren, muß man entweder eine schwierige, spezialisierte, selbst dann wenn sie wahnsinnig ist, und raffinierte Kultur benutzen: im ganzen nicht integrierbare ... aber greifen wir noch nicht vor: wir werden es bei der letzten Szene sehen.¹⁰⁶

106 Zitiert in Joubert-Laurencin (1995), S. 88.

Mit der Doppelwendigkeit der Objekte und ihren symbolischen Bedeutungen verläßt Pasolini das Terrain der prosaischen oder narrativen Gradlinigkeit eines Mainstreamkinos. Das *Mise-en-abyme*, das *Pastiche* oder die *Kontamination* – sie alle sind, trotz ihrer im einzelnen unterschiedlichen Ausformulierungen, tragende Säulen einer Filmästhetik, die die Pasolinische *poesia cinema* bestimmt. *LA RICOTTA* ist weit davon entfernt, bloßer Bilderclash zu sein, in dem sich Filmbild und Kunst als Paragone gegenüber treten: »Vorfahren sind weder ein Alptraum, noch gehören sie der Geschichte an«, sagt Frieda Grafe und trifft damit den Kern Pasolinischer *Kontamination* als eines Aktualisierungsverfahrens.¹⁰⁷ Entsprechend diesem Prinzip haben auch die *Tableaux vivants* ein »zweites Gesicht«, das an einem (innerfilmisch betrachtet) imaginären Ort sichtbar wird.

Die imaginären Orte der Bildverwandlung

Anders als die Schwarzweißszenen, die unzweideutig in der realen Gegend der Borgate spielen, finden die Aufnahmen der *Tableaux vivants* an einem unbestimmten Ort statt. Der abrupte Wechsel von Schwarzweiß zu Farbe soll irritieren, denn hier findet eine gravierende Verschiebung vom Realen ins Imaginäre statt. Wo der Sitz der Bildnachstellung ist, bleibt unklar: Man hört Stimmen des Regisseurs und seiner Assistenten aus dem Off, ein Musikband wird abgespielt, eine schmale künstliche Bühne ist besetzt von stark ausgeleuchteten, in starren Posen verharrenden Schauspielern. Unterstützt wird dieser schwebende, ortlose Zustand der *Tableaux vivants* durch den harten Montageschnitt, der den Gegensatz mit all seinen Implikationen von Schwarzweiß- und Farbaufnahmen betont, ohne den narratologisch häufig präferierten weichen Übergang zu wählen. Unvermittelt erscheinen die Schauspieler, die man noch aus der grellen Realität des Schwarzweißfilms her kennt, in der farbigen Welt einer nicht weiter definierten »anderen Seite«.

Diese Orte der Farbe sind die Kehrseite jenes Schwarzweißfilms, der seine dokumentarische Wahrheit evident machen will und das Kino der Dokumentarfilme, das *Cinéma Vérité* oder das amerikanische Pendant *Direct Cinema* der 1950er bis 1960er Jahre, zitiert. Dagegen handelt es sich bei den Farbszenen um Imaginationsräume, die zum Ort mystischer Verwandlungen vom Filmbild zum filmischen *Tableau vivant* und noch einmal zum Gemälde werden. »Es ist meine Art, die Realität wie eine

107 Grafe, Frieda (2002): *Filmfarben*, Berlin: Brinkmann & Bose, S. 34.

sakrale Erscheinung zu sehen«, sagt Pasolini,¹⁰⁸ und hier entsteht aus der sakralen Erscheinung der Farbe die Realität eines lebendigen Bildes.

In der Metamorphose der Farbe spiegelt sich die Metamorphose der Schauspieler wider. Ihre Verwandlung vollzieht sich nur in Farbe, denn die Ästhetisierung der Körper im Versuch der Bildwerdung scheitert an dem Einbruch der Bewegung – der des Filmbildes wie der im Filmbild – und das heißt an der Lebendigkeit der Körper, die unter dem realen Gewicht eines Christusdarstellers zusammenbrechen (Abb. 37). Ihre Verwandlung zu piktoralen Figuren eines Altarbildes mißglückt also im Verkörperlichungsversuch, nicht aber in der mystischen Bedeutungsaufladung, an der sie – wenn auch nur kurz – durch die Farbe partizipieren.

»[...] Laß uns sie Farben nennen...«, schreibt Pasolini in dem Drehbuch,¹⁰⁹ und kennzeichnet damit einen Mangel der Sprache, die nicht dem gerecht werden kann, was durch die Farben von Pontormo und Rosso Fiorentino unmittelbar zum Ausdruck kommt. Der Ort, an dem aus Farbe Bildersprache wird, ist ein dunkler, unbestimmter Ort, den nur ein diffuses, quellenloses Licht ausleuchtet. Bezeichnenderweise nimmt auch Jean-Luc Godard eine ähnliche Situierung der Tableaux vivants in seinem Film *PASSION* (*Passion*, F 1982) vor, wenn er die Lebenden Bilder in eine unüberschaubar große (Fabrik-)Halle setzt, um dort dem »Geheimnis der Gemälde« – der Farbe und dem Licht – unter anderem am Beispiel von Rembrandts *Nachtwache* nachzugehen.¹¹⁰ Dafür verdunkelt er zunächst den Ort der Tableaux vivants, um dann jeweils nur ein Detail oder eine Gruppe im Spotlicht aus der Dunkelheit farbig hervorzuholen. Godard versucht also in der Vermittlung durch die Tableaux vivants der »Sakralität« der Gemälde auf die Spur zu kommen, Pasolini hingegen macht deutlich, daß es die Struktur ist, was das »Sakrale« am Bild ausmacht.¹¹¹

108 Pasolini in einem Interview im französischen Fernsehfilm PASOLINI L'ENRAGÉ (Pasolini, der Zornige; Jean André Fieschi. Erstausstrahlung im französischen Fernsehen am 15.11.1966), abgedruckt in: *Pasolini* (1994), S. 6.

109 »Chiamali colori« ist in der deutschen Textversion mit »Kann man das noch Farben nennen...« übersetzt, vgl. Pasolini (1965/1990), S. 89.

110 Vgl. Paech, Joachim (1989); Müller, Jürgen E. (1997): »Jean-Luc Godard und die Zwischen-Spiele des Films«, in: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hg.), *Godard intermedial*, Tübingen: Narr, S. 108–127.

111 Vgl. Pasolini im Interview mit Jean André Fieschi, in: *Pasolini* (1994), S. 6.

Körper haben und Bild sein

REGISSEUR (off-screen): Kamera ab!

KLAPPENMANN (off-screen): Vierhundertzweiundvierzig, die Erste.

REGISSEUR (off-screen): Action!

FIGUR VON HINTEN IN FARBE: Maria, Maria!

REGISSEUR (off-screen): Nicht so ... wiederholen Sie es ... verzückter, frommer...

FIGUR VON HINTEN IN FARBE: Maria, Maria!

REGISSEUR (erregt, off-screen): Stopp! Ich habe Ihnen gesagt, Sie sollen still stehen. Fuchteln Sie nicht so mit den Ellenbogen herum ... Ruhig, ruhig! Sie sind eine Figur aus einem Altarbild, verstanden? Still! Kamera ab!

KLAPPENMANN (off-screen): Vierhundertzweiundvierzig, die Zweite.

REGISSEUR (off-screen): Action!

FIGUR VON HINTEN IN FARBE: Maria, Maria!

REGISSEUR (verzweifelt, off-screen): Beschwörender, beschwörender!

FIGUR VON HINTEN IN FARBE: Maria, Maria... [...] ¹¹²

Bei dieser Nachstellung von Pontormos *Beweinung* ist man Zeuge des schwierigen Unterfangens, lebende Körper unter das Regime des Bildes im Tableau vivant zu bringen. Man hört die frustrierte Stimme des Regisseurs, der versucht, die Schauspieler in eine optimale Position zu dirigieren. Und optimal heißt bewegungslos, stimmlos und möglichst exakt der Gemäldevorlage nachempfunden.

Was sich hier abspielt, ist eine theatrale Inszenierung, die nicht gelingen will, ja nicht einmal gelingen kann. Und das aus zwei Gründen: Zunächst ist da der hohe künstlerische Anspruch des innerfilmischen Regisseurs, einen Film zu machen, der die gewöhnlichen Maßstäbe der Filmproduktionen – zumal der Passionsfilme – durchbricht. Seine kulturellen Ambitionen lassen sich deutlich an der Akribie ablesen, mit der er die Tableaux vivants arrangiert.

Den unreinen, von Bedürfnissen befleckten, eben den gewöhnlichen Körper auszustellen, heißt für den innerfilmischen Regisseur zu schauspielern. Folgerichtig tabuisiert er das theatrale Pathos, das den gestischen Dialog im Passionsbild und damit das Sakrale im Bild verunreinigen würde. Die Umsetzung der Passion darf nicht in einem bloßen Schauspiel enden, das in letzter Konsequenz nur eine Komödie abgeben würde. »Ihr seid keine Figuren der *Comédie Française!*«, ¹¹³ so sein verzweifelt-erbooster Ausruf, in dem sich das Wissen um die Gefahr widerspiegelt, das Sakrale des Gemäldes könnte zu einer Farce verkommen. Aus dieser Be-

112 Pasolini (1965/1990), S. 91f.

113 Dieser Ausruf kommt nicht mehr in dem publizierten Drehbuch vor.



Abb. 37: *LA RICOTTA* – *Tableau vivant nach Pontormo (Teil 1, Sequenz-Stillis)*

fürchtung heraus erklärt sich zum Teil auch die penible Detailtreue, mit der die Gestaltung der Tableaux vivants vorangetrieben wird.

Neben der Schauspielerei ist es der lebende Körper, der der Umsetzung des beschwörenden Satzes »Ihr seid die Figuren eines Altarbildes« im Weg steht. Es geht in letzter Konsequenz um die Eliminierung des profanen, unkeuschen Körpers aus dem Tableau vivant einer religiösen Darstellung. Man erinnere sich noch einmal an die Verbote von Passionspielen, die die amerikanischen Theater betrafen, und an den gleich



Abb. 38: *LA RICOTTA* – *Tableau vivant* nach Pontormo
(Teil 2, origin. Farbe, Sequenz-Stills)

zeitigen Enthusiasmus, der den gefilmten Tableaux vivants der Passions-spiele entgegengebracht wurde. Das Filmbild vollbrachte hier offensichtlich etwas, das nach Ansicht der religiösen Würdenträger das Tableau vivant näher an die sakrale Erhabenheit der Altarbilder rückte und das man als eine ›Entkörperung des Körpers‹ beschreiben könnte. In der Mimesis des Tableau vivant wurde der Körper zu einem ›natürlichen‹ Bildnis und gleichsam zu seinem mumifizierten Double. Die Tilgung des Profanen geschah durch die Transzendenz des Leiblichen, das im Moment seiner Transformation zu einem Wesen ›wie aus einer Altartafel‹ werden konnte.

Auf dem Weg dahin hatte der Körper alles abzulegen, was ihn als lebendig und weltlich charakterisieren würde: die Bewegung, die Sprache, die Mimik und die Gestik. Aber es war vor allem die ergreifende Unmittelbarkeit, die die Gefahr einer Aktualisierung der christologischen Ge-

schichte mit sich brachte, welche von den amerikanischen Methodisten, Lutheranern, Protestanten u.a. im thearalen Tableau vivant befürchtet wurde. Zu bannen war dies offensichtlich durch die filmische Rückübersetzung des Körpers auf eine, wenn auch bewegte Fläche.

Wie bereits dargelegt, wäre eine Aktualisierung der Passion durch die realen, das heißt vitalistischen Körper der Schauspieler in den Augen des innerfilmischen Regisseurs von LA RICOTTA gleichbedeutend mit einer Profanisierung und Vulgarisierung des Leidenswegs Christi. So hatte sich die Dramatik der Darstellung auf der Filmleinwand wie auf einer Altartafel und nicht in der schauspielerischen Eigenleistung zu artikulieren. Was die Schauspieler leisten sollten, entsprach einer Mumifizierung ihrer Körper im Moment des erhabensten Ausdrucks, was allerdings auch im Moment der höchsten Anspannung bedeutet. Allein diese Methode schien dem Regisseur der Passion geeignet zu sein, die kultisch beglaubigte Heiligkeit und Wahrhaftigkeit des Altarbildes auch für das Tableau vivants zu verbürgen. Zu schauspielern war angesichts der anstehenden Transformation des Sakralen zum Tableau vivant unakzeptabel. Es widersprach dem Wunsch nach Auratisierung gleichermaßen wie der Seriosität des Unterfangens selbst und mußte um jeden Preis vermieden werden.

Wie beständig das Problembewußtsein mit den religiösen Tableaux vivants gekoppelt war, zeigte sich schon am Beispiel der berühmten Passionsspiele von Oberammergau. Denn hier standen ihre sakrale Ausstrahlung und damit ihre Wahrhaftigkeit in völliger Abhängigkeit von den Darstellern und ihrem Status als Laienschauspieler. Und nicht nur das: Sie verwiesen zugleich auf ihre rechtschaffenen, darin geradezu »biblischen« Berufe, wie zum Beispiel Schreiner, und versuchten auf diese Weise dem Vorwurf der Profanisierung, des Betrugs und der Kommerzialisierung zu entgehen.¹¹⁴

114 Charles Musser berichtet von den Laiendarstellern des Dorfes Oberammergau, die den Gästen der Passionsspiele gerne Rede und Antwort standen und sich jenseits ihrer Auftritte als überaus offenherzig, schlicht und in ihrem jeweiligen Beruf verhaftet zeigten. Fotografien, die das einfache Leben der Darsteller dokumentierten, waren neben den Tableau-vivant-Karten beliebte Kaufobjekte und Andenken, die bspw. anders als bei den Diven des Films, nicht die Schauspielerinnen in ihren Rollen dokumentierten, sondern das Zusammenfallen der Privatperson und seiner Darstellung im Tableau vivant, damit ihre schlichte Aufrichtigkeit evident machen sollten. Vgl. hierzu Musser (1999), S. 29–79 und Raschke, Jens (1999): »Das »Nein« aus Oberammergau. Gescheiterte Passionsprojekte«, in: Reinhold Zwickel/Otto Huber (Hg.), Von Oberammergau nach Hol-

Schauspieler *und* originäre Bildfigur zu sein, dieser Aufgabe konnten die Darsteller von LA RICOTTA nicht gewachsen sein. Als vitale und aktuelle Personen drängten sie zum gestisch-mimischen Ausdruck und damit zu einer körperlichen Verinnerlichung der Passion. Sie wollten gute Darsteller *und* gute Gläubige sein, womit sie die Passion mit einer Inbrunst spielten, die zur Überhöhung tendierte. Die zwangsläufige Konsequenz ihrer Bestrebungen war die pathetisch-theatrale Geste, an der der innerfilmische Regisseur zu verzweifeln droht.

Die Aufnahmen führen deutlich die Anstrengung der subproletarischen und proletarischen Komparsen vor Augen, die den Sinn der Ästhetisierung ihrer Körper nicht begreifen. Ihre einfache, alltägliche Religiosität hat ihre Entsprechung im Pathos des Ausdrucks, der für die Verwirklichung der Tableaux vivants als falsche Theatralik abgelehnt wird: »Fuchteln Sie nicht so mit den Ellenbogen herum!«, ¹¹⁵ so die genervte Antwort des Regisseurs auf die Versuche seiner ambitionierten Darstellerin. Vor dem Hintergrund des künstlerischen, teils mystischen Anspruchs ist die Darbietung für den *regista* bar jeder sakralen Transkription und damit nichts anderes als ein Komödien- und Schmierentheater. Eine Vermittlung der Idee an die Darsteller ist dem Regisseur nicht gelungen, und so produzieren sie eine Reihe von Defekten und Störungen bei der Darstellung der Tableaux vivants, die sie nicht begreifen. Das Tableau der *Kreuzabnahme* kennzeichnen beispielsweise vor allem die Unzulänglichkeiten organisatorisch-kompositioneller Art, die zu subalternen Kontaminationen innerhalb des größeren Stilpastiche führen. Dazu gehören das anfängliche Vertauschen der Musikbänder, die statt der weihungsvollen Scarlatti-Klänge den profanen Twist abspielen, da bohrt der Joseph-Aphanasius-Darsteller aus selbstvergessener Langeweile in der Nase, der Mohr hat einen falschen Auftritt, eine allgemeine Unkonzentriertheit und Langeweile breitet sich aus, in der die Schauspieler nicht still stehen können und ihre Anspannung schließlich im grundlosen Gekicher entladen. Die Zurechtweisung, die die Maria-Darstellerin vom *regista* erfährt, stellt eine Schlüsselszene dar, in der sie mit einer possenhaften Figur aus der *Comédie Française* verglichen wird.

Die Verärgерungen des Regisseurs über ihre Fehlleistung bringen noch einmal das zweite Dilemma der Tableaux vivants zum Ausdruck, denn hier ziemt es sich nicht, die Maria *zu spielen*, hier, das heißt im Tableau vivant, hat man die Figur der Maria *zu sein*. Mit dem Verweis auf die Comédie-Française, wo Tableaux vivants häufig zum Einsatz kamen,

lywood. Wege der Darstellung Jesu im Film, Köln: Katholisches Institut für Medieninformation, S. 83–116, dort mit Abbildungen.

115 Pasolini (1965/1990), S. 92; deutlicher im Film heißt es aber »Bewegen Sie keinen Bizeps!«.

zwingt sich eine weitere Parallele auf, nämlich zu den Pariser Revuetheater *Folies Bergères* (*Die tollen Schäuferinnen*, in Anspielung auf die Schäferspiele des Rokoko), die aus den Tableaux vivants eine Variété-Show mit »erotisch-pikanten Schaureizen«¹¹⁶ machten. Der vom innerfilmischen Regisseur verbal hergestellte Bezug zum Theater ist kein zufälliger. Gleich mehrere Filmstellen zeugen von Pasolinis Kenntnis historischer Vorbilder und theatraler Tableau-vivant-Praxis. Bereits die musikalische Untermalung mit den tragenden Klavierstücken von Scarlatti und dem begleitenden Kommentar aus dem Off sind Anleihen aus der frühen theatralen Praxis der Tableaux vivants und sakralen Aufzüge. Im Barocktheater oder in der Barockoper beispielsweise konnten die Tableaux vivants von einem Erklärer oder Ausleger gedeutet werden, der in bezug auf LA RICOTTA wie eine Vorstufe des dort eingesetzten Off-Screen-Kommentators wirkt, zumal der historische Konterpart häufig auf einer Neben Bühne postiert und somit für das Publikum nicht unmittelbar sichtbar war.¹¹⁷

Konnte der *regista* bei dem ersten Tableau vivant noch Hoffnung auf ein Gelingen und damit auf die Disziplinierung der widerspenstigen Körper hoffen, so werden in der Nachstellung zu Pontormos *Beweinung* grundsätzliche Probleme sichtbar, die den Erfolg der Tableaux vivants prinzipiell in Frage stellen. Das wiederholte Vertauschen der Musikbänder erscheint hier nicht mehr als ein harmloser, amüsanter Einzelfall. Durch seine Wiederholung wird es vielmehr zu einem akustischen Leitmotiv von rebellischer Tendenz. Die übertriebenen Gesten der Maria Magdalena und ihre laute Artikulation des Textes, der realiter jener körperlosen, »himmlischen« Stimme aus dem Off zukäme, stellen bereits grobe Verstöße gegen das Diktat der Ästhetisierung und Sublimierung dar. Aber erst der Sturz des Christus-Schauspielers, verursacht durch die Komparsen (zwei engelgleiche Figuren), die ihn in der schwierigen Körperhaltung nicht mehr halten können, hat die völlige Zerstörung des Tableau vivant zur Folge. Dieser strukturelle Zusammenbruch ist im Paso-

116 Sucher (1996), S. 255.

117 Dieser Art der kommentierten Tableaux vivants ging eine andere Art voraus, die in den *Trionfi* der Renaissance, den Triumphzügen, und den *Entrées*, den aufwendigen Aufmärschen bei fürstlichen Besuchen oder Bällen, Anwendung fand. Hierbei handelte es sich um Titelüberschriften (*inscriptio* oder *lemma*) und Unterzeilen (*subskriptio*), welche die emblematischen Tableaus in ihrer theologischen, allegorischen oder mythologischen Bedeutung erklärten. Die Rolle des Kommentators läßt sich schließlich auf die Person des Bänkelsängers zurückverfolgen, der auf mittelalterlichen Märkten Bilder oder Texte erklärte und zu einer eigenen Erzählung ausschmückte. Vgl. Komza (1995), S. 78.

linischen Sinne eine ›härethische Handlung‹, die sowohl gegen die Ästhetisierung des Lebens als auch gegen die falsche Moral der bloß ästhetischen Gesten angeht. Was hier scheitert, ist der Versuch einer endgültigen Domestizierung des ›barbarischen‹ Körpers, so Pasolini, der für das bürgerliche Konsumsystem zu viele Spuren des Animalischen und des unbesetzten Verlangens mit sich trägt.

»Una bestia«: Die Disziplinierung zum Bild

Stracci stellt den Prototypen eines Pasolinischen Subproletariers dar, der sich bis zu seinem Tod als einziger seiner Domestizierung entzieht, denn Stracci (genauer: sein Körper) verharret in triebgesteuerten Grundbedürfnissen. In LA RICOTTA verkörpert er auf eine besonders eindringliche Weise jenes ›Tier‹ – *una bestia* wie er im Drehbuch zynisch genannt wird – der vorindustriellen Zeit, das es zu unterwerfen galt, weil seine Triebe noch zu sehr an die Möglichkeit anderer gesellschaftlicher Formen erinnerten. Straccis animalische Verhaltensweisen, ob es der Sexual- oder der Freßtrieb ist, werden selbst von seinen Standesgenossen verlacht, die bereits die konsumistische Sublimierung ein Stück weit gelernt haben. Daß dieses ›Tier‹ Stracci keine Aggressionen zeigt, mehr noch, daß es weinen und vergeben, Leid, Gerechtigkeit und Verantwortung empfinden kann, ändert zunächst nichts an der Tatsache seiner vermeintlichen Animalität. Ist Stracci also *una bestia*, nur weil er dem Fressen nachjagt, rülpst, verschlingt und schließlich krepirt?

In der Tat scheint erst sein Kreutztod auf etwas in dieser *bestia* zu verweisen, was sie zum Menschen macht. Erst in der letzten Filmszene, angebunden an das doppelte Symbol der göttlichen Menschlichkeit und der menschlichen Grausamkeit, offenbart Stracci seine humane Natur, die zu seinen Lebzeiten negiert wurde. Bei dieser ›Humanisierung‹ der *bestia* rückt der Zuschauer abwechselnd in die Rollen des Täters und des Richters. Er ist wie der griechische Seefahrer Hanno, der um 510 v. Chr. die Küsten Afrikas bereiste und dort am Ufer eines Sees behaarte Wesen sichtete. Parallelen zwischen dem »häßlichen Affen«, wie Stracci von seinen Kumpanen genannt wird, und den behaarten Wesen, die Hanno schließlich gefangen nahm, sind durchaus vorhanden. Denn als Hanno seine Gefangenen nicht zähmen, das heißt sie für den begutachtenden Kennerblick nicht still stellen konnte, ließ er sie kurzerhand töten. Erst im Zustand des Todes konnte der erste Eindruck, den die Griechen angesichts dieser Wesen hatten, bestätigt werden: Sie wurden endgültig als



Abb. 39: *LA RICOTTA* – Freßorgie: Stracci in der Höhle
(Sequenz-Stills)

Menschen identifiziert und so konnte die zivilisierte Welt erst nach ihrer Arretierung zum ›Stilleben‹ von ihnen Kenntnis nehmen.¹¹⁸

Ähnlich wie bei diesen afrikanischen ›Wilden‹ resultiert die Animalität Straccis – für Pasolini stellvertretend für das Subproletariat und das Bauerntum – aus dem Fehlen einer erkennbaren Identität. Die an ihn gerichteten Zuschreibungen oszillieren nicht nur zwischen Mensch und Tier, sondern auch zwischen Mann und Frau. Bezeichnenderweise verkleidet sich Stracci mit einer langhaarigen, blonden Perücke und einer kleidähnlichen Tunika, um an ein weiteres Lunchpaket heranzukommen.

118 Die Geschichte ist im *Periplus*, dem Reisetagebuch des Seefahrers Hanno, nachzulesen; hier zitiert in Sofri, Adriano (1995/1998): *Der Knoten und der Nagel. Ein Buch zur Linken Hand*, Frankfurt/Main: Eichborn, S. 28–29.

