



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Beat it like Medea – Pasolinis Darstellung der Wirklichkeit  
anhand der Befreiung des Individuums“

Verfasser

Lukas Wolf

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Februar 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte



## INHALTSVERZEICHNIS

<b>VORWORT</b> .....	5
<b>1. FAHRPLAN</b> .....	7
1.1. Einleitung.....	7
<b>2. AUSGANGSPUNKT PIER PAOLO PASOLINI</b> .....	13
2.1. Der Kampf der Urhorde mit dem Urvater.....	13
2.2. Der Sieg der Urhorde über den Urvater.....	15
2.3. Die Errichtung der Bruderhorde.....	18
2.4. Die Geburt eines Individuums.....	22
2.5. Die Poesie dieses Individuums.....	24
2.6. Die Rebellion gegen die Bruderhorde.....	27
<b>3. DIE BEATGENERATION IM KAMPF MIT DER BRUDERHORDE</b> .....	32
3.1. Der lebendige Konformismus der Supermächte.....	33
3.2. Subversive Subkulturen treffen auf eine Supermacht.....	37
3.3. Das Schwarzweiß-Spiel der Andersartigkeit.....	38
3.4. Jugendlicher Leichtsinn und weiblicher Ausdruck der sozialen Revolution.....	40
3.5. Der Veränderte Ton in der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft.....	42
3.6. Das Erklingen des ersten Beats.....	43
3.7. Bebop-Inspirationen im Kampf gegen die Kontroll-Mechanismen.....	46
3.8. Zen-Buddhismus als Wegweiser im Dschungel der sexuellen Freiheit.....	49
3.9. Fundamentale Parallelen im Leben Burroughs, Ginsbergs, Kerouacs und Pasolinis.....	51

<b>4. DER MYTHOS MEDEA TRIFFT AUF DEN MYTHOS CALLAS</b> .....	56
4.1. Die Prägung der Figur Medea durch Euripides.....	57
4.2. Der Weg von der Liebenden zur Furie.....	62
4.3. Zwischenstopp beim Mythos der Mutterliebe.....	65
4.4. Die letzten Schritte durch die Tragödie einer Fremden.....	68
4.5. Freispruch für Medea.....	72
4.6. Das Treffen mit Maria Callas.....	76
<b>5. DIE FILMISCHE BEARBEITUNG DES MYTHOS MEDEA UNTER DEM POLITISCHEN GESICHTSPUNKT DER BEATGENERATION</b> .....	83
5.1. Der gesellschaftliche Tod des Subproletariats.....	85
5.2. Ödipus, der erste Sohn der neuen Bourgeoisie.....	90
5.3. Der Beatnik Jason geht auf Reisen und trifft seine Medea.....	96
5.4. Die Rache des weiblichen Beatniks Medea an scheindemokratischen Systemen.....	102
<b>6. POSITION PIER PAOLO PASOLINIS</b> .....	108
6.1. Weitere Formen des Beatniks in nachfolgenden Bearbeitungen Pasolinis.....	108
6.2. Das finale Resümee eines im Geiste herangewachsenen Beatniks.....	112
<b>7. BIBLIOGRAPHIE</b> .....	116
<b>8. ABSTRACT</b> .....	123
<b>9. LEBENS LAUF</b> .....	124

## **VORWORT**

Zunächst ein großes Dankeschön an Herrn Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte für seine konstruktive Betreuung, die es mir möglich machte, nach verschiedenen Irrwegen schlussendlich mein Thema zu finden.

Vor allem aber möchte ich Gerhard L. Neumarkt danken, der in frühester Jugend meinen Geist schulte und mich auf die verschiedensten Wege des Lebens vorbereitete. Meinem Freund und Großvater Edgar Wick danke ich für die wegweisenden Worte, die er jedes Mal für mich im Gepäck hatte und somit meinen persönlichen Spagat zwischen Geist und Körper erst ermöglichte.

Außerdem gebührt ein großes Lob Marianne, Brigitte, Laura und Alex, den Frauen meines Herzens, die immer ein offenes Ohr für mich haben, meine Launen zu meistern wissen und es dadurch immer wieder schafften, mir Mut zu geben und mich voranzutreiben.

Propheten sagen, trotz ihres Namens, nicht die Zukunft voraus. Niemand kann dies, und niemand sollte den Anspruch erheben. Was Propheten können, ist, die Wahrheit in ihrer Weise zu sagen. Sie können darauf hinweisen, dass der Kaiser keine Kleider hat. Sie können vor Gefahren warnen. Vor allem aber können sie einen Weg zeigen, um Dilemmata der Gegenwart zu erhellen. Und den Geist auf die Herausforderungen zu konzentrieren, die vor uns liegen.

**Charles Handy**

# 1. FAHRPLAN

## 1.1. Einleitung

Während das italienische Kino in den 1960er Jahren den Höhepunkt seiner künstlerischen Strahlkraft und internationalen Wirkmächtigkeit erreichte, gelang es Pier Paolo Pasolini, der Kommunist und Homosexueller, außerdem Dichter und Schriftsteller, Filmmacher, Literaturkritiker, Romancier und Künstler war, eine eigene Poesie zu entwickeln und zwar durch seine persönliche Entdeckung des Subproletariats, nämlich als revolutionäre Gegengesellschaft Italiens, die den hedonistischen Nihilismus der Bourgeoisie durch die unbewusste Botschaft der Demut und Armut bekämpfte. Diese Entdeckung verwandelte seinen orthodoxen Kommunismus in einen populistischen, romantischen von nationalem Mitgefühl, philologischer Nostalgie und anthropologischer Reflexion geprägten Kommunismus, der sowohl in einer archaischen Tradition als auch in einer sozialen Utopie wurzelte.

Durch diese Utopie, die einer Vorstellung von einer sozialen Erneuerung entsprach, die von unten gekommen und nicht so weit entfernt gewesen wäre von einer marxschen Prophezeiung, nach der es am Ende nur noch eine Handvoll Ausbeuter und eine Menge von Ausgebeuteten geben würde, die die Verhältnisse umwälzen, wurde Pasolinis Realität durch den *italienischen Boom* auseinandergerissen.

Der *Boom*, der ein völlig unvorbereitetes und in gewisser Weise naives Land wie Italien mit der Ideologie des Konsums traf, zerstörte Pasolinis Idee, die das zerrissene Land durch eine populistische Revolution zu einer Einheit formen sollte. Der Tod des großen PCI-Lenkens Palmiro Togliatti<sup>1</sup> im Jahr 1964 hat in diesem Zusammenhang durchaus symbolische Bedeutung. Das Subproletariat hörte auf zu existieren und schlug einen anderen Weg ein, um sich in etwas anderes zu verwandeln. Es blieb weiter elend, aber es ersetzte die bäuerliche Werteskala durch die der Konsumideologie - sie wurden Bürger im ideologischen Sinne.

---

<sup>1</sup> War von 1947 bis 1964 Generalsekretär der kommunistischen Partei Italiens (im Folgenden abgekürzt mit PCI für Partito Comunista Italiano) und einer der führenden Vertreter der internationalen kommunistischen Bewegung.

Dies bedeutete für Pasolini ein politisches, kulturelles und ideologisches Trauma, von dem sich sein eigentlich irrationaler Kommunismus nicht mehr erholen konnte. Er blieb dieser Utopie zwar treu, aber verstand sie nun als etwas anderes, als nicht mehr historisch gerechtfertigtes Gegenmodell. Von diesem Moment an hat er begonnen im eigenen Namen gegen die allgemeine Verbürgerlichung zu sprechen. Er allein gegen den Konsumismus, was sich auch in seiner Provokationssucht äußerte, die sich nicht als Kritik des sittlichen Empfindens, sondern als Rationalität äußerte.

Pasolini wollte die neue Konsumgesellschaft nicht schockieren. Nein, die Adressaten seiner Provokation waren die Intellektuellen, die nicht umhinkamen, noch an die Vernunft zu glauben. Die Kritik an der Konsumgesellschaft und am Hedonismus der Massen überwand er durch das stetige Halten an die eigene existenzielle und kreatürliche Erfahrung, mit der es ihm auch gelang, sich ständig in die öffentlichen Diskussionen einzuschalten, bei denen er auf brillante, subtile und leidenschaftliche Weise die eigenen Widersprüche zugab, bestätigte und verteidigte.

Diese Kritik und ihr Anfang in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre wird Thema dieser Arbeit sein. Die Auseinandersetzung mit der heranwachsenden Konsumgesellschaft durch die sogenannten Mythenfilme *Edipo Re - Bett der Gewalt* (1967), *Appunti per un film sull'India - Notizen für einen Film über Indien* (1968), *Appunti per un'orestiade africana - Notizen für eine afrikanische Orestie* (1969-73), *Porcile - Der Schweinestall* (1969) und *Medea* (1969) markierten eine Zwischenstufe im Werk Pasolinis, die eine Art Abkehr von der Sichtbarmachung und Erfahrbarkeit des Ausgegrenzten durch verschiedene Verwerfungen zeigt, die sich in seinen Arbeiten bis 1975 durchzieht.

Konzentrieren sich die Arbeiten bis 1965 auf die Entfaltung des christlichen unschuldigen Opfers als Figur, die zugleich in einer profanen und heiligen Perspektive, als soziale Randfigur und als Typus des Schmerzensmanns erscheint, so wandeln sich die Figuren in den Filmen und der Literatur nach 1965 zu schuldigen Opfern mythischer Herkunft. Auch wenn es weiterhin um die Suche nach marginalisierten, dem Ausgegrenzten gesellschaftlichen Prozess geht, so bedeutet der Wechsel vom subproletarischen zum bürgerlichen Personal doch, daß sich deren Verfaßtheit ändert. Könnte man bis 1965 von neutestamentarischen Figuren – den unschuldigen Opfern – sprechen, so scheinen die Figuren danach als schuldige Opfer einer alttestamentarischen Ordnung zu entstammen.<sup>2</sup>

In den Nachforschungen über diese Zwischenphase zeigten sich einige Merkmale, die nicht nur charakteristisch für eine Zeit des Aufbruchs waren, sondern auch die Motivation Pasolinis spürbar machten, sich nicht einfach mit dieser Mutation der Gesellschaft

---

<sup>2</sup> Groß, Bernhard: Figurationen des Sprechens. Berlin. Vorwerk 8, 2008. S. 31.

abzufinden. Pasolini suchte sich andere Ausdrucksmittel, um auf den Konsumismus und seine zwei Seiten der Medaille im eigenen Land aufmerksam zu machen. Dabei orientierte er sich - auch ausgelöst und beeinflusst durch die amerikanische Besatzung nach dem 2. Weltkrieg in Süd-Italien - an der Beatgeneration und ihren wichtigsten Vertretern Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac, deren Leitgedanken zum Beispiel Themen wie freie Sexualität, Unterwegssein als grundlegende Lebenserfahrung und Emanzipation des Individuums waren. Dies zeigt sich besonders in den beiden Filmen *Edipo re* und *Medea*.

Denn natürlich stand ich, schon aus Prinzip, auf der Seite des Living Theatre, der Beatniks usw.: das Prinzip, das mich auf ihre Seite brachte, war einfach das demokratische Prinzip. [...] Sie sagten folgendes: Die Konsumgesellschaft ekelt uns an. Wir protestieren radikal. Wir schaffen durch unsere Verweigerung einen Antikörper zu dieser Gesellschaft. Bisher schien alles bestens zu laufen, was? Unsere Generation sollte eine Generation von Integrierten sein? Aber wir werden euch zeigen, wie es sich wirklich verhält: Auf die Perspektive, als executives zu enden, antworten wir mit Wahnsinn. Wir schaffen neue religiöse Werte innerhalb der bürgerlichen Entropie, und zwar genau in dem Moment, wo sie ihre letzten klerikalen Reste ablegt und völlig hedonistisch wird. Wir schreien, sind revolutionär, gewalttätig (die Gewalt der Gewaltlosen!), denn unsere Kritik an der bestehenden Gesellschaft ist total und kompromißlos.<sup>3 4</sup>

Diese Beeinflussung, durch die Beatgeneration in den sogenannten Mythenfilm nach 1965 soll im Folgenden dargestellt werden, um aufzuzeigen, dass Pasolini sich in einer Zeit des Widerspruches und der Neuorientierung einer Gesellschaft, als Individuum, das mehr gehasst als geliebt wurde, entgegenstellte, um der Gesellschaft Italiens den grauenvollen Spiegel der Wahrheit vorzuhalten, der sich in der Vergangenheit, der damaligen Gegenwart und auch heute noch zeigt. Weiters wird es wichtig sein, Pasolinis politisches und gesellschaftliches Engagement herauszuarbeiten, um seine eigene geistige sowie künstlerische Befreiung von den Einflüssen der auf ihn herunterdrückenden Gesellschaft, die er immer wieder provozierte, zu veranschaulichen. Zentraler Kern der Arbeit wird dabei die Auseinandersetzung des Filmes *Medea* sein, der auch für eine Emanzipation in einer Gesellschaft steht und zwar die der Frau.

<sup>3</sup> Verschiedenste Satzzeichen und etwaige Schreibstile und Rechtschreibfehler in den Zitaten von Pasolini wurden von mir 1:1 aus den Originaltexten übernommen, um so noch deutlicher den Stil Pasolinis, der sich als Stil ohne Stil kennzeichnet zu veranschaulichen.

<sup>4</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft.* Berlin. Quartheft 96. Verlag Klaus Wagenbach. 1978. S. 20.

Die Arbeit wird in fünf Großkapitel unterteilt sein, die sich wiederum durch die Verflechtungen ihrer Unterkapitel zusammensetzen und somit ein großes Ganzes ergeben werden.

Zu Beginn der Arbeit wird Pier Paolo Pasolinis Ausgangspunkt klar definiert. Darunter darf kein biografischer Abriss seines Lebens verstanden werden, als vielmehr eine Einbettung seiner Person in die damalige Zeit. Eine Einführung wird zuerst über die Situation in Italien nach dem Krieg gegeben. Dies erscheint sehr wichtig, um darzustellen, welche Ereignisse dazu führten, dass Pasolini sich an der Beatgeneration in Amerika orientierte.

Der Faschismus war in der Nachkriegszeit in Italien immer noch anwesend. Dies zeigt sich aus der Zweigeteiltheit des Landes, dem sogenannten Nord-Süd-Gefälle, welches nach der Besetzung der Nationalsozialisten weiter bestand und dadurch ein Ungleichgewicht im Land auslöste, gegen das Pasolini immer wieder versuchte anzukämpfen.

Außerdem hatte er in der damaligen Zeit eine Art Sonderstatus. Er war im Herzen ein christlich geprägter Kommunist, aber trotzdem den beiden damaligen regierenden Parteien, der kommunistischen PSI (Partito Socialista Italiano) und der christdemokratischen DC (Democratici Sinistra), gleichwegs unangenehm. Aus diesem Grund war er sozusagen vogelfrei, musste in gewisser Weise gegen beide Ideologien ankämpfen und sich andere Ausdrucksweisen bzw. Inspirationen suchen, um sein Werk zu erweitern und damit eine gesellschaftliche Veränderung zu bewirken.

Der zweite Teil dieser Arbeit wird sich mit der Beatgeneration in Amerika befassen. Zuerst kommt es zu einer Erklärung dieser Bewegung. Ähnlich wie die sogenannten Situationisten in Europa, versuchte diese Gruppe, ästhetische Konzepte in Form von Situationen, in denen das Leben selbst zum Kunstwerk wird, auf die Gesellschaft zu übertragen. Dies beeinflusste die Kunstszene und Popkultur bis heute.

Die Beatgeneration bildete sich zwar schon 1948, aber 1952 kam es zu einer Manifestation dieser Bewegung. Diese Gruppe von Autoren, Studenten, Alkohol - und Drogenabhängigen wird auch als Gegenbewegung zur Lost Generation<sup>5</sup> gesehen. Ihre Inspirationen kamen von Erfahrungen mit Drogen, Jazz, Leben zur Zeit des Kalten Krieges, Entdeckung der Natur, Überwindung von Tabus, Unterwegssein als

---

<sup>5</sup> Unter „der Verlorenen Generation“, versteht man eine Gruppe amerikanischer Schriftsteller, die während und nach dem Ersten Weltkrieg nach Europa kamen, um dort zu leben. Geprägt wurde die Wendung von Gertrude Stein.

grundlegende Lebenserfahrung, Zen und Buddhismus, freie Sexualität und die Emanzipation des Individuums. Hierbei ist die Emanzipation gegen die Konventionen des Lebens zu verstehen, die sowohl Frauen als auch Männer betrafen.

Nachdem dieses Kapitel einen aufschlussreichen Einblick über die Beatgeneration veranschaulichte, sollte ein weiterer Baustein für die spätere Filmanalyse gelegt worden sein, um besser die Methodik und die Art der Geheimsprache, die Pasolini in den sogenannten Mythenfilmen entwickelte, zu verstehen.

Im dritten Kapitel wird es um den Mythos Medea gehen, der eng mit dem Mythos Callas verbunden ist, welche die Medea im gleichnamigen Film von Pasolini verkörperte. Um in die filmische Bearbeitung besser einzuführen, bleibt eine Auseinandersetzung mit dem Mythos Medea unausweichlich. Dabei werden Bearbeitungen von Euripides bis Christa Wolf herangezogen, um den Wandel von der kindermordenden Furie bis zur Emanzipation der Frau klar darzustellen. Dieses zentrale Thema der 68er Bewegung stellt wiederum einen Verweis zur Beatgeneration und Pasolinis Intentionen in der Darstellung der Medea dar.

Unterstützend wird dabei der Mythos Callas wirken. Die Darstellung der Medea durch Maria Callas - eine der erfolgreichsten und beeindruckendsten Frauen der damaligen Zeit - ist aus zweierlei Sicht interessant. Zum einen erleidet Maria Callas vor den Dreharbeiten selbst ein ähnliches Schicksal und zum anderen drückt es Pasolini für sich mit diesen Worten aus.

Wir haben es mit einer Künstlerin zu tun, die in gewisser Hinsicht als die modernste aller Frauen gelten kann. [...] Und dennoch lebt in ihr eine Frau aus uralten Zeiten, fremdartig, geheimnisvoll, magisch, mit entsetzlichen inneren Konflikten. Ich bin mir ihrer schauspielerischen Fähigkeiten durchaus bewußt, aber sie zählen für mich kaum. Es waren die menschlichen Eigenschaften der Callas, die mich erkennen ließen, daß sie meine Medea sein mußte.<sup>6</sup>

Oder wie man sie heute beschreiben könnte, als moderne emanzipierte Frau, die versuchte ihr Leben selbst zu meistern und deswegen den Mythos der Medea den sie verkörperte auch heute noch leben lässt.

Nachdem sich die vorangegangenen Teile mit Pasolinis Einflüssen und Intentionen beschäftigten, mit denen er versuchte sich von der herrschenden Gesellschaft zu

---

<sup>6</sup> Allegri, Renzo und Roberto: Callas by Callas: Gli scritti segreti dell'artista piu grande. München. Wilhelm Heyne Verlag. 1998. S. 148.

distanzieren, um etwas Neues zu schaffen, um seine künstlerische Auseinandersetzung weiterzuentwickeln, gelangen wir nun zum vierten Kapitel, der eigentlichen Analyse des Filmes *Medea*.

Wie der Film selbst in zwei Teile geteilt ist, wird auch die filmische Analyse aus zwei Teilen bestehen. Der erste Teil wird stärker vom männlichen Beatnik Jason beeinflusst sein und der zweite Teil vom weiblichen Beatnik *Medea*. Hierbei werden die verschiedenen Einflüsse, Ideale und Anlehnungen an die Beatgeneration veranschaulicht werden, die in den vorangegangenen Kapiteln erklärt wurden, um somit das fehlende Stück zu ergänzen und den letzten Baustein zu setzen.

Zu guter Letzt wird versucht werden, die Position Pier Paolo Pasolinis nach dieser Zwischenphase der sogenannten Mythenfilme klar zu definieren, um eine Einbettung in den historischen Kontext möglich zu machen und um aufzuzeigen, dass sich Pasolinis filmische Poesie durch den Einfluss der Beatgeneration weiterentwickelte, vielmehr sich von äußerlichen Einflüssen und negativen Konventionen löste und er es für sich selbst möglich machte Filme noch eindrücklicher zu konstruieren, wie zum Beispiel *Teorema - Geometrie der Liebe* (1968), *Il Decameron – Decameron* (1970) oder sein letztes Werk *Salo o le 120 giornate di Sodoma - Die 120 Tage von Sodom* (1975).

## 2. AUSGANGSPUNKT PIER PAOLO PASOLINI

Ein Ich, das sich den anderen gegenüberstellt, seine Besonderheit entwickelt und, nachdem es sich ein Ziel gesetzt hat, die Tatsachen und Geschehnisse nicht nur an und für sich beurteilt, sondern auch als vorwärtstreibende oder hemmende Faktoren. Sich selbst erkennen heißt, es sein, was man ist, Herr seiner selbst sein, sich unterscheiden, aus dem Chaos herauskommen, ein Element der Ordnung und der eigenen Bindung an ein Ideal. Und das kann man nicht erreichen, wenn man nicht auch die anderen kennt, ihre Geschichte, die Abfolge von Anstrengungen, die sie unternahmen, um zu sein, was sie sind, um die Gesellschaftsordnung zu schaffen, die sie schufen und die wir durch die unsrige ersetzen wollen. Es heißt, einen Begriff davon zu haben, was die Natur und ihre Gesetzmäßigkeiten sind, um die Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, die den Geist regieren, all das zu erleben, ohne den Endzweck aus dem Auge zu verlieren, nämlich sich selbst besser durch die anderen und die anderen besser durch sich selbst zu erkennen.<sup>7</sup>

### 2.1. Der Kampf der Urhorde mit dem Urvater

Eines der mysteriösesten Themen der griechischen Tragödie ist die unerbitterliche Bestimmung, daß die Söhne für die Schuld der Väter büßen müssen. Mögen die Söhne noch so gut, noch so unschuldig und fromm sein: wenn ihre Väter gesündigt haben, so müssen sie als Söhne dafür bestraft werden. Es ist der Chor – ein demokratischer Chor – der sich zum Träger dieser Wahrheit macht: und so natürlich erscheint sie ihm, daß er sie ohne Erläuterung, ohne Begründung verkündet.<sup>8</sup>

Im Folgenden wird versucht werden die soziale Zeit in der Pier Paolo Pasolini aufgewachsen, mitgewachsen und herausgewachsen ist, anhand der philosophischen Bearbeitung Herbert Marcuses<sup>9</sup> *Eros and Civilisation*, welche sich auf die freudsche Darstellung der Urhorde im Kampf mit dem Urvater aus dem Buch *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* bezieht, zu strukturieren und ihr somit ein Gewicht zu verleihen, das es möglich macht, das Universum um Pier Paolo Pasolini besser zu verstehen und deuten zu können.

Der Bezug auf den Text *Eros and Civilisation* leitet sich von zwei grundsätzlichen Denkansätzen ab. Zum einen evoziert die gedankenlose Übernahme eines alten Machtapparates und seiner Ausführenden eine stetige Verschlechterung der Gesamtsituation des Landes sowie seiner dort lebenden Menschen, welche durch falsches Vergessen hervorgerufen wird. Die Annahme, dass Mussolini oder König Viktor

<sup>7</sup> Gramsci, Antonio: Gedanken zur Kultur. Aus d. Ital. Antonio Gramsci. Hrsg. Von Guido Zami unter Mitarb. Von S. Siemund. Mit e. Nachw. Von Guido Zami. – Köln: Röderberg. 1987. S. 10-11.

<sup>8</sup> Pasolini, Pier Paolo: Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin. Medusa 1983. S. 9.

<sup>9</sup> Herbert Marcuse (19 Juli 1898 – 29 Juli 1979) war ein deutsch-jüdischer Philosoph, politischer Theoretiker und Sozialist und außerdem ein Mitglied der Frankfurter Schule. Zu seinen bedeutendsten Werken zählten „Eros and Civilization“, „One-Dimensional Man and The Aesthetic Dimension“.

Emanuel III. als Urvater gesehen werden können, erscheint zweifelhaft. Nichtsdestotrotz deuten gewisse Merkmale und Charakteristika der Urhorde nach dem Mord an dem Urvater hin zu einer Gesellschaft, die weiterhin geprägt von ihren alten Patriarchen bleibt und somit unfähig ist, etwas Neues zu schaffen, sich selbst in den Vordergrund stellt und weiterhin anfällig für Fehler bleibt, welches sich regierende Machthaber nie eingestehen würden, wie es sich in Italien nach dem Zweiten Weltkrieg ereignete und es in anderen Ländern auch heute noch geschieht.

Zum anderen entstanden die Parteien in Italien, bis auf die sozialistische Partei, im modernen Sinn mit Statut und Programm erst relativ spät. Vor dem Ersten Weltkrieg waren es mehrere Honoratorenvereine<sup>10</sup>, die sich die Macht teilten und zu einer Etablierung eines Systems mit modernen Parteien gelangt Italien erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Praxis der parlamentarischen Auseinandersetzung, die im 19. Jahrhundert als *trasformismo*<sup>11</sup> bekannt wurde, bildete sich aus Bündnissen und Mehrheiten innerhalb und zwischen den Parteien, welche die Grenzen zwischen Regierung und Opposition verwischten. Ihr Bestreben gründete sich nicht auf gemeinsame politische Zielsetzungen, sondern vielmehr auf die Verteilung von Machtsphären und gegenseitigen Zugeständnissen.

Ausgelöst durch die gedankenlose Übernahme des alten Systems und der veralteten Tradition, welche die starken Gegensätze die im Land und in den Ideologien der Parteien herrschten nur noch verstärkte, wurde die Zerklüftung der sozialen Republik Italiens immer deutlicher. Pasolini versuchte nach dem Zweiten Weltkrieg die kommunistische Partei und die italienische Gesellschaft vor diesen Fehlern zu warnen und berief sich dabei unter anderem auch auf Sigmund Freud. Diese Warnungen wurden aber nicht angenommen und bildeten nur einen weiteren Grund, sich seiner Person zu entledigen.

Den Genossen wird er langsam suspekt, denn sein Haß auf die DC steht seiner politischen und moralischen Annäherung von DC und KPI im Wege, zudem beruft er sich in seinen Schriften auf das Unbewußte, das Irrationale, auf Freuds Traumdeutung und auf die Psychoanalyse, Verweise, die zu jener Zeit so modern sind, dass sie ihn nur isolieren können.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Vgl. Hausmann, Frederike: „Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi“ Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach. 2002. S. 27.

<sup>11</sup> Benennt eine politische Praxis, welche sich zum Ersten mal 1882 in Italien ereignete. Dabei bezog die links-liberale Partei den rechten liberalen Flügel mit in die Regierung ein und prägte somit den Begriff des „trasformismo“. Damit entsteht in der politischen Sphäre Italiens ein damals neuartiges politisches Modell dass die progressiven Vorstöße der Radikalen im Parlament kontrollieren kann.

<sup>12</sup> Pasolini, Pier Paolo: Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Berlin. Quarthefte 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 10.

## 2.2. Der Sieg der Urhorde über den Urvater

Kein Teil der Freudschen Theorie wurde heftiger bekämpft als der Gedanke vom Fortleben der archaischen Erbschaft – sie führt nicht zu dem Urbild eines Paradieses zurück, das der Mensch durch seine Sünde gegen Gott verwirkt hat, sondern zu der Herrschaft des Menschen über den Menschen, errichtet von einem höchst irdischen Vater-Despoten und verewigt durch die erfolglose oder unvollständige Auflehnung gegen ihn. Die >ursprüngliche Sünde< war eine Sünde gegen den Menschen – und es war keine Sünde, denn sie wurde einem Menschen gegenüber begangen, der selbst schuldig war. Diese phylogische Hypothese lässt erkennen, daß die ausgereifte Kultur noch durch archaische Unreife geprägt ist.<sup>13</sup>

Laut Freuds Darstellung wurde die erste menschliche Gruppe durch die Zwangsherrschaft eines Einzelnen über alle anderen errichtet und aufrechterhalten. Dieser Einzelne, der die Herrschaft für sich beanspruchte, wird als Urvater gesehen, da er das Monopol auf die Frauen (die höchste Lust) beanspruchte und somit die Söhne (andere Hordenmitglieder) seiner Macht unterwarf. Die Söhne mussten ihrerseits dem Urvater gehorchen, denn wenn sie seine Eifersucht erregten, wurden sie erschlagen, kastriert oder ausgetrieben. Folglich bereitete der Urvater den Grund für den Fortschritt durch die Einschränkung der Lust und Enthaltbarkeit vor, indem er sie erzwang. Somit schuf er eine Art Vorbild für die weitere Entwicklung der Kultur, welche die ersten Vorbedingungen für die disziplinierten *Arbeitskräfte der Zukunft*<sup>14</sup> sicherte. Dadurch wurde der Urvater zwar mit Hass betrachtet, aber gleichzeitig wurde dieser Hass von einer biologischen Zuneigung begleitet. Diese ambivalenten Gefühle, die in dem Wunsch zum Ausdruck kamen, den Vater zu ersetzen und nachzuahmen, sich mit ihm zu identifizieren, mit seiner Lust wie mit seiner Macht können in weiterer Folge auf Mussolinis Sturz und die Zeit danach angewendet werden.

Die alten konservativen Eliten um König, Kirche und Herr wurden zu Mussolinis Verhängnis und beendeten seine über zwanzigjährige Herrschaft. Zwar endete der Zweite Weltkrieg für Italien auch 1945, aber eigentlich hätte dies schon mit Mussolinis Sturz am 25. Juli 1943 oder durch die Kapitulation Italiens vor den Alliierten am 8. September desselben Jahres geschehen müssen. Die Widersprüchlichkeit dieser Zeit, die sich zwischen dem Sturz Mussolinis und dem Ende des Zweiten Weltkrieges ergab, gilt als sehr umstritten und ungeklärt und hat Italien bis heute zutiefst geprägt.

<sup>13</sup> **Marcuse, Herbert:** Eros and Civilisation: Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud: Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff. Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957. S. 57.

<sup>14</sup> **Ebd.** S. 58-60.

Militärische Misserfolge, die stillschweigende Unterwerfung des Duce durch Hitler und die immer schlechter werdende Versorgungslage des Landes, schwächten schrittweise die anfängliche Begeisterung des Volkes nach dem Kriegseintritt Italiens am 10./11. Juni 1940.

Deshalb stellte der damalige Justizminister Dino Grandi<sup>15</sup> zwei Wochen nach der alliierten Landung auf Sizilien am 25. Juli 1943 einen Antrag, um die Führung der Streitkräfte wieder in die Hand des Königs Viktor Emanuel III. zu legen. Nachdem diesem Antrag stattgegeben wurde, wurde Mussolini verhaftet und ein Übergang zur alten parlamentarischen Monarchie vollzogen, der ohne personelle Konsequenzen blieb.

Am 9. September 1943 - also am Tag nach der Waffenstillstandserklärung Italiens - landeten die Alliierten auf dem Festland bei Salerno und bereiteten ihre Offensive vor. Diese wurde jedoch im Oktober an der sogenannten *Gustav Linie*<sup>16</sup> zum Stillstand gebracht. Mussolini wurde in der Zwischenzeit von deutschen Fallschirmspringern aus seinem Gefängnis auf den *Gran Sasso d'Italia* befreit und gründete unter deutscher Protektion eine Soziale Republik Italien (RSI) mit dem Sitz in *Salo* am Gardasee.

Ausgelöst durch diese beiden Ereignisse wurde Italien in zwei Teile geteilt - in den durch die Alliierten befreiten Süden und in durch deutsche Besatzer und italienische Faschisten besetzten Norden. Mittelitalien fungierte während dieser Phase als Kriegsschauplatz. Neben den beiden Großmächten, die sich kämpferisch auseinandersetzten, formte sich aber auch eine dritte Bewegung im Land selbst, die *Resistenza*<sup>17</sup>. In ihr lebten die Partisanen und die Tradition der Freiwilligen auf, die bereit waren die Freiheit des Vaterlandes aus eigener Kraft zu erkämpfen. Diese Freiwilligen stammten nicht nur aus dem Bürgertum wie im sogenannten *Risorgimento*,<sup>18</sup> sondern setzten sich auch aus Arbeitern und Bauern zusammen die zur Befreiungsbewegung beitrugen.

Mit der Resistenza hat es einen neuen >Anstoß von unten< gegeben, diesmal einen wirklich demokratischen und populären. Worin hat er sich, linguistisch gesehen, zuerst ausgewirkt? *Darin, daß er den >kleinbürgerlichen Klassizismus< des Faschismus zurückwies und ins Abseits drängte.*

<sup>15</sup> Vgl. Hausmann, Frederike: „Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi“ Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach. 2002. S. 15.

<sup>16</sup> Gustavlinie bezeichnet einen Codenamen für eine ausgebaute deutsche Verteidigungslinie im Zweiten Weltkrieg in Mittelitalien. Nach der Landung der Alliierten in Salerno zog sich die Wehrmacht auf die so genannte „Gustavlinie“, ungefähr 100 Kilometer südlich von Rom, zurück.

<sup>17</sup> Vgl. Ebd. S. 16.

<sup>18</sup> Risorgimento (italienisch für Wiedergeburt/Wiedererstehung) bezeichnet sowohl eine Epoche als auch weltanschaulich sehr heterogene politische und soziale Bewegungen zwischen 1815 und 1870, die nach dem Wiener Kongress von 1814/15 die Vereinigung der damaligen jeweils eigenstaatlichen Fürstentümer und Regionen der Apenninen-Halbinsel in einem unabhängigen Nationalstaat Italien anstrebten.

Nach >speme< und >vorria< fielen Worte wie >auspicare< oder >radioso< [>verheißen<, >strahlend< (vor Freude)].<sup>19</sup>

Diese *Resistenza* gründete im Verlauf ein zentrales Komitee der nationalen Befreiung namens CLN (*Comitato di Liberazione Nazionale*)<sup>20</sup> und bestand aus fünf antifaschistischen Parteien, die gleichberechtigt daran teilnahmen. Sie setzten sich zusammen aus der kommunistischen Partei (PCI), der sozialistischen Partei (PSI), den Liberalen (PLI), der *Democrazia Christina* (DC) und der *Partido d'azione* (PRI). Die CLN musste sich nun als legitime Regierung vor den Alliierten präsentieren, sich dabei aber über den König hinwegsetzen und den Faschismus hinter sich lassen. Dies sollte durch die Wende von Salerno am 13. März 1944 geschehen, in der festgelegt wurde, dass der durch den Faschismus zutiefst kompromittierte König Victor Emanuele III. nach der Befreiung Roms die Regierungsgeschäfte seinem Sohn Umberto als Stadthalter überträgt und sich ins Privatleben zurückzieht. Der Bruch mit der faschistischen Vergangenheit konnte sich dennoch nicht vollziehen, da der König noch bis im Mai 1946 im Amt blieb und das Land nach mühseligen Annäherungen noch immer in den *Regno del sud* und *Regno del nord* geteilt war. Die dadurch ausgelöste geografische Blockbildung verstärkte sich durch die Volksentscheidung 1946 über die Abschaffung der Monarchie. Es formierten sich zwei politische Blöcke: Die Christdemokraten auf der einen und die Sozialisten und Kommunisten auf der anderen Seite. Diese zwei Lager spiegelten den Wunsch nach Kontinuität der Bevölkerung wieder, aber sie zeigten auch, dass kein Bruch mit der Vergangenheit angestrebt wurde. Die Kontinuität entwickelte sich still weiter und wurde von dem damaligen Justizminister Palmiro Togliatti<sup>21</sup> durch eine weitgehende Amnestie unterstützt, die die Freilassung von fast allen Faschisten veranlasste und laufende Prozesse abbrechen ließ. Selbst das Inkrafttreten der Verfassung am 1. Januar 1948, welche aus der Monarchie endlich eine Republik Italien machen sollte, änderte nichts Wesentliches an dieser Kontinuität.

Die Kultur ist noch immer durch ihre archaische Erbschaft bestimmt und diese Herrschaft umfasst nicht nur Dispositionen, sondern auch Inhalte, Erinnerungsspuren an das Erleben früherer Generationen.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Empirismo eretico. Ketzererfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film.* Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag 1979. S. 57.

<sup>20</sup> **Vgl. Hausmann, Frederike:** „*Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi*“ Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach. 2002. S. 18.

<sup>21</sup> **Vgl. Ebd.** S. 16.

<sup>22</sup> **Marcuse, Herbert:** *Eros and Civilisation: Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud: Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff.* Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957. S. 55.

### 2.3. Die Errichtung der Bruderhorde

In Freuds Konstruktion gipfelt der Hass im Aufstand der vertriebenen Söhne, die den Urvater gemeinschaftlichen töten, ihn verzehren und danach die Bruderhorde errichten, die wiederum den ermordeten Vater vergöttlicht und Tabus und Vorschriften einführt, welche erneut die soziale Moral begründen. Laut Freud<sup>23</sup> beginnt infolgedessen die Kultur erst im Brüderklan. Dies zeigt sich durch die Tabus, die von den herrschenden Brüdern auferlegt werden, um die Unterdrückung im gemeinschaftlichen Interesse der Gruppenerhaltung aufrechtzuerhalten und zu bewerkstelligen. Dieser Fortschritt im Bezug zur Urhorde, der als Kultur verstanden werden kann, setzt Schuldgefühle voraus. Vielmehr introjeziert der Fortschritt die Schuldgefühle in den Einzelnen und stützt damit die hauptsächlichlichen Verbote, Beschränkungen und Verzögerungen der Befriedigung, von denen die Kultur abhängt. Weiters entstand nach der Vätertötung eine Zeit, in der die Brüder miteinander um das Vatererbe stritten, da jeder Bruder für sich allein die Macht gewinnen wollte.

Da ja von einer Vergötterung in diesem Fall nicht gesprochen werden kann, außer vielleicht in dem Wunsch die Monarchie wieder einzuführen, wird sich dieses Kapitel mit den Hauptintentionen aller Parteien beschäftigen, die versuchten sich klar von der faschistischen Vergangenheit, abzugrenzen.

In den folgenden Jahren kam es in Italien nicht zu einer *democrazia*, sondern zu einer *partiocrazia*<sup>24</sup>. Die Verfassung wurde dafür verantwortlich gemacht, dass die Entscheidungen zwischen den Parteizentralen ausgehandelt wurden und das Parlament immer mehr als Nebenschauplatz fungierte. Die verschiedenen Parteien übten Druck aufeinander aus und wollten keine Kompromisse eingehen, was wiederum einer parlamentarischen Demokratie mit Machtwechsel im Wege stand.

