

**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater  
**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 27 (1975)  
**Heft:** 22  
  
**Nachruf:** Menschlichkeit im Widersprüchlichen : zum Tode von Pier Paolo Pasolini  
**Autor:** Jaeggi, Urs

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 18.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

---

# KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

---

## Menschlichkeit im Widersprüchlichen

*Zum Tode von Pier Paolo Pasolini*

I.

Es ist bezeichnend für die Persönlichkeit und das Werk des Schriftstellers und Filmschaffenden Pier Paolo Pasolini, dass er einen Film über Paulus plante, der die scheinbare Widersprüchlichkeit des Apostels aufzeigen sollte. Stärke, Vitalität, Selbstsicherheit und Fanatismus waren in dieser Figur ebenso vereint wie Demut, Krankheit, Schwäche und Qual. Es musste Pasolini, in dessen Person sich Widersprüchliches in diesem Sinne auch zusammenfand, gereizt haben, einen Menschen mit einem derart breiten Spektrum an Eigenschaften darzustellen. *«Bestemmia» (Fluch)* kam indessen nicht mehr zustande: Pasolini wurde von einem jungen Mann umgebracht. Er ist im Alter von 53 Jahren gestorben.

Pier Paolo Pasolini hat es seinen Freunden und Feinden nie leicht gemacht. Er verärgerte jene, die ihn auszeichneten, enttäuschte die, die ihn und sein Werk in eine bestimmte Richtung festlegen wollten. Den Verfechtern und Bewahrern seiner Meinung nach festgefahrener und verlogener Normen im weltlichen wie im kirchlichen Bereich war er ein hartnäckiger Gegner, weil sein Rütteln an den Grundfesten Substanz hatte. Die Schocks, die er immer wieder auslöste, entsprangen der Totalität seines Wesens, das keine Kompromisse kannte; auch nicht dort, wo sie ihm seine Verehrer zubilligten, als sie mit seinen Werken nicht mehr einverstanden waren. Pasolinis Suche nach der ganzen Wahrheit – sie führte über den Weg der Darstellung der Wirklichkeit – kannte weder die Einschränkung oder das Arrangement. Er war Marxist, aber nie Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens, der er zuwenig zuverlässig war und mit der er sich verkrachte. Er war Christ, doch die Normen der römischen Kirche waren ihm zu eng, und er überwarf sich mehr als einmal mit ihr. Er befasste sich ernsthaft und intensiv mit der Psychoanalyse Freuds, ohne darin die letzte Wahrheit zu finden. Und weil Pasolini so leicht nicht ein- und zuzuordnen war, wurde er immer wieder missverstanden: von Jean Améry etwa, der in einer eingehenden und tiefempfundenen Würdigung Pasolinis 1972 den Film *«Decamerone»* als ein offensichtliches Zugeständnis des Regisseurs an die «Marktanforderungen» und demzufolge als einen Fehlgriff bezeichnete.

Doch gerade *«Decamerone»*, *«Canterbury Tales»* und *«Il fiore delle mille e una notte»* sind Beispiele der Kompromisslosigkeit im Schaffen Pasolinis. Er, der mehr und mehr erkennen musste, dass seine Filme, die er als Aufschrei für die Entrechteten und Verlorenen verstand, bloss mehr von einem intellektuellen Publikum verstanden werden konnten, suchte die geistige Entkrampfung, flüchtete ins pralle Leben, wollte es mit allen Sinnen einfangen. Doch seine Trilogie der Verfilmung erotischer Weltliteratur wurde mehr als bildhafte Wiedergabe grossartiger Erzählkunst, mehr als ein Einfangen archaischer Lebensweise, die Pasolini wie alle von ihm verfochtenen Ideen mit dem Nimbus des Sakralen versah. Sie wurde zum Kampfruf wider die Unterdrückung des Lebens und der Sexualität, gegen die sich der Autor mit der ihm eigenen Kompromisslosigkeit auflehnte. Es mischte sich missionarischer Eifer in die ursprüngliche Absicht, der eben abgeschüttelten Verkrampfung folgte eine neue. Wer Pasolini in seinen letzten Lebensjahren begegnete, spürte, wie sehr sich der Regisseur durch die Ablehnung seiner Trilogie betroffen fühlte, wie stark ihn das Missverständnis quälte: Nicht die Verlockung des grossen Geldes hat Pasolini zur umstrittenen Trilogie bewegt. Es war vielmehr der Versuch, Leben und Wirklichkeit einzufangen, ein Anliegen, das sein ganzes Werk durchzieht.



