



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Pasolini und die Form der Stadt. Das pasolinianische
Filmbild der Stadt als politisches Ausdrucksmittel“

verfasst von

Alexander Bayer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....	5
I PASOLINIS BLICK.....	13
1 Kino der Semiologie.....	13
2 Literarische Technik.....	16
3 Fresko und Leinwand.....	17
II DIE FORM DER STADT.....	21
1 Zwei filmische Texte.....	21
2 Die Skyline im Mittelalter.....	23
3 Schneiden und Messen.....	32
III DIE RÖMISCHE BORGATA.....	36
1 Die Verortung der Vorstadt.....	36
2 An den Rändern der Metropole.....	38
3 Das Kino der Vorstädte.....	43
4 Pasolinis „anderes Rom“.....	46
5 Zu neu und zu alt.....	52
6 Über der Stadt.....	53
7 Raumordnung des Anachronismus.....	55
IV STÄDTE DES MYTHOS.....	61
1 Aufbruch in die Dritte Welt.....	61
2 Kappadokische Medea.....	64
3 Das Rot von Kunstblut.....	66
4 Zwei Visionen einer Stadt.....	68
5 Die Form der Appunti.....	70
6 Analoge Orestie.....	72
SCHLUSS.....	80
LITERATUR.....	83
FILMVERZEICHNIS.....	90
ABBILDUNGSNACHWEIS.....	92
ANHANG.....	94

EINLEITUNG

Pier Paolo Pasolini blickt durch den Sucher einer Kamera. Sein Motiv ist eine Stadt, die Kleinstadt Orte, so präzisiert der Filmemacher selbst. In seiner ersten Einstellung setzt der Film *PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ* (*PASOLINI UND ... DIE FORM DER STADT*, 1974)¹ mit der Anordnung Stadt–Kamera–menschlicher Blick den diskursiven Rahmen, in dem sich die vorliegende Arbeit bewegt. Diese Anordnung kennt das Kino seit seinen ersten Bildern.

Zwei ambitionierte Unternehmer aus Orte stellen eine Kamera vor den Toren einer Stadt auf. 1905 filmen Filoteo Alberini und Dante Santoni Rom und begründen mit offizieller Geste die italienische Kinoindustrie. Der Titel des Films *LA PRESA DI ROMA* (*DIE EINNAHME ROMS*, 1905)² scheint dabei auf die eigene filmhistorische Rolle hinzuweisen. Eine Stadtmauer wird eingerissen: Die Bersaglieri durchbrechen 1870 die Aurelianische Mauer bei der Porta Pia und Rom wird neue Hauptstadt des Landes. Der Film, der die Geschichte des Kinos mit der Geschichte der Stadt gezielt verknüpft, ist ein Reenactment des letzten Kapitels des geeinten Italiens. Der historische Originalschauplatz wird zum Drehort wie zum Ort der Uraufführung. Dem Grund, auf dem das Kino stattfindet, wird von diesem Gründungswerk entscheidende Bedeutung beigemessen.

Im italienischen Film wird die Stadt bald zu großen Teilen durch Kulissen ausgetauscht. Der immense technische Apparat bindet die Filmproduktion bis auf Weiteres an die Studios.³ Auch während des *ventennio nero*, den zwei Dekaden des faschistischen Regimes, bewegt sich das Kino nur selten aus dem Atelier. Mit dem filmischen Neorealismus beginnt der Auszug aus dem Studio in die Städte, aufs Land. Neben pragmatischen Gründen, die hierfür verantwortlich sind – wie die

1 Bei Erstnennung werden in dieser Arbeit Filmtitel im Original mit der deutschen Übersetzung und dem Erstaufführungsjahr in Klammern angegeben. Wo vorhanden, richtet sich die deutsche Übersetzung nach dem gängigen Verleihtitel. Bei weiterer Nennung steht der Originaltitel.

2 Vgl. Giovanni Lasi, „La ripresa di Roma“, in: Michele Canosa (Hg.), 1905. *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*. Bologna: Cineteca di Bologna 2006, S. 44 und S. 55.

3 Vgl. Massimo Casavola, „La città neorealista“ in: Marco Bertozzi (Hg.), *Il cinema, l'architettura, la città*. Rom: Editrice Librerie Dedalo 2001, S. 126.

Bombardierung Roms und die Zerstörung und Besetzung eines Teils der Cinecittà⁴ –, wird das Filmen bestimmter Stadtteile und Landstriche an erster Stelle ein Politikum: Diejenigen sozialen Realitäten des Landes im Kino sichtbar zu machen, die man in den Jahren des Faschismus konsequent von der Leinwand verbannt hat, ist das Ziel, das die neorealistischen Filme eint.⁵

Noch 15 Jahre später, in den beginnenden 1960er-Jahren, dreht ein Gutteil der Autorenfilmer außerhalb des Studios. Das Spektrum an filmischen Bildern der Städte Italiens ist indes breiter geworden, ebenso wie das Spektrum ihrer narrativen Funktion. Gleichzeitig hat in ganz Europa vor dem Hintergrund der starken Expansion der Großstädte im Laufe der Nachkriegsjahre die Stadt als Gegenstand gesellschaftlicher Debatten und wissenschaftlicher Untersuchungen viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen.⁶ In Pasolinis Schaffen zieht sich die Auseinandersetzung mit dem Städtischen nicht lediglich als Konstante durch beinahe alle Filme, sie ist vielmehr ein elementares Motiv, in dem sich wesentliche Aussagen der Filme wie auch Pasolinis politisches Denken zeigen und aus dem sie sich entwickeln. Das ist die zentrale Annahme, die dieser Arbeit zugrunde liegt. Im Umgang mit dem Bild der Stadt werden die Kontinuitäten, Verschiebungen und Brüche in seinem politischen Denken sichtbar, es ist dessen Seismograf wie Gegenstand. Die Poetik des Künstlers entwickelt sich vor allem am „(häufig dialektischen) Austausch zweier fundamentaler Elemente des Realen: des Menschen und seiner Umgebung“⁷, so Gianni Biondillo in einer der wenigen Veröffentlichungen, die die Rolle der Stadt in Pasolinis künstlerischer Arbeit herausstreichen.

4 Vgl. Noa Steimatsky, „The Cinecittà Refugee Camp (1944–1950)“, in: *October* 128, März 2009, MIT Press, S. 23–50, <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2009.128.1.22#.VI77vScQOHk> (Zugriff am 10.12.2014).

5 Vgl. etwa Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da „Roma città aperta“ a „I soliti ignoti“*. Bari: Laterza 2009, S. 24.

6 Vgl. Hartmut Häußermann, „Die fordistische Stadt“, <http://www.bpb.de/politik/grundfragen/deutsche-verhaeltnisse-eine-sozialkunde/138639/die-fordistische-stadt> (Zugriff am 12.12.2014).

7 „La poetica pasoliniana esiste grazie allo scambio (spesso dialettico) tra due elementi fondamentali del reale: l'uomo ed il suo intorno.“ Gianni Biondillo, *Pasolini. Il corpo della città*. Mailand: Unicopli 2001, S. 18.

Nimmt man die Fülle wissenschaftlicher Literatur, die sich mit dem filmischen Teil von Pasolinis künstlerischer Hinterlassenschaft beschäftigt, genauer in Augenschein, so fällt auf, dass vor allem der Mythos, das Skandalon, die Körper der Schauspieler und der tragische Tod des Autors seine Rezeption bestimmen. Auch Rom ist eng mit seinem Namen, seinem Werk und Leben verbunden. Wenn die Rede auf die Filme Pasolinis kommt, ist der Weg zu „seinen“ römischen Vorstädten und ihren subproletarischen Bewohnern nicht weit. Wo umgekehrt die Wohnblocks einer beliebigen Satellitenstadt auf der Kinoleinwand auftauchen, da ist die Assoziation zu Pasolini gleich geknüpft. In Anbetracht dessen mag es verwundern, dass eine systematische Auseinandersetzung mit dem spezifischen Blick des Filmemachers auf die Stadt und ihre Ränder bisher weithin unterblieben ist. Der engen Verbindung der Filme zur Stadt Rom widmen sich zahlreiche Publikationen. *Wie* die Stadt gefilmt ist, findet in die Betrachtungen nur sehr spärlich Eingang. Eine Ausnahme unter wenigen stellt die Monografie *Stupendous, Miserable City* von John David Rhodes dar. In seinem Buch setzt er sich eingehend mit der Spezifität der gefilmten Orte in der italienischen Hauptstadt auseinander. Er unterzieht die römischen Filme Pasolinis und die darin abgebildete Architektur einer parallelen Lektüre, zeigt, wie Pasolinis Kritik am neorealistischen Kino mit einer Kritik am gleichnamigen Architekturstil einhergeht.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das Filmbild der Stadt in Pasolinis Werk in einen weiter gefassten Blick zu nehmen, einen Blick, der über die frühen Filme und Rom hinausreicht. Die Arbeit gliedert sich dabei in vier Kapitel. Zunächst sollen im ersten Teil filmische Verfahren der Bedeutungskonstitution bei Pasolini umrissen werden und so zur Bezugnahme auf die vorfilmischen Orte, das Verhältnis von Bild und Stadt, hingeführt werden.

Titel und Gegenstand der Arbeit, Pasolini und die Form der Stadt, ist zugleich der Titel des bereits zu Beginn kurz erwähnten Dokumentarfilms, der im Rahmen einer Serie für das italienische Fernsehen unter der Regie von Paolo Brunatto entstanden ist. Im zweiten Teil soll er gemeinsam mit einem anderen Dokumentarfilm von Pasolini selbst, *LE MURA DI SANA'A* (Die Stadtmauern von Sanaa, 1974), als theoretischer Ausgangspunkt für die anschließenden beiden Kapitel dienen. In diesen beiden Filmen finden sich zwei äußerst interessante und gewinnbringende

Dokumente, nicht nur, aber auch im Hinblick auf das Bild der Stadt. So sollen auf ihrer Grundlage einige Überlegungen entwickelt werden, auf denen eine genauere Untersuchung zum Bild der Stadt in Pasolinis kinematografischer Praxis aufbauen kann. Dabei werden sie mehr als Texte denn als Gegenstand einer Filmanalyse verstanden. Sie nehmen den Aufbau der folgenden Teile insoweit vorweg, als sich ersterer Film auf die Situation in Italien bezieht und letzterer auf die der Entwicklungsländer weltweit. Sie geben damit die beiden Pole an, zwischen denen sich die Linie der behandelten Filme aufspannt. Mehr zufällig ist diese Linie zugleich eine chronologische. Der dritte Teil dieser Arbeit widmet sich also den frühen Filmen in und über Rom, der vierte und letzte den Mythosverfilmungen in Afrika und dem Nahen Osten. So wie es jedoch in Brunattos Film einen Sprung auf die arabische Halbinsel gibt, ist in Pasolinis Film ein Sprung nach Italien eingeschoben. Die beiden Topoi sind im Grunde ein einziger und die beiden Stile, der der realistischen Gegenwartstragödie und der des Kostümfilms, haben nur auf den ersten Blick wenig miteinander gemein.⁸ Demgemäß stellen sich auch zwischen den letzten beiden Kapiteln immer wieder gegenseitige Bezüge her.

Die Betrachtungen werden sich dabei im Wesentlichen auf drei Langfilme Pasolinis konzentrieren. An ihnen soll die spezifische Rolle der Stadt und ihrer Darstellung bei Pasolini in ihren zentralen Punkten herausgearbeitet werden. Sie zeigen beispielhaft das Spektrum der Stadtbilder auf, in welches sich der allergrößte Teil der restlichen Filmografie des Regisseurs eingliedern lässt. Der Anspruch, alle relevanten Filme zu behandeln, steht dabei zurück, weil es hier vielmehr darum gehen soll, zum einen wesentliche Muster und Verfahren aufzuzeigen, die über Pasolini hinausweisen, und für eine generellere Betrachtung filmischer Stadtansichten fruchtbar zu machen; und zum anderen zu einem Begriff davon zu kommen, was es ist, das Pasolinis Stadtbilder sofort als seine Bilder verrät, was also das Spezifische an diesen Bildern ausmacht.

Anhand von *MAMMA ROMA* soll im dritten Kapitel der römische Teil von Pasolinis Filmen betrachtet werden, der sich von *ACCATTONE* (*ACCATTONE. WER NIE SEIN BROT MIT*

8 Das Nebeneinander archaischer Orte vom Friaul bis nach Uganda fasst Giovanna Trento unter den Begriff Panmeridionalismus. Vgl. Giovanna Trento, *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Mailand: Mimesis 2010.

TRÄNEN ASS, 1961) bis zu LA TERRA VISTA DALLA LUNA (Episode des Films LE STREGHE, dt. HEXEN VON HEUTE, 1966) erstreckt. Mit MEDEA (MEDEA, 1969) und APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA (Aufzeichnungen für eine afrikanische Orestie, 1970) sind im letzten Kapitel zwei verschiedene Stile herausgegriffen, mit denen Pasolini von den Entwicklungsländern handelt und unter denen sich die meisten anderen Filme aus der zweiten Hälfte der Filmografie einordnen lassen.

Sowohl LE MURA DI SANA'A als auch PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ, vor allem aber letzterer, sind wenig bekannt und wenig beachtet. Sie sind filmische Entsprechungen zu den zur gleichen Zeit entstandenen *Scritti corsari* (Freibeuterschriften), die Pasolini 1973–75 für den *Corriere della sera* schrieb. Sie heben die Relevanz der Stadt als Gegenstand der „anthropologischen Veränderung“ heraus, die der Autor in den Artikeln umkreist.

„Einen Schlüssel für sein Ideal von Landschaft liefert Pasolini in einem Fernsehbeitrag (inzwischen sehe ich ihn häufiger auf dem kleinen Bildschirm), von dem ich nicht weiß, ob seine Wichtigkeit erkannt wurde, und in jedem Fall würde es sich auszahlen, sich ihm in angemessener Weise zu widmen.“⁹

Diesem Aufruf des Literaturwissenschaftlers Gianfranco Contini möchte ich mit der vorliegenden Arbeit entgegenkommen, wie das bereits Anna Zanolì und Roberto Chiesi in jeweils eigener Form getan haben, und auch im deutschsprachigen Kontext einen Anstoß zur Beachtung des kurzen Films geben.

Die politische Implikation des *pasolinianischen* Filmbildes der Stadt, das sich im Untertitel der Arbeit wiederfindet, deutet sich im Adjektiv schon an. Es meint nicht so sehr „von Pasolini“, also pasolinisch, sondern nimmt über den Umweg der italienischen Adjektivierung Bezug auf die Anhänger des politischen Denkens Pasolinis in Italien (*pasoliniani*), entspricht also etwa „pasolinistisch“. Zwar stützt sich die vorliegende Arbeit vor allem auf Pasolinis Filme, begreift Pasolinis Schaffen als Regisseur, Literat, Journalist, Intellektueller etc. als einen einzigen Prozess seines

9 „Una chiave del suo ideale di paesaggio Pasolini la fornì in una trasmissione televisiva (ormai più frequentemente lo vedo sul piccolo schermo) di cui non so se sia stata ravvisata l'importanza e che converrebbe a ogni modo tesaurizzare opportunamente.“ Gianfranco Contini, „Testimonianza per Pier Paolo Pasolini“, in: Anna Panicati, Sergio Sestini (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Testimonianze*, Florenz: Nuova Salani 1982, S. 14.

Denkens mithilfe unterschiedlicher Ausdrucksmittel. So ist es in dieser Arbeit weniger von Interesse, mittels der beiden Filme PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ und LE MURA DI SANA'A den Autoren selbst sein filmisches Werk erklären zu lassen. Es soll vielmehr gezeigt werden, wie er seine politische Vision in Text – als solcher werden die beiden genannten Filme hier betrachtet – und in Filmbildern ausdrückt. Angesichts der Aktualität urbanistischer Themen in den 1950er- und '60er-Jahren finden sich im Zeitkontext zahlreiche Anknüpfungspunkte bei Filmen anderer Regisseure. Vor allem im dritten Kapitel wird dieser Aspekt im italienischen Kino angeschnitten und gezeigt, wie sich Pasolinis Filme in diesen Kontext einbetten beziehungsweise von ihm abheben.

Die enge Verschränkung von künstlerischem Schaffen, politischer Überzeugung und kinotheoretischen Überlegungen bei Pasolini legt nahe, sein filmisches Werk nicht isoliert zu betrachten. Vielmehr sollen hier die verschiedenen Aspekte als Teil ein und desselben Schaffensprozesses begriffen werden. Der Filmtheoretiker Pasolini wird dabei nicht als oberste Instanz für eine gültige Lektüre seiner eigenen Filmografie verstanden, sondern beide, Theorie wie Filme, dienen in ihrem Nebeneinander als Ausgangspunkt für ein umfassenderes Verständnis eines komplexen Werkes.

Wie bei keinem anderen seiner Zeitgenossen überschneiden und durchdringen sich bei Pasolini das private Leben, das politische Engagement als beachteter Intellektueller und das künstlerische Schaffen in den Bereichen der Literatur, des Films, des Theaters und so fort. Seine Auffassung vom Kino geht nicht zuletzt auf seine literarische Praxis der 50er-Jahre sowie zugleich aus der Abkehr von dieser zurück. Seine Überlegungen zur indirekten freien Rede etwa (*discorso libero indiretto*), die in den römischen Romanen breite Anwendung finden, führt er in seinen Filmen und seinen filmtheoretischen Schriften fort. Andererseits verschiebt die aus dem Medienwechsel vom Roman zum Film resultierende veränderte Arbeitsweise auch das Verhältnis von repräsentierter Welt zu ihrer Repräsentation.

PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ fasst die Stadt als architektonisches Ensemble (*urbs*), das Bild der Stadt, verstanden als Ikonografie städtischer Ansichten in der Malerei wie im Kino, und den gesellschaftlichen beziehungsweise kulturellen

Wandel in eine thematische Klammer. Um das komplexe Wechselspiel dieser Trias kreisen die Überlegungen dieser Arbeit. Untersuchungsgegenstand ist in diesem Sinne die Form der Stadt in ihrem Wandel und die – sie konstituierenden und durch sie konstituierten – Lebensbedingungen ihrer Bewohner. Das Städtische steht dabei immer im engen Zusammenspiel mit dem Ländlichen.

Mit dem Bild kann die Abbildung gemeint sein, das Image, oder das Antlitz der Stadt. Martina Löw zufolge „[...] existiert das Stadtbild als Forschungsgegenstand in drei verschiedenen Aggregatzuständen: als medial zirkulierendes grafisches Bild, gemalt, gezeichnet oder fotografiert, als (in Europa um die Altstadt kreisender) gebauter Stadtraum [...] und als kognitive Karte bzw. Vorstellung [...]“.¹⁰ Wie Löw mit dem Begriff der Aggregatzustände andeutet, handelt es sich bei diesen drei Kategorien keinesfalls um voneinander getrennte Phänomene. Sie hängen eng zusammen, greifen ineinander und können ineinander überführt werden. Die Abbildungen einer Stadt haben den architektonischen Körper derselben zur Voraussetzung. Sie wirken sich wiederum auf die Wahrnehmung der Stadt durch ihre Bewohner, ihre mentale Repräsentationen, aus. Diese aber sind ein maßgeblicher Faktor bei der Gestaltung des physischen Stadtbildes.

Ein (Bild-)Motiv, um das die Überlegungen dabei kreisen, an dem sie sich immer wieder festmachen lassen, ist die Skyline, das Profil der Stadt. Es zieht sich als roter Faden durch alle Kapitel. Zur Illustration der besprochenen Aspekte sind der Arbeit 14 Illustrationen beigelegt, die meisten davon bilden ein Stadtprofil ab. Sie sollen Anhaltspunkte bieten, von denen aus sich eine Idee der bildlichen Darstellung der Stadt als Werkzeug des politischen Denkens entwickeln lässt.

In der Auseinandersetzung mit der Stadt und ihrem Bild wird im Folgenden stets auch, implizit oder explizit, verhandelt, wie sich der Film zu den Drehorten, die er abbildet, positioniert; wie also Bedeutung durch die Orte hergestellt wird, wie die ihnen inhärente oder zugeschriebene Bedeutung in den Kontext des Films eingespannt wird, wie diese umgekehrt selbst mit Bedeutung *be-schrieben* werden. In den vielen toponymen Bestandteilen der Filmtitel von Pasolini scheint die zentrale Rolle des Ortes in den Filmen bereits durch.

10 Martina Löw, *Soziologie der Städte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 140.

Zuletzt bleibt noch eine Anmerkung zu den Übersetzungen zu machen: Viele der herangezogenen Quellen liegen nur im Italienischen vor und es ist ein Anliegen dieser Arbeit, in Anbetracht der Rezeptionsgeschichte Pasolinis im deutschsprachigen Raum einen direkteren Zugang zu wählen, einen über die Primärliteratur und die Rezeption im eigenen Land, und diesen auch nicht italienischsprechenden LeserInnen zu ermöglichen. Die Übersetzungen sind, so nicht anders angegeben, eigene, der Originaltext ist jeweils in der Fußnote beigefügt. Zitate aus dem Englischen bleiben unübersetzt.

I

PASOLINIS BLICK

1 Kino der Semiologie

Unter seinen Zeitgenossen des italienischen Kinos sticht Pasolini vor allem dadurch als Einzelfall hervor, dass er nicht nur die Drehbücher aller seiner Filme selbst verfasst hat, sondern diese auch durch ein filmtheoretisches Konvolut begleitet.¹¹ Sein Konzept des „Kinos als Schriftsprache der Wirklichkeit“ offenbart jedoch nicht an erster Stelle sein Verständnis des Kinos bzw. der audiovisuellen Techniken, es ist vielmehr zunächst ein Konzept von Wirklichkeitserfahrung.¹² Wirklichkeit begreift sich mithin als „Sprache (*linguaggio*/frz. *langage*), deren Wörter (*parole*/frz. *paroles*) die Dinge sind“, so Pasolini in einem Aufsatz mit dem sprechenden Namen „Res sunt nomina“¹³. Seine Gedanken zu einer Filmsemiologie geben weniger Aufschluss über das Wesen des Kinos im Allgemeinen als vielmehr über das Wesen seiner eigenen Filme. Die dem Autor eigene Lesart der Wirklichkeit ist den Filmen eingeschrieben. Er entwickelt diese Lesart auf demjenigen Umweg, der ihn zum Kino führt, einem Weg über die Malerei und die Literatur.

Ausschlag für ein Erleben der „Welt als Bild“¹⁴ gibt das Kunstgeschichtsstudium des jungen Pasolini an der Universität in Bologna als Student des Kunsthistorikers Roberto Longhi. Alle Objekte der profilmischen Realität haben in seinem Verständnis ein Signifikat, eine ideologische und ästhetische Aussage, sind bereits zeichenhaft. Die Dinge bedeuten durch ihre Oberfläche, das heißt, durch ihre

11 Vgl. Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Venedig: Marsilio 1999, S. 11.

12 Vgl. Pier Paolo Pasolini, „Battute sul cinema“, in: ders., *Empirismo eretico*, Mailand: Garzanti³ 2000, S. 228.

13 „la realtà come linguaggio le cui parole sono le cose“, Anm. in Klammern d. Verf., Pier Paolo Pasolini, „Res sunt nomina“, a. a. O., S. 259.

14 Günter Minas, „Ein Fresko auf einer großen Wand ...“. Die Bedeutung der Malerei für die Filmarbeit Pasolinis“, in: Christoph Klimke (Hg.), *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*, Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 53.

optische Erscheinung wie durch die Attribute, die ihnen das kulturelle Wissen im Blick des Betrachters zuschreibt.

Pasolini erfindet nichts – seine *Inventio* beschränkt sich auf die Isolation der Dinge und ihre Kombination in einer Art vorfilmischer Montage. Bevor also die Kamera aufgestellt wird, hat das Material am Set im Blick des Autors bereits im Wesentlichen die Bedeutung, die durch sein filmisches Bild dann transportiert wird.¹⁵ Auf dem Zelluloid abgebildete Darsteller und Drehorte bedeuten immer sich selbst. Nicht jedoch in einem „naturalistischen“ Sinne:

„Deshalb also vermeide ich die Einstellungssequenz: sie [sic!] ist naturalistisch und daher – natürlich. Meine fetischistische Liebe zu den ‚Dingen‘ der Welt hindert mich daran, sie als natürliche zu betrachten. Sie weiht die Dinge entweder, oder entweiht sie mit Gewalt, eines nach dem anderen: sie [sic!] verbindet sie nicht in einem maßvollen Fließen – dieses Fließen akzeptiert sie nicht, sondern isoliert sie und betet sie an, mehr oder weniger inbrünstig, eines nach dem anderen.“¹⁶

Mit seiner negativen Bezugnahme auf die Einstellungssequenz grenzt sich Pasolini vom Realismuskonzept der Neorealisten Visconti, Rossellini und De Sica/Zavattini ab. Seine Filme durchbrechen das Fließen (*fluire*) der vorgefundenen Lebenswelt, sie zergliedern und setzen sie neu zusammen.

Die Objekte, denen er sich mit seinen Filmen widmet, sind Objekte, die eine archaische, vorindustrielle Lebensweise zum Ausdruck bringen, der Realität der Bauern und des städtischen Subproletariats entspringen. Im Zeichen einer intensiven Gramsci-Lektüre wendet sich Pasolini den Bevölkerungsteilen des Landes zu, die außerhalb der hegemonialen Kultur der Bourgeoisie stehen.

„Das Subproletariat, als Träger der antiken Eigenschaften des anthropologischen Menschen, des Menschen der religiös-bäuerlichen Zivilisation, ist der Gegenpol zur Bourgeoisie, die unheilvollerweise der Zerstörung zustrebt, in einer umgekehrten Palingenesis sozusagen, die mit der Verbreitung der Technologie und des Maschinenzeitalters einsetzt.“¹⁷

15 Der Film fügt dieser vorfilmischen Montage freilich noch etwa Musik und Synchronton hinzu, deren Einsatz bei Pasolini ebenfalls eine prominente Rolle spielt. An dieser Stelle liegt der Fokus des Interesses jedoch auf dem Filmbild.