Ein notdürftig verhülltes Gesicht, ein langes Gewand und lange blonde Haare genügen, um für die anderen aus Stracci eine Frau zu machen. Dies geschieht um so überzeugender, je stärker Stracci dem Animalischen verbunden ist, das zum Teil auch an die Frau attribuiert wird. Seine Identitätsbildung scheitert also an mangelnder Polarität (Abb. 39).

Folgt man der Argumentation von Adriano Sofri, so beruht gerade die kapitalistische Kultur auf der Herausbildung von Gegensätzen, die eine Klassifizierung und Legitimierung ermöglichen: rechts/links, Tier/Mensch, Mann/Frau, gut/böse, Kultur/Natur etc.:

Die Kultur entdeckt den Unterschied, vertieft ihn, erhärtet ihn bis zur Abspaltung und Verselbständigung. Alles, was noch gemeinsam bleibt und Ähnlichkeit und Vermischung bezeugt, wird sorgfältig zurückgedrängt, bis es gelöscht ist. Identität bildet sich durch Spaltung und Gegenüberstellung. Kultur scheint auf diese Weise einen biologischen Differenzierungsprozeß zu begleiten, nach und nach selbständiger zu werden und in sich selbst die Unterschiede zu finden, an denen sie arbeiten kann. Ihre mächtige Tendenz bekämpft Vermischung und Austausch, zieht es vor, klare und geschlossene Identitäten festzulegen, starre und überwachte Grenzen zu ziehen.¹¹⁹

Tatsächlich gewinnt *una bestia* erst mit und in der deutlichen Dualität eine Identität, die sie zum Menschen und das heißt vor allem zum Mann macht. In seiner Ambivalenz kann Stracci aber sowohl eine Frau verkörpern wie ironischerweise auch mit Hunden kommunizieren; übrigens besitzt in LA RICOTTA auch ein Schäferhund das Vermögen zu sprechen bzw. der Zuschauer das Vermögen ihn zu verstehen, als jener nach der Dornenkrone bellt. In seiner unstillen Bewegung und Verwandlung kann Stracci nicht 'identifiziert' werden und bleibt so lange das Andere, das kein Mensch/Mann ist, bis der Moment des Todes seine Domestizierung einläutet. Erst in diesem echten Tableau vivant ist er stillgestellt und klassifizierbar. Nun kann die zivilisierte Welt seine menschliche Bedürftigkeit *im Bild*, das heißt in der christologischen Festschreibung eines Tableau vivant ausmachen.

Am Ende des Films desillusioniert dieses neukomponierte und von einer konkreten Vorlage unabhängige Tableau vivant mit dem toten Stracci am Kreuz (Abb. 42) die Hoffnung auf eine Rebellion, die Pasolini ursprünglich in dem vitalistischen Potential der Subproletarier und Bauern sah. Die symbolische Kraft einer solchen kulturellen Volksbewegung aus den untersten Ständen heraus liegt im Bewegungsbild selbst, das Pasolini zum Antagonisten des Tableau vivant wählt, worauf ich noch zurückkommen werde. Bereits das Tableau vivant nach Pontormo, das die

119 Sofri (1995/1998), S. 22–23.

mißglückte Disziplinierung der Körper par excellence vorführt, enttäuscht diese Erwartungshaltung, weil es zuletzt doch zu einer geordneten Figuration am Kreuz zurückfindet. Bezeichnenderweise war es gerade der raffinierte, schwebende Figurenaufbau der *Beweinung* – das fehlende Kreuz wird durch die Anordnung der Körper simuliert (Abb. 33) –, an dem sich die Dualitäten von Bewegung und Stillstand, archaischer Bauernkultur und verfeinerter Konsumästhetik entzünden. Entsprechend der filmischen Binärlogik kommt die Disziplinierung der subproletarischen Körper der Diva zu. Sie, die an höchster Stelle der pyramidalen Kreuzfiguration situierte Engelsfigur, verkörpert eine mit der Macht dieser topographischen Stellung ausgestattete hierarchische Symbolgestalt. Natürlich repräsentiert sie auch die einzige ›wirkliche‹ Schauspielerin und Künstlerin am Set. Schließlich ist sie auch eine Bürgerliche, deren soziale Stellung sie dazu befähigt, den desolaten Zustand der subproletarischen Körper im Tableau vivant wieder zur Raison zu bringen. Ihre in stummer Mimik und Lippenbewegung hervorgebrachte Züchtigung ist eine perfekte Umsetzung des tableauxques Ästhetisierungs- und Sublimierungsgedankens. Ausgestattet mit einer erst in der Synchronisierung hörbaren Stimme aus dem Off und einem schwerelosen Körper, stellt sie die Idealfigur eines Tableau vivant dar.

DIVA (im Tableau vivant in reiner Lippenbewegung): Schluß! Ihr seid Idioten! Schluß!

ASSISTENT (off-screen): Ja gnädige Frau! Ja, ja!

[Die Tableau-vivant-Statisten hören auf zu lachen und gruppieren sich schnell und ernst zum Altarbild.]¹²⁰

Die Diva bewegt die Lippen, an denen der Zuschauer nur durch ihre überdeutliche Artikulation die Worte ablesen kann. In vollendeter Stummfilmmanier spricht sie ohne Stimme und ohne Bewegung. Es verwundert nicht, daß gerade sie das Sakrileg begreift, das die lebendig-komischen Komparsen an der Nachstellung des Altarbildes begehen. Mit ihren vitalen Körpern zerstören sie die spezifische Ordnung des Bildes, indem sie diesem autonomen, zeitlosen Ort des Tableau vivant jene Komponente des Lebens hinzufügen, die die Vergänglichkeit, die *Vanitas*, symbolisiert, nämlich die sich in Bewegung entäußernde Handlung, auf die der Zusammenbruch der ästhetischen Formation folgt.

Einzig der *ciachista*, der aus dem Off die körpergewordenen Gemälde souffliert, kann die Transformation perfektionieren und vollenden:

120 Diese Szenenbeschreibung und der Monolog bzw. der Dialog sind nicht in dem literarisch bearbeiteten Drehbuch Pasolinis enthalten, sondern folgen dem Filmverlauf.

Seine überirdische, da körperlose und dabei allgegenwärtige Stimme unterstreicht die Entrücktheit des Tableau vivant und hebt die körperliche Nachbildung auf eine sphärische, zeitlose Stufe der Betrachtung. Eine solche soufflierende Figur ist im historischen Zusammenhang der Tableaux vivants durchaus bekannt und erinnert vor allem an die vergleichbare Rolle des Pierrots in den Vaudeville-Theatern des 19. Jahrhunderts.¹²¹ Obwohl er dort durchaus lebendig zwischen den Figuren des Tableau vivant wanderte und seine Kommentatorenrolle auf der Bühne ausübte, stellte er gleichwohl eine mehr oder weniger entrückte, nicht reale Person dar, deren individuelle Gesichtszüge unter einer weißen Schminke nivelliert oder ins Abstruse verändert wurden.

Der bewegte Beweger oder der Einsatz der Zeitraffer

Neben dem Retardierungsmotiv von LA RICOTTA, das im Einsatz der Tableaux vivants konstitutiv wird, gibt es ein zweites, nicht minder bedeutendes Leitmotiv des Films, das auf den ersten Blick in der Idee eines Slapsticks aufzugehen scheint. Die Rede ist von den *Zeitraffer-Sequenzen*, in denen Stracci in beschleunigter Bewegung gezeigt wird. Bedeutete die Einführung des Tableau vivant eine Störung im Fluß der Bewegungsbilder, so erzeugt der Zeitraffer eine Exponierung dieses kinematischen Prinzips, die eine andere Störung der homogenen Narration verursacht.¹²² In diesem Sinne sind beide, die Retardierung und die Beschleunigung, wie man schon beim Schwarzweiß- und Farbfilm beobachten konnte, zwei Seiten einer Sache, oder um mit Pasolini zu sprechen: zwei Wahrheiten einer Realität. Und auch hier begegnet uns Pasolinis bipolares Kontaminationsmodell.

Auf der Handlungsebene determinieren die Aufnahmen in Zeitraffer das Leben des Komparsen Stracci. Entsprechend der ideologischen Haltung Pasolinis wird das primärste aller Grundbedürfnisse – das Bedürfnis nach Essen und die existentielle Frage nach der Möglichkeit seiner Beschaffung – zum Anstoß für die Handlungsfähigkeit des Subproletariers schlechthin. Straccis Leben am Set kreist ausschließlich um das begehrte

121 Komza (1995), S. 65.

122 Zur Frage nach der außertechnischen Bedeutung von Zeitraffung und Zeitdehnung, versehen mit frühesten Abhandlungen zu den beiden Phänomenen siehe Becker, Andreas (2004): Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung, Bielefeld: transcript.

Lunchpaket, also um die Essenbeschaffung. Ergänzend kommt das sexuelle Bedürfnis hinzu, das mit dem von seiner Kollegin improvisierten Striptease, auch dieses teilweise in Zeitraffer, deutlich akzentuiert wird. Man sieht, wie Stracci in beschleunigtem Tempo das erste Lunchpaket an seine Familie überbringt, wie er das zweite Paket mit List für sich selbst erkämpfen kann und es in den benachbarten Höhlen versteckt. Schließlich sieht man Stracci zu einem Bauern rennen, auf dem Weg dorthin sich mechanisch vor einem Wegeskreuz bekreuzigen, Ricotta kaufen und in der umgekehrten Richtung der Vorgänge zu seinem Höhlenversteck zurückhetzen – und all das aus einer einzigen Bewegung heraus. Aber selbst noch die ersehnte Befriedigung des Bedürfnisses wird zur atemlosen Hetze, die das Vergnügen am Erreichten abwürgt. So auch beim Striptease, wo sich der Genuß gleicherweise nicht einstellen kann: Während die Stripperin sich vor seinen Augen auszieht, gerät ihre Darbietung durch den Zeitraffer ins Groteske. Stracci bleibt ans Kreuz gefesselt, von wo aus er ohnmächtig dem schnellen und unbefriedigenden Ende der sexuellen Reizentfaltung entgegenblickt. Straccis einziges (Ersatz-)Charakteristikum scheint die gehetzte Bewegung zu sein.

Dieser Zeitraffer ist zum Synonym der Stummfilmkomik geworden, der sich in einem Film der 1960er Jahre auffällig anachronistisch ausmacht. Seine Funktion liegt in der stilistischen Kontamination, die Pasolinis Gesellschaftskritik in zweifacher Hinsicht zum Ausdruck bringt. Da ist zunächst die Sichtweise der (Klein-)Bürgerlichen und Bourgeoisien – für Pasolini zwei gleichermaßen konservative, kapitalistische und schließlich faschistoide Gesellschaftsschichten. Aus ihrer Sicht determiniert der Zeitraffer Stracci zu einer, wie dargelegt, uncharakteristischen, lächerlichen Figur, welche nur ihren primären Trieben folgen kann. Vor dieser Gesellschaftsschicht kann der Komparse im besten Fall nur eine amüsante Figur machen. Damit existiert Stracci nur im und durch den Zustand seiner Bedürftigkeit.

Der Einsatz der slapstickartigen Komik wäre kein Pasolinischer, wenn er nicht auch eine zweite, gleichsam »wiedergekochte« Seite hätte. Aus der Perspektive eines Pasticheurs ist der Zeitraffer ein Stilmittelzitat, das an die Filme von Charly Chaplin oder Buster Keaton erinnert.¹²³ Vor diesem Hintergrund erscheint Stracci in einem anderen Licht: Was einstmals nur lächerlich wirkte, gewinnt jetzt an tragischer Struktur. Er ist trotz oder gerade wegen seiner Einfälligkeit, seiner Häßlichkeit (»häßlich wie ein Affe«) und Trotteligkeit, ganz und gar ein tragisches Individuum. Der Name Stracci hat eine begriffliche Nähe zum italienischen

123 Pasolini (1965/1990) macht in seinem Drehbuch selbst darauf aufmerksam. Dort heißt es zur näheren Erläuterung der Szenen: »wie in Dick-und-Doof-Filmen« (S. 80) und »wie im Stummfilm« (S. 85).

Wort *stracciato*, was zerrissen, zerfetzt heißt, und zum *straccio*: Lumpen, Lappen. Alles, was mit diesem ›zerrissenen Lumpen‹ geschieht, trägt den Stempel des Kontingenten, des Vergänglichen und des Abstrusen. Stracci konträr stehen Tableaux vivants, deren Handlung überaus ›ausgedrückt‹, abgeschlossen und mit Sinn gefüllt ist. Im bloßen Sein befangen, ist Stracci hingegen eine ganz und gar vitalistische Figur ohne ›Sinn‹, doch im Einklang mit dem physischen Leben und dem ›Vergehen der Zeit‹: »Es kommt nicht ein Augenblick vor, an dem dieser Einklang nicht vollkommen wäre.«¹²⁴

Die soziale Peripherie, an der Stracci und mit ihm die einfachen Arbeiter und Komparsen von LA RICOTTA situiert sind, wird als ein kontaminatorisches ›Bildpotential‹ eingesetzt, das gegen die Homogenisierungstendenzen und die damit einhergehende Kulturleere des Kapitalismus agieren soll.¹²⁵ Aus ihrem ursprünglich dörflichen und ländlichen Zusammenhang herausgelöst und an die Ränder der Großstädte verpflanzt, sind die Subproletarier für Pasolini zunächst geographisch Entwurzelte, ohne aber ihre ureigene Kultur oder ihre kulturellen Grundparameter verloren zu haben. Dieses kulturelle Gepäck, das durch den Familienzusammenhang, die Religion und sicherlich auch durch die Armut stabilisiert und konserviert wurde, ist zunächst der Grund für jene deutliche Separierung von der bourgeoisen und kleinbürgerlichen Kultur des Kapitalismus. Anders als die vom kapitalistischen Gedankengut durchsetzte Arbeiterklasse sind die Subproletarier für Pasolini Hoffnungsträger, deren konsumistisch noch unverdorbene Lebensauffassung neue kulturelle Räume innerhalb der verkrusteten Scheinwelten des Bürgertums hätte freisetzen können. Dieses kulturell Andere, das für den Regisseur an einer, wenn auch durchaus problematisch zu rezipierenden Ursprünglichkeit und Lebendigkeit teilnimmt, ist in LA RICOTTA als eine Utopie der Erneuerung konzipiert. Das Tragische an Straccis Leben entfaltet seine dramatische Wirkung, je enger es an die Komik der Darstellung und die starre Feierlichkeit der Tableaux vivants geknüpft ist. Straccis Hunger ist im Vergleich zu den Tableau-vivant-Körpern ein ›unfaßbarer‹

124 Für die Kurzzitate siehe Pasolini (1972/1979), S. 235.

125 Vgl. hierzu das Kapitel »Hintergrund« in Halliday (1969/1995), S. 23–55; aufschlußreich auch Moravia, Alberto (1983): »Der Dichter und das Subproletariat«, in: Jansen/Schütte (Reihe-Hg.), Pier Paolo Pasolini, S. 7–12 und Kammerer, Peter (1983): »Der Traum vom Volk. Pasolinis mythischer Marxismus«, in: Jansen/Schütte (Reihe-Hg.), Pier Paolo Pasolini, S. 13–34. Schließlich ist auch auf zwei frühe Romane Pasolinis hinzuweisen: *Ragazzi di vita* (1955/1990), Berlin: Wagenbach und *Una vita violenta* (1959/1963), München: Piper.

Hunger nach Leben, nach Lebendigkeit, der sich in explosionsartiger Bewegung oder im Verschlingen von Essen äußert.

Der Vorwurf der Naivität, den man Pasolini im Zusammenhang der Subproletarier und des ihnen zugesprochenen Erneuerungspotentials häufig machte,¹²⁶ hat angesichts der Spuren, die auf eine Relativierung der Utopie hindeuten, keine Berechtigung. So zum Beispiel in der Freßorgie, wo Stracci im wilden Gebaren alles Eßbare in sich hineinstopft. Diese Szene ist doppeldeutig zwischen Traum und Realität angelegt, da hier keine sichere Konkretisierung des Handlungsortes vorgenommen werden kann. Handelt es sich hierbei um eine Höhle der *Acqua Santa*, in der eine wunderbare Vermehrung des Essens stattfindet? Auch bleibt es unklar, woher die Filmcrew kommt und die Tafel mit dem Essen – mit der *Natura morta*, auf die ich noch zu sprechen komme – herbeischafft. »Barbarisch« ist diese Szene durch das maßlose Verhalten des Komparsen. In dieser Maßlosigkeit scheint etwas anderes hindurch, die sie von der Szene um den verkauften Hund der Diva unterscheidet, mit der alles seinen Lauf nimmt.¹²⁷ Konnte man Straccis Verhalten angesichts des von dem Hund gefressenen Lunchpakets noch in Parenthese zum Brechtschen Moralsatz sehen, so nicht mehr in der Freßszene. Auch wenn seine soziale Situation unverändert geblieben ist, ist sein Bedürfnis nach Sättigung hier zügellos geworden. Losgelöst von der ursprünglichen Notwendigkeit, zeigt das vulgäre – und darin für die kleinbürgerliche Gesellschaft komische – Hinunterschlingen und Reinstopfen des Essens neben der subproletarischen Verzweiflung bereits auch eine kapitalistische Unmä-

126 Pasolini, Pier Paolo (1975/1979): »Enge der Geschichte und Weite der bäuerlichen Welt«, in: Ders., Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft, Berlin: Wagenbach, S. 44–48; Moravia (1983), S. 7–12.

127 Nachdem der Komparse entdeckt hat, daß sein in der Höhle verstecktes Mittagessen von dem Hund der Diva verspeist wurde, bricht er in seiner Wut und Verzweiflung zunächst in Tränen aus. Er moralisiert die Handlung des Hundes, indem er dem reichen und immer satten Tier das begangene Unrecht zu verdeutlichen und ihn zur Reue zu bewegen versucht. Die Sequenz oszilliert zwischen Komik und beschämender Verzweiflung eines subproletarischen Hungerleidenden, der seinen gesellschaftlichen Wert unter den eines »bourgeois«, reinrassigen Hundes stellt. Die Ironie, die hier die Komik ablöst und das eigentliche Fundament des gesamten Films offenlegt, liegt in der sichtbaren Reue des Hundes, der die Ausschimpfung anerkennt und seine Beschämung über die Tat zum Ausdruck bringt. Schließlich verkauft er kurzentschlossen den Hund an einen vorbeikommenden Journalisten, um sich von dem Geld das große Stück Ricotta zu kaufen.

Bigkeit an. Straccis Fressen entspricht nicht mehr dem einfachen Hunger eines mittellosen Bauern; es verkommt zu einer Pervertierung der Bedürfnisse in einer kapitalistischen, konsumbestimmten Gesellschaft, der Stracci allmählich näher zu kommen scheint. Zweifelsohne ist diese fortwährende Gier nach mehr noch eine naive. Ausgerichtet auf Nahrung und Nahrungserwerb, bildet sie eine Zwischenstellung, an welcher der Übergang von Lebensnotwendigkeit zum überflüssigen Konsum fließend ist, um so mehr als bei Stracci eine konkrete Bedürftigkeit deutlich im Vordergrund steht.

Es sind also die unerschütterliche Vitalität im Kampf um die Nahrung und die ausgeprägte Sexualität des Komparsen, die Anlaß zu einem kinematographischen Bewegungsrausch (der Filmbilder) geben, in dem der Zeiträffer zum Lebenssymbol schlechthin wird. Aber dieses in der Bewegungsmetapher transportierte Leben hat auch eine monströse, eine vernichtende Seite, der Straccis Körper nichts entgegenzusetzen hat. Für ihn gibt es kein Anhalten und kein Ausruhen, das die »entfesselten« Bewegungsbilder dem erschöpften Körper gönnen würden. Sie verschlingen im gleichen Maße den Körper, der sie bewegt, so wie das Tableau vivant es wiederum in die tödliche Bewegungslosigkeit bringt. Eine Atempause für Stracci hieße, ihn an einen festen Ort zu binden, was im Film zwei Mal geschieht: Während des Striptease und am Filmende wird Stracci an das Requisitenkreuz der Tableaux vivants gebunden. Aus der »tödlichen Monstrosität« seines Vitalismus erwächst die »tödliche Barmherzigkeit« eines angehaltenen Bildes. So wird aus der Requisite das reale Kreuz und vice versa; die Grenzen zwischen real und fiktiv verflüchtigen sich an diesen Stellen, das mit der Kunst kontaminierte Filmbild steht nicht mehr für eine eindeutige Referenzzuordnung frei.

Straccis Kreuz, selbst ein gedoppeltes Symbol der Befreiung und der Marter, ist also der Ort, an dem der Komparse von seiner Bedürftigkeit erlöst wird. Erst der Tod, den Stracci als Guter Schächer neben dem kommunistischen Christus-Darsteller erleidet, läßt das kapitalistische Bürgertum, das sich vor der Kulisse der drei Kreuze zu einem Schlemmergelage eingefunden hat, einen Moment lang innehalten, um die Existenz des Anderen wahrzunehmen. Für Stracci bedeutet es, daß er zum ersten Mal als Individuum wahrgenommen wird. Nur im Moment der gestauten, angesichts des Todes synthetisierten Zeit findet er kurzfristige Beachtung: »Das besagt, daß im Film die Zeit zu Ende ist, sei es auch durch eine Fiktion.«¹²⁸

128 Pasolini (1972/1979), S. 235.

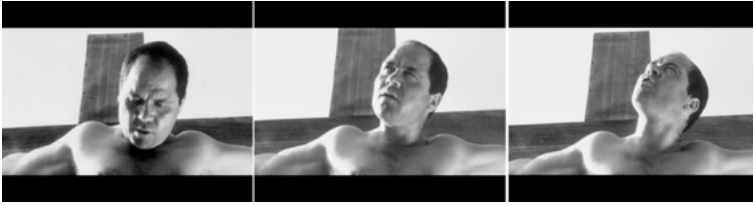


Abb. 40: *LA RICOTTA* – Sterbender Stracci am Kreuz
(Sequenz-Stills)

Im Hinblick auf seine symbolische Bedeutung ist der Zeitraffer eine die Zeitstruktur aufhebende Kraft des ›Anstoßes‹. Ohne einen festen Ort und bar einer Zeitchronologie (das heißt ohne eine homogene Narration) bewegt sich Stracci wie ein Beschleunigungsvektor zwischen den wohlgeordneten Filmbildern. In Anlehnung an Roland Barthes ist Stracci nichts anderes als ein *punctum*, der seine Funktion im Durchstoßen und Anstoßen (von Flächen wie auch von Gedanken) erfüllt.¹²⁹ Stracci, vom Hunger in Bewegung gesetzt, wird selbst zum *bewegten Beweger*, der sich in seiner Auflehnung gegen den Stillstand – gegen den Tod – zum Antagonisten der *Tableaux vivants* entwickelt. Wie ein Pfeil durchbohrt die Bewegung, zu deren Metapher Stracci geworden ist, die starre Struktur der *Tableaux vivants*, bringt die Schauspieler zu Fall und entläßt sich schließlich in ihrem Stolpern und Lachen. Die von Stracci ausgehende Bewegung ist die Kraft, die, darin dem Gemäldesystem vergleichbar, die Zeitstruktur aufheben kann.

Am Ende des Films ist der tote Stracci ein piktorales Filmbild und das heißt ein Pasolinisches *Tableau vivant* geworden (Abb. 40). Aus dem vitalistischen Körper des Komparsen ist ein filmgeneriertes, ein neues *Tableau vivant* entstanden, das die beiden vorherigen Nachbildungen der *Kreuzabnahme* und der *Beweinung* um das zentrale Thema der *Kreuzigung* selbst ergänzt. Der Film gerät zu einer fragment- und zitatabasierten Passion, deren Zusammensetzung auf eine Metapher eines Altarbilds zu-steuert; ich werde im Abschluß näher darauf eingehen.