Mensch und Werk in seinem Widerspruch: Pier Paolo Pasolini als Maler Giotto im «Decameron»

## II.

Pasolinis filmisches Schaffen wird in einigen Jahren kaum an seiner Trilogie gemessen werden, so wenig wahrscheinlich wie am soeben fertiggestellten Film «*Salò oder Die 120 Tage von Sodom*», in welchem Kritik am Faschismus durch das Mittel der Pornographie geübt werden soll. Aber es wäre grundsätzlich falsch, diese Werke ausserhalb seines Filmschaffens, gewissermassen isoliert als Ausdruck einer Zeit der schöpferischen Krise oder eines Abstechers in den schieren Kommerz zu beurteilen. Man mag zu diesen Filmen stehen, wie man will: Sie bleiben integrierter Bestandteil jener Suche nach Wirklichkeitsdarstellung, die Pasolini beherrscht hat. «Mein einziges Idol ist die Wirklichkeit», hat Pasolini einmal gesagt. «Wenn ich auch Filmschaffender geworden bin, dann darum, weil ich die Realität nicht durch Symbole, d. h. Worte ausdrücken möchte, sondern es vorziehe, die Wirklichkeit durch die Realität wiederzugeben, was mir allein der Film gestattet.» Diese Worte führen unweigerlich zurück zu Pasolinis ersten Filmen, zu «*Accattone*» (1961) und «*Mamma Roma*» (1962), die von einem bitteren Realismus beherrscht werden, führen zurück aber auch zu Romanen wie «*Ragazzi di vita*» und «*Una vita violenta*», in denen die Grundsteine zum filmischen Schaffen gelegt wurden. Es hiesse nun wiederum, Pasolini falsch zu verstehen, wollte man den von ihm angestrebten Realismus einfach als eine Darstellung des Sichtbaren begreifen. Es gehört zur Komplexität der Erscheinung Pasolinis, dass sein Wirklichkeitsbegriff zum Sicht- und Greifbaren die Ebene des Geistigen, Emotionalen Unterbewussten und Mystischen hinzufügt. Das macht sich bereits in seinen ersten Filmen bemerkbar und ist weitgehend Grund dafür, dass «*Accattone*» und «*Mamma Roma*» dem Neorealismus neue Impulse verlieh und andere Wege wies. Die Helden – Vertreter aus dem Milieu des Proletariats, der Asozialität und des Prostituententums, dem sie auswegslos verhaftet blei-

ben – sind nicht nur präzise beschrieben und in ihrer Umgebung genau situiert, sie werden in der Passion, die sie durchlaufen, auch zu sakralen Figuren. Die ungeheure Provokation des Evangeliums, das nicht für die Gerechten und schon gar nicht für die Selbstgerechten, sondern für die Schwachen und die Gefallenen da ist, findet in Pasolinis frühen Werken schon seinen Niederschlag.