16 Pier Paolo Pasolini, „Einfälle zum Kino“, in: ders., *Ketzererfahrungen. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*, aus d. Ital. von Reimar Klein, Frankfurt a. M.: Ullstein 1982, S. 221. (Orig. Pasolini, „Battute sul cinema“, S. 231)

17 Pier Paolo Pasolini in einem Interview. S. Franca Faldini, Goffredo Fofi (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Lichter der Vorstädte*, aus dem Ital. von Karl Baumgartner und Ingrid Mylo, Hofheim:

Die bäuerlichen und subproletarischen Schichten sind Pasolinis Auffassung nach jedoch ebenfalls in ihrem Untergang begriffen. Die von Antonio Gramsci in den 1930er-Jahren prognostizierte gesellschaftliche Umwälzung durch den Fordismus respektive den Neokapitalismus amerikanischer Prägung kommt in Italien erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zum Tragen. Sie vollzieht sich in umso kürzerer Zeit. So resümiert Pasolini bereits 1974:

„[...] Das bäuerliche, frühindustrielle Italien ist eingestürzt, verschwunden, es existiert nicht mehr und an seiner Stelle gibt es jetzt eine Leere, die wahrscheinlich darauf wartet, durch eine vollständige Verbürgerlichung aufgefüllt zu werden [...].“¹⁸

Die „skandalöse, revolutionäre Kraft der Vergangenheit“¹⁹, als deren Fürsprecher er sich im gesprochenen Kommentar von *LE MURA DI SANA’A* bezeichnet, will er dem diagnostizierten Vergehen entziehen, ihr eine Stimme verleihen. Sein Blick auf die vorindustriellen Vermächtnisse der Antike und des Mittelalters als vor- oder außergeschichtlich ist analog zu dem der griechischen Klassik auf die Zeit des Mythos. Das Archaische steht dem Lógos komplementär entgegen, entzieht sich dem mit Worten Erklärbaren. Das kulturelle Vermächtnis der archaischen Welt besteht in Dialekt und Gestik, in den Alltagsriten der untersten Schichten fort – genauso wie in abseitigen antiken und mittelalterlichen Ruinen jenseits von Repräsentationsbauten, in dem losen Pflaster einer antiken Straße, die auf den Hügel der Stadt Orte führt:

„Ich bin der Meinung, dass diese nichtige kleine, so bescheidene Straße mit der gleichen Erbitterung verteidigt werden muss, mit dem gleichen guten Willen, mit der gleichen Strenge, mit denen man die Kunstwerke von großen Künstlern verteidigt.“²⁰

Pasolini sieht in den anonymen, randständigen Relikten der archaischen Volkskultur das Gegenmodell zu den bürgerlichen Kanones der Literatur, Kunst, Architektur und so fort.

Wolke 1986, S. 31.

18 „[L]’Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c’è più, e al suo posto c’è un vuoto che aspetta probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione [...]“. Pier Paolo Pasolini, „Gli Italiani non sono più quelli“, in: ders., *Scritti corsari*, Mailand: Garzanti 2008, S. 40. (Orig. *Corriere della Sera*, 10.6.1974)

19 „scandalosa forza rivoluzionaria del passato“.

20 „[I]o penso che questa stradina da niente, così umile, sia da difendere con lo stesso accanimento, con la stessa buona volontà, con lo stesso rigore con cui si difendono le opere d’arte di un grande autore.“ Fabio Francione (Hg.), *Pasolini sconosciuto*, Alessandria: Falsopiano 2010, S. 167.

2 Literarische Technik

Zunächst versucht er als Schriftsteller, der kulturellen Hinterlassenschaft der subproletarischen Bevölkerungsschichten zu Anerkennung zu verhelfen und sie vor dem Vergessen zu bewahren. In seinen Romanen kann er sie nur sekundär festhalten, auf sie Bezug nehmend, Physiognomien, Gesten, Gebäude etc. nur beschreiben. Die Technik der indirekten freien Rede allerdings erlaubt es ihm, in seine Prosa eine dialektale Sprache einzuflechten, welche als eine kulturelle Hervorbringung der anonymen Vergangenheit sich selbst äußert. So wählt der Autor auch den Dialekt für seine friulanische Lyrik. In ihm sieht er eine Sprache, die der physischen Realität näher kommt.²¹ Sergio Citti, der Pasolini bei zahlreichen Arbeiten unterstützt hat, entstammt dem Subproletariat der römischen Vorstädte. Er hilft dem Autor mit seinem Insiderwissen als Borgataro bei den Dialogen zu Romanen und Drehbüchern.

Die einfache dialektale Alltagssprache vermischt sich in den Romanen „Ragazzi di vita“ und „Una vita violenta“ mit der literarischen Hochsprache, es kommt zu einer gegenseitigen Kontamination (*contaminazione*).²² In analoger Form geschieht dies in den Filmen, wenn etwa die Geschichte eines Zuhälters mit Zitaten von Dante Alighieri bis Johann Sebastian Bach zur Passionsgeschichte stilisiert wird, die einfachen, ärmlichen Häuser und Straßenzüge der römischen Stadtränder mit Referenzen zur frühneuzeitlichen Malerei ins Bild gesetzt werden. Der Wechsel von der Literatur zum Kino ermöglicht einen Wechsel des artikulierten archaischen Kulturvermögens. An die Stelle der Volksdichtung und des Dialekts treten die Stadt und die Gesten der Subproletarier. Ihr fotografischer „Abdruck“ im Bewegtbild des Kinos verspricht eine noch größere Nähe zur physischen Lebenswelt der subalteren Schichten. Den Zusammenhang, der sich in diesem Verständnis zwischen Dialekt und Bild ergibt, als unvermittelter Ausdruck des Realen, meint Pasolini, wenn er vom „dialektalen Bild“ spricht.²³

21 Vgl. Minas, „Ein Fresko auf einer großen Wand ...“, S. 61 f.

22 Der Begriff der *contaminazione* taucht bei Pasolini in diesem Zusammenhang immer wieder auf. Vgl. etwa Pier Paolo Pasolini, „Intervento sul discorso libero indiretto“, in: ders., *Empirismo eretico*, Mailand: Garzanti³ 2000, S. 88 ff. Vgl. außerdem Steimatsky, *Italian Locations. Reinhabiting the Italian past*, S. 125 ff.

23 Vgl. Minas, „Ein Fresko auf einer großen Wand ...“, S. 61 f.

3 Fresko und Leinwand

Bedeutet Schreiben als Schreibtisch Tätigkeit immer auch eine zwangsläufige Isolation, „having fewer opportunities to be exposed to the language of things“²⁴, so ist das Kino für den Autor ein Schritt in die Welt. Pasolini fasst das in einem Gespräch mit Jon Halliday aus dem Jahr 1968 so:

„Wenn ich einen Film drehe, bin ich immer unter Menschen, wie Sie einer sind – da gibt es keinen symbolischen oder konventionellen Filter zwischen mir und der Wirklichkeit wie in der Literatur. Die Entdeckung des Kinos war also praktisch eine Explosion meiner Liebe zur Wirklichkeit.“²⁵

In gleichem Maße, wie der Wechsel des Mediums, von der Literatur zum Kino, die Distanz des Künstlers zur physischen Realität verringert, geschieht dies mit seinem Publikum. Die Dinge der Welt werden nicht mehr durch das abstrakte System einer Sprache, sondern durch ihr fotografisches Abbild bedeutet.

„Pasolini’s archaistic imagination aspires to a primal sense of the cinematic image as reality’s direct emanation – one that carries the evidentiary force of an imprint but also the magical resonance of a temporal bridge to the past, as to an altered state: a simultaneity of different temporalities, different orders of being.“²⁶

Für eine Bildsprache, die einem solchen Verständnis entgegenkommt, greift Pasolini auf die Malerei des 15. Jahrhunderts zurück, wie sie ihm durch Longhi nahegebracht wurde. Im Bezug darauf schlägt Noa Steimatsky vor, bei Pasolini mehr von einer Theologie denn von einer Semiologie des Bildes zu sprechen.²⁷ Seine Referenzpunkte sind vor allem Piero della Francesca, Masaccio und Andrea Mantegna, Maler, deren Werke an der Bruchstelle zwischen Spätmittelalter und Renaissance entstanden. Ikonografische Tradition und politischer Inhalt gehen in den Filmen Pasolinis eine Verbindung ein. Die Hinwendung zum einfachen Volk

24 Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*, Berkeley: University of California Press 1993, S. 48.

25 Jan Halliday, *Pasolini über Pasolini*. Wien: Folio 1995, S. 42.

26 Noa Steimatsky, *Italian Locations. Reinhabiting the Italian past*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008, S. 138. Das von mir hier vertretene Verständnis eines pasolinianischen Realismus verdankt sich zu großen Teilen Steimatskys luzidem Kapitel „Archaic: Pasolini on the Face of the Earth“.

27 Vgl. Steimatsky, *Italian Locations*, S. 136.

vorneuzeitlicher katholisch-heidnischer Prägung geht mit der Adoption von Ausdrucksmitteln einer entsprechenden Malerei einher.

„Heiligkeit: Frontalität“²⁸ – diese Formel entlehnt Pasolini der Malerei und überträgt sie auf das Kino. Nicht allein die Vorbilder aus der Malerei, auch Carl Theodor Dreyers frontale Großaufnahmen der Heiligen Jungfrau von Orleans in *LA PASSION DE JEANNE D’ARC* (DIE PASSION DER JUNGFAU VON ORLEANS, 1928) klingen darin an. Steimatsky legt ausführlich den Zusammenhang dar zwischen frontaler Bildgestaltung und der Ikone.²⁹ Der Kunsthistoriker Sixten Ringbom, auf den sie sich bezieht, beschreibt in *Icon to Narrative* das Nebeneinander von statischen ikonischen Heiligenfiguren und narrativen Elementen im Andachtsbild des 15. Jahrhunderts.

Zentral für den Aufbau der Bilder jener Maler, auf die sich Pasolini bezieht, ist das Fortwirken der mittelalterlichen Ikone. Abgeleitet von heidnischen Volksbräuchen zieht das personale Bildnis (*imago*) Heiliger in Form der Ikone seine theologische Rechtfertigung aus einem der zwei herrschenden Leitsätze, die seit dem spätantiken Bilderstreit aufrecht sind.³⁰ Es wird als nicht auf die vermittelnde und gestaltende Instanz des Künstlers, sondern direkt auf Gott zurückgehend begriffen, sei es als physischer Abdruck oder durch übernatürliche Herkunft.³¹ „Das alte Bild ließ sich gerade nicht auf eine Metapher reduzieren, sondern erhob den Anspruch auf eine unmittelbare Evidenz von Augenschein und Sinn“, schreibt Hans Belting über die *Imago* vor der frühen Neuzeit.³² Hier schließen die Filme Pasolinis an, in denen das Abgebildete sich selbst bedeutet.

Das Ende des „alten Bildes“ war mit dem Aufkommen der Zentralperspektive in der Renaissance besiegelt. Sie begründete einen neuen Blick auf die Welt, der in das fotografische Bild des Kinos mündete. Es zeichnet sich damit der *Anachronismus* desjenigen filmischen Bildes ab, das seine Wurzeln scheinbar in einer älteren Bildtradition als derjenigen der Zentralperspektive hat.³³ Derselbe bildtheologische

28 „Sacralità: frontalità“, Pier Paolo Pasolini, „Confessioni tecniche“, in: Walter Siti, Walter Zabagli (Hg.), *Pasolini. Per il cinema*, Bd. 2, Mailand: Mondadori 2001, S. 2768.

29 Vgl. Steimatsky, *Italian Locations*, S. 136–143.

30 Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Beck⁷ 2011, vor allem S. 9 und 16.

31 Vgl. a. a. O., S. 14.

32 A. a. O., S. 26.

33 Vgl. Steimatsky, *Italian Locations*, S. 117 f.

Anachronismus lässt sich jedoch bereits in den Gemälden der Übergangszeit, des 15. Jahrhunderts, ausmachen.

Die Zentralperspektive tritt zunächst in der religiösen Historienmalerei (*historia*) auf, die wie die Ikone auf die Spätantike zurückgeht.³⁴ Dieses Genre ist durch den zweiten theologischen Leitsatz begründet, der im Mittelalter religiöse Malerei erlaubt, wenn sie nicht der Verehrung, sondern der schriftlosen Vermittlung der Heilignviten und biblischen Ereignisse dient. Die *historia* ist dem Wesen nach bildliche Narration.



Abb. 1 – Piero della Francescas „Ritrovamento delle tre croci e verifica della vera Croce“ (zwischen 1458 und 1466)

In den Bildern der zuvor aufgeführten Maler sind die Figuren nach wie vor auf eine Ebene gedrängt. Ihre Darstellung ist nur sehr zögerlich der neuen Methode zur Schaffung räumlicher Illusion unterworfen. Die Ausrichtung auf einen zentralen Fluchtpunkt findet vor allem bei der Architekturdarstellung Anwendung und betrifft die Komposition des umgebenden Raums, nicht die des Vordergrundes. In Piero della Francescas Fresko „Ritrovamento delle tre croci e verifica della Croce“ findet die Straßenszene in der rechten Bildhälfte vor einer perspektivischen Straßenflucht statt. Die Stadt dient als Schauplatz. In der linken Bildhälfte überragt eine Ansicht der Stadt Arezzo die Szenerie. Ihre Darstellung ist zwar in Grundzügen perspektivisch, jedoch keinesfalls auf naturgetreue Wiedergabe der Stadt bedacht. Vielmehr ist sie allegorischer Bestandteil der Handlung, ein bedeutungstragender Bestandteil des Bildes wie die Figuren im Vordergrund. Sie trägt nach wie vor die Wesensmerkmale

34 Vgl. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, S. 33.

der Frontalität und der Verflachung in sich. Bezieht sich die christliche Bildtradition der Ikone qua Definition auf das menschliche Antlitz, so lässt sich doch ihre Wirkweise auch bei der Darstellung des städtischen Profils antreffen (vgl. Abb. 2). Auch wenn die (Wieder-)Entdeckung der Zentralperspektive in der Renaissance recht bald mit dem Aufkommen der Stadtpläne zu neuen Bildern der Stadt führte, wirkt die mittelalterliche Darstellung auf den religiösen Fresken des 15. Jahrhunderts noch nach. Mittels frontaler Organisation, flächiger Darstellung und Isolation der Figuren finden sich die Mittel der Ikone in den narrativen Bildern ein.³⁵

Im Artikel „Confessioni tecniche“ (technische Bekenntnisse), der bereits im Titel Filmtechnik und Religion zusammenbringt, verschränkt Pasolini die technische Grammatik seines Kinos eng mit Gestaltungsmitteln sakraler Malerei. Stilistische Verwandtschaft seiner filmischen Bilder mit den Fresken Masaccios führt er dabei unmittelbar auf technische Mittel, den spezifischen Einsatz von Licht und Kameraobjektiven, zurück.³⁶ Die Doppelnatur, die in der betreffenden Malerei zu beobachten ist, überträgt er mit diesen Mitteln auf das Kino:

„Zwei Effekte ergaben sich daraus: derjenige der Verflachung, der die Figuren also der Malerei (15. und 16. Jahrhundert) noch mehr annäherte, und ihnen dabei gleichzeitig die Zufälligkeit und Unmittelbarkeit eines Nachrichtendokumentarfilms verlieh[...].“³⁷

Die Verwandtschaft seiner Bilder zu den Vorlagen ist nicht in erster Linie motivischer, sondern stilistischer und, so kann man mit Steimatsky anfügen, bildtheologischer Natur.³⁸ Wenn in *LA RICOTTA* (*DER WEICHKÄSE*, 1962) filmische *Tableaux Vivants* nach Rosso Fiorentino und Jacopo da Pontormo verulkt werden, ist dies als deutliche Stellungnahme zu einem buchstäblichen Nachstellen von Gemälden zu verstehen.

35 Vgl. Steimatsky, *Italian Locations*, S. 141 ff.

36 Vgl. Pasolini, „Confessioni tecniche“, S. 2768–2772.

37 „Che otteneva insieme due effetti: quello di schiacciare e quindi di rendere ancora più pittoriche (Quattrocento e Cinquecento) le figure, e nel tempo stesso di dar loro la casualità e l'immediatezza del documentario d'attualità [...]“. A. a. O., S. 2771.

38 So unterstreicht Pasolini selbst mit empathischem Hilferuf – „Ah, Longhi, intervenga Lei [...]“ („Ah, Longhi, greifen Sie ein [...]“). Pasolini, „Sfogo per Mamma Roma“, S. 305.

II

Die Form der Stadt

1 Zwei filmische Texte

Als theoretischer Ausgangspunkt der in Kapitel II und III folgenden Überlegungen zu Pasolinis filmischem Umgang mit Stadt sollen hier ihrerseits zwei Filme dienen: ein Dokumentarfilm Pasolinis, der sich an die UNESCO wendet, und ein Dokumentarfilm von Paolo Brunatto für das italienische Fernsehen, der im Rahmen der Sendereihe *IO E ...* entstanden ist. Beide Filme stehen miteinander in materiellem Austausch. Während der Dreharbeiten für eine Episode von *IL DECAMERON* (DECAMERON, 1970) im Jemen macht Pasolini im Oktober 1970 mit seinem Kameramann Tonino Delli Colli an einem freien Tag die Aufnahmen von Sanaa, aus denen dann *LE MURA DI SANA'A* wird.³⁹ Eine erste Fassung des Films wird 1971 im Fernsehprogramm der RAI ausgestrahlt.⁴⁰ Ein Teil dieser Bilder, etwa der Bau einer Straße bei Sanaa durch die Volksrepublik China⁴¹, findet sich auch in Paolo Brunattos *PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ* wieder. In einer zweiten und endgültigen Fassung von *LE MURA DI SANA'A* von 1974 wiederum interviewt Pasolini einige Bewohner der Stadt Orte: Bilder, die beim Dreh für Pasolinis *IO E ...*-Folge entstanden sind, für diese aber nicht verwendet wurden. So sind die beiden Filme sowohl in ihrer Entstehungschronologie als auch inhaltlich miteinander verschränkt.

Die Sendereihe *IO E ...* lief ab 1971 im Programm des öffentlich-rechtlichen italienischen Fernsehens. Verantwortliche Programmdirektorin war Anna Zanolì. Wie

39 Vgl. Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris: Cahiers du cinéma 1995, S. 168 f.

40 Vgl. Loris Lepri, „Le mura di Sana'a, ovvero „Uomini siate non distruttori“, 2006, http://www.pasolini.net/cinema_MuraSana_LLepri.htm, Zugriff am 29.10.2013.

41 In seinen Reisenotizen von der Drehortsuche für *IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE* Anfang 1973 – vor der Entstehung von Brunattos Film – berichtet Pasolini, dass eben diese Straße bereits zerfällt und von Gras überwuchert ist. S. Pier Paolo Pasolini, „Sopralluoghi o La ricerca dei luoghi perduti“, in: Michele Mancini, Giuseppe Perretta (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Rom: Theorema² 1982, S. 30.

Pasolini war sie einst Studentin der Kunstgeschichte bei Longhi in Bologna. In jeder Folge der Sendung brachte ein Intellektueller aus dem Bereich der Literatur, des Kinos, der Politik den Zuschauern ein Kunstwerk näher, zu dem er einen besonderen persönlichen Bezug hatte. In den meisten Folgen handelte es sich dabei um ein Gemälde. Schon für die erste Staffel der Sendung hatten Zanolì und Luciano Emmer, der Regisseur der ersten Staffel, Pasolini eine eigene Folge angeboten und ihm einige Gemälde zur Auswahl vorgeschlagen.⁴²

Bereits Federico Fellini allerdings wählte für *FELLINI E ... L'EUR* (1972) kein Gemälde, sondern ein Stadtviertel als Kunstwerk: das Prestigeprojekt faschistischer Baukunst in Italien schlechthin, das Gelände des EUR, auf dem ursprünglich die Weltausstellung 1942 in Rom stattfinden sollte. Der Dichter Andrea Zanzotto hingegen sprach in seiner Folge über eine Landschaft im Veneto, das Quartier del Piave, in dem er aufgewachsen ist. Stellt Fellini noch einen Bezug zu etablierten Künsten und Künstlern her, den Stararchitekten des Faschismus, so geht Zanzotto auf die ganze Gegend am Piave als Kunstwerk ein. Er knüpft eine Verbindung zwischen dem Alltag der Bauern und Handwerker, ihrer Arbeit und den Künsten. Die Künste (*arti*) entstehen aus dem Handwerk (*artigianato*), aus der Alltagskultur, sind in ihnen bereits vorhanden. Der Gedanke, den der Dichter hier verfolgt, schließt an die Überlegungen Pasolinis an, die Folge entsteht einen guten Monat nach *PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ*.

2 Die Skyline im Mittelalter

In Pasolinis Verständnis der Objekte der (vorfilmischen) Realität als Objekte, denen eine ästhetische, ideologische etc. Aussage bereits immanent ist, begründet sich auch die Wendung, die *PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ* macht: die Form einer Stadt als Kunstwerk zu begreifen und als solche zu lesen. Pasolini beschreibt das Bild von Orte, das sich ihm an diesem Wintertag bietet, mit den Attributen eines Gemäldes. Den „blau-braunen Nebel“, der die Stadt umfängt, lässt ihn einen Vergleich mit der

⁴² Vgl. Anna Zanolì, „Introduzione a ‚Pasolini e la forma della città‘“, in: Fabio Francione (Hg.), *Pasolini sconosciuto*, Alessandria: Falsopiano 2010, S. 157.

nordischen Renaissance-Malerei anstellen.⁴³ Nach einem Standortwechsel mit der Kamera spricht Pasolini metonymisch davon, dass die Form der Stadt nun noch vollkommener sei.⁴⁴ Mit Form der Stadt meint er immer das Bild ihrer Form. Pasolini steht mit einer Kamera vor der Kamera. Der Blick des Filmemachers durch den Sucher wird zum Teil des Diskurses. Das filmische Bild ist die Materialisierung dieses Blicks, er ist in das Bild eingeschrieben.

In PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ beschreibt der Autor sein städtisches, sein landschaftliches Ideal.⁴⁵ Mit Orte an der Grenze zu Umbrien wählt er eine jener mittelalterlichen Hügelstädte Italiens. Die Beziehung zwischen Stadt und umgebender Natur ist integraler Bestandteil dieses Ideals, so erklärt Pasolini selbst vor der Kamera.⁴⁶ Er benennt hier ein wesentliches Charakteristikum der mittelalterlichen Stadt. Henri Lefebvre beschreibt diese als „städtische Insel in einem Ozean aus Land“.⁴⁷ Das Land hat bis zum 16./17. Jahrhundert noch eine größere Bedeutung als die Städte, dann kehrt sich das Verhältnis um.⁴⁸ In diesem Zusammenhang spricht Lefebvre von der „Wiedergeburt des Logos“⁴⁹, die im dritten Kapitel zu den Städten des Mythos noch Erwähnung finden wird.

In Umbrien, das zur Geburtsstätte der Renaissance wurde, finden sich zahlreiche exemplarische Hügelstädte wie Orte, die noch heute eine Idee von der Form der mittelalterlichen Staatsstadt geben. Die Form der Stadt – ein Stadtganzen, von einer Stadtmauer eingefasst, auf einem Hügel gelegen – ist die gleiche, die man auf Pasolinis Referenzen aus der Malerei findet, jene Gemälde also, die seine „visione figurativa della realtà“⁵⁰, seine figurative Vision der Wirklichkeit, geformt haben. Im Kommentar des Films unterstreicht Pasolini das Bedürfnis, die Stadt in ihrer Gänze in ein Kader fassen zu wollen.

43 „C'è la solita bruma azzurro-bruna della grande pittura nordica rinascimentale.“

44 „Se la [= la città] inquadro, vedo un totale ancora più perfetto di quello di prima: cioè la forma della città è proprio nella sua perfezione massima.“

45 Vgl. auch Gianfranco Contini, „Testimonianza per Pier Paolo Pasolini“, in: Anna Panicali, Sergio Sestini (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Testimonianze*, Florenz: Salani 1982, S. 14. (Orig. *Il Ponte* 4, 30. April 1980)

46 Vgl. *Pasolini sconosciuto*, S. 166 f.

47 Henri Lefebvre, *Die Revolution der Städte*, München: List 1972, S. 17.

48 Vgl. a. a. O., S. 18.

49 Ebd.

50 Pasolini, „Sfogo per ‚Mamma Roma‘“, S. 305.

Nicht allein das Stadtideal allerdings entlehnt Pasolini den Gemälden aus dem 14. bis 16. Jahrhundert, auch seine filmische Abbildung der Stadt inspiriert sich an deren Darstellungsweise.



Abb. 2 – Francesco Raibolini „La Sacra Conversazione“ (1513); links der Maria steht San Petronio, Schutzpatron Bolognas, mit der Stadt in seinen Händen.



Abb. 3 – Pasolinis Einstellung der Stadt Orte; links unten im Bild sind die von ihm beklagten Wohnblocks zu sehen.

Die Ursprünge bildlicher Darstellung der Skyline, der städtischen Silhouette, reichen zumindest bis ins 12. Jahrhundert zurück, als man begann, königliche Siegel mit der Ansicht der Stadt zu entwerfen.⁵¹ Frühe Abbildungen der Stadt vereinfachen deren Gestalt sichtlich, sie heben Stadtmauern und Wahrzeichen hervor, vernachlässigen, was unbedeutend erscheint. Ihr Charakter ist ein symbolischer, ihr Ziel nicht naturgetreue Wiedergabe, sondern Wiedererkennung und Repräsentation. Die von der Darstellung eingenommene Perspektive ist eine Außenansicht, die Perspektive des Fremden, der sich der Stadt aus der Ferne nähert.

Pasolini nimmt Orte frontal von außerhalb ins Bild, stellt es „im Profil“ dar, als abgeschlossene Entität in ihrer Umgebung.⁵² Das Profil der Stadt Orte taucht in zweifacher Ausfertigung auf. Zunächst in einer fixen Einstellung, Pasolini verändert mit der Brennweite den Bildausschnitt, sodass die modernen Plattenbauten am Stadtrand ins Bild kommen. Ein zweites Bild des Stadtprofils ergibt sich von einem anderen Aussichtspunkt vor Orte: Die Kamera tastet das Profil der Stadt in einem

51 Vgl. Spiro Kostof, *Das Gesicht der Stadt. Geschichte städtischer Vielfalt*, Frankfurt a.M.: Campus 1992, S. 283.

52 Die Form und das Profil der Stadt setzt Pasolini in PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ gleich, „Il fronte della città“ (Die Front/das Gesicht der Stadt) ist der Titel eines Artikels über Rom von 1957. S. Pier Paolo Pasolini, „Il fronte della città“, in: ders., *Storie della città di Dio*, Walter Siti (Hg.), Turin: Einaudi 1995, S. 119–123.

Schwenk ab, bis schließlich wiederum moderne Bauten im Bildausschnitt auftauchen. Mit dem Stadtprofil in einer fixen Einstellung (vgl. Abb. 2) als auch im langsamen Horizontalschwenk, jeweils mit einer langen Brennweite, sind zwei Grundelemente Pasolinis filmischer Grammatik formuliert, die er immer wieder einsetzt. Sein Stadtideal ist mit einem idealen Bild der Stadt verschweißt, er liefert es hier mit.