129 Vgl. Barthes (1980/1985).

Der Regisseur als Kunstkörper und die *Natura morta*

»Da ist er, der »metteur en scène«; er sitzt einsam wie Capaneo auf einem Strandstuhl da, sinnt nach, tief ins Bewußtsein der Kunst eingedrungen, ganz Geist und Beklemmung: Er ißt nicht« (Abb. 36), heißt es im Drehbuch zu LA RICOTTA.¹²⁶ Gemeint ist damit der innerfilmische Regisseur alias Orson Welles. Der vulgäre Hunger und der enorme Bewegungsantrieb eines Stracci sind hier längst abgestreift worden. Umgeben von lauter hungernden, unbefriedigten und rastlosen Gestalten bildet Welles einen doppelt konnotierten Kunst- und Künstler-Körper, der des Essens nicht bedarf. Die Dopplung ist auffällig: Pasolini und Welles – zwei Schauspieler, zwei Regisseure, der Regisseur vor und der hinter der Kamera; sie verlieren in der selbstreflexiven Geste die Schärfe ihrer jeweiligen Identitäten und gehen in einen einzigen reziproken Körper ein. Die Namenlosigkeit des innerfilmischen Regisseurs ist dabei programmatisch. Sie ist die Voraussetzung für seine mimetische Dopplungsfähigkeit, aus der ein hydraähnlicher *Kunst- und Film-Körper* entsteht, angelegt zwischen einer monumentalen Leibesfülle einerseits und der Kargheit der Erscheinung andererseits.

Die Körper-Beziehung zwischen Welles und Pasolini vollzieht sich in einem kontradiktischen Verhältnis. Hier ist es die enorme Leibesfülle des Alter ego, des namenlosen *regista*, die dem realen, ausgezerrten Körper des Regisseurs von LA RICOTTA eine symbolische Ruhestatt geben kann. Denn diese gravitatisch thronende, darin feierliche Körpermasse verfügt über eine selbstevidente Bestimmtheit, an der es Pasolinis homosexuellem, unbeständigem und regelwidrigem Körper mangelt. Wie Birgit Wagner aufzeigt, ist diese ungleiche Körper-Beziehung von dem Wunsch nach Würde durchdrungen, dessen Verwirklichung die damalige Gesellschaft einem Homosexuellen verwehrte.¹²⁷ Auf der Untersuchung von Laura Mulvey rekurrierend kann man den Körper von Welles – später auch den imaginären Giotto-Körper in IL DECAMERON – als ein *Körper-Image* und auf diese Weise als eine Identifikationsfigur begreifen. Es ist sein Körper, »der über die Figuren der »Ähnlichkeit« und des »Unterschieds« die narzißtische Libido zu stärken imstande ist, und zwar in er-

126 Pasolini (1965/1990), S. 82.

127 Wagner, Birgit (2001): »La Ricotta. Körper, Medien, Intermedialität«, in: Kuon (Hg.), Corpi/Körper, S. 89.

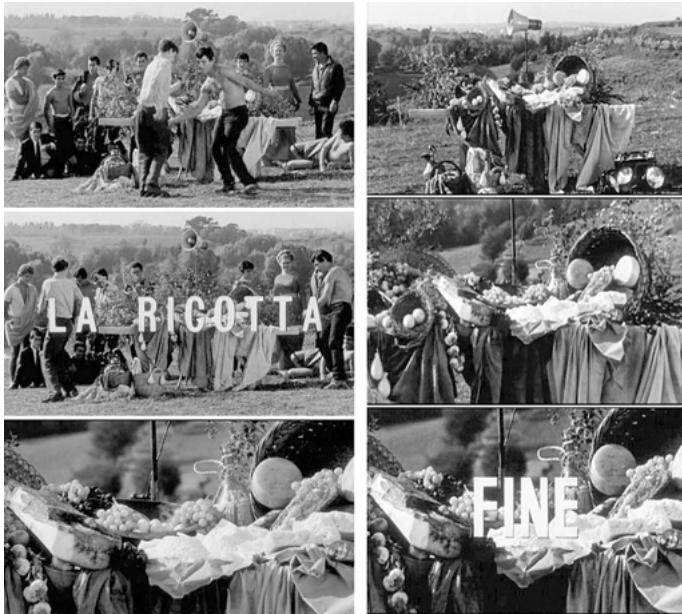


Abb. 41: *LA RICOTTA* – links: *Natura morta, Vorspann*; rechts: *Abspann (im Original Farbe, Sills)*

ster Linie für den Regisseur Pasolini selbst.«¹²⁸ Aber dieser feierliche »schwarze« Körper des innerfilmischen *regista*, der die Befähigung hat, das Zentrum einzunehmen, wie in *LA RICOTTA* vor Augen geführt wird, ist vor allem ein vereinsamtes Idol. Seine gesellschaftliche, durch die Isolation innerhalb der Filmcrew symbolisierte Sonderposition als Künstler markiert deutlich der Kreis, aus dessen Mitte heraus Welles/Pasolini eine Beobachterposition einnimmt. Aus dieser topographischen wie figurativen Präsenz bzw. Isolation heraus wird er zu einem antithetischen Dispositiv, an dem die anderen medialen Figurationen ihre jeweiligen Spezifika entfalten.

Schließlich verfügt der mimetisch gedoppelte Körper Welles/Pasolini noch über einen weiteren Gegenpol, nämlich den unsichtbaren und damit körperlosen Assistenten oder Souffleur, dessen Stimme aus dem Off den sakralen Horizont der *Tableaux vivants* erschafft.

128 Vgl. Mulvey, Laura (1999): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: Sue Thornham (Hg.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 58–69, hier zitiert in Wagner (2001), S. 89.

SOUFFLEUR (aus dem Off während die *Kreuzabnahme* nach Pontormo zu sehen ist; es soll sich hier um die Stimme Gottvaters handeln): »Die Seele ist herausgetreten. Sohn der Verschwundenen! Vergifteter Sohn! Sohn, weiß und vermigliorot! Sohn ohnegleichen!« (Eine Endloswiederholung folgt.)

Ohne Frage stellt er die ›himmlische‹ Analogie zu dem im Filmbild nicht anwesenden, jedoch vom Regisseur selbst heranzitierten Altarbild her. Der Verweis ist überaus deutlich: nur körperlos, gleichsam vergeistigt, kann das Göttliche vermittelt werden.

Vergeistigt ist auch der Körper des Künstlers und so braucht er auch nicht zu essen, kommentiert Pasolini in seinem Drehbuch ironisch, vor allem dann nicht, wenn er offensichtlich schon so viel konsumiert hat. Sein Verhältnis zum Essen und vielleicht zur Sinnlichkeit überhaupt spiegelt sich in den künstlerischen Essensarrangements, in den *Stilleben*, die dem Zuschauer in vier verschiedenen Filmsequenzen vorgeführt werden.

Zum ersten Mal erscheint das Stilleben im Vorspann als eine üppig gedeckte Tafel, auch sie ist wie die zwei Tableaux vivants des Films in Farbe gedreht (Abb. 41). Entsprechend der zwitterhaften Position des Vorspanns zwischen Noch-nicht-Film und Schon-Film ist seine Darstellung und die Tatsache seiner Farbigkeit zunächst noch unklar. Doch schon bald wird das Stilleben zu einem wiederkehrenden Motiv einer Verbindung zwischen Künstlichkeit und Lebendigkeit. Mit seinen manieristischen Farben schließt es an die filmischen Tableaux vivants an, aber mit einem wesentlichen Unterschied: Das, was hier wirklich *Natura morta* – die tote Natur – heißt, ist in Wahrheit äußerst lebendig, die summenenden Fliegen sind keine bloßen Trompe-l'œil-Effekte.

Dieses *Natura-morta*-Tableau-vivant taucht einige weitere Male innerhalb des Films, meistens nur en passant und zunächst scheinbar etwas unmotiviert auf. Dann schließlich ist es in einer besonderen Rolle in der Sequenz der Freßorgie Straccis zu sehen, hier in Schwarzweiß (Abb. 39). Die Tafel mit dem darauf arrangierten Essen – es ist sehr wahrscheinlich das im Vorspann und in den darauffolgenden Aufnahmen gezeigte Arrangement – wird von den Komparsen in die Höhle hineingetragen, in der Stracci bereits das riesige Stück Ricotta verspeist. Indem sie Stracci das Obst zuwerfen, lösen die Komparsen die ästhetische Form des Stillebens auf und vollziehen auf eine unmittelbare Weise die im Tableau vivant angestrebte Reversibilität des Kunstwerks: Einem Wunder gleich geschieht in der Höhle der *Acqua Santa* eine Umwandlung der *Nature morte* in lebendige und eßbare Nahrung. Eine vorsichtige Parallele zur christologischen Konsekration von Brot und Wein ist durchaus gegeben. Subtiler, wenn auch nicht minder deutlich artikuliert, ist die darin eingespannte Kritik an der Ästhetisierung des Lebens, die um so blasphemi-

scher ausfällt, je drastischer der Kontext ist, in dem sie vollzogen wird. Angesichts Straccis realen Hungers ist das Arrangement aus Eßbarem ein dekadenter Anachronismus.

Die Frage nach der Konsequenz, die sich aus der Sublimierung des Körpers ergibt, weist in zwei entgegengesetzte Richtungen. An einem Ende steht die Erstarrung, in der der lebendige Körper seine endgültige Sublimierung, nämlich die Vernichtung erfährt. Dem diametral entgegengesetzt und doch aus der gleichen Bewegung heraus entwickelt, steht die Bestialisierung des Menschen, die im Moment der Entfesselung seiner Triebe einsetzt. Stracci wird zu *una bestia*, zum »tierischen Menschen«, denn er verlebendigt das Tableau vivant der Nahrung, indem er die *Natura morta* verschlingt. Er vergeht sich an der Ästhetisierung, da er sie unterläuft, sie nivelliert und die paradoxe Vereinigung von Verlebendigung und Tod im Tableau vivant ad absurdum führt.

Die »blasphemische« Ästhetisierung, die Ästhetisierung des Todes, ist damit allerdings nicht bezwungen. Das Gemälde, das außerhalb der schützenden Grenze seines ursprünglichen Systems, das heißt der Rahmung, im Tableau vivant entfesselt wird, rehabilitiert sich erneut in der letzten Filmsequenz der finalen Kreuzigung von LA RICOTTA. Bei seiner triumphalen Rückkehr erfaßt es das gesamte Ereignis, das bei dem Ausruf »azione!« wie zum Hohn des Regisseurs zum echten Stilleben, zu einem Lebenden Bild der Kreuzigung gefriert. Hier, erneut im Augenblick der höchsten Anspannung, geschieht das Unvorhersehbare: Die Kunst transformiert das Leben in eine *tote Natur*, indem sie Stracci tötet. In der metaphorischen Entsprechung zu Straccis »großem Fressen«, bei dem er die Kunst des Stillebens negiert hat, ist er es nun, der verschlungen wird. Das Stilleben zeigt sich als eine unverdaubare Kunst – und die Malerei zeigt darin ihre irreversible Bildstruktur. Die Umarmung des Todes, in der sich das Tableau vivant stets befindet, erreicht am Ende auch Stracci, der als »bewegter Bewegter« bisher sich der Sublimierung zu entziehen wußte. Im Moment seiner Arretierung im Tode aber wird er zu einem faßbaren Körper, der, anders als bei den Körpern des Tableau vivant, nur von innen heraus getötet werden konnte.

Nach dem Tod Straccis bleibt ein weiteres Tableau vivant zurück: Die in Farbe gefilmte, mit Früchten gedeckte Tafel, an die die Kamera heranzoomt. Es ist das Stilleben, das im Vorspann bereits zu sehen war, und das ein wenig an Caravaggios Stilleben mit Amor erinnert. Der Kreis scheint sich zu schließen. Straccis Körper ist zu einem echten Stilleben geworden – zynisch ist dieser Schluß insofern, als der kleine häßliche Subproletarier, bedacht mit einem Namen, der an zerrissene Lumpen denken läßt, sich nur als »totes Arrangement« auszudrücken vermag. Zu mehr hat es auch hier nicht gereicht. Sein Tod berührt die Gäste aus Rom

nur, weil er peinlich und störend ist, wo man gerade im Begriff war, sich an das Kalte Büffet zu begeben, worin auch eine ironische Anspielung liegt. Der Abspann endet mit einem gelben »FINE«, das über dem Stilleben-Tableau-vivant liegt (Abb. 41). Diese letzte Aufnahme hat im Pasolinischen Bilduniversum eine synthetisierende Bedeutung: »Nach dem Tod gibt es diese Kontinuität des Lebens nicht mehr, aber dann gibt es einen Sinn. Entweder unsterblich sein und ohne Ausdruck oder sich ausdrücken und sterben.«¹²⁹

In der Metaphorik der zweifachen *Nature morte* – die des Stillebens und die der *Tableaux vivants* – spiegelt sich gleichermaßen der reale politische Hintergrund wider mit dem Umbruch von einer bäuerlichen zu einer industriellen Gesellschaft und der Vorherrschaft der Kommerzialisierung:

STRACCI: Mir könnt's so gut gehen im Erdenreich!

CHRISTUS-DARSTELLER: Bestimmt, bei deinem Hunger!

STRACCI: Tja, man muß darben, muß viel Geduld haben auf dieser Erde, wußtest du das nicht? Der eine kommt zum Tanzen auf die Welt, und der andere zum Singen...

CHRISTUS-DARSTELLER: Und 'n anderer zum Einsacken! Ist doch alles beschissen! Obwohl deine Partei regiert!

STRACCI: Pff, und du glaubst, deine wär' besser! Die sind doch alle gleich!

CHRISTUS-DARSTELLER: Was soll das? Ich kapiere dich nicht: bist immer halbtot vor Hunger aber stellst dich hinter die feinen Leute, die dich verhungern lassen!

STRACCI: Jeder hat seine Berufung. Meine wird halt die sein, zu verhungern!¹³⁰

Straccis Tod zerstört die ästhetisch aufbereitete Realität und drängt den Gästen der feinen Gesellschaft die Häßlichkeit des Realen auf. Verstimmt und peinlich berührt, drehen sie die Köpfe von diesem rohen Schauspiel weg, das ihnen keine Kompensation mehr ermöglicht: »[...] mit erhobenen Häuptern und enttäuscht, von den Kreuzen aus gesehen, verziehen [sie] die Münder, nun, da sie durch diesen Streik gewahr werden, daß Stracci gewesen ist.«¹³¹ Nun sehen sie sich der Tatsache des unästhetischen Todes ausgesetzt, der die delikaten *Tableaux vivants* – »echter als das Leben selbst« wie Goethe in *Wahlverwandtschaften* sagen läßt – stört. Angesichts der realen Passion sind sie selbst, wiewohl unbewußt, »von den Kreuzen aus gesehen« im echten Stilleben angekommen.

Doch die Störung der Konvention bleibt auch für Pasolini schließlich eine Utopie. Wie ein zynischer Kommentar taucht das schöne Stilleben,

129 Pasolini (1972/1979), S. 235.

130 Pasolini (1965/1990), S. 88–89.

131 Ebd., S. 95f.

das Tableau vivant par excellence, im Filmabspann wieder auf. Begleitet von Twist, der Musik, die für Pasolini die kapitalistische Konsumgesellschaft symbolisiert,¹³² ist der gedeckte Tisch erneut in Farbe zu sehen. Am Ende des Films angelangt, wird man nun an den Vorspann erinnert: Dort erschien das Stilleben als ein gefälliges, zunächst eher bedeutungsloses Hintergrundbild. Im Rückblick betrachtet, ergeben die beiden Stilleben des Vor- und Abspanns eine Parenthese, in der sich die gesamte Metaphorik des Films bewegt. Eingefaßt zwischen den Polen von Tod (Stilleben, Tableau vivant) und Vitalität (Bewegung, Sexualtrieb, Fressen) scheitert der häßliche Stracci an seiner Unfähigkeit zur Ästhetisierung, was auch heißt an der Unmöglichkeit der Entkörperlichung. Er scheitert an der unüberwindbaren Diskrepanz zwischen dem, was er ist: ein Subproletarier, und dem, woran er glaubt: an die bürgerliche und bourgeoise Kultur und Politik.

Das dritte Tableau vivant

Ich habe bisher von zwei Gemälden gesprochen, die Pasolini für die filmischen Tableaux vivants verwendete, und habe damit vorerst unter schlagen, daß es noch ein weiteres, von der wissenschaftlichen Literatur unbeachtet gebliebenes Bild gibt, das allerdings im Film selbst nicht realisiert wurde. Die Rede ist von dem Gemälde *Christus mit der Dornenkrone* von Jacopo da Pontormo, das nur in dem literarisch überarbeiteten Drehbuch beschrieben ist:

Zack – schlagartig haben wir in seinen vollen Farben, den Farben, die einen mitten ins Herz treffen, Pontormos Bild »Christus mit der Dornenkrone« vor Augen: den Hintergrund im Grün des Wassers eines Sumpfweihers, die blutroten Lendentücher, die an den stämmigen Hüften der blonden Krieger flattern. Mitten unter ihnen Christus [...].¹³³

Man muß zunächst davon ausgehen, daß es sich bei dieser Divergenz zwischen Drehbuch und Film um eine nachträgliche Veränderung handelt, denn in der realisierten Fassung von LA RICOTTA gibt es an seiner Statt das Tableau vivant nach Rosso Fiorentinos *Kreuzabnahme*.¹³⁴ Es ist

132 Giusti (2001), S. 107–114.

133 Pasolini (1965/1990), S. 78.

134 Möglich, obwohl etwas ungewöhnlich, wäre die Vorstellung, daß der ursprüngliche Plan nicht realisiert wurde und daß die überarbeitete Drehbuchfassung auf dieses unrealisierte Vorhaben zurückgreift.



Abb. 42: *LA RICOTTA* – ›Das filmische Triptychon‹ (v. links nach rechts: *Tableau vivant* nach Rosso Fiorentino, *Sterbensszene* Straccis, *Tableau vivant* nach Pontormo)

nicht einfach, nachzuvollziehen, warum Pasolini eine solche Veränderung vorgenommen hat, wo ansonsten das publizierte Drehbuch in allen wesentlichen Punkten dem Film folgt. Vielleicht war Pasolini die Thematik der im Film realisierten Altarbilder zu ähnlich, so daß er sie nachträglich modifizieren wollte. Auch wenn diese Erklärung nur eine hypothetische Annäherung ist, schärft sie dennoch den Blick für die umgesetzten Gemälde.

In Reihe hintereinander montiert, das heißt in einem Verfahren zusammengebracht, daß ganz und gar der Pasolinischen Vorstellung von der Montage als bedeutungsgenerierende ›Abkürzung‹ entsprechen müßte, ergibt sich das Bild einer groben szenischen Bewegung, die von der Kreuzabnahme nach Rosso Fiorentino zu dem bereits abgehängten Körper Christi bei Pontormo verläuft. Betrachtet man diese beiden *Tableaux vivants* als eine Handlungsabfolge, so fehlt ihr der Anfang, mit dem dieser Teil der christologischen Passionsgeschichte beginnt, nämlich die Kreuzigung selbst. Diesen Anfang findet man – wie so häufig bei Pasolini – schließlich am Ende:

Der Mensch drückt sich durch sein Handeln – nicht in einem rein pragmatischen Sinne verstanden – aus, weil er damit die Realität modifiziert und auf den Geist einwirkt. Aber diesem seinem Handeln fehlt es an Einheit oder auch an Sinn, *solange es noch nicht vollendet ist*. [...] Erst der Tod macht eine fulminante Montage aus unserem Leben, d. h. er wählt dessen wirklich signifikative (und nun nicht mehr durch andere gegensätzliche oder inkohärente, modifizierbare) Momente aus und stellt sie in eine Folge. Er macht aus unserer infiniten, unstabilen und unsicheren und also linguistisch nicht beschreibbaren Gegenwart eine klare, stabile, sichere und also linguistisch (eben im Rahmen einer

Allgemeinen Semiologie) genau beschreibbare Vergangenheit. *Nur dank des Todes dient uns unser Leben dazu, uns auszudrücken.*¹³⁵

Im Moment des Todes am Requisitenkreuz bildet Stracci selbst dieses (neue) Bild der Kreuzigung (Abb. 40), das an die als Neuschöpfung eines filmischen Altarbildes bejubelten Großaufnahmen des Gekreuzigten in Antamoros CHRISTUS erinnert (Abb. 8). So wird die Darstellung des sterbenden Stracci zu dem dritten in der Reihe fehlenden Tableau vivant. In einer experimentellen ›Montage‹ habe ich es zu einem ›neuen, filmischen Altarbild‹, einem fiktiven Triptychon zusammengestellt (Abb. 42).

Betrachtet man die drei Tableaux vivants hintereinander – Kreuzigung, Kreuzabnahme und Beweinung –, dann ergibt sich ein annähernd flüssiger Bewegungsverlauf, der im Tableau vivant selbst untersagt war, nun aber seine logische Konsequenz in dem zu Boden fallenden Christus-Darsteller hat, der die labile Formation des Gemäldes nicht halten kann. Anders als in den Altarbildern, mit denen Pasolini die ›Kraft der Vergangenheit‹ assoziiert, bildet diese Kreuzigung im Film kein triptychonales Zentrum einer piktoralen Erzählung. Anders ausgedrückt: Straccis Kreuzestod geschieht nicht in flankierender Wiederholung seiner Selbst, wie es in den Triptychen der Retabeln häufig der Fall ist, und wie ich es hier in meinem Montageexperiment dargestellt habe. Indem Pasolini die Erzählung von der Passion des Komparsen zwischen die Tableaux vivants montiert, die alle den bereits toten Christus thematisieren, läßt er Stracci außerhalb der christologischen Reihe sterben. So erweist sich die filminhärente Passionsgeschichte schließlich als das, was Pasolini am meisten in seinem künstlerischen Tun motiviert: als eine Kontinuität der Tradition mit neuen (kontaminatorischen) Mitteln. Was am Ende bleibt, sind die Tableaux vivants als Generatoren eines neuen filmischen Bildes.

LA RICOTTA – eine Zusammenfassung

»Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image!«, diese doppeldeutige Aussage von Jean-Luc Godard kennzeichnet eine spezifische Bildproblematik, deren Zuspitzung auf ähnliche Weise durch den mimetischen Manierismus der Tableaux vivants von LA RICOTTA artikuliert wird.¹³⁶ Angesprochen ist damit die Frage nach der Wahrheit in den Din-

135 Pasolini (1967/1983), S. 83f.

136 Godard, Jean-Luc (1962): »Interview avec Jean-Luc Godard«, in: Cahiers du Cinéma, 138 (Déc.), S. 173ff.

gen, nach der Wahrheit in der Kunst, oder punktueller formuliert: nach der Wahrheit im Bild. Wenn Pasolini, gefragt nach seinen kinematographischen Vorbildern und Lehrmeistern, die Malerei und insbesondere die italienischen Maler der Frührenaissance und des Manierismus nennt, dann spiegelt diese Aussage nicht nur die formalen Wurzeln seines Schaffens wider. Mit dem Ausstellen vom piktoralen Wissen in der Anwendung auf das Filmbild wird in *LA RICOTTA* oder in *IL DECAMERON* ein Bilddiskurs geführt, der eng mit einer rustikalen Kulturvorstellung italienischer Prägung zu tun hat, die einen explizit Pasolinischen Ideenauddruck trägt. Es ist die Idee einer Kunst, die sich unmittelbar und kraftvoll an den Glauben des einfachen, bäuerlichen Volkes richtet, um dort widergespiegelt zu werden. Für Pasolini hatte die ursprüngliche Kunst – »die Vormoderne« –, die Fähigkeit, Dinge zu verändern, ihre andere Seite hervorzukehren, um so der Welt etwas zu entreißen, was bisher im Verborgenen lag. Pasolini bewegte sich im Zusammenhang der Malerei häufig in der Rhetorik des Sakralen. Seine Zitationen, unabhängig von der Schärfe ihrer Umsetzung, stellen metaphorische Zäsuren da, deren Zielsetzung in der Heiligsprechung und Erhöhung der profanen Dinge des Lebens, der Wirklichkeit liegt. Die Idee des *Tableau vivant* ist, wie Hervé Joubert-Laurencin es formuliert,¹³⁷ an sich unmoralisch, weil es die Vielfalt des Bildes und damit die des realen Lebens gleicherweise beschneidet. Dem könnte man entgegnen, daß die *Tableaux vivants* – das heißt die kontaminierenden *Tableaux vivants* – eine Torfunktion erfüllen, durch deren Eingang der Zuschauer die Welt durch »die Augen der Malerei« betrachtet, und sie damit anders oder als ein Anderes wahrnehmen kann. Auch könnte man mit Joubert-Laurencins eigenen Worten argumentieren, daß Pasolini im *Tableau vivant* die »grande peinture« und die »corps bassement matérialistes« zusammenkommen läßt, damit sie sich auf diese Weise gegenseitig kontaminieren.¹³⁸

Pasolinis Kritik an der kapitalistischen, bürgerlichen Welt entzündet sich in *LA RICOTTA* an den prachtvoll in Farbe inszenierten *Tableaux vivants*, deren Farbigkeit sich von dem tristen Schwarzweiß der übrigen Aufnahmen, das heißt der realen Welt, abhebt. Es ist der Gedanke einer gelebten Künstlichkeit, wie sie die bürgerliche Gesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts im »Goetheschen« *Tableau vivant* als ein ästhetisches Ideal proklamierte, mit welcher Pasolini seine subproletarischen Protagonisten konfrontierte. Durch die Zuspitzung auf die Figur des kleinen Komparsen Stracci eröffnet sich ein antagonistisches Spiegelverhältnis beider Handlungsorte: das Leben am Set und das metaphorische Sterben

137 Vgl. Joubert-Laurencin (1995), S. 88.

138 Vgl. ebd., S. 88.

im Tableau vivant. Während der Kolossalfilm die Passion Christi in Technicolor nach prächtigen Gemälden umzusetzen versucht, um durch das Bildzitat die Authentizität der Darstellung zu untermauern, durchlebt der Komparse seine eigene, lebendige Passion des einfachen Mannes. Die Tragik, die seiner Person eigen ist, entsteht aus der stilistischen Überkreuzung einer vorchristlichen Vitalität¹³⁹ und der Erlösungs- oder Ausdrucksmetaphorik des Todes. Seine Versuche, den pathetischen Ausdruck des Todes zu durchbrechen, scheitern immer wieder an dem Regulativ der Obrigkeit (Regisseur, Regieanweiser, Diva). Stracci entwickelt sich zu einer vitalistischen Störung im Getriebe der kapitalistischen Einnahme einer religiösen Thematik des Leidens. In der ihm beigeordneten Metaphorik agiert er als der »bewegte Bewegter« gegen die Ästhetisierung des Lebens, das nur in seiner kontinuierlichen Entfaltung wahrhaftig ist. So ist es vor allem seine lebendige Hast, die immer von neuem zum Anstoß gegen den sich in der Agonie der Starre befindenden Muskel ausholt und den Bizeps, auf den die »todte Vorstellung von den Bildern«¹⁴⁰ übertragen worden ist, wieder zum Leben erweckt. Als Zerstörer der ästhetisierten Einheit von Leben und Kunst stellt er einen Fremdkörper dar, gegen den sich die Struktur des Tableau vivant auflehnt, ja auflehnen muß, um als Kunstwerk bestehen zu können. Seine anschließende Marter am Kreuz ist die Marter der Bewegungslosigkeit im erzwungenen Tableau vivant.