Die kommunistische Partei versuchte eine Verbesserung der Produktion und Eigentumsverhältnisse zugunsten der Arbeiterklasse zu erwirken. Die Democrazia

<sup>23</sup> Vgl. Marcuse, Herbert: Eros and Civilisation: Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud: Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff. Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957. S. 60.

<sup>24</sup> Vgl. Hausmann, Frederike: „Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi“ Aktualisierte und erweiterte Neuausgabe. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach. 2002. S. 23.

Christina stellte die Schicksalsfrage über die Aufnahme der *Lateranverträge*<sup>25</sup> in die Verfassung an die anderen Parteien und die Liberalen forderten die Erhaltung der Monarchie und beriefen sich dabei auf den politischen Laizismus<sup>26</sup> Italiens, der vor dem Krieg herrschte.

In diesem Zusammenhang zeigt sich sehr klar, dass die Söhne dasselbe wünschen wie der Vater. Ganz oben auf dieser Wunschliste steht die Befriedigung ihrer Bedürfnisse. Dies können sie aber nur durch die Wiederholung der Herrschaftsordnung in einer neuen Form erreichen, welche die Lust regelt und überwacht und die zuvor schon die Gruppe aufrechterhalten hatte. Neu bei ihrer Errichtung der Herrschaft ist nur, dass sie viele Väter für einen setzen und diesen einen vergöttlichen und initialisieren. Dabei wird aber wiederum das Versprechen ihrer eigenen Tat verraten. Nämlich das Versprechen der Freiheit. Hierbei zeigt sich, dass es dem Despot – Patriarch<sup>27</sup> gelungen ist, den rebellischen Söhnen ein Realitätsprinzip einzupflanzen. Der Aufstand hat zwar für eine Zeitspanne die Ketten der Herrschaft gesprengt, doch kurze Zeit später wird diese Freiheit wieder unterdrückt. Dieses Mal aber durch die eigene Autorität, die sich durch die Aktionen der Söhne darstellt. Marcuse veranschaulicht in seiner Bearbeitung der Theorie Freuds sehr deutlich, dass der Sturz des Urvaters zwar ein Verbrechen ist, aber seine Wiedereinsetzung durch den Bruderklan ebenfalls. Jedoch sind beide notwendig für den Fortschritt der Kultur. Was übrig bleibt, ist das Schuldgefühl über eine Tat, die nicht zur vollen Ausführung kam nämlich die der Befreiung.

Das Ende der antifaschistischen Einheit kündigte sich im Mai 1947 an, als die Sozialisten und die Kommunisten aus der Regierung ausgeschlossen wurden. Die Reste des alten Regimes, die um des Friedens Willen unangetastet blieben, kamen nun Stück für Stück ans Tageslicht und begannen Früchte zu tragen. Ausgelöst wurde dies auch durch die Verbindungen der Kommunisten zur UdSSR und der Christdemokraten zu den USA.

Der damalige Ministerpräsident De Gasperi<sup>28</sup> reiste im Januar 1947 in die Vereinigten Staaten, um die Friedensverträge zu unterzeichnen. Er nutzte auch

---

<sup>25</sup> Wurden am 11. Februar 1929 zwischen Kardinalstaatssekretär Pietro Gasparri und dem faschistischen Ministerpräsidenten Benito Mussolini abgeschlossen und klärten endgültig die so genannte Römische Frage (den Status der Vatikanstadt nach der Auflösung des Kirchenstaats 1870). Im Wesentlichen erkennt der Papst in den Lateranverträgen die Stadt Rom als Sitz der italienischen Regierung an, während der italienische Staat die politische und territoriale Souveränität des Vatikans garantiert.

<sup>26</sup> Beschreibt religions- und verfassungsrechtliche Modelle, denen das Prinzip strenger Trennung von Religion und Staat zugrunde liegt.  
<sup>27</sup> Vgl. **Marcuse, Herbert**: *Eros and Civilisation: Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff. Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957. S. 61-64.

<sup>28</sup> Vgl. **Hausmann, Frederike**: *„Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi“* Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach. 2002. S. 27.

Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Regierung über die Wirtschaftspolitik, um das Ausscheiden von Sozialisten und Kommunisten durch eine Krise zu rechtfertigen. Den Startschuss für den endgültigen Ausschluss gab schließlich der amerikanische Präsident im März 1947 mit der später als Trumandoktrin bezeichneten Rede, die auch den Kalten Krieg einleitete.

Die Propaganda der DC nahm während des Wahlkampfes für das erste Parlament 1948 Ausmaße eines antikommunistischen Kreuzzuges an, der von der Kirche großzügig unterstützt wurde. Der Innenminister Scelba nützte die Tatsache, dass der *Codice Rocco*<sup>29</sup> noch nicht außer Kraft gesetzt worden war und stockte die Polizei von 30 000 auf 50 000 Mann auf, um Jagd auf Sozialisten, Kommunisten und ehemalige Partisanen zu machen. Unterstützt wurde er dabei von vielen faschistischen Richtern, die noch in ihrem Amt waren und die Faschisten dagegen laufen haben lassen.

Leben heißt in erster Linie, sich unerschrocken seiner Vernunft zu bedienen und nicht irgendwelche Positionen, für die man sich irgendwann entschieden hat, immer weiter zu vertreten, und schon gar nicht die Position vom >Leben an sich<, was purer Qualunquismus ist. Lieber ein Volksfeind als ein Realitätsfeind.<sup>30</sup>

Die Folgen des Zweiten Weltkriegs zogen die italienische Wirtschaft stark in Mitleidenschaft, und obwohl im Norden fast zwei Jahre länger Krieg geführt wurde, war der Süden stärker von diesen Auswirkungen betroffen. Dies verdankte der Norden den Partisanen, die gegen die deutschen Besatzer erfolgreich ankämpften und somit weitgehende Zerstörungen verhinderten.

Einerseits führte die Entwicklung des Dualismus zwischen dem agrarischen Süden und dem industriellen Norden zu erheblichen Problemen nach dem Krieg. Andererseits wurde Italien auch durch einen Mangel an einheimischen Rohstoffen überschattet und deswegen sah sich das Land politisch auch den Alliierten ausgeliefert, da ohne Lieferung von Rohstoffen die erhaltene Industrie nutzlos gewesen wäre. Den freien Weltmarkt aus Amerika nahmen sie sich zum Vorbild, um ihre Wirtschaft von einer rasch steigenden Inflation und Massenarbeitslosigkeit profitieren zu lassen und die Löhne im Land niedrig zu halten. Der Süden fungierte dabei als Arbeitskräftereservoir und Absatzmarkt für den Norden. Die Besitz- und Machtstrukturen der Wirtschaft, die in Faschismus und Krieg entstanden waren, blieben also weiterhin bestehen.

<sup>29</sup> Bezeichnet die unter der Diktatur Mussolinis durchgeführten italienischen Strafrechtsreformen aus dem Jahr 1930.

<sup>30</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 11.

Weil ich Vater bin, weil ich einer der Väter bin. Einer der Väter, die sich zuerst für den Faschismus verantwortlich gemacht haben, dann für ein Klerikal – faschistisches und nur scheidemokratisches Regime und schließlich auch die neue Form der Macht akzeptiert haben, die Herrschaft von Konsum und Verschleiß, diesen letzten Ruin, diesen Ruin aller Ruine.<sup>31</sup>

Im Jahre 1949 trat Italien dem Nordatlantikpakt bei und baute somit seine Niedriglohnland-Zukunft<sup>32</sup> aus. Das Land profitierte vom amerikanischen Know-how und produzierte für den westeuropäisch-amerikanischen Markt. Zu Beginn der fünfziger Jahre erlebte Italien ein Wirtschaftswunder, dass durch die Konkurrenzfähigkeit der Industrie verbunden mit einem dauerhaft niedrigen Lohnniveau erreicht wurde. Dieses Wunder gipfelte 1962 und führte zu einer Krise der Landwirtschaft im Süden, die sich ausgelöst durch Massenemigrationen während der fünfziger Jahre zu einer Tragödie für das Land entwickelte.

Freud nimmt an, dass das Verbrechen am Urvater und das ihm anhaftende Schuldgefühl sich in modifizierter Form im Verlauf der Geschichte wiederholt. Dies veranschaulicht der ewige Konflikt zwischen der alten und jungen Generation, der aus Revolte und Aufstand gegen geltende Autoritäten und der späteren Reue, die in die Wiederaufrichtung und Verherrlichung der Autorität mündet, besteht. Die Wissenschaft, welche durch die Mobilisierung von Mensch und Natur gesteuert wird, wandelt sich dabei um, zu einem destruktiven Instrument, das zerstörerisch gegenüber jener Freiheit wirkt, welche sie zuvor versprach. Auf dieser Stufe der Kultur, innerhalb eines Systems, das mit belohnten Hemmungen arbeitet, kann der Vater zwar überwunden werden, ohne dass die Trieb- und Sozialordnung<sup>33</sup> gesprengt wird, aber sein Bild und seine Funktion dauern in jedem Kind fort, auch wenn es ihn selbst nicht kennt. Der Urvater verschmilzt durch sein auferlegtes Realitätsprinzip mit der entsprechend beschaffenen Autorität. Dabei zeigt sich, dass die Herrschaft aus der Sphäre persönlicher Beziehungen herausgewachsen ist und neue Einrichtungen für geordnete Befriedigung menschlicher Bedürfnisse im steigenden Umfang geschaffen werden. Diese Entwicklung von Einrichtungen und Institutionen untergräbt dabei aber ihrerseits die bestehenden Grundlagen der Kultur und fördert die innere Beschränktheit, was sich durch verschiedenste Entwicklungen des industriellen Zeitalters verdeutlichte.

<sup>31</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 10.

<sup>32</sup> **Vgl. Hausmann, Frederike:** „Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi“ Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach. 2002. S. 55.

<sup>33</sup> **Vgl. Marcuse, Herbert:** Eros and Civilisation: Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud: Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff. Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957. S. 64-71.

Die Söhne müssen für die Schuld der Väter büßen. Denn die Söhne, die sich nicht von der väterlichen Schuld befreien, sind unglückliche Söhne: und nichts ist ein eindeutigerer und unverzeihlicher Schuldbeweis als Unglück. Es wäre jedoch zu einfach und historisch wie politisch zu dem unmoralisch, würde man die Söhne – und damit alles Häßliche, Abstoßende und Unmenschliche an ihnen – dadurch entschuldigen, daß ihre Väter gesündigt haben. Das böse väterliche Erbe belastet sie zwar zur Hälfte, für die andere Hälfte sind sie jedoch selbst verantwortlich.<sup>34</sup>

## 2.4. Die Geburt eines Individuums

Das unfreie Individuum introjiziert seine Herren und deren Befehle in seinen eigenen psychischen Apparat. Der Kampf gegen die Freiheit wiederholt sich in der Seele des Menschen als Selbstunterdrückung des unterdrückten Individuums, und die Selbstunterdrückung wiederum stützt die Herrschenden und ihre Institutionen.<sup>35</sup>

Pier Paolo Pasolini wird am 5. März 1922 in Bologna in gutbürgerlichen Verhältnissen geboren. Seine Eltern lebten zwar bescheiden aber auch bildungsbewusst. Der Vater, Carlo Pasolini, stammte aus einer alten Ravennatischen Familie<sup>36</sup> und war Berufsoffizier. Die Mutter, Susanna Colussi war eine Lehrerin aus Casusa in Friaul. Zwischen 1922 und 1940 zwang das Militärleben die Familie zu häufigen Ortswechseln in Oberitalien. Dem Kind wurden dadurch feste Freundschaften erschwert, was wiederum eine intensivere Beziehung zur Familie zur Folge hatte, besonders zur Mutter und zum jüngeren Bruder. Die Beziehung zur Mutter war geprägt von sprachlichen und literarischen Urerlebnissen. Ihr idealistisches und idealisierendes Weltbild übertrug sie auf ihn durch das Vorlesen und Erzählen von Geschichten. Ihr Glaube an Heroismus, Barmherzigkeit, Frömmigkeit und Güte prägten ihn zutiefst. Pasolini machte 1940 in Bologna sein Abitur, studierte danach Literatur und Kunstgeschichte und promovierte 1945 über Pascoli.<sup>37</sup>

Nach dem Waffenstillstand im September 1943 zog Pasolini mit Mutter und Bruder nach Casarsa und arbeitete dort als Lehrer. Durch den Eindruck der Landbesetzung durch die friaulischen Bauern trat Pasolini 1947 in die KPI ein. Er las Marx und Gramsci, wurde Sekretär der Sektion San Giovanni in Casarsa und schrieb den Text „*Il sogno di una*

<sup>34</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 13.

<sup>35</sup> **Marcuse, Herbert:** Eros and Civilisation: Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud: Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff. Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957. S. 23.

<sup>36</sup> **Vgl. Pasolini, Pier Paolo:** Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 125.

<sup>37</sup> Pascoli war ein Lyriker der Jahrhundertwende und wird von einigen als Vorläufer Pasolinis gesehen. Zum Beispiel durch seine Verwendung des Plurilinguismus, von gesprochener Sprache und Lautimation.

*cosa*<sup>38</sup> (Der Traum von einer Sache), dessen Titel sich auf ein Marx–Zitat bezieht und erst 1962 veröffentlicht wurde. Dieser Text schildert die sozialen Unruhen von 1947-48 anhand junger Leute aus dem Friaul, die mit Arbeitslosigkeit, Demonstrationen, Haus- und Landbesetzungen und Emigration als scheinbarer Ausweg kämpfen, um ihr Schicksal zu verändern.

Pasolini versuchte in seinen späteren Arbeiten auch immer wieder dieses Bewusstsein von einer Sache zu fördern und zu provozieren, ohne jedoch diese Sache programmatisch oder orthodox zu postulieren. Damit avancierte er nicht nur zum Feind der Christdemokraten, sondern wurde auch seinen eigenen Parteigenossen unangenehm. 1949 wurde er nach einem demütigenden Verfahren aus der Partei ausgeschlossen. Pasolinis Eintreten in die Partei war auch ein Akt der Versöhnung, da sein Bruder als Mitglied der weißen Partisanen in den letzten Kriegstagen von roten Partisanen erschlagen wurde. Als Dank brandmarkte ihn die Partei dafür als Jugendverderber und dekadenten Schriftsteller und zwang ihn somit zur Flucht mit der Mutter nach Rom.

Nun werden die >äußeren Einschränkungen<, die anfänglich von den Eltern und weiterhin von anderen Vertretern der Gesellschaft dem Individuum auferlegt wurden, ins Ich >introjeziert< und werden zu seinem >Gewissen<; von nun an durchtränkt das Schuldgefühl – das Strafbedürfnis, das durch den Wunsch nach der Übertretung dieser Beschränkung (besonders in der Ödipussituation) hervorgerufen wird – das seelische Leben.<sup>39</sup>

Nach langer Arbeitslosigkeit, einer Stelle als Hilfslehrer und Arbeitsmöglichkeiten als Drehbuchautor, gelang es ihm durch zahlreiche Anthologien und literaturwissenschaftliche Arbeiten als Dialektspezialist und Philologe bekannt zu werden. 1955 arbeitet er zusammen mit Fortini Roversi und Leonetti an der Gramsci-orientierten Kulturzeitschrift *Officina*<sup>40</sup>. Das Ziel dieser Zeitschrift war es eine Verbindung zwischen Marxismus und Avantgarde zu schaffen und damit den marxistischen Schematismus der 50er Jahre zu überwinden. Nachdem durch die Erniedrigung von Casarsa seine bürgerliche Existenz und seine politische Arbeit unterbunden wurden, gelang es ihm in der literarischen Phase seinem Überlebens- und Selbstdarstellungswillen Ausdruck zu verleihen.

Ich will Dir nur sagen, daß ich weder jetzt noch in Zukunft Schamgefühle haben werde, wenn ich von mir spreche. Ich werde mich sogar öffentlich an den Pranger stellen müssen, weil ich einfach

<sup>38</sup> Vgl. Pasolini, Pier Paolo: *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 125.

<sup>39</sup> Marcuse, Herbert: *Eros and Civilisation: Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*: Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff. Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957. S. 35.

<sup>40</sup> Vgl. Pasolini, Pier Paolo: *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 126.

niemand mehr belügen will, so wie ich im Grunde Dich und die anderen belogen habe. [...] Schluß mit den Halbwahrheiten, man muß sich dem Skandal stellen.<sup>41</sup>

Pasolini gelang es sein dichterisches, philologisches, journalistisches und cineastisches Werk durch seine persönlichen Spannungen zur Gesellschaft stetig weiterzuentwickeln. Sein Ausdruck wird zum Beispiel durch die Wortwahl, der antithetischen Begriffsbildung dem Zwang durch Gegenpositionen zu polarisieren, durch den Dialog über Andersartigkeit zu provozieren und die eigene Andersartigkeit in nicht bürgerlichen Schichten und Positionen widerzuspiegeln, erweitert.

Der Einzelne darf nicht allein gelassen werden. Denn sich selbst überlassen und unterstützt von einer befreiten Intelligenz, die sich der Möglichkeiten zur Befreiung von der Wirklichkeit der Unterdrückung bewußt wird, würde die dem Es entspringende Energie sich gegen ihre immer mehr veräußerlichten Beschränkungen auflehnen, würde danach drängen, ein immer weiteres Feld existenzieller Beziehungen zu ergreifen und zu überfluten, und würde so das Realitäts-Ich und seine verdrängenden Leistungen sprengen.<sup>42</sup>

## 2.5. Die Poesie dieses Individuums

Pasolinis Hauptintention war es, mit seinen literarischen und filmischen Arbeiten eine Verbindung zwischen der auseinandergerissenen Gesellschaft Italiens zu schaffen. Dies versuchte er durch die Veranschaulichung der gegenteiligen Lebensweisen von Subproletariat und Bourgeoisie zu erzeugen, um dadurch eine Annäherung und ein Gefühl von Zusammengehörigkeit zu erreichen, dass eine neue italienische Identität formen sollte. Er erarbeitete seine eigene Poesie durch literarische und filmische Vorstadtstudien, die er mit Laiendarstellern inszenierte und somit noch eindrücklicher die Missstände der italienischen Gesellschaft aufzeigte, die durch faschistische Strukturen und Mechanismen gekennzeichnet waren. Diese Poesie bediente sich der freien indirekten Rede<sup>43</sup>, die es ihm ermöglichte autoritäre Systeme im Allgemeinen und Unmöglichkeiten/Möglichkeiten zwischenmenschlicher Beziehungen zu formulieren und zu veranschaulichen, was ihm auch internationales Lob einbrachte.

<sup>41</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Brief an Silvana Ottieri, Auszug in: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte, Mailand 1977, S. 50 f.

<sup>42</sup> **Marcuse, Herbert:** Eros and Civilisation: Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud: Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff. Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957. S. 48.

<sup>43</sup> Bei der erlebten Rede (auch „freie indirekte Rede“) handelt es sich um ein episches Stilmittel, das zwischen direkter und indirekter Rede, zwischen Selbstgespräch und Bericht steht: Gedanken oder Bewusstseinsinhalte einer bestimmten Person werden im Indikativ der dritten Person und meist im sogenannten epischen Präteritum ausgedrückt, das damit eine atemporale Funktion annimmt. Somit unterscheidet sich die erlebte Rede grammatikalisch von der indirekten Rede, die im Konjunktiv formuliert wird.

Die freie indirekte Rede war nur ein Mittel, zunächst um eine der Nation unbekanntes psychologische und soziale Welt kennenzulernen, dann um sie bekannt zu machen. Die inhaltsorientierte Erweiterung war eine Wirkung der Poetik des Realismus und deshalb des gesellschaftlichen Engagements; die sprachliche Erweiterung war ein Beitrag zu einer möglichen Nationalsprache durch das literarische Verfahren.<sup>44</sup>

Der Linguist Bachtin<sup>45</sup> schildert das Phänomen der freien indirekten Rede durch die Vermischung zweier getrennter Äußerungssubjekte. Das erste Subjekt berichtet, während über das Zweite berichtet wird. Dabei handelt es sich um eine Anordnung von Äußerungen, die gleichzeitig zwei nicht voneinander zu trennende Subjektivierungsakte<sup>46</sup> ausführt. Das erste Subjekt konstituiert eine Person in der ersten Person, während das andere Subjekt ihrer Entstehung beiwohnt und sie in Szene setzt. Dabei kommt es aber nicht zu einer Vermischung, der beiden Subjekte, die wechselseitigen Systemen angehören, sondern es vollzieht sich eine Differenzierung von diesen zwei korrelativen Subjekten in einem seinerseits heterogenen System. Folglich ist nicht mehr die Metapher, insofern sie das System homogenisiert, grundlegender Sprachakt, sondern die freie indirekte Rede, insoweit sie von einem stets heterogenen, vom Gleichgewicht entfernten System zeugt.

Dem zufolge kann die indirekte Rede nur auf homogene und homogenisierte Systeme bezogen und nicht mit linguistischen Kategorien beurteilt werden. Für Pasolini ist die freie indirekte Rede jedoch am wertvollsten, wenn sie reich an Dialekten ist oder sich zwischen niederer und Hochsprache differenziert und nicht am mittleren Niveau festhält. Dieser Korrelation zwischen zwei asymmetrischen Prozessen, ihrer Verdoppelung oder Differenzierung, begegnet man aber auch in der Kunst und im Denken. Zum Beispiel wenn man das Cogito<sup>47</sup> betrachtet, so veranschaulicht sich, dass ein empirisches Subjekt nicht auf die Welt kommen kann, ohne sich zugleich in einem transzendentalen Subjekt zu reflektieren, das es denkt und in dem es sich denkt. Ähnlich verhält es sich mit dem Cogito der Kunst. Kein Subjekt agiert ohne ein anderes, das sein Agieren betrachtet und es als Agieren begreift. Dabei nimmt natürlich das eine Subjekt die Freiheit in Anspruch die es dem anderen Subjekt entzieht. Deswegen spricht man von zwei verschiedenen Ichs, von denen sich das eine im Bewusstsein seiner Freiheit zum unabhängigen Betrachter der

<sup>44</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Empirismo eretico. Ketzenerfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag 1979. S. 19.

<sup>45</sup> Der russische Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Michail Michailowitsch Bachtin (29. November 1895 - 7. März 1975) erlangte größtenteils Anerkennung durch seine in den 1920er und 1930er Jahren verfassten Arbeiten zu Texttheorie, Dialog, Chronotopos und Intertextualität. Wiederentdeckt wurde er in den 1960er Jahren und die Wirkung seiner Arbeiten auf Literaturwissenschaft, Philosophie und Medienwissenschaft angewandt. Heute gilt Bachtin als einer der bedeutendsten Literaturtheoretiker des 20. Jahrhunderts.

<sup>46</sup> **Vgl. Deleuze, Gilles:** Cinema I. L'image-mouvement: Kino 1: Das Bewegungs-Bild. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bockelmann. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1288. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. 1997. S. 105-106

<sup>47</sup> **Vgl. Ebd.** S. 106.

Szene erhebt, während das andere Subjekt die Szene mechanisch spielt. Solch eine Verdoppelung findet aber niemals ein Ende und so erscheint sie vielmehr als eine Oszillation der Person zwischen zwei Gesichtspunkten und ihrer selbst, welches zu einem Hin und Her des Geistes führt, dass sich viel eher durch ein Mitsein beschreiben lässt.

Nicht aus Extravaganz, sondern vielmehr zu streng funktionalem Zweck will ich das Pop-Element in der Malerei ins Spiel bringen: wird heutzutage doch auch die Malerei in der kurzen kritischen Bibliographie zu unserem Thema irgendwie vertreten sein müssen Daß in der Malerei eine freie indirekte Rede auftritt – sei's auch mit einer starken Tendenz zur Vermischung ist in der Tat seit einigen Jahrzehnten schon Tradition. Gebildet hat sich diese Tradition mit den Avantgarden der Malerei des frühen 20. Jahrhunderts (Collagen aus Zeitungen und anderen Gegenständen, gemischt mit traditioneller Technik der Linie und Farbe), und heute explodiert sie besonders in der Pop-art: der Gegenstand, auf den der Maler zurückgreift, um in expressionistisch-ironischer Absicht seinen Text zu bereichern, ähnelt dem Fetzen von gesprochener Sprache, den ein Autor aufgreift und in einem hochexpressiven Zusammenhang literarischen Schreibens wiedergibt.<sup>48</sup>

Gilles Deleuze beschreibt das Phänomen der indirekten freien Rede anhand einer Person, die auf der Leinwand agiert und der dabei unterstellt wird, die Welt in einer bestimmten Weise zu sehen. Die Kamera zeigt diese Person und ihre Welt zeitgleich von einem anderen Standpunkt aus, der den Blickpunkt der Person erfasst, ihn dabei denkt, reflektiert und transformiert. Die Sicht des Autors erscheint dabei als Weltsicht eines Neurotikers, der versucht, diese Sicht durch seine eigenen ästhetischen Visionen zu ersetzen. Diese neurotische Sicht auf die Figur scheint aber wesentlich zu sein, um die schwierige Entstehung der Person in ihrer Welt besser zu kennzeichnen. Die Kamera wiederum gibt aber nicht einfach die Sicht der Person und ihrer Welt wieder, sondern erzwingt eine andere Sicht, in der sich das Subjekt selbst wandelt und reflektiert. Diese Verdoppelung nennt Pasolini freie indirekte subjektive Bilder.<sup>49</sup>

Sein Ziel war es, Subjektives und Objektives durch die Darstellung einer reinen Form hin zu überwinden, die sich dadurch zu einer autonomen Sicht des Inhalts erhebt und die Kamera spürbar macht. Dies erreichte er dadurch, dass die Kamera wartet, bis die Person ins Bildfeld tritt, etwas tut oder sagt und es wieder verlässt, während die Kamera weiterhin den leer gewordenen Raum filmt und ihn somit seiner absoluten Bildbedeutung überlässt. Durch das autonom gewordene Kamerabewusstsein (*cinema di poesia*), das abwechselnd mit verschiedenen Objekten vor einem Bild arbeitet und den Zoom exzessiv gebraucht, wird die Wahrnehmung in einem unabhängigen ästhetischen Bewusstsein verdoppelt.

<sup>48</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Empirismo eretico. Ketzenerfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film.* Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag 1979. S. 117.

<sup>49</sup> **Vgl. Deleuze, Gilles:** *Cinema I. L'image-mouvement: Kino 1: Das Bewegungs-Bild.* Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bockelmann. Frankfurt am Main. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1288.. Suhrkamp Verlag. 1997. S. 107.

Eine Sprache aber, die auf der audiovisuellen Reproduktion der Wirklichkeit, also der Wirklichkeit schlechthin beruht, kann keine Strukturen haben, die denen der je besonderen historischen Gesellschaft homolog sind, in welcher der Film produziert worden ist. Die audiovisuelle Reproduktion der Wirklichkeit ist eine Sprache oder Ausdrucksweise, die in Italien und in Frankreich, in Ghana und in den Vereinigten Staaten ein und dieselbe ist. Die möglichen und noch nicht definierten Erzählstrukturen dieser Sprache des Kinos, die > die Wirklichkeit mit der Wirklichkeit ausdrückt<, scheinen mithin den von Goldmann so scharfsinnig beschriebenen Gesetzen der Homologie nicht zu entsprechen – sind diese doch, als typisch für Nationen unter der Herrschaft kapitalistischer Bourgeoisien, wesentlich nationaler Art.<sup>50</sup>

Pasolinis Filmschaffen wurde immer schon von einem poetischen Bewusstsein inspiriert, das aber im eigentlichen Sinne nicht von ästhetischer oder technizistischer Natur geprägt war, sondern sich im mythischen wieder fand, das ihm erlaubte die Wahrnehmungsbilder und Neurosen seiner Personen in Form von Niedrigkeit und Bestialität darzustellen und mit abstoßenden Inhalten zu bearbeiten, um sie mit einem rein poetischen Bewusstsein zu reflektieren und durch das Mythische und Heilige zu beleben. Dabei stellte er fest, dass das Vertauschen von Vulgärem und Edlem, die Verbindung des Exkrementellen<sup>51</sup> mit dem Schönen und die Transformation dieser Bestandteile in den Mythos, einen wesentlichen Beitrag in der Formulierung der freien indirekten Rede darstellten. Durch diese Entdeckung gelangte er zu einer kinematografischen Form, die ebenso entrückt wie entsetzt.

## 2.6. Die Rebellion gegen die Bruderhorde

Pasolini ist ein Ketzer der marxistischen Religion. Er schrieb nicht nur gegen die etablierte Macht, sondern auch gegen jene, die in Opposition zu dieser Macht standen, gegen die >zukünftige Macht<..., vor allem gegen die kommunistischen Intellektuellen: >Sie schauen voll Angst / halb bewundernd, halb haßerfüllt / auf den, der es wagt zu opponieren / gegen die etablierte Opposition.< (La nuova gioventù, 1975) Pasolini gehört zur Opposition der Opposition, gelangte dadurch permanente Kritik zu immer neuen Positionen; er war >engagiert<, aber als >Freibeuter<.<sup>52</sup>

Die Stunde Null der Nachkriegszeit, in der Italien förmlich stehen geblieben war und das Wirtschaftswunder das sich klammheimlich eingeschlichen hatte, waren die Hauptmotive in Pasolinis erster Phase der filmischen Auseinandersetzung. Nachdem er das Medium Film für sich entdeckt hatte, kam es nicht zu einer Stilllegung seiner literarischen oder

<sup>50</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Empirismo eretico. Ketzenerfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag 1979. S. 156.

<sup>51</sup> **Vgl. Deleuze, Gilles:** Cinema I. L'Image-mouvement: Kino 1: Das Bewegungs-Bild. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bockelmann. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1288. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. 1997. S. 108.

<sup>52</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Berlin. Quarthefte 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 10.

künstlerischen Fertigkeiten. Nein, ganz im Gegenteil. Er nützte die Intermedialität des sozialen Körpers, der eine Möglichkeit schuf, durch seine politische Wirkung etwas Neues zu generieren, das quer durch alle Gattungen und Medien erfahrbar wurde.

Der Begriff Intermedialität ist so noch einmal anders verstehbar. Er beschreibt bei Pasolini die Auseinandersetzung mit der Frage, was darstellbar, was sichtbar, was denkbar und artikulierbar ist in einer per se heterogenen Welt, als eine Frage, die sich nur im Wechselverhältnis der Künste und Medien beantworten lässt.<sup>53</sup>

Betrachtet man die Filme *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962) und *La Ricotta* (1963), so zeigt sich etwa wie auch in den beiden Romanen *Ragazzi di vita* (1955) und *Una vita violenta* (1959) eine starke Auseinandersetzung mit der italienischen Gesellschaft und ihren Mechanismen. Dabei beschreibt und zeigt Pasolini starre archaische Welten, die auf ihre Einwohner förmlich warten, während sich um sie herum alles andere permanent verändert. In späteren Arbeiten findet Pasolini diese starren Welten auch in Afrika, Indien, Israel, Palästina und (Süd) Italien vor, dokumentiert sie und fordert damit zum Diskurs auf. Seine Intentionen beruhen dabei nicht auf der Sozialreportage oder der Abbildung des Elends der Figuren, sondern beziehen sich auf das politische Potenzial der Figurenkonstellationen. Diese Welten erscheinen nämlich gerade dadurch politisch, indem sie unpolitisch sind. Durch diese Vermischung der verschiedenen Gattungsprinzipien und der Medien gelang es ihm, das politische Potenzial im Figurencorpus des Subproletariers immer wieder neu erfahrbar zu machen. Das Kino wiederum ist für ihn die einzige Möglichkeit, um politische Gedanken ästhetisch erfahrbar zu machen. Adorno<sup>54</sup> spricht in diesem Zusammenhang von einer Welt diesseits des nicht – Identischen, die von *Accatone* über *Mamma Roma*, *La Ricotta*, *La Rabbia - Der Zorn* (1963), *Comizi D'Amore - Gastmahl der Liebe* (1963/64), *Sopralluoghi in Palestina - Ortsbesichtigungen in Palästina* (1963/64) bis zu *Il Vangelo Secondo Matteo - Das erste Evangelium – Matthäus* (1964) sich entfaltet und in der Verfilmung des Matthäus Evangelium mit der paradigmatischen Gestaltung der Christusfigur ihren Höhepunkt und Abschluss findet.

Durch diese Auseinandersetzungen in seinen Schriften, Romanen und Filmen, die ihm zwar Beachtung aber auch viel Kritik und Unverständnis einbrachten, begann Pasolini, sich immer deutlicher gegen die herrschende Gesellschaft Italiens durchzusetzen und zu emanzipieren und wurde somit durch seinen Status zu einem der offensten und direktesten Kritiker des eigenen Landes, der sein filmisches und literarisches Oeuvre

<sup>53</sup> Groß, Bernhard: Figurationen des Sprechens. Berlin. Vorwerk 8, 2008. S. 15.

<sup>54</sup> Vgl. Ebd. S.24-26.

ständig erweiterte. Dabei ließ er sich auch von anderen Künstlern wie zum Beispiel Jean-Luc Godard und Michelangelo Antonioni sowie den Beatniks Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac inspirieren. Er verfolgte auch die herrschenden politischen Situationen in den Ländern rund um Italien und konnte sich so seinen politischen und gesellschaftskritischen Äußerungen nicht enthalten.

Pasolini verkörpert den Schnittpunkt dreier großer Protestbewegungen gegen die Macht des Staates: Den politischen Protest, den sexuellen Protest, den mythischen Protest, d.h. einen Protest des Unterbewußten, der >vielleicht nur Ketzerei ohne Ziel ist, eine, die nur erfindet<.<sup>55</sup>

Ab den 60er Jahren kommt es aber zu einer Veränderung in der Thematik seiner Geschichten. Er entdeckt die Dritte Welt, die afrikanischen und asiatischen Völker für sich und bezieht seine Formulierungen über die Phase des Wirtschaftsbooms und der damit einsetzenden Verbürgerlichung des bäuerlichen und subproletarischen Italiens mit ein. Für ihn verkörpern diese Völker noch einmal das Zeitalter des Brotes welches für ihn bis zum Schluss Utopie bleibt. In dem Gedicht *Poesie in forma di rosa*<sup>56</sup> beschreibt er die Landung nordafrikanischer Stämme in Süditalien mit Großmüttern und Eseln und Kindern, Brot und Käse. Einige Jahre später nimmt Pasolini jedoch den Traum zurück, als die Neue Linke gerade beginnt, für sich die Dritte Welt als revolutionäres Potenzial zu entdecken.

Die farbigen Bauern erwarten eine neue Zukunft, die sie in erster Linie aus prähistorischen in historischen Bauern verwandeln soll, und dann von historischen Bauern in Kleinbürger. Genau das ist die graue, enttäuschende, schleichende Wahrheit.<sup>57</sup>

Pasolini sah die unschuldigen Völker in Gefahr, Opfer eines rapiden Angleichungsprozesses zu werden und deshalb wetterte er immer weiter gegen die vorherrschende Konsumideologie. Außerdem glaubte er, dass im Namen des Konsums schließlich bäuerliche und vorchristliche Kulturen die jahrtausendlang der politischen und kulturellen Fremdherrschaft getrotzt haben, unter dem Diktat einer neokapitalistischen und neokolonialistischen Supermacht ausgebeutet werden. Dieses Weltbild Pasolinis, das sich zunehmend apokalyptischer darstellte, wurde von seinen Kritikern mit Vorliebe als Privatmythologie<sup>58</sup> dargestellt, die durch seine persönliche Homosexuellen–Problematik geprägt war und sich ihrer Meinung nach dadurch interpretieren lässt. Diese von Kritikern

<sup>55</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 16.

<sup>56</sup> **Vgl. Ebd.** S. 129.

<sup>57</sup> **Camon, Ferdinando:** Il mestiere di scrittore. Mailand 1973. S. 152.

<sup>58</sup> **Vgl. Pasolini, Pier Paolo:** Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 130.

dargestellte Privatmythologie muss sich aber heute doch an den tatsächlichen ökologischen und kulturellen Zerstörungen messen lassen.

Pasolini postulierte in dieser Zeit verschiedene Thesen, wie zum Beispiel die Einschätzung der 68er Bewegung und die Auswirkungen eines zu raschen Industrialisierungsprozesses in Italien an die Linke. Diese konnte nur wenig Verständnis dafür aufbringen und würgte ihn unter Protestgeschrei ab. Außerdem erkannte er, dass unter den Bedingungen des Neokapitalismus, die alten Vorstellungen einer proletarischen Revolution nur noch ein Gefühl seien und sich der Marxismus tiefgreifend wandeln musste. Dies brachte er zum einen in seinen Schriften und zum anderen in Artikeln mehrerer Wochenzeitschriften wie zum Beispiel der kommunistischen *Vie nuove* wie folglich formuliert vor.

Ein Marxismus, der nicht endlich begreife, daß Neokapitalismus und Technokratie, Dritte Welt und Neokolonialismus, Atomwissenschaft und Raumfahrt völlig neue Voraussetzungen geschaffen hätten, bleibe in >Wahnvorstellungen< stecken.<sup>59</sup>

In dieser Zeit wendet er sich immer mehr dem Medium Film zu, ändert dabei zwar die Sprache, aber nicht den Diskurs. Für ihn wird der Film als Entdeckung des direkten Realitätsbezuges genutzt, der die Realität schreibt aber auch lesbar macht. Neben seinen filmischen Werken formuliert er in dieser Zeit auch Essays, Romane, Theaterstücke und theoretische Schriften zum modernen Theater. Ein Gedicht namens *IL PCI ai giovani!! (Die KPI der Jugend!!)* das er in dieser Zeit verfasste und in *Empirismo eretico* erschienen ist, bezieht sich auf eine Prügelei zwischen Demonstranten und Polizisten und der Positionierung Pasolinis auf der Seite der Polizisten, was für großen Unmut und Unruhen innerhalb Italiens sorgte und ihn noch stärker als Reaktionär abstempelte.