Es gebe nichts „technisch Heiligeres“ als den langsamen Horizontalschwenk, so formuliert Pasolini einmal. Auch hier wieder stellt er die Verbindung her zwischen der Bildsprache seines Kinos und einer Theologie des Bildes aus der christlichen Malerei. Die „technische Heiligkeit“ seiner ersten Filme leitet er einerseits aus der stark vereinfachten Bildsprache ab, die sich auf die Verwendung weniger Objektive, Einstellungsgrößen und Kameraoperationen beschränkt, aus der bereits angesprochenen Frontalität andererseits.⁵³ Beide Aspekte treffen sich in den Schwenks von *ACCATTONE* und *MAMMA ROMA*, die langsam und einförmig die Gesichter und Mauern der römischen Vorstädte passieren. Ihre Erscheinung ist die der einfachsten, primordialen Kamerabewegung, ihre technische Unzulänglichkeit wird zum Stilmittel erhoben. Längere Brennweiten vermeiden die sichtliche Krümmung gerader Linien durch die Optik und die radiale Bewegung der Kamera.

Zum unmotivierten Schwenk, wie er etwa in den ersten beiden Regiearbeiten immer wieder auftaucht, zum Schwenk also, der weder der Etablierung des Raumes dient noch der Verfolgung eines bewegten Objekts, bemerkt Volker Pantenburg:

„Genügsam und indifferent tastet er die Welt ab, mag sie Bestandteil der wirklichen oder der genauso wirklichen aber fiktional gemeinten Welt sein. Für den Schwenk sind das Fiktionale und das Dokumentarische keine relevanten Kategorien.“⁵⁴

Die Totale wie der Schwenk bereiten jenen neutralen Grund, auf dem ikonische (*imago*) und narrative (*historia*) Elemente nebeneinandertreten können. Bei beiden Einstellungen wird die Stadt wie die Landschaft zu einer Ebene verflacht. Perspektivisch bedingte Größenunterschiede weit voneinander entfernter Figuren

⁵³ Vgl. Pasolini, „Confessioni tecniche“, S. 2768 f.

⁵⁴ Volker Pantenburg, „Back and Forth. Anmerkungen zum horizontalen Kameraschwenk“, in: Pirkko Rathgeber, Nina Steinmüller (Hg.), *BildBewegungen/ImageMovements*, München: Fink 2013, S. 161.

entfallen durch die hohe Distanz der Kamera zur Stadt und die lange Brennweite der Objektive. Die Kamera ist auf ein Stativ montiert und befindet sich auf menschlicher Augenhöhe. Starke Unter- oder Aufsichten sind in Pasolinis Werk eine absolute Seltenheit – die wenigen und viel diskutierten Ausnahmen stellen wiederum Bezüge zur Malerei her. Die Frontalansicht aus Augenhöhe, die Verdichtung des Raumes durch lange Brennweiten, sie stützen die ikonische Bildsprache. In der Totalen wie im Schwenk wird das Bild als Fläche konzipiert, es öffnet sich keine räumliche Tiefe, die in die abgebildete Welt hineinführte.

Dasjenige Kunstwerk, das Pasolini im Rahmen der Sendung als ihm besonders nahe erkoren hat, die Form der Stadt, ist durch den Wandel der Städte bedroht. Eine Darstellung der Stadt analog zu den Fresken, die Pasolini inspiriert haben, ist nicht mehr möglich. Das Stadtbild als etwas Abgeschlossenes, im Ganzen Erfassbares, existiert in der industrialisierten bzw. postindustriellen Stadt nicht mehr, es muss konstruiert werden. Das Verhältnis des Menschen zur Natur wird gestört:

„Der denkende Mensch sieht sich nicht mehr als ein Teil der Natur, einer düsteren Welt, geheimnisvollen Kräften ausgeliefert. Zwischen ihm und der Natur, zwischen seinem Zentrum und Mittelpunkt (dem des Denkens, des Seins) und der Welt steht nun ein wichtiger Vermittler: die Wirklichkeit der Stadt.“⁵⁵

Die Stadtmauer ist ein manifestes Zeugnis der Trennung zwischen städtischem Raum und Natur. Ihr Verschwinden ist die sichtbare Auswirkung des städtischen Wandels.

Pasolini beklagt die Errichtung von Wohnblocks unmittelbar vor den Stadtmauern Ortes. Sie sind die ersten Vorboten eben jenes Stadtbildwandels von der Handelsstadt zur (post-)industriellen Stadt. Sie „stören“ sowohl die Abgeschlossenheit als auch das Verhältnis zwischen Stadt und Landschaft.

Zeitgleich mit der Umkehr des Verhältnisses von Stadt und Land entsteht die Planimetrie, die Darstellung der Stadt mit Hilfe von Stadtplänen. Diese sind zunächst noch nicht vollständig abstrahiert. Die Pläne stellen die Städte „von oben und aus der Ferne gesehen, perspektivisch“ dar.⁵⁶ Luftfahrt und Fotografie werden einige Jahrhunderte später diesen fiktiven Blickwinkel in die Realität umsetzen. Die Bilder

⁵⁵ Lefebvre, *Die Revolution der Städte*, S. 18.

⁵⁶ Ebd.

der Stadt ändern sich mit deren Form. Sie kippen von der flachen Ebene der Frontalansicht in die Perspektive, um die neue Stadt erfassen zu können, und tauschen den Blick aus menschlicher Augenhöhe mit einem durch Abstraktion oder technische Apparaturen *vermittelten*.

Die Renaissance markiert den entscheidenden Ausgangspunkt eines Säkularisierungsprozesses, der die Gestalt der Stadt genauso grundlegend und tiefgreifend verändert wie die Malerei. Während sich in der Malerei mit der Zentralperspektive die Darstellung des Göttlichen vom Unmittelbaren auf die Metapher verlagert, werden die kosmologischen Städte durch das Diktat der Geometrie zu einem abstrakten Beweis der Existenz Gottes.⁵⁷

Der letzte Teil von PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ macht einen Bogen zu Sabaudia, einer faschistischen Gründungsstadt. Auch hier wieder der Bezug zur Malerei. Pasolini spricht der Stadt einen metaphysischen Charakter im Sinne der *pittura metafisica* Giorgio de Chiricos zu. In den Jahren 1932 bis 1939 ließ das faschistische Regime die Pontinischen Sümpfe bonifizieren und errichtete inmitten des neugewonnenen Ackerlands fünf solcher Städte. Bereits die Namensgebung dieser Neugründungen als „centri comunali agricoli“ (landwirtschaftliche Gemeindezentren), die Vermeidung des Begriffs „Stadt“, lässt die feindliche Haltung der Faschisten zum Großstädtischen erkennen. Die neuen Städte im Agro Pontino wurden in ihrer Größe begrenzt und dienten ursprünglich nur der Verwaltung des umgebenden Agrarlands. Mussolinis Propaganda war in diesem Zusammenhang explizit antistädtisch: „Als Bauern werdet ihr näher an meinem Herzen sein“, war der ausgegebene Slogan.⁵⁸

Das Modell der ländlichen Kleinstadt, die Dominanz des Ländlichen über das Städtische, erlebt südlich von Rom in den Gründungsstädten des Faschismus seine

57 Zur Malerei vgl. Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München: Fink 2002, S. 33; zur Stadt vgl. Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2009, S. 220 ff. Sennett beschreibt am Beispiel der Umgestaltung Roms durch den Papst Sixtus V die Wirkung einer Anwendung der Linearperspektive als Gestaltungsprinzip der Stadt.

58 Vgl. Daniela Spiegel, „Die neuen Städte in den Pontinischen Sümpfen. Zu Stein gewordene Architekturpolemik des Faschismus“ in: A. Mattioli, G. Steinacher (Hg.), *Für den Faschismus bauen. Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis*, Zürich: Orell Füssli 2009, S. 111–136.

Renaissance. Ungeachtet der in der städtischen Architektur repräsentierten faschistischen Ideologie – der Liktorentürme, der Case del Fascio, des imperialistischen Stils, ihrem Plancharakter usw. – entspricht die dominierende Lebensform noch dem Ideal Pasolinis. Er selbst argumentiert, dass Städte wie Sabaudia im Wesentlichen nicht auf den Faschismus zurückgehen, sondern auf das ländliche Italien. Das Regime, das im Kern nichts anderes gewesen sei „als eine Gruppe von Kriminellen an der Macht“⁵⁹, habe es nicht vermocht, die vorindustrielle Kultur des Volkes zu beeinträchtigen, geschweige denn zu tilgen. Erst die Konsumkultur (*civiltà dei consumi*) im wirtschaftlichen Aufschwung nach dem Krieg habe dies vollzogen, die demgemäß für Pasolini den eigentlichen, den „wahren“ Faschismus darstellt.

Die letzten Worte im Film sind eine pathetische apokalyptische Weissagung: In Italien sei bereits alles verloren, das kulturelle Vermächtnis der archaischen Vergangenheit könne nicht mehr gerettet werden.⁶⁰ Pasolini sieht in der Sendung eine Möglichkeit, sich für eine Sache einzusetzen, die ihm bereits als entschieden gilt. In einem Artikel des *Il caos* von 1969 formuliert er zugespitzt den Wunsch, zur Rettung einer Mauer möge sich ein Studentenaufstand entfachen.⁶¹ Das Motiv des aktiven Eingreifens zur Errettung der bedrohten archaischen Kultur steckt in unterschiedlicher Ausprägung hinter allen seinen Filmen. Aus dem Ansatz, sich für ein Denkmal, ein Museum, eine Stadt einzusetzen, die auf irgendeine Weise bedroht sind, wird noch im Herbst 1974 ein Nachfolgeformat zu *Io e ...* geboren – *IN DIFESA DI ...* (Zum Schutz von ...).⁶²

Pasolini steht mit der Kamera auf einem Feld, er betrachtet die Stadt von außerhalb, vom Stadtrand, vom Land – er nimmt auf einer symbolischen Ebene den Standpunkt der von ihm favorisierten Schichten ein. Das städtische Leben beschreibt er von den Rändern her. Das Stadtzentrum ist für ihn der (semantische) Ort der

59 „[I]l regime fascista non è stato altro in conclusione che un gruppo di criminali al potere.“

60 „Adesso, forse risveglioandoci da questo incubo, e guardandoci intorno ci accorgiamo che non c'è più niente da fare.“ („Nun, da wir von diesem Albtraum erwachen und uns umsehen, stellen wir fest, dass nichts mehr zu machen ist.“)

61 Vgl. Pier Paolo Pasolini, „;Italia nostra' non otterrà nulla“, *Il caos* Nr. 12, 22. März 1969, abgedruckt in: Giovanni Falaschi (Hg.), *I dialoghi*, Rom: Editori Riuniti 1992, S. 600–601.

62 Vgl. Anna Zanoli, „Introduzione a ‚Pasolini e la forma della città‘“, S. 162.

gesellschaftlichen Mitte, der Bourgeoisie. Bauern und Subproletarier leben in der Peripherie, auf dem Land. Wie er in seinen Spielfilmen Figuren aus dem Bürgertum gezielt ausspart – *TEOREMA* (*TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE*, 1968) ist die Regel bestätigende Ausnahme –, gerät das Zentrum der Stadt nicht ins Sichtfeld seines filmischen Blicks.

Die Aufhebung der Trennung zwischen der archaischen Volkskultur der vorindustriellen Schichten Italiens und der bürgerlichen Mitte, die Aufhebung zwischen Stadtzentrum und Peripherie, sind Pasolini zufolge Konsequenz der Verbreitung zweier zentraler Konsumgüter: des Autos und des Fernsehers. Sie verbreiten sich in den Jahren des italienischen Wirtschaftswunders, des *boom economico*, sprunghaft. Zwischen 1950 und 1970 verfünfundzwanzigfacht sich die Zahl der Autos pro 1000 Einwohner von acht auf 200. War der Anteil der Haushalte im Besitz eines Fernsehgerätes 1950 noch vernachlässigbar, so hatte er mit 1971 82 Prozent erreicht.⁶³

Anfang Dezember 1973, während der Vorbereitungen zu den Dreharbeiten für *PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ*, veröffentlicht Pasolini im *Corriere della Sera* einen Artikel unter dem Titel „Sfida ai dirigenti della televisione“ – eine Herausforderung der Führungsriege des Fernsehens. Darin thematisiert er die gesellschaftlichen Entwicklungen, die mit der Verbreitung dieser beiden Produkte einhergehen. Der Unterschied zwischen „Zentrum“ und „Peripherie“ werde mittels zweier Revolutionen aufgehoben: Die physische Trennung gehe mit der Motorisierung, des Ausbaus der Straßennetze etc. verloren, die inhaltliche Trennung durch die radikale Revolution des Informationssystems.⁶⁴ Es ist eben dieses Phänomen, dass Paul Virilio meint, wenn er von einer „Überbelichtung“ der Stadt spricht:

„Dabei wurden die Konturen der Stadt nicht nur durch das bekannte Phänomen der Wucherung der Vorstädte aufgelöst, insbesondere wurde die Opposition *intra muros/extra muros* mit der Revolution im Transportwesen und der Entwicklung neuer Kommunikations- und Telekommunikationsmedien wie von selbst neutralisiert, eine

63 Zahlen aus „Statistical Appendix“ in Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943–1988*, New York: Penguin 1990, S. 432 f.

64 Vgl. Pier Paolo Pasolini, „Sfida ai dirigenti della televisione“, in: ders., *Scritti corsari*, Mailand: Garzanti 2008, S. 22–25. (Orig. *Corriere della Sera*, 9.12.1973)

Entwicklung, die zu einer undurchsichtigen Verstädterung [*conurbation*] der städtischen Randgebiete führte.“⁶⁵

Das italienische Fernsehen ist es letztlich auch, das der dialektalen wie soziolektalen Heterogenität des Landes zusetzt. Verkürzt dargestellt verdrängt das Fernsehen die archaische Sprache, das Auto die archaische Form der Stadt. Der Eingriff in die Wohnform des Subproletariats, den Pasolini mit *PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ* seinem Artikel als dritte Revolution anfügt, nimmt eine Funktion ein, die zwischen der physischen und der inhaltlichen Vereinheitlichung anzusiedeln ist. Es handelt sich zwar um einen materiellen Eingriff in die Lebensform der Bewohner, aus dem jedoch nicht so sehr die Aufhebung der räumlichen Trennung als vielmehr der Verlust der kulturellen Vielfalt des Landes hervorgeht.

Gleichwohl ist eben das Fernsehen der Austragungsort von Pasolinis Argumentation. Einige seiner Filme, wie *APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA* (Aufzeichnungen für einen Film über Indien, 1968) oder *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA* waren bereits für die RAI entstanden und auch etwa in Interviews war er immer wieder auf den TV-Bildschirmen zu sehen. Seine Skepsis gegenüber dem Fernsehen hat er jedoch nie abgelegt.⁶⁶ Mit der Produktion des Dokumentarfilms über die Form der Stadt macht er sich mit diesem in einer Weise gemein, die alle vorangegangenen Sendungen übertrifft. Die Drehtage waren bereits festgelegt, bevor der Artikel im *Corriere della Sera* erschien. Es waren jene im Artikel angegriffenen Fernsehdirektoren, die die Sendung mit dem Autor in Folge als „gefährdet“ betrachteten.⁶⁷ Ungeachtet dessen wurde die Sendung jedoch wie geplant produziert und ausgestrahlt.

Im Gegensatz zu anderen Fernsehauftritten Pasolinis und den anderen *Io e...*-Folgen überlagern sich in *PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ* die Autorschaft des Künstlers vor der Kamera und die des Fernsehregisseurs wesentlich deutlicher. Mit dem Regisseur Paolo Brunatto war Pasolini seit Längerem bekannt, sie dürften sich bereits beim Festival „Mostra Internazionale del Nuovo Cinema“ in Pesaro begegnet

65 Paul Virilio, „Die Auflösung des Stadtbildes“, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp⁷ 2012, S. 261 f.

66 Vgl. Anna Zanoli, „Introduzione a ‚Pasolini e la forma della città‘“, S. 157.

67 Vgl. a. a. O., S. 158.

sein, in dessen Zusammenhang auch Pasolinis Aufsätze zur Filmsemiologie entstanden.⁶⁸ Roberto Chiesi, der den Film an erster Stelle als ein Werk aus Pasolinis Feder betrachtet, argumentiert, dass Brunatto „Pasolinis Blick“ erspürt und übernimmt.⁶⁹

Die Autorschaft der Folge ist allerdings verwischt durch die Verschachtelung von Bildern, die Pasolini selbst aufnimmt, mit Bildern, die ihn mit der Kamera zeigen. Auch Pasolinis eigene Aufnahmen aus Nepal und dem Jemen, die er für die Sendung zur Verfügung gestellt hat, machen eine eindeutige Zuordnung zu einem Autoren schwierig und zweifelhaft. Er selbst spricht von PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ als einen Dokumentarfilm, den er gemacht habe.⁷⁰

Die Auffassung, audiovisuelle Medien bildeten eine Analogie zur vorfilmischen Wirklichkeit, nährt wohl zusätzlich Pasolinis Skepsis gegenüber dem Fernsehen. Eine Kommunikation, die direkt an die Fernsehzuschauer adressiert ist, setzt das Fernsehen als mediale Apparatur voraus. Die Handlung vor der Kamera erhält erst durch die Anwesenheit der Kamera und ein potenzielles Publikum einen Sinn und ihre Aussage. Diese fernsehspezifische Kommunikationssituation versucht Pasolini mit zwei Mitteln zu umgehen: durch die Anwesenheit einer zweiten Kamera vor der Kamera einerseits, durch einen Adressaten, der das Publikum vor der Kamera repräsentiert, andererseits. Er richtet einen Großteil der Sendung an einen stummen Gesprächspartner, seinen Freund Ninetto Davoli. Bereits in Pasolinis Kinowerk übernimmt dieser oft die Rolle eines Boten.

68 Vgl. ebd. Zur gleichen Vermutung über ihre erste Begegnung gelangt auch Roberto Chiesi, wie er mir versicherte. Das Verhältnis der beiden, so meint Chiesi, sei wohl ein eher neutrales gewesen.

69 Vgl. Roberto Chiesi, „Lo sguardo di Pasolini. La forma della città, un film di Pier Paolo Pasolini e Paolo Brunatto“, <http://www.parol.it/articles/pasolini.htm>, Zugriff am 26.10.2013.

70 Vgl. Gideon Bachmann, „La perdita della realtà e il cinema inintegrabile“, Interview mit Pier Paolo Pasolini vom 13. September 1974, in: Luciano De Giusti (Hg.), *Il cinema in forma di poesia*, Pordenone: Cinemazero 1979, S. 152.

3 Schneiden und Messen

LE MURA DI SANA'A ist ein filmischer Appell an die UNESCO, die Altstadt der Sanaas in ihrer Gesamtheit als ein zu schützendes Kulturdenkmal zu begreifen.⁷¹ Lefebvres oben angeführtes Bild von der Stadt als Insel kehrt hier in fast wörtlicher Form wieder. In einem Gespräch zum Film vergleicht Pasolini Sanaa mit Venedig, umgeben nicht vom Meer, sondern der Wüste.⁷² Pasolinis langjähriger Freund und Reisebegleiter Alberto Moravia hatte bereits 1963, zurückgekehrt von einer gemeinsamen Reise der beiden in den Jemen, denselben Vergleich angestellt.⁷³ Der Film trägt die Stadtmauer, die steinerne Trennung zwischen Stadt und ihrer Umgebung, bereits im Titel. Auf zwei Ebenen entsprechen die Mauern dem, was Pasolini in der IO E ...-Folge für schützenswert erklärt. Sie sind selbst architektonisches Relikt, in dem sich die vorindustrielle Vergangenheit der jemenitischen Stadtbevölkerung ausdrückt. Sie sind aber auch integraler Bestandteil des intakten Stadtbilds, seiner Einheit und Abgeschlossenheit. Das Heil der Stadtmauern, der Stadt und der Lebensform ihrer Bewohner sind ein und dieselbe Sache. Diese Lebensform wird von der Form der Stadt und ihren Häusern in gleichem Maße vorherbestimmt wie zum Ausdruck gebracht.

In der zweiten Fassung des Dokumentarfilms finden sich Interviews mit einigen Bewohnern von Orte am Rande eines Fußballfeldes. Die Bilder sind bei den ersten Aufnahmen für die IO E ...-Produktion entstanden und haben in der RAI-Serie keine Verwendung mehr gefunden. Endgültig wohl hätten sie das Format gesprengt.⁷⁴ Pasolini montiert sie nachträglich in seinen Sanaa-Film, um seinen thematischen Sprung in die „Dritte Welt“ zu erklären, einen Sprung, den er in seinen Spielfilmen schon Mitte der 60er-Jahre vollzogen hat. Er rechtfertigt damit die Einmischung eines Italieners in die Belange des Jemens. Seine Kompetenz ist die negative

71 In der Tat erklärte die UNESCO die gesamte Altstadt Sanaas im Jahr 1986 zum Weltkulturerbe.

72 Vgl. Pressekonferenz der Lega Italo-Araba 1974, abgedruckt in: Walter Siti, Walter Zabagli (Hg.), *Pasolini. Per il cinema*, Bd. 2, Mailand: Mondadori 2001, S. 2119.

73 Vgl. Alberto Moravia, „Nella Venezia Beduina. Telleri di Maria Teresia“, in: Enzo Siciliano (Hg.), *Alberto Moravia. Viaggi. Articoli 1930–1990*, Mailand: Bompiani 1994, S. 979–984. (Orig. *Corriere della Sera*, 3. Februar 1963)

74 Nur ungern nahmen die Sendungsverantwortlichen mit Ninetto Davoli bereits die Etablierung einer zweiten Person in Kauf. Vgl. Zanoli, „Introduzione a ‚Pasolini e la forma della città‘“, S. 159.

Erfahrung des eigenen Landes, die Erfahrung des „städtischen Wandels“ (Lefebvre), der vielen Staaten der „Dritten Welt“ noch bevorsteht.

Die Großaufnahme eines roten Lastwagens, das ist die erste Einstellung des Films. Sie wird durch eine menschliche Vogelscheuche, in der zweiten Einstellung, kontrastiert. Der Konsumgüterimport bedroht die bäuerliche, altertümlich Kultur eines Mannes, der mit einer Peitsche seine Ernte vor den Vögeln beschützt. Der Bau einer Straße für motorisierten Verkehr durch die chinesische Regierung, er ebnet dem Warenverkehr zwischen Sanaa und den Industriestaaten im Wortsinn den Weg. Die Lastwägen sind der Grund, warum man in Sanaa die Stadtmauern abträgt. Mit den Waren importiert die industrielle Welt den Wunsch nach Modernisierung in die Staaten der „Dritten Welt“. Es mache dabei keinen Unterschied, so Pasolini im Kommentar, ob es sich bei den Industriestaaten um kapitalistische oder kommunistische handelt.

Nach einigen Einstellungen der mit der Richtschnur gezogenen Schotterpiste, die sich in gerader Linie durch die Wüste zieht, folgen vier Stadtansichten. Auch *LE MURA DI SANA'A* bedient sich der zwei Einstellungstypen für das Stadtbild, der unbewegten Totalen und des waagrechten Schwenks. In der vierten dieser Ansichten Sanaas, einer fixen Einstellung, ist das Bild von einem Gebirgszug ausgefüllt, an dessen Fuß die Stadt den unteren Bildrand einnimmt. Wieder sind Stadt und Berg auf eine Ebene verflacht, allein die starken Kontraste zwischen Licht und Schatten in der Wüstensonne geben eine Ahnung von Räumlichkeit.



Abb. 4 und 5 – Zwei Einstellungen aus LE MURA DI SANA'A; der Stadtansicht Sanaas folgt die neue Straße durch die Wüste.

Es folgen zwei weitere Einstellungen der Straße, die unter chinesischer Führung errichtet wurde. Der Bildaufbau ist eine prototypische Zentralperspektive: Im bis auf das Wesentlichste entleerten Bildraum führen die Straßenränder als zwei Diagonalen von den Ecken auf die Bildmitte zu. Ob die kontrastive Montage aus flächigem und perspektivischem Bild an dieser Stelle auf eine bewusste Entscheidung des Regisseurs, Kameramanns oder Cutters, auf die formalen Gegebenheiten der Motive, oder in Anbetracht der angesprochenen improvisierten Produktionsumstände lediglich auf einen günstigen Zufall zurückgehen, lässt sich freilich allenfalls vermuten und sei dahingestellt. Sie fügt sich in jedem Fall zu einer modellhaften Gegenüberstellung und verdichtet das zentrale Argument der vorliegenden Arbeit auf engsten Raum. In einem einzigen Schnitt, in der Verknüpfung zweier Filmkader, führt die Montage die Wende der alten zur neuen Stadt mit der Wende vom mittelalterlichen zum neuzeitlichen Blickdispositiv zusammen.

Mit ihrer geraden Führung bildet die Straße nach Sanaa das Gegenmodell zum gewundenen Weg vor dem Stadttor Ortes. Ihrem materiellen Wesen nach sind beide identisch, es handelt sich hier wie dort schlichtweg um Steine, die man zur Erleichterung der Fortbewegung in den Boden gestoßen hat. Ihren formalen Unterschied erhebt der Film zu einem ideellen.

„Die gerade Militärstraße geht wie eine Messlatte übers Land und durchschneidet die Landschaft. Vermessen und schneiden. Mit geraden Schnitten haben die Kolonialisten die Kontinente, so Afrika, aufgeteilt. Ein guter Metzger aber zersäbelt ein Tier nicht einfach. Er schneidet es so, wie es gewachsen ist.“⁷⁵

Der geraden Linie, die sich aus dem Vermessen, der Geodäsie ableitet, ist die organische, der Natur folgende gegenübergestellt. Die daraus sich ableitenden Einteilung in organische und gerasterte Stadt wird das folgende Kapitel zu Pasolinis Rom-Bild als diskursiver Hintergrund begleiten.

75 So der Filmemacher Harun Farocki im Kommentar von WIE MAN SIEHT (1986).

III

DIE RÖMISCHE BORGATA

1 Die Verortung der Vorstadt

Die filmische Beschäftigung mit der Stadt konzentriert sich bei Pasolini anfänglich auf Rom. Er widmet den Borgate und dem Subproletariat der Kapitale drei Lang- und drei Kurzfilme, bevor er ihnen thematisch mit endgültiger Wirkung den Rücken kehrt.