Die Idealisierung, nach der Pasolini die Figur des Komparsen gestaltet, soll die unbändige Vitalität als ein Potential erneuernder Kraft hervorheben, die gegen den Faschismus der Waren, in dem die Pervertierung der Heilsgeschichte zu einem Höhepunkt inszeniert wird, angehen kann. Stumme Lippenbekenntnisse, manieristische Gesten und die farbige Pracht erstarrter Lebendigkeit ergeben ein Szenario, das im *L'art pour l'art* sein Heil oder die Flucht sucht. Dagegen agitiert Stracci mit seinem humoristischen Slapstick, seiner »anstoßenden« und ansteckenden Bewegung, die die Schauspieler der Tableaux vivants aus dem Lot der vorgegebenen starren Ordnung bringt. Künstliche Kontemplation zerbricht von neuem an dem archaischen Drang zum Leben, der für Stracci gleichzeitig auch den tragischen Zwang zum Überleben bedeutet. Der in gleißendes Licht getauchte Ort vor den Toren Roms, an dem Stracci seine Passion erlebt, wird in der lyrischen Stilistik der Filmbilder zu einer heiligen Stätte, an der sich ein mythisches Thema vollzieht. Dieser Ort bildet eine Antithese zu dem nicht lokalisierbaren, zeitlosen Locus, an dem die Tableaux vivants situiert sind.

139 Pasolini zitiert in Schweitzer (2000), S. 72.

140 Bättschmann (1992), S. 237–278.

Die Passion, die schließlich die Geschichte der Wiedererweckung zum neuen Leben ist, erlebt im Tableau vivant eine Ästhetisierung, die ihre einstige Kraft der Altarbilder zu Gunsten einer künstlichen Körperlichkeit eliminiert hat. Ist die Version der *Passion à la Hollywood* eine Schau der prächtig in Szene gesetzten, stummen Körper, die unmittelbar an den Warencharakter der Kunst gekoppelt sind, so entzieht sich die *Passion Straccis* der Gefahr einer Ästhetisierung. Die Banalität der Ursache der ›echten‹ Passion, das Überfressen, mindert das Pathos des Todes, der seinen Schrecken einbüßt. Am Kreuze gefesselt, zu einem echten Tableau vivant verwandelt, aus Fleisch und Blut und doch vollkommen bewegungslos, gewinnt Stracci gleichzeitig an Größe, die ihm nur der Tod verleihen und in der Quintessenz seines Lebens die Bedeutungsmomente herauschälen kann. Von einer nicht mehr menschlichen Höhe hinabschauend führt die Kamera dem Zuschauer die Perspektive des Todes vor, von der aus alles, was lebendig war, sich zu einem Tableau vivant fügt und aus dem flüchtigen Moment die Dauer extrahiert. Dem innerfilmischen Regisseur kommt die Erkenntnis jener Tragödie zu, deren Struktur in LA RICOTTA aus der Differenz von Dynamik und Statik aufgebaut wird: »Er mußte erst sterben, um sich auszudrücken.«

Die zentralen Themen von LA RICOTTA kreisen also um zwei Ästhetisierungen: Einmal ist es die Ästhetik der Malerei, die im Film in der Technik, im Zoom, in der Planimetrie und vor allem in der Mystifizierung der Farbe zum Ausdruck kommt. Diese ästhetische Überformung entspricht einer positiven Alchemie. Die zweite Ästhetik des Films ist eine Ästhetisierung des Körpers, die als eine negative Ästhetik zu verstehen ist. Dabei gilt die Frage weniger dem medienbedingten Verschwinden des Körpers, das durch die Film- und Fotokamera evoziert wird.¹⁴¹ Das Beispiel der Tableaux vivants thematisiert vielmehr seine Sublimierung – ästhetisch, christologisch, historisch etc. –, die durch die explizite Transformation des ehemals Gemalten ins Gegenständliche hervorgehoben wird. Zu betonen ist also die Umwandlung des triebgesteuerten und in diesem Sinne natürlichen Körpers in einen ›intellektuellen‹, kulturell bestimmten Körper wie den von Welles oder Pasolini selbst. Natürlich ist ein solches Körper-Sublimat, folgt man Pasolinis Interpretation, ein bürgerliches, später ein faschistisches (in Pasolinis SALÒ, I 1975). Statt von einem medial inszenierten Verschwinden des Körpers kann man in LA RICOTTA also von dem konkreten Verschwinden eines ›archaischen‹ Körpers sprechen, der im Begriff ist, von der kapitalistischen Konsumption negiert oder nivelliert und den Bedürfnissen des Kapitalismus angeglichen zu werden.

141 Vgl. Wagner (2001), S. 81–92.

PASOLINI: IL DECAMERON (1970/71)

IL DECAMERON (Decameron – Pasolinis tolldreiste Geschichten, I/F/BRD 1970/71) eröffnet Pasolinis Filmreihe der sogenannten *Trilogia della vita*, der Lebenstrilogie, dem zwei weitere, im Abstand von je einem Jahr gedrehte Literaturverfilmungen folgen. Wie der Titel es bereits anzeigt, adaptierte Pasolini hiermit den gleichnamigen spätmittelalterlichen Novellenzyklus von Giovanni di Boccaccio.¹ Pasolini übernahm neun aus dem insgesamt 100 Geschichten umfassenden Werk und erweiterte sie teilweise erheblich.² Abgesehen von der Erzählung um den norditalienischen Künstler und Giotto-Schüler (im folgenden der Einfachheit halber »Giotto-Episode« genannt), die eine Sonderstellung innerhalb des Episodenfilms einnimmt, handeln alle Geschichten von erotischen Begebenheiten und zeichnen sich durch eine lockere, leichte Bildersprache aus,

-
- 1 *Il Decamerone* (entstanden zw. 1349-1353) ist vom griechischen δέκα (lat. *deka*, zehn) und ἡμέρα (lat. *hemera*, Tag) abgeleitet, d.h. *Zehntagebuch/Zehntagewerk*. Die Erzählung nimmt ihren Anfang mit der Pest in Florenz im Jahr 1348. An einem Dienstag treffen sich sieben junge und edle Damen und drei junge vornehme Herren zufällig in der Kirche Santa Maria Novella. Sie beschließen, der Pest aufs Land zu entfliehen, wo sie an zehn Tagen mit abwechselnd erzählten Geschichten, die unter verschiedene Motti gestellt sind, sich ihre Zeit zu vertreiben. Zu den berühmtesten dieser Novellen zählt die Ringparabel, die von Lessing in *Nathan der Weise* verarbeitet wurde. Von den 100 Geschichten hat Boccaccio die allerwenigsten selbst fabuliert; die Erzählstoffe stammen vorwiegend aus arabischen, indischen, persischen, altfranzösischen und anderen nicht genauer zu bestimmenden Quellen. Boccaccio lokalisierte sie und gab ihnen eine sprachliche Form nach dem Vorbild Ciceros, ohne die jeweilige Mundart der Geschichte zu nivellieren. Vgl. Elwert, Wilhelm Theodor (1980): *Die italienische Literatur des Mittelalters: Dante, Petrarca, Boccaccio*, München: Francke (UTB).
 - 2 Vgl. Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Reihe-Hg.) (1983): *Pier Paolo Pasolini*, München, Wien: Hanser Reihe Film (12), S. 166ff.; Schwartz, Barth David (1992): *Pasolini Requiem*, New York: Pantheon, S. 569f.

die jene vermeintlich archaisch echte, städtische wie bäuerliche Welt des Mittelalters vermitteln soll, so wie Pasolini sie bereits bei Boccaccio angelegt vorfand.

Bevölkert von rustikal und unverstellt anmutenden Figuren, spiegelt *IL DECAMERON* am besten Pasolinis Utopie einer archaisch reinen Kultur wider, die seiner Ansicht nach bis in die 1960er Jahre hinein das Fundament der bäuerlichen wie subproletarischen Welt Italiens bildete. Anders als in *LA RICOTTA* gibt es hier kaum Störungen in der Darstellung dieser als unversehrt begriffenen Welt. Die Utopie, die bereits in dieser Form schon von Boccaccio vorgegeben wurde, ist von Pasolini ungebrochen aufgegriffen worden:

[In] der ersten Phase der kulturellen und anthropologischen Krise, die etwa 1960 begann – als die Irrealität der ... Massenmedien über die Kommunikation der Massen zu triumphieren begann – erschienen als das letzte Bollwerk gegen die verschwindende Realität die »unschuldigen« Körper, mit der archaischen, düsteren, vitalen Gewalt ihrer sexuellen Organe. Schließlich faszinierte mich persönlich ... die Abbildung des Eros, gesehen in einem menschlichen Klima, das kaum von der Geschichte übertroffen wurde und immer noch (in Neapel und dem Vorderen Orient) physisch gegenwärtig ist.³

IL DECAMERON erschien vielen seiner Rezensenten als eine unreflektierte, oberflächliche Posse. Die vordergründige Thematik machte es den Kritikern einfach, Pasolinis Literaturadaption als bloßen Softsex-Film auszulegen.⁴ Daß man dem Regisseur dabei schnell wahlweise den Vorwurf der Naivität oder Pornographie machen konnte, verwundert nicht, zumal die Verbindung von hoher Kunst und Sex für die intellektuellen Kritiker der Zeit selbst nur etwas Spießbürgerliches bedeuten konnte. Tatsächlich läßt sich die Bedeutung von *IL DECAMERON* erst in einem größeren Werkzusammenhang erkennen. So markiert er den Beginn einer neuen Phase im Pasolinischen Filmschaffen, das zunehmend von der Einsicht beherrscht wurde, die bäuerlich-subproletarische Erneuerungs-

3 Pasolini in »Corriere della Sera« vom 09.11.1975, hier zitiert in Schütte, Wolfram (1983): »*IL DECAMERON*«, in: Ders./Jansen (Reihe-Hg.), Pier Paolo Pasolini, S. 169.

4 Eine der schärfsten deutschsprachigen Kritiken stammt von Frieda Grafe, die trotz interessanter Interpretationsansätze den Film schließlich doch nur als »Bildungsporno«, »Brummer-Sex« und »Repräsentationskino« verstanden hat. Dennoch ist ihre Kritik aufschlußreich, insofern sie die Schwierigkeiten verdeutlicht, mit denen sich Pasolini konfrontiert sah. Vgl. Grafe, Frieda (1971/1994): »Verfilmt«, in: *Pasolini* (1994), S. 148–149, (urspr. »Süddeutsche Zeitung« vom 20.10.1971).

gedanke sei nicht zu verwirklichen. Pasolini drehte nach IL DECAMERON noch zwei, strenggenommen sind es drei weitere Literaturverfilmungen, in denen die von bürgerlichen Zwängen noch nicht berührte Sexualität die zentrale Metapher ist. Nachfolgend drehte er I RACCONTI DI CANTERBURY (Pasolinis tolldreiste Geschichten, I 1971/72) und IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (Erotische Geschichten aus 1001 Nacht, I 1973/74), die zusammen mit IL DECAMERON die *Lebenstrilogie* ergeben.⁵ Ein weiterer Film, der, wie ich meine, zu unrecht nicht im engen Kontext der *Trilogia della vita* gesehen wird, ist der damals berühmte SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (Die 120 Tage von Sodom, I/F 1975), der eine freie Literaturverfilmung nach Motiven aus dem fragmentarisch überlieferten Werk Marquis de Sades *Les 120 Journées de Sodome ou l'Ecole du libertinage* ist.⁶ Die Sexgeschichten, die Pasolini in den drei nach IL DECAMERON gedrehten Literaturverfilmungen erzählt, entbehren zunehmend an Unbeschwertheit bis sie in SALÒ schlußendlich nicht nur ihre Leichtigkeit, sondern auch die Erotik gänzlich verlieren und eine vernichtende sadistische Brutalität annehmen. Mit SALÒ mündet die gesamte *Lebenstrilogie* in einer Welt faschistisch-kapitalistischer Prägung, in der die degenerierten Sex- und Gewaltorgien symbolisch für eine konsumistische Warengesellschaft stehen.

Auffällig ist, daß die gesamte *Trilogia della vita* von filmischen Tableaux vivants durchsetzt ist, wobei jene in IL DECAMERON nicht nur in ihrer Sequenzdauer, sondern auch in ihrem Verweisgestus am nachdrücklichsten sind. In I RACCONTI DI CANTERBURY sind es kleine oder kurze Tableaux vivants, die Pasolini nach den apokalyptischen Gemälden von Hieronymus Bosch komponierte. Und in IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE sind es nur einige wenige Tableaux vivants, die persische Buchillustrationen nachbilden.⁷ SALÒ, wenn auch nicht eng an die Trilogie an-

-
- 5 Auch bei diesen beiden handelt es sich um Literaturverfilmungen, so ist I RACCONTI DI CANTERBURY die Adaption von acht aus insgesamt 22 Erzählungen des gleichnamigen Verszyklus' des englischen Dichters Geoffrey Chaucer (1340-1400). IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE beruht hingegen auf 15 aus dem berühmten Buch der 1001 erotischen Schachtelgeschichten (»Märchen aus tausendundeiner Nacht«) ausgewählten Erzählungen.
 - 6 Pasolini lokalisiert SALÒ in die historische Zeit der faschistischen, unabhängigen Republik, die Mussolini in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs in Norditalien unter den Namen *Repubblica Sociale Italiana* (kurz »Republik von Salò«) ausrief. Vgl. Ascia, Luca d' (2000): »Die Genealogie der Macht bei Pier Paolo Pasolini«, in: Rolf Grimminger (Hg.), *Kunst – Macht – Gewalt*, München: Fink, S. 193–208.
 - 7 Zu den Literaturadaptionen in der *Trilogia della vita* siehe Rumble (1996), S. 50ff.

gekoppelt, bildet dennoch ihren Abschluß, indem er das Motiv der erotischen Erzählung und des Erzählens von erotischen Geschichten fortführt und auf eine drastische Weise zu Ende bringt.⁸ Die moderne Malerei, die hier zum szenischen Interieur gehört, ist die des italienischen Faschismus, womit sie noch einmal die Gewaltszenen durch ihre Negation und Dekonstruktion des Lebens innerhalb der Kunst zum Ausdruck bringt. Hier gibt es keine Nachstellungen von konkreten Gemälden, statt dessen gefiert hier das Leben zu einem todbringenden Tableau.

Von diesem letzten Film Pasolinis aus betrachtet ist *IL DECAMERON*, der die *Trilogie des Lebens* eröffnet, kein naiver, vielmehr ein sentimentaler Versuch, eine vorindustrielle, explizit mittelalterliche Gesellschaft in ihrer Potentialität einer erneuernden Kraft gegen den Kapitalismus einzusetzen. Pasolini äußert sich dazu während der Dreharbeiten zu *I RACCONTI DI CANTERBURY*:

Ich verbinde diese Geschichten mit meiner Trauer und dem Verlust der Welt von gestern. Ich bin ein ernüchterter Mensch. Ich bin mit der Gesellschaft immer im Streit gelegen. Ich habe mit ihr gekämpft, und sie hat mich verfolgt, aber sie hat mir auch einigen Erfolg zuteil werden lassen. Heute mag ich die Gesellschaft nicht mehr. Ich mag nicht, wie die Menschen leben, und ich mag die Qualität des Lebens nicht. Und deshalb trauere ich der Vergangenheit nach.⁹

Pasolinis Vergangenheitsverständnis ist überaus wichtig für die Interpretation der Malereibezüge, die sein gesamtes Filmschaffen, insbesondere aber *LA RICOTTA* und *IL DECAMERON* kennzeichnen. Daß seine Hinwendung zur Tradition keine repressive war, habe ich bereits im vorangehenden Kapitel dazulegen versucht. Pasolini hat selbst unermüdlich immer wieder darauf hingewiesen und dennoch den Vorwurf der Naivität nicht immer ausräumen können. Weit davon entfernt, ein Rückwertsgewandter zu sein, sah er in der Vergangenheit eine lebendige Kraft, ohne die die Gegenwart oder Zukunft ihre sinnstiftende Verankerung, ja Humanität verlöre. Kunst, insbesondere die Malerei, aber auch die Musik und Literatur waren für ihn lebendige kulturelle Vermittler von Wissen und Lebenskraft, die ungebrochen von Generation zu Generation weitergegeben werden konnten. In der Industrialisierung der Welt sah Pasolini eine Gefahr des Bruchs in dieser Kontinuität und eine Störung im Gleichgewicht zwischen Erneuerung und Bewahrung. Der Konsum, der nicht auf Kontinuität setzt, bedeutete für Pasolini das Ende einer lebendigen Kultur, die

8 Vgl. Schraven, Minou (2002): »De Decameron van Pier Paolo Pasolini«, in: Polyptiek, S. 181–182.

9 Pasolini im Interview in Halliday (1969/1995), S. 164.

per se gegen die Warenkonsumption gerichtet ist. Pasolini fährt im Interview mit Jon Halliday fort:

Die Welt Chaucers [des Autors von *The Canterbury Tales*] und Boccaccios war noch nicht industrialisiert. Es gab keine Konsumgesellschaft, es gab keine Fließbänder. Es gab nichts, was diese Welt mit der Welt von heute gemeinsam gehabt hätte – ausgenommen vielleicht ein gewisses, noch dem Kontext der mittelalterlichen Gesellschaft verhaftetes Verlangen nach sexueller Freiheit im Gefolge der beginnenden bürgerlichen Revolution. [...] Aber solche Zeiten der Freiheit sind dazu verurteilt, schnell zu Ende zu gehen. Boccaccio wurde im Alter ein Frömmeler. Die Expression der Freiheit dauerte nur wenige Jahre.¹⁰

Der neuerwachsene Pessimismus Pasolinis ist diesem Passus deutlich anzumerken. Die Vitalität der vorindustriellen Kultur, die den Kerngedanken in Pasolinis früherer Gesellschaftsutopie bildete, wird nun als unwiederbringlich verloren erkannt. Letztlich war Pasolinis *Lebenstrilogie* nur mit einer vagen Hoffnung verbunden, die illuminatorische Kraft der Bilder und die Erotik als Symbol einer vom Konsum noch unberührten Lebendigkeit könnten doch noch über die Skepsis hinweg eine bildpolitische Virulenz entfalten – nicht zuletzt um den Regisseur selbst aus der eigenen Erstarrung herauszuholen.

Es ist gerade dieses Oszillieren zwischen unterschiedlichen Kunstsprachen, das das gesamte (nicht nur) filmische Schaffen Pasolinis kennzeichnet und die besondere Aufladung seiner Filme wie *LA RICOTTA* und *IL DECAMERON* begründet. Die Kontamination war die Methode von *LA RICOTTA* – in *IL DECAMERON* hingegen bediente sich Pasolini verstärkt einer Methode der Verzahnung oder der Verklammerung vom konkreten soziopolitischen (bäuerlichen, subproletarischen) Modell und historischen Gemäldezitaten. Dieses Verfahren hat deutliche Reminiszenzen an Pasolinis akademische Ausbildung, die er vor dem Zweiten Weltkrieg bei dem Kunsthistoriker Roberto Longhi genossen hat, worauf ich im folgenden Kapitel genauer eingehen werde.

Das gemalte Bild öffnet den Blick auf das, was in der filmischen Umsetzung zu einer universalen Wahrheit erhoben wird: Für Pasolini ist es immer der unschuldige, lebendige Körper und die Lebensart des einfachen Volkes gewesen, an denen sich diese Wahrheit kristallisiert. Die gleiche Spur verfolgt er in der filmischen Umsetzung der Malerei. Hier wird noch einmal deutlich, daß die *poesia cinema* auf einem spezifischen Pasticheverfahren gründet, das kaum stilistische Nachahmung, vielmehr eine Anschlußsuche an das kulturell gewachsene Bild- und Texterbe bedeutet. Dort, wo die stilistische Kontamination nicht mit einem nach-

10 Ebd.

drücklichen Bildverweis aufwartet, wie es in IL DECAMERON häufiger begegnet, wird sie in die Struktur des Filmbildes eingeflochten. Antonio Costa merkt dazu an:

In anderen Fällen erreichte Pasolini analoge Effekte, auch im Rückgriff auf direkte Zitate: man denke an die Reproduktionen von Velasquez, die am Anfang von *Casa sono le nuvole* stehen; oder an die zahlreichen Bilder, erkennbar als zugehörig zum Verlauf der Avantgarden des 20. Jahrhunderts, die so eindringlich in *Salò-Sade* erscheinen.¹¹

Pasolinis Enttäuschung über den fehlenden Zuspruch der Künstlerkollegen wie der Zuschauer gleichermaßen war um so größer, je deutlicher sich herausstellte, daß die kapitalistische Korruption gerade jene Gesellschaftsschichten betraf, auf die der Regisseur seine utopischen Hoffnungen baute. Folgerichtig schlug seine ehemals hoffnungsvolle restauratorische Kraft in seinem letzten Film in Destruktion um.¹²

Wenn Frieda Grafe in ihrer Rezension zu IL DECAMERON Pasolini vorwirft, er sei kein vitalistischer Regisseur mehr, so hat sie damit sowohl recht als auch unrecht,¹³ denn vitalistisch ist er immer geblieben, doch im Gegensatz zu seinen früheren Filmen ist sein Vitalismus ein hoffnungsloser und nur insofern auch kraftloser geworden. Aber es gibt noch eine andere Seite von IL DECAMERON, auf die Martin Schlappner hinweist:

Das derbe Lachen, das Lachen über die derben Späße, die sich Bürger und Handwerker, Geistliche und Nonnen, Händler und Bauern leisten oder denen sie ausgeliefert werden, soll die Melancholie aus dem Leben vertreiben.¹⁴

11 Costa (1995), S. 31.

12 Hat Boccaccio noch aus echten Volkssagen verschiedener Länder geschöpft, so sind Chaucers »Tales« die Erzählungen eines Bürgerlichen. Diese sich allmählich einstellende Veränderungen, die Pasolini bei beiden Autoren diagnostiziert, lassen sich durchaus auch auf Pasolinis eigene Schaffenskrisen beziehen: »Er [Chaucer] freut sich auf die Revolution der Protestanten und sogar der Liberalen, insofern Cromwell beide verkörpert. Während aber zum Beispiel Boccaccio, der auch ein Bürgerlicher war, ein reines Gewissen hatte, spürt man bei Chaucer bereits ein Gefühl des Unglücks, ein unruhiges Gewissen« (Pasolini in Halliday [1969/1995], S. 165).