>...die Journalisten aus aller Welt / ...lecken euch den Arsch. Ich nicht, Freunde (...) / als ihr euch gestern ... geprügelt habt / mit der Polizei / habe ich mit den Polizisten sympathisiert! / Weil die Polizisten die Kinder armer Leute sind / (...) / gestern erlebten wir demnach ein Stück / Klassenkampf: und ihr, Freunde (obwohl auf der Seite der Vernunft) wart die Reichen / während die Polizisten (auf der Seite / des Unrechts) die Armen waren. Ein schöner Sieg also / den ihr da errungen habt!<<sup>60</sup>

Pasolini sah die Revolution von 1968 als Bürgerkrieg zwischen alter und neuer Generation und eine damit verbundene Krise des bürgerlichen Systems, die er schon lange zuvor als weitere Auswirkung des Konsumismus prophezeite. Diese Polemiken lösten immer

<sup>59</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 130

<sup>60</sup> Ebd. S. 131.

stärkere Kontroversen im Denken der italienischen Gesellschaft über ihn aus und isolierten seine Person als Freibeuter. Dieser Freibeuter ließ sich aber nicht beirren und entwickelte zunächst eine Art Geheimsprache, die er in den sogenannten Mythenfilmen verwendete, um die Einflüsse die ihn prägten zu verarbeiten und weiterhin gegen den Konformismus der etablierten Linken, gegen den hedonistischen Faschismus und gegen die Vermischung von Konsumismus und Kommunismus anzukämpfen und seinen Geist der von Gramsci geprägt war, noch weiter zu stärken und zu forcieren und die Etablierung seiner eigenen Identität oder seines eigenen freien Individuums, das vom Spirit der Beatgeneration beeinflusst war, weiterhin für seine zukünftige Arbeit zu nutzen.

Das eine größere Anzahl von Menschen, die durch unmittelbare Interessen beherrscht oder von einer leidenschaftlichen Erregung ergriffen ist, welche durch kritiklos von Mund zu Mund weitergegebene Augenblickseindrücke ausgelöst wurde, sich zum schlimmsten kollektiven Entschluß zusammentut, der den niedrigsten tierischen Instinkten entspricht.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> **Gramsci, Antonio:** Gedanken zur Kultur. Aus d. Ital. Antonio Gramsci. Hrsg. Von Guido Zami unter Mitarb. Von S. Siemund. Mit e. Nachw. Von Guido Zamis. – Köln: Röderberg, 1987. S. 37.

### 3. DIE BEATGENERATION IM KAMPF MIT DER BRUDERHORDE

Auf der einen Seite ist der sozusagen offizielle, nationale, >systemimmanente< Konformismus unendlich konformistischer geworden und zwar in dem Moment, als sich Macht in Konsummacht verwandelt hat und somit unendlich effektiver geworden ist in der Durchsetzung von Machtansprüchen – effektiver als jede Macht der bisherigen Geschichte. Die Verlockung, ein >hedonistisches< Weltbild zu übernehmen, mit anderen Worten ein braver Konsument zu sein, stellt jeden bisherigen autoritären Verführungsversuch in den Schatten, wie zum Beispiel die Verführungsversuche religiöser und moralischer Weltbilder. Auf der anderen Seite sind die großen Massen der Arbeiter und die progressiven Eliten in der neuen Welt des Konsums zunehmend isoliert worden. Eine Isolierung, die ihnen zwar eine gewisse inhärente Klarheit und geistige und moralische Reinheit erhält, sie aber auch konservativ gemacht hat. Das ist das Schicksal aller Isolierung, aller >Inseln< oder <Randzonen<.<sup>62</sup>

In diesem Kapitel wird es darum gehen die Bewegung der *Beatniks*<sup>63</sup> und *Hipster*<sup>64</sup>, die unter dem Sammelbegriff der *Beat Generation*<sup>65</sup> zusammengefasst wird, zu erklären, um verständlich zu machen, welche Einflüsse diese sogenannte erste Protestbewegung in Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg auf Pasolini und seine Arbeiten und Schriften ausübte. Die Reflexion der politischen und sozialökonomischen Einflüsse Amerikas auf den Rest der Welt und Pasolinis gesellschaftliche und politische Thesen, die er postulierte, werden in einem Wechselspiel versuchen, diese Bewegung zu umschreiben und mit unserem Thema des Interesses zu verweben. Dies erscheint besonders wertvoll, da es einige Parallelen zu den vorigen Kapiteln und ihren Darstellungen gibt, die unerlässlich für die Gesamtbearbeitung dieser Thematik erscheinen.

Die Beatgeneration versuchte in gewisser Weise den Randgruppen, zu denen zur damaligen Zeit noch Afroamerikaner, Homosexuelle und Frauen zählten, eine Stimme zu geben. Ihre Intentionen waren es, dabei die Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen, durch die sexuelle Revolution und die Bekämpfung der Zensur voranzutreiben, bewusstseinsweiternde Erfahrungen zu machen, um auch zum Beispiel ein Gefühl für ökologische Belange in der Wohlstandsgesellschaft zu generieren und die kontrollierende und manipulierende Macht des Staates sichtbar zu machen, um die Autonomie und die Emanzipation des Individuums zu erreichen.

<sup>62</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 23.

<sup>63</sup> Ein Beatnik war ein Außenseitertypus, der sehr unkonventionell lebte und sich durch seine Spontaneität und seine teils chaotische aber meist kreative Veranlagung auszeichnete.

<sup>64</sup> War ein gesellschaftlicher Außenseitertypus, dem die dominante Gesellschaft als immer klareres physisches und konzeptionelles Gefängnis erschien.

<sup>65</sup> Bezeichnet eine Stilrichtung, der US-amerikanischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg. Zu ihren Hauptvertretern, den sogenannten Beatniks, zählten Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Jack Kerouac und Gregory Corso.

### 3.1. Der lebendige Konformismus der Supermächte

Offen bleibt aber immer noch die Frage, worin eigentlich diese >Schuld< der Väter besteht. Nur diese Frage ist hier von substantieller Bedeutung. Und sie ist umso wichtiger, je mehr die brutalen Lebensbedingungen der Söhne, je mehr diese brutale Strafe, die ihnen auferlegt wurde, eine ungeheuerliche Schuld vermuten lassen. Vielleicht die schwerste Schuld, die sich Väter im Laufe der Menschheitsgeschichte aufgeladen haben. Und diese Väter sind wir. Etwas, das uns kaum faßbar erscheint. Ich habe bereits angedeutet, daß wir uns von der Vorstellung frei machen müssen, diese Schuld sei mit dem alten und neuen Faschismus identisch, also mit der effektiven Macht des Kapitalismus. Die Söhne, die heute durch ihre Lebensweise (und in Zukunft sicher noch durch viel Offenkundigeres und Schrecklicheres) bestraft werden, sind nämlich *auch* die Söhne von Antifaschisten und Kommunisten.<sup>66</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg ereigneten sich tiefgreifende Veränderungen im sozialen Gefüge der Vereinigten Staaten von Amerika, die nicht nur Italien, sondern auch den Rest der Welt beeinflussten. Die USA, musste sich nicht mit mühseligen Aufbauarbeiten der zerstörten Industrielandschaft oder neo-politischen Orientierungen und Ordnungen auseinandersetzen, wie andere Weltkriegsteilnehmer, sondern versuchte nach dem Krieg an einer zukünftigen modernen amerikanischen Gesellschaft zu arbeiten, die sich als freie Welt verstand und den Wettlauf gegen die expandierende Sowjetunion nicht verlieren wollte.

Technische Innovationen, zunehmende Urbanisierung der Industriezentren im Norden und an der Westküste sowie die Steigerung der Produktivität und eine damit verbundene Steigerung des Einkommens, brachten den erwünschten Erfolg für das eigene Land. Nichtsdestotrotz blieben gewisse gesellschaftliche Gruppen weiterhin vom politischen Prozess und dem damit einhergehenden Wohlstand ausgeschlossen und verwiesen schon damals auf zukünftige Probleme und Konflikte innerhalb dieser neuen Gesellschaft<sup>67</sup>. Durch die Orientierung dieser Gesellschaft an wirtschaftlichen Werten wurde die Bildung einer Subkultur<sup>68</sup> immer wahrscheinlicher, die zum einen durch die veränderte Rolle der Frau und zum anderen durch das gesteigerte Selbstbewusstsein der Afroamerikaner profitierte.

Das Volk aber hat, unserer Ansicht nach, immer eine eigene, separate, archaische Geschichte gehabt, in der die Söhne, wie die Anthropologie der alten Kulturen lehrt, in erster Linie die Väter reinkarnierten und wiederholten.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 13 - 14.

<sup>67</sup> **Vgl. Hecken, Thomas:** „Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er“. Tübingen Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2006. S. 80.

<sup>68</sup> Sub- oder Unterkultur beschreibt eine Kultur, die sich im Hinblick auf zentrale Normen deutlich von der „herrschenden“ Kultur abgrenzt. Wird auch vor allem seit den Protestbewegungen, der 1960er Jahre häufig als „Gegenkultur“ (counterculture) bezeichnet.

<sup>69</sup> **Ebd.** S. 14.

Unter der Trumanadministration<sup>70</sup> von 1945-1953 wurden Arbeitsbeschaffungsprogramme entwickelt, die die Produktion der Industrie und Landwirtschaft verbesserten, Bank und Börse stabilisierten, eine wirksame Außenwirtschaftspolitik forcierten und eine Verbesserung der Sozialgesetzgebung erreichten. Dieses positive Entgegenhalten an die Wirtschaftskrise hatte zwei Merkmale. Zum einen verlor die politische Linke (die Kommunisten und die Sozialisten) im eigenen Land immer mehr an Einfluss und Bedeutung und zum anderen kam es zu einer Steigerung des privaten Konsums die es ermöglichte, schon lange vor den westeuropäischen Ländern Konsumgüter zu produzieren und zu besitzen.

Das apokalyptische Bild von den Söhnen, das ich oben umrissen habe, gilt daher für Bourgeoisie *und* Volk. Beide Geschichtsstränge haben sich vereint, und zwar zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte. Diese Vereinigung ist unter dem Zeichen und unter dem Zwang der Konsumgesellschaft, mit anderen Worten, der ökonomischen >Entwicklung< zustande gekommen.<sup>71</sup>

Aber diese Vereinigung blieb nicht vor einer innerlichen Angst der Gesellschaft verschont und führte daher zu einer Politik des Antikommunismus, der zwischen den späten 1940er und frühen 1950er Jahren zu einer regelrechten Hexenjagd auf alle dem amerikanischen System kritisch gegenüberstehenden Personen ausartete. Höhepunkt fand diese Hexenjagd im McCarthyismus<sup>72</sup> von 1947-1954. McCarthy<sup>73</sup> nützte geschickt das Medium Fernsehen, um sich selbst als Beschützer vor der roten Gefahr zu stilisieren und gekonnt die Unzufriedenheit des Volkes durch Reden über Fremdenhass, Antisemitismus und Chauvinismus<sup>74</sup> zu schüren.

Die Kultur, die sie produzieren, hindert mit ihrem technologischen und strikt pragmatischen Charakter den noch in ihnen steckenden alten >Menschen< an seiner Entfaltung; was schließlich zu einer Art Verkrampfung aller geistigen und moralischen Fähigkeiten führt. Die Verantwortung des Fernsehens für all das ist außerordentlich. Nicht etwa, weil es ein >technisches medium< ist, sondern weil es Instrument und Träger von Herrschaft ist. Das Fernsehen ist nicht lediglich eine Stelle, die Nachrichten weitergibt, es ist ein Nachrichten-Verarbeitungszentrum. Es ist der Ort, wo

<sup>70</sup> Der US-amerikanischer Politiker Harry S. Truman war Mitglied der demokratischen Partei und der 33. Präsident der USA.

<sup>71</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Lettre Luterane: Lutherbriefe.* Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 14.

<sup>72</sup> **Vgl. Hecken, Thomas:** „*Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er*“. Tübingen Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2006. S. 85.

<sup>73</sup> Der US-amerikanischer Politiker Joseph Raymond McCarthy war Mitglied der Republikanischen Partei und wurde bekannt wegen seiner Kampagne gegen eine angebliche Unterwanderung des Regierungsapparates der Vereinigten Staaten durch die Kommunisten, der sogenannte McCarthy-Ära, in der antikommunistische Verschwörungstheorien und Denunziationen das politische Klima in den USA prägten.

<sup>74</sup> Ist ein Begriff, der exzessiven Nationalismus bzw. Patriotismus mit militärischer Prägung bezeichnet.

sich eine Mentalität konkretisiert, die sich anders nicht verbreiten ließe. Nirgendwo sonst offenbart sich der Geist der neuen Form von Herrschaft so konkret wie im Geist des Fernsehens.<sup>75</sup>

Die nachfolgende Eisenhowerära<sup>76</sup> von 1953-1961 wird in der Geschichtsschreibung als Goldenes Zeitalter beschrieben, das sich durch äußere Stärke und innere Stabilität auszeichnete. Die Zeit des Kalten Krieges<sup>77</sup> in der ein Wettrüsten mit der Sowjetunion, um die Vormachtstellung im Bereich der Atomenergie und Atombombe ausgetragen wurde, führte auch die beiden Supermächte zurück nach Europa. Die Amerikaner konnten zwar die Ausweitung des Kommunismus in Osteuropa nicht verhindern, wollten aber bei der Neugestaltung der Verhältnisse in Deutschland ein Wörtchen mitreden. Aus diesem Grund entwickelte sich aus den ehemaligen vier Besatzungszonen der Alliierten nach dem Krieg eine Aufteilung in Westzone (BRD-Bundesrepublik Deutschland) und Ostzone (DDR Deutsche Demokratische Republik) in Deutschland, die symbolisch für die indirekte Auseinandersetzung dieser beiden Supermächte stand.

Um sich ihrer Väter zu entledigen, haben sie Mauern gegen sie errichtet und sie in ein Getto verbannt, sich selbst damit aber nur ins entgegengesetzte Getto eingemauert. [...] Ihre Augen weichen aus, ihre Gedanken sind stets anderswo, sie haben gleichzeitig zuviel Achtung und zu viel Verachtung, gleichzeitig zu viel Ungeduld und zu viel Geduld.<sup>78</sup>

Im griechischen Bürgerkrieg von 1944-1949 stellten sich die USA auf die Seite der Neofaschisten, nur um die griechische Linke und somit die kommunistische Macht dahinter einzudämmen. Dies sind nur zwei Beispiele für die Auseinandersetzung der West- und Ostmächte in den Stellvertreterkriegen<sup>79</sup>, deren Ziel es war, die Fronten und auch die Blockbildungen zu verhärten, um in einer territorialen Auseinandersetzung als möglicher Sieger hervorzugehen. Die bedeutendsten Invasionen der amerikanischen Nachkriegszeit stellten die Stellvertreterkriege in Korea und Vietnam dar, auf die nicht weiter eingegangen werden kann, da es den Rahmen sprengen würde und auch vom Leser als Anstoß zur Vertiefung der eigenen Lektüre gesehen werden kann/soll. Im

<sup>75</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*: Berlin. Quarthefte 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 31.

<sup>76</sup> Dwight „Ike“ David Eisenhower war Oberbefehlshaber der Alliierten Streitkräfte in Europa während des Zweiten Weltkriegs und der 34. Präsident der USA.

<sup>77</sup> Der Kalte Krieg war ein Konflikt zwischen den Westmächten unter Führung der USA und dem Ostblock unter der Führung der Sowjetunion. Diese beiden Supermächte trugen unterhalb der Schwelle eines offenen Krieges ihre Machtspielchen von 1945 bis in die 1980er Jahren aus. Dabei wurden jahrzehntelang auf beiden Seiten politische, ökonomische und militärische Anstrengungen unternommen, bis hin zu Stellvertreterkriegen, um den Einfluss des anderen Lagers weltweit einzudämmen oder zurückzudrängen.

<sup>78</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Lette Luterane: Lutherbriefe*. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 11.

<sup>79</sup> **Vgl. Altendorfer, Cornelia:** *„Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips“*. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008. S. 40.

Folgenden werden die geografischen Auseinandersetzungen der USA mit der Sowjetunion benannt, um ein Gefühl für ihren Expansionsdrang<sup>80</sup> zu generieren: Der Koreakrieg 1950-1953, der Vietnamkrieg 1965-1975, die Raketenkrise auf Kuba 1962, Auseinandersetzungen im Nahen und Mittleren Osten und Lateinamerika (Guatemala 1954, das Desaster in der Schweinebucht 1961, die militärische Intervention der USA in der Dominikanischen Republik 1965) Aber das Wettrüsten beschränkte sich nicht nur auf die allgemeine Welt namens Erde, sondern spiegelte sich auch im amerikanischen und sowjetischen Weltraumprogramm wider, das die wissenschaftliche und technologische Überlegenheit eines Systems demonstrieren sollte.

Innerhalb der totalen Mobilisierung von Mensch und Natur, die unsere Zeit auszeichnet, ist die Wissenschaft zu einem der destruktivsten Instrumente geworden – zerstörerisch gegenüber jener Freiheit, die sie einst versprach.<sup>81</sup>

Innenpolitisch wurde zwar die Sicherheit vor der kommunistischen Bedrohung gewahrt aber auch weiterhin der Konservatismus und Konformismus betrieben, der sich auch im Sozialverhalten und im Alltagsleben der Amerikaner und Amerikanerinnen bemerkbar machte. Durch die Zuhilfenahme des Mediums Fernsehen, wurde eine nationale Kultur gepredigt, die sich vorwiegend in der weißen Mittelklasse widerspiegelte.

Ich möchte bei der Gelegenheit schon vorwegnehmen, daß die Bedeutung der Fernseh- Erziehung so enorm ist, weil sie nichts anderes macht, als reihenweise >Beispiele< für Lebensform und Verhalten anzubieten.<sup>82</sup>

Außerdem sollte die Vereinheitlichung von Lebens- und Konsumgewohnheiten in die Köpfe der amerikanischen Bevölkerung eindringen, um die bestehenden Verhältnisse der nationalen Kultur zu rechtfertigen.

Zum Ausgleich jedoch haben diese neuen Mächte ihr einzig mögliches Heiligtum zur Absolutheit erhoben: das Heiligtum, das im Ritus des Konsums und im Fetisch der Ware besteht. Alle Hindernisse sind aus dem Weg geräumt. Die neuen Mächte brauchen keine Religionen mehr, keine Ideale und ähnliches, um das zu maskieren, was Marx demaskiert hatte. Wie brave Esel haben die Italiener sogleich diese neue irreligiöse und antisentimentale Ideologie geschluckt: so groß ist die Anziehungs- und Überzeugungskraft der neuen Lebensqualität, die von den Herrschenden versprochen wird, und so groß ist die geballte Macht der Massenmedien (vor allem des Fernsehens), die den Herrschenden zu Gebote stehen. Wie brave Esel haben die Italiener daraus das neue Heiligtum (das nicht als solches auftritt) der Ware und ihres Konsums übernommen.<sup>83</sup>

<sup>80</sup> Vgl. Altendorfer, Cornelia: „Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips“. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008. S. 40.

<sup>81</sup> Marcuse, Herbert: Eros and Civilisation: Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud: Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff. Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957. S. 67.

<sup>82</sup> Pasolini, Pier Paolo: Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 34.

<sup>83</sup> Pasolini, Pier Paolo: Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Berlin. Quarthefte 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 65-66.

So wie Pasolini die Machtstrukturen des Konsumismus und seine Medien auf die italienische Gesellschaft projizierte, um aufzurütteln, zu provozieren und als negativ zu reklamieren, so sahen auch bereits Ende der 1940er Jahre verschiedene Künstler in Amerika das politische und soziale Wertesystem einer Wohlstandsgesellschaft weichen, welche seine Opfer gleich mitkonsumiert und innenpolitisch wie außenpolitisch keinen Dissenz zuließ.

### 3.2. Subversive Subkulturen treffen auf eine Supermacht

Eine solche kapitalistische Revolution verlangt anthropologisch gesehen, also unter dem Aspekt einer neu zu schaffenden Kultur, einen Menschen, der keinerlei Bindung mehr an Vergangenheit hat (zum Beispiel an frühere Wertvorstellungen wie Sparsamkeit und Moral), sondern einen Menschen, der, was Lebensqualität, Verhalten und Wertvorstellungen betrifft, sozusagen in einem Zustand permanenter Imponderabilität<sup>84</sup> lebt, ein Mensch, dem nur ein einziger existenzieller Akt zusteht, das Konsumieren nämlich und damit die Befriedigung seiner hedonistischen Bedürfnisse.<sup>85</sup>

Die USA erreichte ihren äußerlichen Aufstieg zur Supermacht durch jahrelangen Konformismus im Inneren des eigenen Landes, der durch Wohlstand und Konsum geprägt war. Dieses Modell der inneren Unruhe bewirkte aber, dass sich verschiedene Gruppen von Menschen zu gegenkulturellen Strömungen zusammenschlossen, die immer mehr daran arbeiteten einen politischen Widerstand zu etablieren, um den Staat zu demaskieren. Gegenkulturelle Strömungen<sup>86</sup> entstehen nicht von alleine. Wenn es zu solchen Formationen kommt, muss zuvor eine Sub- oder Unterkultur bestanden haben. Diese unterscheidet sich zumeist durch ihre Klasse, ihr Alter, ihre Religion und ihren Beruf und wird somit als Gegenstück zur herrschenden Kultur angesehen. In unserem Fall sprechen wir hier von den sogenannten *Beatniks* und *Hipstern* in Amerika, die als Gegenstück zum hedonistischen Bürgertum gewertet werden können. Ein anderes Beispiel wären die sogenannten Jugendkulturen, die immer wieder versuchten durch ihr subversives<sup>87</sup> Verhalten den Staat und seine allgemeingültige Moral zu provozieren. In den folgenden Ausführungen werden Teile dieser Subkultur beschrieben, um die

<sup>84</sup> Bedeutet bildungssprachlich: Unwägbarkeit, Unberechenbarkeit.

<sup>85</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Lettre Luterane: Lutherbriefe.* Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 65.

<sup>86</sup> **Vgl. Altendorfer, Cornelia:** „*Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips*“. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008. S. 67.

<sup>87</sup> Subversive Personen oder Aktivitäten zielen auf die Destabilisierung bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse hin. Sie bedienen sich dabei symbolischer Aktionen, um zum Beispiel den Staat lächerlich zu machen. (Spaß-Guerilla)

wechselseitige Befruchtung dieser Gruppe darzustellen, die zum allgemeinen Protest aufforderten.

Der Konformismus, der in den fünfziger Jahren die weiße Mittelklasse zumindest äußerlich geprägt hatte, war spätestens seit Mitte der sechziger Jahre einer politischen und kulturellen Fragmentierung gewichen. Während Teile der Jugend immer radikaler gegen den Materialismus ihrer Eltern protestierten und durch äußere Erscheinung, neue Lebens- und Umgangsformen, Drogenexperimente und sexuelle Freizügigkeit bewußt provozierten, wuchsen auf seiten der Durchschnittsamerikaner die Verunsicherung und Ressentiments<sup>88 89</sup>.

### 3.3. Das Schwarzweiß-Spiel der Andersartigkeit

Zuerst gilt: Was war, das war, und was ist, das ist: und zwar irreversibel. Man muß sich dem, was heute neue Realität geworden ist, auch auf irgendeine Weise anpassen, um damit abrechnen zu können. Die Merkmale dieser neuen Realität sind ja unschwer zu erkennen, da sie sich mit der zerstörerischen Gewalt eines gierigen, tödlichen Geschwürs überall ausbreiten: Verlust antiker Werte (was auch immer man von ihnen gehalten haben mag); überall totale und totalisierende Verbürgerlichung; überall bedingungslose Durchsetzung des Konsums, und zwar mit dem Alibi, es geschehe alles zum Wohle der Demokratie; überall bedingungslose Durchsetzung des erbärmlichsten und wahnwitzigsten Konformismus, den es je gegeben hat, mit dem Alibi, man wolle nichts anderes als Toleranz.<sup>90</sup>

Eine der wichtigsten sozialen Bewegungen in der Geschichte Amerikas und der restlichen Welt, die auch für das Hauptmotiv der vorliegenden Arbeit von großer Bedeutung ist, war die afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung (*Civil Rights Movement*)<sup>91</sup> von 1950-1965. Diese Bewegung setzte sich für die Überwindung des Rassismus ein, welcher auch den Rassismus gegen andere Ethnien beinhaltete. Ihr Vorgehen war zunächst der stille Protest, der sich in gerichtlichen Auseinandersetzungen, Demonstrationen, Sit-ins<sup>92</sup> und Boykottkampagnen zum Ausdruck kam. Diese Protestbewegung gründete sich zunächst in den Südstaaten, wo der größte Anteil, der unterdrückten Afroamerikaner lebte. Dieser fand aber im Lauf der Zeit immer mehr Zuspruch unter der amerikanischen Bevölkerung. Obwohl nach dem Zweiten Weltkrieg einige soziale Veränderungen vorgenommen wurden, die allmählich begannen eine Wohlstandsgesellschaft heranzubilden, blieben die

<sup>88</sup> Ressentiment kommt aus dem Französischen und bedeutet so viel wie „heimlicher Groll“. Dabei liegt regelmäßig das Gefühl dauernder Ohnmacht gegenüber erlittener Ungerechtigkeit und Niederlage oder persönlichen zurück gesetzt seins zugrunde. In der Philosophie ist das Ressentiment Gegenstand der Moralkritik.

<sup>89</sup> **Altendorfer, Cornelia:** Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008. S. 50.

<sup>90</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 66.

<sup>91</sup> **Vgl. Hecken, Thomas:** „Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er“. Tübingen. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2006. S. 110.

<sup>92</sup> Bezeichnet einen gewaltfreien Sitzstreik, der von der internationalen Studentenbewegung im Kampf gegen Rassendiskriminierung angewendet wurde.

Afroamerikaner davon aber weitgehend ausgeschlossen. Truman schien zwar aufgeschlossen für eine Erweiterung der Rechte für die schwarze Bevölkerung zu sein, musste sich aber dem Druck seiner Wählerschaft aus dem Süden beugen. Erst unter der Präsidentschaft von Lyndon B. Johnson<sup>93</sup> wurde der *Civil Rights Act*<sup>94</sup> von 1964 und das Wahlrechtsgesetz von 1965 verabschiedet, die zwar mehr Rechte versprachen, aber in der praktischen Wirklichkeit mit den *Segregationsgesetzen*<sup>95</sup> antworteten. Gegen diese herrschende Ungleichheit begannen die afroamerikanischen Bürgerrechts- und Studentenbewegungen unter Dr. Martin Luther King<sup>96</sup> Proteste im Namen des Pazifismus, gegen die amerikanische Gesellschaft zu führen. Ihre gewaltlosen Proteste, die gezielte Verletzungen der Segregationsgesetze zum Ziel hatten, endeten meist durch brutales Einwirken der Polizei und damit verbundene Freiheitsstrafen. Erst im August 1963 konnte eine friedliche Demonstration unter der Parole *I have a Dream*<sup>97</sup> von Martin Luther King in Washington eine Veränderung des Ungleichgewichts spürbar machen. Die 250 000 Demonstranten veranschaulichten mit ihrer Anwesenheit das Bewusstsein einer Gegenkultur, die immer stärker zu werden schien. Aber die Gleichberechtigung zwischen Schwarz und Weiß ging nur langsam voran und wurde auch von Bewegungen wie dem *Ku-Klux-Klan*<sup>98</sup> zurückgeworfen. Die jüngeren Afroamerikaner forderten deshalb radikalere Maßnahmen und fanden diese auch im Sprecher Malcolm X<sup>99</sup> und in der *Black Panthers Partie*<sup>100</sup>. Beeinflusst durch dieses Vorbild etablierten sich auch andere ethnische Bewegungen, die ihrem Unmut Ausdruck verleihen wollten. Darunter befand sich das *AIM (American Indian Movement)*, eine Protestbewegung, die als *Redpower* verstanden werden wollte und die *Chicanos*<sup>101</sup>, die sich als *Brownpower* sahen. Zusammen erreichten diese Protestbewegungen zwar eine schrittweise Eingliederung verschiedenfarbiger Menschen in die moderne Gesellschaft, die im heutigen Jahr 2009 auch zum ersten afroamerikanischen Präsidenten namens Barack Obama führte, trotzdem aber nicht von

<sup>93</sup> Lyndon Baines Johnson war ursprünglich Lehrer und gelang durch seine Begeisterung für die Reformpolitik Roosevelts zur demokratischen Partei und war von 1963 bis 1969 der 36. Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika.

<sup>94</sup> Erklärte die Rassentrennung in öffentlichen Einrichtungen wie Restaurants, Kinos, Hotels, Sportstadien und Bussen für rechtswidrig und gab den Bundesbehörden unter bestimmten Umständen das Recht, die Wählerregistrierung zu überwachen.

<sup>95</sup> Segregation bedeutet meistens eine räumliche Aufteilung von Individuen nach Hautfarbe, Geschlecht und Konfession, die sich in öffentlichen Einrichtungen niederschlägt. Dies führt zu freiwilliger oder unfreiwilliger Kontaktaufnahme zwischen verschiedenen Gruppierungen.

<sup>96</sup> Martin Luther King, jr. war Baptistenpastor, Bürgerrechtler und einer der bekanntesten Sprecher der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung (Civil Rights Movement) die den Kampf gegen soziale Unterdrückung und Rassismus in den Vereinigten Staaten vertrat.

<sup>97</sup> Vgl. Hecken, Thomas: „Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er“. Tübingen Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2006. S. 111.

<sup>98</sup> Bezeichnet einen rassistischen Geheimbund in den Südstaaten der USA, deren Ziel es war, die Unterdrückung und Wiederversklavung der Schwarzen zu erreichen.

<sup>99</sup> Malcolm Little alias Malcolm X war ein bekannter amerikanischer Bürgerrechtler, der sich während seines Gefängnisaufenthalts zwischen 1946 und 1952 den Black Muslims anschloss.

<sup>100</sup> Die Black Panther Party for Self-Defense war eine afroamerikanische Bürgerrechts- und Selbstschutzbewegung in den USA. Die Partei wurde gegründet, um im Interesse afroamerikanischer Gerechtigkeit bewaffneten Widerstand gegen die damalige gesellschaftliche Unterdrückung zu leisten, aber die Ziele und Philosophie der Partei änderten sich mit der Zeit radikal.

<sup>101</sup> Bezieht sich auf die Spanisch sprechende Bevölkerung, die als Wanderarbeiter, meist mit mexikanischem Hintergrund in die USA immigrierten.

der Rassismusproblematik ablenkte, die noch viele Länder spaltet und deshalb heute auch noch nicht von einer Getto-freien Welt gesprochen werden kann.

Nun denn: Ich bin wie ein Neger in einer rassistischen Gesellschaft, die sich voll Stolz ein tolerantes Mäntelchen umhängt. Anders gesagt: Man >toleriert< mich. Die Toleranz aber, muß Du wissen, ist immer eine rein nominelle Sache. Ich kenne kein einziges Beispiel, keinen einzigen Fall von wirklicher Toleranz. Einfach deshalb, weil wirkliche Toleranz ein Widerspruch in sich ist. Jemanden tolerieren heißt im Grunde gleichviel wie ihn verdammen. Im Gegenteil, die Toleranz ist nur eine raffinierte Form der Verdammung. Einem >Tolerierten< - bleiben wir beim Beispiel des Negers – kann man ruhig sagen: Mach was du willst, du hast das volle Recht, so zu leben, wie es dir und deiner Natur entspricht, und die Tatsache, daß du zu einer Minderheit gehörst, hat überhaupt nichts mit Minderwertigkeit zu tun etc. Aber an seiner >Andersartigkeit< oder, genauer gesagt, seiner >Schuld<, andersartig zu sein, ändert sich nichts, gleichgültig ob ihn einer toleriert oder verdammt. Keine Mehrheit wird je das Bewußtsein überwinden können, daß Minderheiten >anders< sind. Dieses Bewußtsein wird sie immer und ewig und schicksalhaft bestimmen. Deshalb kann ein Neger – warum auch nicht? – ruhig Neger sein, also frei seine Andersartigkeit leben, auch außerhalb – warum nicht?<sup>102</sup>

### 3.4. Jugendlicher Leichtsin und weiblicher Ausdruck der sozialen Revolution

In den 1960er Jahren gipfelte diese Rebellion der verschiedenen Protestbewegungen mit der Bildung einer Counterculture. Diese Counterculture<sup>103</sup> setzte sich aber nicht nur aus verschiedenen ethnischen Gruppen zusammen, sondern bezog ihre Mitglieder auch aus der damaligen Jugendbewegung und der neuen Frauenbewegung, die sich durch den Feminismus stärkte und bis heute stets weiterentwickelte.

Solange der >Andersartige< seine Andersartigkeit stillschweigend in den Mauern seines geistigen Gettos lebt, geht alles gut – und alle sind stolz auf die Toleranz, die sie ihm gnädig erweisen. Aber sobald er nur *ein* Wort über seine Erfahrungen als >Andersartiger< sagt oder wagt, etwas zu äußern, das von diesen Erfahrungen gefärbt ist, geht das Kesseltreiben los wie in den finsternen klerikal – faschistischen Zeiten. Der gemeinste Hohn, der dümmste Spott, die brutalste Verständnislosigkeit stoßen ihn zurück, erniedrigen und schänden ihn.<sup>104</sup>

Diese neue Frauenbewegung versuchte gegen die sozialen, kulturellen und politischen Benachteiligungen anzukämpfen, um so endlich aus ihrem mythischen Frauenbild als Ehefrau und Mutter auszubrechen und mit den Zuweisungen geschlechtsspezifischer

<sup>102</sup> Pasolini, Pier Paolo: Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 24.

<sup>103</sup> Wird im Deutschen oft mit Gegenkultur benannt und beschreibt eine Gruppe oder Subkultur, die im Widerspruch zum kulturellen Geschmack des gesellschaftlichen „Mainstreams“ steht und quasi als Äquivalent der politischen Opposition gesehen werden kann.

<sup>104</sup> Ebd. S. 26.

Rollen und den damit verbundenen demonstrativen Machtansprüchen der Männer aufzuräumen. Es gründeten sich dann im weiteren Verlauf das Lib (Women's Liberation Movement) Ende der 1960er Jahre und die NOW (National Organization for Women)<sup>105</sup> im Jahre 1966 als landesweite Vertretung der Frauenbewegung. Diese Bewegung war somit ein entscheidender Faktor im Streben nach emanzipatorischer Freiheit des Individuums, die sich versuchte von einer konsumorientierten Gesellschaft zu distanzieren und somit eine Eigendynamik erlangte, die sich nicht wie die Protestwelle Anfang der siebziger Jahre in Staub auflöste, sondern auch heute noch ein Thema der Diskussion darstellt.

Eine andere sehr zentrale Bewegung stellte die Rebellion der Jugend dar. Sie bildete sich zum einen aus den politisch aktiven Studenten und zum anderen aus den Jugendlichen. Dies war kein singuläres Phänomen der USA, sondern entwickelte sich auch in anderen westlichen Industrieländern zu einem Umbruch eines gesellschaftlichen Bewusstseins. Dieses Bewusstsein wurde von Ereignissen wie zum Beispiel dem militärischen Engagement der USA in Vietnam ausgelöst und veranlasste die Jugendlichen subversiv gegen die bestehende Gesellschaft zu agieren. Jenes Verhalten kann auch als Auswuchs des üblichen Generationskonflikts gesehen werden, darf aber unter den verschiedenen Prämissen nicht als allgemeine Antwort gewertet werden. Die sozialen Verhältnisse die unter dem Wunsch nach Sex, Drugs and Rock and Roll<sup>106</sup> zu einer Veränderung gelangten, gründeten sich unbeirrt durch Ablehnung und Befürwortung der elterlichen Generation und veränderten und prägten gesellschaftliche Denkweisen über Liebe, Familie und Gesellschaft bis heute.

In einem einzigen Zeichen – nämlich der Länge ihrer auf die Schultern fallenden Haare waren sämtliche denkbaren Zeichen einer differenzierten Sprache konzentriert. Was war nur der Inhalt ihrer stummen und ausschließlich körperlichen Botschaft? Es war folgender: >Wir sind zwei LANGHAARIGE. Wir gehören zu einem neuen Menschengeschlecht, das in diesen Tagen den Erdkreis betritt, das seinen Ausgang von Amerika nimmt und von dem man in entlegenen Provinzen (wie zum Beispiel – oder gerade – in Prag) überhaupt noch nichts weiß. Eine OFFENBARUNG sind wir demnach für euch.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> Vgl. Hecken, Thomas: „Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er“. Tübingen Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2006. S. 113.

<sup>106</sup> Ist Ausdruck eines bestimmten Lebensstils und stellt eine modernisierte Form des Slogans Wein, Weib und Gesang dar.

<sup>107</sup> Pier Paolo Pasolini: Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 19.

Aus diesen subversiven Jugendkulturen entstanden in weiter Folge dann die Hippies<sup>108</sup>, die das Lebensgefühl der Blumenkinder über ganz Amerika verbreiteten und deren Angehörige nun hauptsächlich aus der Mittel- und Oberschicht kamen, und versuchten die konsumorientierte Wohlstandsgesellschaft in Form von friedlich-passiver Weise zu hinterfragen.

Das Wissen, das uns erfüllt, wird, mit Hilfe unseres Apostolates, eines Tages auch euch gehören. Vorläufig ist es noch etwas NEUES, etwas unerhört NEUES, das in aller Welt mit dem Skandal auch eine Erwartung schafft, sie soll nicht enttäuscht werden.<sup>109</sup>

Diese Bewegung versuchte Ansätze der Beatgeneration weiterzuentwickeln, scheiterte aber an ihrer Popularität und der damit verbundenen Kommerzialisierung. Ihre Schlagwörter und Slogans der Flowerpowerzeit wie „*Make love, not war*“ waren Gegenstand der damaligen Kultur und sind auch heute noch im Gedächtnis der Menschen behaftet. Sie drückten auf sehr einfache Art und Weise die Forderungen vorangegangener Bewegungen aus: Verwirklichung einer humaneren Welt, Beseitigung bürgerlicher Tabus und Zwänge, das Erreichen von Glückserlebnissen ausgelöst durch freie Liebe, Musik und Drogenkonsum und der Intervention gegen den Vietnamkrieg.

### 3.5. Der veränderte Ton in der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft

Das Volk ist im Grunde immer frei und reich: man kann es in Ketten legen, ihm noch das Letzte nehmen, man kann es knebeln – doch im Grunde bleibt es frei; man kann ihm die Arbeit entziehen, den Paß, den Tisch, an dem es ißt – es bleibt im Grunde reich. Warum? Weil derjenige, der eine eigene Kultur besitzt, durch die er sich auszudrücken vermag, stets frei und reich ist, auch wenn das, was er (gegenüber der ihn beherrschenden Klasse) lebt und ausdrückt, Unfreiheit und Elend ist. Kultur und ökonomische Verfassung stimmen vollkommen überein.<sup>110</sup>

In den zuvor besprochenen Kapiteln ging es um die Nachkriegsgesellschaft Italiens, die unter der Verwendung Herbert Marcuses Bearbeitung der freudschen Theorie über die Entstehung der Gesellschaft aus dem Bruderklan entstand, von einem konformistischen

<sup>108</sup> Die Hippiebewegung formte sich in den 1960er Jahren und lehnte sich an dem Lebensstil der Hipster der 1950er Jahre an. Ihr Ende fand diese Kultur als sie symbolisch mit dem Summer of Love von 1967 von der Nischenkultur zur Massenkultur avancierte und eine dominante Jugendkultur blieb, bis sie in den späten 1970er Jahren vom Punk und Metal abgelöst wurde.