Rom spielt dabei eine doppelte Rolle. Es fungiert einerseits als Urmodell der Stadt an sich, wie es bereits in den zwei Bedeutungen des Lateinischen *urbs* – für die Stadt (als physischen Raum) im Allgemeinen sowie für Rom im Speziellen – angelegt ist. Diese Funktion findet ihre Entsprechung in Pasolinis künstlerischem und theoretischem Werk. Nachdem er aus dem ländlichen Friaul in der italienischen Hauptstadt angelangt ist, entwickelt er an dieser in eigener, lebendiger Anschauung all jene Überlegungen zum städtischen Wandel, die er in den folgenden zweieinhalb Jahrzehnten auf die gesellschaftlichen Entwicklungen des Landes und des Globus ausweiten wird. Die römischen Borgate sind dementsprechend auch Ausgangspunkt für den Umgang mit dem Bild der Stadt im filmischen Schaffen des Regisseurs.

Andererseits stellt Rom im Hinblick auf die städtebauliche Entwicklung im 20. Jahrhundert, die wirtschaftliche und die soziale Struktur einen Sonderfall unter den Großstädten Italiens und Europas dar. Der Kirchenstaat, die Abwesenheit einer bedeutenden Industrie und die weitreichenden Umgestaltungsmaßnahmen unter Mussolini sind hier verantwortliche Faktoren für die Zusammensetzung der unteren Gesellschaftsschichten und die Struktur der peripheren Zonen. Das Subproletariat (*sottoproletariato*), wie es Pasolini versteht, deckt sich dementsprechend nicht mit dem marxischen Lumpenproletariat, sowie sich auch für den Begriff *borgata* keine Übersetzung im Deutschen findet, die nicht ungenau oder sinnverfälschend wäre. Beide Begriffe sind zunächst eng an die spezielle Situation der Stadt geknüpft. Es

wird daher unerlässlich sein, im folgenden Abschnitt die Struktur der römischen Peripherie und die Umstände ihrer Entstehung zu skizzieren.

Bereits in den römischen Romanen Pasolinis nehmen Ortsbenennungen viel Raum ein, sind auf minutiöse Details bedacht. Die Erzählhandlung ist durch die zahlreichen Toponyme von Straßen, Plätzen, Vierteln stets eng an konkrete Orte Roms geknüpft. Eine entscheidende Rolle nimmt die „Topophilie“ des Autors, wie sie Rhodes/Gorfinkel beschreiben, wenige Jahre später vor allem in seinen Filmen ein.⁷⁶ In den Drehbüchern sind die Drehorte bereits genau benannt.

Die Handlung findet nicht an unbestimmten Schauplätzen mit bestimmten Charakteristika statt, für welche später im Zuge der filmischen Umsetzung durch *location scouting* eine konkrete Entsprechung gefunden würde. Vielmehr sind die „*sopralluoghi*“ des Autors – er selbst belegt sie mit dem italienischen Begriff für „Lokalausgangspunkt“ – wichtiger Ausgangspunkt der Drehbücher. Als filmische Aufzeichnungen treten sie später an die Stelle der eigentlichen Umsetzung und begründen im Wesentlichen den dokumentarischen Teil von Pasolinis Filmografie.

Die anonymen und austauschbaren Schauplätze der Vorstädte, die sich in Serie wiederholenden Gebäude und Straßenzüge werden im und durch den spezifischen Blick des Autors/Filmmachers verortet. Die den Orten inhärenten Bedeutungsschichten, der *genius loci*, werden in filmische Bilder übertragen. Das italienische Kino hat zum Bild (*image*) der Stadt einen bedeutenden Beitrag geleistet. So wird eine „Filmgeschichte der Orte“ zum basalen Bestandteil von Pasolinis Rombild. Eine eingehendere Betrachtung des letzteren ist daher untrennbar verbunden mit einem kurzen Einblick thematischen Zuschnitts vor allem in das neorealistische Kino, wie ich versuchen werde, ihn im Mittelteil des Kapitels zu gewähren.

76 Elena Gorfinkel, John David Rhodes, „Introduction: The Matter of Places“, in: dies. (Hg.), *Taking Place: location and the moving image*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2011, S. XVIII f.

2 An den Rändern der Metropole

Die Städtebaupolitik des Faschismus in Rom, die Verwirklichung eines Groß-Roms, stand in diametralem Gegensatz zur antistädtischen Propaganda etwa bezüglich der Gründungsstädte wie Sabaudia, die im vorangegangenen Kapitel beschrieben wurde. In der Hauptstadt richtete sich ihr Bestreben auf die Vertreibung der untersten Schichten aus dem antiken Zentrum und die Verdrängung von Barackensiedlungen in möglichst weit entfernte periphere Zonen.

Seit dem Jahr 1871, in dem Rom zur neuen Hauptstadt des jungen Königreichs Italien geworden war, fand eine große Zuwanderung aus dem Umland und Süditalien nach Rom statt. Die Zugewanderten waren zum allergrößten Teil Bauern. Der Wohnraum innerhalb der alten Stadtgrenze war innerhalb kurzer Zeit knapp geworden. Zunächst entstanden Arbeiterviertel wie das Testaccio oder das Tiburtino.⁷⁷ Die öffentliche Bautätigkeit geriet jedoch bald ins Stocken und konnte der nach wie vor anhaltenden Zuwanderung nicht mehr gerecht werden. So entstanden die ersten Barackensiedlungen auf den verbliebenen Freiflächen innerhalb der alten Stadtgrenzen und, nachdem der Platz in der Stadt knapp geworden war, am Stadtrand.⁷⁸

In den 1920er-Jahren wird unter dem Faschismus von offizieller Seite der Begriff *borgata* geprägt. Er leitet sich vom italienischen *borgo* ab, mit dem eine Siedlung mittlerer Größe bezeichnet wird:⁷⁹ „ein Teil der Stadt mitten auf dem Land, der in Wirklichkeit weder das eine noch das andere ist“⁸⁰, so fasst der Stadthistoriker Italo Insolera in seinem Standardwerk *Roma moderna* zusammen. In den durch das Regime errichteten Borgate sollte auch die ärmere Bevölkerung aus dem Zentrum Unterkunft finden, deren Häuser dort durch die rücksichtslosen Abrissmaßnahmen im Rahmen der *Sventramenti*, der „Ausweidung“ der Innenstadt, abgerissen wurden.⁸¹ Rom sollte das Gesicht einer Metropole erhalten und mit den anderen europäischen Großstädten konkurrieren können. Alles, was als „ländlich“ und somit

77 Vgl. Giovanni Berlinguer, Piero Della Seta, *Borgate di Roma*, Rom: Editori Riuniti 1960, S. 80 f.

78 Vgl. a.a.O., S. 81.

79 Vgl. Italo Insolera, *Roma moderna*, Turin: Einaudi 1976, S. 137.

80 „un pezzo in mezzo alla campagna, che non è realmente né l’una né l’altra cosa“ Ebd.

81 Vgl. a.a.O., S. 137 ff.

antistädtisch betrachtet wurde, sollte aus dem Zentrum und aus dem Blickfeld weichen. Nicht alleine Barackensiedlungen fielen der Spitzhacke der faschistischen Bauherren zum Opfer, sondern ganze mittelalterliche und neuzeitliche Stadtviertel. Einzelne Monumente des augusteischen Kaiserreichs sollten isoliert werden:⁸²

„Ihr werdet den Stamm der großen Eiche weiter von all dem befreien, das sie bedrängt [...]. Alles, was in den Jahrhunderten der Dekadenz dort herum gewachsen ist, muss verschwinden. [...] Ihr werdet auch die herrschaftlichen Tempel des christlichen Roms von allen parasitären und profanen Gebäuden befreien.“⁸³

Die Personen, die durch die radikale Abrisspolitik ihr Obdach verloren hatten, sowie jene, die innerhalb des Zentrums nur notdürftige Unterkünfte hatten, wurden durch die faschistische Schwarzhemden-Miliz MVSN in äußerst entlegene Zonen verbracht. Man hatte dort für sie innerhalb kürzester Zeit und aus minderwertigsten Materialien die sogenannten *borgate rapidissime* gebaut: So entstanden die frühen Borgate in den Jahren 1930–32 (Gordiani, Pietralata, Prenestino, Tormarancio, San Basilio und Tiburtino).⁸⁴

Auch die drastischen Eingriffe konnten das stete Anwachsen der Barackensiedlungen jedoch nicht verhindern und es fiel der Entschluss, illegal entstandene Barackenzonen am Stadtrand zu institutionalisieren und auszubauen, um ihnen die Bewohner der Baracken aus der Stadtmitte anzuschließen. In einem Brief an den Gouvernator von Rom verlangte Mussolini 1933 den Bau neuer Baracken zur Bekämpfung der alten.⁸⁵

Das römische Zentrum sollte der Bourgeoisie vorbehalten sein. Der Faschismus brachte ein Rom hervor, in dem sich die Gesellschaftsstruktur in der Topografie der Stadt widerspiegelte. Die Leute, die ihre Häuser in der Innenstadt verloren hatten,

⁸² Vgl. Berlinguer; De Seta, *Borgate di Roma*, S. 84–86.

⁸³ „Voi continuerete a liberare il tronco della grande quercia da tutto ciò che ancora l’aduggia [...]. Tutto ciò che vi crebbe attorno nei secoli della decadenza deve scomparire. [...] Voi libererete anche dalle costruzioni parassitarie e profane i templi maestosi della Roma cristiana.“ Benito Mussolini am 31. Dezember 1925 zum neu ernannten Gouverneur von Rom Filippo Cremonesi, zitiert a.a.O., S. 85.

⁸⁴ Vgl. a.a.O., S. 95.

⁸⁵ Vgl. Harald Bodenschatz, Daniela Spiegel, *Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien*, Harald Bodenschatz (Hg.), mit Beiträgen von Uwe Altrock, Lorenz Kirchner und Ursula Petz, Berlin: DOM publishers 2011, S. 148.

waren fortan in der nur dürftig angebunden Peripherie vom städtischen Leben ausgeschlossen.

In der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre war man dazu übergegangen, in den Borgate nebst den ein- oder zweistöckigen Häusern, sogenannten Wohnparzellen (*lotti*), auch größere Gebäude, mit drei oder vier Stockwerken (*case*), oder mit bis zu sieben Stockwerken (*palazzi*) zu errichten. Den mittellosesten Familien blieben jedoch auch diese versagt. Noch innerhalb der Armenviertel verhielt sich die Größe der Wohnbauten proportional zu den finanziellen Verhältnissen ihrer Bewohner.⁸⁶

Der Begriff „borgata“ erfährt so im Laufe der Zeit eine Erweiterung seiner Bedeutung und meint nicht mehr allein Siedlungen der Ärmsten. Drei verschiedene Typen der Borgata lassen sich unterscheiden: die *borgate ufficiali*, den einzigen, die offiziell vorgesehen waren, die *borgate spontanee* oder *borgate abusive*, illegal und ohne Rücksicht auf den Bebauungsplan errichtete gemauerte Häuser, sowie die *borghetti*, Siedlungen aus halb gemauerten, halb aus Wellblech bestehenden Hütten.⁸⁷

Die von der konservativen Democrazia Cristiana geprägte Politik im Nachkriegsitalien unterschied sich im Bezug auf die Stadtentwicklung nicht wesentlich von der des Faschismus. Die Sventramenti im Zentrum wurden fortgesetzt, zahlreiche Bewohner waren durch die alliierten Luftangriffe obdachlos geworden und die Zuwanderung hielt ungemindert an. In der Peripherie entstanden in einem größeren Ausmaß als zuvor neue Borgate, offizielle wie, von der Stadtverwaltung geduldet, illegale. Nach wie vor war einer der Beweggründe, politisch unliebsame Schichten aus dem Zentrum fernzuhalten. Nicht unwesentlicher gab auch das finanzielle Interesse privater Großgrundbesitzer Ausschlag.⁸⁸

„Wie sie die Borgate erschafft, so zerstört und verschlingt die Spekulation sie. Die ‚Stadt‘ rückt rasch voran: Binnen weniger Jahre wird dasselbe Borghetto, das eine Pionierrolle gespielt hatte, nicht mehr gebraucht. Es verhindert vielmehr die intensive Nutzung des Baugrunds.“⁸⁹

86 Vgl. Insolera, *Roma moderna*, S. 142.

87 Vgl. Franco Ferrarotti, *Roma da capitale a periferia*, Rom: Laterza³ 1973, S. 49 f.

88 Vgl. Berlinguer, De Seta, *Borgate di Roma*, S. 98 ff.

89 „Così come le crea, la speculazione distrugge e divora le borgate. La ‚città‘ avanza rapidamente: in pochi anni lo stesso borghetto che aveva svolto un ruolo di pioniere ora non serve più, anzi impedisce lo sfruttamento intensivo del terreno.“ A.a.O., S. 103.

Die alten Borgate wurden von den mittlerweile erschlossenen und besser an die Stadt angebundenen Orten entfernt und ihre Einwohner in neue, weiter entfernte verbracht, um Wohnbauten mit acht bis zehn Stockwerken für Leute aus dem Kleinbürgertum den Platz freizugeben.⁹⁰ Was im faschistischen Italien unter dem Vorzeichen der Ideologie geschah, fand nach dem Krieg in ungleich größerem Ausmaß durch ungebremste Immobilienspekulation statt.⁹¹

In einer Zeitspanne von 50 bis 60 Jahren hatte sich die Stadt provinziellen und mittelalterlichen Charakters zu einer Metropole der Moderne gewandelt. Aus den 200 000 Einwohnern von 1870 waren 1936 1,2 und 1964 bereits 2,4 Millionen geworden.⁹² Hatte sich die Stadt zuvor noch im Wesentlichen auf die Fläche innerhalb der Stadtmauern beschränkt, so wuchs sie nun fortwährend und machte Land vor allem in Richtung der Küste gut. Innerhalb weniger Jahrzehnte holte Rom durch die Politik des Regimes und der Nachkriegsregierung eine Entwicklung nach, die sich in den Großstädten Nordeuropas bereits im 19. Jahrhundert mit der Industrialisierung vollzogen hatte. Die Charakteristik der neu entstandenen Peripherie und die Situation ihrer Bevölkerung unterschieden sich jedoch grundlegend von denen der Industriestädte.

Im Gegensatz zu den großen Städten im Norden des Landes verfügte Rom nie über eine Industrie von Bedeutung. Die Lebensverhältnisse in den subproletarischen Vorstädten waren miserable. Ein Großteil der Bevölkerung befand sich in mangelhaften und unsicheren Beschäftigungsverhältnissen. Das Baugewerbe war nahezu der einzige Sektor, auf dem der Zuwandererstrom Arbeit finden konnte.⁹³ Diejenigen, die durch die Sventramenti oder die gestiegenen Mietpreise ihren Wohnsitz in der Innenstadt verloren hatten, waren dort meist handwerklichen Berufen nachgegangen und mussten diese Tätigkeit in den Vorstädten aufgrund mangelnder Nachfrage aufgeben.⁹⁴ Diese Voraussetzungen waren verantwortlich für die Entstehung und die spezielle Situation des Subproletariats der Stadt.

90 Vgl. Insolera, *Roma moderna*, S. 201.

91 Vgl. hierzu ausführlich Insoleras Kapitel über die Nachkriegsjahre; a.a.O., S. 177 ff.

92 S. a.a.O., S. 189; Ferrarotti, *Roma da capitale a periferia*, S. 56.

93 Vgl. Ferrarotti, *Roma da capitale a periferia*, S. 52 ff.

94 Vgl. Insolera, *Roma moderna*, S. 137 f.

Wie Berlinguer und De Seta bemerken, befanden sich die römischen Vorstädte in den 50er-Jahren vor allem in topografischer Hinsicht in der Peripherie. In der Politik und im zeitgenössischen Gesellschaftsdiskurs waren sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit geraten. Ihre Bekanntheit reichte inzwischen über die italienischen Landesgrenzen hinaus. Während der Kriegsjahre waren sie Schauplatz des signifikantesten antifaschistischen Widerstands gewesen, was ihnen im Laufe der Zeit den Beinamen „cintura rossa“, der „rote Gürtel“, eingetragen hatte.⁹⁵ Zudem war die grassierende Immobilienspekulation mit dem Bauland außerhalb des Zentrums und die damit verbundene Korruption von der Presse als Thema entdeckt worden und die Stadtentwicklung zum festen Bestandteil öffentlicher Debatten geworden.

„Zwischen 1951 und 1957 [...] ist die Stadtplanung zu einem der Hauptprotagonisten der städtischen Chronik, des gemeinschaftlichen Lebens, zu einem Gegenstand großer Ereiferung für die kommunale Verwaltung, die politischen Parteien und die kulturellen Verbände geworden.“⁹⁶

Die Elendsviertel bilden unterdes einen Ring, der die Stadt umgibt und jeden mittellosen Neuankömmling aufnimmt. Die Nöte im Krieg und den unmittelbaren Jahren danach hatten die Bevölkerung unterschiedlichster Schichten einander angenähert und die Anwohner lernten ihre Stadt neu kennen.

Es ist dies das Rom, das Rom der Borgate, in das Pasolini 1950 kommt, als er mit seiner Mutter über Nacht aus dem Friaul flieht. In den Folgejahren bezieht er in verschiedenen dieser Vorstädte Quartier, eine davon Monte Verde, auf das ich im nächsten Abschnitt noch zurückkommen will. In kurzer Zeit avanciert er zum Kenner der römischen Peripherie und macht diese zum Schauplatz seiner Romane und Filme.

„The life of Italian cities was bound up with their cinematic representations; both were objects of an ongoing cultural conversation. Pasolini was not only aware of this cultural conversation, he was a vibrant contributor to it.“⁹⁷

95 Vgl. Berlinguer, De Seta, *Borgate di Roma*, S. 106 ff.

96 „Tra il 1951 e il 1957 [...] l'urbanistica è diventata una delle grandi protagoniste della cronaca cittadina, della vita civica, un argomento di massimo impegno per l'amministrazione comunale, i partiti politici, le associazioni culturali.“ Insolera, *Roma moderna*, S. 220.

97 John David Rhodes, *Stupendous, Miserable City*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007, S. XXII.

Die Filme Pasolinis nehmen also einerseits die Phänomene der Stadtentwicklung in den Blick, insofern diese Ausdruck gesellschaftlicher Entwicklung ist. Sie reflektieren andererseits als eine filmische Kritik der Bilder den Umgang des Kinos mit der Stadt.

Pasolini bezeugt die herausragende Rolle, die der Neorealismus dabei spielte, auch über die Stadtgrenze hinaus einen Begriff der neuen Beschaffenheit Roms zu vermitteln und zu einer verbreiteten Kenntnis der Lebensverhältnisse in den Borgate beizutragen. Das Bild, das die Filme nach dem Ende des Krieges von den Armenvierteln zeichnen, ist für ihn jedoch ein verklärendes, von dem er sich schon in den späten 50er-Jahren klar abgrenzt.⁹⁸

3 Das Kino der Vorstädte

Nicht unwesentlichen Anteil an der erhöhten öffentlichen Aufmerksamkeit, die der Stadtentwicklung und den Borgate entgegengebracht wurde, hatte das neorealistische Kino.⁹⁹ Es widmete sich derjenigen Bevölkerung, die in der faschistischen Ära ihren Ruhm erlangt hatte, von der Leinwand jedoch verbannt geblieben war: die römischen Arbeiter und Subproletarier. Bis in die 1940er-Jahre war Rom nur selten im Kino abgebildet. Allein den faschistischen Wochenschauen, den *cinegiornali* des Istituto LUCE, blieb es vorbehalten, den Zusehern die Entstehung eines zukünftigen Roms vom Rang einer Weltstadt zu versichern.¹⁰⁰

Die neorealistische Strömung als prägendste im italienischen Kino nach 1945 war ein Gegenentwurf zu den eskapistischen Salonfilmen des Faschismus, dem *cinema dei telefoni bianchi*. Im Unterschied zu letzteren waren es nach dem Krieg nicht mehr allein bürgerliche Protagonisten, sondern vor allem Figuren aus den unteren Schichten, die die Leinwand des Neorealismus bevölkerten. Die Filmsets hatte man aus den Studios in die ärmeren Wohngegenden der Hauptstadt verlegt.

98 Vgl. Pier Paolo Pasolini, „Il fronte della città“, in: ders., *Storie della città di Dio*, Walter Siti (Hg.), Turin: Einaudi 1995, S. 119.

99 Vgl. Insolera, *Roma moderna*, S. 179 f.

100 Vgl. Massimo Casavola, „La città neorealista“, in: Marco Bertozzi (Hg.), *Il cinema, l'architettura, la città*, Rom: Dedalo 2001, S. 126.

Die Verankerung der Handlung in der Gegenwart ist eines der Merkmale, an denen André Bazin das neorealistische Kino festgemacht hat.¹⁰¹ Die aktuellen Schwierigkeiten, mit denen die Bevölkerung in den Kriegs- und Nachkriegsjahren zu kämpfen hatte, sind der Stoff, aus dem die Autoren unterschiedlicher politischer Lager die neuen gemeinschaftlichen Werte des Landes mitzubegründen und zu bestärken suchen. Das neorealistische Bild vom Leben in den Vorstädten ist dem Zweck gemäß geschönt und idealisiert. Es soll dem Ziel eines gesamtgesellschaftlichen Konsens dienen, einer klassenübergreifenden Solidarität.

Der Schulterchluss von Figuren aus unterschiedlichen Schichten zieht sich als roter Faden durch das Kino der Nachkriegsjahre. Auf die armen Stadtviertel blickt dieses dabei meist von außen. In Roberto Rossellinis *EUROPA '51* (*EUROPA '51*, 1952) wie in Carlo Lizzanis *AI MARGINI DELLA METROPOLI* (*AM RANDE DER GROSSSTADT*, 1953) wird diese Perspektive personifiziert.¹⁰² Figuren aus dem gut situierten Bürgertum begeben sich in die ärmsten Viertel der Stadt. Hier ist es die Frau eines britischen Diplomaten, die sich nach dem Suizid ihres Kindes der Solidarität mit den Arbeitern und Subproletariern verschreibt; dort eine Frau aus der Mittelschicht, die sich für einen unschuldigen Angeklagten aus der Vorstadt einsetzt, um diesem zum Freispruch zu verhelfen. Die subproletarische Borgata wird durch die Augen bürgerlicher Figuren betrachtet: ein Blick, der von ihrem Mitleid geprägt ist.

Handlungs- wie Drehort ist in *EUROPA '51* Primavalle, in *AI MARGINI DELLA METROPOLI* Monte Verde – beide in der faschistischen Ära als offizielle Borgate (*borgate ufficiali*) jenseits des Tibers errichtet, inmitten ländlicher Freifläche. Kleine aus Holz und Wellblech gezimmerte Hütten stehen in unmittelbarer Nachbarschaft zu den mehrstöckigen Wohnblocks aus den späten 1930er-Jahren. Der Kontrast zwischen Städtischem und Ländlichem, der die Borgate charakterisiert, wird in den Filmen greifbar. Übergangslos schließen sich einige Felder und Gärten an die rationalistischen Blockbauten an.

101 Vgl. etwa André Bazin, „Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“ in ders., *Was ist Film?*, hg. Von Robert Fischer, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 300.

102 Beide Filme können nur bedingt der neorealistischen Strömung zugerechnet werden – jene war in ihrem Kern bereits mit den späten 1940er-Jahren abgeschlossen. Gleichwohl lässt sich an ihnen beispielhaft der Blick des Neorealismus auf die Borgate nach dem Krieg zeigen.

Durch das antike Zentrum der Stadt fahren Rossellinis Hauptfigur Irene (Ingrid Bergmann) und ihr Hausfreund mit dem Auto. Das Verkehrsmittel, mit dem sie in die entlegene Vorstadt gelangen, ist wie selbstverständlich der Autobus. Bergmanns beredte Mimik, als sie aus dem Bus steigt, gibt eine Ahnung von der großen Entfernung zur Stadtmitte und den Strapazen, die es bedeutete, diese zu überwinden. Wenn überhaupt vorhanden, waren die Anbindungen durch öffentliche Verkehrsmittel nur äußerst dürftig. Welch erheblicher Aufwand damit verbunden war, aus der Borgata ins Zentrum zu gelangen, davon legen zahlreiche Filme der Nachkriegszeit Zeugnis ab. Die großen Distanzen etwa, die in Vittorio de Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (FAHRRADDIEBE, 1948) Antonio Ricci mit seinem Sohn zu Fuß zurücklegt, den nächtlichen Nachhauseweg der Cabiria in Federico Fellinis *LE NOTTE DI CABIRIA* (DIE NÄCHTE DER CABIRIA, 1957).



Abb. 6 – Eine Einstellung aus AI MARGINI DELLA METROPOLI; In der äußersten Peripherie stehen Hochhäuser und Hütten unmittelbar nebeneinander.

Auch in *AI MARGINI DELLA METROPOLI* begeben sich bürgerliche Figuren an den Rand der Stadt. Die Justiz kommt zum Lokaltermin in die Peripherie nach Monteverde. Die totalen Einstellungen dieser Szene sind emblematisch für das neorealistische Ethos. Die Bewohner des Viertels sind zusammengelaufen und haben sich in einer Reihe aufgestellt, die Vorgänge zu beobachten. Ihnen stehen die Justizbeamten

gegenüber, feine Herren aus dem Zentrum, die gekommen sind, den Ort zu besichtigen, sich selbst ein Bild zu machen. Die direkte Begegnung der Gesellschaftsschichten in dieser Szene führt zu einer Annäherung, im Film kommt es zur Aufklärung und Auflösung beidseitiger Vorbehalte, die den Handlungskonflikt bestimmen.

Wie das Drehen an Originalschauplätzen und der Einsatz von Laiendarstellern sollen auch der unmarkierte Bildaufbau der Einstellungen, der „unsichtbare Stil“¹⁰³, Garant für Authentizität sein. Sie stellen auf die Empathie des Kinopublikums ab und heben die gesellschaftliche Relevanz des Stoffes hervor. Die Szene ist in mehrere Plansequenzen aufgelöst. Horizontalschwenks stehen dabei immer im Dienst der Handlung. Sie verhindern eine Unterbrechung, garantieren die Treue zur natürlichen Zeit.

4 Pasolinis „anderes Rom“

In Pasolinis zweitem Film, *MAMMA ROMA* von 1962, finden sich zahlreiche Bezüge zum neorealistischen Kino. Vor allem das Gründungswerk *ROMA CITTÀ APERTA* von Roberto Rossellini dient als Vorlage, die von Pasolini persifliert sowie in ihr Gegenteil verkehrt wird.¹⁰⁴

Unter den Filmen des Regisseurs nimmt *MAMMA ROMA* den ausdrücklichsten Bezug auf die Stadtentwicklung Roms. Thematischer Schwerpunkt des Films ist der Wohnbau im Faschismus und den 50er-Jahren. Mit dem Weg der Hauptfigur Ettore durch die Stadt zeichnet der Film die Verbürgerlichung des Subproletariats nach. Seine Stationen beschreiben eine hierarchisch gegliederte Systematik der Siedlungstypen. Der angestrebte gesellschaftliche Aufstieg ist eng verquickt mit den Ortswechseln, die Mutter und Sohn unternehmen – von der bäuerlichen Kleinstadt über das Arbeiterviertel und die kleinbürgerliche Schlafstadt bis ins antike Zentrum

¹⁰³ Viano, *A Certain Realism*, S. 54.