13 Vgl. Grafe (1971/1994), S. 149, urspr. in der »S.Z.« vom 20.10.1971.

14 Schlappner, Martin (1971/1994): »Mit der Waffe der fröhlichen Karikatur«, in: *Pasolini* (1994), S. 150, (urspr. in der »N.Z.Z.« vom 27.11.1971).

So war der Film für Pasolini möglicherweise auch das, was *Il Decamerone* für Boccaccio war: »die Waffe der fröhlichen Karikatur«, um mit sexuellem Vitalismus gegen die eigenen Zweifel anzugehen. Die sogenannte Sexualrevolution der 1970er Jahre, in die die Filmrealisierung fällt, konnte wahrscheinlich das utopische Potential des Films noch kurzfristig aufrechterhalten haben.

Zwei Geschichten aus IL DECAMERON verdienen in unserem Kontext einer besonderen Beachtung: Die erste Episode dreht sich um den Mörder Ser Ciappelletto, die zweite Episode handelt von einem berühmten Schüler des noch berühmteren Malers Giotto di Bondone. Sie bilden die Rahmenhandlung für weitere sieben Erzählungen nach Boccaccio. Sowohl bei der Ciappelletto- als auch bei der Giotto-Episode fällt auf, wie weittragend die Veränderungen der filmischen Adaption gegenüber der literarischen Vorlage sind. Einem Zuschauer ohne genaue Kenntnis des Originaltextes – und das werden die meisten gewesen sein – entging sicherlich schon damals eine interessante Umdeutung, die Pasolini an der Malerfigur vornimmt: Bei Boccaccio ist es der Meister Giotto selbst, bei Pasolini wird daraus ein »berühmter Schüler« des »göttlichen Meisters«, den er selbst spielt. Diese Veränderung kann sicherlich aus Respekt vor Giotto's künstlerischem Können entstanden sein, doch gibt sie Pasolini vor allem die Möglichkeit, sich in die Nachfolge des großen Meisters zu begeben und damit die (Kunst-)Tradition mit modernen Mitteln und Medien fortzuschreiben.

Für die Weise wie Pasolini die Reinterpretation historischer Werke vorantrieb und den Realismusbegriff in der Kunst auslegte war eine Person maßgeblich verantwortlich. Der Name ist schon mehrfach von mir genannt worden: Es handelt sich dabei um den italienischen Kunsthistoriker Roberto Longhi (1890-1970).

In der Schule bei Longhi oder das Potential eines »archaischen« Bildes

Schauen wir uns zunächst eine Sequenz an, in der der Giotto-Schüler auf der Suche nach Inspiration und Modellen für sein Fresko auf einem Wochenmarkt umherschweift (Abb. 43).

Am Anfang der Sequenz sieht man gelbe und grüne Melonen, dann den Maler selbst wie er durch seine übereinandergelegten, gespreizten Finger hindurchschaut. Das aus dieser Geste entstandene Viereck ist das Guckloch der Kameraleute, ist die Kadrierung, die eine reale Szene zu einer Filmszene respektive zu einem Bild macht, denn die Kadrierungs-

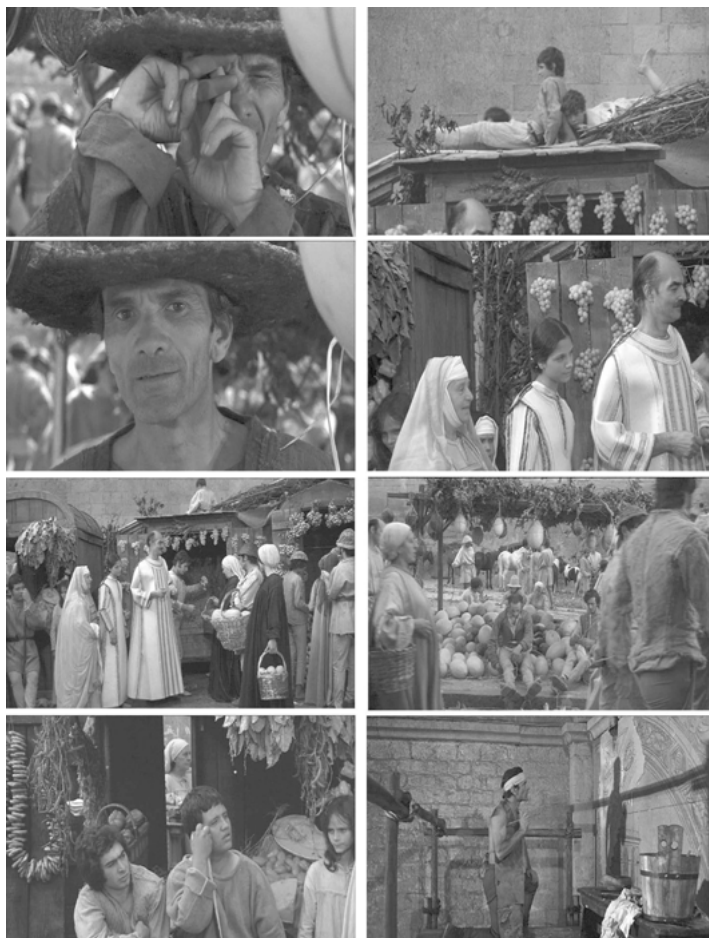


Abb. 43: *IL DECAMERON* – Giotto-Schüler auf dem Markt, Kadrierungsgeste (Sequenz-Stills)

geste ist auch das technische Äquivalent zum ausgestreckten Arm und dem anpeilenden Daumen der Maler. Das, was man durch diese Fingerkadrierung hindurch zu sehen bekommt, sind Marktszenen, sind wohlhabende Bürger, Kinder beim Spielen, Mägde und Bauern, ist das feilgebotene Obst, mit einem Wort: In dieser Einrahmung liegt das Prä-Gemälde, ist das Geschehen, das der Giotto-Schüler bald im Fresko malen wird. Aber, und das ist nicht minder von Bedeutung, wir erkennen im Quadrat der übereinandergelegten Finger eine Metapher für *den Film IL DECAMERON* und seine Entstehung selbst.

Wenn der Giotto-Schüler mit seiner imaginären Kadrierung immer enger an die Szenen herangeht bis er schließlich nur die Gesichter der Figuren erfaßt, so ist es filmtechnisch betrachtet das Zoom, das dem filmischen Maler die Personen näher bringt. Für Pasolini hat diese technische Möglichkeit neben der stufenlosen Annäherung an die Objekte und der piktoralen Funktion, die die Realszene bereits auf ein verflachtes und ästhetisch überformtes Bild hin entwirft, auch die Möglichkeit einer Introspektion. Es ist eine wenn auch in Anführungszeichen zu setzende Wesensschau, bei der der Maler den Modellen bis auf die Gesichter heranzukommen und das heißt bis zu ihrem Innersten vorzudringen sucht. Dieses innerfilmische Studium geschieht zwar auf einem neapolitanischen Marktplatz inmitten des Gewusels von Mensch und Tier, doch erst die Umsetzung des Geschehens in die kodierte Sprache der Malerei (der Literatur, des Theaters) oder wie de facto bei Pasolini in die des Films, schafft die sinngebende Bildeinstellung oder Sequenz, den Ausschnitt also. Pasolinis Versuch, den kinematographischen Status quo der Prosaerzählung zu durchbrechen, endet, wie ich schon dargelegt habe, in der Irrealität und im Mystizismus der Bilder:

Meine fetischistische Liebe zu den »Dingen« der Welt hindert mich daran, sie als natürliche zu betrachten. Sie weiht die Dinge entweder, oder sie entweiht sie mit Gewalt, eines nach dem anderen: sie verbindet sie nicht in einem maßvollen Fließen – dieses Fließen akzeptiere ich nicht –, sondern isoliert sie und betet sie an, mehr oder weniger inbrünstig, eines nach dem anderen.¹⁵

Pasolinis erklärtes Ziel war es, »die Unschuld der Technik bis zum letzten Blutstropfen zu entmystifizieren«,¹⁶ um an der Nahtstelle zwischen Filmbild und Realität die Natürlichkeit der Welt (und den Naturalismus der Filmavantgarde) als bedeutungslose Fiktion zu entlarven. Der physische Realismus seiner Filme war immer schon überkodiert und piktoral vorformuliert. Auch wenn diese *formula* nicht zwangsläufig im konkreten Gemälde mündet, verweist sie doch immer auf traditionelle Kulturfelder, an die – mit unterschiedlicher Intensität – Anschluß gesucht wurde.

In seiner Selbstdarstellung als Giotto-Schüler mit der symbolischen Kadrierungsgeste evoziert Pasolini auch das Sehen mit den Augen eines Anderen.¹⁷ Natürlich sind es in erster Linie die Augen Giottos, oder allgemeiner: die Augen der Malerei, der Literatur, des Films, der Geschich-

15 Pasolini (1972/1979), S. 221.

16 Zitiert in Ferrero, Adelio (1977): *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia: Marsilio 1977, S. 86.

17 Vgl. Galluzzi (1994), S. 73.

te, durch die Pasolini seine Welt betrachtet. Aber es sind auch die Augen des Kunsthistorikers Roberto Longhi, bei dem Pasolini sein Kunststudium in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg absolvierte. Es ist Longhi, der Pasolinis gesamtes ästhetisches Bewußtsein wie die Einstellung zur Kultur und Tradition gleichermaßen beeinflusst hat.¹⁸

Bezeichnend für diesen Einfluß, ist eine weitere Markt-Sequenz, in der der nachdenkliche Giotto-Schüler zu sehen ist, der das Treiben der Stadtmenschen und Bauern distanziert beobachtet, und nur wenig später eine Inspiration für sein Fresko bekommt. »[D]er Maler beobachtet das Ereignis wie ein unbeteiligter Kameramann«,¹⁹ beschreibt Longhi Caravaggios Vorgehen, und liefert gewissermaßen eine Vorgabe für Pasolinis Maler-Figur. Eine solche Aussage ist typisch für Longhis Kunstinterpretationen, bei denen es sich im wesentlichen um Aktualisierungsversuche handelt. Oder genauer: Gerade die Beschäftigung mit der *zeitgenössischen* Kunst, brachte Longhi die ältere Kunst nahe.²⁰ In den Werken Massaccios, Giottos oder Caravaggios sah er Modelle aus dem Volk und übersetzte die Bildfiguren in handelnde, lebendige Personen, die unmittelbar aus ihrer historischen Position heraus zum Betrachter sprechen. So beschreibt Longhi die Abgebildeten bei Caravaggio beispielsweise als Saufrumpanten, Huren oder Strichjungen, womit er eine äußerst lebendige Bildadaption erreicht, die in der italienischen Kunstgeschichte nach wie vor ihre Anhänger hat. Seine Beschreibung zu Giottos Bildkompositionen in der Cappella degli Scrovegni in Padua (1304–1306) sind bezeichnend:

18 Pasolini besuchte Vorlesungen und Seminare der Kunstgeschichte in Bologna und wollte ursprünglich bei Longhi über zeitgenössische italienische Malerei promovieren. Dieses Vorhaben gab er jedoch auf, nachdem seine Dissertationsschrift im Krieg verlorengegangen war. Die Dedikation »Roberto Longhi, dem ich meine figurative Erleuchtung verdanke«, die er seinem zweiten Film MAMMA ROMA voranstellte, bezeugt seine enge Beziehung zu dem Kunsthistoriker. Vgl. Reiter, Johannes/Zigaina, Giuseppe (1982): Pier Paolo Pasolini: Zeichnungen und Gemälde, Basel: Bance Rief, S. 19; zur Biographie siehe Schweitzer (2000) und Schwartz (1992).

19 Longhi, Roberto (1943–51/1968): Caravaggio, Dresden: VEB Verlag der Kunst, S. 44.

20 Zu Longhi siehe Beyer, Andreas (1999): »Roberto Longhi (1890-1970). Kunst, Kritik und Geschichte«, in: Heinrich Dilly (Hg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin: Reimer, S. 251–265; Tabbat, David (1996): »The Eloquent Eye: Roberto Longhi and the Historical Criticism of Art«, in: Paragone (July-Nov.), S. 3–27.

Es agiert eine etwas grobschlächtige, plumpe, schwerfällig gekleidete und dennoch feierliche und gravitatische Menschheit, die, in schlichte Gewänder gehüllt, mit kraftvollen Gesten vor einfachen Gebäuden verweilt.²¹

Liest man Longhis Bildinterpretationen im Sichtfeld der Filme Pasolinis, speziell angesichts der Figuren von IL DECAMERON, so ist die Utopie der Erneuerung mit der zentralen Vorstellung von einer ›reinen‹, archaischen Welt fraglos auch durch die Rezeptionssprache des Kunsthistorikers vermittelt. Sie bildet für Pasolini einen wichtigen Resonanzboden, ohne den der Glaube an einen »unschuldigen« Körper und an die erneuernde Kraft des Subproletariats, dessen Wurzeln er in dieser bäuerlichen Kultur sah, nicht möglich wäre.²² Die deutliche Rückbesinnung auf den Körper hat bei Pasolini politische wie philosophische Implikationen, aber nicht ohne selbst ein Reflex der Longhischen Schulung zu sein, die das klassische Schönheitsideal als eine absolute Kategorie der Kunst ablehnt und Schönheit unter dem jeweiligen Kontext immer wieder neu verhandelt wissen will. Die unansehnlichen Gestalten in Pasolinis Filmen – der »wie ein Affe« häßliche Stracci, die zahnlosen in Lumpen gehüllten Figuren in der *Trilogia della vita* – zeugen deutlich von einer Abkehr vom klassischen Schönheitsideal. Gleicherweise in Longhis Denkweise verankert ist Pasolinis Kulturbegriff, der auf Kontinuität statt auf dominante Brüche setzt. Der von beiden propagierte kulturelle rote Faden besteht aus Übernahmen, Fortführungen und gradueller Weiterentwicklung der Kunstsprache.

Schließlich läßt sich Longhis kunsthistorischer Nachhall auch in der Auswahl der Filmdarsteller finden, die Pasolini vorwiegend aus der bäuerlichen und subproletarischen Bevölkerung rekrutierte. Er engagierte, von einigen signifikanten Ausnahmen abgesehen (Anna Magnani in MAMMA ROMA oder Orson Welles in LA RICOTTA), nur Laienschauspieler; Komparsen ließ er durch Komparsen spielen bei Beibehaltung ihrer realen Namen (wie in LA RICOTTA) und übernahm selbst die Künstlerrolle, wie die des Giotto-Schülers in IL DECAMERON. Wie Longhi, der beispielsweise in den Werken Caravaggios eine ihnen innewohnende rohe Wirklichkeit aufzudecken meinte, so findet auch Pasolini das Heilige im Milieu der Gauner, Huren, Strichjungen und Subproletarier. Peter Weibel spricht in diesem Kontext von der klassischen Bildung Pasolinis, die mit

21 Longhi, Roberto (1994/1996): Kurze, aber wahre Geschichte der italienischen Malerei, Köln: DuMont, S. 92.

22 Vgl. Moravia (1983), S. 7–12; Greene (1990), S. 127–172.

seiner »libidonalen Energie« konvergiert.²³ Doch muß man die Pasolinische Sicht auf die Malerei nicht im psychoanalytischen Licht beleuchten, denn die *Tableaux vivants* in *IL DECAMERON* zeugen von einer sorgfältigen Typenauswahl entsprechend der Vorlagen nach Giotto und Brueghel. Bei Pasolini verzahnt sich an dieser Stelle Kunst und Wirklichkeit in einem zirkulären Verfahren der gegenseitigen Kontamination, wobei die Malerei eine Aktualisierung erfährt, die den Bildinterpretationen Longhis entspricht.

Zwei filmische Visionen und ihre *Tableaux vivants*

Anders als in Boccaccios *Decamerone* sind die Episoden um Ciappelletto und Giotto bzw. dessen Schüler von Pasolini stark erweitert worden und durch andere, kürzere Episoden unterbrochen, um an einer anderen Stelle den Erzählstrang wieder aufzunehmen. Sie teilen damit den Film in zwei, wenn auch nicht streng voneinander getrennte, so doch erkennbare Teile. Die erste Hälfte des Films wird von der Ciappelletto-Episode eingerahmt, die zweite Hälfte bestimmt die Erzählung um die Arbeit des Giotto-Schülers.

Ser Ciappelletto ist ein Wucherer, ein Mörder und ein Lebemann, womit er zum indirekten Gegenpart des Giotto-Schülers avanciert, der als ein fanatischer Künstler und in seiner Erscheinung als asketischer Intellektueller charakterisiert wird. Patrick Rumble schlägt vor, in dieser Doppelstruktur der filmischen Erzählung eine Allegorie zu sehen:

That is, the film stages a conflict between (a) the extension of capitalist models of exchange, based upon the abstraction of exchange-value from use-value, and (b) the »poetic« or »artistic« and even primitively »religious« practice that cannot but exist as a point of resistance to the extension of the logic [...].²⁴

Diese Interpretation ist nicht gänzlich von der Hand zu weisen, wie ich noch anhand der zwei hierfür signifikanten filmischen *Tableaux vivants* aufzeigen werde, doch liegt in der Aufteilung meiner Ansicht nach keine strenge Opposition zwischen den beiden durch die Hauptprotagonisten markierten Filmteilen. Die Tatsache, daß beide Protagonisten nicht mit-

23 Weibel, Peter (1995): »Pasolinis Pansemilogie oder die Wirklichkeit als Code«, in: Steinle/Zigaina (Hg.), Pier Paolo Pasolini oder die Grenzüberschreitung, S. 33.

24 Rumble (1996), S. 35.

einander in Berührung kommen, muß nicht zwangsläufig antithetisch gedacht sein.

Ciappelletto kann durchaus eine ursprüngliche Vitalität jenseits der christlichen Moralität symbolisieren. So wie sein in gewisser Hinsicht materiell orientiertes Handeln nicht als kapitalistisch und darin negativ aufgefaßt werden muß. Im Gegensatz zu dem zwielichtigen Ciappelletto ist der Giotto-Schüler ein durch und durch klarer Charakter. Boccaccio beläßt es in seiner Giotto-Geschichte dabei, die angeblich unansehnliche bis schäbige Aufmachung des »größten Malers der Welt«, *Maestro Giotto*, hervorzuheben, um damit die Falschheit und Nichtigkeit der äußeren Erscheinung vor den inneren Qualitäten eines Menschen zu exemplifizieren.²⁵ Pasolini hingegen läßt die ursprünglich kurze Geschichte dort beginnen, wo Boccaccio sie bereits beendet, nämlich im Regenguß, der den Giotto-Schüler und seinen Begleiter Forese da Rabatta, einen angesehenen Rechtsgelehrten und Anwalt, zu häßlichen Vogelscheuchen in nassen abgegriffenen, sackähnlichen Gewändern macht (Abb. 44). Bei diesen gravierenden Veränderungen der Originalgeschichte fällt kaum auf, daß Pasolini die Ereignisse der Episode von Florenz, wo sie bei Boccaccio spielen, in die Zeit von Giottos Neapelaufenthalt verlegt und den Giotto-Schüler zur Ausmalung der Kirche Santa Chiara in Neapel schickt.²⁶

25 Die Geschichte um Maestro Giotto und seinen Begleiter Messer Forese da Rabatta ist die fünfte Geschichte, die Königin Panfilo im *Dekameron* des sechsten Tages erzählt. Boccaccio, Giovanni di (1492/1979): *Das Dekameron*, Bd. 2, Frankfurt/Main: Insel, S. 545–547.

26 In Santa Chiara wird das Gnadenbild am linken Pfeiler als der einzige Rest eines größeren Freskos Giotto selbst zugeschrieben. In der Kirche Dell'Incoronata wird die Urheberschaft Giottos an dem Fresko im Kreuzgewölbe über der Empore bestritten. Hier ist möglicherweise von Giottos Werkstatt oder einem seiner Schüler, dem sog. *Maestro delle Vele* (Meister der Vele) auszugehen, wie der anonyme Maler genannt wird, der in der unteren Basilika von Assisi Teile der Gewölbedecken ausmalte. Zu Stil- und Zuschreibungsfragen siehe Antonic, Magda (1991): Bildfolge, Zeit- und Bewegungspotential im Franziskuszyklus der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ein Beitrag zur Klärung der Giotto-Frage, Frankfurt/Main (u.a.): Peter Lang; speziell zum *Maestro delle Vele* siehe Schönau, David W. (1985): A New Hypothesis on the Vele in the Lower Church of San Francesco in Assisi, in: *Franziskanische Studien*, 67, 326 ff.; thematisiert auch bei Galluzzi (1994). Zu der durch die jüngste Ausstellung in Florenz (08.06.–30.08.2000, Galleria dell'Accademia) neu angeregten Diskussion um die Handschrift Giottos und seiner Schüler siehe den Artikel von Andreas Beyer: »Giotto-Ausstellung in Florenz« in »Die ZEIT«, 30/2000, S. 36.



Abb. 44: *IL DECAMERON* – Giotto-Schüler/Pasolini mit Messer Forese im Regenguß (Sequenz-Stills)

Interessant ist in unserem Kontext Pasolinis Selbstdarstellung als Maler, die noch deutlicher als in *LA RICOTTA* ausfällt, wo Orson Welles zu Pasolinis Alter ego wurde. Gefragt nach dem Grund der Rollenübernahme erklärte Pasolini, daß die für den Charakter ursprünglich vorgesehenen Schauspieler, Sandro Penne oder Paolo Volponi, ihm kurzfristig abgesagt hätten. Deshalb sah er sich dazu gezwungen, die Rolle selbst zu übernehmen: »[A]lso stellte ich mich vor den Spiegel, um zu sehen, ob ich klein und häßlich genug war, um die Person Giotto's so dazustellen, wie Boccaccio ihn beschrieben hat.«²⁷ Denn bei Boccaccio heißt es: »Aber so herrlich auch seine [Giotto's] Kunst war, so war er doch weder von Gestalt noch von Gesicht in irgendeinem Stücke schöner als Messer Forese«,²⁸ der, so heißt es an einer anderen Stelle, »klein und ungestaltet war und ein so glattes und stumpfsinniges Gesicht hatte, daß es den häßlichsten Vagabunden verunstaltet hätte [...]«.«²⁹

Dabei geht es in Boccaccios Erzählung nur peripher um die tatsächliche oder historisch auch nur mögliche Häßlichkeit des Malers,

als vielmehr um sein besonderes Können, seine inneren Werte also:

Der andere, Giotto mit Namen, hatte einen Geist von solcher Erhabenheit, daß unter allen Dingen, die die Mutter Natur unter dem Kreislaufe der Himmel erzeugt, nicht ein einziges war, das er nicht mit dem Griffel und der Feder oder

27 Pasolini im Interview in »Epoca« (»Pasolini come Giotto«) vom 18.10. 1970, hier zitiert in Galluzzi (1994), S. 76.

28 Boccaccio (1492/1979), S. 546.

29 Ebd.

mit dem Pinsel so getreu abgebildet hätte, daß sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien, so daß es bei seinen Werken sehr oft vorkam, daß der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war.³⁰

Und weiter im *Il Decamerone*:

Und weil er die Kunst, die viele Jahrhunderte lang unter dem Aberwitz etlicher Menschen begraben war, die mehr um die Augen der Unwissenden zu ergötzen, als um den Geist der Weisen zu befriedigen, gemalt haben, wieder ans Licht gezogen hat, darf er verdienstermaßen eine der Leuchten des florentinischen Ruhmes genannt werden, und das um so mehr, je größer die Bescheidenheit war, mit der er diesen Ruhm errungen hat, indem er, obwohl er der Meister aller anderen war, immer den Namen eines Meisters abgelehnt hat. Und diese Ablehnung dieser Benennung hat ihm einen um so größern Glanz gebracht, je begieriger sie sich seine Schüler oder die, die weniger verstanden als er, angemaßt haben.³¹

Es ist diese besondere, im *Decamerone* Boccaccios deutlich markierte Fähigkeit des Malers, die Pasolini für seine Filmadaption interessierte. Giotto ist für ihn ein realistischer Maler, insofern er die faktische Körperlichkeit der Figuren, ihr Körper-Sein im Raum begriffen hat. Wie für Boccaccio so ist Giotto auch für Pasolini ein Restaurator und zugleich ein Erneuerer eines kulturellen Wissens, das durch die »Dummheit der Nachkommen« seit der klassischen Antike in Vergessenheit geriet. Es ist also die Kunst, »die viele Jahrhunderte lang unter dem Aberwitz etlicher Menschen begraben war« (Boccaccio), an die Pasolini nicht zuletzt auch in seiner Interpretation der Giottofigur wieder anzuschließen sucht.