<sup>109</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach Berlin 1980. S. 19.

<sup>110</sup> **Ebd.** S. 106-107.

Urvater geprägt blieb und sich an der Supermacht USA orientierte. Diese Supermacht war ihrerseits selbst von einem tiefen Konformismus geprägt, der versuchte, Menschen, mittels der Konsumidee von falschen Fährten abzulenken, um dunkle Machenschaften hinter innen- und außenpolitischen Ereignissen mit dem Leitgedanken des „*American Way of Life*“<sup>111</sup> zu tarnen. In Pier Paolo Pasolini, unserem Hauptprotagonisten sehen wir nun den Freibeuter, der gegen die italienische Gesellschaft und ihre konformistische Konsumideologie wettete. In der Beatgeneration sehen wir eine ihm verwandte Gruppe, die sich nicht so leicht charakterisieren lässt, da sie aus verschiedenen Individuen bestand und diese komplexe und facettenreiche Qualitäten zeigten, die weder durch ein Pamphlet noch durch ein Manifest festgehalten wurden. Die zuvor dargestellten Informationen skizzierten einen Einblick über die politischen und gesellschaftlichen Systeme Italiens und der USA. Nun wird es von Interesse sein die Ideale und Intentionen des einzelnen Freibeuters mit der Gruppe der Freibeuter zu verbinden, um die inhärenten Wesensmerkmale beider herauszuarbeiten. Das offene Ansprechen von gesellschaftlichen Tabus, gesellschaftliche und politische Moralkritik und die Verwendung des *street slangs*<sup>112</sup> bzw. der Dialekte waren nur einige übereinstimmende Merkmale, die beide mit Vorliebe literarisch ausdrückten. Der Weg, der Selbstfindungsprozesses des Individuums, der durch den Nonkonformismus symbolisiert wird, begleitet den Typus des Außenseiters, der sich selbst treu bleibt, damit Stärke beweist und der Gesellschaft Hoffnung auf Erneuerung bringt.

### 3.6. Das Erklingen des ersten Beats

Zuvor wurden verschiedene gesellschaftliche Ereignisse geschildert, die sich aus subkulturellen Gemeinschaften ergaben. Dies scheint insofern wichtig, da die Beatgeneration zwar als erste Counterculture der Nachkriegszeit in den USA gesehen werden kann, aber ihre Bewegung im Grunde literarischen Ursprungs war und sich verschiedene Subkulturen erst durch deren Ideale im Namen der Freiheit und der Emanzipation des Individuums befreit sahen zu handeln, sich somit auch wechselseitig befruchteten und verschiedene Motive konkretisierten, wie es auch Pasolini für sich in Anspruch nahm.

<sup>111</sup> The American Way of Life ist ein Ausdruck, der für die Idee steht, dass jeder, unabhängig von seiner Herkunft und seinem Lebensstandard durch Entschlossenheit, harte Arbeit und Begabung seinen Lebensstil entscheidend verbessern kann.

<sup>112</sup> Slang bezeichnet einen nicht standardisierten Wortschatz, der von einer bestimmten Menschengruppe, einem bestimmten sozialen Milieu oder einer Subkultur („Szene“) verwendet wird.

Die Hauptvertreter der Beatgeneration waren nicht nur Zeugen des Zweiten Weltkrieges, sondern auch der Konsumpolitik der Nachkriegszeit, die von Truman und Eisenhower geprägt war. Das damalige Misstrauen gegen Andersartigkeit löste tiefe Betroffenheit unter den Beats aus und verstärkte das Verlangen sich dieser konformistischen Haltung zu entledigen.

Sie binden sich ans richtige Argument und folgen Strategien, die ihnen Wege zur Erlangung ihres Ziels aufzuzeigen scheinen: ein Leben ohne Eifersucht, Herrschaft und materielle Abhängigkeit. Die Sexualität soll nicht liberalisiert werden, sondern einen Beitrag zur Zerstörung der bürgerlichen Familie leisten. Drogen dürfen nicht dem Vergessen, sondern der Bewußtseinerweiterung dienen. [...] Alle gegebenen ‚kulturellen Errungenschaften‘ - seien es Erziehungssysteme, das Verkehrsnetz, die Trennung von Theorie und Praxis oder gar die Arbeitsteilung schlechthin, der Fernseher, das Museum, die funktionale Architektur oder auch eine Badezimmertür – stehen unter dem Verdacht, die Menschen voneinander zu isolieren und zu konditionierten Subjekten zu machen, die wie gebannt unablässig gegeneinander um Eigentum und Macht konkurrieren.<sup>113</sup>

Die kulturelle Strömung der Beats, die zum ersten Mal medial betrachtet in den 1950er Jahren auftauchte, formte sich unter dem gemeinsamen Interesse ein neues Lebensgefühl durch spirituelle Befreiung zu generieren, welches vom Zen-Buddhismus<sup>114</sup>, der amerikanischen Boheme<sup>115</sup>, dem ausgeübten Pazifismus, Drogenerfahrungen und dem Jazz beeinflusst war. Das lose Netzwerk dieser Generation formten William S. Burroughs, Allen Ginsberg und Jack Kerouac, die durch literarische und künstlerische Einflüsse den spontanen Stil der Bewegung prägten und einen Grundstein für die spätere 68er-Bewegung legten.

Mit einer Änderung der Eigentumsverhältnisse oder der politischen Verfahren wollen sich bereits die Vorläufer der 68er-Bewegung, die amerikanischen Beatniks und verschiedene europäische Bohemezirkel der fünfziger Jahre, keineswegs mehr zufrieden geben. Die Abneigung gegen die kapitalistische Leistungs- und Konsumkultur drängt auf eine Gegenkultur, die unmittelbar Formen eines richtigen Lebens prägen soll. Es geht um eine Lebenskunst, die sich nicht beim Namen nennen darf, damit die je nachdem groß- oder kleinbürgerliche Abkunft des Projekts im Dunklen verbleibt. Die individuellen Anteile sollen getilgt werden, deshalb stellt man Techniken zur Errichtung kollektiveren Glücks in den Vordergrund: in der Wohngemeinschaft wird alles Geld unabhängig vom Verdienst geteilt, Zimmerschlüssel werden weggeworfen... Um den sozialtechnologischen Charakter solcher Kommune- und Sexualexperimente zu verdecken, greift man aber doch immer wieder gerne auf traditionelle Lobestitel des kreativen Individuums zurück: Lust, Freiheit, Einbildungskraft. Sie

<sup>113</sup> **Hecken, Thomas:** Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er. Tübingen. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2006. S. 10.

<sup>114</sup> Ist eine in China ab etwa dem 5. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung entstandene Strömung oder Linie des Mahayana-Buddhismus, die wesentlich vom Daoismus beeinflusst wurde. Der Zustand meditativer Versenkung ist das grundlegende Charakteristikum dieser buddhistischen Strömung, die daher auch gelegentlich als Meditations-Buddhismus bezeichnet wird.

<sup>115</sup> Bezeichnet eine Subkultur von intellektuellen Randgruppen, die sich vorwiegend durch schriftstellerische, bildkünstlerische und musikalische Aktivitäten äußern. Unter ihnen gibt/gab es sowohl Bedeutende als auch unbedeutende, berühmte, berüchtigte und unberühmte Autoren und Künstler.

sollen mehr oder minder symbolisch dafür stehen, daß es der Regeln und Anordnungen irgendwann nicht mehr bedarf.<sup>116</sup>

Da die Bewegung, der Beats genauso fasziniert war vom archaischen Grundgedanken des freien Individuums wie Pasolini und damit bis heute viele Missverständnisse in der Betrachtung beider Postulate einhergehen, erscheint es wichtig die Bedeutung des Wortes „beat“ an sich zu klären.

Das Wort oder der Begriff *beat* stammte ursprünglich aus dem Jargon des Zirkus und Schaustellergewerbes und sollte die bescheidenen Verhältnisse des fahrenden Volkes zum Ausdruck bringen. In der Drogenszene bezog sich der Ausdruck auf *beat deal* – linker Deal und bedeutet so viel wie ausgeraubt oder gelinkt worden sein. Im Jahre 1945 schnappte Herbert Huncke dieses Wort bei seinen Freunden aus dem Showgeschäft auf und führte es bei William Burroughs, Allen Ginsberg und Jack Kerouac ein. Mit dem Wort „beat“ verband er allerdings nichts Positives. Er äußerte sich dazu in einem Interview folgend: „Ich meinte geschlagen, fertig damit. Die Welt gegen mich.“ Kerouac sah jedoch darin etwas anderes und interpretierte es für sich mit diesen Worten: „Jemand, der Beat ist, braucht sich nicht als das geschlagene Kind der kapitalistischen Gesellschaft zu fühlen. Beat ist als Abkürzung von *beatific* und *beatitude*<sup>117</sup> zu verstehen, dass so viel wie Glückseligkeit bedeutet.“ Weiters ist anzumerken, dass es sich bei diesen Begriffen um religiöse Ausdrücke handelt, die aus dem mythischen Bereich stammen. Ginsberg schilderte wiederum das „beat“ sein als Lebensform, die darauf beruht, als Mensch auf eine gewisse Nacktheit zurückgeworfen zu sein, in der sich die Welt auf eine visionäre Art sehen lässt und etwa dem klassischen Verständnis dessen entspricht, was sich in der finsternen Nacht der Seele abspielt.

Die eigenen Umschreibungen der Beatniks welche versuchten eine praktische Definition des Begriffes „beat“ zu erzeugen, verweisen auf Parallelen im Leben und Werk Pasolinis und werden im weiteren Verlauf anhand von den Haupteinflüssen der Beatniks - des Bebop, der Kapitalismus- und Kontrollkritik am Staat, des religiösen Einflusses des Zen-Buddhismus und sexuell gelebten Freiheit - versuchen, ein Gefühl für diese erste literarisch geprägte Nachkriegsbewegung zu erzeugen, um somit auch die Querverweise in der späteren Filmanalyse besser deuten zu können. Die Beeinflussung durch

<sup>116</sup> Ebd. S. 10.

<sup>117</sup> Vgl. Altendorfer, Cornelia: Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008. S. 88-89.

bewusstseinsweiternde Droge wird für die vorliegende Behandlung dabei größtenteils ausgeklammert, da Pasolini in seinen Filmen zwar sehr oft mit der Traumebene und ihren visuellen Bedeutungen in der alltäglichen Fantasiewelt spielte, aber vom Gebrauch der Droge an sich eher diese Meinung postulierte, welche wiederum auch eine Auseinandersetzung mit dieser Bewegung spürbar macht:

Auf einer mittleren Ebene – bei der breiten Masse also – füllt die Droge eine Leere, die durch Todessehnsucht entstanden und daher eine kulturelle Leere ist. Liebe zur Kultur verlangt ausgeprägte Vitalität, denn Kultur im spezifischen oder genauer, klassenspezifischen Sinne ist Besitz, und nichts verlangt eine so hartnäckige und besessene Energie wie das Besitzstreben. Wer diese Energie nicht hat, nicht einmal ansatzweise, der verzichtet. Nun sind aber gerade solche Individuen meist auf Grund traumatischer Erfahrungen und ausgeprägter Sensibilität für eine spezifische Kultur, eine Elitekultur, bestimmt, weshalb sich zwangsläufig um sie herum eine kulturelle Leere bilden muß, die sie gleichzeitig verzweifelt brauchen (um sterben zu können): Eine Leere, die sie mit dem Surrogat Droge füllen. Der Drogeneffekt nimmt dann rationales Wissen mit Hilfe einer Erfahrung, die zwar sozusagen >abwegig< ist, in gewisser Weise ihm aber doch entspricht.<sup>118</sup>

### 3.7. Beboop-Inspirationen im Kampf gegen die Kontroll-Mechanismen

In Europa ist alles zu Ende; in Amerika hat man den Eindruck, als stünde alles am Anfang. Ich will nicht behaupten, daß in Amerika Bürgerkrieg wäre – vielleicht nicht einmal irgendetwas Ähnliches -, noch will ich ihn prophezeien; dennoch lebt man dort wie am Vorabend großer Ereignisse. Diejenigen, die zur Neuen Linken gehören (die nicht real existiert, sie ist nur eine Idee, ein Ideal), erkennen einander auf den ersten Blick, und unter ihnen entsteht sogleich jene Art von Liebe, die die Partisanen der Resistenza verband. Es gibt die Helden, die Gefallenen, Andrew, James und Mickey und unzählige andere sowie die großen Bewegungen, die großen Etappen einer riesigen Volksbewegung, die das Problem der Emanzipation der Schwarzen und neuerdings den Vietnamkrieg zum Zentrum hat.<sup>119</sup>

Der Angriff der Beats, gegen die inoffizielle Konsumgesellschaft bestand in erster Linie darin sich der selbst gewählten Armut und Besitzlosigkeit zu verschreiben, um der Wohlstandsgesellschaft und ihren Werten wie Besitz, Ausbeutung, Lüge und Korruption zu entgehen. Weiters stand in ihrem Interesse, die Ablehnung der zerstörerischen Macht der Atombombe<sup>120</sup> und ihrer schöpferischen Technik, die von Menschenhand geboren und für die Vernichtung derselben genutzt wurde. Kritik an Justiz, Polizei und Medien entstanden aus persönlichen Erfahrungen und offenbarten immer eindeutiger den Aufstieg einer

<sup>118</sup> Pasolini, Pier Paolo: Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 72.

<sup>119</sup> Pasolini, Pier Paolo: Empirismo eretico. Ketzererfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag. 1979. S. 180.

<sup>120</sup> Vgl. Altendorfer, Cornelia: Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008. S. 90.

Kontrollgesellschaft, die die Gesellschaft durch technologische Realitätswahrnehmungen veränderte.

Die vom aufsteigenden Polizeistaat ausgehenden Manipulationsinstrumente modernisierten auch das amerikanische Strafsystem. Durch die Vermehrung der Reichtümer und einer damit verbundenen Aufwertung des Eigentums kam es zu einer Disziplinargesellschaft, die strengere Überwachungsmethoden einführte. Dies führte dazu, dass Gefängnisse, Besserungsanstalten und Irrenhäuser eine Hauptfunktion in der Überwachung des Individuums darstellten. Die Beatniks sahen die Freiheiten des Individuums dadurch eingeschränkt, da gesellschaftliche Freibeuter, die sich zum Beispiel dem Drogenkonsum oder einer öffentlich ausgelebten Homosexualität hingaben, so leichter als unliebsam dargestellt und weggeschafft werden konnten. Hierbei sei auch erwähnt, dass die Gruppe der Afroamerikaner oftmals als gesellschaftlicher Sündenbock für die weiße Mittelklasse hinhalten musste. Die Massenmedien trugen ihr Restliches dazu bei, in ihren Zukunftsprognosen Gefühle wie Furcht, Ärger und Ekel zu erzeugen, um die Kontrollmaschinerie am Laufen zu halten.

Die Individualität jedes einzelnen könne – z. B. via TV – in seinem eigenen Heim ausgelöscht werden, dazu braucht es nicht länger den Rausch und die Bewegung der Großveranstaltung. Der „Konsument“ „verharrt“ beim „ungefährlichen Konsum“ von warenförmigen „Konsumgütern“, er setzt nichts mehr „aufs Spiel“. Mit den Worten Adornos: die „spätindustrielle, von totalitären Regimes oder Riesenkonzernen gesteuerte Massenkultur“ reduziert den Menschen zu „bloßen Empfangsapparaten, Bezugspunkten von conditioned reflexes“.<sup>121</sup>

Diese Entfremdung des Menschen von sich selbst, bekämpften die Beats mit ihrer kreatürlichen Spontanität, die die Trennung von Körper und Geist ermöglichen sollte. Ein sehr bedeutender Faktor war es dabei, die untergegangene Spontanität des Sprachgebrauchs und des eigenen Selbstausdruckes zurückzugewinnen. Gedanken und Gefühle sollten frei von Form und intellektueller Kontrolle artikuliert werden, um sie so anderen Individuen zugänglich zu machen. Träume, Albträume, Visionen, psychische Prozesse, unterbewusste Gedanken und unterdrückte Fantasien sollten zum Ausdruck gebracht werden, um die eigenen Sinnesorgane zu schärfen. Künstlich herbeigeführte, geplante und konstruierte Erfahrungen wurden dabei zu Gegenpositionen deklariert und als Störfaktor in der eigenen Entwicklung gesehen.

<sup>121</sup> Hecken, Thomas: Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er. Tübingen. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2006. S. 70.

Einen großen Einfluss auf diese Spiritualität stellte auch der *Bebop*<sup>122</sup> in dieser Zeit dar. Dieser experimentelle Jazzstil entwickelte sich Anfang der 40er Jahre in den USA aus dem Swing und wird als Grundstein des Modern Jazz gesehen, der verschiedenste Künstler aller Sparten bis heute inspirierte. Der experimentelle Sound wurzelte und spiegelte die Unruhen der AfroamerikanerInnen zur damaligen Zeit am stärksten wieder, mit der sich auch die Beats identifizieren und somit ihr Lebensgefühl bestätigt sahen.

An einem Nachmittag in Greenwich Village habe ich ein Grüppchen Neonazis für den Vietnamkrieg demonstrieren sehen: in der Nähe sangen, wie von einer seltsamen und ruhigen Verzückung ergriffen, zwei alte Männer und ein Mädchen, das auf der Gitarre begleitete, die pazifistischen Lieder der Neuen Linken – die des Village, das auch die Linke der Beatniks, der Drogenszene umfaßt. Ich bin einem jungen farbigen Gewerkschaftler gefolgt, der mich zum Sitz seiner Bewegung brachte, einer kleinen Bewegung, die in Harlem nur ein paar Hundert Mitglieder zählt und gegen die Arbeitslosigkeit der Schwarzen kämpft. Ich bin ihm in die Wohnung eines seiner Genossen gefolgt, eines Maurers, der sich bei der Arbeit verletzt hatte; er hat uns, auf seinem armseligen Bett ausgestreckt, mit dem Lächeln des Freundes und Komplizen empfangen, voll von jener Herzlichkeit, die wir als Partisanen kannten.<sup>123</sup>

Das Herzstück des Bebop stand ganz im Zeichen der Improvisationsvielfalt und stilisierte den Jazz-Improvisateur<sup>124</sup> zu einem Schamanen, der die Entfremdung von der weißen amerikanischen Mittelschicht durch den musikalischen Sound spürbar machte. Kennzeichen des Bebops sind seine wechselnde Rhythmik, seine ausdrucksstarke Melodik und die Vermischung afrikanischer Rhythmen mit europäischen Klängen, die so etwas Eingängiges entwickelt, dass sich der Sound jedes Mal wieder aufs Neue selbst erfindet. Die lose Struktur des Bebops und die vielseitigen Improvisationsmöglichkeiten der einzelnen Instrumente sprachen den Tänzer, aber viel mehr noch den Zuhörer an, mit den Sinnen und mit dem Körper zu hören.

Dieses Gefühl der Freiheit, das von der Musik und ihren Improvisationen vermittelt wurde, traf pfeilgenau den Spirit der Beatniks. Die vielseitigen Sprachvariationen der Töne sahen sie selbst als Parallelen zur eigenen Prosaliteratur und Poesie, die Nebenstränge zur Haupthandlung machten und verschiedene Variationen im Gebrauch von Sprache und Ästhetik formten. Bebop und Beatniks bildeten nach der wechselseitigen Entdeckung eine Einheit, die in verlassenem Baracken, Jazzklubs und einfachen Studios zum Ausdruck

<sup>122</sup> Wird als Ursprung des Modern Jazz gesehen und löste Anfang der 40er Jahre den Swing als Hauptstilrichtung ab. Wesentliche Elemente sind größere rhythmische Freiheiten für Schlagzeug und Bass, schnelle Tempi und komplexe Harmonie-Schemata. Bestehende musikalische Themen und Harmonieabfolgen wurden oft modifiziert und als neue Themen des Bebops interpretiert. Dabei bildeten die Improvisationen auf langen formalen Strecken den zentralen Ausgangspunkt.

<sup>123</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Empirismo eretico. Ketzererfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film.* Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag 1979. S. 180.

<sup>124</sup> **Vgl. Altendorfer, Cornelia:** *Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips.* Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008. S. 98.

eines übergeordneten Lebensgefühls avancierte, das durch das Wort und den Tanz ausgedrückt wurde und im Namen der Auflehnung gegen den allgemeinen Konsum im Takt der *Bongos*<sup>125</sup> schlug.

Der Protest, die reine und einfache Auflehnung, die Revolte gegen den Konsum: ich meine das Phänomen der Beatniks, das hier bei uns als bloße Kuriosität und – muß man es noch betonen? – mit Ironie dargestellt worden ist. Soweit ich weiß, ziehen es selbst die Kommunisten vor, auch die italienischen, über diesen Punkt zu schweigen oder geradezu Verdammungsurteile abzugeben, in denen der alte stalinistische Moralismus und der italienische Provinzialismus trübe zur Deckung gelangen. Die Wirklichkeit sieht ganz anders aus: Wer sich in den großen amerikanischen Städten betrinkt, wer Drogen nimmt, der vollbringt mehr als eine Reihe von alten und festgelegten anarchistischen Taten: er lebt eine Tragödie. Und weil er sie nur zu leben, doch nicht über sie zu urteilen weiß, stirbt er daran. Die sich zu Tausenden mit der Droge das Leben nehmen, sind in Wirklichkeit ebenso Märtyrer wie die Bürgerrechtler, die von den weißen Rassisten des Südens umgebracht werden. Sie haben dieselbe Reinheit, sie stehen in gleicher Weise jenseits der elenden Unterwürfigkeit derer, welche die von der etablierten Gesellschaft angebotene >Lebensqualität< akzeptieren.<sup>126</sup>

### 3.8. Zen-Buddhismus als Wegweiser im Dschungel der sexuellen Freiheit

Der Entfremdung des eigenen Ichs, ausgelöst durch konformistische Denkweisen und kapitalistische Anschauungen, wurde mithilfe der neuen körperlichen und sinneswahrnehmbaren Erfahrung, des Bebop, entgegengewirkt. Diese neu gewonnene Körperlichkeit ging auch einher mit der sexuellen Emanzipation des Individuums. Da die verschiedenen Möglichkeiten des bewussten Zugangs des Körpers und der damit verbundenen individuellen Sexualität am besten durch ein Beispiel veranschaulicht werden, wird die Beschreibung eines weiblichen Beatniks herangezogen.

Diane Di Prima, eine Lyrikerin aus den Reihen der Beat-Bewegung postulierte in ihren pornografischen Memoiren während der fünfziger Jahre schon die Maxime, dass man als Frau abwechslungsreiche Liebeleien öffentlich leben könnte. Für sie bedeutet sexuelle Freiheit, wenn man entweder viele Liebhaber hat oder eine unter vielen Geliebten darstellte. Weiters verstand sie die Paarbeziehung als etwas Langweiliges und Klaustrophobisches. In ihrem autobiografischen Roman *Memoirs of a Beatnik*<sup>127</sup> ist folglich auch für Abwechslung gesorgt, verschiedene Männer, verschiedene Frauen und

<sup>125</sup> Bongos stammen aus Kuba und sind paarweise verwendete, kleine Einfeiltrommeln, die mit Fingern oder Händen geschlagen werden. Die kleinere Trommel nennt man "macho" (span. Männchen), die größere "hembra" (span. Weibchen).

<sup>126</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Empirismo eretico. Ketzelerfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film.* Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. Carl Hanser Verlag München Wien. 1979. S. 181.

<sup>127</sup> **Vgl. Hecken, Thomas:** *Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er.* Tübingen. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2006. S. 97.

verschiedene Praktiken vermitteln den weiblichen Zugang zum Beat und seiner Generation.

Der offene Umgang mit Drogen, Musik und Sexualität setzte die letzten inneren Schranken außer Kraft, verwies die äußerlichen Beschränkungen ins Abseits und machte somit den Weg frei für die sexuelle Revolution<sup>128</sup> beider Geschlechter. Ausgelöst durch eine transzendente Befreiung des Individuums wurde aber nicht nur eine körperliche Freiheit gelebt, sondern der Drang nach geistiger Entwicklung ebenfalls forciert. Dies äußerte sich im Antizipieren des Zen-Buddhismus, der bereits viele Grundmuster der beatschen Lebensweise zu decken schien, sie aber noch vielseitiger bereicherte und weiterentwickelte. Die Beatniks waren zwar nicht auf eine einzige Religion festgelegt, aber der Friede des inneren Selbst, zu dem man sich stets zurückziehen konnte, übte eine Faszination für diese Glaubensrichtung aus. Durch meditative Versenkung wurden Erkenntnisse über die *Einheit allen Seins* und der eigenen Existenz, das ein *in die Welt geworfen sein* lebt, frei. In diesem mythischen Erlebnis fanden die Beats die Bestätigung ihrer Gedankenwelt, die noch weiter ging und Anweisungen für körperliche und geistige Entwicklungen des Körpers lieferte. Weiters fühlten sie sich auch durch die Offenheit der Zen-Meister bestätigt, die nicht verschwiegen, dass der zentrale Aspekt der mythischen Selbsterkenntnis auch zu unmoralischen Verhalten führen könnte.

Die Beats waren vielmehr von der Zurücknahme des Menschen selbst beeindruckt, die es ermöglichte sich einfach auszuklinken und durch inneren Frieden die Aufmerksamkeit für das Detail wieder zu erlangen. Außerdem stellt im Zen-Buddhismus der Heilige kein übermenschliches Wesen dar, sondern ist Mensch wie du und ich, der seine Sexualität leben kann und darf. Dieses bewusstseinserweiternde Gedankengut bot die Chance, sich von konventionellen Denkmustern zu befreien und das spontane und intuitive Denken und Handeln des eigenen Individuums zu erweitern.

Besonders Jack Kerouac und Allen Ginsberg waren von dieser Denkweise beeindruckt und verarbeiteten ihre Überlegungen über buddhistische Terminologien in verschiedenen literarischen Arbeiten. Sie folgten dabei der Intention, ihre unmittelbaren Gedanken auf Papier zu bringen, um somit der eigentlichen Dichtung wieder zu ihrem Ursprung zu

---

<sup>128</sup> Der Ausdruck sexuelle Revolution geht auf Wilhelm Reichs 1945 veröffentlichtes Werk „*The Sexual Revolution*“ zurück. Darin kritisierte er die aus seiner Sicht bigotte und verlogene Sexualmoral seiner Zeit. Nach Reichs Auffassung bringe Doppelmoral und Unterdrückung der vitalen sexuellen Triebe Persönlichkeitsdeformationen mit sich und führe so zu Aggression und Frustration, welche verdrängt würden und sich oft in Lust an Herrschaft und Hierarchie ein Ventil schaffen müssten. Die sexuelle Freiheit wurde aber erst in den Jahren der 68er lautstark gefordert. Dies wurde auch durch die zeitgleiche Marktreife der Anti-Baby-Pille begünstigt.

verhelfen. Die Mehrheit der Beatniks aber versuchte die Lehren des Zen-Buddhismus auf ihre Weise zu deuten. Dabei kam es natürlich auch zu Abweichungen, die folglich im eigenen Interesse standen und nicht vor eigenen Fehlbarkeiten schützten und auch mit der Formel das die Ursache allen Leids dummes Verlangen ist, nicht überwunden werden konnten.

Für viele Beat-Autoren wurde der Buddhismus eine Art psychischer Halt, und ihr Studium der verschiedenen Schulen der östlichen Gedankenwelt diente zum einen als Mittel, sich die westlichen Eigenheiten des Denkens und Fühlens abzugewöhnen, zum zweiten als Weg aus dem Morast des Ich, in den sie sich so zornig gestürzt hatten.<sup>129</sup>

### 3.9. Fundamentale Parallelen im Leben Burroughs, Ginsbergs, Kerouacs und Pasolinis

Die literarische Auseinandersetzung Pasolinis mit der Beatgeneration und die Beeinflussung durch ihre Ideale, wurde in den zuvor besprochenen Kapiteln versucht, dem Leser näher zu bringen. Nun erscheint es zielführend, die Aneinanderreihung von politischen, gesellschaftlichen und subkulturellen Verknüpfungen mithilfe eines Vergleiches der Umstände, in denen die drei Hauptakteure der Beat Generation ihr Schicksal eröffneten, mit dem Leben Pasolinis zu verbinden, um die Intentionen der späteren Filmanalyse zu untermauern.

Burroughs, Ginsberg und Kerouac waren im Grunde, genau wie Pasolini, Einzelgänger. Einzig das Bedürfnis Literatur auf neue Weise zu erfahren, vereinte diese drei Individuen, die ästhetische und intellektuelle Erfahrungen miteinander teilten und dies auch offen vertraten, aber vollkommen dem damaligen Geist der Gesellschaft widersprachen und somit Träger stärkster Kritik von allen Seiten war.

In diesem neutralen und furchtbaren Schweigen des amerikanischen Alltags gehen Dinge vor sich, die zu einem wahren kollektiven Wahn gehören, zu einem gewissermaßen kodifizierten und nur schwer zu beschreibenden Haß. Es ist der Rassenhaß – der übrigens nichts anderes ist als der äußere Aspekt der tiefen Verirrung eines jeden Konservatismus und eines jeden Faschismus. Es gibt überhaupt keinen realen Grund für diesen Haß. Ja, er existiert eigentlich gar nicht. Wer ihn zu verspüren meint, bildet ihn sich nur ein, in Wirklichkeit >kann< er ihn gar nicht verspüren. Denn wie und warum könnte ein armer Weißer einen Negger hassen? Und doch sind es gerade die armen

<sup>129</sup> **Altendorfer, Cornelia:** Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008. S. 220.

Weißten des ganzen Südens, die geradezu von diesem Haß leben. Er erwächst aus einer falschen Vorstellung von sich und daher von der Wirklichkeit.<sup>130</sup>

Pasolini sah in der Beatgeneration und ihren Gegenspielern Parallelen zu seiner eigenen Situation, in der er sich immer wieder den Vorwürfen der italienischen Gesellschaft ausgesetzt sah, und orientierte sich deswegen an Studien zur Entwicklung der eigenen Emanzipation von der Gesellschaft und ihrer Bestärkung, die von den Beatniks gelebt und gefordert wurden.

Die Interpretation der Ideale der Beatniks in *Edipo Re*, *Medea* und *Notizen für eine afrikanische Orestie* werden in einem späteren Kapitel ausführlicher besprochen werden. Als Beispiel einer tatsächlichen Beschäftigung mit der Beat Generation, ihrer präsentierten Wirklichkeit und ihren Inspirationen, soll *die große Szene der Cassandra* in *Notizen für eine afrikanische Orestie* kurz besprochen werden.

Hierbei spricht Pasolini selbst im Film von einem plötzlichen Einfall, der den Stil des Dokumentarfilms, der bei ihm als Stil ohne Stil erscheint, im Wunsch gipfelt, diesen Stil zu brechen. Man sieht ein halbgeheimes Studio des Westens, das mit Jazz-Musikern gefüllt ist. Er spricht von dem spontanen Wunsch die Darsteller des Films mit schwarzen Amerikanern zu besetzen, sie nach Afrika zu bringen, um den 20 Millionen Subproletariern die afrikanische Wiedergeburt mithilfe der Jazz-Musik zu verkünden und eine revolutionäre Bewegung in der Dritten Welt auszulösen. Die Szene in der Cassandra die Vision vom Mord Agamemnonns hat, wird dabei mit Klängen des Bebops in Kombination mit afrikanischen Gesängen dargestellt.

Das Bild eines durchschnittlichen Amerikaners ist absolut unvorstellbar und nicht darstellbar. Diese Erkenntnis hat mich in Amerika am meisten in Erstaunen versetzt. Man spricht unentwegt vom >Durchschnittsamerikaner<, und dabei existiert dieser >Durchschnittsamerikaner< physisch, materiell und visuell gar nicht. Wie sollte man all die – außergewöhnlichen Typen auf den Straßen von Manhattan in einem einzigen Typus zusammenfassen? Wie in einem einzigen Gesicht die gespannte Miene des Angelsachsen und die törichte des Irländers synthetisieren, die traurigen Züge des Italieners, die bleichen des Griechen und die wilden des Puertoricaners, den neurotischen Ausdruck des Deutschen, den lustigen des Chinesen und den bewundernswerten des Schwarzen? Die >Furcht vor dem Verlust der Präsenz< und der Snobismus eines frisch erworbenen Bürgerrechts sind es also, die den Amerikaner – diese seltsame, konkret gewordene Mischung aus Subproletarier und einem Bürger, der zutiefst und redlich von der eigenen bürgerlichen Loyalität erfüllt ist – daran hindern, über die Vorstellung nachzudenken, die er von sich selbst hat. Deshalb bleibt sie >falsch<, wie stets dort, wo der Lebenszusammenhang entfremdet und die Industrialisierung total ist.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> Pasolini, Pier Paolo: Empirismo eretico. Ketzererfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag 1979. S. 182.

<sup>131</sup> Pasolini, Pier Paolo: Empirismo eretico. Ketzererfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag 1979. S. 183.

Pasolini sah seine gesellschaftskritischen Thesen dadurch bestätigt, da Amerika eine Vorbildwirkung für Italien einnahm und die Beatniks darin bestrebt waren, mit dieser medienwirksamen Darstellung der eigenen Gesellschaft zu brechen.

Parallelen erscheinen auch durch die Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse Freuds und den gelebten Vielseitigkeiten als Philosoph, Essayist, Romanautor, Maler und Sozialkritiker. Die Beatniks verarbeiteten literarisch auch größtenteils halbautobiografische Erlebnisse in ihren Werken was auch auf das Gesamtwerk Pasolinis bezogen werden kann.

Weiters bilden starke Bindungen zur Mutter, homosexuelle Neigungen und fundamentale traumatische Ereignisse im Leben von Burroughs, Ginsberg, Kerouac und Pasolini Parallelen, die jeden für sich selbst zum Einzelgänger prägte und somit eine künstlerische Metamorphose vollzog. Die bewusste Einbettung der erfahrbaren Befreiung des Individuums, welche unter den Konventionen einer kapitalistisch geprägten Gesellschaft trotzdem gelebt wurde und künstlerischen Ausdruck fand, ermutigte Pasolini nach dem gesellschaftlichen Tod des Subproletariats nicht aufzugeben und seine künstlerische und politische Stimme weiter zu erheben.

Die Amerikaner verspüren in der Kunst stets das Bedürfnis zu idealisieren, auch und vor allem auf der Ebene des Durchschnittsgeschmacks: so sind etwa die >illustrativen< Darstellungen ihres Lebens und ihrer Städte, wie sie sich in den durchschnittlichen oder schlechten Filmen finden, Formen eines unaufhebbaren Bedürfnisses nach Idealisierung. Statt in Streiks oder anderen Formen des Klassenkampfes dämmert daher das Bewußtsein der eigenen gesellschaftlichen Wirklichkeit in pazifistischen und gewaltlosen Demonstrationen auf, die von einem intelligenten Spiritualismus beherrscht werden. Der stellt übrigens objektiv, wenigstens für mich, eine erstaunliche Tatsache dar und hat meine Liebe zu Amerika geweckt. [...] Ich lebe in einer Gesellschaft, die gerade erst aus dem Stadium des schlimmsten Elends heraus ist und sich nun abergläubisch wie an etwas Dauerhaftes an daß bißchen Wohlstand klammert, das sie erreicht hat.<sup>132</sup>

Die starke objektive Sicht auf die eigene Gesellschaft und der Vergleich mit anderen politischen Systemen war Pasolini durch den Ausschluss aus der kommunistischen Partei und dem damit verbundenen demütigenden Verfahren gegeben. Durch das Brandmarken als Jugendverderber und dekadenter Schriftsteller wurde er gezwungen, mit seiner Mutter nach Rom zu fliehen. Dort fing er mit dem Scherbenhaufen seiner Existenz an, sich ein

---

<sup>132</sup> Ebd. S. 184-185.

neues Leben aufzubauen, welches als in die Welt geworfen sein interpretiert werden kann. Dieses Ereignis stellte einen drastischen Einschnitt in Pasolinis Leben dar, der ihn bis zu seinem Tod prägte. Das Ereignis welches das Zusammentreffen Burroughs, Ginsbergs und Kerouacs prägte, jene für ewig aneinander bindet und die Entdeckung der Ideale der Beat Generation gründete, kann in einem ähnlichen Licht betrachtet werden.

Im Jahre 1943 fing Allen Ginsberg an der Columbia Universität zu studieren an. Dort lernte er seinen späteren Freundeskreis kennen, der aus Lucien Carr, David Kammerer und William S. Burroughs bestand. Gegen Ende des Jahres erweiterte sich dieser noch durch Jack Kerouac. Diese Clique teilte aber nicht nur eine tiefe Freundschaft miteinander, sondern auch die gleiche Mentalität, die sich auf Freiheit und Unabhängigkeit des Individuums berief. So geschah es auch, dass Bourroughs durch seine Belesenheit zum Mentor der Gruppe avancierte.

Jedoch ereignete sich am 13. August 1944 ein Mord, der die Gruppe zunächst auseinanderriss und danach durch einen erzwungenen Pakt<sup>133</sup> für ewig zusammenschweißte. Kammerer stellte wiedereinmal Carr heimlich nach, um ihm erneut seine Zuneigung zu gestehen. Er folgte ihm in eine Bar und nach dem Konsum von jeder Menge Whiskey und einem langen Gespräch, verließen die beiden das Lokal. Im Riverside Park am Ufer des Hudson River versuchte Carr, Kammerer loszuwerden und die beiden Männer gerieten daraufhin in Streit. Kammerer zeigte sich aber weiterhin lästig, machte Carr sexuelle Avancen und drohte damit, seiner Freundin etwas anzutun. Daraufhin zog Carr sein Pfadfindermesser und stach Kammerer zweimal ins Herz. Danach warf er die Leiche in den Fluss und wandte sich an Burroughs, der ihm riet sich einen Anwalt zu nehmen, ihn wegschickte, aber nicht an die Polizei verriet. Daraufhin fuhr Carr zu Kerouac, um mit ihm gemeinsam das Messer zu entsorgen. Zwei Tage später stellte sich Carr schließlich in Begleitung seines Anwalts der Polizei und Kerouac und Burroughs wurden als Hauptzeugen festgenommen. Burroughs kam schließlich auf Kautio frei, nachdem seine Eltern diese bezahlten, während Kerouac von seinem Vater im Gefängnis sitzen gelassen und zum Schandfleck der Familie erklärt wurde. Schlussendlich bezahlte seine Freundin Edie Parker die Kautio, nachdem er ihr versprochen hatte, sie dafür im Gegenzug zu heiraten. Carr wurde der vorsätzlichen Tötung im Affekt für schuldig befunden und trat seine zeitlich nicht festgelegte Haftstrafe ordnungsgemäß am 9. Oktober 1944 an. Durch dieses Erlebnis zusammenschweißte, lebte das beatsche Trio

<sup>133</sup> Vgl. Altendorfer, Cornelia: Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008. S. 125.