¹⁰⁴ Eine scherzhafte Anspielung auf Vittorio De Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (Fahrraddiebe, 1948), dessen Hauptdarsteller Lamberto Maggiorani in *MAMMA ROMA* einen Gastauftritt hat, ist die Szene, in der jener nicht um sein Fahrrad, sondern sein Radio bestohlen wird.

Roms. Doch ihr Scheitern ist, dem politischen Credo Pasolinis gemäß, vorprogrammiert.

Der Film beginnt in Guidonia¹⁰⁵, einer Gründungsstadt des faschistischen Regimes. Wie Sabaudia, auf das PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ als Paradebeispiel für die Städtebaupolitik unter Mussolini eingeht, wurde sie Mitte der 1930er-Jahre errichtet.¹⁰⁶ Die Wahl des Ortes ist kaum zufällig – auch in diesem Fall ist er sowohl im Drehbuch als auch durch die Figuren explizit benannt –, sondern vielmehr eine präzise Setzung. Es handelt sich bei Guidonia nicht um eine beliebige ländliche Ortschaft im Einzugsgebiet Roms. Nicht der agrarischen Bewirtschaftung des Landes ist ihre Gründung gewidmet, sie wurde von den Faschisten als „Città dell’Aria“ errichtet, als Stadt für militärische Luftfahrt. Als solche verkörpert sie in Form und Funktion mehr noch als die landwirtschaftlichen Siedlungen im Agro Pontino wie Sabaudia die Ideologie des Duce.

In Mamma Roma wird die Kleinstadt nicht dem Raum des Städtischen, sondern des Ländlichen zugerechnet. Ettore sei, so formuliert es später im Film ein Mädchen aus der römischen Borgata, unter Bauern aufgewachsen.¹⁰⁷ Er treibt sich mit seinen Freunden auf einem kleinen Rummelplatz und am Ortsrand Guidonias herum. Die staubigen Straßen, die kleinen, einfachen ein- und zweistöckigen Wohnhäuser, sie unterscheiden sich in ihrer Gestalt nicht von jenen des Pigneto in ACCATTONE. Die typisch faschistischen Straßenzüge und Repräsentationsbauten der Planstadt mit rasterförmigem Grundriss kommen nicht ins Bild. Ebenso wenig lässt sich die Präsenz des Militärflughafens in den Einstellungen erahnen. Spontan entstandene Borgata und von regimetreuen Architekten am Reißbrett entworfene Stadt erscheinen in Pasolinis ersten beiden Filmen als austauschbare Drehorte. In dieser ästhetischen und semantischen Gleichsetzung findet sich die gleiche Idee, wie sie der Autor elf Jahre später in der Sequenz über Sabaudia ausformuliert: Die oberflächliche Gestaltung einer Stadt nach dem Geschmack faschistischer Architekten und die

¹⁰⁵ Ironischerweise wuchs auch Pino Pelosi, der wegen Mordes an Pasolini verurteilt wurde, wie Mamma Romas Sohn Ettore in Guidonia auf.

¹⁰⁶ Vgl. Wolfgang Schieder, „Merkmale faschistischer Urbanisierungspolitik in Italien 1922–1943“, in: Friedrich Lenger, Klaus Tenfelde (Hg.), *Die europäische Stadt im 20. Jahrhundert. Wahrnehmung, Entwicklung, Erosion*. Köln: Böhlau 2006, S. 161.

¹⁰⁷ „Ah già, che te stavi assieme ai burini!“ Pier Paolo Pasolini, *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, Mailand: Garzanti² 2006, S. 279.

physische Marginalisierung der subproletarischen und bäuerlichen Bevölkerungsschichten rührt nicht an deren archaische Lebensform.

Der Weg Ettore in der Hauptstadt wird von hieran durch zwei Vektoren bestimmt: Die von außen (durch seine Mutter) an ihn herangetragene Verbürgerlichung, deren Bewegung gen Stadtzentrum gerichtet ist, sowie die einem inneren Instinkt entspringende Flucht aus der Stadt heraus, an deren Ränder.

In einem Vorwärts-Travelling bewegt sich die Kamera auf das Eingangsportal des Palazzo dei ferrovieri (s. Abb. 8) zu, in dem sich die vorübergehende Wohnung Mamma Romas befindet. Der Torbogen wird von zwei geweihten Hirschen gesäumt, die den Ort einem einheimischem Publikum identifizieren: Das Gebäude mit dem Beinamen „Palazzo dei cervi“ („Rothirsch-Palazzo“) steht an einem der zentralen Plätze in Casal Bertone, einer Borgata, die in den 1920er-Jahren westlich vom historischen Zentrum Roms entstanden ist. Wie der offizielle Name des Palazzo bereits besagt, wurde er vor allem für Eisenbahner gebaut, Leute aus der Arbeiterschicht.

Die nächste Einstellung, eine Rückwärtsfahrt, zeigt Ettore und seine Mutter, die sich dem neuen Heim nähern. Die Umgebung des Gebäudes ist noch nicht sehr dicht bebaut, es gibt einige niedrige Gebäude und Brachflächen. Die eindrucksvolle Architektur des fünfstöckigen Arbeiterpalastes, dem sich die Kamera mit Ettore und Mamma Roma nähert, wird sogleich von Letzterer relativiert. Mutter und Sohn müssten hier nur wenige Tage verbringen, bevor sie ein viel nobleres Quartier bezögen. Mamma Roma, die ein bürgerliches Leben anstrebt, muss die proletarische Wohngegend und deren Einwohner naturgemäß widerstreben. Jugendliche aus dem Wohnbau sitzen im Treppenhaus und spielen Karten – dem Sohn werden sie als Nichtsnutze bedeutet. Ebenso wie den schlechten Umgang beklagt Mamma Roma die Aussicht von der Wohnung auf den Friedhof Campo Verano, die sich als einer der zahlreichen bildlichen Vorboten von Ettore's tragischem Schicksal erweisen wird.

Kurze Zeit später bezieht das Mutter-Sohn-Paar das ungleich neuere Heim im Quartier Tuscolano II, das durch die öffentliche Baugesellschaft INA Casa zwischen 1951 und '59 errichtet wurde. Pasolini legt die Etablierung der neuen Wohngegend parallelistisch zur Ankunft in Casal Bertone an. Wieder wechseln sich Vorwärts- und Rückwärtsfahrt ab. Bei allen offensichtlichen äußeren Unterschieden der beiden

Stadtviertel wird in der Wiederholung der Einstellungsfolge deren strukturelle Kongruenz angedeutet.

Von seiner Mutter wird Ettore mit großzügigem Taschengeld ausgestattet und den kleinbürgerlichen Jugendlichen in Hemd und Krawatte empfohlen. Er zieht mit ihnen davon. Die hohen Hoffnungen der Mutter sind von einer Erfüllung weit entfernt. Die Freizeitbeschäftigung der Jungen sind die gleichen wie der Jugendlichen in Guidonia oder in Casal Bertone. Ihr erstes Ziel sind die Wiesenhügel und Schuttfelder außerhalb des Wohngebiets. Bald sitzen sie dort im hohen Gras und spielen Karten wie jene Gruppe auf den Treppen des Arbeiterpalastes. Sie stellen den Mädchen des Viertels nach und vertreiben sich ihre Zeit mit kleinen Diebstählen.

Ebenso wie mit den Werten des Kleinbürgertums hat die Moral, die in den Borgate von Riccetto, Tommaso, Accattone oder Ettore, den Helden seiner römischen Romane und Filme, herrscht, mit den humanistischen Werten des Neorealismus nichts gemein.¹⁰⁸ Die klassenübergreifende Solidarität der Filme Rossellinis ist bei Pasolini aufgekündigt – mit *UCCELLACCI E UCCELLINI* (GROSSE VÖGEL, KLEINE VÖGEL, 1966) widmet er sich ihrem Ende, dem Ende des neorealistischen Credos, einen eigenen Film.

Ein Anklang an Rossellinis *ROMA CITTÀ APERTA* kündigt sich im Titel von *MAMMA ROMA* an. Zentrale Figuren des neorealistischen Kinos – die Mutter, der Priester und die Kinder – spielen auch hier eine tragende Rolle. Dargestellt von der Komödianschauspielerin Anna Magnani wird die Figur Pina in *ROMA CITTÀ APERTA* zur tragischen Heldin: eine schwangere Frau, die mit der Resistenza kooperiert und von deutschen SS-Soldaten auf offener Straße niedergeschossen wird. Ein Priester hatte ihr geholfen, Widerstandskämpfer mit finanziellen Mitteln zu versorgen.

Pasolini besetzt seine weibliche Hauptrolle nicht lediglich mit derselben Magnani, er legt *Mamma Roma* vielmehr als Fortführung von Rossellinis Figur an. Das Kind, das sie in den Kriegsjahren in sich trug, ist zu Beginn der 1960er-Jahre ein Heranwachsender. Pasolini erweckt Mutter und Sohn zu neuem Leben, um sie einen zweiten Tod sterben zu lassen. Das Leben in der Borgata in den frühen 60er-Jahren, so scheint der Film zu sagen, steht dem Terror der deutschen Besatzer um wenig

¹⁰⁸ Riccetto und Tommaso sind die Namen der Protagonisten in den römischen Romanen *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta*.

nach. Der Vergleich, den Pasolini durch die Filmhandlung zieht, der drastische Vergleich zwischen physischem Genozid im Faschismus bzw. Nationalsozialismus und kulturellem Genozid im Neokapitalismus, ist Teil jener überspitzten Rhetorik, die er zehn Jahre später in den *Scritti corsari*, den *Lettere luterane* wie auch in PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ fortführt.

Auch die Figur des Priesters taucht wieder auf, dargestellt vom Schriftsteller und ehemaligen Partisanen Paolo Volponi. Als Mamma Roma diesem jedoch anträgt, er möge ihr helfen und ihrem Sohn eine gute Stellung verschaffen, weist er sie mit gleichmütigem Kopfschütteln auf ihre Eigenverantwortung und die mangelnde Bildung des Jungen hin.

Bereits im Titel MAMMA ROMA sind weibliche Hauptfigur und Stadt in eins gesetzt. Aus dem Verhältnis des soeben aus dem ländlichen Umland nach Rom gelangten Ettores zu seiner Mutter/zur Hauptstadt entspinnt sich die Handlung des Films. In dessen Verlauf taucht eine Einstellung in verschiedenen Varianten immer wieder auf. Sie skandiert die Passion des jugendlichen Protagonisten: das Profil der Borgata Don Bosco. Auch diese Einstellung ist eine Referenz auf ROMA CITTÀ APERTA, sie greift das letzte Bild von Rossellinis Film auf: Zu Zeugen der Kriegsgräuel geworden kehren die Kinder Roms in die Stadt zurück. 1945 aufgenommen, zu einem Zeitpunkt, da sich von einem in seinen Grenzen fassbaren Rom kaum mehr sprechen lässt, erscheint das Bild der Stadt als eine Reminiszenz an ihre präfaschistische Form. Die Gebäude gruppieren sich um ein herausstechendes Zentrum, den Petersdom. Rossellini zeigt in diesem Panorama nicht das von massiver Umstrukturierung und Krieg gezeichnete Groß-Rom des Duce, sondern eine kosmologische Stadt, von deren Rändern das Zentrum in greifbarer Nähe scheint.

Das letzte Bild der „offenen Stadt“ halbt bei Pasolini im Profil des teils noch im Bau befindlichen Don Bosco nach – mit ironischem Unterton. Die Stadt ist durch die Vorstadt, die Trabantenstadt ersetzt. Ihre architektonische Masse, die sich hinter einer Brachfläche abzeichnet, ist nicht mehr das über Jahrtausende gewachsene dichte Geflecht der Ewigen Stadt, sondern die in kürzester Zeit errichteten uniformen Wohnblocks. Das Zentrum des neuen Stadtbildes nimmt wiederum ein Sakralbau ein, die Basilica di San Giovanni Bosco.



Abb. 7 – Die letzte Einstellung von *ROMA CITTÀ APERTA*.



Abb. 8 – In verschiedenen Varianten kehrt das Profil der Borgata Don Bosco in *MAMMA ROMA* wieder.

Lino Micciché argumentiert, dass diese Einstellung über kein „narratives Surplus“ verfügt, sondern über ein „ideologisches“.¹⁰⁹ In ihrer kaum veränderten Wiederkehr trägt sie nicht die Funktion eines Establishing Shot. Ebenso wenig kann sie eindeutig als subjektive Einstellung einer diegetischen Figur zugerechnet werden. Das Profil der Stadt sträubt sich gegen eine Lesbarkeit im Bezug auf die Handlung, unterbricht diese. Vielmehr dient es dem rhetorischen Ansinnen des Autors. Das Moment des Narrativen tritt zugunsten des Ikonischen in den Hintergrund. Die Einstellung stellt einen Rückbezug zur vorfilmischen Realität der – und genau dieser einen – Borgata her.

John David Rhodes hat auf das Spannungsverhältnis hingewiesen, welches sich daraus ergibt. Das Wörtlichnehmen von Personen und Orten vor der Kamera widerspricht scheinbar einer allegorischen Lesart, wie sie Voraussetzung einer politisch relevanten Aussage ist, sofern sie auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge abzielt.¹¹⁰ Die Ikone steht der Erzählung entgegen. Ihr Verhältnis jedoch lässt sich analog zu dem wechselseitigen Verhältnis von Ikone und Historia der in Kapitel 1 besprochenen Malerei der frühen Renaissance beschreiben. Wie dort die Präsenz der Heiligenbilder neben der auf Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen gerichteten Erzählung besteht,¹¹¹ stellt auch der Film die

¹⁰⁹ Vgl. Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Venedig: Marsilio 1999, S. 116.

¹¹⁰ Vgl. John Davis Rhodes, *Stupendous, Miserable City*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007, S. 137.

¹¹¹ Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*,

Gleichzeitigkeit von der Betonung des konkreten Ortes, des *hic et nunc*, einerseits und seiner Funktion als Ortstyp andererseits her.

5 Zu neu und zu alt

Die vereinzeltten Wohnblocks vor Orte werden von Pasolini in *Io e ...* als störende Fremdkörper aufgefasst, sie stören das noch weitgehend intakte Verhältnis zwischen Stadt und Land. Die römische Vorstadt zeigt sich in den totalen Einstellungen von *MAMMA ROMA* als radikale Umkehr dieses mittelalterlichen Stadtbildes. Die Wohnblocks der INA Casa konstituieren den neuen Stadtkörper. Reste von den Bögen eines Aquädukts aus der römischen Antike säumen die frisch errichtete Siedlung. Im Kontrast mit den geraden orthogonalen Linien der neuen Gebäude muten die Formationen der römischen Ruinen bizarr an. Antike Bausubstanz ist nun ihrerseits Fremdkörper. Ihre einstige Funktion ist den vereinzeltten Mauerfragmenten nicht mehr abzulesen. Sie sind zu abstrakten Skulpturen unbekannter Herkunft geworden, deren Lesbarkeit durch den Zahn der Zeit verwischt wurde.

Die freie Fläche vor der Stadt stellt sich nicht mehr als Raum des Ländlichen und somit als Gegenraum zum Städtischen dar, sondern als bislang unbebautes Bauland. Aufgeschütteter Erdaushub in den Wiesen erscheint als Vorbote neuer Gebäude. Im Vergleich der Silhouette des mittelalterlichen Orte mit derjenigen der neokapitalistischen Wohnbausiedlung wird ein weiterer Unterschied offenbar. Sieht man von der Kuppel der Basilica ab, bildet die Häuserfront Don Boscos eine unhierarchische, uniforme Linie, die zu beiden Seiten über den Rand des Filmkaders hinausreicht und sich, so lassen die Bilder erahnen, derart in die Ferne fortsetzt.

Der abrupte Abbruch bebauten Gebiets und der übergangslose Wechsel in Niemandsland verweisen bereits auf „den Vorzug der freien Erweiterbarkeit“¹¹² der Siedlung. Die Gebäude und Straßen gruppieren sich nicht radial um ein gemeinsames Zentrum, sie sind nach dem Schema des Rasters angelegt. „Zentralisierung und Addition widersprechen sich“, so umreißt der Architekturhistoriker Wolfgang Pehnt

München, Beck 1990, S. 20.

¹¹² Wolfgang Pehnt, *Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1983, S. 21.

formelhaft den Gegensatz zwischen Hierarchisierung und Reproduktion des städtischen Grundrisses.¹¹³ Aus der Landvermessung hergeleitet ist der Raster städteplanerisches Werkzeug zur Vereinheitlichung des Raums.¹¹⁴ Es leugnet die topografischen Eigenheiten des Geländes. Die Rasterstadt fügt sich nicht in die natürliche Umgebung, sondern setzt ihr neutralisierendes Schema des rechten Winkels indifferent über deren Gegebenheiten hinweg.¹¹⁵ In der Architektur der einzelnen Gebäude ist das formale Prinzip fortgeführt. Die Neutralisierung unterläuft die Lesbarkeit des neuen Stadtteils.

„Genauso wie diese bedruckte Seite, wenn sie leserlich ist, visuell als ein zusammenhängendes, aus erkennbaren Symbolen bestehendes Muster erfaßt wird, so sind auch bei einer ‚ablesbaren‘ Stadt die einzelnen Bereiche, Wahrzeichen und Weglinien leicht zu identifizieren und zu einem Gesamtmodell zusammenzufügen.“¹¹⁶

In der eintönigen, sich wiederholenden, enthierarchisierten Anlage der Wohnstadt fehlt eben jene markante, leicht identifizierbare Erscheinung, die ihren Bewohnern ein mentales Bild vom Gesamtsystem der Stadt vermittelte. Öffentlicher Raum ist zum Durchgangsraum geworden. Antike Ruinen und zeitgenössische Wohnbauten stehen in herbem Kontrast nebeneinander. Hier ist es eine Vergangenheit, die zu lange zurückliegt, dort eine Gegenwart, die noch nicht lang genug zurückliegt: „the too new and the too old, side by side.“¹¹⁷ Stellvertretend stehen sie für die Koexistenz gesellschaftlicher Epochen im Anachronismus der Vorstadt.

6 Über der Stadt

Dem neuen Stadtbild folgt ein neues Bild der Stadt. Im italienischen Autorenkino der angehenden 1960er-Jahre findet die frühe Planimetrie (vgl. Kapitel 1, S. 14) eine filmische Entsprechung. Der Point of View erhebt sich vom Boden in die Luft, aus

113 Ebd.

114 Vgl. a. a. O., S. 19.

115 Vgl. Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2009, S. 84 ff; (Orig. *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, New York: Knopf 1990)

116 Kevin Lynch, *Das Bild der Stadt*, Basel: Birkhäuser² 1989, S. 12; (Orig. *The Image of the city*, Cambridge/Mass.: M.I.T Press & Harvard University Press 1960)

117 Rhodes, *Stupendous, Miserable City*, S. 122.

der *Skyline*, der Linie zwischen Erde und Himmel, wird eine bildfüllende Fläche.¹¹⁸ Die Vogelperspektive einer Stadt steht am Anfang vieler Filme. So etwa Neapel in Francesco Rosis *LE MANI SULLA CITTÀ* (HÄNDE ÜBER DER STADT, 1963), Turin und Mailand in Michelangelo Antonionis *LE AMICHE* (DIE FREUNDINNEN, 1955) bzw. *LA NOTTE* (DIE NACHT, 1961), Rom in Federico Fellinis *LA DOLCE VITA* (DAS SÜSSE LEBEN, 1960). Funktion dieser Bilder ist zunächst die Wiedererkennung des Handlungsorts durch die Zuschauer. In den Jahren des *boom economico* präsentiert sich das neue Gesicht der italienischen Städte aus der Luft. Aufnahmen aus dem Hubschrauber oder vom Dach eines der vielerorts neu errichteten Hochhäuser nehmen nun die Perspektive ein, die als Fiktion bereits in frühen Stadtplänen angelegt ist. Sie verschaffen Überblick, bringen die ins Unüberblickbare gewachsenen Dimensionen der Städte zum Vorschein. Das Bewegtbild des Kinos kommt mit Kameraschwenks und -flügen der Aufsicht auf die neuen Großstädte im 20. Jahrhundert entgegen, die indes einer Darstellung durch statische Bilder entwachsen sind.



Abb. 9 – In einem Helikopterflug verbindet *LA DOLCE VITA* die neuen Schlafstädte mit dem historischen Zentrum.

Mit dem Helikopter überfliegt Marcello die Hauptstadt. In der Anfangssequenz von *LA DOLCE VITA* ist das neue Rom in einem Flug vom Stadtrand bis ins geistliche Zentrum, zum Petersplatz, umrissen (Abb. 9). Mamma Romas Borgata und das Rombild Rossellinis sind Anfangs- und Endpunkt der Sequenz. Zentrum und Ränder werden miteinander in räumliche Beziehung gesetzt. Das Labyrinth der Großstadt

¹¹⁸ Der französische Oberstleutnant Paul Vauthier sagt über den Luftkrieg 1930 voraus: „Die Front ist nicht mehr eine Linie, sondern eine Fläche.“ Vgl. „Vom Bauhaus zum Bunker“, Joseph Hanimann, *Süddeutsche Zeitung*, 22. August 2014, S. 12.

von den anonymen, ubiquitären Häuserzeilen des modernen Wohnviertels bis zu den unverkennbaren architektonischen Sehenswürdigkeiten der Altstadt als Handlungsraum abgesteckt. Die ersten Bilder des Films zeigen die gleichen Aquädukte, die gleichen Gebäude der INA Casa in Don Bosco, unweit der Studios von Cinecittà, die auch in MAMMA ROMA zu sehen sind. In Fellinis Don Bosco sonnen sich Frauen im Bikini auf der großzügig angelegten Dachterrasse eines kürzlich errichteten Gebäudes. Das Viertel ist Wohnstatt einer wohlhabenden Bevölkerung. Es ist aber auch Teil jenes städtischen Labyrinths, das den Raum des ziellosen Umherstreifens der Figuren abgibt.

7 Raumordnung des Anachronismus

Die Erscheinung derselben vorstädtischen Wohnsiedlung in Pasolinis Darstellung ist gänzlich anderer Natur. Als bürgerliches Idyll existiert es hier nur in Mamma Romas Idealvorstellung. Die Bilder des Films wiederum eröffnen eine andere Perspektive auf die soziale und räumliche Struktur der Borgata.

Das in einer Frontalansicht nicht mehr fassbare Stadtganze, wird in MAMMA ROMA durch die Bildbegrenzung auf dem Zelluloidstreifen konstruiert. Die Kuppel der Basilika, die innerhalb des nach ihr benannten Quartiers Don Bosco eher am Rand gelegen ist, wird in die Bildmitte gesetzt. Die Kadrierung macht sie zum göttlichen Zentrum der Stadt wie des Bildes und imaginiert dergestalt die mittelalterliche Weltordnung.

Die so konstruierte Bildkomposition ist die rhetorische Verkehrung der Skyline als beliebtes Ansichtskartenmotiv. Sie wird zum neuen Gesicht der Stadt, übernimmt die Funktion, das neue Rom zu repräsentieren. Die Ansicht einer pittoresken Altstadt wird durch die funktionalen Wohnbauten der fordistischen Siedlung getauscht, wie sie in jenen Jahren in jeder beliebigen europäischen Großstadt auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs stehen könnte. Pasolini holt mit diesen Bildern die aus dem Sichtfeld verbannte Bevölkerung zurück ins Zentrum. Hier unterscheiden sich seine Mittel, nicht jedoch das Motiv von jenen des Neorealismus.

Der bewohnte Innenraum ist in *MAMMA ROMA* dem Privaten vorbehalten. Soziale Interaktion, die über den Familienkreis hinausgeht, findet auf der Straße oder dem Platz statt. In Pasolinis erstem Film *ACCATTONE*, in dem eine spontane Borgata Handlungsort ist, verbringt der titelgebende mittellose Zuhälter mit seinen Freunden plaudernd die Zeit auf der Straße vor einer Bar. Zufällig Vorbeigehende treten ebenso selbstverständlich in das Gespräch ein wie wieder heraus. Jeder steht hier mit jedem in einem Verhältnis. Das Beziehungsgeflecht der Bewohner entspricht mehr dem einer ländlichen Siedlung als der anonymen sozialen Struktur der Stadt. Als *Accattone* Besuch von einem Fremden bekommt, begehrt der Unbekannte nicht Einlass ins Innere des Hauses – einem einräumigen *Lotto*, der der ganzen Familie als Wohn- und Schlafräum dient –, sondern lässt sich den Hausherren zum Gespräch auf den Platz vor dem Haus rufen.

Selbst in der gitterförmig angelegten, neutralisierenden Neubausiedlung im Don Bosco Mamma Romas sind Straßen und Plätze nicht zu Durchgangsorten geworden. Sie sind nach wie vor integraler Bestandteil des sozialen Raums. Ein Gerücht spricht sich hier leicht und schnell herum. Dass ihr Sohn ein Mädchen aus dem Viertel liebt, erfährt die Mutter durch das Gerede auf dem Marktplatz, wie umgekehrt der Sohn durch eine beiläufige Bemerkung seiner Gefährtin von der Prostitution seiner Mutter erfährt.

Ein Jahr nachdem er *MAMMA ROMA* gedreht hatte, begann Pasolini seine Nachdichtung von Dante Alighieris Göttlicher Komödie, die ein Fragment bleiben sollte. Als solches erschien sie im Todesjahr des Autors 1975 unter dem Titel *Divina Mimesis*. Bereits seiner ersten Regiearbeit *ACCATTONE* hatte er ein Zitat aus dem *Purgatorio* vorangestellt. Das Hauptwerk der italienischen Klassik kehrt in Pasolinis künstlerischer Arbeit regelmäßig wieder.¹¹⁹ Eine Anlehnung an die *Commedia* findet sich auch in seinem zweiten Film. Ettore ist mit starkem Fieber auf der Krankenstation des Gefängnisses untergebracht. Dort verschmelzen seine Fiebertvisionen mit dem 18. Gesang des *Inferno*, den ein Mithäftling vorträgt und in

¹¹⁹ Auf eine etwas andere Verknüpfung von Dante und Pasolini geht George Didi-Hubermanns *Survivance des lucioles*, Paris: Minuit 2009 (dt. *Das Überleben der Glühwürmchen. Eine Politik des Nachlebens*, München: Fink 2012) zurück.

dem der jenseitige Wanderer Dante mit seinem Begleiter Vergil in den achten und innersten Kreis der Hölle gelangt.