Das auffällige und zentrale Merkmal beider Hauptepisoden – und man kann sich schon denken, daß es dabei um eine Pasolinische Erweiterung und ein Pasticheverfahren geht – liegt darin, daß ihre Protagonisten jeweils einen Traum oder eine ›Vision von einer Sache‹ haben. Ihre Besonderheit liegt in ihrer Bildrhetorik, denn die Visionen sind in Form von Tableaux vivants realisiert: Ciappellettos Vision besteht insgesamt aus vier Versatzstücken nach Gemälden Pieter Brueghels d. Ä., die Vision des Malers setzt sich aus zwei Gemälden nach Giotto zusammen.

Anders als bei LA RICOTTA handelt es sich bei diesen kompilierten Tableaux vivants um keine narratologisch angekündigten Tableaux vivants, das heißt um Bildnachstellungen, die in der Erzählung selbst thematisiert werden – in LA RICOTTA war es beispielsweise der innerfilmi-

30 Ebd.

31 Ebd., S. 545–546.

sche Regisseur, der die Tableau-vivant-Darsteller zum Stillstand ermahnte und sie als Altarbildnachstellungen dem Zuschauer vorstellte. In *IL DECAMERON* muß sich das filmische Tableau vivant dem Zuschauer selbst erschließen. Auch hier ist es seine strukturelle Fremdheit und sein unvermitteltes Auftreten innerhalb der Filmerzählung, die narratologisch gewollt sind, um die visionäre Dimension der jeweiligen Sequenz zu markieren. Beide Tableaux vivants kündeten davon, daß hier etwas *anderes* passiert oder passieren wird. Strukturell sind sie aufeinander bezogen und bilden eine Verklammerung über die Narration der Episoden hinweg: Beide Tableau-vivant-Sequenzen dauern jeweils circa eine Minute, beide bestehen aus annähernd der gleichen Anzahl von Shots (Aufnahmen) – Ciappellettos Vision hat 16 und die des Giotto-Schülers 18 Shots –, die wiederum über eine ähnliche Anzahl von Kadrierungen verfügen (ca. 100).³² Des weiteren sind beide mit einem Zoomobjektiv aufgenommen und haben eine vergleichbare Rhythmik der Montage, das heißt im Wechsel von Großaufnahmen mit Totalen, Bewegung mit Stillstand und planimetrischen mit tiefendimensionierteren Bildern. Diese Arbeitsweise mit Bildern und am Filmbild entspricht dem Pasolinischen Modell der Kontamination und macht den Stil des *effetto dipinto* aus. Auch hier unterläuft das Bewegungs-Bild das piktorale Bild und vice versa. In *IL DECAMERON* jedoch greift die Kontamination über dieses Verhältnis hinaus, indem sie das eine Tableau vivant mit den anderen Tableaux vivants, das eine Gemälde mit anderen Gemälden des gleichen Künstlers konfrontiert und auf diese Weise produktiv ›verunreinigt‹.

Ciappellettos Bildvision à la Brueghel

Mit der Ciappelletto-Episode beginnt die recht freie filmische Adaption von Boccaccios *Il Decamerone*. Ser Ciappelletto (Franco Citti) ist entsprechend der literarischen Vorlage ein ruchloser Wucherer und Mörder, so zeigt ihn die erste Filmszene wie er einen im Sack verschnürten Mann erschlägt und die Klippen hinunterwirft. In einer späteren Szene bestiehlt er einen Mann und bezahlt davon die Dienste eines Strichjungen. Die symbolische Sprache des in Großaufnahme gezeigten Hosenlatzes ist nicht zufällig. Zwar widerspricht sie durchaus nicht der mittelalterlichen Literaturvorlage, doch geht sie in ihrer bildlichen Umsetzung deutlich darüber hinaus. Ciappelletto wird in der Montage dieser Großaufnahmen und der doppeldeutigen Gesten zum Homosexuellen, auch wenn später

32 Vgl. Rumble (1996), S. 41.

von seinen Frauenverhältnissen berichtet wird, die bezeichnenderweise jedoch nicht vorgeführt werden. Daß es sich bei dieser Figur um eine enkodierte Selbstdarstellung Pasolinis handelt, scheint mir angesichts der zahlreichen Hinweise augenfällig. Zwar verweist Pasolini in der Rolle des Giotto-Schülers auf seine von der künstlerischen Arbeit besessene, enthaltsame Seite, Ciappelletto hingegen verweist auf die verborgene, dunkle Gegenseite eines maßlosen, am Leben berauschten Genußmenschen.

Unvermittelt wird dem Zuschauer eine Szene vorgeführt, die er zunächst nicht unbedingt als eine Vision erkennt, doch ist die Sequenz in stilistischer Hinsicht auffällig genug, um bereits etwas besonderes anzuzeigen (Abb. 45 oberstes Bild/Abb. 46). Aus einer erhöhten Position gefilmt, bietet sich dem Zuschauer zunächst eine Übersicht über eine weitläufige Wiese, auf der sich rätselhafte Szenen mit grotesken Gestalten abspielen. Das Geschehen ist in Zeitlupe aufgenommen, so daß die verlangsamten Bewegungen surreal und in gewisser Weise leblos anmuten. Die Kamera bleibt im Vergleich zu der Enge der Räume, in denen die anderen Episoden von IL DECAMERON spielen, auffällig auf Distanz. In den Gassen von Neapel ist sie immer auf Tuchfühlung mit den Personen und ihren Geschicken.

Hier aber bietet sie dem Zuschauer ein großes Tableau, das er durch die relative Länge der Sequenz und die Langsamkeit der Zeitlupe gut überschauen kann, so daß es ihm möglich ist, einige Figuren, Figurenkonstellationen und Motive von Brueghelscher Provenienz zu entdecken. Bezeichnend für die Stilistik der Aufnahme ist auch hier die Verwendung des Zooms. In der Ciappelletto-Sequenz benutzt Pasolini das Objektiv als Instrument der klassischen Gemäldeanalyse, indem er zunächst das gesamte Tableau aus der Distanz vorführt.

Erst im zweiten Schritt kann sich der Zuschauer in die Details vertiefen, wenn die Kamera via das Zoom in die Szenen eintaucht. Waren es in LA RICOTTA der Einsatz der Farbe im Schwarzweißfilm und der Zeitraffer neben der Bewegungsstarre, die das ästhetische Kontaminationsverfahren bildeten, so sind es hier die bildabtastende Optik und der Einsatz der Zeitlupe, um die Vision als das Differente aus dem Narrationsfluß des Films herauszuheben.

Den Einstieg in die Welt des filmischen Tableau vivant bietet eine auffällige weibliche Figur, die einen Weidenkorb als Kopfbedeckung trägt. Sie steht nahezu bildzentral und ist leicht diagonal gedreht, so daß sie dem Zuschauer direkt entgegentreten scheint. In ihrer besonderen Ausgestaltung sorgt sie für die Wiedererkennung der Szene als die Figur aus dem Gemälde *Der Streit des Karnevals mit der Fastenzeit* von Pieter Brueghel d. Ä. (1559) bzw. der Gemäldevariation, die sein Sohn

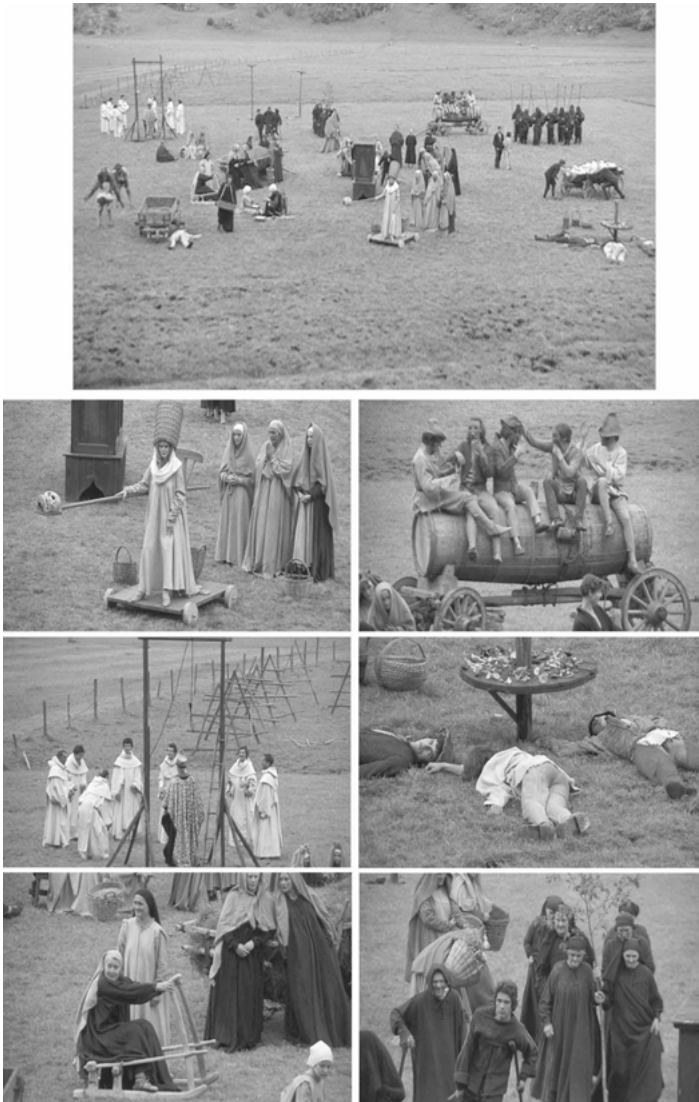


Abb. 45: *IL DECAMERON* – Ciappelletto's Vision nach Brueghel
(Teil 1, Sequenz-Still)

Pieter Brueghel d. J. malte (ca. 1585; Abb. 47). Sie ist die *Fastenzeit*, die der Völlerei und der Ausschweifung des Karnevals entgegentritt, um ihn schließlich in dieser Schlacht (im Karneval) zu besiegen. Neben dieser auffälligen Figur übernimmt Pasolini aus Brueghels figurenreichem Gemälde weitere Motive, die ich an dieser Stelle zunächst nur aufzähle: die



Abb. 46: *IL DECAMERON* – *Ciappelletto's Vision nach Brueghel*
(Teil 2, Sequenz-Stills)

palmwedeltragenden schwarzgekleideten Frauen im Bildhintergrund, die Gruppe der Krüppel und die vom Zentrum leicht versetzt platzierte Frauengruppe, die vor einer Feuerstelle sitzt und Waffeln bäckt. Zu weiteren

lockeren Anleihen gehören die auf einem Faß sitzenden jungen Männer, die Masken tragen. Zwar kommen sie weder im Originalgemälde noch in der Gemäldevariation von Brueghel d. J. vor, allerdings verweisen die Masken auf den Karneval, wohingegen das Faß selbst ein zentrales Detail des Gemäldes und das Attribut der völligen Karnevalsfigur ist.



Abb. 47: oben: Pieter Brueghel d. Ä. – *Der Streit des Karnevals mit der Fastenzeit* (1559, Kunsthist. Museum, Wien); unten: Pieter Brueghel d. J. – *Gemäldevariation nach Breughel d. Ä., Details* (ca. 1585, *Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel*)

Geschickt rekombiniert Pasolini einzelne Motive aus anderen Gemälden Brueghels, die er in einem ungefähren Halbkreis um das schwach ausgebildete Zentrum mit der Figur der Fastenzeit anordnet. Zu den kleinen Motivanleihen gehört der kastenförmige Brunnen, der in beiden Bildvarianten in der Bildmitte steht. Es wird bei Pasolini zu einem schrankähnlichen, hohen Kasten, der an einen Beichtstuhl erinnert und sich im Verlauf des Films als eine sarkophagähnliche Mensa herausstellt, auf der später Ciappellettos Leiche aufgebahrt wird.

Zu den großen, wenn auch weniger auffälligen motivischen Rekursen gehören die Marterräder und der Galgen, die im linken Bildhintergrund des *Tableau vivant* zu sehen sind. Sie sind aus dem Bild *Die Elster auf dem Galgen* von Brueghel d. Ä. entliehen (auch *Landschaft mit Galgen*, 1568, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt). Ferner sind da die spielenden Kindern – bei Pasolini bockspringend im linken Bildvordergrund –, denen der Maler ein eigenes Bild *Kinderspiele* (1559–60, Kunsthistorisches Museum, Wien) gewidmet hat. Zu erwähnen ist noch der leere Heuwagen mit dem daneben schlafenden Jungen, der Hinweise auf die

Brueghelschen Bauern- und Jahreszeitdarstellungen gibt, beispielsweise auf *Die Heuernte* (1565, Metropolitan Museum of Art, New York). Die Szene auf der rechten Seite des Tableau vivant macht auf *Schlaraffenland* aufmerksam, das Brueghel d. Ä. 1567 gemalt hat (Abb. 48), und das hier recht auffällig nachgestellt wird. Sind es im Originalgemälde drei Figuren: ein Bauer, ein Ritter und ein Gelehrter, so gibt es im Tableau vivant bezeichnenderweise keine solchen ständischen Repräsentanten und damit keine Ständeunterschiede.



Abb. 48: links: Pieter Brueghel d. Ä. – *Der Triumph des Todes* (1562, Museo del Prado, Madrid); rechts: *Schlaraffenland* (1567, Alte Pinakothek, München)

Der Grund, warum ich neben *Der Streit des Karnevals mit der Fastenzeit* von Brueghel d. Ä. auch die Kopie seines Sohnes heranziehe, liegt an zwei Detailveränderungen, die der Jüngere am Bild des Vaters vornimmt und die Pasolini meiner Meinung nach in das Tableau vivant einbringt. Es ist der Kastenwagen im Hintergrund des Bildes, der hinter dem Brunnen von einer Frau gezogen wird, und den Brueghel d. J. um einen toten oder schwerkranken, halb mit Tüchern bedeckten Mann ergänzt hat (Abb. 47). Desweiteren ergänzte er das große weiße Laken, das auffällig die rechte Bildecke im Gemälde seines Vaters markiert, um einen sterbenden Mann, der darunter hervorschaut. Betrachtet man nun das filmische Tableau vivant, so entdeckt man eine interessante Variation auf diese ergänzenden Bildmotive: ein kastenförmiger Wagen wird langsam durch das Tableau vivant gezogen, in ihm liegt eine in weiße Bandagen eingewickelte Leiche. Gleichzeitig weist dieses Motiv des Totenwagens auf das Gemälde *Der Triumph des Todes* von Pieter Brueghel d. Ä. (1562), in dessen Zentrum ein bandagierter Leichnam in einem Wagen von zwei Skeletten gezogen wird (Abb. 48). In diesem Bild sieht man auch einen Heuwagen, der wie in Pasolinis Version voll mit blanken Schädeln beladen ist (Abb. 46).³³ Eine gewisse Analogie besteht außer-

33 Weiterführend zu Pieter Brueghel d. Ä. und den hier angeführten Gemälden siehe Marijnissen, Roger H. (2003): Bruegel. Das vollständige Werk,

dem zwischen den weißgekleideten Skeletten, die die linke Seite des Gemäldes einnehmen, und den im Tableau vivant mit einem Schädel spielenden Mönchen.

Diese lange Tableau-vivant-Sequenz endet in der Großaufnahme der Schaufel, die von der Fastenzeitfigur hochgehalten wird. In Gemälden beider Brueghels sind darauf Heringe plazierte, die den Beginn der großen Fastenzeit symbolisieren. Bei Pasolini hingegen liegt inmitten der Schaufel ein Schädel, den die Fastenzeit scheinbar Ciappelletto anbietet. Unternimmt man von diesem Schädel als zentrales Motiv und Sinnbild der Vanitas die Interpretation der Szene, so muß das gesamte Tableau vivant als eine an Ciappelletto gerichtete Todesprophezeiung gedeutet werden. Fast alle Motivanleihen Brueghelscher Provenienz haben eine solche Vanitas-Aussage, wie beispielsweise die Pilze, die auf dem runden Tisch der drei Überfressenen aus dem *Schlaraffenland* liegen und als Erdfrüchte auf den Tod hinweisen. Im gleichen Kontext stehen die schädelspielenden Mönche und der mit Totenschädeln beladene Holzwagen. Tatsächlich stirbt Ciappelletto bald nach dieser Vision inmitten eines Schlemmergelages, das er mit seinen Freunden abhält. Was ihm die Figur der Fastenzeit nach all seinen Jahren der Völlerei, des Mordes und seines Spotts über die Geistlichkeit angeboten hat, ist also sein eigener Tod gewesen. Damit symbolisiert die bandagierte Leiche, die auf einem Karren durch das gesamte Tableau vivant gezogen wird, Ciappelletto selbst.

Doch noch im Moment des Todes kann es Ciappelletto nicht lassen, den Pfaffen durch eine falsche Beichte ein Schnäppchen zu schlagen und von einem gutgläubigen Priestermonch heiliggesprochen zu werden. Gesehen durch die Augen dieses einfältigen Priesters, wird die Vision zu einer anderen Prophezeiung umgedeutet: Auf Ciappellettos Heiligsprechung folgt ein Leichenzug, der den in weiße Baumwollbandagen geschnürten Leichnam bis zur Kapelle trägt, wo er auf einer hohen Mensa aufgebahrt wird. Rückblickend betrachtet erfahren die im Tableau vivant gesichteten Motive – die Mensa in der Bildmitte, der bandagierte Leichnam, den das Volk auf seinem Weg begleitet, bis hin zu den Mönchen und schuppenbepanzerten Soldaten, die den Leichenzug eskortieren – erneut eine Konversion und mit ihr eine Bedeutungsumwandlung. Man denke auch hier an das Verfahren des ›Wiederkochens‹, das in LA RICCOTTA so deutlich die Wiederholung der Motive unter veränderten Vorzeichen und ihre Bedeutungserweiterung vorantrieb.

Köln: Glb Parkland; Roberts-Jones, Philippe und Francoise (1997): Pieter Bruegel der Ältere, München: Hirmer.

Anders als die bisher vorgestellten, wirkt das visionäre Tableau vivant also auf ein zukünftiges Geschehen hin. Symbolisch betrachtet, ist es nicht das Tableau vivant, das eine Verlebendigung eines Gemäldes leistet, sondern die Wirklichkeit selbst macht das nachgestellte Gemälde lebendig: Was im Kompilationsbild nach Brueghel zu sehen war, wird nach dem Tod Ciappellettos als eine Verlebendigung des Visionsbildes vorgeführt. Da sind die Dominikanerbrüder, die dem Sünder zu seiner Heiligsprechung verhelfen und sich um seinen Leichnam versammeln, so wie sie im Tableau vivant mit seinem Schädel Fangball spielten, da sind die Soldaten in schwarzer Schuppenrüstung, die sein Begräbnis bewachen, so wie sie im Tableau vivant seinen Kastenwagen eskortiert haben, da sind die Menschen, die Bettler und Krüppel, die seinen Leichnam in die Kapelle begleiten und ihre Hände nach ihm ausstrecken, so wie sie es im Tableau vivant getan haben, und da ist schließlich auch der Bischof, der ihn mit seinem goldenen Stab, so wie es die Fastenzeit mit der Schaufel vorwegnahm, heiligspricht.

Bezeichnenderweise führt wie in *LA RICOTTA* so auch in *IL DECAMERON* die Verlebendigung der Gemälde zum Eintritt des Todes ins Leben. Der Tod – die Metapher für die filmische Montage – ist es auch, der entsprechend Pasolinischer Theorie das Leben von der Sinnlosigkeit befreit und ihm eine Bedeutung zumißt, der er in der Kontingenz des Lebens zuvor entbehrte. So verändert Ciappellettos Tod sein sündiges Leben, indem es ihn zum »heiligen Mann« macht.

Eine andere Interpretationsmöglichkeit für die tableauesque Vision bietet sich an, sieht man sie stärker im Kontext der nachfolgenden Vision des Giotto-Schülers, worauf ich im Anschluß noch eingehen werde.

Pasolinis Bildvision à la Giotto

Die Ankunft des Giotto-Schülers, der, wie man von seinem Begleiter *Messer Forese da Rabatta* erfährt, weder gerne »Meister« noch »berühmtester Maler Italiens« genannt werden möchte, beginnt mit einem Regenguß. Verkleidet in Bauernlumpen, die der Messer Forese von einem Bauer leiht, um sich vor Regen zu schützen, kann der Giotto-Schüler als die bedeutende Person, die er ist, von niemandem erkannt werden (Abb. 44). Der Bindfadenregen hat symbolische Kraft, indem er wie eine Grundierung des (Film-)Bildes und eine Vorbereitung auf die Farben wirkt, die der Schüler des berühmten Meisters in der Kirche Santa Chiara in Neapel auftragen wird. Als filmischer Giotto-Schüler wird er ein neues Bild schaffen, als Pasolini ein neues Filmbild – für beide wird

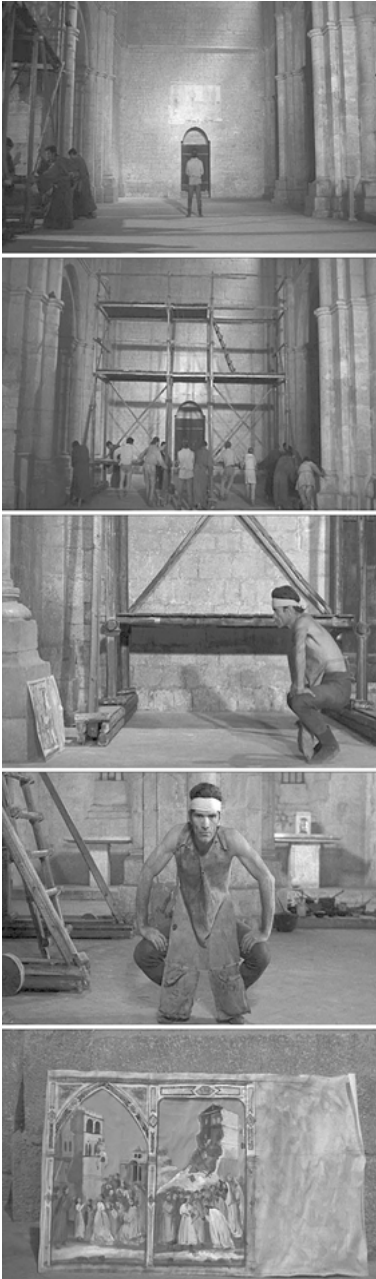


Abb. 49: *IL DECAMERON* – Giotto-Schüler/Pasolini in der Kirche (Sequenz-Stills)

es am Ende um das Erlebnis einer Vision gehen, die der Verwirklichung nicht bedarf.

Zunächst aber mündet dieses milchige, ›grundierende‹ Regenbild in einer Szene auf einem sonnenbeschienenen Platz vor der Kirche. Wie reingewaschen wirken die frischen Farben der Kleider, der Gesichter der Marktgänger und der dort feilgebotenen Früchte und Gemüse. Nackt, beinahe rohbelassenen sind auch die Wände der Kirche, die als Maluntergrund und Resonanzboden für die piktoralen Visionen fungieren werden. Daß die leeren Wände, die der Künstler bemalen soll, in der Symbolik von Filmleinwand und Rohbild gleichermaßen stehen, wird anhand der folgenden Einstellungen deutlich, die damit beginnt, daß eine Gruppe von Mönchen ein Gerüst an eine leere Kirchenwand heranschiebt (Abb. 49).

Vordergründig und zweckdienlich ist das Gerüst dazu da, daß der Maler die obersten Wandregionen problemlos erreichen kann. Aber das so prominent ausgestellte Gerüst, vor dem sich der Giotto-Schüler/Pasolini positioniert, kadriert dieses Rohmedium »Wand« in Planquadrate, in Bildflächen also, die ebenso Platzhalter für die Malerei wie auch für die kadrierten Bilder des Films sind.