### III.

Die Kirchen – gleichgültig ob katholisch oder protestantisch – werden sich dem Werk Pasolinis immer in besonderer Weise annehmen müssen. Nicht nur deshalb, weil sich der Regisseur für Christus und seine Botschaft interessierte und mit «*Il vangelo secondo Matteo*» (1964) eine Christus-Verfilmung inszenierte, deren Ernsthaftigkeit und Ehrlichkeit bisher unerreicht blieb. Es ist vielmehr noch das soziale Engagement der Filme und Bücher des Italieners, die zur Auseinandersetzung auffordern. Es hat seine Wurzeln wohl auf der einen Seite im Marxismus, dann aber unverkennbar auch im Christentum. Pasolini, der sich «als Marxisten im ursprünglichen Sinne» verstand, sah keine Unvereinbarkeit zwischen dieser Weltanschauung und der christlichen Auffassung von der Liebe. Was den festgefahrenen Ideologen auf beiden Seiten schweres Kopfzerbrechen bereitete und auf einhellige Ablehnung stösst, erweist sich bei offener Betrachtungsweise als interessanter Ausgangspunkt zur Diskussion, wobei sich herausstellt, dass der soziale Aspekt, aber auch die Glaubensfrage in christlicher Religion wie in marxistischer Weltanschauung bei Pasolini als verbindendes Element erscheint. Vor allem im «Matthäus-Evangelium», in dem der sozialrevolutionären Seite Christi breit und etwas allzu einseitig Raum gegeben wird, kommt dies zum Ausdruck. Nun darf aber nicht übersehen werden, dass gerade die soziale Komponente wesentlicher und nicht wegzudenkender Bestandteil christlicher Ethik ist, diese allerdings nicht alleinige Trägerschaft in Anspruch nehmen kann. Gerade Pasolini hat dies sichtbar gemacht, indem er in Filmen wie «*Edipo Re*» (1967) und «*Medea*» (1969) die klassische Tragödie zur Durchschaubarmachung eines von sozialer Denkart geprägten Gegenwartsverständnisses der Welt und des Menschen benützte.

In schönster und reinsten Form kommt die Symbiose von Christentum und marxistischer Weltanschauung, wie sie Pasolini sah, in «*Teorema*» (1968) zum Tragen: in einem Film, der die These von der Veränderbarkeit des Menschen und der notwendigen Wandlung der Eigentums- und Besitzverhältnisse postuliert, der die Entfremdung und Isolation der Individuen einer bourgeoisen Gesellschaft scharf aufzeichnet, dann aber auch zeigt, wie es durch die Einwirkung eines fremden (göttlichen?) Gastes zur Auflösung der Erstarrung kommt, zur Wandlung, die in die Krise, aber auch zur Gnade führt. «*Teorema*», obschon tief pessimistisch, weil die vom charismatischen Jüngling heimgesuchte Familie das Geschenk der totalen, neuen Kommunikation nicht anzunehmen versteht, ist ein Film der Hoffnung – zumindest für die Armen, die Entmündigten: Er endet in der Wüste, die für Pasolini in all seinen Filmen nicht ein Ort des Schreckens oder des Todes, sondern des Anfangs ist. Hier ist der Mensch ganz auf sich selber zurückgeworfen, der Neubesinnung ausgesetzt. Aus der Wüste wächst neues Leben, archaisch und rein. Hier sucht Paolo, nachdem er sich aller seiner Dinge entledigt, sich also auf die Stufe der Armen begeben hat, jenes Subproletariates, dem Pasolini allein Gnade verheisst, mit einem wilden Schrei – Ausdruck der Sprachfindung – neue Kommunikation.

### IV.

Pasolini hat seine Anliegen und seine Meinungen immer unorthodox verfochten. Er entzog sich mit seinem Werk nicht nur einer Einordnung, sondern in einem immer grösseren Ausmasse auch der Kritik und dem bequemen Publikum. Er wurde verehrt und gleichzeitig gehasst, im Lob wie in der Ablehnung missverstanden. Der Kampf gegen die Verallgemeinerung, sein Bekenntnis zu Vielschichtigkeit und sein Widerstand gegen die Klassifizierung überstiegen letztlich seine Kräfte. Davon ist einiges in

all seinen Werken zu spüren, die nie klinisch rein, nie ohne Widerspruch sind. Ich meine, dass dies die grosse Menschlichkeit seines schriftstellerischen und filmischen Schaffens ausmacht. Das Widersprüchliche im Menschen ist etwas zutiefst Humanes. Bei Pier Paolo Pasolini brach es in jener Totalität durch, die seine ganze Persönlichkeit beherrschte.