Die Anlehnung des Films an die spätmittelalterliche Dichtung geht jedoch weit über die zitierte Passage hinaus. Wie Dantes Werk bietet der Film zahlreiche Verweise auf Zeitgeschehen, Kunstgeschichte, Politik und dergleichen mehr auf. Vor allem aber gestaltet Pasolini das städtische Raummodell parallel zur Höllenbeschreibung Dantes. Jener zeichnet in den drei Büchern ein kosmologisches Weltmodell. Die Hölle ist in konzentrischen Kreisen angelegt, die das Innerste, das Höllenloch umgeben.

Rom ist in Pasolinis Film als danteske Höllenstadt angelegt. Die Außenbezirke sind als ihre Kreise vorgestellt. Man betritt sie jeweils durch ein großes Portal. Dem ersten Eintritt Ettores in die Stadt gehen Mamma Romas mahnende Worte voraus, er habe das Schlechte der Welt noch nicht kennengelernt, eine Ankündigung der Stadt als Hort der Sünde. Die nächste Einstellung ist das erste Bild der Stadt, die bereits erwähnte Kamerazufahrt auf den Arbeiterpalast in Casal Bertone. Diese Einstellung wird durch die nächste sogleich als Subjektive identifiziert: Mutter und Sohn nähern sich zu Fuß dem neuen Heim. Auf die Mahnung vor dem Bösen folgt das römische Wohnhaus. Die Montage etabliert das Städtische als moralischen Gegenraum des Ländlichen – hier die Verkommenheit, dort die Unschuld. Das Tor markiert die Grenze, den Ort des Übergangs, und ruft den dritten Gesang des „Inferno“ in Erinnerung, der mit der Aufschrift über dem Tor zur Hölle als Ankündigung der „Stadt der Trauer“, des „ewigen Schmerzes“ und „des verlorenen Volkes“ beginnt.



Abb. 10 und 11 – Der Palazzo dei ferrovieri in Casal Bertone und der Muratori-Bau im Tuscolano II mit ihren Torbögen sind jeweils die erste Ansicht der beiden Wohnorte von Ettore und seiner Mutter.

Wie die Stadt des Mittelalters betritt man die pasolinische Borgata durch ein Tor. Der Palazzo dei ferrovieri ist nach dem Schema der Blockrandbebauung angelegt, er umschließt einen Raum der Gemeinschaft. Im Kleinen gewährt er den Fortbestand des Modells intra muros/extra muros.

In der Ansicht des Tuscolano II mit dem Torbogen in der Mitte des zentralen Gebäudes vom Architekten Saviero Muratori löst sich die mittelalterliche Raumordnung auf. Der Torbogen ist nur als solcher imaginiert, durch ihn tritt man in nichts hinein und aus nichts heraus. Er erweist sich am Ende des Films als Unterführung, durch die man auf die andere Seite des Gebäudes gelangt.

Der Vergleich der beiden Viertel in den zwei etablierenden Kamerafahrten offenbart auch den Unterschied ihrer Form: Der Wohnbau aus den Zwischenkriegsjahren ist geschlossen angelegt, die Schlafstadt aus den Wirtschaftswunderjahren offen. Sie bringt keine Trennung zwischen Innen und Außen hervor, keinen Raum der Gemeinschaft.

Wie die Darstellung des städtischen Raumes nach archaischen Raumkonzept zeigt, setzt sich die Neutralisierung des Raums, die Wiederholung und Standardisierung der Architektur, nicht in der Kultur ihrer Bewohner fort. Die soziale Struktur sträubt sich gegen eine Anpassung an die neuen räumlichen Gegebenheiten. Der Markt ist dem mittelalterlichen Modell entsprechend das Zentrum des Zusammenlebens. Wie um seine Verbundenheit zu einer archaischen Lebensform zu bezeugen, klammert sich Ettore an die antiken Mauerreste vor der Neubausiedlung. Doch das Vergehen der „vorgeschichtlichen“ Kultur ist unvermeidlich. Wie der Vorgängerkino ACCATONE endet auch MAMMA ROMA mit dem Tod der Hauptfigur.

Die Gleichmachung (*omologazione*) und Akkulturation (*acculturazione*) ist vor allem eine inhaltliche: die Motorisierung, das Fernsehen und die Popkultur tragen zur kulturellen Verödung der Vorstadt bei. In die Handlung des Films ist die gleiche Überzeugung übersetzt, die Pasolini vier Jahre zuvor in einem Artikel der *Vie Nuove* ausführt: Das Leben an den Rändern der Stadt sei in besonderem Maße dem „ideologischen Bombardement“ der Bourgeoisie ausgesetzt. Dieses bewirke, dass die herrschende „Mischung aus Anarchie und gesundem Menschenverstand“

(*buon senso*)¹²⁰ gegen eine Standardisierung und hunderttausendfache Wiederholung des gleichen menschlichen Typus getauscht werde.¹²¹

Nachdem ihr Ettore noch im kleinbürgerlichen Viertel das Leben des Herumtreibers nicht aufzugeben gedenkt, ergreift Mamma Roma weitere Maßnahmen. Sie kauft ihm ein Motorrad, organisiert ihm eine Anstellung als Kellner. Auf der Probefahrt, die die beiden auf dem neuen Gefährt unternehmen, weist sie den Knaben an:

„MAMMA ROMA – Du wirst schon sehen, was deine Mutter aus dir macht. Pass nur auf, sie werden dich alle beneiden. Das macht dir Spaß, den feinen Herrn zu spielen, hm?

ETTORE – Ich kann die nicht ausstehen, die sind doch alle blöd, die den feinen Pinkel markieren. Diese Papa-Söhnchen, die glauben, nur weil sie ein paar Moneten in der Tasche haben, sind sie schon wer.

MAMMA ROMA – Ah, bist du vielleicht Kommunist? Pass bloß auf, dann haben wir uns am längsten verstanden, wenn du bei mir den Genossen spielen willst. Tu dich bloß nicht mit diesen Hungerleidern zusammen, verstanden? Du wirst so denken wie ich, hörst du?“¹²²

Ettore's Haltung drückt sein Klassenbewusstsein aus, das nicht von Scham, sondern von Stolz geprägt ist. Er fühlt sich finanziell bessergestellten Altersgenossen keinesfalls unterlegen, weder beneidet er sie um ihre gut situierten Verhältnisse noch dient ihm die kleinbürgerliche Kultur als eine höhere zum Vorbild. Ein Streben nach gesellschaftlichem Aufstieg wird ihm erst durch Mamma Roma, die in diesem Zusammenhang wieder als Allegorie auf die Stadt Rom gelesen werden kann, nähergebracht.

Ettore verlässt mit dem Motorrad die Borgata, es folgt eine Schwarzblende. Die nächste Szene spielt im Zentrum der Stadt. Sein neuer Job bringt Ettore ins Innere der antiken Stadtmauern: Als Kellner arbeitet er in einem feinen Restaurant in

120 Diesen Begriff entlehnt Pasolini von Gramsci, bei dem er einen Gegenbegriff zum Alltagsverstand (*sensu comune*) als Teil der hegemonialen Kultur darstellt.

121 Vgl. Pasolini, *Il fronte della città*, S. 122.

122 „MAMMA ROMA – Vedrai chi te fà diventà tu madre! Te fà invidià da tutti! Te piace a fà il signorino? ETTORE – I signorini so' tutti stupidi, nun li posso vede, 'sti fiji de papà che perché cianno un po' de grana in saccoccia dovevano esse quarcuno! MAMMA ROMA – Aoh! 'A carognè, ma che sei comunista te? Guarda che mica annamo d'accordo, sa', se te butti a fà er compagno! Se te metti co' quei morti de fame. Tu la devi pensà come la penso io.“

Trastevere, Mamma Roma und Biancofiore besuchen ihn dort bei der Arbeit. Auch diese Station Ettore wird mit dem gleichen Einstellungsschema eingeleitet, wie die Ankunft in Casal Bertone und im Tiburtino II. Im gleichen Wechsel zwischen Vorwärts- und Rückwärtsfahrt der Kamera betreten die beiden Frauen durch eine enge dunkle Gasse den Platz in Trastevere, auf dem sich die betreffende Trattoria befindet. Das Zentrum, die Altstadt wird damit zum Teil des Ortungsraumes, in dem sich Ettore bewegt. Nachdem seine physische und kulturelle Trennung vom Zentrum begonnen hat, sich aufzulösen, erfährt er von der Prostitution seiner Mutter, wird seiner Klassenzugehörigkeit gewahr. Das Bewusstsein einer Minderwertigkeit bedeutet sein Ende.

IV STÄDTE DES MYTHOS

„Non il passato mascherato da presente, ma il presente mascherato da passato.“¹²³

1 Aufbruch in die Dritte Welt

Schon in den römischen Filmen betreibt Pasolini eine Praxis der Montage der Orte, wenn er einzelne Stadtteile, denen durch Handlung und Bildsprache eine spezifische Bedeutung zugeschrieben wird, in einen (fiktiven) topografischen Zusammenhang bringt. Später dehnt er diese Praxis sehr weit aus und verknüpft Drehorte in zahlreichen Ländern auf verschiedenen Kontinenten miteinander. Die Aufnahmen für seinen vorletzten Langspielfilm *IL FIORE DELLE MILLE UNA NOTTE* (EROTISCHE GESCHICHTEN AUS 1001 NACHT, 1974) beispielsweise stammen aus dem Nord- und Süd-Jemen, aus Nepal, Indien, dem Iran und Äthiopien.¹²⁴ Eine Idee dieser Arbeitsweise und der damit verbundenen Reisepraxis lässt sich etwa anhand seiner Filme *SOPRALLUOGHI IN PALESTINA*, *APPUNTI PER UN’ORESTIADE AFRICANA* oder den schriftlichen Aufzeichnungen der Drehortsuche für *IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE* gewinnen.¹²⁵

Pasolini verlässt die römischen Borgate, um weiter südlich die noch unberührte archaische Welt zu suchen, die in Italien nach und nach verschwindet. Zunächst findet er in Süditalien die Landstriche, Kleinstädte und die Gesichter für seinen Evangeliumsfilm, die er im zu modernen Israel vergebens gesucht hat. Recht bald aber verlegt er seine Drehorte weiter südwärts in die Länder der „Dritten Welt“, nach

¹²³ Pier Paolo Pasolini, „Confessioni tecniche“, S. 2774.

¹²⁴ Vgl. Laura Betti, Michele Gulinucci (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un’illusione. I film, il cinema*, Rom: Associazione fondo Pier Paolo Pasolini 1991, S. 305.

¹²⁵ Letztere sind abgedruckt in Pier Paolo Pasolini, „Sopralluoghi o La ricerca dei luoghi perduti“, in: Michele Mancini, Giuseppe Perretta (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Rom: Theorema² 1982, S. 3–34.

Afrika, Vorder- und Südasien. Hier sieht er seine „einzige Alternative“.¹²⁶ Schon 1962 hatte Pasolini mit *Il padre selvaggio* ein erstes Filmprojekt auf dem afrikanischen Kontinent geplant, das jedoch letztlich aufgrund des Gerichtsprozesses um LA RICOTTA nicht umgesetzt werden konnte.¹²⁷

Diese Flucht geht mit einer zweiten Flucht einher, die die Sujets seiner Filme betrifft. Das Verhältnis zwischen Darstellung und Dargestelltem wird zusehends in Richtung Abstraktion verlagert. Eigene Filmstoffe, die in der Gegenwart angesiedelt sind, werden durch klassische Stoffe aus dem Neuen Testament, der griechischen Mythologie, durch spätmittelalterliche Novellistik und Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht ersetzt.¹²⁸

Wenngleich sich sein Blick auf Italien verdüstert – in den 70er-Jahren spricht er immer wieder davon, das Wort „Hoffnung“ gänzlich aus seinem Wortschatz getilgt zu haben¹²⁹ –, sind seine ausgedehnten Reisen und die Bevorzugung von fantastischen Stoffen keineswegs als Realitätsflucht zu verstehen. Seine Filme wie auch sein sonstiges Schaffen stehen weiterhin im vollen Dienst einer Reflexion und Kommentierung der Gegenwart und sind letztlich von einem starken Bezug auf Italien nie zu trennen. Nach wie vor richtet er den Blick auf die Stadt von einem Abseits. Die Wiesen vor Don Bosco tauscht er dabei gegen den Mythos und die Dritte Welt.

Die Abstraktion durch Sujets aus der Mythologie dient der Vergrößerung des Geltungsbereichs dessen, was in den Filmen verhandelt wird. Damit kehren sich der lokale Fokus und der unmittelbare Bezug zum aktuellen Zeitgeschehen zu einem globalen und metahistorischen Blickwinkel.¹³⁰ Selbst in den Filmen, die einen expliziten und konkreten Beitrag zur urbanistischen Debatte um Rom leisten – wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben –, ist Stadt immer ein Mittel, auf

126 „Africa! Unica mia | alternativa |“, schließt das Gedicht „Frammento alla morte“ aus dem Gedichtband *La religione del mio tempo* (1961). Pier Paolo Pasolini, *Le Poesie*, Mailand: Garzanti 1975, S. 305.

127 Vgl. Betti, Gulinucci, *Le regole di un'illusione*, S. 351.

128 Dieser Umbruch beinhaltet gleichzeitig den Wechsel vom Schwarz-Weiß- zum Farbfilm. Schwarz-Weiß scheint einem realistischen Effekt zuzuarbeiten. Interessant sind hierbei die Fälle der Mischungen wie in LA RICOTTA und TEOREMA.

129 In einem Fernsehinterview der RAI mit Enzo Biagi erklärt er 1971: „Das Wort Hoffnung ist vollständig aus meinem Wortschatz radiert.“ („La parola speranza è completamente cancellata dal mio vocabolario.“)

130 Vgl. Viano, *A Certain Realism*, S. 253.

gesamtgesellschaftliche Entwicklungen Bezug zu nehmen. Die mythologischen Filme Pasolinis rücken von konkreten urbanistischen Details ab und globale Prozesse gesellschaftlicher Umwälzung treten in den Vordergrund. Der Kontext der Stadt wird dabei gewahrt. Nach wie vor spielen die Bilder von Stadtprofilen eine prominente Rolle.

Wenn Pasolini sich der filmischen Adaption von Legenden und Mythen widmet, dann hat das keinesfalls den Rückzug von realen Schauplätzen ins Atelier zur Folge. Er kehrt der Welt, der er sich mit dem Wechsel zum Kino zugewandt hat, nicht wieder den Rücken. Die Bedeutung der Drehorte, ihre Präsenz wird durch die metaphorische Erzählung nicht gemindert. Gerade erst durch die Bedeutungszuschreibung kommt das Verhältnis zustande, welches die Beziehung zwischen vorfilmischem Schauplatz und filmischer Handlung charakterisiert. Dieses Verhältnis lässt sich als zirkuläres beschreiben, bei dem sich beide Seiten der Analogie gegenseitig darstellen: der Mythos als narratives Vehikel für eine Dokumentation entlegener Landschaften und Kulturen, wie umgekehrt die Orte und Personen als Schauplätze und Statisten für eine Verfilmung des Mythos.

IL VANGELO SECONDO MATTEO ist der erste Film, mit dem Pasolini auf diese Weise verfährt. Mit den beiden *Sopralluoghi*-Filmen wird der Umstand explizit, dass die Drehorte anders als bei den vorangegangenen Filmen als Entsprechungen für ein bereits vorliegendes Konzept der Verfilmung gesucht werden. Ausschlaggebend sind dabei nicht vorrangig oberflächliche ästhetische Gesichtspunkte, sondern zunächst vor allem semantische. Der Charakter der Analogie bekommt durch den neutestamentarischen Stoff eine eigene Tiefe. Vor dem Hintergrund der christlichen Wallfahrtsorte in Europa lässt sich die Ähnlichkeit der gefilmten Orte in Südtalien mit der Terra Sancta in Palästina denken, die Jacques Rancière *Archi-Ähnlichkeit* nennt: „[...] eine Ähnlichkeit, die das Spiegelbild gegen einen direkten Bezug des Erzeugers zum Erzeugten eintauscht: ein gegenüberstellendes Sehen, der glorreiche Körper der Gemeinschaft oder die Spuren des Dinges selber.“¹³¹

131 Jacques Rancière, *Politik der Bilder*, Berlin: Diaphanes 2005, S. 15 f. Zur Rolle der Analogie in IL VANGELO SECONDO MATTEO vgl. Noa Steimatsky, *Italian Locations. Reinhabiting the Italian past*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008, S. 130 f.

2 Kappadokische Medea

Pasolinis Version des Medeastoffes orientiert sich insoweit am euripideischen Vorbild, als sie die Heldin zur Mörderin der eigenen Kinder macht. Die filmische Bearbeitung ist jedoch eine sehr freie Adaption des Stoffes. Sie setzt die Kenntnis der Handlung voraus, die nur sehr fragmentarisch und sprunghaft dargestellt wird, und ist mehr als intellektuelles Experiment angelegt. Die Dialoge halten sich nicht an frühere Bearbeitungen des Medeastoffes, sie stammen alle aus der Feder des Regisseurs. Die präsentierte Handlung setzt nicht, wie bei Euripides und Seneca, mit der Ankunft Jasons und Medeas in Korinth ein, sie beginnt bereits mit der Kindheit Jasons. Ein Zentaur, der weise Cheiron, erklärt dem Knaben die Vorgeschichte um seine Machtansprüche auf die Stadt Jolkos, der sich sein Onkel auf unrechtmäßigem Wege bemächtigt hat. Die beiden befinden sich in einer weitläufigen Lagunenlandschaft. Gedreht wurden die Aufnahmen in der Lagune von Grado im Friaul. Die Gegend, in der Pasolini Teile seiner Kindheit und Jugend verbracht hat, dient wie bereits die norditalienische Landschaft im ersten Teil von *EDIPPO RE* als autobiografische Referenz.

In prologischer Form zeichnet die Sequenz die Handlung des Filmes vor. Im Verlauf des ausgreifenden Monologs des Zentauren wird aus dem Kind ein junger Mann, aus mythologischem Mischwesen eine menschliche Gestalt. Die entwicklungspsychologischen Etappen des Menschen – Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter – dienen als Blaupause für kulturelle Entwicklungsstadien zweier Gesellschaften, die im Film einander gegenübergestellt werden.¹³² So gibt der Zentaur Bemerkungen über die Lebenswelt des Kindes ab, sie scheinen sich jedoch in gleicher Weise auf die kultische Welt der Kolcher zu beziehen, die wenige Filmminuten später zu sehen ist.

Seinen Ausführungen zufolge sei alles in der Natur heilig und sollte Jason die Natur je natürlich erscheinen, bedeute das eine entscheidende Zäsur, die eine neue Epoche einleite. „Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in bloße

¹³² Einen ähnlichen Zug unternimmt Paul Veyne, wenn er den Vergleich zwischen der Mythosgläubigkeit im Hellenismus und dem kindlichen Glauben an den Weihnachtsmann anstellt. Vgl. Paul Veyne, *Glaubten die Griechen an ihre Mythen? Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 9.

Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben“, heißt es bei Adorno/Horkheimer.¹³³

Für den antiken Menschen, so der Zentaur wenig später, seien die Mythen und Rituale konkrete Erfahrungen. Äußere Eindrücke und innere Vorgänge bilden eine vollkommene Einheit. Auch an dieser Stelle ist die archaische Welt eine Welt des Augenscheins. Diesmal steht nicht das Mittelalter, sondern der Hellenismus Modell für eine Umbruchsituation. Zum Zusammenfallen von innerer und äußerer Erfahrung notiert Richard Sennett, der die Geschichte der abendländischen Stadt als die Geschichte ihrer Trennung beschreibt:

„Ein Unterschied zwischen der Vergangenheit der Griechen und unserer Gegenwart besteht darin, daß sich die Alten, wenn sie über politische, religiöse und erotische Erfahrungen nachdachten, ihrer Augen bedienen konnten, während die moderne Kultur unter einer Spaltung zwischen Innen und Außen leidet, einer Spaltung zwischen subjektiver Erfahrung und Erfahrung von Welt, zwischen dem Selbst und der Stadt.“¹³⁴

An der Darstellung der Kolcher exemplifizieren sich die Ausführungen des Zentauren zur archaischen Weltsicht. Die Sequenz stellt ihre vorgeschichtliche Kultur anhand eines Menschenopfers als Fruchtbarkeitsritus dar. In dieser Kultur hat die Natur einen festen Platz, Religion steht in engem Zusammenhang mit der agrarischen Bewirtschaftung des umgebenden Landes. In PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ ist die Rede davon, dass sich die alte Form der Stadt erst aus dem Verhältnis zur Natur ergibt.

Die organische Stadt, die sich in die natürliche Topografie fügt, in der Kultur und Natur ineinandergeschoben sind, liegt in Pasolinis Kolchis in ihrer reinsten Form vor. Ihr Profil ist das Profil einer kappadokischen Felsenstadt. Die Silhouette ist die natürliche Silhouette der Felsengruppe. Als Teil einer Landschaft, die von den Göttern gestaltet scheint, ist sie gleichen Ursprungs. Die Wohnstätten, in den Felsen gegrabene Höhlen, gemahnen an die prähistorische Urform menschlicher Behausung. Ihre vertikale Anordnung deutet zugleich eine göttliche Ordnung an.

133 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer¹⁸ 2009, S. 15.

134 Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2009, S. 14.



Abb. 12 – Still aus *MEDEA* (1969); eine Felsenstadt in Kappadokien als Kolchis.

3 Das Rot von Kunstblut

Interessant ist, welche filmischen Mittel hier zum Einsatz kommen. Zwei Strategien lassen sich dabei ausmachen, die sich scheinbar konterkarieren. Diese deuten sich in der Wahl der Schauspieler, im offenen Kontrast der Schauspiel-Stile an. Dem lebensechten Spiel südanatolischer Hirten, die als Laiendarsteller ihre eigene Person verkörpern, ist das an der Oper geschulte, hochartifizielle Spiel der Maria Callas gegenübergestellt.

In Anlehnung an Letzteres lässt sich die eine der beiden Strategien theatral nennen. Sie bringt den hohen Abstraktionsmodus des Films zur Anschauung. Kostüme und Requisiten unterschiedlichster Herkunft sind bunt zusammengewürfelt. Aus ihnen konstruiert der Film eine fiktive archaische Welt und markiert diese Konstruktion als solche. Der Film wartet mit allen nur denkbaren Exotismen und Utensilien aus dem bäuerlichen Kontext verschiedenster Kulturkreise auf. Piero Tosi, Kostümist des Films, zählt die Fülle der für die Gestaltung der Kostüme herangezogenen Referenzen auf: Altertümliche Völker wie die Hethiter oder die Sumerer finden genauso Eingang, wie die volkstümlichen Traditionen Mexikos, Marokkos, Perus, der Türkei und Sardiniens. Auch die Malerei von Piero della

Francesca und Mantegna ist hier wieder mit eingeflossen.¹³⁵ Die mystisch anmutenden Felsformationen Kappadokiens werden mit religiösen Gesängen aus Japan zusammengebracht und stellen eine universale vorgeschichtliche Welt vor.

Mit dem Kern der kultischen Handlung, der Tötung und Zerteilung des menschlichen Opfers stellt der Film nicht auf Illusion ab, er markiert seine eigene Gemachtheit. Das Blut des getöteten jungen Mannes ist vom selben leuchtenden Rot wie etwa das Kunstblut in Jean-Luc Godards *PIERROT LE FOU* (*ELF UHR NACHTS*, 1965).¹³⁶ Die abgetrennten Gliedmaßen der Leiche sind auf den ersten Blick als Filmmatrappen auszumachen.

Die andere dieser beiden Strategien könnte man als dokumentaristische oder ethnografische Strategie beschreiben. Die filmische Ästhetik ist die gleiche, mit der Pasolini in den *Appunti* seine skizzenhaften 16-mm-Aufnahmen von Dorfbewohnern in Indien oder Ostafrika macht. Durch kalkulierte technische Imperfektion wird der Eindruck von dokumentarischen Drehbedingungen erweckt. Verwackelte Handkameraaufnahmen, verrissene Schwenks, das bisweilen orientierungslose Suchen der Kamera nach Motiven. Die Einstellungen verweilen auf den Gesichtern und Physiognomien der Hirten, ohne dass dies durch die Handlung motiviert ist. Großaufnahmen unterschiedlichster enigmatischer Kultobjekte wie eines hölzernen Strahlenkranzes, der mit Knochen behangen ist, eines toten Nagetiers, verschiedenster Hörnern, geschmiedeter Insignien reihen sich aneinander. Der Film scheint vorrangig um eine Dokumentation seiner eigenen Requisiten und Statisten bemüht. Das augenscheinlich künstliche Setting wird behandelt wie ein authentisches Ereignis.

Die kolchischen Bauern umringen den Opferpriester, der Blut und Fleisch des Getöteten verteilt. Die Kamera kann sich offenbar nur mit größter Mühe einen Weg durch das Gedränge bahnen und die Vorgänge erfassen. Es scheint, als sei der Film von seiner eigenen Inszenierung ausgeschlossen oder in die zweite Reihe verbannt.

135 Vgl. Betti, Gulinucci, *Le regole di un'illusione*, S. 239.

136 Godard antwortet 1965 in einem Interview zum Film auf die Frage, warum im Film so viel Blut zu sehen sei, mit: „Kein Blut, Rot!“ (Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, „Parlons de Pierrot“ in: Alain Bergala (Hg.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1. 1950–1984*, Paris: Cahiers du cinéma 1998, S. 264.

Gerade durch den Widerspruch, der sich zwischen diesen Strategien ergibt, nähert sich die Filmsprache dem archaischen Weltblick. Der Doppelcharakter der Analogie, die der Film zieht, drückt sich darin aus. Wie im Katholizismus der Messwein beim Abendmahl im buchstäblichen Sinn als Blut Christi verstanden wird, so nimmt auch der Film sein eigenes Kunstblut für echtes und sucht darin eine Wahrheit. Diese ist freilich keine im Sinne einer fotografischen Naturnachahmung, sondern eine religiöse Wahrheit.

4 Zwei Visionen einer Stadt

Diese zwei Blickordnungen kehren im Film sogleich wieder, diesmal auf der Handlungsebene. Fern der kolchischen Heimat, als sie in der Nähe des hellenischen Jolkos anlangt, wird Medea von einer tiefen Beunruhigung ergriffen. Die Argonauten errichten ihre Zeltstadt nach einem beliebigen und zufälligen Muster. In einem Anflug der Verzweiflung bricht es aus der Königstochter: Irgendein Zentrum sollten sie sich wählen, gleich welches, einen Fels, einen Baum, irgendetwas. Was sie verstört ist nicht die Andersartigkeit der Kultur, sondern die völlige Abwesenheit eines mythischen Weltbegriffs in der griechischen Zivilisation, die von Entzauberung und Entfremdung geprägt ist. Sie kann sich nicht in eine Welt finden, in der das religiöse Seelenleben nicht in der menschlich gestalteten Raumordnung wiedergegeben ist.