(Burroughs, Ginsberg und Kerouac) schließlich ab dem Sommer 1945 sehr eng zusammen.

Ausgelöst durch dieses Ereignis vollzog sich für Burroughs, Ginsberg und Kerouac ein vergleichbarer gesellschaftlicher Ausschluss, der ihnen den Zutritt zu einer Unterwelt versprach, die der damaligen Welt Pasolinis ähnlich erscheint. Das weitere Leben der drei Beatniks war von Reisen und die dadurch entstandenen Erfahrungen, das Bedrängt-Werden von außen, sich an Amerikas gesetzliche und sexuelle Normen anzupassen und die eigene gelebte Form des Widerstandes geprägt, die in der literarischen Manifestation der Beat Generation weitergeführt und schon erklärt wurde.

Pasolini teilte auch diese Erfahrungen, welche natürlich unter dem Deckmantel anderer gesellschaftlicher Gegebenheiten und Prozesse gesehen werden müssen. Nichtsdestotrotz erscheinen Parallelen, wie die faszinierende Sprachgewandtheit Bouroughs, die tiefe kommunistische Prägung Ginsbergs, die gelebten homosexuellen Neigungen beider und die idealisierte Rolle des heiligen Märtyrers Kerouac, die eine gewisse Symbolik bei Pasolini wachgerufen haben, die er verstand und in den sogenannten Mythenfilmen verarbeitete und somit sich und sein Werk weiterentwickelte.

Sprechen wir es ruhig aus, ich finde mich isoliert und auf dem Wege, mit mir selbst und meinem Widerwillen gegen die Rede von Engagement und Deengagement zu vergilben. So konnte es nicht ausbleiben, daß ich mich in die amerikanische Kultur verliebt und in ihr einen literarischen Geist voller Neuheit entdeckt habe: eine neue Zeit der Resistenza. [...] Was von einem >nichtintegrierten< amerikanischen Literaten verlangt wird, ist persönliche Integrität und vollkommene Aufrichtigkeit. Seit den alten Zeiten von Machado [3]<sup>134</sup> hat keine Lektüre in mir ähnlich brüderliche Empfindungen erweckt wie die von Ginsberg. Und war es nicht wunderbar, wie der betrunkene Kerouac Italien durchreiste und die Ironie, den Verdruß und die Mißbilligung unserer dämlichen Literaten und Journalisten auf sich zog [4]<sup>135</sup>? Die amerikanischen Intellektuellen der Neuen Linken scheinen sich (weil es dort, wo man kämpft, stets eine Gitarre gibt und einen, der singt) genau das zu eigen gemacht zu haben, was ein unschuldiges Lied der schwarzen Widerstandsbewegung sagt: >Man muß den eigenen Körper in den Kampf werfen.< Hier haben wir das neue Motto eines wirklichen und nicht öde moralistischen Engagements: den eigenen Körper in den Kampf werfen!... Wer in Italien, wer in Europa schreibt heute unter dem Antrieb einer so großen und so verzweifelten Auflehnungskraft? Wer spürt diese Notwendigkeit, als etwas ganz Neues in der Geschichte, von höchster Bedeutung, zugleich todes- und zukunftsstichtig?<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Antonio Machado, der Dichter der kastilischen Landschaft, war schon in früher Jugend ein Lieblingsautor Pasolinis. In der Vorrede zu einer 1970 erschienenen Anthologie seiner Gedichte erinnert sich Pasolini mit einem Vers Machados: >1943 bleibt eines der schönsten Jahre meines Lebens: >mi juventud, veinte años en tierra de Castilla!<

<sup>135</sup> Jack Kerouac, einer der Exponenten der amerikanischen Beat-Literatur, wurde im Herbst 1966 von einem Verlag zu Reklamezwecken durch Italien geschleppt.

<sup>136</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Empirismo eretico. Ketzereferenzen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag 1979. S. 186.

#### 4. DER MYTHOS MEDEA TRIFFT AUF DEN MYTHOS CALLAS

Den eigenen Körper in den Kampf werfen, könnte auch als Intention Medeas gewertet werden, die es nun gilt im folgenden Abschnitt zu beschreiben und zu charakterisieren, um ihren Wandel von der Darstellung Euripides, als kindermordende Furie, bis hin zu ihrem Freispruch, der sich durch emanzipatorische Faktoren begründet, aufzuzeigen. Dies erscheint essenziell für den vorliegenden Kern der Arbeit, der versucht zu zeigen, dass Pasolini mit dem Film *Medea* und anderen Mythenfilmen versuchte, an Hand spezifischer Symbolik, die sich an den Idealen der *Beat Generation* orientierte, das italienische Volk aus dem gesellschaftlichen und politischen Dornröschenschlaf zu schütteln, um somit nicht denselben Weg der Konsumpolitik der USA und ihrer zwei Seiten der Medaille zu folgen. Die anschließenden Bearbeitungen des Medea-Stoffes und die verschiedenen Darstellungen der Autoren und Autorinnen, sollen unter drei fundamentalen Aspekten zur Figur der Medea gesehen werden, welche sich mit den zuvor besprochenen Idealen der Beat Generation und den herausgearbeiteten Motiven Pasolinis decken.

- Erstens das Motiv der Frau von früher, die im Vergleich zum Mann eine untergeordnete Rolle spielte und sich seinen Gesetzen zu beugen hatte, dies aber nicht tat und somit die Revolution des eigenen Ichs in Form der Emanzipation hervorrief.
- Zweitens das Motiv der Fremden, die in ein ihr neues Land durch Hilfe gelangt, um dort zu leben, aber von den dort lebenden Menschen nur Zurückweisung erfährt, die in Ausschluss und Verbannung gipfelt.
- Und drittens das Motiv der Andersartigen, die mit ihrer Anwesenheit unter den dort lebenden Menschen Angst und Neid auslöste, da ihre Fertigkeiten als die einer Göttin, Magierin, Zauberin oder Hexe empfunden werden.

Das Urbild der Brudermörderin und Vaternarräterin veranschaulicht ebenfalls einen Querverweis auf die zuvor besprochene Thematik über die italienische Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg was durch den Kampf der Urhorde mit dem Urvater und ihren Folgen aufgezeigt wurde. Dies erzeugt einen neuerlichen Denkanstoß, der die Befreiung des Individuums von gesellschaftlichen Zwängen noch spürbarer macht und einen

anderen Weg nach dem Tod des Urvaters evoziert und wie es erscheint, in der allgemeinen Emanzipation der Frau zu finden ist.

#### 4.1. Die Prägung der Figur Medea durch Euripides

Euripides wurde um 480 v. Chr. auf der griechischen Insel Salamis geboren und starb 406 v. Chr. in der Stadt Pella in Makedonien. Neben Aischylos<sup>137</sup> (526-456 v. Chr.) und Sophokles<sup>138</sup> (496-406 v. Chr.) zählte er zu den bedeutendsten Dramatikern der Antike. Seine Stücke wie *Medea*, *Iphigenie*, *Elektra* oder *die Bakken* zählen zu den am meisten gespielten Dramen der Weltliteratur. Leider sind nur noch 17 Tragödien und 1 Satyrspiel von seinem Gesamtwerk, das etwa 90 Tragödien umfasste, erhalten geblieben.

Aufgewachsen ist Euripides in der gehobenen Klasse Athens, obgleich ihm von Komödienschreibern oft unterstellt wurde, dass er der Sohn einfacher Kaufleute war. Seine Ideenströmungen bezog er aus dem Einfluss der Sophisten<sup>139</sup>, Philosophen und dem gepflegten Kontakt zu Sokrates<sup>140</sup>. Diese Beeinflussung verarbeitete er in seinen Dramen durch politische Anspielungen, obwohl er selbst politisch nicht aktiv war. Die wenigen nominellen Eckpunkte in seinem Leben, geben nur spärliche Informationen über ihn selbst preis, da sie mit Tragödienwettbewerben markiert sind. Von den Mitbürgern wurde sein Rückzug aus der Gesellschaft als Einzelgängertum und Geringschätzung gewertet, was durch Antipathie getadelt wurde. Im Jahr 408 v. Chr. verleitete ihn die Antipathie der athenischen Bürger an den Königshof von Mazedonien zu gehen, um dort mehr Verständnis zu finden. Nach seinem Tod erkannte man recht schnell die Bedeutung seines Einflusses auf die neue Komödie. Dies führte wiederum dazu, dass seine Stücke im restlichen Verlauf der Antike vielfach rezeptiert und aufgeführt wurden.

Im Laufe der Geschichte ließen sich viele Dichter und Dramatiker von seinen Stücken inspirieren angefangen bei den römischen Tragikern, über die Christen, bis hin zu den italienischen Tragikern des 16. Jahrhunderts und Größen wie Racine, Lessing, Schiller

<sup>137</sup> Aischylos ist der älteste der drei großen griechischen Tragödiendichter. Von seinen sieben erhaltenen Stücken werden vor allem die *Perser* und die *Orestie* weltweit gespielt.

<sup>138</sup> Sophokles gilt als der größte der drei griechischen Tragödiendichter. Seine erhaltenen Stücke, vor allem *Antigone* oder *Ödipus*, sind auf den Bühnen der ganzen Welt zu sehen.

<sup>139</sup> Die Sophisten bezeichnet eine Gruppe von griechischen vorsokratischen Gelehrten, die in die Geschichte der antiken Philosophie unter der Bezeichnung Lehrer der Weisheit und der schönen Rede eingegangen sind.

<sup>140</sup> Sokrates (469 v. Chr. - 399 v. Chr.) war ein für das abendländische Denken grundlegender griechischer Philosoph, der in Athen lebte und wirkte. Seine herausragende Bedeutung zeigt sich u. a. darin, dass alle griechischen Denker vor ihm als „*Vorsokratiker*“ bezeichnet werden.

und Goethe. Die Romantiker und später auch Nietzsche verpassten ihm entgegengesetzt aber den Ruf eines Totengräbers der Tragödie, der ihm bis heute noch anhaftet.

Trotz dieses Rufes darf nicht vergessen werden, dass Euripides eine neue Form der Dramatik entwickelte, die durch komplexere Handlungen und einer Freiheit in der Behandlung der mythologischen Themen gekennzeichnet ist. Seine Stücke werden von Personen bewohnt, die von einer pessimistischen Leidenschaft getrieben werden, ihr überwältigendes Schicksal zu bekämpfen. Die schmerzliche Menschlichkeit wird dabei in den Vordergrund gestellt, um die aufgezwungenen Grenzen einer Analyse zu unterziehen und sie in Handlungsmotive umzuwandeln. In den dadurch ausgelösten Konfliktsituationen, werden menschliche und göttliche Willenskräfte gegenübergestellt. Dies prägte auch eine neue Form des Theaters, das die Bühne zu ihrer eigenen Selbstbestimmung brachte.

Die Figur der Medea geht auf die Argonautensaga zurück, die von Jason, seinen Gefährten und dem Weg nach Kolchis im Kaukasus erzählt, wo sie nach dem *Goldenen Vlies*<sup>141</sup> suchen, es finden und schließlich auch rauben.

Jason wurde als Sohn Aisons dem König von Iolkos geboren und laut der griechischen Legende wurde Aison von seinem Halbbruder Pelias vom Thron gejagt. Der kleine Knabe Jason wurde damals gerettet, zum Zentauren<sup>142</sup> Chiron gebracht und von ihm aufgezogen. Als er alt genug war, beschloss er nach Iolkos zurückzukehren, um von seinem Onkel Pelias den Thron zurückzufordern. Dieser willigte scheinbar verständnisvoll ein, aber knüpfte sein Versprechen noch an eine Gegenleistung. Er beauftragte Jason mit dem Raub des Goldenen Vlieses, weil er sich erhoffte, den Thronanwärter damit loszuwerden. Jason versammelte daraufhin fünfzig Helden aus ganz Griechenland, die größtenteils von Göttern abstammten, um sich und stach mit ihnen und dem eigens dafür gebauten Schiff, der Argo<sup>143</sup>, von denen die Helden auch den Namen Argonauten erhielten, in See.

In Kolchis angekommen, bittet Jason den König Aietes ihm das Goldene Vlies auszuhändigen, damit er es nach Iolkos zurückbringen kann und somit den Anspruch auf seinen Thron nicht verliert. Dieser willigt ein, fordert aber zunächst noch von Jason eine

<sup>141</sup> Das Goldene Vlies war nach der griechischen Mythologie das Fell des goldenen Widders Chrysomeles, der fliegen und sprechen konnte.

<sup>142</sup> Ein Zentaur ist ein Mischwesen der griechischen Mythologie und wird meistens mit dem Kopf und den Schultern eines Mannes und dem Körper und den Beinen eines Pferdes dargestellt.

<sup>143</sup> Argo bedeutet altgriechisch „die Schnelle“ und bezeichnet einer antiken Sage nach, das fünfzigrudrige Schiff, das Jason und die griechischen Helden nach Kolchis beförderte.

Prüfung zu bestehen. Er soll ein Feld mit feuerschnaubenden und erzfüßigen Stieren, die ihm von Hephaistos<sup>144</sup> geschenkt wurden, pflügen, um danach Drachenzähne zu säen. Diese Prüfung besteht Jason mit Hilfe des Zauberbalsams von Medea, welches ihn unbezwingbar machte. Medea, die die Tochter Aietes und der Meernymphe Idye war und somit königliches und göttliches Blut hatte, beschloss Jason zu helfen, nachdem sie sich in ihn unsterblich verliebt hatte. Diese Hilfe verwandelte sich später in Brudermord und Väterverrat, als Medea von den Plänen ihres Vaters erfuhr das Goldene Vlies zu behalten und die Argonauten in der Nacht, zu erschlagen. Sie, die eine geschickte Zauberin und Priesterin von Hekate<sup>145</sup>, der Göttin der Magie und Verzauberung war, beschloss Jason und die Argonauten zu warnen, mit ihnen das Vlies zu stehlen und nach Iolkos zu fliehen. Als Gegenleistung für diesen Verrat ringt sie Jason das Heiratsversprechen ab. In Iolkos angekommen versucht Medea, Jasons Vater und seinen Onkel Pelias durch Zauberei zu verjüngen. Dies gelingt ihr zwar bei Jasons Vater, aber der Onkel Pelias stirbt, da ihn seine eigenen Töchter mit den falschen Kräutern behandelten. Aus Angst vor Rache, beschließen Jason und Medea nach Korinth zum König Kreon zu flüchten.

Euripides, Tragödie der Medea findet ihren Ursprung in der Flucht der beiden nach Korinth. Medea und Jason werden im Laufe ihrer Ehe zwei Knaben geschenkt und als Jason erkennt, dass Korinth für ihn und seine Söhne eine sichere Zufluchtsstätte darstellt, wird er untreu und beschließt Kreons Tochter Glauke, die auch Kreusa genannt wird, zu ehelichen. Medea, die in ihrer Liebe zu Jason, Vater und Bruder verraten hat, erleidet großen Schmerz, fühlt sich in ihrer Ehre gekränkt und reagiert zunächst sehr emotional, beschließt sich aber im Laufe der Tragödie an Jason zu rächen. Sie gibt sich versöhnlich und schickt der Königstochter ein vergiftetes Kleid sowie ein vergiftetes Diadem als Hochzeitsgeschenke. Diese ist zuerst skeptisch, legt beides aber zur Feier des Tages an und wird daraufhin von einem magischen Feuer verzehrt. Ihr Vater versucht ihr zu Hilfe zu eilen, erleidet aber ebenfalls den Tod. Zum Abschluss ihrer Rache an Jason tötet sie noch die beiden Söhne, um ihn noch tiefer zu verletzen. Nach Vollendung des Mordes an den Knaben, flieht sie auf einem Wagen, der mit Drachen bespannt ist und ihr von ihrem Großvater, dem Sonnengott Helios, geschickt wurde, nach Athen zum König Aigeus, dessen Asyl sie sich zuvor erbeten hatte.

---

<sup>144</sup> Hephaistos gehört zu den zwölf olympischen Gottheiten und ist seinerseits der griechische Gott des Feuers und der Schmiede und entspricht dem römischen Vulcanus.

<sup>145</sup> In der griechischen Mythologie war Hekate die Göttin der Zauberkunst, der Nekromantie, des Spuks und der Wegkreuzungen. Dies wurde sie durch ihre frühere Aufgabe als Göttin der Schwellen und Übergänge und Wächterin der Tore zwischen den Welten. Sie ist eine der missverstandenen Gottheiten der Antike und um diese Göttin ranken sich viele Fehlinterpretationen und Fehlinformationen.

Umstritten bleibt bis heute, ob Medea in den ursprünglichen Mythenfassungen auch ihre Kinder tötete, oder ob deren Tötung erst von Euripides erfunden wurde. Er beschränkte sich zwar auf die Erzählung der Medea in Korinth und ihrer blutigen Rache, diese Auseinandersetzung verdeutlicht aber bei genauerer Lektüre ebenso den Geschlechterkampf zwischen Patriarchat und Matriarchat, welchen Medea durch den Mord an ihren Kindern zu guter Letzt für sich beanspruchte.

### *Medea*

Der Fremdling muß sich sorgsam der Stadt anpassen,  
 und den Bürger kann ich nicht loben, der aus Eigensinn  
 in Torheit sich den Mitbürgern verhaßt macht.  
 Mir hat dies unverhoffte Leid, das mich traf,  
 die Seele zerrissen. Mit mir ist es aus, des Lebens  
 Freude  
 verlor ich zu sterben wünsche ich, ihr Lieben.  
 Der für mich alles bedeutet hat, du weißt es genau,  
 hat sich als schlechtesten Mann erwiesen: mein Gatte.  
 Von allem, was beseelt ist und denken kann,  
 sind wir Frauen das unglücklichste Gewächs.  
 Zuerst müssen wir mit einem Übermaß an Geld  
 Einen Gatten kaufen und einen Herrn über unsere  
 Person  
 bekommen. Dies nämlich ist ein noch schlimmeres  
 Übel.  
 Dabei geht der größte Wettstreit darum, entweder  
 einen schlechten zu bekommen  
 oder einen guten. Denn guten Ruf bringt eine  
 Scheidung nicht  
 für Frauen, und sie können auch keinen Mann  
 ablehnen.  
 Wenn sie in neue Sitten und Gesetze kommt,  
 muß sie Seherin sein, da sie es nicht zu Hause gelernt  
 hat,  
 wie sie am besten mit dem Bettgenossen umgeht.  
 Und wenn wir dies dann mühsam fertiggebracht haben  
 Und der Gatte mit uns lebt, freiwillig das Joch mit uns  
 tragend,  
 ist dies Leben beneidenswert. Wenn nicht, sollte man  
 sterben.  
 Wenn ein Mann gequält ist von den häuslichen  
 Verhältnissen,  
 geht er nach draußen und befreit sein Herz von  
 Kummer  
 und wendet sich entweder einem Freund oder einem  
 Altersgenossen zu.  
 Wir aber sind gezwungen, auf eine einzige Seele zu  
 blicken.  
 Man sagt, dass wir ein gefahrloses Leben führen  
 im Heim, daß sie jedoch kämpfen mit dem Speer.  
 Die denken schlecht. Wie möchte ich dreimal lieber im  
 Kampfe  
 bestehen als einmal zu gebären!  
 Auf dich jedoch trifft nicht dieselbe Rede zu wie auf  
 mich

Denn du hast noch eine Stadt und ein Vaterhaus,  
 Lust am Leben und Gemeinschaft mit Freundinnen,  
 ich aber bin einsam, heimatlos, beleidigt  
 von einem Mann, aus fremdem Land geraubt,  
 nicht Mutter habe ich, nicht Bruder, nicht Verwandten,  
 um bei ihnen Zuflucht zu suchen aus diesem Unglück.  
 Nur soviel möchte ich nun von dir erreichen,  
 wenn ich einen Weg und ein Mittel finde,  
 meinem Gatten für solch Übel Gerechtigkeit anzutun.  
 [und dem, der ihm die Tochter gab, die er heiratete,]  
 dass du dann schweigst. Ein Weib nämlich ist sonst  
 voller Furcht,  
 feig zum Kampfe und gegen das Schwert anzusehen.  
 Wenn aber sie gerade in der Ehe Unrecht leidet,  
 gibt es keine Seele, die blutdürstiger wäre.<sup>146</sup>

Pasolini orientierte sich bei der Ausarbeitung der sprachlichen sowie szenischen Bildsprache in seinem Film *Medea* an der Originalfassung Euripides, was als wechselseitige Befruchtung gedeutet werden kann. Liest man erneut die Tragödie des Euripides, nachdem Pasolinis Film gesichtet wurde, so erscheint es, als hätte sich in der Ausarbeitung der Hauptstruktur im Laufe der Zeit nichts Wesentliches geändert. Beide berichten über eine betrogene Ehefrau, die sich nicht an die von der Männerwelt diktierten Regeln halten will, weil sie aus Liebe ihr altes Leben aufgab und durch das Neue enttäuscht wurde. Im Bezug auf Pasolini und der damaligen Situation in Italien und den USA, wird ganz klar die Instabilität einer Gesellschaft demonstriert, die sich durch den kleinsten gemeinsamen Nenner der Ehe veranschaulicht.

*>Hier kommen wir auf das zurück, was ich zu Beginn gesagt habe: der Film ist schön, weil es darin eine Geschichte gibt, eine Geschichte mit einem Anfang, einem Ende und mit Spannung. Gegenwärtig erscheint die Modernität allzu oft als eine Art Betrug an der Geschichte und der Psychologie. Das unmittelbarste Kriterium für die Modernität eines Werkes ist nicht >psychologisch< zu sein, im traditionellen Sinn des Wortes. Aber zugleich weiß man nicht recht, wie man diese Psychologie, diese vielberufene Objektivität zwischen den Lebewesen, diesen Taumel von Beziehungen loswerden soll, deren sich heute (und hier liegt das Paradox) nicht mehr die Kunstwerke, sondern einzig die Sozialwissenschaften und die Medizin annehmen. Die Psychologie liegt heute allein in den Händen der Psychoanalyse, und diese wird, mit wie viel Einsicht und Offenheit auch immer, von Ärzten betrieben: die >Seele< an sich ist ein pathologisches Faktum geworden. Es findet sich in den modernen Werken eine Art Enthaltensamkeit gegenüber der zwischenmenschlichen Beziehung der Individuen. Die großen ideologischen Emanzipationsbewegungen – sagen wir offen: der Marxismus – haben den privaten Menschen beiseite gelassen und zweifellos blieb ihnen nichts anderes übrig. Doch man weiß sehr wohl, dass darin noch etwas Betrügerisches liegt, etwas, das nicht in Ordnung ist. Solange es noch Eheszenen gibt, gibt es noch Fragen, die gestellt werden müssen.<<sup>147</sup>*

<sup>146</sup> Euripides: *Medea*. Griechisch/Deutsch. Übers. Und hg. Von Karl Heinz Eller, Stuttgart. Reclam 1998, S.28.

<sup>147</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 174.

## 4.2. Der Weg von der Liebenden zur Furie

Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. nimmt sich das *Argonautenepos* von Apollonios von Rhodos<sup>148</sup> wieder dem Mythos Medea von Euripides an. Hierbei erfährt die Figur der Medea eine Entdämonisierung. Der Bruder wird von Jason getötet und der Mord an den Kindern überhaupt nicht behandelt. Vielmehr wird Medea als Opfer des Eros dargestellt, welcher erst die leidenschaftlichen Gefühle für Jason auslöste, die zum Verrat am Vater und Bruder führte.

Auf der Schwelle im Vorhof spannte er schnell den Bogen und nahm aus dem Köcher einen leidbringenden Pfeil, der noch neu war. [...] Eros eilte frohlockend zurück aus dem hochgebauten Palast; der Pfeil aber brannte tief im Herzen des Mädchen, einer Flamme gleich. [...] So brannte, in ihr Herz gesenkt, verborgen die verderbliche Liebe, und auf ihren zarten Wangen wechselte Blässe mit Röte ab, durch den Schmerz ihres Herzens. [...] Nicht lange danach aber erschien Jason der Wartenden, wie der Sirius aus den Okeanos in die Höhe emporsteigt, der zwar, wenn er aufgeht, schön und strahlend anzusehen ist, den Herden aber unsägliches Leid bringt: So schön also erschien ihr der Aisonide, als er herbeikam, und durch seine Erscheinung versetzte er sie in bittersüße Betäubung. Ihr schwand die Besinnung, und unwillkürlich wurde ihr schwarz vor Augen; glühende Röte stieg in ihre Wangen. Ihre Knie wollten <sie> weder rückwärts noch vorwärts tragen; ihre Füße waren wie angewurzelt.<sup>149</sup>

In Ovids<sup>150</sup> *Heroiden-Brief* (um 10 v. Chr.) und in *Metamorphosen* (1. Jahrzehnt n. Chr.) durchläuft Medea eine Verwandlung, die sich über beide Texte erstreckt. Jason wird im Heroiden-Brief<sup>151</sup> von der eifersüchtigen Hypsipyle gewarnt, dass Medea ihr Recht und die Versprechungen von Jason einfordern wird und das Goldene Vlies dabei als Druckmittel verwendet. Die Vorahnung der Hysipyle verwirklicht sich und der Kindermord scheint schon zum Greifen nah, obwohl Medea noch einmal versucht, das Unvermeidliche zu verhindern.

In den *Metamorphosen* trifft der Don Juan Jason auf die weitaus stärkere Figur der Medea und erobert sie im Sturm.

<sup>148</sup> Der griechische Dichter und Gelehrte Apollonios von Rhodos (295 v. Chr. -215 v. Chr.) war Schüler des Kallimachos von Kyrene. Sein Hauptwerk ist eine epische Version der Argonautensage in 4 Büchern.

<sup>149</sup> **Apollionos Rhodios:** *Das Argonautenepos.* Hg., übers. Und erläutert von Rheinhold Glei und Stephanie Natzel-Glei, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996. Bd. 2, Drittes Buch. S. 17-19.

<sup>150</sup> Publius Ovidius Naso, Ovid genannt, (43 v. Chr. - 17 n. Chr.) war ein römischer Dichter. Er gehörte zu einer Generation an, die nicht mehr in gleicher Weise vom Schrecken und dem Leid der Bürgerkriege geprägt war.

<sup>151</sup> **Vgl. Lütkehaus, Ludger:** „*Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*“. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 319.

Als der Gastfreund dann gar zu reden beginnt, ihre Rechte fasst und mit sanfter Stimme um Hilfe sie bittet, die Ehe auch ihr verheißt, da weint sie und spricht: >Was ich tun werde, weiß ich, und nicht mangelnde Kenntnis des Wahren wird mich verleiten, sondern die Liebe. Du wirst durch mich errettet dich sehen. Halte dann, was du versprachst.<<sup>152</sup>

Medea erkennt die Liebe zu Jason und beschließt ihm zu helfen und sich selbst aufzugeben. Sie verspricht sich dadurch Liebe und Treue, die in Metamorphosen umgewandelt werden in die Rache einer dämonischen Magierin, die zum Mord getrieben wird. Der Akt des Kindermordes selbst wird dabei in seiner Ausführung recht knapp erzählt.

Ein halbes Jahrhundert später verpasst Seneca<sup>153</sup> seiner Medea das Rollenbild der Giftmischerin und Kindermörderin, welches ihr in der weiteren Rezeptionsgeschichte<sup>154</sup> noch lange anlastet. Das schreckliche Schuldbewusstsein gegenüber dem unschuldig ermordeten Bruder und die Tatsache, dass ihr die eigenen Kinder genommen werden, treiben sie zur Tat der blutigen Opferpriesterin. Zuerst tötet sie den ersten Knaben, danach zündet sie das Haus an, und als Jason zu ihr gelangt, muss dieser mit ansehen, wie sie den zweiten Knaben tötet und als Racheengel mit dem Drachenwagen davon fliegt. Seneca legte großen Wert auf die Herausarbeitung des Kindermordes, somit ging das Mitgefühl für die mordende Mutter verloren, welches die Tragödie neben dem Schrecklichen zuvor noch begleitete.

Selbst im Mittelalter bleibt der Mythos präsent. Es verschieben sich nur die Akzente. Ausgelöst durch den Einfluss des Christentums, verwandelt sich die tragische Schuld der Untreue und Begierde aus der Antike in Sünde, die sich auf Jason bezieht. Medea hingegen gewinnt an Verständnis und Respekt, weil sie ihrem Gatten die Treue schwört.

Konrad von Würzburg<sup>155</sup> lässt Jason und Kreusa in der *Trojanische Krieg* (ca. 1280) beide den Flammentod sterben. Giovanni Boccaccio<sup>156</sup> nimmt die Figur der Medea als wüstes Beispiel des Verrates in den alten Zeiten in seiner Sammlung *Die großen Frauen*

<sup>152</sup> Ovid: *Metamorphosen*. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text hg. Von Erich Rösch, München. Heimeran 1979. S.239.

<sup>153</sup> Der römische Philosoph Lucius Annaeus Seneca, genannt Seneca der Jüngere (etwa im Jahre 1 n. Chr. - 65 n. Chr.) war außerdem als Dramatiker, Naturforscher, Staatsmann und als Stoiker einer der meistgelesenen Schriftsteller seiner Zeit, bekannt.

<sup>154</sup> Vgl. Lütkehaus, Ludger: *„Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf“*. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 320.

<sup>155</sup> Konrad von Würzburg (1230 - 1287) war deutscher Lyriker, Epiker und didaktischer Dichter bürgerlicher Herkunft.

<sup>156</sup> Giovanni Boccaccio (1313 - 1375) war ein italienischer Schriftsteller, Demokrat, Dichter und bedeutender Vertreter des Humanismus. Sein Meisterwerk, *Decamerone*, porträtiert mit bis dahin unbekanntem Realismus und Witz die facettenreiche Gesellschaft des 14. Jahrhunderts und erhebt ihn zum Begründer der prosaischen Erzähltradition in Europa.

(1361/1375) auf. Boccaccio, der dafür bekannt war, Frauen darzustellen, die sich auch durch Böses auszeichnen können, präsentiert seine Geschichte der Medea als Schicksal, das durch die Augen, also durch die Raserei der Liebe ausgelöst und besiegelt wurde. Hätte sich Medea nicht verliebt, so wären die anderen Dinge auch nicht passiert.

Bei Geoffrey Chaucer<sup>157</sup> wird die verführte und verratene Medea sogar in die *Legend of Good Women* (um 1385) aufgenommen.

Zwanzig Jahre später kommt es dann zu einer völligen Umwertung des Mythos Medea durch Christiane de Pizans<sup>158</sup> *Buch von der Stadt der Frauen*. Sie avanciert zur Identifikationsfigur im Geschlechterkampf. Das Wesen der Zauberin wird dabei nicht verleugnet, obwohl gerade die Zeit der Hexenverfolgungen angebrochen war. Als Herrin der Natur repräsentiert sie für Christiane de Pizans<sup>159</sup> die Verbindung von Wissen und Macht, die normalerweise nur der männlichen Wissenschaft vorbehalten ist. Jason wird erneut als Verräter dargestellt, der die liebende Medea betrügt und das Glück beider auf ewig zerstört, hat. Die Rache des Kindermordes wird dabei völlig beiseitegelassen, um Medea die Aufnahme in die Ewige Stadt der Frauen zu ermöglichen.

Zwei Jahrhunderte später wird sie dafür im Gegenzug aus dem Königreich der Männer verbannt. Pierre Corneille<sup>160</sup> entwirft mit seiner Darstellung der Medea eine Geschichte der Boshaftigkeit. Der Verlust der Kinder soll nun von Medea als Gnadenakt hingenommen werden. Der Konflikt zwischen Rache und Mutterliebe lässt sie aber trotzdem erkennen, wo Jason am verletzlichsten ist und somit nimmt ihr Mordplan perfide Auswüchse an. Ihr Rachetriumph bleibt ihr aber in dieser Fassung verwehrt, da Jason am Schluss Selbstmord begeht.

Ein knappes Jahrhundert später wird in Benjamin Hederichs<sup>161</sup> oft rezitiertes *Gründliches mythologisches Lexikon* von 1724 das von Johann Joachim Swabe<sup>162</sup> im Jahre 1770 vergrößert und verbessert wurde, erstmals der Freispruch für Medea gefordert, der sich in

<sup>157</sup> Geoffrey Chaucer (1343 - 1400) war ein englischer Schriftsteller und Dichter, der als Verfasser der „*Canterbury Tales*“ berühmt geworden ist. In einer Zeit, in der die englische Dichtung noch vorwiegend in Latein, Französisch oder Anglonormannisch geschrieben wurde, gebrauchte Chaucer die Volkssprache und erhob dadurch das Mittelenglische zur Literatursprache.

<sup>158</sup> Christine de Pizan (1365 - 1430) war eine französische Schriftstellerin und gilt als die erste Autorin der französischen Literatur, die von ihren Werken leben konnte. Ihr heute bekanntestes Werk ist „*Le Livre de la Cité“* des Dames (Das Buch von der Stadt der Frauen).

<sup>159</sup> Vgl. Lütkehaus, Ludger: „*Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*“. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 322.

<sup>160</sup> Pierre Corneille (1606 -1684) war ein französischer Autor, der vor allem als Dramatiker aktiv war. Bei den Franzosen gilt er neben Molière und Jean Racine als einer der Großen des Theaters ihrer Klassik.

<sup>161</sup> Benjamin Hederich (1675 - 1748) war ein deutscher Lexikon- und Lehrbuchautor.

<sup>162</sup> Johann Joachim Schwabe (1714 - 1784) war ein deutscher Gelehrter, Bibliothekar, Philosoph und Übersetzer. Außerdem lehrte er in Leipzig und war Mitglied der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften.

der heutigen Gegenwartsliteratur neu formulierte. Das Über- und Untermenschliche der Barbarin wird dabei gründlich untersucht, um dem menschlichen Platz zu machen. Die vertraute Mütterlichkeit der Fremden machte den Akt des Mordes für den Leser zum ersten Mal richtig begreiflich.

Allein, wie er hernach seine Augen auf des Königes zu Korinth, Kreons Tochter, Glauce, warf, so verlangte er, Medea sollte sich gutwillig seiner Ehe begeben. Da selbige nun nicht wollte, so schied er sich selbst von ihr, und machte Anstalt zu seinem anderwertigen Beylager, wobey der Medea angedeutet wurde, sich von Korinth hinweg zu begeben. Sie bath sich nur noch einen Tag Frist aus, gab sich eine andere Gestalt, schlich in das Schloß, und steckete es durch eine besondere Wurzel in den Brand. Nach andern schickte sie durch ihre Söhne der neuen Braut ein schönes Kleid zum Hochzeitsgeschenke. Als dieselbe solches anlegte, so fieng sie an zu brennen, und ihr Vater nicht minder, als er zulief, ihr zu helfen. Zuletzt aber gieng das ganze Schloß auf, und konnte sich Jason selbst kaum aus der Flamme retten. Sie nahm darauf ihre mit dem Jason erzeugten Söhne, ermordete solche, und machte sich mit ihren getreusten Bedienten von Korinth nach Theben zu dem Herkules, der ihr in Kolchis Bürge dafür geworden, daß sie Jason nicht verstoßen sollte. Er versprach ihr auch aufs neue, ihr Unrecht an demselben zu rächen. [...] Wahre Historie. Daß sie eine wahre Person gewesen, hat man wohl nicht zu zweifeln, die auch wegen ihrer Erfahrungheit in der Botanik für eine Zauberin hat können angesehen werden. [...] Man hat vieles zu ihrer Geschichte hinzu gesetzt, solche nur desto wunderbarer, und die Person desto verhaßter zu machen. Dahin soll die Ermordung ihrer Kinder gehören, welche sie doch zu Korinth gelassen, wo sie von den Korinthern selbst in dem Tempel der akräischen Juno umgebracht worden. [...] Weil dies nun ein Vorwurf für dieselben war, so sollen sie dem Euripides fünf Talente gegeben haben, damit er solchen Mord der Medea selbst andichtete.<sup>163</sup>

#### 4.3. Zwischenstop beim Mythos der Mutterliebe

Doch selbst das Plädoyer des Gründlichen mythologischen Lexikons vermag es nicht das Schreckensbild der grausamen Mutter Medea, das von Euripides geprägt wurde, zunächst zu verändern.

Lessings<sup>164</sup> bürgerliches Trauerspiel *Miss Sara Sampson* von 1755 lässt Medea als Marwood wieder auferstehen und weiterleben. Neu dabei ist, dass Medea statt zwei Söhnen eine Tochter hat. Die blutige Rache wird als lange Folterei dargestellt, die dem bürgerlichen Mythos eine andere Empfindsamkeit verleiht. Die Flucht Marwoods und die Entführung ihrer eigenen Tochter Arabella, verzögern nur die schreckliche Vergiftung der Sara (Kreusa), damit die untolerierbare Liebe<sup>165</sup> zu Mellefont (Jason) ein wenig blühen darf. Nach Vollendung der Tat schafft es Mellefont nicht, sich an Marwood zu rächen. Er

<sup>163</sup> Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexicon, Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996. Sp. 1539-1545.

<sup>164</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781) war der wichtigste Dichter der deutschen Aufklärung. Mit seinen Dramen und seinen theoretischen Schriften hat er der weiteren Entwicklung des Theaters einen wesentlichen Weg gewiesen und die öffentliche Wirkung von Literatur nachhaltig beeinflusst. Lessing ist der früheste deutsche Schriftsteller, dessen dramatisches Werk bis auf den heutigen Tag ununterbrochen in den Theatern aufgeführt wird.

<sup>165</sup> Vgl. Lütkehaus, Ludger: „Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf“. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 324.

findet jedoch auch nicht die Kraft, sich selbst zu verzeihen, und erdolcht sich. Marwood flieht schließlich nach Dover (Athen) und erhält dort Vergebung.

Das Melodram *Medea* von Friedrich Wilhelm Gotters<sup>166</sup> aus dem Jahre 1775 bewegt sich gekonnt zwischen Rührstück und Kindermord. Die Mutterliebe ist hierbei zu etwas Überirdischen gewachsen und lässt somit die Rache an Jason als Akt der Erlösung erscheinen. Die Gnade des Todes wird als Geschenk angesehen und somit zum Ausdruck von Mutterliebe.