Aber der erste Blick auf die zu bemalende Wand gibt noch etwas anderes preis, das auf das

Kontinuitätsmodell Pasolinis und seine Arbeitspraxis zugleich verweist und die Verbindung zwischen Giotto's Kunst und dem Filmschaffen des Regisseurs enger zieht: Wandzentral ist nämlich ein altes, verblaßtes aber noch gut erkennbares Fresko zu erkennen, das später unter der Grundierung für das neue Gemälde verschwunden sein wird. Wenn auch fürs Auge unsichtbar, wird es dennoch den tatsächlichen, wörtlichen wie übertragenen, Hintergrund für die (Film-)Bilder des Giotto-Schülers/Pasolinis bilden.

Möglicherweise spielt Pasolini hierbei auch auf das ehemals vorhandene Fresko des historischen Giotto an, der in der Kirche tätig war. Auf der symbolischen Ebene ist es das unbestimmte *Urbild*, das Pasolini hinter seinen Filmbildern plazierte sehen wollte. In diesem filmbildlichen Palimpsest spiegelt sich seine Vorstellung von einer kulturellen Kontinuität wider, die keine bloße Konservierung der vergangen Zeit, sondern eine unaufhörliche Erneuerung und Modifizierung der Kultur darstellt. Diese Filmeinstellung ist zugleich Symbol seiner eigenen kinematographischen wie künstlerischen Arbeit, die auf Gemälden einiger, von ihm immer wieder zitierter Maler beruht. Giuseppe Zigaina macht den Zusammenhang noch einmal deutlich:

Gerade weil er [Pasolini] schon von der Malerei gezeichnet war, hat er auch im Film stets an das malerische und nicht an das Film-Bild gedacht. Wiewohl gleichen Ursprungs, stehen sich diese beiden doch antithetisch gegenüber. Das malerische ist ein statisches Bild, das des Films ein bewegliches.³⁴

Worauf der filmische Giotto-Schüler mit Pasolinis Augen in der Gerüst-Kadrierungssequenz also blickt, ist zwar eine freie, nicht jedoch eine leere Wand. Noch einmal Pasolini selbst:

Mein Gefallen am Kino ist nicht kinematographischer, sondern eher malerischer Art. [...] Ich kann mir kein Bild vorstellen, keine Landschaft, keine Figurenkomposition außerhalb dieser meiner ursprünglichen Leidenschaft für die Malerei. [...] *Und wenn das Dargestellte in Bewegung ist, ist dies gleichsam so, als ob das Objektiv über ein Bild schwenkt.*³⁵ [Hervh. J.B.]

In der darauf folgenden Einstellung in Großaufnahme blickt man auf ein Pergamentblatt, auf dem eine vorgefertigte Bildskizze, der Freskovorentwurf des Giotto-Schülers, zu sehen ist (Abb. 49). Bei dem aus zwei Bildfeldern bestehenden Skizzenblatt handelt es sich um Pasolinis eigenen Entwurf nach entsprechenden Vorbildern aus der Basilika San Fran-

34 Zigaina (1987/1989), S. 39f.

35 Pasolini (1962/1982), S. 145 und S. 149.

cesco Inferiore von Assisi, die heute Giotto's Werkstatt zugeschrieben werden.³⁶ Dargestellt ist links der *Sturz eines Kindes aus einem Turm zu Rom* und rechts der *Sturz eines Kindes zu Sessa* (ca. 1310, nördliches Querschiff). Durch die geometrischen Bänder, die die Bildfelder voneinander trennen (in Entsprechung der Ornamentik Giotto's), ergibt sich auch hier eine Aufteilung in Registerbilder, die die Kadrierungsmethode der Filmleute vorwegzunehmen scheint.

In Padua [Scrovegni-Kapelle] unterteilt Giotto die nackten Wände des einschiffigen romanischen Sakralbaus in zahlreiche kleine rechteckige Felder, und ihr versteht nun, daß diese Rechtecke für die Malerei dasselbe bedeuten wie für die Architektur ein in rechten Winkeln angeordneter Bauplan.³⁷

Man kann den Vergleich Longhi's ohne weiteres auf den Film ausweiten. Die strukturelle Entsprechung findet sich sowohl in den Kadragen des Films als auch in der Erzählweise von Boccaccio's *Il Dekameron* selbst, das in gewisser Weise eine Kompilation aus 100 an zehn Tagen erzählten, in sich abgeschlossenen Geschichten ist.

Nicht nur der filmische Schüler, sondern vor allem der Regisseur des Films verstand sich als ein Adept der großen Maler der Weltgeschichte, indem er Filme schuf, die sich mit Fragen der Bildkomposition, der Farben, der Lichtsetzung und des Raums beschäftigten. Aber Pasolini ist auch der in bauerliche Lumpen gehüllte Giotto nach Boccaccio, ein gleichsam nicht erkannter intellektueller Künstler und Autor, der sich von der Welt nicht mehr verstanden, ja sogar nicht mehr gewollt fühlte. »Die Welt will mich nicht mehr und weiß es nicht«,³⁸ schrieb Pasolini

36 Hierzu vgl. Galluzzi, Francesco (2000): »Una regia da pittore«, in: Art e dossier, 157, S. 42.

37 Longhi (1994/1996), S. 92.

38 »Il mondo non mi vuole più e non lo sa«, mit diesem Satz unterschrieb Pasolini eine seiner seriellen Zeichnungen, die in diagonaler Richtung mehrere parallel verlaufende, kurze Striche mit einer darüber verlaufenden Wellenlinie zeigen. Die Zeichnung ist nicht datiert, ihre Entstehung wird aber auf ca. 1965 oder später angenommen. Zigaina (1987/1989, S. 50ff.) sieht darin ein Mandala. Eine andere, meiner Ansicht nach überzeugendere Interpretation geht dabei von einer stilisierten Darstellung des gekreuzigten Jesus Christus von der Seite aus gesehen. Vgl. Cecchi, Ottavio (1984): »Das Zeichen in den Zeichnungen und Filmen Pasolini's«, in: Hermann H. Wetzel (Hg.), Pier Paolo Pasolini, MANA (Mannheimer Analytika), 2, Mannheim: Universitätsverlag, S. 47–66; Giusti, Luciano de (1995): »Vom Wort über das Bild zur Realität«, in: Steinle/Zigaina (Hg.), Pier Paolo Pasolini oder die Grenzüberschreitung, S. 141–221; für Abbildungen siehe

wahrscheinlich in der Entstehungszeit des IL DECAMERON und hatte möglicherweise die Ablehnung seiner eigenen Person vor Augen als er den filmischen Giotto-Schüler im Verborgenen, einsam und von Bildern besessen einer ›sakralen Realität‹ nachspüren ließ.³⁹

Dem Herstellen von Farben, die Giotto so berühmt machten, räumt Pasolini lange Sequenzen ein. Und es hat tatsächlich den Anschein, als ob es die Farben des historischen Giotto sind, die die Assistenten des filmischen Giotto-Schülers mischen. Sie sind wie immer bei Pasolini nicht bloß Farben, sondern lebendige, archaische und alchimistische Zustände, die selbst gegenständlich zu werden drohen. Das Blau des Himmels gemalt als ein ›hermetisches Blau‹ oder ›massives Blau‹, wie Wilhelm Hausenstein es bei Giotto beschreibt,⁴⁰ finden sich sowohl in den innerfilmischen Gemälden als auch in den filmdiegetischen Dingen wie beispielsweise dem dort häufig gezeigten Himmel. Der blaue Klecks, den der Giotto-Schüler einem seiner Farbmischer auf die Nase tupft, verweist noch einmal auf die Bedeutung der Farben, die der historische Giotto für die Malerei begründete und mit seinen farbigen Schatten manifestierte.⁴¹ Die Farben, die der Giotto-Schüler mischen läßt, bilden ferner die Farbpalette des Films selbst: Es ist das Gelb der Melonen, das Rot der Gebäude und der Erde, das Weiß der Kleider und das Blau des neapolitanischen Himmels.

Das Tableau vivant des ›Jüngsten Gerichts‹

Die Vision des Giotto-Schülers beginnt im Dunkeln. Es ist Nacht, der Maler wie auch alle seine Assistenten schlafen in einem Gang der Kirche (Abb. 50 oben). Die Arbeit an den Farben ruht, und auch ihre leuchtende Kraft ist von der Dunkelheit verschluckt und in ein differenzloses Grau verwandelt worden. Plötzlich ertönt aus einer nicht zu verifizierenden Quelle Musik, von der der Maler geweckt wird. Auf der ihm gegenüberliegenden Wand entfaltet sich ein Gemälde, genauer: ein Tableau vivant, dessen leuchtende Farben kontrastreich zu der grauen Umgebung stehen.

Schwenk/Semff (Hg./Kuratoren) (2005): ›P.P.P. - Pier Paolo Pasolini und der Tod‹, S. 142f.

39 Zum Verständnis des Films als natürliche Semiotik der Wirklichkeit vgl. Klopfer, Rolf (1984): ›Die natürliche Semiotik der Wirklichkeit – ein Entwurf Pasolinis‹, in: Wetzel (Hg.), Pier Paolo Pasolini, S. 67–86.

40 Hausenstein, Wilhelm (1923): Giotto di Bondone, Berlin: Propyläen-Verlag 1923, S. 226.

41 Vgl. Imdahl (1980/1996), S. 15f.



Abb. 50: *IL DECAMERON* – *Maler-Vision in der Kirche (Teil 1, Sequenz-Stills)*

Strukturell gleich aufgebaut wie das Tableau vivant in der Ciappelletto-Sequenz setzt sich auch diese Vision aus zwei Gemälden nach Giotto zusammen. Man erkennt zuallererst das *Jüngste Gericht*, das Giotto für die Kapelle der Scrovegni-Familie gemalt hat (Abb. 51/52).⁴²

Diesem Bild sind sowohl die Grundkomposition, als auch die meisten Details des filmischen Tableau vivant nachempfunden. Man erkennt die symmetrische Aufreihung der Engel rechts und links von der Bildmitte und in der darunter liegenden Etage die zwölf Apostel. Die weiter unten gestuften Bildregionen zeigen die Stifter in Begleitung anderer Personen und die Übergabe des Kapellenmodells an die drei Tugenden. Die Symmetrie in der Bildaufteilung betont in der unteren Region ein von Engeln gehaltenes Kreuz, auf dessen linken Seite sich die Darstellung der Hölle entfaltet. Auch wenn die filmische Tableau-vivant-Anlage im Vergleich zum Fresko der Scrovegni-Kapelle reduziert erscheint, so verfügt sie dennoch über ausreichend deutliche stilistische wie motivische Anleihen, um als eine Bildnachstellung des *Jüngsten*

Gerichts nach Giotto erkannt zu werden.

42 Giotto gestaltete die Kapelle für die Familie Scrovegni aus Padua im Jahre 1304-06 als ihre Grablage und zugleich für die privaten Messen. Das *Jüngste Gericht* schmückt die Stirnseite der Kapelle, so daß man es beim Herausreten vor Augen hat. Vgl. Cole, Bruce (1987): *Italian Art 1250-1550. The relation of Renaissance Art to life and society*, New York: Harper & Row (u.a.).

Der Einsatz des Zoomobjektivs simuliert auch hier einen klassischen Bildbetrachter, indem zunächst von der Gesamtansicht ausgehend als erstes die zentrale Bildfigur herausgegriffen wird, um von dort aus die anderen Bildebenen nacheinander im Detail vor Augen zu stellen (Abb. 51):

Vollkommen Symmetrisch schwenkt die Kamera in einer Pendelbewegung zuerst nach rechts dann nach links und wieder nach rechts, um auf diese Weise alle Bildebenen in die Kadrange des Films zu überführen. So entdeckt der Zuschauer nach und nach die Personen, die in den vorangegangenen Episoden des Films eine Rolle spielten, beispielsweise die Nonnen oder die Patrizierfamilie aus der Marktszene. Eine gravierende Veränderung gegenüber der Bildvorlage macht auf sich im Zentrum des Tableau vivant aufmerksam: Pasolini plazierte dort nicht Jesus Christus, wie es Giotto's *Jüngstem Gericht* entspräche und wie es bei jeder analogen Thematik erforderlich wäre, sondern eine überdimensionierte Figur der Madonna in der Mandorla, die das nicht minder überproportionierte Christuskind auf ihrem Schoß hält.

Laut Pasolini handelt es sich dabei um ein *Weltgericht à la Napolitana*, »da man in Neapel



Abb. 51: *IL DECAMERON* – Maler-Vision nach Giotto (Teil 2, Sequenz-Stills)



Abb. 52: Giotto – oben: Das Jüngste Gericht (1304-06, Scrovegni-Kapelle, Padua), unten: Ognissanti Madonna, Detail (1310, Galleria degli Uffizi, Florenz)

nicht Gott anruft, sondern die Muttergottes«. ⁴³

Diese Madonna (Silvana Mangano) erinnert sowohl in ihrer Gesamtanlage als auch in einigen physiognomischen Merkmalen, wie zum Beispiel den hohen, breiten Wangenknochen, an Giotto's *Ognissanti Madonna* (1310; Abb. 52). Auch das rosa Kleidchen des Christuskindes, das im Film nur fragmentarisch zu sehen ist (Abb. 53, unten), stimmt damit überein. Grundsätzlich aber, wie Patrick Rumble richtig anmerkt, können als Bildvorlage für dieses Tableau vivant potentiell eine ganze Reihe von Madonnendarstellungen wie beispielsweise die von Cimabue oder Duccio Verwendung gefunden haben. ⁴⁴ Dennoch legt die Tatsache, daß Pasolini in der Ciappelletto-Episode das Tableau vivant aus mehreren Bildern des gleichen Malers kompilierte, nahe, auch hier von einem ähnlichen Vorgehen auszugehen. Indem er das Fresko mit einem anderen Gemälde Giotto's kontaminiert, schafft Pasolini eine Mise-en-abyme, die im Prinzip endlos weitergeführt werden könnte: So spiegeln sich die jeweiligen historischen

Gemälde in den filmischen Tableaux vivants wider, wie diese sich wiederum ineinander spiegeln (Vision Ciappelletto's in der des Giotto-Schülers), so wie sich Pasolini in seinen Hauptprotagonisten widerspiegelt und vice versa.

So wie er in *LA RICOTTA* den manieristischen Stil in Entsprechung zu den beiden nach Manieristen gebildeten Tableaux vivants verwendete, so

43 Nachzulesen im Interview in »La Stampa« vom 07.11.1970: »Pasolini ha copiato Giotto per il Giudizio Universale«; vgl. Galluzzi (1994), S. 78, Fußn. 114.

44 Vgl. Rumble (1996), S. 36.

entwirft er in IL DECAMERON die Mise-en-scène in Entsprechung des Malstils und der Farben Giotto.

Giottos monumentale, ganzfigurige Darstellung der *Ognissanti Madonna* geht eine bis dahin nicht gekannte Beziehung mit dem Betrachter ein, denn sie schwebt nicht mehr über ihm, sondern hat ihr eigenes, so gesehen realistisches Gewicht bekommen. Raumgreifend nach innen und außen gleichermaßen, ins Bildinnere hinein und auf den Betrachter zu, ist sie trotz ihrer majestätischen Erscheinung vor allem physisch bestimmt. Unter den voluminösen Kleidern läßt sich ein realer Körper ausmachen.

Giotto nun war es, der sich auf das Gegenwärtige und Wirkliche hin ausrichtete und die Gestalten und Affekte, die er darzustellen unternahm, mit dem Leben selbst, wie es sich um ihn her bewegte, verglich. [...] Das Weltliche gewinnt Platz und Ausbreitung, wie denn auch Giotto im Sinne seiner Zeit dem Burlesken neben dem Pathetischen eine Stelle einräumte.⁴⁵

So hat bereits Hegel die Kunst des Italieners beurteilt, ganz im Sinne Longhis könnte man sagen, denn auch dieser sah in Giotto einen plastischen, einen ›bodenständigen‹ Maler, dem Kraftvolles, nicht aber Feines und Zartes gelingt.⁴⁶ »Was ich als Visionen im Kopf habe, als Sichtfeld, sind die Fresken von Masaccio und



Abb. 53: IL DECAMERON – Maler-Vision nach Giotto (Teil 3, Sequenz-Stills)

45 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1838/1970b): Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 15, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 117.

46 Vgl. Longhi (1994/1996), S. 96ff.

Giotto [...]«, ⁴⁷ sagt Pasolini selbst und so sind auch die Gestalten von *IL DECAMERON* mehr dem Burlesken, dem Bäuerlichen verhaftet. Alleine die Farben sind – wie bereits in *LA RICOTTA* – von einer Mystik erfüllt, die im Pasolinischen Denken eine zentrale Rolle einnimmt.

Das *Tableau vivant*, das er in *IL DECAMERON* entwirft, ist statisch, ohne starr zu sein. In leichter Zeitlupe aufgenommen, bewegen sich die Gestalten nur auf der Bildseite der Hölle, ansonsten verharrt alles in einer die Zeitsukzession negierenden Dauer, einer nur äußerlich den Dingen anhaftenden Bewegung eines Windhauchs. Eine ›himmlische Musik‹ untermalt das Ereignis und macht es zu einer Vision, in der das Sakrale mit dem Profanen, das heißt hier mit den Modellen aus dem einfachen Volk, verschmilzt. Auch hierin bietet sich ein Vergleich zu Ciappellettos Vision und zu den *Tableaux vivants* von *LA RICOTTA* an. Man erkennt inmitten der Aposteln und Engelsscharen jene gewöhnlichen Menschen, die dem innerfilmischen Maler so wie dem Regisseur Pasolini bei seinen Dreharbeiten auf den Marktplätzen von Neapel begegnet sind. Auf diese Weise funktioniert die Bildvision wie eine Verklammerung des gesamten Films, indem sie einzelne Episoden durch ihre figurale Zitation im *Tableau vivant* noch einmal aufruft. Im gleichen Zuge aktualisiert Pasolini das historische Fresko im Sinne des Kunsthistorikers Longhi und schafft damit jene lebendige Kultur in der Wechselwirkung von Vergangenheit und Jetztzeit, um die es ihm immer wieder gelegen war.

Brueghel und Giotto als filmische Antithese

Eine andere Lesart beider Visionen ergibt sich, wenn man die kompilierten *Tableaux vivants* nach Brueghel und Giotto als Antithesen gegeneinander stellt.⁴⁸ Das *Tableau vivant* nach Brueghel entspräche in diesem Kontext einer bereits vom kapitalistischen Denken berührten Weltansicht, in der es keine gottgegebene Ordnung mehr gibt. Der zentrumsfreie Bildaufbau in Ciappellettos-Vision symbolisierte folglich eine Ideologie der Auflösung und individuellen Bestimmung des Einzelnen bar eines Gemeinschaftsdenkens. Hier stünde vordergründig die Korruption des Pasolinischen »unschuldigen« Körpers bzw. die repressive Kraft der politischen Ordnung – symbolisiert durch die Fastenzeit –, die den Körper unterdrückt.

47 Pasolini zitiert in Briganti (1989), S. 25.

48 Vgl. Rumble (1996), S. 35f.

Dagegen wäre das Tableau vivant nach Giotto noch ganz der Tradition einer archaischen Kultur verpflichtet, die um ein starkes kultisch-magisches Zentrum gruppiert ist. Diesem entspräche die Muttergottes in der Aureole und der strikt symmetrische Aufbau des Bildes. Die Dualität der Tableaux vivants ergäbe somit einerseits eine rationale, dem modernen Denken verpflichtete Sichtweise, vertreten durch Brueghel, andererseits die religiöse, für Pasolini (nach Longhi interpretiert) bäuerlich determinierte Welt als eine Einheit, hier durch Giotto vertreten. Tatsächlich nähert sich die Kamera den jeweiligen Bildnachstellungen auf zweifache Weise. Wie bereits beschrieben, verfährt sie entsprechend der Bildanlage nach Giottos *Jüngstem Gericht* symmetrisch, indem sie von der Bildmitte ausgeht und die einzelnen Bildregister nacheinander abfilmt. Bei dem Tableau vivant nach Brueghels *Fastenzeit* werden die Bildetails einzeln und ohne ein erkennbares Muster herausgegriffen.

Bei aller Richtigkeit dieser Beobachtung, die insbesondere Patrick Rumble vertritt, muß dennoch eine strikte Polarisierung der Visionsdarstellungen relativiert werden, denn, und das ist durchaus auffällig, dem Tableau vivant nach Brueghel fehlt die Figur des Karnevals. Hier gibt es im Grunde keinen Kampf und keinen Sieger, so wie es im Tableau vivant des *Jüngsten Gerichts* keinen göttlichen Richter statt dessen die Liebe der Mutter als Fürsprecherin gibt.

Zweifellos führt Pasolini anhand der beiden Tableaux vivants zwei unterschiedliche Bildkonzepte mit unterschiedlichen Betrachterkonstellationen vor. Brueghels Bilder stehen für einen individuellen Betrachter, indem sie einen variablen, dezentralen Blickpunkt bzw. die Pluralität der Ansichten anbieten. Giottos Fresken hingegen richten sich an einen im christlichen Glauben wie in der Versammlung der Gläubigen kollektiv zu denkenden Betrachter. Gerade die Tatsache, daß das filmische Tableau vivant des *Jüngsten Gerichts* in seinem extrem flachen, tiefenlosen Bildaufbau selbst hinter die ansonsten dimensionierten Figuren- und Raumentwürfe Giottos zurückfällt, macht darauf aufmerksam, daß Pasolini hierbei ein oral orientiertes Narrationsmodell vor Augen hatte.⁴⁹ Mit den beiden unterschiedlichen Bildentwürfen antizipiert Pasolini den Erzählmodus Boccaccios, in dem sowohl der individuelle Leser als auch eine größere Zuhörerschaft angesprochen ist. Auch in diesem Verfahren entdeckt man den Pasticheur, der unterschiedliche Medien, Stile und Narrationsmodelle zu einer sich gegenseitig kommentierenden Verbindung kombiniert. Auf diese Weise werden die Tableaux vivants mit ihren bild-

49 Vgl. Panofsky, Erwin (1960/1979): *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, [dt.: *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp]; White, John (1957/1987): *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London: Faber & Faber, S. 40ff.

inhärenten Rhetoriken zum symbolischen Spiegelbild der Welt. Diese text- und bildkontaminierten, miteinander korrespondierenden Tableaux vivants sind von ihrer Anlage her ein *Theatrum mundi*: Beide Filmsequenzen, die als eigenständige Systeme innerhalb der filmischen Narration fungieren, legen es nahe, die lebensfrohen Geschichten Boccaccios ihrer historischen Zusammenhänge zu entledigen, um sie in einem größeren Kontext zu betrachten:

Ich habe mich für Neapel entschieden, weil es ein historisches Loch bildet: die Neapolitaner haben sich entschlossen, so zu bleiben, wie sie einmal waren, und sich somit sterben zu lassen: wie manche afrikanischen Stämme.⁵⁰

Pasolinis Vorstellung, die in dieser kurzen Aussage zum Ausdruck kommt, zielt nicht auf das Modell einer *conservazione*, sondern wird von einer grundsätzlichen Ahistorizität und einem Korrespondieren zwischen These und Antithese, Frage und Antwort, Alt und Neu getragen.⁵¹ Als Kerngedanke Pasolinischer Werkidee meint die Ahistorizität eine spezifische Kontinuität. Sie beruht auf dem Paradoxon einer sich permanent aktualisierenden Beständigkeit, deren Wurzeln, ich habe bereits darauf hingewiesen, in der archaischen Welt einer noch als einfach zu denkenden Gesellschaftsstruktur liegen. Von der »primitiven Unschuld eines Volks«⁵² ausgehend entwirft Pasolini den »sakralen Blick«, der die Gegenstände und Personen dem aktuellen Zusammenhang ihres Seins enthebt und in einen größeren »zeitlosen« Kontext einrückt. Dieses zum Ausdruck zu bringen, ist laut Pasolini nur den großen Künstlern vorbehalten. Giotto, Masaccio oder Mantegna sind es, die seiner Meinung nach ein Teilstück dieser Zusammenhänge erfaßt haben. Sie mit anderen Künstlern wie Brueghel oder Bosch und Schriftstellern wie Boccaccio oder Chaucer in einem filmischen Bild- und Stilpastiche zusammenzubringen, bedeutet somit, eine neue, eine komplexere Bildlichkeit zu entwerfen.