Die gemeinsame Ankunft von Jason und Medea in Korinth wenig später wird mit einer kurzen Außenansicht der Stadt markiert. Die unbewegte weite Totale reiht sich nahtlos in die Liste der bereits besprochenen Stadtprofile der pasolinischen Filmografie. Auf dem steingrauen Hügel thronen die Befestigungsmauern gleicher Farbe. Unmittelbar danach im Inneren der Stadt: Medea ist nicht mehr anwesend, ihr ist ein Platz außerhalb der Stadtmauern angewiesen. Jason trifft auf den Zentauren, der ihn seit seiner Kindheit mit seinen Ratschlägen begleitet. Die Vision vom Zentauren gerät zu einer Dopplung, zu einem Mischwesen aus Mensch und Pferd einerseits und zu einem Zentauren menschlicher Gestalt andererseits. Das Heilige bliebe an der Seite der neuen, entweihten Form bestehen, so dessen Erläuterung für

seine zweifache Erscheinung. Die magische Sicht des Kindes also werde nicht abgelöst von der rationalen des Erwachsenen, sondern geselle sich jener bei, werde in sie integriert.

Korinth als Schauplatz des Zusammenpralls der archaischen Kultur Medeas mit der hellenischen Polis veranschaulicht dieses Nebeneinander. Die mythische Welt mit ihrer heiligen Ordnung ist an den Ort für das „Andere“ verbannt, sie bildet die Heterotopie der Stadt. Unterhalb der Stadtmauern, unmittelbar an diese anschließend, jedoch außerhalb der Stadt, hat Medea ihr Haus. Als Fremde bleibt ihr der Eintritt in die Stadt versagt. Das Modell ist dasjenige von *MAMMA ROMA*. In beiden Filmen ist es die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Geschichtsstufen im Anachronismus der Stadt, die zur Tragödie führt. Der fundamentale Unterschied der beiden Filme besteht hier jedoch vor allem im Resultat des Zusammenpralls der zwei unvereinbaren Welten. In der Bearbeitung des mythischen Stoffes führt er für die alte Welt Medeas wie für die neue Welt Jasons zur Katastrophe.

Korinth wird mittels einer Montage zweier Orte dargestellt. Die Aufnahmen der Stadt sind in kulturell und geografisch sehr weit voneinander entfernten Städten entstanden. Alle Außenansichten von der Stadt und Medeas Haus stammen aus Syrien, werden durch die Zitadelle von Aleppo verkörpert. Das Innere der Stadt hingegen wurde in Italien gedreht, auf dem Domplatz von Pisa, an dem der Dom, der Campanile, das Baptisterium und der von einer Mauer umschlossene Campo santo als architektonisches Ensemble vereint sind.¹³⁷

Aus der Aufteilung von Innen und Außen auf zwei so verschiedene Drehorte geht eine mehrfache Gegenüberstellung hervor. Zunächst werden zwei städtische Anlagen einander gegenübergestellt, die beide auf die Zeit der Kreuzzüge zurückgehen: die Zitadelle von Aleppo als muslimische Bastion, die den Kreuzrittern standhielt, die pisanische Piazza del duomo, der dem Dritten Kreuzzug zu Ehren errichtet wurde. Vor allem aber liegt in diesem Gegenüber eine Analogie, eine Bezugnahme auf die zeitgenössischen Staaten des industrialisierten Europas einerseits, wie den vorindustriellen Staaten des Nahen Ostens andererseits. In diesem Schritt wird das

¹³⁷ Vgl. hierzu auch Hans-Ulrich Reck, *Pier Paolo Pasolini*, München: Fink 2010, S. 100.

Verhältnis zwischen der Stadt und ihrer Heterotopie zu einem globaleren, die Entwicklungsländer der blockfreien Welt zur Heterotopie des Westens.

5 Die Form der *Appunti*

Das Verfahren der frühen Filme, das im ersten Kapitel mit dem Begriff der vorfilmischen Montage zusammengefasst wurde, bekommt mit den *Appunti* (im Deutschen etwa übersetzbar mit Aufzeichnungen, Notizen) eine neue Gewichtung. Mit *APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA* und *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA*, filmischen „Notizen“ für die Realisierung eines Films (*appunti per un film da farsi*) anstelle eben dieses Films, findet Pasolini eine neue Methode der Bezugnahme auf die profilmische Welt. Die Form des Skizzenhaften, der Notizen, des Work-in-Progress setzt Pasolini auch in seiner Literatur immer wieder ein. Sein letzter Roman *Petrolio* etwa, das unvollendet gebliebene literarische Opus magnum, gliedert sich ebenfalls in „Appunti“. ¹³⁸

Die Technik des Isolierens und Neuzusammensetzens wird in diesen „filmischen Notizen“ zugespitzt. Sie verzichten auf Skript und Filmset, das Gewand des fiktionalen Spielfilms tauschen sie mit dem des Dokumentarfilms. Nicht mehr die Spielhandlung vor der Kamera, sondern die Montage und der Off-Kommentar des Filmemachers bilden die Klammer, die diese beiden Filme zusammenhält.

Hervorgegangen ist diese Form aus Pasolinis *Sopralluoghi*, der filmischen Drehortsuche in Palästina im Vorfeld des Evangeliumfilms *IL VANGELO SECONDO MATTEO*. Die Idee, aus Bildern des Kameramanns Aldo Pennelli, der Pasolini nach Israel und Jordanien begleitete, einen Film zu montieren, wurde erst nach der Reise durch den Produzenten Alfredo Bini an Pasolini herangetragen. Diesem Umstand verdankt der knapp einstündige Film seinen improvisierten Charakter. Den Aufnahmen, die aus keinem konkreteren Ansinnen entstanden, als die Reise für die

¹³⁸ Zur „Poetik des Unvollendeten“ (*poétique de l'inachèvement*) im filmischen Werk von Pasolini vgl. Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris: Cahiers du cinéma 1995, S. 124 ff.

Produktionsfirma zu dokumentieren, fehlte zum Großteil die Tonspur.¹³⁹ Von Pasolini wurden die Bilder im Studio mit einem gesprochenen Kommentar versehen.

Mit der Produktion des gleichen Spielfilms verbunden und mit dem Entschluss, Entsprechungen für die Orte des Evangeliums in Italien zu suchen, ist der Interview-Film *COMIZI D'AMORE* (GASTMAHL DER LIEBE, 1963). Pasolini nutzt die Recherche zur Passionsgeschichte in verschiedenen Teilen des Landes, um ein Profil der Sexualmoral seiner Landsleute zu erstellen.

Wie in den *Sopralluoghi* dient den *Appunti*, neben dem Mythos, die Reise als Narrativ. Die Vorbereitung für einen anderen Film hingegen ist in ihrem Fall nur fingiert. Es handelt sich bei den filmischen Aufzeichnungen für einen künftigen Film um nichts anderes als eben diesen, als Film im Konjunktiv. Die Form, die daraus hervorgeht, ist eine offene und unfertige. Sie gibt den Raum zum Formulieren, Verwerfen und Neuformulieren. Sie trägt der stets gegenwärtigen Versuchung Rechnung, „einen anderen Film zu machen“.¹⁴⁰ Verschiedene Versionen des Films werden in denselben aufgenommen.

Die Filme in Form von Aufzeichnungen betreiben Trennung und Integration zugleich. Die beiden Register, zwischen denen die Spielfilme oszillieren, die Handlung also und die Präsenz der Schauspieler und Orte, werden in den *Appunti* entflochten, indem sie – imaginär – auf zwei Filme aufgeteilt werden: auf den vorbereitenden Film einerseits und den virtuellen, „zu verwirklichenden“ Film andererseits. Dieser Trennung entspricht eine Entkopplung von Bild und Ton, zwischen den aneinandergereihten Aufnahmen von Menschen und Orten und im Studio aufgenommenem Kommentar. Zu den Bildern und ihrem Verhältnis zum Ton in *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA* notiert Pasolini die Anmerkung:

„Der Dokumentarfilm wäre visuell objektiv: Die Sequenzen des Begräbnisses sind Sequenzen eines wirklichen Begräbnisses, die Sequenzen über eine moderne Stadt sind Sequenzen über eine moderne Stadt; es ist die Aufgabe des Sprechers – wie im Dokumentarfilm über Indien [*APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA*, Anm.] –, die Absichten und Anspielungen der ‚schwarzen Orestie‘ klar zu äußern.“¹⁴¹

139 Vgl. Pier Paolo Pasolini in Betti, Gulinucci (Hg.), *Le regole di un'illusione*, S. 95.

140 „la tentazione a fare un'altro film“ Pier Paolo Pasolini, „Il ‚cinema di poesia‘“, in: ders., *Empirismo eretico*, Mailand: Garzanti³ 2007, S. 181 f.

141 „Il documentario, visivamente, sarebbe oggettivo: le sequenze del funerale sono sequenze di un funerale vero, le sequenze su una città moderna sono sequenze su una città moderna; è compito

Der in die Personen vor der Kamera projizierte Text des Drehbuchs wird nicht mehr von ihnen selbst gesprochen, die Großaufnahmen der Gesichter entwickeln in viel höherem Maße ein Eigenleben, als das bei den Spielfilmen ohnehin der Fall war.

Die Integration deutet sich in dieser Trennung bereits an, durch sie werden Casting, Drehortsuche und Probeaufnahmen zum integralen Bestandteil des Films. Die Figur der fiktionalen Handlung, die stellvertretend für einen Teil der Bevölkerung steht, wird durch diesen Zug nicht von einer einzelnen Person, sondern von eben dieser Bevölkerung selbst dargestellt. Gleiches lässt sich über die Städte und Dörfer sagen.

Die Narration, von der die Bilder aus Tansania und Uganda getragen werden, steht von vornherein fest, sie ist durch die Analogie zur Tragödie vorgegeben. Der vorgefundene Alltag wird in diese Analogie eingepasst. Wie sich Pasolinis Stimme im Voice-over über die Bilder legt, legt sich sein Diskurs über die Landschaft und die Menschen vor der Kamera.

6 Analoge Orestie

Mittels Analogie ist Aischylos' Orestie in die jungen afrikanischen Republiken zur Mitte des 20. Jahrhunderts verlegt. *MEDEA* und *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA* sind Variationen desselben Themas. Auch in letzterem wird der Übergang vom mythischen Zeitalter zur attischen Demokratie zur Metapher für die Säkularisierung der Dritten Welt im Rahmen des Industrialisierungsprozesses: in diesem Fall im Zuge der postkolonialen Staatengründung in Ostafrika.

Die Transformation der archaischen Welt des Mythos in den attischen Staat, der Erynnyen zu Eumeniden, wird zur Transformation afrikanischer Stammesgesellschaften in die neu gegründeten demokratischen Staaten. Der Gegensatz zwischen der alten und der neuen Welt wird in der afrikanischen Orestie zu einem zwischen Stadt und Land. Nicht die Einsetzung eines Gerichts, sondern der Kontakt des afrikanischen Orests mit der modernen, industrialisierten Welt in der

dello *speaker*, – come nel documentario sull'India – di esprimere con chiarezza le intenzioni e le allusioni dell' 'Orestide negra' da farsi.“ Pier Paolo Pasolini, „L'Atena bianca“, in: Walter Siti, Walter Zabagli (Hg.), *Pasolini. Per il cinema*, Bd. 1, Mailand: Mondadori 2001, S. 1203 f.

Großstadt, mit den Konsumgütern, den Universitäten, bewirkt die Epochenwende. Entlang der Bewegung im Raum der jungen männlichen Hauptfigur, ihres beschrittenen Weges vom Dorf in die Großstadt, tritt diese Wende ein. Im Grunde handelt es sich um die gleiche Erzählung wie in *MAMMA ROMA*.

Als Stadt versteht sich dabei folglich nicht die Stadt an sich, sondern die „neue Form der Stadt“, der sich die vorangegangenen beiden Kapitel genähert haben. Sie ist einerseits der Ort, an dem sich die Veränderungen im Land am raschesten einstellen und am deutlichsten zeigen. Die Großbauten, die Schaufensterzeilen, das geschäftige Treiben, die stark befahrenen Straßen der wenigen modernen Städte stellen den größtmöglichen Kontrast dar zum traditionellen Leben der Kleinbauern und Handwerker auf dem Dorf, ihren einfachen, selbstgebauten Hütten aus natürlichen Materialien, ihrem Lebensrhythmus, der nicht durch die Teilung in Arbeit und Freizeit bestimmt ist.

Andererseits nimmt die Stadt eine Schlüsselposition innerhalb der Analogie ein, die der Film anstellt. Sie figuriert die neue Staatsform, die attische Polis als Stadtstaat, des letzten Teils der Trilogie: Die Fäden der Handlung zieht bei Aischylos Palas Athene, Schutzgöttin der Stadt.

Auf den Unterschied des sozialen Gefüges zwischen der alten und der neuen Stadt zielt der Film noch auf eine andere Weise ab. Mit dem Heranziehen von Aischylos' Werk rückt er den Chor in den Vordergrund. Beim ältesten der drei großen griechischen Tragiker nimmt der Chor, der bei Sophokles und Euripides schrittweise zum Rudiment wird, sehr viel Raum ein. Die Funktion des Chors als Kollektiv im Unisono zeigt einerseits die Verfasstheit der alten Welt an, in der das Individuum dem Kollektiv untergeordnet und noch nicht geeinzelt ist. Er kommt andererseits auch Pasolinis politischem Bestreben entgegen, die archaische Welt mit einer kommunistischen Ideologie in Einklang zu bringen. Hergestellt wird dieser Konnex durch die Unterlegung der Bilder dörflichen Lebensalltags mit Chorgesängen der russischen Revolution. Hier gliedert sich auch die zuvor angesprochene Form des filmischen Castings ein, bei dem an die Stelle eines Schauspielers eine Gruppe von möglichen Darstellern rückt.

Der Film *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA* changiert zwischen verschiedenen Sprachmodi. Bisweilen verliert er das eigene narrative Anliegen aus den Augen und wird zur bloßen stummen Aufzeichnung verschiedener Alltagsszenen. An anderer Stelle wiederum bebildert die Montage die vorgetragene Handlungssynopsis der aischyleischen Tragödie. In einer Passage wechselt er in den Indikativ Präsens, wird zum Spielfilm, indem die Handlung der Orestie vor der Kamera nachgestellt wird. Es findet sich auch eine Kompilations-Sequenz, montiert aus gefundenem Nachrichtenmaterial. Der Mittelteil des Films wiederum ist der von zwei Afroamerikanern, Yvonne Murray und Archie Savage, gesungene Traum Kassandras als Free-Jazz-Performance.

Der Beginn des Films gibt dessen Verfahren programmatisch vor. Pasolini spiegelt sich mit einer Kamera in der Hand im Schaufenster eines Geschäfts. Die erste Einstellung und der erste Blick auf „eine afrikanische Stadt“ in *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA*. Im Schaufenster, das mit der Leinwand zusammenfällt, überlagern sich Regisseur, Kamera, städtisches Straßenleben und Warenauslage.

In der Spiegelung wird der Regisseur als Blickender sichtbar. Er wird als Konstituent des Blicks markiert. Das Zusammenfallen seiner Position mit der des Zuschauers im Kino wird hier vorgeführt. Er spiegelt sich mit der Kamera in der Hand. Die kinematografische Apparatur kommt selbst ins Bild, und weist den Film gleich zu Beginn jener Gattung zu, die Pasolini selbst in Abgrenzung zum „Kino der Prosa“ als „Kino der Poesie“ bezeichnet hat.¹⁴²

Die übereinander geschichteten Bedeutungsebenen und parallelgeschalteten Lesarten seines semiologischen Filmblicks übersetzt Pasolini in den Aufbau des Bildes. Sie gelangen zur Sichtbarkeit. Mit der Spiegelung des Schaufensters projiziert das filmische Bild die Konsumgüter auf das städtische Leben, wie auch die kinematografische Apparatur, der Blick des Autors zum motivischen Bestandteil des Bildes werden. Die vorfilmische Montage, die Pasolini in seinen römischen Filmen durch Inszenierung betreibt, wird in den *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA*, der dokumentarischen Drehsituation des Films entsprechend, durch die präzise Auswahl der Kameraperspektive erzeugt.

¹⁴² Vgl. Pasolini, „Il cinema di poesia“, S. 184.

Aus dem Off kommentiert seine Stimme, die Wahl des Ortes sei repräsentativ für das zeitgenössische Afrika, das postkoloniale Afrika der späten 1960er-Jahre also. Die politische Situation der neuen Staaten scheint sich hier in einer Straßenszene der Stadt zu illustrieren. Um 1968, der Entstehungszeit des Films, ist die Stadt keineswegs der bestimmende Wohnort in der Region. Weniger als ein Zehntel der Bevölkerung in Uganda und Tansania leben in größeren Städten.¹⁴³ Vielmehr ist sie vor allem eine Metapher für die politischen und kulturellen Veränderungen der gesamten Gesellschaft.

Der Voice-over-Kommentar ist nahezu redundant ob des ohnehin Sichtbaren. Sieht man von der Behauptung, das Gezeigte sei „typisch“, ab, fügt er dem Bild keine wesentliche Information hinzu. Er hebt in seiner Dopplung das Sehen des Zuschauers vielmehr auf eine aktivere Bewusstseinssebene, vergewissert sich der Synchronisation von eigener Erzählung und Zuschauerwahrnehmung.



Abb. 13 – In der rechten Bildhälfte zeichnet sich Pasolini in der Spiegelung der Schaufensterscheibe vor einem geöffneten Kühlschrank ab.



Abb. 14 – In Detailaufnahmen Bestandsaufnahme der einfachen Handelsgüter ländlicher Marktzentren.

Schaufensterauslagen mit importierten Gütern finden sich auch im Sanaa-Film. In diesen Objekten, die nicht mehr agrarische, sondern die ersten Industrieprodukte sind, macht Pasolini in Ostafrika wie im Jemen die ersten Anzeichen der Modernisierung aus. In der jemenitischen Hauptstadt stapeln sich vor allem schlichte Waren zweiter Klasse, zerbeulte Konservendosen, einfache Schuhe, Transistorradios,

143 Vgl. <http://www.un.org/esa/population/publications/wup2003/2003WUPHighlights.pdf>, Zugriff am 01.08.2013, S. 40.

in den Auslagen. In den Schaufenstern hingegen, die *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA* einleiten, sind Waren auf dem Stand der Technik ausgestellt. Von einem Schild mit der Aufschrift „Afro American Institute“ schwenkt die Kamera auf das Schaufenster des Gebäudes. In der Auslage steht ein üppig gefüllter Kühlschrank. Die Aussage hinter diesen Einstellungen bleibt die gleiche wie im *Sanaa*-Film: Die importierte Konsumkultur zerstört die seit Jahrhunderten fortbestehende archaische Kultur. Im Hintergrund der Spiegelung erkennt man Straßenverkehr und die Baustelle eines Stahlbetongebäudes. Sie stützen das Bild einer modernen Großstadt, die die Zeichen der Industrialisierung in sich trägt.

Die ländliche Kleinstadt, geprägt von einem kleinen Markt auf einem zentralen Platz, gibt das Gegenmodell ab. Pasolini sucht mehrere solcher Kleinstädte auf und filmt die regionalen Märkte. In einer Reihe von Detailaufnahmen hält er die feilgebotenen Waren fest und inventarisiert die wenigen Habseligkeiten der Bewohner (vgl. Abb. 14). Es handelt sich um vornehmlich agrarische Produkte und einfaches Handwerkszeug. Diese Einstellungen sind Stilleben von äußerst simplem Bildaufbau in einer Ebene. Die Materialität der Alltagsgegenstände wird greifbar. Im Vergleich mit den Aufnahmen der städtischen Schaufensterzeilen zeigt sich der Unterschied zwischen alter und neuer Wahrnehmungswelt. Der Kleinstadt als Welt des Augenscheins steht die Komplexität der Großstadt, die in den Einfluss industrialisierter Produktionsverhältnisse geraten ist, gegenüber. Ihre Realität entzieht sich der unmittelbaren Sichtbarkeit, sie ist eine Realität der Projektionen.

Unter die Märkte der alten Welt zählt Pasolini ebenso einen antiken Markt fern aller städtischen Zentren mitten in der Savanne wie einen Markt am Stadtrand Kigomas. Wie die ländlichen Siedlungen rechnet er auch die peripheren Zonen der Stadt zum vorindustriellen, archaischen Raum, der in der Tragödien-Trilogie durch Argos verkörpert wird. Dieser Raum beginnt wie in *MEDEA* und *MAMMA ROMA* außerhalb des Stadtzentrums, nicht außerhalb der Stadt, ist also Teil derselben. Das soziale Leben ist dort kein – etwa mit Hilfe von Statistiken – zu konstruierendes Abstraktum, es hat einen Ort. Vor ihren Häusern, an der Straße, gehen Schneider, Barbieri und Tankwarte ihrem Gewerbe nach. Sie sind umgeben von ihren Kunden und den Bewohnern, man diskutiert über Politik.

Der erste Kontakt Orestes mit der modernen Stadt ist der Universitätscampus von Daressalam, der damaligen Hauptstadt Tansanias. Durch das Einbinden der Universität wird ein direkter Bezug zu afrikanischen Studenten in Rom hergestellt, die Pasolini immer wieder im Film befragt. Die Universität als Import aus den Industriestaaten des Westen und Ostens steht im Film in einer Reihe mit den industriellen Produkten, den Fabriken und den Schulen.

Sich der Stadt nähernd stößt Orestes zunächst auf den Campus, der im Film den Apollontempel repräsentiert. Nach anglo-amerikanischem Modell befindet er sich am Stadtrand. Aus der Ferne bereits ist er inmitten der ansonsten wilden und unbebauten Landschaft sichtbar. Aus der fordistischen Anlage der Stadt gehen die funktionale Trennung der Stadtteile und die damit verbundene Dezentralisierung hervor.

Die großräumige Anlage des Campus weist den gleichen Kontrast zwischen den geradlinigen Betonbauten und natürlicher Umgebung auf wie die römische Borgata. Die unberührte Vegetation der Savanne reicht bis an die künstlich angelegten Rasenflächen des Campusgeländes, greift auf dieses über. Doch das direkte Nebeneinander von Natur und städtischem Raum bringt auch hier kein Verhältnis zueinander hervor.

Immer wieder springt der Film nach Rom, eine Gruppe afrikanischer Studenten setzt sich im Gespräch mit Pasolini auseinander. Beim ersten Mal ist von den ehrfürchtigen, bescheidenen Studenten in den neuen Schulen Tansanias die Rede. Männliche Schüler sitzen in einem Klassenzimmer bei unterschiedlicher Lektüre. Die Kamera schwenkt vom Gesicht eines Jungen auf das Buch, in das er versenkt ist. Der Titel: *Europe*. In der nächsten Einstellung wird diese Bewegung nach Europa verlängert, von einer weißen Leinwand auf eine Gruppe männlicher Studenten in Rom. Diesseits wie jenseits der Leinwand kommen die jungen Männer vom afrikanische Kontinent mit dem Bildungswesen der Industriestaaten in Kontakt. Vor der Studentengruppe sitzt Pasolini mit einem Mikrofon in der Hand und befragt sie zu seinem filmischen Vorhaben. Sie bekommen eine doppelte Funktion innerhalb des Films. Ihnen wird die Möglichkeit zugebilligt, am Produktionsprozess des Films teilzuhaben, in den Diskurs einzugreifen. Einige Studenten machen von dieser Möglichkeit Gebrauch, indem sie Pasolinis Analogieschluss hinterfragen, seinen

Blick auf den Kontinent als zu undifferenziert kritisieren. Sie kommen zu Wort, während es den Menschen in den Aufnahmen aus Afrika entzogen ist.

Die zweite Funktion, die die Studentengruppe einnimmt, holt sie selbst in die Narration herein. Diese Funktion unterläuft ihre Teilhabe. Durch die beschriebene Montage werden die römischen Studenten mit den afrikanischen Orestfiguren assoziiert. Ihr Athen, die Stadt also, welche die Wandlung der jungen Männer herbeiführt, ist das Zentrum von Rom: Hier schließt sich der Bogen zu den römischen Filmen und zu den subalternen Schichten Italiens. Der Analogie zwischen Mythos und unabhängigen afrikanischen Staaten ist eine weitere Analogie angefügt, jener zu Europa und im Speziellen zu Italien. Die letzte Frage an die Studenten ist, ob sie sich selbst als Orest fühlen können, ob sie also bereit sind, sich in das Bild zu fügen, welches der Film von ihnen zeichnet.

Der Schwenk von der Leinwand auf die Studentengruppe stellt auf eine weitere, eine zweite Weise eine Verbindung nach Italien her. Nicht nur der Ortswechsel, den der Film vollführt, bezieht ihn auf das Hier und Jetzt des europäischen Publikums.¹⁴⁴ Indem er selber zwischenzeitlich zum Film im Film wird, einen diskursiven Ebenenwechsel, einen Wechsel von der Projektion in den Projektionssaal vornimmt, verweist er direkt auf seine eigene Rezeptionssituation. In einem Akt, der dem In-die-Kamera-Sprechen gleichkommt, adressiert er die Zuschauer. Ihre Position deckt sich mit derjenigen der Studenten, die als Stellvertreter fungieren (so wie Ninetto Davoli in *PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ*, vgl. II.2). An die Studentengruppe nämlich, und nicht an die Zuschauer, richtet sich das Voice-over, wie sich allmählich herausstellt.

Ein zweites Mal unternimmt der Film diese Operation durch Montage. Von den Aufnahmen aus dem Inneren eines Gerichtssaals in Daressalam springt er erneut zu den Studenten in Rom. Wie zuvor schwenkt die Kamera von der Leinwand auf die jungen Männer im Auditorium. Wieder haben sie scheinbar soeben die vorangegangenen Bilder vorgeführt bekommen. Über die Leinwand sind die leeren

¹⁴⁴ Der Film war zunächst für das italienische Fernsehen vorgesehen, für ein italienisches, intellektuelles Publikum also konzipiert. Nach einer Uraufführung in Cannes 1970 jedoch verliert die RAI das Interesse an einem Kauf des Films. Vgl. Roberto Chiesi, „Pasolini e la ‚nuova forma‘ di Appunti per un’Orestide africana“, in: ders. (Hg.), *Appunti per un’Orestide africana di Pier Paolo Pasolini*, Bologna: Cineteca di Bologna 2008, S. 11.