Friedrich Maximilian Klingers<sup>167</sup> Trauerspiel *Medea in Korinth* von 1786 steht ganz im Zeichen der Größenphantasien, des Sturm und Drang. Die Söhne erhalten zum ersten Mal eine eigene Identität. Der jüngere Muttersohn Feretos wird dem älteren Vatersohn Mermeros gegenübergestellt und somit die Dramatik auf den Kinderbesitz und die Verteilung der Liebesanteile innerhalb der Familie gelegt.

Gemäß den Größenphantasien des >Sturm und Drang< wächst sich die losgerissene Medea zu einem >fürchterlich großen<, >unbeschränkten Selbst< aus. Der wieder von der Bühne, doch jetzt naturnah >ins Gebüsch< verbannte Kindermord allerdings ist nicht eigentlich ihr Werk, sondern das der sie beeinflussenden Göttin-Mutter, der düsteren Hektate, nachdem Vater Helios für eine Weile untergegangen ist. So spiegeln sich die Geschlechterverhältnisse als Lichtverhältnisse wider.<sup>168</sup>

Medea wird durch den Rausch der mütterlichen Stimme, der Hektate getrieben und tötet in Raserei die Kinder unter lautem Aufschreien. Die Mutter Hektate zwingt Medea dazu ihre Kinder zu töten, um somit durch ausgleichende Gerechtigkeit den Brudermord und das familiäre Blut wieder reinzuwaschen.

Bei Franz Grillparzers<sup>169</sup> Trilogie *Das Goldene Vlies* aus dem Jahre 1821 wird die dunkle Barbarin Medea aus dem Kolcher-Volk gegen das helle Griechentum gesetzt. Als Novum präsentiert sich Medea selbst als Fremde in der Fremde. Sie die Zauberin, Amazone und Dichterin ist, gewährt sogar im ersten Teil der Trilogie „*der Gastfreund*“<sup>170</sup> dem geflohenen Phryxus Unterschlupf und wird im weiteren Verlauf selbst zur Heimatlosen. Jason gelingt es, die Amazone durch Liebe zu zähmen und die Mutterschaft weist ihr einen Platz in der

<sup>166</sup> Friedrich Wilhelm Gotter (1746 - 1797) war ein deutscher Schriftsteller und Lyriker.

<sup>167</sup> Friedrich Maximilian von Klinger (1752 - 1831), war ein deutscher Dichter und Dramatiker. Sein Drama Sturm und Drang wurde namens gebend für eine ganze literarische Epoche.

<sup>168</sup> Lütkehaus, Ludger: Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 324.

<sup>169</sup> Franz Grillparzer (1791 - 1872 in Wien) war ein österreichischer Schriftsteller, der vor allem als Dramatiker hervorgetreten ist.

<sup>170</sup> Vgl. Ebd. „*Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*“. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 326.

hellenischen Gesellschaft zu, bis Medea beim Erlernen eines griechischen Liedes von Kreusa verschmäht und von Jason mit ihr betrogen wird. Diese Ereignisse führen sie zurück in ihre barbarische Vergangenheit und rücken den Kindermord in den Mittelpunkt des Geschehens. Der Liebesverrat der Kinder, der bei Klinger schon angedeutet wurde, zeigt sich hier in einem neuen Gewand. Sowohl der ältere Sohn (hier Äson), als auch der jüngere Sohn (hier Asyrtus nach Medeas Bruder, der in dieser Version Selbstmord beging), fallen Medea in den Rücken, indem sie sich von ihr abwenden und zur strahlenden Ersatzmutter Kreusa überlaufen. Der totale Verlust der Söhne rechtfertigt somit in gewisser Weise den Mord, der den Kindern das Leidensleben ersparen soll und gewährt ihr einen teilweisen Freispruch.

Die düstere Botschaft des griechischen Pessimismus von Theognis über Sophokles bis zu Euripides, nach Jacob Burckhardt geradezu die >Gesamtbilanz des griechischen Lebens<, lautet, dass es für den Menschen das Beste sei, nicht geboren zu werden, das Zweitbeste aber, jung zu sterben. Euripides hatte das in seiner Medea auf die Eltern bezogen: das Beste sei es, nie Kinder zu zeugen, weil die Kinderlosen nie erfahren, ob die Elternschaft den Sterblichen Lust oder Leid bringe. Insofern könne nichts sie treffen. Kinderlos sind sie gleichsam immunisiert.<sup>171</sup>

Bei Grillparzer bleibt den Eltern jedoch der Tod versagt, vielmehr noch steht ihnen ein christlich geprägtes Leben bevor, das erst durch das Urteil von Delphi entschieden wird und durch Buße und stetigen Müßiggang verdammt ist.

Friedrich Nietzsche hingegen vergleicht im Jahre 1858 die Medea mit der Chrimhilde aus dem Nibelungenlied folglich:

Medea ist zu vergleichen mit der Chrimhilde des Nibelungenliedes nur herrscht in dieser eine deutsche Rohheit, welche sie endlich bis zum Thier ern(i)edrigt, während jene immer den Ideenkreise der Griechen sich anschließt. Medea, treu ihren Mann ergeben, nimmt Rache an den Feinden des Gemahls, übersteigt die Grenze der Menschlichkeit hiebei, [...] <sup>172</sup>

Gottfried Keller<sup>173</sup> berichtet in *Entsetzlicher Begebenheit* von 1853 von einer Mutter, die keinen anderen Ausweg mehr sieht, als ihren dreizehnjährigen Sohn zu ermorden. Der Sohn, zuvor mehrmals vom Gericht und den Eltern bestraft, wollte sich nicht ändern und begegnete der Mutter in Abwesenheit des Vaters nur mit Hohn und Spott. Diese fasste

<sup>171</sup> Ebd. S. 329.

<sup>172</sup> Lütkehaus, Ludger: Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 205.

<sup>173</sup> Gottfried Keller (1819 - 1890) war ein Schweizer Dichter und Politiker. Er begann seine Künstlerlaufbahn als Landschaftsmaler, wandte sich im Vormärz zur politischen Lyrik und avancierte während seines Lebens zu einem der erfolgreichsten deutschsprachigen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts.

nach vergeblichen Bemühungen den verzweifelten Entschluss und schlägt ihn tot. Danach zerstückelte sie ihn, trägt die Körperteile außer Haus und verstreut sie an viel besuchten Plätzen, damit man sie schneller finden konnte. Dem Vater erzählte sie, dass er abgehauen sei. Nachdem man den Leichnam identifizieren konnte und die Schuld der Mutter bewiesen wurde, kam sie ins Krankenhaus und wurde zum Tode verurteilt.

Die Zerstückelung des Bruders bei Medea findet sich hierbei auf das eigene Kind angewendet. War es Wahn oder doch übersteigende Mutterliebe, die der Mutter sagten, dass sie den Kopf am Rand eines Brunnens platzieren sollte, damit er schneller von den anderen Frauen, die wie sie auch dorthin kommen, gefunden wird. Man weiß es nicht, aber es zeigt genau wie die zuvor erwähnten Erzählungen, dass sich Mutterliebe in verschiedenen Formen äußern kann.

#### 4.4. Die letzten Schritte durch die Tragödie einer Fremden

Bei Paul Heyse<sup>174</sup> Novelle *Medea* von 1896 wird die archaische Tragödie im Bezug zur zivilisierten Moderne gesetzt. Das Unmenschliche des Kindermordes wird zum Unbegreiflichen stilisiert. Im Vordergrund steht eine Mischlings-Medea, die sich mit einem weißen Jason eingelassen hat. Kreusa und Jason mutieren dabei zu Randfiguren. Die Rache der Medea konzentriert sich auf ihren Sohn, der ein Ebenbild des Vaters darstellt. Sie versucht sich und den Knaben zu ersticken, als dies aber durch eine äußerliche Kraft verhindert wird, tötet sie nur den Knaben durch Erwürgen. Nachdem der Vater seine kleine Familie verlassen hatte, musste der Knabe den Hass tragen und dadurch die Rolle des Vaters übernehmen. Die Mutter kam nach der Tat ins Irrenhaus und der Arzt gab ihr wenig Hoffnung auf Heilung.

Drei Jahrzehnte später zeichnet Hanns Henry Jahn<sup>175</sup> seine Medea als eine afrikanische Barbarin<sup>176</sup>, die als Musterbeispiel der Fremden gelten kann. Die Tragödie der großen Mutter, die verlassen wurde und ihre besten Jahre Jason und ihren zwei Kindern

<sup>174</sup> Paul Johann Ludwig von Heyse (1830 – 1914) war ein deutscher Schriftsteller und zeichnete sich durch seine nach eigenem Modell geschriebenen Novellen aus, die ihn bekannt machten. 1910 wurde er als Erster deutscher Autor belletristischer Werke mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet.

<sup>175</sup> Hans Henry Jahn (1894 - 1959) war ein deutscher Schriftsteller, Orgelreformer und Musikverleger. Im Zentrum seines Werks steht die durchgehend existenzielle Angst, die dem Menschen unauflöslich bleibt und nur von der Liebe und dem Mitleiden mit anderen Menschen und mit der Schöpfung überwunden werden kann.

<sup>176</sup> Vgl. Lütkehaus, Ludger: „*Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*“. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 336.

geschenkt hat, wird hierbei erzählt. In einem Gewalt- und Blutrausch blendet sie zuerst den Boten Kreons, danach vollzieht sie den Doppelmord an ihren Kindern und zuletzt wird die Zerstückelung des Bruders in einem Totenfest noch einmal zelebriert.

Kurzum: Geilheit und Blutdurst, Lust und Gewalt sind die wahren Universalien. Gleich ob diesseits oder jenseits der Farben-, Rassen- und Artgrenzen – hier fallen alle, VaterMutterKinderTiere, übereinander her. Für die weiße Welt allerdings wird nach den Gesetzen der Projektion zur Gestalt schlechthin >Anderen<, des Fremden, was sie selber ist und tut. Ihr Exponent ist Jahnns Kreon. Er repräsentiert in Brutalform die Exklusions- und Abwehrmechanismen, die realhistorisch immer mehr das Schicksal des und der Fremden bestimmen. Asyl wird nicht gewährt. Pardon wird nicht gegeben. Und wenn die Diktatur Kreons schon prinzipiell >die Ausländer< nicht liebt, so noch weniger die >dunkelfarbigen Menschen<, die für ihn >Tiere< sind. Gegen sie richtet sich sein Hass. Die rassistische Besetzung der Rolle der >Fremden< geht schon mit Pogromstimmungen einher. Der Nationalsozialismus wird mit Kreons Programm Ernst machen. Xenophobie eskaliert bei ihm zum Völkermord.<sup>177</sup>

In Gertrud Kolmars<sup>178</sup> Erzählung *Eine jüdische Mutter* von 1930-31 wird erstmals wieder die Geschichte der Medea, seit Christiane de Pizans, aus der Sicht einer Frau erzählt. Nachdem die Schwangere Martha (Medea), die Jüdin ist, von Albert (Jason) verlassen wurde, lässt sie sich mit dem sehr deutschen Friedrich und seiner antisemitisch geprägten Familie ein und im Zuge der Schwangerschaftsvorbereitungen tauchen erste Probleme auf.

Seine Eltern waren empört; besonders der Vater gebrauchte kräftige Worte. >Eine Jüdin ... Sie sollte froh sein, wenn ihr Balg christlich erzogen wird.< Friedrich schien ganz verstört. >Ich bitt euch um eins, zankt bloß nicht mit ihr, laßt sie in Frieden. Ihr kennt sie nicht. Sie ist imstande und tötet das Kind; das ist eine Medea!< - >Megäre<, brummte der Vater. Die Mutter aber schaute den Sohn nur mitleidig an und seufzte.<sup>179</sup>

Nach der Geburt der Tochter Ursula fällt ihr ein Gespräch mit Friedrich ein, das sie während der Schwangerschaft über einen Tagblattbericht führten.

Eine Frau aus gebildetem, höherem Stande, Witwe, hatte nur einen Sohn von ungefair zwanzig Jahren, der gleichgeschlechtliche Neigungen hegte und ihnen nachging. Voll Angst bemühte die Mutter sich, immer umsonst, ihn zur Umkehr zu bringen. Eines Abends hielt sie ihn wieder fest, versuchte mit ihm zu reden. Er verschanzte sich. Er wies sie am Ende grob zurück, und sie erkannte aus seinen Worten, daß ihm irgendwer oder er sich selber eine Sittenlehre zurechtgemacht, die sein Laster erlaubte, ja pries. Er ging fort, und sie wartete die Nacht, bis er heimgekommen. Als er schon

<sup>177</sup> Ebd. Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 336.

<sup>178</sup> Gertrud Kolmar (1894 – 1943) war ein Pseudonym für Gertrud Käthe Chodziesner, die eine deutsch-jüdische Lyrikerin und Schriftstellerin war und vermutlich in Auschwitz starb.

<sup>179</sup> Kolmar, Gertrud: *Eine jüdische Mutter*. München: Kösel. 1981. S. 90.

schlief, betrat sie sein Zimmer und schoß ihn ins Hirn. Friedrich Wolg erwähnte die Tat; er fand sie unmenschlich. Martha las. Dann meinte sie ruhig: >Nein. Ich versteh es.<<sup>180</sup>

Durch diese Erinnerung scheinbar beflügelt, vergiftet sie ihre Tochter kurz nach der Geburt. Der Tod der Kleinen wird als Kindstod eingestuft und somit kann Martha nichts nachgewiesen werden. Nachdem sie aus dem Krankenhaus kommt, beschließt sie zu Albert zu gehen, um mit ihm abzurechnen.

Er trommelte auf der Tischplatte mit den Fingern. >Ich meinte dein Armes nicht. Ich meinte unser... unsere Liebe. Die ist dahin. Und was sie zu guter letzt umbringen mußte: Es hat immer nachts zwischen mir und dir diese Kindesleiche gelegen.< Ihre Augen dunkelten. >Ich werde es begraben. Das verspreche ich dir.< >Du kannst nichts versprechen.< >Doch.< Sie zeigte ihm einen sehr großen umschnürten Brief. >Weißt du, was das ist? Ursas Bild. Ich möchte es nur nicht aus dem Umschlag nehmen ... du wirst mir ersparen ... du kannst ... ja nachher die Schnipsel prüfen, damit du mir glaubst ... Sieh her!< Sie faßte wie mit Klauen das Ding und riß es in Stücke. Er startete sie an. >Du ... Und du fragst, warum ich dich nicht mehr liebe? Übrigens -< Er brach plötzlich ab, verstummte. Nach einer Weile, sehr ernst: >Du bist keine gute Mutter. In der ersten Zeit hast du Götzendienst mit deiner Ursa getrieben; jetzt schlägst du den Götzen entzwei. Eins ist so falsch wie das andere.<<sup>181</sup>

Das Nachkriegsdrama *Medea in Prag* von 1949 von Max Zweig<sup>182</sup> schafft es gekonnt, die antisemitische Herrschaft des Diktators Kreon mit der des Nationalsozialismus zu verbinden. Die Senussi Berberin<sup>183</sup> Leila rettet während des Krieges den tschechischen Widerstandskämpfer und britischen Armeefreiwilligen Prokop vor der deutschen Besatzung. Als Dank dafür ehelicht er sie und bringt sie aus der Libyschen Wüste in das revolutionierte und bürokratische Prag. Ihnen werden ebenfalls zwei Knaben geschenkt. Im weiteren Verlauf avanciert Leila für den Gerichtspräsidenten Kreon zur Vorzeigenegerin. Er schafft es auch die Söhne Omar und Amin gegen ihre Mutter aufzuhetzen, sie wenden sich schließlich von ihr ab und verstoßen sie. Dieser Liebes- und Mutterverrat bedeutet für Leila eine Katastrophe. Der Konflikt zweier Kulturen, der in Xenophobie<sup>184</sup> und Rassismus wurzelt, wird von ihr durch die Ermordung der Kinder gelöst. Sie sieht den einzigen Ausweg nur darin, die Kinder zu töten, damit für alle die individuelle Freiheit gewährleistet werden kann, und rechtfertigt dies wie folgt:

<sup>180</sup> Ebd. S. 215.

<sup>181</sup> Ebd. S. 234.

<sup>182</sup> Max Zweig (1892 - 1992) war ein deutsch-jüdischer Dramatiker und ein Vetter von Stefan Zweig. Er lebte in Berlin, Wien und Prag und ab 1938 in Tel Aviv im unfreiwilligen Exil.

<sup>183</sup> Die Sanussiya auch Senussi-Orden genannt, ist eine sufistische islamische Bruderschaft (Tariqa) in Libyen. Die Anhänger des Sufismus sehen ihre Lehre nicht als ein spirituelles Produkt der islamischen Religion, sondern er offenbart lediglich die esoterische Wahrheit des Islam. Ihren Anhängern zufolge zieht sich die Sufi-Lehre durch die gesamte Menschheitsgeschichte und ist zu jeder Zeit und in jeder Kultur in verschiedenen Aspekten gegenwärtig.

<sup>184</sup> Vgl. Lütkehaus, Ludger: „Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf“. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 337.

**Prokop** (*aufschreiend*). Wahnsinnige! Was hast du gemacht?

**Leila** (*totenbleich, aber ruhig*). Ich habe sie dem Leben gegeben. Ich habe sie zurückgenommen.

**Prokop** Kindesmörderin! Du hast die eigenen Kinder gemordet!

**Leila** Ich habe sie getötet. Du hast mich zu dem Mord getrieben. Der Mörder bist du!

**Prokop** (*zurücktaumelnd*). Ich? Wälzst du das Verbrechen auf mich? Du allein hast sie gemordet!

**Leila** Ich habe sie davor bewahrt, zu werden, wie ihr seid. Jetzt macht mit mir, was ihr wollt! Bald bin ich dort, wo sie sind.

(*Sie geht gefaßt auf den Ausgang zu*)<sup>185</sup>

Das Drama *Gebranntes Kind sucht das Feuer* von Cordelia Edvardson<sup>186</sup> aus dem Jahre 1984 beschreibt zum ersten Mal aus der Sicht des Kindes die ausweglose Situation, in die eine Mutter gebracht wird, ihr Kind zu opfern.

Während des Nationalsozialismus<sup>187</sup> beschreibt ein kleines Mädchen ihre Sommerzeit, die sie bei einer befreundeten Ärztesfamilie in Obersdorf im Allgäu verbrachte, als schönste Zeit ihres Lebens, bis auf ein Erlebnis, das sie prägte. Nachdem sie mit dem Sohn der Familie beim Doktor-Spielen vom Vater des Hauses erwischt wurde, wurde sie als verführerische Judenhure beschimpft und verprügelt. Als sie noch das Schild am Ortsanfang sieht, das darauf hinweist, dass Juden hier unerwünscht sind, wird ihr bewusst, warum sie ihr jüdischer Vater verlassen hat.

Im weiteren Verlauf wird eine Nacht geschildert, in der die Mutter zusammen mit der Tochter bangt. Die Nazis sind in ihr Wohnhaus gekommen, um die Juden abzutransportieren. Sie rollen sich ein, löschen das Licht und beten fürs Vergessenwerden. Vorerst fährt der Transporter ohne sie und die Mutter beschließt, das Mädchen die spanische Staatsbürgerschaft annehmen zu lassen, damit sie geschützt bleibt. Doch schon ereilt sie ein Brief von der Gestapo. Im Hauptquartier angekommen, wird auf die Tochter solch ein Druck ausgeübt, dass sie sich freiwillig ergibt. Die Mutter kann nur hilflos zusehen, da sie im Zuge dessen, dass sie mit einem Juden ein Kind gezeugt hat, selbst als Jüdin gilt. Das überaus stark dargestellte Mädchen, nimmt ihr Schicksal hin, um die Mutter zu schützen und wird schließlich unter Tränen von der Mutter fortgerissen und abtransportiert.

<sup>185</sup> **Zweig, Max:** *Dramen*. Mit einem Nachwort hg. von Eva Reichmann, Paderborn: Igel Verlag Literatur 1997, S. 116.

<sup>186</sup> Cordelia Maria Edvardson ist eine schwedisch-israelische Journalistin und Schriftstellerin. Sie verfasste die autobiografischen Bücher *gebranntes Kind sucht das Feuer* und *die Welt zusammenfügen* sowie den Gedichtband *Jerusalems Lächeln*.

<sup>187</sup> **Vgl. Lütkehaus, Ludger:** *„Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf“*. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 244.

Zeigten zuvor die verschiedensten Beispiele den Kindermord durch die Mutter, so erscheint er hier unbewusst zu erfolgen, durch das Ausgeliefert-Sein an ein System. Man kann sehr schlecht beurteilen, wie man sich in solch einer Lage am Besten verhalten soll. Wichtig erscheint jedoch die relativierende Sicht auf die Rolle der Mutter in dieser Situation. Ist es besser sein eigenes Fleisch und Blut durch fremd-bestimmte Grausamkeiten ausgesetzt zu sehen und mit der Schuld der Ungewissheit und Machtlosigkeit zu leben oder kann die eigene Kraft dazu gebracht werden, dem Kind einen langen Leidensweg zu ersparen. Diese Fragen bleiben wie folgt ungelöst aber veranschaulichen vielleicht noch ein wenig klarer, wie fahrlässig es wäre, leichtsinnig über den Mythos Medea zu urteilen.

#### 4.5. Freispruch für Medea

Bei Marie Luise Kaschnitz<sup>188</sup> wird 1943 zum ersten Mal in *Die Nacht der Argo* ein direkter Bezug auf ein von Menschenhand erbautes Konstrukt genommen. Das Schiff der Argonauten steht dabei als Sinnbild für Vergänglichkeit und demonstriert die Gegensätze zwischen Jugend und Alter, die sich auch durch Tod und Leben auszeichnen.

An diesem einsamen Ufer lag die Argo, und sie war es, die Jason suchte. Aber jetzt glich sie nicht mehr dem strahlenden Schiffe, von dessen wundersamen Eigenschaften in der ganzen griechischen Welt gesungen wurde. Sie war alt und baufällig, ein Wrack, das nicht Winde und Wellen vernichtet hatten, sondern die Zeit. Wie sie kieloben am Strand lag, war sie anzusehen wie eine Muschel oder eine dunkle Höhle, und in jeder Nacht, in der der König unter ihre schwarze Wölbung kroch wie in den Mutterschoß, schickte er sich an, den Weg seines Lebens noch einmal zu beginnen.<sup>189</sup>

Anna Seghers<sup>190</sup> führt dies in *Das Argonautenschiff* von 1948 noch weiter und bei ihr wird Jason zu einem älteren erkennenden Mann, der die Zeichen versteht zu deuten. Er bemerkt, dass er nicht mehr jung ist, sondern immer schneller altert. Die Mid-life schleicht sich ein und verdeutlicht ihm dies mit einer Stimme der Jugend und einer Stimme des Alters.

<sup>188</sup> Marie Luise Kaschnitz, eigentlich Marie Luise Freifrau von Kaschnitz-Weinberg; geborene von Holzling-Berstett (1901 - 1974) war eine deutsche Lyrikerin und Autorin von Erzählungen.

<sup>189</sup> Kaschnitz, Marie Luise: *Griechische Mythen*, Hamburg. Claassen. 1972. S. 39.

<sup>190</sup> Anna Seghers (1900 – 1983) bürgerlich Netty Radványi, gebürtig Reiling war eine deutsche Schriftstellerin.

Seit ihm das geraubte Vlies vor Zeit und Unbill schützte, waren für ihn ein paar erregende Stunden, in Wirklichkeit Jahre vergangen. Er sah sich zum erstenmal Medea, seine Geliebte, gründlich an. Die Liebe war zuerst zu rasend gewesen, der erste Anblick hatte ihn bis zu dieser Sekunde selbst verzaubert. Er stellte verwundert fest: Aus der kindlichen, beerenäugigen Zauberin war eine erwachsene Hexe geworden.<sup>191</sup>

Die Aufwertung der Rolle Jasons findet schließlich sein Gleichgewicht 1946 im Ausdruck mit Jean Anouilhs<sup>192</sup> *Medea*. Die Tragödie von der verlassenen Frau wird fortgesetzt, nur das Gewicht auf die Geschichte des alt gewordenen Paares gelegt, welches von sexueller Leidenschaft über Kameradschaft bis hin zum Treuebruch alle Facetten<sup>193</sup> bedient und sich zur finalen Szene einer Ehe hinbewegt. Jason spricht dabei über seine Liebe zu Medea, über Männlichkeit und den Verlust seiner Jugend.

**Jason** (*nimmt ihren Arm*). Hör mich an. Ich kann dich nicht hindern, du selbst zu sein. Ich kann dich auch nicht hindern, das Böse zu tun, das du in dir trägst. Unsere Würfel sind schon gefallen. Wie alles in der Welt lösen sich auch unsere unlösbaren Konflikte, und einer weiß gewiß schon, wie es enden wird. Ich kann nichts verhindern, sondern nur die Rolle spielen, die mir von Anfang zugedacht war. Aber etwas kann ich: einmal alles sagen. Ich weiß, Worte sind nichts, aber einmal müssen sie dennoch gesprochen werden. Und wenn ich heute Abend bei den Toten dieser Geschichte liege, dann will ich sterben, gereinigt von meinen Worten. Ich habe dich geliebt, Medea, wie ein Mann eine Frau liebt. Du hast gewiß nur diese Liebe gekannt und genossen. Aber ohne daß du es wußtest, habe ich dir mehr gegeben als gewöhnliche Männerliebe. Ich habe mich in dir verloren, wie sich ein Kind in die Frau verliert, die es zur Welt gebracht hat. Lange Zeit warst du meine Heimat, mein Licht – du warst die Luft, die ich atmete, das Wasser, das ich trinken mußte, um leben zu können, du warst mein tägliches Brot. Als ich dich auf Kolchis nahm, warst du nur ein Mädchen, das schöner als die anderen war, das ich neben dem Goldenen Vlies eroberte und mit mir fortführte. Sehnt du dich nach dem Jason jener Tage zurück? Wie das Gold deines Vaters nahm ich dich mit, um dich eilig auszugeben, um dich fröhlich zu verbrauchen. Und dann – mein Gott, es blieben mir immer noch mein Schiff, meine treuen Gefährten und neue Abenteuer, in die ich mich begeben konnte. Ich hab dich zuerst geliebt, Medea, so wie du liebst. Die Welt war Jason. Sie war seine Freude, sein Mut, seine Kraft und – sein Hunger. Doch eines Abends, an einem Abend, der wie alle anderen war, schiefst du ein am Tisch wie ein kleines Mädchen, den Kopf an mich gelehnt. An diesem Abend, wo du vielleicht nur müde warst vom allzu langen Weg, fühlte ich plötzlich deine Last auf mir. Einen Augenblick vorher war ich noch der Jason, der nichts als sein Vergnügen mitzunehmen hatte auf dieser Welt. Plötzlich war alles zu Ende. Es war schon genug, daß du schiefst und deinen Kopf auf meine Schultern legtest ... Die anderen um mich herum sprachen ruhig weiter und lachten. Doch ich hatte sie verlassen. Der junge Jason war tot. Ich war mit einem Mal dein Vater und deine Mutter. Auf mir lag dein schlafender Kopf. Welche Träume durchzogen dein kleines Frauengehirn, als ich deine Last auf mir trug? An diesem Abend legte ich dich auf unser Bett, ohne dich zu umarmen, ja sogar ohne dich zu begehren. Ich betrachtete dich, während du schiefst. Die Nacht war ruhig, wir hatten unsere Verfolger weit zurückgelassen, und meine bewaffneten Gefährten wachten über uns. Trotzdem wagte ich nicht, die Augen zu schließen. Ich verteidigte dich, Medea, die ganze lange Nacht - gegen nichts.<sup>194</sup>

<sup>191</sup> Seghers, Anna: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. X: *Erzählungen 1945-1951*, Berlin. Aufbau 1981, S. 142.

<sup>192</sup> Jean Marie Lucien Pierre Anouilh (1910 - 1987) war ein französischer Dramatiker, Drehbuchautor und Filmregisseur. Er gilt als einer der bedeutendsten Theaterautoren des 20. Jahrhunderts. Von den französischen Dramatikern wurde dieser begabte Bühnenschriftsteller „der skeptischste Mann des Jahrhunderts“ genannt.

<sup>193</sup> Vgl. Lütkehaus, Ludger: *„Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf“*. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 338.

<sup>194</sup> Anouilh, Jean: *Medea*, in: *Theater der Jahrhunderte. Medea*. Hg. Von Joachim Schondorff. Aus dem Französischen von Franz Geiger, München/Wien. Langen/Müller 1963. S. 337.

Medea hingegen tötet die Kinder und sich selbst und liefert Jason ein Statement über die Jungfräulichkeit und manifestiert damit ihre Selbstbestimmtheit und Eigenständigkeit.

**Medea.** Warte noch eine Sekunde, damit ich deine Augen sehen kann. (*Sie schreit*). Sie sind tot, Jason, sie sind tot, ermordet alle beide, und bevor du nur einen Schritt tun kannst, durchbohrt mich der gleiche Dolch. Ich habe sie wieder gefunden, mein Szepter, meinen Bruder, meinen Vater. Das Goldene Vlies fällt an Kolchis zurück. Ich habe Heimat und Jungfräulichkeit wiedergefunden, die du mir beide geraubt hast. Endlich bin ich Medea für immer. Sieh mich an, bevor du einsam zurückkehrst in deine vernünftige Welt, sieh mich gut an, Jason! Mit diesen beiden Händen habe ich dich berührt. Sie lagen einmal kühl auf deiner heißen Stirn, und einmal brannten sie auf deiner frischen Haut. Ich ließ dich weinen, Jason, und ich ließ dich lieben. Sieh, dein kleiner Bruder, deine Frau bin ich. Ich! Die schreckliche Medea. Und nun versuche sie zu vergessen! (*Sie ersticht sich und stürzt in die Flammen, die heftig emporschlagen.*)<sup>195</sup>

Mit dieser finalen Szene einer Ehe, die zu beiden Seiten hin gleichwertig erscheint, hätte die zeitgenössische Medearezeption<sup>196</sup> ihr Ende erreichen können, doch es kam ganz anders. Der Mythos Medea erlebte danach eine unvergleichliche Wiedergeburt, ausgelöst durch die neue Frauenbewegung, die den Mythos unter Anwendung ihrer eigenen Perspektiven interpretierte, die Formulierungen Euripides, damit völlig revidierten und somit einen Freispruch für Medea möglich machten.

Helga Novaks<sup>197</sup> *Brief an Medea* von 1977 veranschaulicht sehr gut die neue Leseart des Medea-Stoffes, welche von der neuen Frauenbewegung ausging, die versuchte Medeas Unrecht darzustellen und die Griechen daran hindern wollte, ihre Schuld reinzuwaschen.

Medea du Schöne dreh dich nicht um  
vierzig Talente hat er dafür erhalten  
von der Stadt Korinth  
der Lohnschreiber der  
daß er dir den Kindermord unterjubelt  
ich rede von Euripides verstehst du  
seitdem jagen sie dich durch unsere Literaturen  
als Mörderin Furie Ungeheuer  
dabei hätte ich dich gut verstanden  
wer nichts am Bein hat  
kann besser laufen  
aber ich sehe einfach nicht ein  
daß eine schuldbeladene Gemeinde  
ihre blutigen Hände an deinen Rücken abwischt  
keine Angst wir machen das noch publik  
daß die Korinther selber deine zehn Gören gesteinigt  
haben  
(wie sie schon immer mit Zahlen umgegangen sind)  
und das mitten in Heras Tempel

<sup>195</sup> Ebd. S. 344.

<sup>196</sup> Vgl. Lütkehaus, Ludger: „Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf“. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 341.

<sup>197</sup> Helga M. Novak (ist das Pseudonym für Maria Karlsdottir) wurde 1935 in Berlin-Köpenick geboren und ist eine deutsch-isländische Schriftstellerin.

Gewalt von oben hat keine Scham  
 na ja die Männer die Stadträte  
 machen hier so lustig weiter  
 wie früher und zu hellenischen Zeiten  
 (Sklaven haben wir übrigens auch)  
 bloß die Frauen kriegen neuerdings  
 Kinder auf Teufel komm raus  
 Anstatt bei Verstand zu bleiben  
 (darin sind sie dir ähnlich)  
 andererseits haben wir  
 uns schon einigermaßen aufgerappelt  
 was ich dir noch erzählen wollte: die Callas ist tot<sup>198</sup>

*Nur Kinder, Küche, Kirche* von Franca Rame<sup>199</sup> und Dario Fo<sup>200</sup> von 1989 setzt noch eines drauf und versucht bewusst aus alten Systemen auszubrechen. Dabei wird die Dominanz des Mannes angekreidet, lächerlich gemacht und schlussendlich die Loslösung von dem Patriarchen durch den Tod der Kinder symbolisiert.

Nie ist der Mann ein Verräter, der nur die Frauen wechselt! Die Frau muß zufrieden sein, Mutter zu werden, denn das ist ihre größte Ehre! Ich glaubte, der Käfig, in dem ihr uns gefangen haltet mit euren Gesetzen, sei schändliche Niedertracht, ihr hättet uns Kinder gemacht und uns an den Hals gehängt; hättet uns angekettet in Holzstöcken, an denen die Rinder geführt werden, damit wir stillhalten, wenn wir bestiegen werden und um uns besser zu melken! Damit wir nicht aufbegehren!<sup>201</sup>

Zu guter Letzt verkündet der Roman *Medea Stimmen* 1996 von Christa Wolf<sup>202</sup> den konsequentesten Freispruch für Medea. Ihre Bearbeitung gilt als die wichtigste und kontroverseste der neuen Frauenbewegung. Sie bezog sich dabei auf Quellen vor Euripides und veranschaulichte Sichtweisen von und über Medea, die eine Wende in der von Euripides geprägten Stoffgeschichte einleitete.

Gänzlich wird die Rolle der Priesterin eines uralten blutigen Kultes überarbeitet. Die Beziehung zur irdischen Mutter Idya, die in der Stoffgeschichte kaum eine Rolle spielt, wird hervorgehoben, dabei aber gänzlich auf den mythisch-dunklen Einfluss<sup>203</sup> der Hektate verzichtet. Am Mord des Bruders trägt sie nur eine geringe Mitschuld. Sie sammelt sogar die Knochen auf und verstreut sie unter Tränen aufgelöst im Meer. Selbst Glauke (Kreusa)

<sup>198</sup> **Novak, Helga:** *solange noch Liebesbriefe eintreffen. Gesammelte Gedichte.* Hg. Von Rita Jorek. Mi einem Nachwort von Eva Demski, Frankfurt a. M., Schöffling 1999. S. 347f.

<sup>199</sup> Franca Rame wurde 1929 in Parabiago, Provinz Mailand geboren und ist eine italienische Theatermacherin und zurzeit Senatorin in der Partei Italia dei Valori.

<sup>200</sup> Dario Fo wurde 1926 in Leggiuno-Sangiano, Provinz Varese geboren und ist ein italienischer satirischer Theaterautor, Regisseur, Bühnenbildner, Komponist, Erzähler und Schauspieler. Er wurde 1997 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet „für sein volkstümlich-politisches Agitationstheater“ Er revitalisierte Methoden der Commedia dell'arte und arbeitete von Anfang an eng mit seiner Frau Franca Rame zusammen.

<sup>201</sup> **Rame, Franca u. Fo, Dario:** *Nur Kinder, Küche, Kirche.* Aus dem Italienischen von Renate Häfner, Berlin. Rotbuch 1979. S. 54.

<sup>202</sup> Christa Wolf wurde 1929 in Landsberg an der Warthe als Christa Ihlenfeld und ist eine deutsche Schriftstellerin. Neben Günter Grass ist sie wohl Deutschlands renommierteste Schriftstellerpersönlichkeit.

<sup>203</sup> **Vgl. Lütkehaus, Ludger:** *„Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf“.* Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007. S. 351.

tötet sie nicht, sondern heilt sie von ihren epileptischen Anfällen. Die Beziehung zu Jason wird zurückgestellt, obwohl Medea sexuell hoch aktiv ist und auch fremdgeht. Selbst das Beziehungswirrwarr zwischen Kindern und Eltern, welches in den vorangegangenen Bearbeitungen oft Thema war, bleibt unangetastet und somit fällt der Kindermord auch nicht zu Medeas Lasten. Es kommt vielmehr zu einer Verlagerung von Mord, Untreue und Verrat. Medea avanciert dabei zum Sündenbock für die Korinther. Die Fremde aus Kolchis soll die grassierende Pest in das Menschen opfernde Korinth gebracht haben und muss somit den Hass mit ihren beiden Kindern tragen. Es kommt zu einer Verbannung Medeas und die Knaben werden öffentlich gesteinigt.

Bei Christa Wolf kommt es zu einer Anti-Euripides-Darstellung, die auf eine Umverteilung der mörderischen Altlasten aufgebaut ist. Trotzdem scheinen die Widersprüche und Brüche, die sie bewusst betonte, nur den Facettenreichtum der Medea noch stärker zu charakterisieren. Somit den Mythos noch transparenter und transportierbarer gestaltet und die Tragödie der Barbarin und ihre eigenwilligen Interpretationen nicht sterben lässt.

#### 4.6. Das Treffen mit Maria Callas

Nachdem die verschiedensten Interpretationen, den Weg Medeas von der Liebenden bis zur Furie und zurück zum Ausgangspunkt ihrer Geschichte, einer Neuinterpretation und den damit einhergehenden Freispruch veranschaulichten, soll nun noch ein Kapitel hinzugefügt werden, das ihren Mythos bereicherte. Das Leben der Maria Callas, eigentlich Maria Anna Sofia Cecillia Ilalogeropoulo, erscheint aus vielerlei Hinsicht wertvoll. Die bedeutendsten Parallelen weisen jedoch die Verkörperung der Medea selbst und die Beziehung zu Aristoteles Onassis<sup>204</sup> auf, die, wie es erscheint, sich wechselseitig befruchteten und somit ihr gemeinsames Schicksal teilten.

Ihre Geburt am 4. Dezember 1923 in New York stand unter dem Schutz der heiligen Barbara, der Patronin der Kanoniere, die eine besonders stolze und kämpferische Heilige darstellt und zu einem Leitmotiv in ihrem Leben wurde. Nachdem die Mutter zuvor ihren Sohn Vasily an Thyphus verloren hatte, glaubte sie mit einer neuerlichen

---

<sup>204</sup> Aristoteles Sokrates Homer Onassis (1906 - 1975) war ein griechischer Reeder. Während des Griechisch-Türkischen Krieges von 1919 bis 1923 musste er wie alle Christen das bis dahin mehrheitlich griechisch bewohnte Smyrna verlassen. Er emigrierte als 16-jähriger Flüchtling nach Argentinien und begann mit angeblichen 60 Dollar seinen oft zitierten „Aufstieg aus dem Nichts“.