Urs Jaeggi

## Engagement für den Menschen

### *7. Internationales Filmfestival von Nyon*

«Die Freiheit ist überall in Gefahr». So stellte Jean-Paul Sartre am 4. Oktober dieses Jahres fest, und Festivaldirektor Moritz de Hadeln machte diese Worte sozusagen zur Basis, zum Ausgangspunkt des diesjährigen Filmfestivals von Nyon. Der Begriff der Freiheit gewann denn auch im Verlauf der Veranstaltung recht unterschiedliche Dimensionen und Definitionen. Freiheit für Völker und für Individuen wurde gefordert, gegen Fesseln der Süchte und Anstaltsmethoden bei der Behandlung von Geisteskranken protestiert, und schliesslich kam neben allen Beispielen bedrohter Freiheit die schöpferische des Künstlers zur Darstellung.

### *Festivalgerüst neu überdenken*

Wo es dagegen an der nötigen Distanz und damit auch wieder an der nötigen Freiheit und Unabhängigkeit fehlt, ist im Aufbau und in der Organisation des Festivals selbst. Mit bewundernswürdiger Toleranz stellt Moritz de Hadeln, unterstützt durch die Programmkommission, die korrespondierenden Mitglieder dieser Kommission und vor allem den vierköpfigen Wettbewerbsausschuss, ein Programm zusammen, dessen Qualitäten in seiner Vielgestaltigkeit und im weiten geographischen Fächer zu suchen sind. Über 60 Filme aus 22 Staaten gelangten in diesem Jahr in Nyon zur Aufführung und reihten sich zu einem kaum überblickbaren Riesendokument des Jahres 1975 aneinander, beeindruckend vielleicht als Katalog der Probleme und Nöte, doch kaum befriedigend als Wettbewerbsprogramm nach den heutigen Voraussetzungen. Es wird auf die Dauer kaum möglich sein, ein Dokumentarfilmfestival, wie es «Nyon» immer deutlicher zu werden scheint, nach dem gleichen Schema ablaufen zu lassen wie beispielsweise das Filmfestival von Locarno. Das Gefäss muss mit der Zeit dem Inhalt angepasst werden, das heisst, die Verantwortlichen müssten die Freiheit haben oder sich die Freiheit nehmen, das ganze Festivalgerüst neu zu überdenken – und zwar von der Auswahl der Filme bis zur Aufführung, bis zur Auszeichnung. Hier liegt die eigentliche Chance von Nyon: Es könnte zu einem unorthodoxen Festival werden, das mit seinem ethischen Auftrag ernst macht.

Die heutige Veranstaltung wird so definiert: «Das Internationale Filmfestival von Nyon ist eine Ausstellung von Filmen, die jenseits rein formeller Untersuchungen die Konfrontation des Menschen mit sozialen und psychologischen Wirklichkeiten seiner Umwelt darstellen, und zwar als Fiktion wie auch Dokumentation. Die teilnehmenden Filme werden im Prinzip nach Themenkreisen zusammengestellt, wobei Filmen mit besonders aktuellen Themen der Vorzug gegeben werden kann.» Und weiter: «Am Wettbewerb des Festivals können Spielfilme, Trickfilme, Experimentalfilme und Dokumentarfilme teilnehmen, die dem Anliegen des Festivals entsprechen... Der Wettbewerb ist Filmen von weniger als 60 Minuten Vorführdauer vorbehalten. Eine Ausnahme kann für unabhängige 16-mm-Produktionen dokumentarischen Charakters gemacht werden.»

Irgendwie hat in diesen Bestimmungen alles Platz, aber es ist doch aufschlussreich,