Sitzreihen des Tribunals in die Sitzreihen der Studenten gespiegelt. Diese werden zu Angeklagten und Zuschauern des symbolischen Prozesses der Orestie: Durch die Einsetzung des Areopags als erstes menschliches Gericht wird göttliches Recht von menschlichem abgelöst: ein weiteres Bild, das für einen Säkularisierungsvorgang entsteht. Der Prozess endet mit einem Freispruch für Orest, Athene versöhnt jedoch die Erynnyen und wandelt sie um zu Eumeniden. Sie werden also nicht gebannt, vielmehr in die neue Ordnung eingegliedert, indem ihnen ein Ehrenplatz in der neuen Stadt eingeräumt wird. Ihr Fort- oder Nachleben entspricht dem des mythischen Zentauren in MEDEA. Die Verwandlung der Erynnyen zu Eumendien übersetzt der Film auf zwei alternative Weisen: in den afroamerikanischen Jazz, im gesungenen Teil der Orestie, als Beiordnung westafrikanischer Elemente in europäische Musik; sowie in die Tänze am Ende des Films, die aus ihrem rituellen Kontext gelöst zu weltlichem Vergnügen weiter praktiziert werden.

SCHLUSS

Die letzten Bemerkungen möchten das Vorausgegangene nicht so sehr abschließen, als mehr daran anschließen. Es mag keinen Anlass geben, in Pasolini einen Propheten zu sehen, er war in jedem Fall ein sehr aufmerksamer Beobachter seiner Zeit. Seine Prognosen sind in erster Linie Diagnosen. Auch heute noch, ein halbes Jahrhundert später, da man von Industrialisierung und Fordismus als Phänomene spricht, die längst der Vergangenheit angehören, haben die Filme etwas von ihrer Aktualität und Relevanz bewahrt.

Wenn sich Pasolini auf der Suche nach einer widerständigen Kultur in die Armenviertel von Rom und der Welt begibt, dann kommt er damit in keinsten Weise einem konkreten politischen Zukunftsideal näher. Vielmehr flüchtet er sich in Zeichen gegen die Kultur der herrschenden Klasse. Darin verbirgt sich auch ein Großteil der Problematik seiner Positionen. Vor dem Hintergrund des kulturpolitischen Kampfes schlägt er sich auf die Seite der Barbarei, zur Hinterfragung der Säkularisierung und Aufklärung, und rückt so in die – unbeabsichtigte – Nähe von religiösem Fanatismus. Ein weiteres zentrales Problem, das sich aus seinem Denken nicht herauskürzen lässt, und dessen er sich stets bewusst ist, liegt darin, einerseits die miserablen Lebensumstände armer Bevölkerungsgruppen zu kritisieren, andererseits jedoch für die Aufrechterhaltung der Strukturen einzutreten, aus denen sie entstehen, da er gerade in der Armut den Ursprung ihrer Unschuld sieht. Doch nicht um die Auflösung aller Probleme ist es zu tun. Vielmehr um die Aufrechterhaltung der Differenzen.

Der Baukörper einer Stadt kann aus einer bestimmten politischen Ideologie hervorgegangen sein, als Ausdruck dieser konzipiert sein, er kann jedoch umgekehrt kein Garant für deren Aufrechterhaltung sein, er kann diese Ideologie nicht aus sich heraus hervorbringen oder reproduzieren. Dennoch trägt die Form der Stadt die Inschrift der Gesellschaft, von welcher sie hervorgebracht wurde, in sich. Sie ist als solche ablesbar.

Die Form der Stadt und ihre Wahrnehmung sind eng miteinander verquickt, wie diese Arbeit an der Untersuchung von Pasolinis Filmen versucht zu zeigen. Das Medium Film bietet sich als Ausgangspunkt einer Reflexion dieses Zusammenhangs an. Es kommt ihr entgegen, da seine bewegten Bilder wie kaum ein anderes Medium dazu imstande sind, die Form der Stadt mit deren Gebrauch zusammenzuführen.¹⁴⁵ Oder anders ausgedrückt: Im Kino wird der Zusammenhang zwischen dem Bild der Stadt als *image* (mentales Bild) und dem Bild der Stadt als fotografische Darstellung besonders deutlich.

Wenn Pasolini 1963 versucht, mit *COMIZI D'AMORE* den gesellschaftlichen Wandel des Landes anhand seiner Gegensätze zu skizzieren, so offenbart das gesammelte Material vor allem die Dominanz der hegemonialen Kultur an beiden Enden des gesellschaftlichen Spektrums. Zu ihrer Sexualmoral befragt entsprechen bildungsbürgerliche Frauen am Lido von Venedig mit ihren Antworten in gleichem Maße gesellschaftlichen Normen wie ein Bauer in Kalabrien. Die eigentliche Überraschung seiner Recherchefahrt durch das Land stellen die jungen Mädchen in sizilianischen Dörfern oder eine Tochter emilianischer Bauern dar. Sie entsprechen weder dem patriarchischen Wertesystem, noch stehen sie unter dem Einfluss der Massenkultur. In diesen Antworten blitzt das auf, was Gramsci als *buon senso* bezeichnet. In den Gefängnisheften notiert er die Unterscheidung zwischen *senso comune* und *buon senso*, wie sie Alessandro Manzoni in seinem Roman *I Promessi Sposi* macht.¹⁴⁶ Gramsci versteht den *senso comune* als spontane Philosophie der Volksmenge und den *buon senso* als dessen „gesunden Kern“.¹⁴⁷

Mit dem archaischen Bild der neuen Stadt arbeiten Pasolinis Filme der kulturellen Gleichmachung und der „falschen Toleranz“¹⁴⁸ der Konsumkultur entgegen. Mit dem in ihnen angelegten Anachronismus erhalten sie eine Kultur der Unterschiede aufrecht. In der expandierenden Großstadt ordnen sie das Widerständige des *buon*

145 Vgl. Massimo Casavola, „La città neorealista“ in: Marco Bertozzi (Hg.), *Il cinema, l'architettura, la città*, Rom: Editrice Librerie Dedalo 2001, S. 124.

146 Vgl. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Bd. II, Turin: Einaudi² 1975, S. 949.

147 Vgl. Thomas Barfuss, Peter Jehle, *Antonio Gramsci zur Einführung*, Hamburg: Junius 2014, S. 36–38, sowie http://www.inkrit.de/e_inkritpedia/e_maincode/doku.php?id=g:gesunder_menschenverstand.

148 Vgl. Pier Paolo Pasolini, „Gli Italiani non sono più quelli“, in: ders., *Scritti corsari*, Mailand: Garzanti 2008, S. 40. (Orig. *Corriere della Sera*, 10.6.1974)

senso der unterprivilegierten Bevölkerungsteile der dominanten Kultur der neuen Mittelschicht bei, im Sinne einer Transformation der Erynnien in Eumeniden (vgl. vorangegangenes Kapitel). Den aus der Stadt Gebannten wird wieder ein Platz in derselben zugestanden, sie erhalten mit den Filmen ein Recht auf die Teilnahme am städtischen Leben im Sinne Lefebvres.¹⁴⁹

Ähnlich wie Henri Lefebvre, der in unmittelbarer Nachbarschaft zu seiner südfranzösischen Geburtsstadt Navarrenx die Errichtung der Retortenstadt aus bis zu zwölfstöckigen Wohnanlagen mit emotionaler Anteilnahme erlebte, hatte Pasolini eine persönliche Bindung sowohl zu Orte als auch zu Sabaudia.¹⁵⁰ Unweit der Stadt Orte befand sich sein Rückzugsort, der mittelalterliche Turm von Chia, und auch in Sabaudia hatte er zusammen mit seinem Freund Moravia ein Haus am Meer erworben.¹⁵¹ Er liest die Gründungsstadt gegen die Intention ihrer Erbauer. Er zeigt, wie sich trotz ihres Ursprungs im Faschismus, dessen Ziel die Schaffung eines neuen Menschentypus war, die alten Strukturen einer ländlichen Kleinstadt darin erhalten haben.

In dieser Kultur des Unterschieds ergibt sich keine Auflösung der Probleme, die die Industrialisierung mit sich bringt. So endet der Film *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA* mit den Worten:

„Wie also schließen? Nun, einen letzten Schluss gibt es nicht, er bleibt aus. Eine neue Nation ist geboren, ihre Probleme sind unendlich. Aber die Probleme werden nicht gelöst, sie werden gelebt. Und das Leben ist langsam. Das Fortschreiten Richtung Zukunft hat keine dauerhaften Lösungen.“¹⁵²

149 Lefebvre spricht von einem „transformed and renewed right to urban life“, Henri Lefebvre, *Writings on Cities*, Eleonore Kofman, Elizabeth Lebas (Hg.), Oxford: Blackwell Publishers 1996, S. 158.

150 Vgl. das Vorwort der Herausgeber in Henri Lefebvre, *Writings on Cities*, S. 14.

151 Vgl. Roberto Chiesi, „Pasolini dal dialogo al monologo. Comizi d'amore (1964), La forma della città (1974) e la trasformazione dell'Italia“, *Diari di Cineclub*, Nr. 7, 5. Juni 2013, <http://pasolinipuntonet.blogspot.co.at/2013/06/pasolini-dal-dialogo-al-monologo-di.html>, Zugriff am 2. März 2014.

152 „Ma come concludere? Ebbene, la conclusione ultima non c'è, è sospesa. Una nuova nazione è nata, i suoi problemi sono infiniti, ma i problemi non si risolvono, si vivono. E la vita è lenta. Il procedere verso il futuro non ha soluzioni di continuità.“

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer¹⁸ 2009.
- Bachmann, Gideon, „La perdita della realtà e il cinema inintegrabile“, Interview mit Pier Paolo Pasolini vom 13. September 1974, in: Luciano De Giusti (Hg.), *Il cinema in forma di poesia*, Pordenone: Cinemazero, 1979, S. 152–161.
- Barfuss, Thomas; Jehle, Peter, *Antonio Gramsci zur Einführung*, Hamburg: Junius 2014.
- Bazin, André, „Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“ in: ders., *Was ist Film?*, hg. von Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag² 2009, S. 295–326.
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Beck⁷ 2011.
- Berlinguer, Giovanni; Della Seta, Piero, *Borgate di Roma*, Rom: Editori Riuniti 1960.
- Bertozzi, Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venedig: Marsilio 2008.
- Betti, Laura; Gulinucci, Michele (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Rom: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini 1991.
- Biondillo, Gianni, *Pasolini. Il corpo della città*, Mailand: Unicopli 2001.
- Bodenschatz, Harald; Spiegel, Daniela, *Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien*, Harald Bodenschatz (Hg.), mit Beiträgen von Uwe Altrock, Lorenz Kirchner und Ursula Petz, Berlin: DOM publishers 2011.

- Brunetta, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da „Roma città aperta“ a „I soliti ignoti“*, Bari: Laterza 2009.
- Casavola, Massimo, „La città neorealista“, in: Marco Bertozzi (Hg.), *Il cinema, l'architettura, la città*, Rom: Dedalo 2001, S. 123–131.
- Cerami, Vincenzo, „La trascrizione dello sguardo“, in: Walter Siti, Walter Zabagli (Hg.), *Pasolini. Per il cinema*, Bd. 1, Mailand: Mondadori 2001, S. XXV–XLVI.
- Chiesi, Roberto, „Lo sguardo di Pasolini. La forma della città, un film di Pier Paolo Pasolini e Paolo Brunatto“, <http://www.parol.it/articles/pasolini.htm>, Zugriff am 26. Februar 2010.
- Ders., „Pasolini dal dialogo al monologo. Comizi d'amore (1964), La forma della città (1974) e la trasformazione dell'Italia“, *Diari di Cineclub*, Nr. 7, 5. Juni 2013, <http://pasolinipuntonet.blogspot.co.at/2013/06/pasolini-dal-dialogo-al-monologo-di.html>, Zugriff am 2. März 2014.
- Ders., „Pasolini e la ‚nuova forma‘ di Appunti per un'Orestide africana“, in: ders. (Hg.), *Appunti per un'Orestide africana di Pier Paolo Pasolini*, Bologna: Cineteca di Bologna 2008.
- Comolli, Jean-Louis; Fieschi, Jean-André; Guégan, Gérard, „Parlons de Pierrot“ in: Alain Bergala (Hg.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1. 1950–1984*, Paris: Cahiers du cinéma 1998, S. 246.
- Contini, Gianfranco, „Testimonianza per Pier Paolo Pasolini“, in: Anna Panicali, Sergio Sestini (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Testimonianze*, Florenz: Nuova Salani 1982, S. 13–15.
- De Santi, Gualtiero, *Vittorio De Sica*, Mailand: Il Castoro Cinema 2003.
- Doll, Bernhard, „An den verseuchten Tümpeln der Peripherie. Architektur und Landschaft in den Filmen Pasolinis“, in: Christoph Klimke (Hg.), *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*, Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 70–77.

Edgerton, Samuel Y., *Die Entdeckung der Perspektive*, München: Fink 2002; (Orig. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York: Basic Books 1975)

Faldini, Franca; Fofi, Goffredo (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Lichter der Vorstädte*, Hofheim: Wolke 1986.

Ferrarotti, Franco, *Roma da capitale a periferia*, Rom: Laterza³ 1973.

Ginsborg, Paul, *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943–1988*, London: Penguin Books 1990.

Gorfinkel, Elena; Rhodes, John David, „Introduction: The Matter of Places“, in: dies. (Hg.), *Taking Place: location and the moving image*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2011, S. VII–XXIX.

Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, Turin: Einaudi² 1975.

Halliday, Jan, *Pasolini über Pasolini*. Wien: Folio 1995.

Häußermann, Hartmut, „Die fordistische Stadt“, <http://www.bpb.de/politik/grundfragen/deutsche-verhaeltnisse-eine-sozialkunde/138639/die-fordistische-stadt>, Zugriff am 12.12.2014.

Insolera, Italo, *Roma moderna*, Turin: Einaudi 1976.

Jehle, Peter, „Gesunder Menschenverstand“, in: *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*, http://www.inkrit.de/e_inkritpedia/e_maincode/doku.php?id=g:gesunder_menschenverstand, Zugriff am 8.12.2014.

Joubert-Laurencin, Hervé, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris: Cahiers du cinéma 1995.

Kostof, Spiro, *Das Gesicht der Stadt. Geschichte städtischer Vielfalt*, Frankfurt a. M.: Campus 1992;

Lasi, Giovanni, „La ripresa di Roma“, in: Michele Canosa (Hg.), *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Bologna: Cineteca di Bologna 2006, S. 40–114.

- Lefebvre, Henri, *Die Revolution der Städte*, München: List 1972.
- Ders., *Writings on Cities*, Eleonore Kofman, Elizabeth Lebas (Hg.), Oxford: Blackwell Publishers 1996.
- Löw, Martina, *Soziologie der Städte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Lynch, Kevin, *Das Bild der Stadt*, Basel: Birkhäuser² 1989.
- Mancini, Michele; Perretta, Giuseppe (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Rom: Theorema² 1982.
- Mattioli, Aram; Steinacher, Gerald (Hg.), *Für den Faschismus bauen. Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis*, Zürich: Orell Füssli 2009.
- Micciché, Lino, *Pasolini nella città del cinema*, Venedig: Marsilio 1999.
- Minas, Günter, „Ein Fresko auf einer großen Wand ...“. Die Bedeutung der Malerei für die Filmarbeit Pasolinis“, in: Christoph Klimke (Hg.), *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*, Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 51–69.
- Moravia, Alberto, „Nella Venezia Beduina. Telleri di Maria Teresia“, in: Enzo Siciliano (Hg.), *Alberto Moravia. Viaggi. Articoli 1930–1990*, Mailand: Bompiani 1994. (Orig. *Corriere della Sera*, 3. Februar 1963)
- Pantenburg, Volker, „Back and Forth. Anmerkungen zum horizontalen Kameranähen“, in: Pirkko Rathgeber, Nina Steinmüller (Hg.), *BildBewegungen/ImageMovements*, München: Fink 2013, S. 159–177.
- Pasolini, Pier Paolo, „Italia nostra‘ non otterrà nulla“, Giovanni Falaschi (Hg.), *I dialoghi*, Rom: Editori Riuniti 1992, S. 600–601. (Orig. *Il caos* 12, 22. März 1969)
- Ders., „9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione“ in: ders., *Scritti corsari*, Mailand: Garzanti 2008, S. 22–25.
- Ders., „Confessioni tecniche“, in: Walter Siti, Walter Zabagli (Hg.), *Pasolini. Per il cinema*, Bd. 2, Mailand: Mondadori 2001, S. 2768–2781.

- Ders., „Il fronte della città“, in: ders., *Storie della città di Dio*, Walter Siti (Hg.), Turin: Einaudi 1995.
- Ders., „Sfogo per ‚Mamma Roma‘“, *Vie nuove* 40, 4. Oktober 1962, zitiert aus ders., *I dialoghi*, Giovanni Falaschi (Hg.), Rom: Editori Riuniti 1962, S. 302–307.
- Ders., „Sopralluoghi o La ricerca dei luoghi perduti“, in: Michele Mancini, Giuseppe Perretta (Hg.), *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Rom: Theorema² 1982, S. 3–34.
- Ders., *Empirismo eretico*, Mailand: Garzanti³ 2000.
- Ders., *Il padre selvaggio*, Turin: Einaudi³ 1975.
- Ders., *Le poesie*, Mailand: Garzanti 1975.
- Pehnt, Wolfgang, *Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1983.
- Pichler, Barbara; Pollach, Andrea (Hg.), *Moving landscapes. Landschaft und Film*, Wien: Synema 2006.
- Rancière, Jacques, *Politik der Bilder*, Berlin: Diaphanes 2005.
- Restivo, Angelo, *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham: Duke University Press 2002.
- Rhodes, John David, *Stupendous, Miserable City*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007.
- Ringbom, Sixten, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk: Davaco² 1984.
- Schieder, Wolfgang, „Merkmale faschistischer Urbanisierungspolitik in Italien 1922–1943“, in: Friedrich Lenger, Klaus Tenfelde (Hg.), *Die europäische Stadt im 20. Jahrhundert. Wahrnehmung, Entwicklung, Erosion*, Köln: Böhlau 2006, S. 158–170.

- Schwenk, Bernhard, „The Chosen Image“, in: ders., Michael Semff (Hg.), *P. P. P. – Pier Paolo Pasolini*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 41–49.
- Sennett, Richard, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2009.
- Siti, Walter; Zabagli, Walter (Hg.), *Pasolini. Per il cinema*, Mailand: Mondadori 2001.
- Spiegel, Daniela, „Die neuen Städte in den Pontinischen Sümpfen. Zu Stein gewordene Architekturpolemik des Faschismus“ in: A. Mattioli, G. Steinacher (Hg.), *Für den Faschismus bauen. Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis*, Zürich: Orell Füssli 2009, S. 111–136.
- Steimatsky, Noa, *Italian Locations. Reinhabiting the Italian past*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008.
- Dies., „The Cinecittà Refugee Camp (1944–1950)“, in: *October* 128, März 2009, MIT Press, S. 23–50,
<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2009.128.1.22#.VI77vScQOHk> (Zugriff am 10.12.2014).
- Trento, Giovanna, *Pasolini e l’Africa, l’Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell’Africa postcoloniale*, Mailand: Mimesis 2010.
- Veyne, Paul, *Glaubten die Griechen an ihre Mythen? Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Viano, Maurizio, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*, Berkeley: University of California Press 1993.
- Virilio, Paul, „Die Auflösung des Stadtbildes“, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp⁷ 2012.

Weis, Marc, „Ah Longhi, greifen Sie ein! – Pasolinis frühe Filme zwischen Realismus und Kunstinterpretation“ in: Giuseppe Zigaina, Christa Steinle (Hg.), *P. P. Pasolini. Oder die Grenzüberschreitung*, Venedig: Marsilio 1995, S. 193–221.

Zanoli, Anna, „Introduzione a ‚Pasolini e ... la forma della città‘“, in: Fabio Francione (Hg.), *Pasolini sconosciuto*, Alessandria: Falsopiano 2010, S. 157–164.

FILMVERZEICHNIS

ACCATTONE (1961, R: Pier Paolo Pasolini)
 AI MARGINI DELLA METROPOLI (1953, R: Carlo Lizzani)
 APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA (1968, R: Pier Paolo Pasolini)
 APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA (1970, R: Pier Paolo Pasolini)
 COMIZI D'AMORE (1963, R: Pier Paolo Pasolini)
 EDIPO RE (1967, R: Pier Paolo Pasolini)
 EUROPA '51 (1952, R: Roberto Rossellini)
 IL DECAMERON (1970, R: Pier Paolo Pasolini)
 IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (1973, R: Pier Paolo Pasolini)
 IL VANGELO SECONDO MATTEO (1963, R: Pier Paolo Pasolini)
 LA DOLCE VITA (1960, R: Federico Fellini)
 LA NOTTE (1961, R: Michelangelo Antonioni)
 LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928, R: Carl Theodor Dreyer)
 LA PRESA DI ROMA (1905, R: Filoteo Alberini)
 LA RICOTTA (Episode aus RoGoPaG) (1962, R: Pier Paolo Pasolini)
 LA TERRA VISTA DALLA LUNA (Episode aus Le Streghe) (1966, R: Pier Paolo Pasolini)
 LADRI DI BICICLETTE (1948, R: Vittorio de Sica)
 LE AMICHE (1955, R: Michelangelo Antonioni)
 LE MANI SULLA CITTÀ (1963, R: Francesco Rosi)
 LE MURA DI SANA'A (1974, R: Pier Paolo Pasolini)
 LE NOTTI DI CABIRIA (1957, R: Federico Fellini)
 MAMMA ROMA (1962, R: Pier Paolo Pasolini)
 MEDEA (1969, R: Pier Paolo Pasolini)
 PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ (1974, R: Paolo Brunatto)
 PIERROT LE FOU (ELF UHR NACHTS, 1965, R: Jean-Luc Godard)
 ROMA CITTÀ APERTA (1945, R: Roberto Rossellini)
 SOPRALLUOGHI IN PALESTINA (1964, R: Pier Paolo Pasolini)

TEOREMA (1968, R: Pier Paolo Pasolini)

UCCELLACCI E UCCELLINI (1965, R: Pier Paolo Pasolini)

WIE MAN SIEHT (1986, R: Harun Farocki)

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abbildung 1	Piero della Francesca „Ritrovamento delle tre croci e verifica della vera Croce“.
Abbildung 2	Raibolini, „La Sacra Conversazione“.
Abbildung 3	Filmstill, aus: Paolo Brunatto, PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ, http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-34aa652a-fe3e-4ba3-871f-5a8ac3546fe8.html
Abbildung 4 und 5	Filmstills, aus: LE MURA DI SANA'A, 14 Minuten, Italien 1970, DVD RARO VIDEO 2005.
Abbildung 6	Filmstill, aus: AI MARGINI DELLA METROPOLI, 88 Minuten, Italien 1952, TV-Austrahlung von 2007, ARD.
Abbildung 7	Filmstill, aus: ROMA CITTÀ APERTA, 93 Minuten, Italien 1945, DVD Kinowelt Home Entertainment 2006.
Abbildung 8, 10, 11	Filmstills, aus: MAMMA ROMA, 102 Minuten, Italien 1962, DVD Kinowelt Home Entertainment 2005.
Abbildung 9	Filmstill, aus: LA DOLCE VITA, 167 Minuten, Italien 1960, DVD Kinowelt Home Entertainment 2005.
Abbildung 12	Filmstill, aus: MEDEA, 110 Minuten, Italien 1969, DVD RARO VIDEO 2005.
Abbildung 13 und 14	Filmstills, aus: APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA, 73 Minuten, Italien 1970, DVD Cineteca di Bologna 2009.

Danksagung

Ich möchte mich von ganzem Herzen bei allen bedanken, die an der Entstehung dieser Arbeit beteiligt waren. Im Besonderen danke ich Elisabeth Büttner, Vrääth Öhner, Roberto Chiesi, Arianna Marino, Thomas Ganzberger und Katharina Mayer, Dani und Jakob, und nicht zuletzt meinen Eltern.

ANHANG

Abstract in deutsch

Die Auflösung des alten Stadtbildes der europäischen Stadt seit dem 19. Jahrhundert und die Darstellung desselben im Kino sind eng miteinander verwoben. Zentraler Gegenstand der Arbeit ist der Wandel des Stadtbildes im Spiegel des filmischen Werkes von Pier Paolo Pasolini. In anachronistischer Verfahrensweise und mit der Hilfe der frühen Renaissance-Malerei holt der Filmemacher das alte Bild der Stadt in die Gegenwart. Das filmische Bild dient ihm als Mittel einer Politik, die das Archaische im sich rasch modernisierenden und säkularisierenden Nachkriegsitalien vor seinem Untergang bewahren will. Ausgangspunkt sind die beiden Filme *PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ* (1974, R: Paolo Brunatto), der der Arbeit ihren Titel gibt, sowie *LE MURA DI SANA'A* (1974, R: Pier Paolo Pasolini). An ihnen werden zunächst einige Überlegungen entwickelt, die dann im Hinblick auf Pasolinis römische Filme einerseits (exemplarisch an *MAMMA ROMA*), sowie im Hinblick auf seine mythologischen Filme andererseits (exemplarisch an *MEDEA* und *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA*) ausgeführt werden.

Abstract in english

The dissolution of the ancient city image of the European city since the 19th century and the depiction of the same in the cinema are closely intertwined. The central subject of this thesis is the change of the cityscape in the mirror of the cinematic work of Pier Paolo Pasolini. Anachronistically and with the help of the early Renaissance painting, the filmmaker brings the old image of the city into the present. The cinematic image serves him as an instrument of policy that seeks to preserve the archaic in rapidly modernizing and secularizing postwar Italy before its demise. The

documentary PASOLINI E ... LA FORMA DELLA CITTÀ (1974, directed by Paolo Brunatto), that gives the work its title, as well as LE MURA DI SANA'A (1974, directed by Pier Paolo Pasolini) are the starting point. From those at first some considerations are developed, which are then applied in terms of Pasolini's Roman films (illustrated with MAMMA ROMA) on one hand, as well as in terms of its mythological films (illustrated with MEDEA and APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA) on the other hand.

Lebenslauf

Alexander Bayer
geboren in Hanau am 11.11.1984

Schulbildung und Studium

Seit 10/2013	Studium der Romanistik (Italianistik) an der Universität Wien
Seit 10/2006	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
04/2005 – 09/2006	Studium Medien und Kommunikation an der Universität Passau
07/2004	Allgemeines Abitur am Kronberg-Gymnasium Aschaffenburg, altsprachlicher Zweig

Auslandsaufenthalt

9/2009 – 2/2010	ERASMUS-Semester an der Università di Bologna
-----------------	--