Schwangerschaft die Wiedergeburt des Knaben zu bewerkstelligen, doch es wurde die kleine Maria geboren, die von nun an nur auf Ablehnung seitens der Mutter stieß. Sie musste sich in weiterer Folge alles hart in ihrem Leben erkämpfen und innerhalb der Familie war ihr die Rolle des Aschenputtels, der Tochter zweiter Klasse vorbehalten, was sich später in Neid verwandelte, als sie ihren Durchbruch als griechischstämmige Sopranistin schaffte.

Maria Callas hatte also keine glückliche Kindheit. Auch in der Schule gefiel es ihr nicht. >Ich haßte die Schule. Ich haßte alles und jeden<, sagte sie, als sie auf dem Gipfel des Erfolges stand. >Leben heißt leiden, und wer seinen Kindern etwas anderes sagt, ist verlogen und grausam ... Das Leben ist ein beständiger Kampf. Das gilt für alle. Unterschiedlich sind nur die Waffen, die wir dabei benutzen und die gegen uns eingesetzt werden. Das ist das Schicksal, eine Mischung aus persönlichen und äußeren Umständen.<<sup>205</sup>

Nach der Scheidung ihrer Eltern 1937 ging sie mit ihrer Mutter und ihrer Schwester zurück nach Athen. Dort absolvierte sie schon einige Auftritte im Alter von 15 Jahren und studierte am Konservatorium klassischen Gesang. Nachdem sie ihre Ausbildung abgeschlossen hatte und der Krieg zu Ende war, ging sie 1945 nach Amerika zurück, um als Sängerin berühmt zu werden. Sie wurde aber sehr schnell bitter enttäuscht, lebte in Armut und nahm ein Angebot aus Verona an, um zurück nach Europa zu gelangen. Zu Beginn ihrer Karriere wurde ihre kämpferische Persönlichkeit, die Intelligenz und Selbstbewusstsein ausstrahlte, angefeindet und durch Ablehnung seitens der Opernhäuser und der damit verbundenen Geldnot bestraft. Dies änderte sich, als sie den italienischen Unternehmer Giovanni Battista Meneghini<sup>206</sup> kennenlernte. Er wurde zu einem engen Vertrauten, ihrem Manager und 1949 schließlich auch zu ihrem Ehemann. Unter seiner einfühlsamen Führung gelang es ihr, sich Stück für Stück die Gunst des Publikums zu sichern, sich zu etablieren und stimmlich sowie körperlich eine positive Veränderung zu erreichen.

Sie arbeitete hart, sammelte Bühnenerfahrung und nahm alle Engagements mit Begeisterung an. Sie lebte nun in einer für sie idealen Atmosphäre. Ihr Privatleben war dank der glücklichen Liebesbeziehung mit Meneghini heiter und ausgeglichen, und auch im Beruf fand sie Erfüllung. Sie bekam viele Angebote, und jede Oper, die sie sang, wurde ein neuer Triumph. Dieser segensreiche Zustand kam auch ihrer Darstellungskunst zugute. Sie ging geradezu in einer Rolle auf und stellte die Heroine, die sie auf der Bühne verkörperte, mit erstaunlich viel Leichtigkeit und Einfühlungsvermögen dar.<sup>207</sup>

<sup>205</sup> **Allegri, Renzo und Roberto:** Callas by Callas: Gli scritti segreti dell'artista piu grande. München. Wilhelm Heyne Verlag. 1998. S. 19.

<sup>206</sup> Giovanni Battista Meneghini (1896 - 1981) war ein italienischer Industrieller. Er galt als leidenschaftlicher Musikliebhaber und Opernmäzen und von 1949 bis 1959 war er mit der griechischen Operndiva Maria Callas verheiratet.

<sup>207</sup> **Allegri, Renzo und Roberto:** Callas by Callas: Gli scritti segreti dell'artista piu grande. München. Wilhelm Heyne Verlag. 1998. S. 57.

Maria Callas beflügelt von der Unterstützung Meneghinis, nahm innerhalb eines Jahres 30kg von den zuvor erreichten 100kg ab und sicherte sich durch ihre Interpretationen als Sopranistin in Verdis Aida sowie der Violetta in Verdis La Traviata, in Bellinis Norma, der Constanze aus der Entführung aus dem Serail und Cherubinis Medea den Platz am Olymp der Opernwelt und wurde so zur bedeutendsten Opersängerin des 20. Jahrhunderts.

Sie arbeitete mit rastlosem Eifer. >Ich bin eine leidenschaftliche Künstlerin und ein leidenschaftlicher Mensch<, sagte sie einmal über sich selbst. >Wenn man von mir verlangt, mich einem normalen Arbeitsstandard anzupassen, werde ich ungeduldig. Ich glaube an Selbstdisziplin und Selbstbeherrschung. Um in Einklang mit sich selbst zu leben, muß man arbeiten.<sup>208</sup>

Die sieben Jahre die 1952 begannen und als Ausgangspunkt ihrer internationalen Karriere gesehen werden kann, wurden zu einer sehr arbeitsintensiven Zeit für Maria Callas. Sie ging auf mehrere Tourneen und wurde zu einem festen Mitglied an der Scala in Mailand. Nebenbei avancierte sie mit ihrer einzigartigen Ausstrahlung und der neuen Erscheinung zu einer Trendsetterin, die von den Medien zu einer Hollywooddiva stilisiert wurde.

Modeschöpfer und Designer lagen ihr zu Füßen. Regisseure und Dirigenten rissen sich darum, mit ihr zu arbeiten. Fotografen und Journalisten standen Schlange, um ihr Bild auf Zelluloid zu bannen. Der Jet-set riß sich um sie. Sie war im Palast von Fürst Rainier von Monaco wie zu Hause, sie war mit Grace Kelly, Ingrid Bergman und Marlene Dietrich befreundet. Kurzum, sie war zur bekanntesten und berühmtesten Frau der Welt geworden.<sup>209</sup>

Als Wendepunkt in Maria Callas, Karriere, sowie als Ausgangspunkt ihrer persönlichen Tragödie, die parallel zur Tragödie der Medea gesehen werden kann, erscheint das Jahr 1959, als sie sich unsterblich in den griechischen Reeder Aristoteles Onassis verliebte. Dies hatte dramatische Veränderungen zur Folge, die das private sowie künstlerische Leben gleichsam betrafen. Sie gab sich der scheinbaren großen Liebe hin, beendete ihre Ehe mit Meneghini und warf sinnbildlich alle ihre Werte über Bord.

Maria Callas und Aristoteles Onassis begegneten sich zum ersten Mal 1957 bei einer Party in Venedig, die Elsa Maxwell<sup>210</sup> für Maria gegeben hatte. Zunächst war sie von seinen Annäherungsversuchen und Komplimenten nicht angetan, dies änderte sich aber durch die Beharrlichkeit Onassis, die er ihr durch Liebeswürdigkeiten und Bewunderung bei weiteren Veranstaltungen entgegenbrachte.

<sup>208</sup> Ebd. S. 74.

<sup>209</sup> Ebd. S. 98-99.

<sup>210</sup> Elsa Maxwell (1883 - 1963) war eine US-amerikanische Journalistin. Auf ihren Reisen traf sie wichtige Personen aus der Gesellschaft und pflegte deren Kontakte.

Trotz seiner Millionen war es ihm nie gelungen, soviel Interesse zu erregen und soviel Aufmerksamkeit berühmter Persönlichkeiten aus der Politik auf sich zu ziehen, und so erwachte in ihm der Wunsch, die große Sängerin für sich zu gewinnen und damit die Welt in Erstaunen zu versetzen.<sup>211</sup>

Hierbei verdeutlichte sich das gemeinsame Hauptmotiv, das Onassis mit Jason teilte. Beide sahen das Objekt ihrer Begierde als Mittel zum Zweck und erhofften sich, durch die Eroberung fremden Besitzes einen persönlichen Vorteil zu verschaffen, der auch eine gesellschaftliche Veränderung mit sich brachte.

Im Sommer 1959 wurde der Callas von ihrem Arzt geraten, sie solle ans Meer fahren und ihre Erschöpfung kurieren, die sie sich selbst durch die vielen Konzerte und Tourneen quer über den ganzen Globus verteilt zugezogen hatte. Onassis Angebot an Maria und ihren Mann, an einer Kreuzfahrt mit seinem Schiff der *Christina*, ausgehend von Monte Carlo teilzunehmen, kam in diesem Moment wie gerufen und Maria stimmte nach anfänglicher Skepsis zu. Auf dem Schiff versammelten sich viele hochrangige Persönlichkeiten und Prominente und die Reise führte sie nach Portofino, Capri, über den Golf von Korinth bis nach Smyrna, dem Geburtsort von Onassis. Dort angekommen, kam es zu verschiedenen Ereignissen, die die Liebe Marias zu Aristoteles entfachte und unter einem ähnlichen mythischen Charakter wie die Ankunft der Argonauten in Kolchis und dem vergleichbaren symbolischen Erscheinen Jasons in Medeas Leben gedeutet werden kann.

>An jenem Abend führte der Grieche uns an Land zum Abendessen aus, um mir seine Jugendfreunde vorzustellen<, heißt es in Meneghinis Tagebuch. >Wir suchten verrufene Hafenkneipen auf und feierten dort mit Schmugglern, Prostituierten und anderen zwielichtigen Individuen bis in den Morgen hinein. Um fünf Uhr konnte ich ihn überreden, auf die Yacht zurückzukehren. Er war so betrunken, daß er sich kaum noch auf den Beinen hielt.< Am 6. August ankerte man vor dem Berg Athos, und tags darauf wurden Onassis und seine Gäste von dem Patriarch Atennagoras empfangen. Der Patriarch kannte Onassis, und auch Maria war ihm ein Begriff. Er schien sich durch den Besuch seiner berühmten Landsleute sehr geehrt zu fühlen. Er sprach griechisch mit ihnen und beachtete die anderen Gäste kaum. Am Ende knieten Maria und Onassis dicht nebeneinander vor ihm nieder, und er erteilte ihnen den Segen, fast als vollziehe er eine Trauung. Maria fühlte sich von diesem merkwürdigen Ritual tief angerührt. Sie war empfänglich für Mystisches und für die symbolische Bedeutung bestimmter Ereignisse und sah in der Begegnung mit dem höchsten Vertreter der griechisch-orthodoxen Kirche so etwas wie einen Fingerzeig des Schicksals.<sup>212</sup>

Die Leidenschaft, die danach entstand und dazu führte, dass sich Maria von ihrem Mann Meneghini trennte, kann als drastische Abrechnung mit der Vergangenheit gewertet

<sup>211</sup> Ebd. S. 124.

<sup>212</sup> Ebd. S. 126 – 127.

werden, die Ähnlichkeiten in der Entscheidung Medeas mit Jason nach Ilokos zu gehen, aufweist. Marias schneller Bruch mit ihrem Mann, der sie Jahre lang unterstützte, ihr beistand und sie förderte, kann ebenfalls vergleichend zum Mord an Medeas Bruder Asyrtus gesehen werden, der in der Rezeptionsgeschichte abwechselnd durch Jason oder Medea verübt wurde und sich im Fall Callas in der Villa Meneghini in Sirmioneso folglich ereignete.

Nach dem Essen gingen wir in den Garten ... Maria führte Onassis auf den Aussichtsturm, damit er den See bewundern konnte ... Onassis sagte zu mir: >Ganz schön mutig von dir, eine Frau wie Maria an so einen Tümpel zu verbannen ...< Wir zogen uns in den Salon zurück und begannen zu diskutieren. [...] Onassis warf mir vor, ich sei grausam und wolle ihn und Maria unglücklich machen. Da verlor ich die Geduld und ging zum Angriff über. Ich beleidigte sie brutal ... Maria fing an zu zittern und heftig zu schluchzen. Auch Onassis begann zu weinen. Er sagte: >Ich bin ein elender Schuft, ein Schurke, der widerlichste Kerl auf der Welt. Aber ich bin auch Milliardär und ich bin mächtig. Ich werde nie auf Maria verzichten, ich werde sie jedem wegnehmen, jedes Mittel ist mir recht, und wenn ich dafür Leute in die Hölle schicke und gegen Abmachungen und Konventionen verstoße [...] Maria weinte hysterisch: >Ich habe dich ruiniert, ich werde nie mehr Ruhe finden.< Onassis fragte, ob wir allein sein wollten. >Nicht nötig<, antwortete ich. >Für mich ist das Gespräch beendet.< >Dann verabschieden wir uns<, schlug Onassis vor. >Von einem Scheißkerl wie dir verabschiede ich mich nicht<, entgegnete ich. >Du hast mich auf deine gottverdammte Yacht eingeladen, um mir den Dolch in den Rücken zu stoßen. Ich verfluche dich ...!<<sup>213</sup>

Doch das Glück der beiden währte nicht lange, und nachdem das erste gemeinsame Jahr ihrer Beziehung vergangen war und Maria die Position einer unterworfenen Sklavin eingenommen hatte, wich das Interesse Aristoteles, und die Aufmerksamkeit, die er ihr anfänglich geschenkt hatte. Zuvor wurde sie von ihm wie eine Königin behandelt und nun bestrafte er sie durch Verhöhnung und öffentliche Demütigungen. Dies äußerte sich auch in ihrer Auftrittslaune und kann als unbewusster starker Ausdruck in der Interpretation der Medea 1961 an der Scala und in Griechenland gesehen werden, was sich durch ihr leidenschaftliches Nachempfinden der Rolle bemerkbar machte. Onassis schenkte ihr in dieser Zeit immer weniger Beachtung und Maria war es, die ihm hinterherreisen musste, wenn sie ihn sehen wollte. Von dem gemeinsamen Freund Zeffirelli<sup>214</sup> ist ein kurzes Gespräch überliefert, welches er mit Maria über Onassis führte und das auch, wie im Falle Medeas, zeigt, welche Ausmaße die Liebe annehmen kann.

>Weshalb trennst du dich nicht von ihm und singst wieder?< >Das geht doch nicht<, antwortete sie. >Ich bin diesem Mann auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. Er war alles für mich. Der Traum, mit dem ich mein Leben krönen wollte. Aber es ist schlecht ausgegangen.<<sup>215</sup>

<sup>213</sup> Ebd. S. 130.

<sup>214</sup> Gianfranco Corsi bekannt unter dem Namen Franco Zeffirelli wurde am 12. Februar 1923 in Florenz geboren und ist ein italienischer Film-, Theater- und Opernregisseur.

<sup>215</sup> Ebd. S. 140.

Ähnlich wie die mythische Zauberwelt Medeas in Korinth unterbunden wurde, so versuchte auch Onassis seine Medea daran zu hindern ihre Kräfte wieder durch den Gesang und den damit verbundenen Erfolg zu erlangen. Er wusste, dass sie seine Präpotenz durch ihre Kunst besiegen konnte, mischte sich vielmals in Vertragsverhandlungen ein und brachte somit etliche Projekte zum Scheitern. Außerdem hatte er in dieser Zeit schon ein Auge auf seine eigene Kreusa geworfen, die als eine moderne Königstochter der Neuzeit gewertet werden kann.

Bereits ein Jahr zuvor, also 1963, hatte Onassis begonnen, sich für die Kennedys zu interessieren. Es faszinierte ihn, wie sie in Amerika die Stufen zur Macht erklommen hatten. Kalt berechnend fasste er den Plan, sich in die mächtigste Familie Amerikas einführen zu lassen. Zu diesem Zweck machte er zunächst Jackie Kennedys Schwester den Hof. Doch seit dem tragischen Tod von John F. Kennedy, der am 22. November 1963 in Dallas ermordet worden war, galt sein Interesse der Präsidentenwitwe höchstpersönlich. [...] Nach dem Tod des Präsidenten hatte er sie immer wieder angerufen und sie in New York besucht. Maria Callas wusste davon und litt sehr darunter, hoffte jedoch, die Situation würde sich irgendwann wieder bessern. Onassis aber vernachlässigte Maria immer mehr und umwarb ganz offen die Präsidentenwitwe. Im Mai 1968 trat Jackie Kennedy mit Onassis an Bord der >Christina< eine Kreuzfahrt durch die Karibik an.<sup>216</sup>

Einige Zeit später musste die Callas ebenso wie Medea schmerzlich erfahren, dass sie durch eine andere Frau ausgetauscht wurde und Onassis verdeutlichte ihr dies durch die Trauung am 20. Oktober 1968, die in der Panaytsa-Kapelle auf der Insel Skorpis vollzogen wurde.

In dieser Kapelle hatte sich Maria besonders gern aufgehalten, dort hatte sie nachgedacht und betete, vor allem, wenn sie sich traurig und einsam fühlte. Nach ihrem Empfinden war es ihre Kapelle, und sie litt schwer darunter, daß Onassis sich ausgerechnet dort trauen ließ.<sup>217</sup>

Die persönliche Tragödie der Callas äußerte sich zwar nicht durch Kindermord oder Verbannung, ähnelt aber durch das Verlassen-Werden und das Zurückgelassen-Worden-Sein, dem Schicksal der Medea. Onassis hatte, ähnlich wie Jason, die Frau an seiner Seite zugrunde gerichtet und davon konnte sie sich kaum erholen. Der Weg zurück zur Bühne gestaltete sich schwerer als gedacht, bis ihr plötzlich Pier Paolo Pasolini 1969 das Angebot machte, bei seinem Filmprojekt *Medea* mitzuwirken.

---

<sup>216</sup> Ebd. S. 142.

<sup>217</sup> Ebd. S. 143.

Maria nahm das Angebot an. >Als Pasolini und der Produzent Franco Rosselini mir diesen Vorschlag machten, hatte ich keine Zweifel. Ich wußte sofort, daß dies die Gelegenheit war, auf die ich so lange gewartet hatte, und beschloß, sie mir nicht entgehen zu lassen<, erklärte Maria Callas später.<sup>218</sup>

Während der gemeinsamen Arbeit wurden beide gute Freunde und Pasolini schaffte es sogar, dass Maria die Freude an der Arbeit wieder erlangte. Die Trauer über ihre gescheiterte Liebesbeziehung ließ sie sogar hoffen, dass Pasolini sich für sie interessieren könnte und sie vielleicht sogar ehelichte. So sehr war sie von Trauer getroffen, dass sie nicht einmal erkannte, dass Pasolinis Interesse an ihr nur von künstlerischer Neugierde geprägt war und weil er es ja auch vermied, über seine Neigungen zu sprechen, denn seine Homosexualität war für ihn ja ein Trauma, erkannte sie die eindeutigen Zeichen nicht. Späterklärte Pasolini Maria Callas über seine Situation auf und sie blieben durch eine Freundschaft und den dazugehörigen Briefwechsel verbunden. Diese Verbindung wurde wahrscheinlich auch durch die unterschiedlichen Lebensumstände beider geprägt, die sich im ständigen persönlichen Kampf, mit den eigenen Lebens-Tragödien spiegelte und somit gegenseitiges Verständnis für den anderen erzeugte.

Das Ende der Tragödie Callas ereignete sich am 16. September 1977, als sie an einem Herzinfarkt starb. Von vielen ihrer Vertrauten wurde dies als Folgerscheinung des gebrochenen Herzens, das sie durch Onassis erlitt und über die Jahre hindurch mitgeschleppt hatte, interpretiert und somit generierte sich auch ohne literarisches Zutun ein weiteres Ende einer modernen Medea, das durch Pasolinis Film bis heute erhalten geblieben ist.

---

<sup>218</sup> Ebd. S. 148.

## 5. DIE FILMISCHE BEARBEITUNG DES MYTHOS MEDEA UNTER DEM POLITISCHEN GESICHTSPUNKT DER BEATGENERATION

In den zuvor besprochenen Kapiteln wurde zunächst die politische und soziale Lage, in der sich Italien nach dem Zweiten Weltkrieg befand, mit den politischen und wirtschaftlichen Begebenheiten, die sich in Amerika ereigneten, verknüpft. Pasolinis Sicht der Dinge fungierte hierbei als Ausdruck des in die Welt hineingeworfen Seins, welches Synonym mit den Grundintentionen der Hauptvertreter der Beatgeneration gesehen werden kann und somit den Blick eines Außenseiters auf die über ihn herrschende Gesellschaft vermittelt.

>Was aber erst einmal zählt, ist die Transkription des exemplarischen eigenen Lebens. Ein Leben als gelebter Protest, als langsamer Selbstmord, als Streik oder (kleinbürgerliches) Martyrium.< - Dieses programmatische Wort schrieb Pasolini 1968, gegen die Tendenz zu einem wiedererstehenden Stalinismus in der Literatur der Neuen Linken und für eine konkrete Einheit von künstlerischer und existentieller Menschlichkeit, wie er sie exemplarisch bei Allen Ginsberg oder Jack Kerouac verwirklicht sah.<sup>219</sup>

Der Mythos Medea und seine drei Hauptmotive, welche verschiedenste Bearbeitungen über mehrere Jahrhunderte durchlebten, verweisen wiederum auf die Kernprobleme, mit denen sich die Beatniks in Amerika und Pasolini in Italien nach dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzten. Dies gilt es nun im nächsten Kapitel herauszuarbeiten, um eine positive Beeinflussung Pasolinis durch die Beatniks, welche sich in den sogenannten Mythenfilmen äußerte, klar darzustellen. Als Kernstück dieser Interpretation wird der Film *Medea* (1969) herangezogen, um die zuvor erarbeiteten Bezüge zu verstärken und zu untermauern. Bevor dies jedoch geschieht, versetzen wir uns an einen früheren Zeitpunkt dieser Arbeit zurück, um neu daran anzuknüpfen, damit die äußerlichen Beweggründe die Pasolini veranlassten eine neue Richtung einzuschlagen, besser gedeutet und verstanden werden können.

Im Jahre 1949 trat Italien dem Nordatlantikpakt<sup>220</sup> bei und baute somit seine Niedriglohnland-Zukunft aus. Das Land profitierte vom amerikanischen Know-how und produzierte für den westeuropäisch-amerikanischen Markt. Zu Beginn der fünfziger Jahre erlebte Italien ein Wirtschaftswunder, das durch die Konkurrenzfähigkeit der Industrie verbunden mit einem dauerhaft niedrigen Lohnniveau erreicht wurde. Dieses Wunder

<sup>219</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Empirismo eretico. Ketzereferenzen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film*. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag 1979. S. 1.

<sup>220</sup> Vgl. Hausmann, Frederike: *„Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi“* Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach. 2002. S. 30.

gipfelte 1962 und führte zu einer Krise der Landwirtschaft im Süden, die sich, ausgelöst durch Massenemigrationen während der fünfziger Jahre, zu einer Tragödie für das Land entwickelte. Im Jahre 1963 kam es schließlich unter der Beteiligung der Sozialisten an einer DC geführten Regierung zur ersten sogenannten Mitte-links-Regierung, (*centrosinistra*<sup>221</sup>) durch Aldo Moro<sup>222</sup>. Diese erste Öffnung nach Links<sup>223</sup> seit den fünfziger Jahren bedeutete eine grundlegende Veränderung innerhalb und außerhalb Italiens, die nur durch den Ausschluss der kommunistischen Partei gewährleistet wurde. Aber auch innerhalb der DC kam es zu einem Ungleichgewicht, das durch verschiedenste Zugeständnisse begleitet wurde. Die PSI forderte wichtige Reformprogramme, die eine Verbesserung der Gesamtinfrastruktur Italiens bewerkstelligen sollten. Dies wurde auch zum Teil erfüllt, trotzdem blieb der benachteiligte Süden größtenteils davon verschont. Weitaus wichtiger erscheint jedoch die Wandlung der Wählerschaft, die durch die Beteiligung, der PSI nun auch Arbeiter und Intellektuelle umfasste und deshalb auch als politische Manifestation der Konsumgesellschaft gesehen werden kann, vor der Pasolini immer wieder gewarnt hatte. Der Streit der Bruderhorde über das Erbe des Urvaters in den fünfziger Jahren, wurde durch den Bruch des linken Blockes gelöst und führte zu einer neuen Regierung. Durch diese politische Neuorientierung entstand jedoch ein Ungleichgewicht, das die soziale Unruhe der Gesellschaft immer lauter werden ließ und da keine greifbare Persönlichkeit hinter diesem politischen Irrsinn stand, wurde auch der Unmut im eigenen Land immer größer, was auch als internationale Entwicklung gesehen werden kann, die ihren Höhepunkt 1968 und 1969, beeinflusst durch verschiedene weltweite Ereignisse, fand.

Der Kreis hat sich geschlossen. Die herrschende Subkultur hat die oppositionelle Subkultur geschluckt und sich angeeignet: mit diabolischen Geschick hat sie eine Mode daraus gemacht, die man vielleicht nicht gerade faschistisch im klassischen Wortsinn nennen kann, die jedoch eine >extrem rechte< Realität verkörpert. Tatsächlich haben sie ihre Väter rückwärts überholt und dabei in ihrem Äußeren ein Spießertum und eine Armseligkeit und in ihrem Inneren Ängste und Anpassungszwänge wieder aufleben lassen.<sup>224</sup>

Der Verweis auf dieses bedeutende politische Ereignis erscheint deswegen wichtig, da es mit der Zeit unseres Interesses einhergeht, in der Pasolini mit der Bearbeitung der

<sup>221</sup> Etwa ein Jahrzehnt dauerte die Centro-Sinistra-Koalitionen unter Führung der DC. Zwischen 1963 und 1974 gab es insgesamt zwölf Regierungen, darunter neun Koalitionsregierungen, an acht davon waren auch die Sozialisten beteiligt.

<sup>222</sup> Aldo Moro (1916 - 1978) war ein christdemokratischer italienischer Politiker, der 1960er und 1970er Jahre, der unter bis heute ungeklärten Umständen von den roten Brigaden entführt und ermordet wurde.

<sup>223</sup> Vgl. Hausmann, Frederike: „Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi“ Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach. 2002. S. 29.

<sup>224</sup> Pasolini, Pier Paolo: Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 23.

sogenannten Mythenfilme begonnen hatte, um neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden und diese in eine visuelle Geheimsprache verpackte, die sich an den Leitidealen der Beatniks orientierte, somit vorrevolutionär erscheint und in weiterer Folge im Mittelpunkt unseres Interesses steht.

## 5.1. Der gesellschaftliche Tod des Subproletariats

Die jungen römischen Subproletarier haben (muß ich es zum unzähligen Mal wiederholen?) ihre >Kultur< verloren, ihre unverwechselbare Art zu leben, zu handeln, zu sprechen, die Realität zu beurteilen, weil man sie in ein bürgerliches (konsumistisches) Modell gepresst und sie damit verbürgerlicht und als Teil einer Klasse zerstört hat. Ihre klassenmäßige Zuweisung ist daher nur noch ökonomisch und nicht mehr *auch* kulturell. Die Kultur der subalternen Klassen existiert (fast) nicht mehr: Nur die Ökonomie der subalternen Klassen existiert noch. Und ich habe es unzählige Male in meinen verdammten Artikeln wiederholt, daß das brutale Unglück oder die kriminelle Aggressivität der jungen Proletarier und Subproletarier direkt aus diesem Auseinanderklaffen von Kultur und ökonomischen Lebensbedingungen resultiert: Aus der Unmöglichkeit, ein bürgerliches Kulturmodell zu realisieren (es sei denn rein mimetisch) auf Grund der nach wie vor vorhandenen Armut, die nur durch eine illusorische Verbesserung des Lebensstandards kaschiert wird.<sup>225</sup>

Diesen Verlust einer ganzen Kultur hat Pasolini als einer der Ersten, als Vorbote einer gesellschaftlichen Krise im ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhundert interpretiert und die vernichtende Rolle der Medien und des Massenkonsums als ausschlaggebende Triebfeder identifiziert, was er versuchte durch literarische sowie filmische Bearbeitung immer wieder an Hand der italienischen Gesellschaft darzustellen.

Betrachtet man die Arbeiten Pasolinis von Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit an, so zeigt sich, dass der inhaltliche Kampf, der stetig von ihm in den Formulierungen geführt wurde, als Gegenentwurf zur italienischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts gesehen werden kann. Dieser Prozess erstreckt sich ausgehend von den frühen Gedichten im friaulischen<sup>226</sup> Dialekt aus den vierziger Jahren, über die römischen Romane und Gedichte der fünfziger Jahre bis hin zu den Filmen und theoretischen Essays der frühen sechziger Jahre.

Seine frühen Dialektgedichte lassen sich zum Beispiel als Widerstandsakt gegen das faschistische Verbot regionaler Sprachen verstehen. Weiters zeigt sich auch eine Entwicklung bei den ästhetischen Parametern Pasolinis, die sich mehr und mehr von der

<sup>225</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 150.

<sup>226</sup> Das Furlanische oder Friaulische oder auch Friulanische (furlanisch: furlan, italienisch: friulano) ist eine romanische Sprache. Furlanisch wird im Friaul in Italien von etwa 600.000 Menschen gesprochen und ist dort als regionale Behörden- und Schulsprache anerkannt. Es wird teilweise als Literatursprache genutzt.

modernen Avantgarde zu distanzieren versucht. Betrachtet man die Romane der vierziger und fünfziger Jahre, so erscheint es, als würden sie sich eher auf die Literatur des 19. Jahrhunderts als auf die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts beziehen.

Dies zeigt sich auch an den Gedichten der 40er und vor allem der 50er Jahre, die sich eher an der Romantik als an avantgardistischen Strömungen orientieren. Grund für diese Entfernungen scheinen die heftigen Auseinandersetzungen zwischen Pasolini und der italienischen Neoavantgarde zu sein. Denn obwohl Pasolinis literarische und kinematografische Arbeiten weiterhin von einer marxistischen Grundierung geprägt bleiben, lassen sich seine Filme viel eher dem us-amerikanischen Genrekino als dem russischen Montagekino oder der französischen und deutschen Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre zuordnen. Auffallend ist dabei, dass sich seine Theorie und Poetik dabei stetig von den Gedichten über die Romane zu den Filmen und Essays weiterentwickelt. Dies erreichte er durch das crossing<sup>227</sup> der Medien, die sich gegenseitig auf ihre Möglichkeiten, Grenzen und Darstellungen befragen. Spezifisches Merkmal ist dabei, dass die Literatur Pasolinis ihre Themen von Anfang an kinematografisch bearbeitet, während sich seine Filme mit literarischen Problemen auseinandersetzen.

Pasolini versteht die Kunst der Intermedialität als Darstellung oder Abbildung, die eine spezifische Form von Erfahrung vermittelt. Seine *Mise en Scène* zielt dabei in den früheren Werken auf eine heterogene Typendarstellung ab, die die Figur Mensch damit in den Mittelpunkt stellt und somit den sozialen Körper des Subproletariats als Poetik darstellt, die es schafft, etwas Neues entstehen zu lassen. Er entwirft damit eine neue Bewusstseinsform, der es gelingt, die Zeit in einem Raumkonstrukt als ein Werden verständlich zu machen.

Bei seinen Filmen veranschaulicht sich also nicht nur die objektive Welt, sondern es offenbaren sich darüber hinaus auch noch die Strukturen und Prozesse des subjektiven Sehens durch einen Körper, der es schafft für andere nicht zugängliche Sichtweisen, erfahrbar zu machen, die zuvor jedem einzelnen Menschen nur als seine eigene<sup>228</sup> Erfahrung möglich war. Somit schafft er es also literarische Bildräume zu erzeugen, die es ihm möglich machen, die Stimmen der Figuren hörbar zu machen, indem sie deren Zur-Sprache-Kommen buchstäblich Raum verleihen und ihre Entfaltung zugleich in der Zeit konstruieren.

<sup>227</sup> Vgl. Groß, Bernhard: Figurationen des Sprechens. Berlin. Vorwerk 8, 2008. S.12-13.

<sup>228</sup> Vgl. Ebd. S. 19-26.

Zwischen 1961 und 1975 ist dann jedoch eine existenzielle Veränderung eingetreten: Folge eines Genozides. Eine ganze Bevölkerungsschicht ist buchstäblich vernichtet worden. Und zwar handelte es sich exakt um einen jener kulturellen Genozide, die den physischen Genoziden Hitlers vorausgegangen sind.<sup>229</sup>

Pasolini versuchte immer wieder gegen diesen Genozid mit verschiedenen Arbeiten anzukämpfen, aber schließlich gelingt es ihm nicht, die italienische Gesellschaft von seinen Thesen und Prognosen zu überzeugen. Selbst durch die Verfilmung des *Il Vangelo Secondo Matteo – Das Erste Evangelium – Matthäus* aus dem Jahre 1964, welches als Endpunkt der frühen filmischen Phase Pasolinis und der Auseinandersetzung mit dem italienischen Subproletariat betrachtet werden kann, vermochte dies, trotz internationaler Auszeichnungen, nicht zu bewerkstelligen. Die politische Figurendarstellung des heiligen Messias kann als letzte Kampfansage des reinen Subproletariats gewertet werden und auch sie verblasst unter dem ketzerischen Geschrei des Volkes, das sich schon wieder den Pharisäern zugewandt hat, der Kreuzigung Jesus zustimmt und paradigmatisch für die persönliche Situation, in der sich Pasolini zu dieser Zeit befand, gesehen werden kann.

Ab 1965 tritt jedoch eine Veränderung in Pasolinis Art und Weise auf, kinematografische Arbeiten aufzulösen. Zunächst bleiben seine poetischen Parameter<sup>230</sup>, die er zuvor in seinen bisherigen Werken entwickelt hatte, erkennbar. In der Folge werden sie aber ganz anders aufgelöst. Es bedarf nun anderen Parametern, um die ästhetischen Erfahrungen der Wirklichkeit darzustellen. Dies veranschaulicht sich am deutlichsten durch die Tatsache, dass nach 1965 die Gemeinschaft der demokratischen Bürger in den Vordergrund des Interesses rückt.

Filmisch wird der Ausbruch aus den subproletarischen Randzonen erstmals 1966 im Film *Uccellacci e Uccellini – Große Vögel, kleine Vögel* durch ein Vater-Sohn Gespann, welches durch den Komiker Totò<sup>231</sup> und dem Laiendarsteller Ninetto Davoli<sup>232</sup> dargestellt wird, umgesetzt. Die Aufnahme des Komikers Totò, der einen professionellen Schauspieler im Vergleich zu Pasolinis Laiendarstellertruppe darstellte, veranschaulicht sehr gut die neue Bearbeitung der gesellschaftlichen Probleme, die angestrebt wurde.

<sup>229</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Lettre Luterane: Lutherbriefe*. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 130.

<sup>230</sup> Vgl. Groß, Bernhard: *Figurationen des Sprechens*. Berlin. Vorwerk 8, 2008. S.29

<sup>231</sup> Antonio de Curtis Gagliardi Ducas Comneno di Bisanzio (1898 - 1967), der sich selbst den Künstlernamen Totò gab war ein italienischer Schauspieler, Drehbuchautor und Liedtexter. Als Komödiant wurde er über die Grenzen Italiens bekannt und in dreißig Jahren Filmarbeit drehte er von 1937 bis zu seinem Tod mehr als 100 Filme.

<sup>232</sup> Ninetto Davoli (geboren am 11 Oktober 1948) wurde durch verschiedene Rollen in Pier Paolo Pasolinis Filmen als italienischer Filmschauspieler bekannt.

Außerdem zeigt sich dies auch durch eine Veränderung in der Darstellung, die sich durch eine Mischung aus Täter und Opfer erkennbar zeigt und vergleichend mit der antiken Tragödie gesehen werden kann, in der die unschuldigen Protagonisten meistens im Verlauf der Erzählungen zu schuldigen Opfern werden.

Die Komik entsteht im Falle von Totò und Davoli gerade daraus, dass ihren Figuren noch eine soziale Mischung<sup>233</sup> eingeschrieben ist. Sie wandeln zwischen Subproletariern und Bürgern hin und her, erscheinen nicht mehr profan aber auch noch nicht heilig, sondern als eine komische Figuration des Dazwischen und unterscheiden sich somit von den Figuren der Romane der fünfziger Jahre und der frühen Filme Pasolinis.

Die beiden sind zu Fuß auf einem unvollendeten Autobahnabschnitt als Pachteintreiber unterwegs, der wie es scheint zwar aus der Randzone, aber dafür ins Nichts führt. Sie sind selbst arm, weil die Ernte ausgefallen ist, kaschieren ihre Armut aber durch die Ausbeutung der anderen. Die stockende Modernisierung des ländlichen Raumes wird dabei in Kontrast zu den westlichen Konsumgütern gesetzt, deren sich die Bevölkerung schon bedient. Vor einem kleinen Haus mit der Aufschrift „Bar Las Vegas“ tanzen ein paar Jugendliche verdächtig nach dem Vorbild junger Hipster, teils mit schwarzen Rollkragenpullovern oder Lederjacken bekleidet, den Bebop. Ein Pepsi-Schild, sowie reger Lande- und Flugverkehr im Hintergrund verschiedener Szenen, lässt den schnellen Aufbau des Landes durch die Hilfe einer anderen Kultur erkennen.

Nach einer Weile treffen sie auf ihrer Wanderschaft einen Raben, der sprechen kann, sie begleitet und ihnen eine Geschichte über große Vögel und kleine Vögel erzählt. Sie handelt von zwei Mönchen, die der Sprache der Vögel habhaft werden müssen, um den Vögeln Gott näher zu bringen. Dabei konzentrieren sie sich ausschließlich auf Falken und Spatzen. Während sie herausfinden, dass beide unterschiedliche Sprachen sprechen und ein wechselseitiges Interesse an Gott haben, wird vor ihren Augen ein Spatz von einem Falken getötet und verzehrt. Dabei wird auf subtile Art und Weise der damalige gesellschaftliche Prozess Italiens veranschaulicht, der durch die Einverleibung der niederen Klasse durch die höhere zur konsumorientierten Wohlstandsgesellschaft führte, die zunächst nur scheinbar existierte, viele Opfer forderte und durch die Position des Raben im Film bestätigt wurde.

---

<sup>233</sup> Vgl. **Groß, Bernhard**: Figurationen des Sprechens. Berlin. Vorwerk 8, 2008. S. 31.

**Schrifttafel** Zweifelt man, so möchten wir darauf aufmerksam machen dass der Rabe ein Linksintellektueller ist – genau gesagt – aus der Zeit vor dem Tode Palmiro Togliattis.<sup>234</sup>

Während ihrer weiteren Reise werden die Kapitel ihrer Begegnungen mit Titeln wie „*DIVIETO DI SCARICO*“ - *Abrechnungsverbot/Ablassverbot*, „*SPETTACOLI VOLANTI*“ – *Die Aufführung der Wähler* und „*1 CONVEGNO DEIL DENTISTI DANTISTI*“ – *Die erste Verabredung des Zahnarztes mit seinem Vorgänger*, versehen und beschreiben somit ganz gut den Weg vom Ausgebeuteten zum Ausbeuter. Ein kurzer Zwischenstopp wird durch dokumentarische Bilder vom Begräbnis Togliattis gesetzt, der symbolisch zusammen mit der letzten Hoffnung zu Grabe getragen wird. Der Rabe begleitet sie während ihrer gesamten Reise und kommentiert und untermalt ihre Begegnungen dabei mit marxistischen Gedanken.