Die filmische Madonna nach Giotto sprengt nicht nur durch ihre frontale Überfülle das kadrierte Filmbild der Großaufnahme, indem sie es zu den Seiten hin ausfranst (Abb. 53). Sie sprengt es auch durch die

50 Pasolini zitiert in Spila, Piero (2002): Pier Paolo Pasolini, Marburg: Schüren, S. 99.

51 Vgl. hierzu Lawton, Ben (1977): »Boccaccio and Pasolini: A Contemporary Interpretation of the Decameron«, in: Mark Musa/Peter Bondanella (Hg.), Boccaccio, Giovanni: The Decameron: A New Translation: 21 Novelle, Contemporary Reactions, Modern Criticism, New York: Norton Critical Edition, S. 306–322.

52 Spila (2002), S. 99.

Überfülle der darin eingelagerten (Fremd-)Informationen. Die filmische Darstellung stimmt somit überein mit jener »Bildganzheit«, von der Max Imdahl in bezug auf Giotto's Kunst spricht:

In Giotto's Darbringungsfresko [in der Scrovegni-Kapelle] besteht die besondere Qualität von Bildlichkeit nicht nur in der beschriebenen Art und Weise, wie Text- und Gegenstandsreferenz sich sowohl zueinander vermitteln als auch über das je Referentielle hinaus sind, sie besteht ebenso in der planimetrischen Komposition als einer formalen Ganzheit, die in den Relationen zwischen Bildingen und Bildgrenzen gründet.⁵³

Was bei Imdahl formale Ganzheit heißt, ist für Pasolini die Ganzheit der Kultur (als Tradition), die sich in einem einzigen Werk manifestieren kann. Von diesem Bewußtsein durchdrungen, kann sich der filmische Giotto-Schüler, nachdem er die Bildvision erfaßt hat, beruhigt wieder schlafen legen und seinen Traum »von einer Sache« weiterträumen.⁵⁴ Als Konsequenz seiner Vision beläßt er das Werk unvollendet.

Die letzten Sequenzen des Films zeigen, wie das die (Wand-, Bild-, Filmbild-)Fläche kadrierende Gerüst zurückgefahren wird, um ein Fresko freizulegen, das letztendlich nur ein Stückwerk eines möglichen Ganzen ist (Abb. 54). Das Freskofragment entspricht exakt der Vorskizze, die der Maler am Anfang seiner Arbeit am Fuße der ungefaßten Wand aufstellte und eingehend studierte. Es ist der gleiche Blick, der das kleinformatige Gemälde fixierte und der jetzt die vollendete Übertragung auf das Großformat der Wand begutachtet. Dazwischen liegt eine Erfahrung, die den filmischen Giotto-Schüler und das heißt den Regisseur des Films sein eigenes Werk neu bewerten läßt. Nur vor diesem Hintergrund kann die Freude verstanden werden, die angesichts des unvollendeten Wandgemäldes unter den Beteiligten ausbricht, denn das Werk, das der Maler den Auftraggebern übergibt – so wie Pasolini seinen Film den Filmzuschauern –, bleibt nur in den Augen der Unwissenden und der Ignoranten unvollendet, jener also, die um den großen Zusammenhang nicht wissen.

Indem der Maler/Pasolini in der letzten Filmeinstellung dem Zuschauer den Rücken kehrt, läßt er ihn in dieser klassischen Geste einer Bildeingangsfigur dazu ein, das Bild mit seinen eigenen Augen zu sehen und das zu begreifen, was er (der Regisseur und der filmische Maler zugleich) längst für sich begriffen hat: »*Perché realizzare un'opera quanto è così bello sognarla soltanto?*« Warum ein Werk realisieren, wenn es so

⁵³ Imdahl (1980/1996), S. 57f.

⁵⁴ Vgl. Pasolini, Pier Paolo (1962/1989): Der Traum von einer Sache, Frankfurt/Main: Fischer; zur Interpretation des Satzes siehe Zigaina (1987/1989), S. 57ff.

schön ist, es nur zu träumen?, fragt der Giotto-Schüler also am Ende von *IL DECAMERON*. Man denkt unwillkürlich an Michelangelos unvollendete *Sklaven*, die in ihrer ›Stückhaftigkeit‹ doch so überaus vollkommen auf uns wirken. Am Ende des Films ist es Pasolini, der sich als Stifter des Films, mit einer mittelalterlichen Adorantenfigur vergleichbar, in die Filmbilder einbringt und so in sein eigenes *Theatrum mundi* eingeht. Wie schon in *LA RICOTTA* steht auch hier der Schriftzug »FINE« in der symbolischen Funktion eines Schlußwortes.

Erschien es in *LA RICOTTA* vor einer *Natura morta*, um so den Tod noch einmal in seiner doppelten Bedeutungsladung hervorzuheben, so steht es in *IL DECAMERON* vor dem Hintergrund einer monochromen Farbfläche. Dieses verwaschene aber leuchtende Rosa erinnert an die Film-Lein-Wand der (visionären) Projektionen, und schließlich auch an die Farben Giottos selbst. Dieses Rosa am Ende des Films schließt auch an die Farben der Manieristen in *LA RICOTTA* an. Es erinnert an das verblaßte Rot der Kopfbedeckungen, das in der »Friedhofshitze im Sonnenlicht eines melancholischen Nachmittags trocknete« wie Pasolini die Farbe der Manieristen beschreibt.

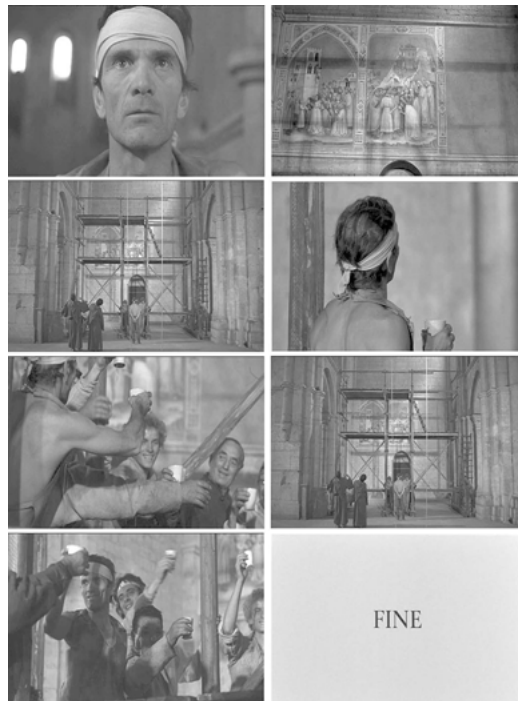


Abb. 54: *IL DECAMERON* – ›Der Traum von einer Sache‹, Unvollendetes Wandgemälde (Abspann, Sequenz-Stills)

DAS BILD ALS ÜBERSCHUSS BETRACHTET. EIN RESÜMEE

Was geschieht mit dem Film, wenn er sich fremder Bildmedien wie dem Gemälde annimmt, zumal wenn es durch die ›alte Kunst‹ der Gemäldenachstellung im Tableau vivant geschieht? Diese an den Anfang meiner Untersuchung gestellte Frage hoffe ich anhand der fünf Filmbeispiele, einwenig eingekreist und in Teilen dargelegt zu haben. Zwei wesentliche Erkenntnisse der Filmanalysen sind hier noch einmal zusammengefaßt:

1) Das Gemälde erreicht einen Sonderstatus im Film, den es sich teils selbst einräumt, indem es sich als das Differente innerhalb der Filmbilder setzt. Teils ist es der Film selbst, der dieser Separierungstendenz des Bilds entgegenkommt. Strukturell bedeutet ein solches Sich-Setzen für den Film, das heißt für die Kontinuität der Bewegungs-Bilder, zunächst eine Krisensituation, die mit der piktoral erzeugten Stagnation zusammenhängt. Aber das Potential des Gemäldes liegt gerade in dieser Störung, die durch das signifikante Bildsystem entsteht. Will ein Regisseur dieses Potential nutzen, so darf er das piktoral Differente des Gemäldes nicht ›spurlos‹ in die Filmbilder eingehen lassen. Durch seine spezifische Struktur schreibt sich das Gemälde nämlich als ein »Überschuß« ein – ich werde darauf gleich noch zurückkommen. Die Nivellierung des strukturell fremden Bildes im Film – und hierzu gibt es eine große Anzahl an Filmbeispielen – bedeutet grundsätzlich eine Beschneidung seiner eigenen Fähigkeiten und eine Degradierung des Anderen nicht zuletzt auf seine bloß dekorative Funktion. Übersehen wird dabei, daß mit der piktoralen Störung gleichzeitig das Spezifische des Filmbildes wie der filmischen Sprache überhaupt erst hervorgehoben wird. Vor diesem Hintergrund kann man bei dem filmisch markierten piktoralen Bild auch als von einem *Differential-Bild* sprechen, das den medialen Unterschied bestimmt, um von da aus die Differenzen produktiv nutzbar zu machen. Denn erst in dem Selbst-Bewußtsein der spezifischen Medien ist eine Öffnung auf das Andere möglich, ohne sich in paragonalen Verhältnissen aufeinander zu verhärteten.

2) Das Tableau vivant als eine körperliche Umsetzung vom Gemalten bietet dem Film offenbar die Möglichkeit, das Gemälde ›störungsfrei‹

einzubringen, ohne daß das Charakteristische des Bildes (das ›Bildhafte‹) sich störend auf die Erzählung und damit auf die Rezeption auswirken würde. So zumindest anhand der Oberfläche beurteilt. Das Wesentliche der Nachstellung im Film liegt jedoch nicht in der angenommenen, so wie es die frühen protestantischen Würdenträger in Amerika auslegten, ›Abwesenheit der Anwesenheit‹, nämlich in der Abwesenheit des lebendigen Körpers, sondern in der Einschreibung und somit in der Anwesenheit des Bildes *im* filmischen Körper. Zwar ist der lebendige Körper, den man beispielsweise auf der Theaterbühne vorfindet, tatsächlich nicht in dieser Form im Filmbild vorhanden, doch ist der Eindruck der Lebendigkeit nicht an der körperlichen Dreidimensionalität in Fleisch und Blut gebunden, vielmehr der Bewegung des kinematographischen ›Körperbildes‹ immanent. Als Gemäldenachstellungen sind die *Tableaux vivants* im Film figurale *Körperbilder*, die nur auf den ersten Blick sich in die Filmbildstruktur einfügen.

Was ich dabei als das ›Trojanische Pferd‹ bezeichnet habe, bezog sich auf diese äußerliche Angleichung an die filmischen Formen. Das *Tableau vivant* ist nicht die Rückübersetzung des Gemalten in die Lebendigkeit des Körpers, sondern ist die Angleichung des Lebendigen an das Gemälde. Was auf den ersten Blick wie eine Verlebendigung aussieht, ist in Wahrheit die Einschreibung des differenten Bildes in die Körper der Schauspieler. Adorno und Pasolini paraphrasierend: Es ist die Mortifizierung des Lebendigen und seine Arretierung zum Bild.

Aber man konnte, so hoffe ich, in den hier exemplarisch vorgestellten Spielfilmen gleicherweise eine andere Tendenz der Nachstellung erkennen, die ich als eine Eigenheit der filmischen *Tableaux vivants* herausstellen möchte. Anders als die *Tableaux vivants* der privaten oder öffentlichen Bühnenaufführungen, stehen die *filmischen Tableaux vivants* an der Schwelle zum ›echten‹ Lebenden Bild. Sie kommen der Idee eines ›verlebendigten Bildes‹ nahe, insofern sie es schaffen, auf das Gemälde hin zu verweisen, ohne den Bezug zum bewegten Bild des Films abbrechen. In dieser labilen Position zwischen dem Nichtmehr-»Gemälde« und dem Nochnicht-»Bewegungs-Bild« könnten sie das Versprechen auf ein neues piktorales Medium einlösen. Diese Schwellenposition, medial betrachtet eine zweifache Übersetzung des Gemäldes – in die Schauspielkörper und in das Filmbild –, erweitert das *Tableau vivant* in bezug auf sein Verhältnis zum Gemälde, dessen Präsenz keine Mortifizierung auf das Filmbild schlechthin sein muß, sofern die Labilität des Verhältnisses zwischen starrem und bewegtem Bild aufrechterhalten werden kann. Diese paradoxe Position ist meiner Ansicht nach wenn überhaupt, dann nur durch die filmische Fähigkeit der Erzeugung von Bildern zu erreichen, da sie sich selbst durch eine doppelte Struktur auszeichnen. Sie

sind fixierte Aufnahmen und Bewegungs-Bilder zugleich. So können sie Starres in Bewegung versetzten und Bewegtes zum starren Bild machen, ohne daß dabei die antagonistischen Modalitäten aufgelöst oder ausgetauscht werden müßten.

Ein anderes wesentliches Potential des Films, so Hartmut Bitomsky, liegt aber im *Überschüssigen*, denn: »[...] das Überschüssige an den Filmen versetzt die Imagination und das Verstehen der Zuschauer in Bewegung«. ¹ Dabei ist, folgt man Bitomsky weiter, dieser Reichtum nicht nur im Gezeigten, sondern wesentlich in den Köpfen der Zuschauer »und der Film holt ihn daraus hervor«. Auch wenn Bitomsky in seinen Überlegungen auf eine marxistisch-sozialistische Produktionsanalyse des Films zusteuert (wo er sich, nebenbei bemerkt, mit Pasolinis Ansichten treffen würde), so scheinen mir die Ergebnisse auch jenseits seiner konkreten politischen Anliegen nach wie vor von Bedeutung. Dabei läßt sich das Überschüssige durchaus mit der Funktion der Malerei und damit mittelbar mit der des *Tableau vivant* in Einklang bringen. Denn was sind die *Tableaux vivants*, wie sie beispielsweise Visconti in seinen Filmen in höchster ästhetischer Umsetzung praktiziert, wenn nicht ein solcher »Überschuß«?

Zwar führt, wie ich zu plausibilisieren versucht habe, ein jedes filmisches *Tableau vivant* den Zuschauer aus dem Fluß der Bewegungs-Bilder heraus, doch bedeutet es nicht, daß es damit auch den Film negiert. Es bildet vielmehr eine Eingangsstelle, an der sich ein anderes Bildsystem – in diesem Fall das spezifische piktorale System der Malerei – anlagern kann, und dies bedeutet nicht nur eine Erweiterung der filmischen Mittel, sondern auch der filmischen Narration. Eine Schlüsselposition bildet dabei der Zuschauer, denn »[d]ie Kunstfertigkeit der Konsumption: des Sehens ist ein Reichtum, der in den Subjekten steckt,« so abermals Bitomsky. ²

Man hat der Malerei immer wieder schon vielfache Tode prophezeit, und doch ist es eben das Gemälde, das gerade im Film zum spezifischen, wenn nicht immer vordergründig sichtbaren Bedeutungsträger und Stilbildner wird. Daß die piktoralen Bezüge untereinander – die Selbstverweise, die Zitate, die digitalen Bildklone etc. – gerade im Film zum Einsatz kommen, dürfte angesichts des aktuellen Siegeszugs des Bildes in den Kommunikationsmedien wenig verwundern. Überraschend ist vielmehr der Anteil der klassischen Bildmedien wie der Malerei und der Fotografie daran. Auch heute ist man noch bereit, zu glauben, daß diese Künste vor allem eine mehr oder weniger deutliche Support-Funktion für

1 Bitomsky, Hartmut (1972): Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit, Neuwied, Darmstadt: Luchterhand, S. 16.

2 Ebd. S. 17.

das jüngere Medium Film oder Fernsehen darstellen. Dabei zeigt nicht zuletzt die vorliegende Film-Bild-Analyse, wie stark das piktorale System der Malerei autonome Einheiten innerhalb des Fremdmediums ausbildet, um eine Bruchstelle im Filmsystem zu öffnen. Pasolinis *LA RICOTTA* ist ein gutes Beispiel für die »zerstörerischen« Bildtendenzen, wohingegen Viscontis *SENSO* dezidiert für eine spezifische »filmische Malerei« entsteht.

Filmische *Tableaux vivants* mit ihren Verweisen auf die außerhalb des Films stehenden Gemälde stellen ein *sekundäres Kommunikationssystem* dar, in dem sich etwas mitteilt, das außerhalb des Filmsystems steht und das selbst bereits systemisch ist, das heißt nicht mehr bloß abbildend und duplizierend auftritt, sondern selbst längst »Kommunikation« bedeutet. Die Stärke der so im Film auftretenden sekundären Bildsysteme liegt in der gedoppelten Erzählweise: Das im Film im wörtlichen Sinne aufgeführte, da als theatrale Aufführung gestaltete, fremde Bild erzählt eine doppelte Geschichte, es erzählt von einer jenseits des Films bestehenden Kommunikationsform zwischen dem Gemälde und dem Bildbetrachter und zwischen den Bildern/Gemälden untereinander. Das Bild wird in den Zuschauer »versenkt«, so Walter Benjamin,³ und das *Tableau vivant* im Film übt diese Funktion überaus wirksam aus, denn es verfügt über den Pathos eines stillgestellten (Film-)Bildes.⁴ Und das heißt – immer noch im Anschluß an Diderots *Tableau-vivant*-Theaterpraxis –,⁵ daß es Bedeutsamkeit generiert (oder simuliert). Innerhalb des Films erweitert dieses integrierte Bildsystem, das hier das »Lebende Bild« heißt, die Filmbildästhetik, indem es die filmischen Konventionen sprengt. Seine eigene Sperrigkeit innerhalb der Filmbilder verhindert eine Klischeebildung. So konstituieren die *Tableaux vivants*, indem sie aus dem Film auf Bilder in anderen soziokulturellen und ästhetischen Kontexten verweisen, erst das, was der Film sein kann bzw. ist: eine spezifische Einheit von im Fluß (der Bewegung wie der *durée* gleichermaßen) gehaltenen audiovisuellen Bewegungs- und Zeit-Bilder, deren Ordnung auf andere Zeichen- und Bedeutungssysteme hin semipermeabel ist. Sie verweisen dabei auf et-

3 Benjamin (1936/1977), S. 46.

4 Zu *Tableau vivant* und Pathos vgl. Türschmann, Jörg (2002): »Das literarische Tableau. Darstellungsfunktion und Erklärungsgehalt intermedialer Metaphorik«, in: Wolfram Nitsch/Bernhard Teuber, Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive, Tübingen: Narr, S. 263–277.

5 Zu Diderots *Tableaux vivants* siehe ergänzend auch Möbius, Hanno (1997): »Die Schlußszene in der »Novelle«. Goethes Beitrag zum literarischen Tableau«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 106, S. 118–129.

was, was scheinbar filmintegriert ist und doch darin nicht aufgeht. Mehr noch: Es muß mit Nachdruck jenseits des Films situiert sein und dort verbleiben, um auf diese Weise die Funktion des Differenten erfüllen zu können. Daß es sich hierbei nicht um Paragone handelt, hoffe ich ausreichend dargelegt zu haben, denn nichts steht einem Film, der des anderen Bildes auf vielfältige Weise bedarf, ferner, als sich selbst zum ›modernen‹ Medium zu stilisieren, das das ältere bloß inkorporiert und damit zu überwinden sucht. Allen den von mir hier vorgestellten Filmbeispielen ist hingegen eigen, daß sie das filmische Tableau vivant benutzten, um auf etwas in ihm oder mit ihm zu verweisen, und durch diesen Akt des Verweisens jeweils eine Überschusskomponente einführen. In *SENSO*, *LA RICOTTA* und *IL DECAMERON* ist es die Malerei selbst, die als ästhetische oder ethische, kontaminatorische Größe aufgegriffen wird. In *CHRISTUS* und in *THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII* hat das Tableau vivant hingegen eine deutlich autoritäre Funktion einer beglaubigenden und in diesem Sinne einer evidenzbildenden Auratisierung des Films. Den Überschuss produziert hier gewissermaßen das ›Dogma des Gemäldes‹, das durch das filmische Tableau vivant eingeholt wird, indem es einmal seine historische (*HENRY VIII*) und ein anderes Mal seine kultische Bedeutung (*CHRISTUS*) in den Film hineinprojiziert.

Der Titel des vorliegenden Buches *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern* verweist auf das Anliegen meiner Arbeit, auch jenseits der konkreten Film-Bild-Analysen zwischen den Fachbereichen der Kunstgeschichte, der Filmwissenschaft und der neu aufgekommenen, bisher noch summarisch zusammengefaßten Medien- oder Bildwissenschaften zu vermitteln und schließlich zu einer gemeinsamen Arbeit an den Bildphänomenen, die man als Untersuchungsgegenstand gemeinsam hat, anzuregen. Im Zentrum steht das Bild, das sich offenbar nicht dazu eignet, endliche Antworten auf die Frage nach dem, was es ist, zu ermöglichen. Es über das Medium Film anzugehen, heißt, sich sowohl dem Film(-bild) als auch den Bildern anderer visueller Organisationen anzunähern. So ist auch die Frage nach dem Still/Standbild im filmischen Kontext nicht nur eine Frage nach der Zulässigkeit einer Aufgliederung des filmischen Bildkontinuums in angehaltene Momente, sondern auch eine Frage nach dem ›Stoff‹, aus dem der Film gemacht ist. Ich hoffe, am Beispiel der filmischen Tableaux vivants vermittelt zu haben, daß die Bewegung (im Filmbild als auch die des Filmbildes) nur *eine* Komponente des Films ist. Das Bild aber in seiner zeitlichen wie räumlichen Dimension stellt weiterhin die wichtigste Größe dar, welche wiederum die Bildmedien auf konstruktive Weise gleichwohl verbindet wie auch gegenseitig zu konstituieren hilft. Das angehaltene Bild im Film(-bild) zu markieren, heißt schließlich nicht, den Film negieren zu wollen, sondern die Potentialität

des Bildes herauszustellen, die selbst nicht in den Dichotomien von Stillstand und Bewegung aufgeht. Mir scheint es, als ob der Film respektive die Filmemacher diese Trennung längst überwunden haben, indem sie die Bilder untereinander fluktuieren und aus diesem Überschuß heraus erst *den Film* als ein vielseitiges Konglomerat entstehen lassen.

In einer anderen Perspektivierung des piktoralen Phänomens entsteht ein weiterer Gedanke, der den Film als ein »*expanded Museum*« denken läßt. André Malraux hat die Gesamtheit der Reproduktionen jener Bilder, die im Pantheon der Künste ihren kanonischen Platz hatten, als auch jener, die erst durch die massenmediale Reproduktionsmöglichkeiten selbst zum ersten Mal in das Bewußtsein der Kunstkritiker und Wissenschaftler gekommen sind, als das »*imaginäre Museum*« bezeichnet.⁶ Es wäre zu überlegen, inwiefern das Kino nicht zunehmend und stillschweigend diese Aufgabe übernimmt. Nicht, wie noch bei Malraux, indem ein neues Bildmedium andere bisher nicht wahrgenommene »Objekte« sichtbar macht und ihren Status wie auch den Blick der Betrachter gleichermaßen verändert. Sondern weil der Film selbst eine imaginative Kunst ist, die den Zuschauer zum Teilhaber macht – anders als das klassische Museum, das die Bilder in seiner Kunsthaftigkeit nebeneinander stellt. Malraux schrieb mit der Euphorie der Nachkriegszeit um 1947:

Neben dem Museum eröffnet sich aber ein Gebiet künstlerischen Wissens, wie es so ausgedehnt der Mensch bisher noch nie gekannt hat. Dieses Gebiet – das sich mit wachsendem Bestand und weiterer Ausdehnung immer mehr intellektualisiert – ist nun zum erstenmal der ganzen Welt als Erbschaft gegeben.⁷

Aber läßt sich der Film nicht tatsächlich davon ableiten und als ein neuartiges »Bild-Pantheon« betrachten? So hat der Film durchaus die imaginative Potentialität, die Bilder ihrer musealen Starre der Moderne zu entreißen. Als ein neuartiges imaginäres Museum, das den Bildern einen freien oder fluiden Platz einräumt, gibt der Film ihnen gleichzeitig die Performativität zurück, die sie ehemals hatten, als sie noch nicht in Eins mit ihrer Darstellung auf der Oberfläche fielen. Dieses »Mehr«, das die Bilder ursprünglich waren und jetzt wieder möglicherweise in ihrer Macht zum Ausdruck bringen, überall anwesend und Anwesende zu sein, mit denen man rechnen muß. »Hin zum Film« bedeutet in diesem Sinne vielleicht auch die Möglichkeit, an Bildern wieder das zu entdecken, was in der musealen Betrachtung verloren gegangen ist, nämlich ihre Lebendigkeit.

6 Malraux, André (1947/1957): *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Reinbek: Rowohlt.

7 Ebd., S. 31.