**Der Rabe** >Über wie viele Probleme könnte man sprechen?<

**Schrifttafel** Und wieder begann der Rabe zu sprechen, zu sprechen, zu sprechen...

**Der Rabe** >Über Dirnen? Gott? Vaterland? Familie? Was hätte ich früher dazu zu sagen gehabt. Was hätte ich geschimpft. Heute lohnt es die Mühe nicht mehr. Vielleicht ist auch meine Zeit vorbei? Ich weine nur noch über mich selbst, wenn man weiß, dass man nicht mehr zählt. Denken sie aber ja nicht Herr Totò, dass ich über das Ende der Sache weine, an die ich glaube. Ich bin überzeugt ein anderer wird kommen und meine Fahne weitertragen.<<sup>235</sup>

Nach diesen letzten belehrenden Worten beschließen die beiden, den Vogel zu verspeisen. Mit roher Gewalt fallen sie über ihn her und was übrig bleibt, sind die letzten Reste des Subproletariats die zurückgelassen werden, um einer neuen Zukunft in Form einer Straße zu folgen, die wie es scheint ins Nichts führt. In den letzten Worten des Raben erscheint Pasolinis Gefühl, selbst an sich etwas ändern zu wollen, versteckt zu liegen. Vielleicht hat er erkannt, dass es nichts bringen würde an den alten Darstellungsweisen festzuhalten, die ihn zwar bis an die Randzonen gebracht haben, aber dort auch alleine stehen geblieben sind. Der Einfluss der Beatniks und ihrer Geschichten, die ihre Reisen meist auf unendlichen Straßen beginnen, scheint hier Fuß zu fassen. Pasolini erkannte scheinbar, dass es darum geht, neue Perspektiven zu generieren, die sich nicht durch eine Veränderung der Themen auszeichnen, sondern vielmehr durch eine

<sup>234</sup> **Pasolini, Pier Paolo**, (Regie), UCCELLACCI E UCCELLINI: Große Vögel, kleine Vögel. (Italien: Arco – Produktion: Alfredo Bini, 1965) 88 Min., schwarzweiß – FSK ab 16. Min 46:44.

<sup>235</sup> **Ebd.** Min 80:17.

veränderte Transportfigur und das mit ihr verbundene Schicksal dargestellt werden sollte. In *Edipo re- Bett der Gewalt* wurde dies zum ersten Mal erarbeitet und somit die Phase der sogenannten Mythenfilme mit der Verlagerung auf bürgerliche Charaktere, die in unübersichtlichen Lagen agieren und zugleich schuldig und Opfer sind, eingeleitet.

Die Schuld der Väter besteht daher nicht nur in der Gewalt der Macht, im Faschismus. Sie reicht tiefer: Zum einen haben wir Antifaschisten das Bewußtsein des *alten* Faschismus verdrängt, haben uns auf bequeme Art von unserer tiefverwurzelten >Intimität< (Panella) mit ihm befreit (und in den Faschisten nur unsere >armen Brüder im Geiste< gesehen, wie Sforza einmal gesagt hat. Ein Ausspruch, an den uns Fortini erinnert hat). Vor allem aber haben wir – und zwar je unbewußter umso schuldhafter – die erniedrigende Gewalt und die effektiven und ungeheuerlichen Genozide des *neuen* Faschismus akzeptiert. Warum dieses Komplizentum mit dem alten Faschismus? Warum diese stillschweigende Hinnahme des neuen Faschismus? Weil uns allen – und das ist der springende Punkt -, eingestandenermaßen oder nicht, eine Leitidee gemeinsam ist: daß das größte Übel dieser Welt die Armut sei und daher die Kultur der armen Klasse durch die Kultur der herrschenden Klassen ersetzt werden müsse. Mit anderen Worten, unsere Schuld als Väter *besteht in dem Glauben, daß Geschichte nichts anderes ist und nichts anderes sein kann als die Geschichte der Bourgeoisie.*<sup>236</sup>

## 5.2. Ödipus, der erste Sohn einer neuen Bourgeoisie

Diese >neue Kultur< hat zynisch die früheren Kulturen zerstört (Genozid), angefangen bei der traditionellen bürgerlichen Kultur bis hin zu den verschiedenen partikularistischen und pluralistischen Volkskulturen. An Stelle der zerstörten Werte und Modelle setzt sie eigene Werte und Modelle (die bisher noch nicht benannt und definiert sind): Ausdruck einer neuen Bourgeoisie. Die Kinder dieser Bourgeoisie sind daher die ersten, die diese Werte und Modelle übernehmen, und durch diese tastende, unsichere (und daher entsprechend aggressive) Aneignung machen sie sich zum Vorbild für diejenigen, die ökonomisch nicht mithalten können und daher die Rolle unbeholfener und plumper Imitatoren übernehmen müssen. Daher ihre Schergennatur, daher ihre Verwandtschaft mit der SS. Ein Phänomen, das für ganz Italien gilt.<sup>237</sup>

Wurden zunächst in *Uccellacci e Uccellini – Große Vögel, kleine Vögel* kaum merkbare Verweise auf die Einflüsse der Beatniks geliefert und der Träger neuer Darstellungsmöglichkeit vorerst als Mischwesen zweier Klassen präsentiert, so erscheint nun in *Edipo re – Bett der Gewalt* von 1967, Ödipus, als herangewachsener Beatnik, der auszieht in die weiten der Wüste, um sein Schicksal zu ergründen.

Pasolini nennt ausschließlich Sophokles, *Oedipus Rex* und *Oedipus auf Kolonos* als seine Inspirationsquellen. Dabei siedelt er den Prolog im ländlichen Raum der 1920er Jahre Italiens an, den zentralen Teil transferiert er in die afrikanische Wüste Marokkos und den

<sup>236</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Lettre Luterane: Lutherbriefe*. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 14-15.

<sup>237</sup> Ebd. S. 157.

Epilog stellt er wiederum durch das moderne Bologna dar. Neben üblich bevorzugter klassischer Musik verwendet er erstmals auch afrikanische, rumänische, russische und japanische Volksmusik, kombiniert diese miteinander und erzeugt dadurch archaische Räume, die nicht mehr von einer Stadt begrenzt werden, sondern sich in der Unendlichkeit verlaufen. Neben Franco Citti<sup>238</sup> und Ninetto Davoli, die zum Stammensemble Pasolinis Laiendarsteller gehören, werden nun auch vermehrt professionelle Schauspieler wie Silvana Mangano<sup>239</sup>, Alida Valli<sup>240</sup>, Carmelo Bene<sup>241</sup>, Julian Beck<sup>242</sup> und Pasolini selbst, der sich durch seinen ersten *Cameo*-Auftritt<sup>243</sup> auszeichnet, einberufen um mit ihrer Darstellungskunst das Publikum zu überzeugen.

Der Königshof von Theben präsentiert sich im bürgerlichen Gewand eines italienischen Guthofs, der sich auf dem Land befindet. Dort trifft sich eine Gesellschaft, um ein Fest zu feiern und der Sohn, liegend in einem großen Kinderwagen, trifft zum ersten Mal auf seinen Vater König Lajos, der als junger Offizier dargestellt wird. Die Prophezeiung, dass ihn sein Sohn töten und daraufhin die eigene Mutter heiraten wird, veranschaulicht sich durch die Gedankenwelt des Lajos, die sich in Anbetracht des Kindes entwickelt und mit der Angst des Urvaters gegenüber der Bruderhorde verglichen werden kann.

**Lajos** >Du bist da um meinen Platz einzunehmen, mich in das Nichts zurückzujagen. Mir alles zu nehmen, was ich habe. Das Erste, was du mir nehmen wirst, wird sie sein, die Frau die ich liebe.<<sup>244</sup>

Nachdem sich die Angst des Machtverlustes manifestiert hat, tritt er an das Bett des Kindes und packt es bei den Füßen. Plötzlicher Szenenwechsel in die Wüste Afrikas. Ein Hirte will den Knaben auf brutalste Weise aussetzen und umbringen, doch dieser wird errettet, nach Korinth gebracht und dort vom König adoptiert, der ihm den Namen Ödipus gibt. Jahre später ist der Knabe zu einem stattlichen jungen Beatnik herangewachsen, der

<sup>238</sup> Franco Citti wurde am 23 April 1938 in Rom geboren und wurde durch die Verkörperung des „Accatone“ im gleichnamigen Film Pasolinis mit 26 über Nacht berühmt. 1967 brillierte er außerdem durch die Darstellung des Ödipus in „*Edipo re*“.

<sup>239</sup> Silvana Mangano (1930 -1989) war eine italienische Schauspielerin. Sie nahm an dem legendären Schönheitswettbewerb zur Miss Italia 1947 teil. Gewann ihn zwar nicht, doch stand sie gemeinsam mit Gina Lollobrigida, Eleonora Rossi Drago und Gianna Maria Canale zur Wahl, die ebenso wenig den Wettbewerb gewannen, jedoch wie sie alle eine große Karriere im italienischen Kino begannen.

<sup>240</sup> Alida Valli (1921 – 2006) eigentlich Baroness Alida Maria Laura Altenburger von Marckenstein und Frauenberg des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, war eine italienische Schauspielerin.

<sup>241</sup> Carmelo Bene (1937 –2002) war ein italienischer Schauspieler, Filmregisseur und Drehbuchautor.

<sup>242</sup> Julian Beck (1925 - 1985) war ein US-amerikanischer Schauspieler, Regisseur, Maler und Poet. 1943 traf er seine spätere Frau, die Schauspielerin Judith Malina und gründete mit ihr das „*Living Theatre*“.

<sup>243</sup> Ist das überraschende und zeitlich sehr kurze Auftreten einer bekannten Person in einem Film oder einer Serie. Oftmals wird die betreffende Person in der Werbung zum Film und im Vorspann nicht erwähnt gelegentlich jedoch im Abspann. Eine einheitliche und exakte Definition, was die Erwähnung im Vor- und Abspann oder die Länge und den Umfang der Rolle betrifft, gibt es jedoch nicht. Der Begriff kommt aus dem Englischen und beschreibt eine Kamee, also ein Relief aus einem Schmuckstein. Wird eine prominente Person dargestellt, kann man sie – wie das Cameo – sofort erkennen.

<sup>244</sup> **Pasolini, Pier Paolo**, (Regie), EDIPO RE: Edipo re – Bett der Gewalt. (Italien: Arco – Produktion: Alfredo Bini, 1967) 104 Min., Farbe (Technicolor)– FSK ab 16. Min 03:43.

sich als Sohn Fortunas präsentiert, dadurch aber beginnt, sein eigenes Schicksal zu hinterfragen.

Schließlich entschließt er sich, zum Orakel nach Delphi zu reisen, um sein Schicksal in Empfang zu nehmen. Der Wunsch und das Bedürfnis nach bewusstseinsweiternden Erfahrungen, die sich durch das Reisen ergeben, gepaart mit der Suche nach sich selbst, was im jungen Ödipus und fast jedem Menschen irgendwann einmal freigesetzt wird, erlauben einen Vergleich mit der Hauptfigur *Sal Paradise* aus Jack Kerouac's Roman *On the Road*. Beide kommen aus gutbürgerlichen Verhältnissen und gehen auf eine Reise, um etwas über sich selbst und ihr Schicksal zu erfahren. Das in die Welt hineingeworfen sein ergibt sich bei ihnen aber aus verschiedenen Parametern. Bei *Sal Paradise* resultiert die Notwendigkeit bestimmter Dinge, durch die selbst gewählte Armut mit der er sich immer wieder konfrontiert sieht. Bei Ödipus ist es der Orakelspruch, der ihm eine düstere Zukunft prophezeit, ihn somit ins Fahrwasser der eigenen Entscheidungen wirft und seine vorgefertigten Grundmuster völlig zerstört. Er ist nun ein Ausgestoßener und Andersartiger, der ziellos umherwandert und von innerlicher Zerrissenheit geplagt wird. Diese Zerrissenheit finden wir auch bei *Sal Paradise*. Dieser kompensiert sie aber durch Alkohol- und Drogenexzesse, Sex und das allgemeine Lebensprinzip, das Unterwegssein. Der Beatnik Ödipus, noch angstvoll vor dem Fremden, wird dabei von Pasolini mit einer Neurose ausgestattet, die durch ein wildes Beißen in den eigenen Handrücken veranschaulicht wird und den bürgerlichen Helden in verschiedenen Konfrontationen bis zum Schluss begleitet.

Gemeinsames findet sich jedoch wieder bei der Entscheidung, in welche Richtung ihr Weg führen soll. Beide lassen nämlich das Schicksal entscheiden und so geschieht es auch, dass Ödipus in einem fremden Dorf bei Musik und Tanz einer Hochzeit speist und sich von den fremden Menschen inspirieren lässt. Sein Selbstbewusstsein wird weiters durch die sexuelle Begegnung mit einer jungen Frau, die ihm von schamanischen Priestern zugeführt wird, bestärkt. Das neu gewonnene Vertrauen durch die ultimative Freiheit, führt bei ihm aber zur Erfüllung seiner eigenen Prophezeiung.

An einer Weggabelung trifft er auf den vermeintlichen Vater samt Gefolge und gerät mit ihm in Streit, weil er sich dem System nicht beugen will. Der beatsche Mut, der die Widersetzung Ödipus zeigt, wird hierbei durch die Verwirrung stiftende Flucht dargestellt, mit der es ihm gelingt, in Raserei zuerst das Gefolge totzuschlagen und am Ende den

König zu töten. Danach befreit er einen Soldaten von seiner Maske und dieser gleicht auf erschreckende Weise Ettore Garofolo, der den subproletarischen Ettore in *Mamma Roma* verkörperte. Der vorgefundene gesellschaftliche Verweis könnte somit als assimiliertes Subproletariat gedeutet werden, das sich hinter der Maske der neuen Bourgeoisie versteckt und von Ödipus als Kriegsbeute einverleibt wird. Weiters können auch die toten Soldaten, die Ödipus auf einer lang gezogenen Straße zurücklässt, als Pasolinis filmische Vergangenheit gewertet werden, die er durch die Bearbeitung antiker Tragödien, versucht, neu zu definieren.

Nachdem Ödipus den ermordeten König hinter sich lässt, gelangt er nach Theben in die Stadt seiner Geburt und erlöst dort das Volk von der übermächtigen Kreatur der Sphinx. Dies bleibt jedoch die letzte Tat des Beatniks Ödipus, der nicht, wie es die Tragödie beschreibt, das Rätsel durch List löst, sondern sie mit brachialer Gewalt einfach vom Felsen stößt. Danach erfüllt sich der zweite Teil der Prophezeiung und Ödipus ehelicht seine eigene Mutter und wird folglich König von Theben. Hierbei wandelt sich die Geschichte des Beatniks Ödipus zu einer kritischen Darstellung der Machtübernahme, welche vergleichend mit der Übernahme der Herrschaft durch den Bruderklan nach dem Mord am Urvater gesehen werden kann. Der innerliche Konflikt des Ödipus wird durch die Anpassung, des äußerlichen Erscheinungsbildes ausgedrückt, welches unterbewusst das Erscheinungsbild des Vaters König Lajos kopiert. Die durch Eifersucht gesteuerten Machtkämpfe mit Kreon verweisen ebenfalls auf die Konflikte im Bruderklan nach der Machtübernahme und lassen sich somit auch auf die Nachkriegspolitik Italiens übertragen, die im Verlauf der 60er Jahre durch zunehmende Anklagen des Volkes unter Beschuss geriet und in Pasolinis Film durch einen Vertreter des Volkes veranschaulicht wird, den er selbst verkörperte.

**Ein Mann aus dem Volke (Pasolini)** >Ödipus, Herrscher von Theben, ich spreche für alle die, die die Pest noch nicht getötet hat. Niemanden, ob arm, ob reich verschont die Seuche. Wir kommen zu dir nicht, weil wir dich für einen Gott halten, sondern weil du der Erste bist unter den Menschen. Du bist jedem denkbaren Schicksal gewachsen, der Beistand der Götter ist dir sicher und darum wendet sich dein ganzes armes Volk zu dir, machtgekrönter König. Hilf deinem Volk. Du hast uns von der Sphinx gerettet, rette uns ein zweites Mal König, größter unter den Menschen. Du hast uns einmal geholfen, tu es wieder. Der Götterhuld wird mit dir sein. Du bist der Herrscher dieses Landes, sei es auch. Der Flammengott der Pest schießt seine Pfeile verheerend in die Stadt. Tritt ihm entgegen.<sup>245</sup>

<sup>245</sup> **Pasolini, Pier Paolo**, (Regie), EDIPO RE: Edipo re – Bett der Gewalt. (Italien: Arco – Produktion: Alfredo Bini, 1967) 104 Min. , Farbe (Technicolor)– FSK ab 16. Min 50:47.

Kommt es vergleichend in den Arbeiten nach 1965 zu einer Weiterentwicklung der Auflösung inhaltlicher Parameter, die neue gesellschaftliche und politische Bezüge erarbeiten, so erfährt auch Pasolinis Bildsprache eine Steigerung, die sich, wie zuvor auch schon, weniger um Wirklichkeitstreue bemüht, als vielmehr um eine Stilisierung der Realität und ihre Ästhetisierung kennzeichnete.

Bei Pasolini spricht man daher von den sogenannten *Tableaux vivants*<sup>246</sup>. Diese Bildstrukturen orientieren sich an identifizierbaren Gemäldevorlagen und sind demnach viel eher als Persiflagen zu verstehen, die durch ihre polemischen Formulierungen gegen die Perfektion ankämpfen und als Warnungen vor dem allzu Kultivierten zu verstehen sind. In seinen späteren Filmen scheinen sich diese *Tableaux vivants* in ihren ästhetischen Vorstellungen zu radikalieren. Die Choreografie der Bilder wird dabei strenger. Außerdem erscheinen sie zunehmend artifizieller, exaltierter und verzweifelter zu werden. Der von der Kamera gebannte und gedehnte Augenblick, der sich im Denken als gerahmtes Einzelbild verdeutlicht, veranschaulicht dabei sehr gut die Faszination dieser Bildstrukturen, die bis zuletzt auf ihn und seine Arbeiten eingewirkt haben.

Betrachten wir zum Beispiel Silvana Mangano im Film *Edipo re* und ihr stummes Gesicht, das in verschiedenen Situationen beharrlich (ca. 50 Sekunden) von Pasolini gezeigt wird. So sehen wir Freude, Trauer, Obsession und Entfremdung, die gleichermaßen aufscheinen. Hierbei spiegelt sich die archaische Drastik wieder, die Pasolini schon durch den, auf der Straße liegenden und sterbenden Accatone, aus dem gleichnamigen Film, veranschaulichte. Denn vergleicht man die inneren Parameter mit den Äußeren, so zeigt sich, dass sich in der Darstellung seiner stummen *Tableaus*<sup>247</sup> über die Jahre hindurch nichts Wesentliches geändert hat. Weiterhin geht es darum den Menschen in einem symbolhaften Stillleben zu zeigen, das uns vorführt, was er schon immer gewesen ist, nämlich nichts anderes als ein verletzliches Stück Materie.

Schließlich konfrontiert Ödipus seine Frau und Mutter Iokaste mit der Wahrheit, nachdem sich die Anschuldigungen Kreons durch eine erneute Prophezeiung bestätigen und durch den Seher Theresias mahnend verdeutlicht werden.

<sup>246</sup> Vgl. Folie, Sabine u. Glasmeier, Michael: *Tableaux Vivants, Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Ausst. – Kat. Kunsthalles Wien 2002, S. 46 ff.

<sup>247</sup> Vgl. Pasolini, Pier Paolo: *Pasolini und der Tod*. Hrsg. v. Bernhard Schwenk und Michael Semff unter Mitarbeit von Giuseppe Zigaina. München. Hatje Cantz Verlag; Pinakothek der Moderne. Auflage: 1.2005. S. 47-50.

**Theresias** >Ödipus, es ist schrecklich zu wissen, wenn das Wissen dem Wissenden nicht mehr nützt. Ich habe gewusst, aber ich habe mich dazu gezwungen zu vergessen.<<sup>248</sup>

Das Ende leitet Lokaste ein, indem sie sich erhängt. Ödipus, der sie findet, blendet sich daraufhin selbst und wird von einem Flöte spielenden Jüngling aus der Stadt geführt. Szenenwechsel in das zeitgenössische Bologna, in dem der moderne Ödipus sich von seinem Führer an den Ort des Ursprungs bringen lässt, somit einen Bezug zur Realität setzt und die Tragödie auf Pasolinis Art enden lässt.

**Ödipus** >Angelo, wo sind wir hier?<

**Angelo** >Auf einer Wiese, die von Bäumen umgeben ist wie von einer Mauer – die Sonne scheint durch das Laub – durch die Schatten wirkt die Wiese noch viel grüner als sie ist.<

**Ödipus** >Ist es möglich das alles vorher bestimmt war? Ist von Anfang an die Zukunft beschlossen? Dürfen wir uns nicht rühren? Müssen wir alles hinnehmen? Ich bin angelangt, da wo das Leben angefangen hat, da wird es auch enden!<<sup>249</sup>

In *Edipo re* erscheint es, als hätte Pasolini damit begonnen, seine persönliche Vergangenheit aufzuarbeiten. Nicht wie er es in der ersten filmischen Phase durch die Beschäftigung mit dem Subproletariat veranschaulichte, sondern auf eine Weise, die biografische Bezüge aufweist und die proklamierte Auseinandersetzung mit Freuds Psychoanalyse erkennen lässt. Der Bezug zu den Beatniks scheint durch ähnliche Lebensumstände gegeben zu sein, die jeden für sich als Außenseiter brandmarkten und von Pasolini weitergeführt wurden, um sie mit den vernichtenden Vorzeichen der konsumorientierten Wohlstandsgesellschaft in Einklang zu bringen. Diese Herangehensweise symbolisiert wiederum den ersten wirklichen emanzipatorischen Schritt weg von einer herrschenden Gesellschaft, die es erlaubte die individuelle Sicht der Dinge und somit die vorangegangenen Arbeiten neu zu überdenken und für sich selbst die zukünftigen Arbeiten neu zu definieren.

<sup>248</sup> **Pasolini, Pier Paolo**, (Regie), EDIPO RE: Edipo re – Bett der Gewalt. (Italien: Arco – Produktion: Alfredo Bini, 1967) 104 Min., Farbe (Technicolor)– FSK ab 16. Min 1:00:07.

<sup>249</sup> **Ebd.** Min. 1:32:52.

### 5.3. Der Beatnik Jason geht auf Reisen und trifft seine Medea

Ich habe den Söhnen etwas Allgemeines, Unermessliches, Abgründiges vorzuwerfen. Etwas, das jenseits des Verbalen bleibt: das sich irrational, existentiell, im >Fühlen< manifestiert. Und da ich nun als ideeller Vater (als Vater dem Alter nach) die Söhne verurteile, muß ich konsequent auch die Idee ihrer Bestrafung in irgendeiner Weise miteinbeziehen. Zum ersten Mal in meinem Leben bin ich somit – auf Grund eines sehr intimen und persönlichen Mechanismus – imstande, die schreckliche und abstrakte Fatalität, mit der die attische Tragödie die >Bestrafung der Söhne< als natürliche Folge verkündet, in meinem Bewußtsein freizusetzen.<sup>250</sup>

Pasolinis filmische Begegnung mit Medea beginnt nicht in Korinth, wie sie in Euripides, Tragödie dargestellt wird, sondern zeigt den jungen Jason mit dem Zentauren Chiron, der ihn aufzieht, die wahre Geschichte seiner Herkunft erzählt und ihn durch existenzielle menschliche Fragen schult.

**Chiron** >Du wirst heute fünf Jahre alt und ich will dir die Wahrheit über dich sagen. Du bist nicht mein Sohn. Ich habe dich auch nicht im Meer gefunden. Ich habe dir nur Lügen erzählt. Du sagst immer die Wahrheit, aber ich lüge und das Lügen macht mir Spaß. Bist du enttäuscht, dass du nicht mein Sohn bist, dass ich weder dein Vater noch deine Mutter bin? Alles hat mit dem Fell eines Widders angefangen.<<sup>251</sup>

Nachdem ihm der Zentaur die mythische Vorgeschichte seines Familienclans erzählt hat, treten die beiden ans Ufer des Meeres und Chiron beginnt damit, Jason die Natur und seinen individuellen Bezug zur Mystik näher zu bringen, der vom Spirit der Beatniks und dem Einfluss des Zen-Buddhismus beflügelt zu sein scheint.

**Chiron** >Ich habe dich hier behalten, in Sicherheit, hast du verstanden? Ja, ich weiß es ist eine komplizierte Geschichte, den sie besteht aus Tatsachen und nicht aus Gedanken.< (*Szenenwechsel ans Meer*) >Alles ist heilig. Alles ist heilig. Alles ist heilig. Es gibt überhaupt nichts Natürliches in der Natur, mein Junge. Halte dir das immer vor Augen. In dem Moment, in dem die Natur dir natürlich erscheint, ist alles aus und etwas Neues beginnt. Lebe wohl Himmel. Lebe wohl Meer. Der Himmel wie schön, wie nah, wie glücklich. Sag, erscheint dir auch nur ein einziges Stück davon unnatürlich oder als nicht von einem Gott besessen. Genauso ist das Meer, an diesem deinem dreizehnten Geburtstag, an dem du mit den Füßen im lauen Wasser fischst. Dreh dich um.< (*Er verweist auf seinen Pferdekörper*) >Was siehst du jetzt? Ist das vielleicht natürlich? Nein! Was du hinter deinem Rücken bemerkst, ist vielmehr eine Erscheinung mit den Wolken, die sich spiegeln im stillen schweren Wasser um drei Uhr am Nachmittag. Sieh nur dort unten, jener schwarze Streifen auf dem leuchtenden Wasser, das rosa ist wie Öl und jene Schatten die, die Bäume werfen, das Schilf hinter jenem Ort, den deine Augen streifen, verbirgt sich ein Gott, auch wenn er uns durch Zufall kein

<sup>250</sup> Pasolini, Pier Paolo: Lettre Luterane: Lutherbriefe. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983. S. 10.

<sup>251</sup> Pasolini, Pier Paolo, (Regie) MEDEA. (Italien/Frankreich/BRD – Produktion: Marina Cicogna, Franco Rossellini 1969) 110 Min. , Farbe (Eastmancolor), Breitwand – FSK ab 12. Min 02:21.

Zeichen seiner heiligen Anwesenheit hinterlassen hat. Oh Stille. Oh Duft der Blumen. Oh Frische, der süßen Gewässer. Oh ja, alles ist heilig, aber die Heiligkeit ist gleichzeitig ein Fluch. Die Götter, die lieben, Hassen zur gleichen Zeit.<sup>252</sup>

Dieses Gespräch, das sich in einem Monolog erstreckt, verdeutlicht keine zeitlichen Bezüge, sondern durchzieht melodisch das junge Leben Jasons, das die äußerlichen Veränderungen nur durch den Wandel in der Erscheinung vom Knaben zum Manne zeigt und somit als stetiger Prozess einer ständigen geistigen Entwicklung gesehen werden kann, die der Zentaur forciert. Durch die Öffnung des Bewusstseins durch Chiron, die im zunehmenden Alter religiöse, politische und gesellschaftliche Metaphern enthält, entsteht ein universeller Zugang, der dem eines Beatniks ähnlich erscheint und somit als dieser auch gewertet werden kann.

**Chiron** >Vielleicht bin ich für dich nicht nur ein Lügner, sondern drücke mich auch zu poetisch aus, aber was willst du machen. Für den Menschen der Antike sind die Mythen und Rituale konkrete Erfahrungen, die ihn auch in seiner täglichen physischen Konsequenz erfassen. Für ihn ist die Wirklichkeit eine so perfekte Einheit, das die Erschütterung, die er beispielsweise in völliger Stille oder angesichts seines Sommerhimmels erfährt, dass sie der Erfahrung der persönlichen seelischen Erfahrung eines Menschen der Moderne entspricht.<sup>253</sup>

In seinem letzten Gespräch mit Jason prophezeit Chiron ihm die Gefahren, die auf seiner Reise warten und die Probleme die er zu lösen bereit sein muss. Dabei gibt er ihm noch eine Weisheit mit, die veranschaulicht, welchen Schritt Pasolini gewagt hatte, um durch die Verfilmung einer klassischen Tragödie und den Gebrauch ihrer verschlüsselnden Sprache, das Gefühl der Freiheit zu symbolisieren, auf herkömmliche Konventionen zu pfeifen und die italienische Gesellschaft dort anzugreifen, wo sie es vorerst vielleicht nicht bemerkte, aber trotzdem ihr Unterbewusstsein erfasste und sie, die neuen Kinder des Wohlstandes, anklagt und durch kritische Äußerungen zutiefst beschämt.

**Chiron** >Du wirst zu deinem Onkel gehen, der sich deines Reiches bemächtigt hat und du wirst auf dein Recht pochen. Er aber wird nach einem Vorwand suchen, um dich aus der Welt zu schaffen und darum wird er dir einen Auftrag geben. Zum Beispiel das Goldene Vlies zurückzuerobern. So wirst du in ein fernes Land, jenseits des Meeres gelangen. Dort wirst du Erfahrungen mit einer Welt machen, die unserem Denken sehr fern liegt. Dort wirst du sehen, wie realistisch ihr Leben ist. Denn nur im Mythos liegt die Wirklichkeit und nur in der Wirklichkeit liegt der Mythos. Dies ist wenigstens das, was unsere göttliche Religion vorsieht. Was sie jedoch nicht vorhersehen kann, unglücklicherweise, das sind die Irrtümer, in die, sie dich führen wird. Wer weiß, wie viele es sein werden. Alles, was der Mensch im Getreide gesehen hat, als er die Landwirtschaft entdeckte. Alles, was er in diesem Zusammenhang gelernt hat. Alles, was er am Beispiel der Samen verstanden hat, die in der Erde ihre Form verlieren, um wieder neu zu erstehen. All das stellt die Letzten Dinge dar,

<sup>252</sup> Ebd. Min. 04:30.

<sup>253</sup> Ebd. Min. 06:45.

die Wiederauferstehung, mein Lieber. Aber diese letzte Weisheit, sie nützt zu nichts mehr. Alles, was du im Getreide siehst, was du unter der Wiedergeburt der Samen verstehst, ist für dich ohne jede Bedeutung. Ist, nur eine ferne Erinnerung, an der du nicht teil hast. Denn es gibt tatsächlich keinen Gott.<<sup>254</sup>

Nachdem der Beatnik Jason und sein Schicksal eingeführt wurde, zeigt sich eine ganz andere Szenerie, nämlich die einer anderen Kultur. Gekonnt stellt Pasolini sein Kolchis wieder durch archaische Räume dar, die er aus der Türkei, San Marco, Syrien und Italien bezog und mit sakraler japanischer Musik und iranischen Liebesliedern untermalte. Außerdem gewinnt er wieder professionelle Schauspieler neben seiner Laiendarstellertruppe und schafft es sogar, die herausragende Persönlichkeit der Operndiva Maria Callas für die Rolle der Medea zu begeistern.

Augenscheinlich wird das Volk durch die dokumentarische Sicht eines fremden Beobachters gezeigt, der dem bevorstehenden Kult beiwohnen darf. Dieser nähert sich der Königsfamilie nur schrittweise an, und als er Medea zum ersten Mal erblickt, werden von ihrer Erscheinung nur Teile erfasst. Die zentrale Rolle spielt zunächst der Fruchtbarkeitsritus, der vom Volk vollzogen wird. Ein reiner Jüngling wird fokussiert, der in den heiligen Hallen hängt und unter Schmerzen seinem bevorstehenden Schicksal entgegensinnt. Medea und ihr Bruder Absyrtos werden abwechselnd gezeigt und ihre Mimik wechselt zwischen Verachtung, Angst und Trauer. Der Ritus beginnt und vor dem Gesang der Zikaden, wird der Jüngling zunächst mit zwei Farben bemalt. Die eine Körperhälfte gelb und die andere rot, welches einen Dualismus erscheinen lässt und mit den damaligen herrschenden Parteien Italiens, der DC und der PSI in Verbindung gebracht werden kann. Danach wird er an ein Hexenkreuz gebunden, bewusstlos gemacht, geköpft, zerstückelt und die Körperteile samt Blut unter dem Volk verteilt.

Zunächst ist das Volk beängstigt, vielleicht weil es einen von ihnen hätte treffen können, aber als das Blut gereicht wird, verschwindet diese Angst und sie tauchen ihre Finger in die Schüsseln, wie brave Christen ihrige in Weihwasser beim Betreten einer Kirche. Danach laufen sie auf die Felder und vergraben Teile des Jünglings in der Erde und bestreichen Pflanzen mit dessen Blut. Die letzten Überreste werden verbrannt und durch ein Windrad über das ganze Land verteilt.

---

<sup>254</sup> Ebd. Min. 07:15.

Plötzlich erheben sich Männer mit Masken in den Feldern. Sie symbolisieren die Dämonen der Fruchtbarkeit, die nun ihren Tribut fordern und sich mit dem Volk vermischen. Daraufhin wird die Königsfamilie für kurze Zeit unterworfen, damit die Gewissheit beansprucht werden kann, dass auch sie nicht übermächtig und unsterblich ist. Die Eltern werden dabei von Priestern bespuckt, Absyrtos von Jünglingen ausgepeitscht und Medea selbst ans Kreuz gebunden und in einen Scheinwahn getrieben. Diese Darstellungen können ebenfalls im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und politischen Unruhen 1968/69 in Italien aber auch im Rest der Welt gesehen werden, die innerhalb der Bevölkerung schlummerten und schließlich auch zum Ausbruch kamen. Nach der Vollendung des Rituals, befindet sich die Königsfamilie wieder an ihrem Platz im Palast und thront sichtbar über den Köpfen des Volkes.

Ein rascher Szenenwechsel zeigt die heldenhaften Beatniks aufgereiht vor den Toren Iolkos. Jason tritt aus ihnen heraus und begibt sich zu seinem Onkel Pelias, um sein Recht zu fordern. Bei dieser Begegnung, die so verläuft, wie Chiron es ihm prophezeit hatte, zeigt sich zum ersten Mal der beatsche Charakter des Outlaws Jason, der einen Vergleich mit Dean Moriarty<sup>255</sup> aus Kerouac's *On the Road* zulässt. Dies wird vor allem durch die Aura Jasons verdeutlicht, die es anscheinend schafft, Frauen in seiner Umgebung zu verzaubern und in seinen Bann zu ziehen, was sich bei der ersten Begegnung mit König Pelias und seinen Frauen bemerkbar machte, da sie ihn lüstern und hingebungsvoll betrachten.

Danach beginnt die eigentliche Reise, um den Unterpfand für das Wohl des Volkes, wie es Pelias ausdrückte, zu erbeuten. Die Argo wird dabei nicht als stolzes Kriegerschiff, sondern vielmehr als zweckmäßiges und funktionales Floß dargestellt. Die Krieger gleichen sich alle in ihrer Erscheinung und glänzen nicht durch beeindruckende Rüstungen, sondern vielmehr durch Einfachheit und Flexibilität. Die Haare sind lang und fast alle tragen Bärte. Lyrische Gesänge begleiten ihren Streifzug in Kolchis und sie machen sich einen Spaß daraus, junge Wildpferde zu zähmen, um sie danach als Fortbewegungsmittel zu nutzen. Alles in allem lässt sich eine Naturverbundenheit erkennen, die durch Leichtsinn und jugendlichen Mut dargestellt wird, der die Bezüge zu den Beatniks bestärkt. Auch in ihren Raubzügen zeichnen sie sich nicht durch rohe Gewalt aus, sondern durch den gewaltlosen Kampf des Überraschungseffektes, der sich aus

---

<sup>255</sup> Die Figur des Dean Moriarty ist neben dem Erzähler Sal Paradise eine der Hauptfiguren im Roman „On the Road“. Sie reisen zusammen, aber auch getrennt voneinander. Die Figur bezieht sich auf Neal Cassady und veranschaulicht das Leben eines Draufgängers und Outlaws, der alles tut zu dem er Lust hat. Außerdem ist er ein Frauenheld und deswegen auch öfter verheiratet als die anderen Figuren im Roman.

spielerischer Neugierde gründet und die Menschen aus Angst sofort widerstandslos kapitulieren lässt.

Im Gegenzug dazu steht das Leben der Medea. Sie, die von unendlichen seelischen Qualen durch die Isolation als Königstochter bedrückt erscheint, beschließt in den Tempel des Widderfells zu gehen, um zu beten. Davor wird sie von ihren Dienerinnen angekleidet und muss ein Martyrium durchlaufen, das einen Feuerlauf und Angekettet-Sein beinhaltet, um durch diesen Weg auf die andere Seite zu gelangen. Im Tempel betet sie zum Widderfell. Es erscheint sogar, dass sie es anfleht und um Rat verlangt, als sie es schüttelt. Plötzlich eine Erscheinung. Ein junger Mann tritt zu ihr. Es ist Jason. Er lächelt, sieht sie an und zieht sich wieder zurück. Medea fällt ihn Ohnmacht. Sie fängt sich, aber kann diese Erscheinung zuerst nicht deuten. In der Nacht läuft sie auf einmal zu ihrem Bruder und bittet ihn, das Vlies zu stehlen. Dieser tut dies widerstandslos und die beiden fliehen mit einer Kutsche im Licht des Mondscheins. Im Morgengrauen berichten Jason ein Paar seiner Krieger, dass sie eine Frau auf einem Wagen mit dem goldenen Widderfell gesehen haben. Er nimmt dies aber nicht ernst, bis er sie auf einmal selbst sieht. Medea fühlt sich bestätigt in ihrer Interpretation der Erscheinung im Tempel und erkennt Jason wieder, der zunächst nur Augen für das Fell hat. Doch dann gibt ihm Medea unmissverständlich durch ihre Mimik zu verstehen, dass es nur das Vlies in Verbindung mit ihr gibt. Jason willigt stumm ein und so flieht die Karawane Richtung Meer. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang herauszuheben, dass Medea zwar eine Erscheinung von Jason hatte, dass dieser sie aber in ihrer Entscheidung zur Flucht nicht beeinflusst hat. Vielmehr entsteht das Gefühl, dass Medea und ihr Bruder zwanghaft nach Gründen suchten, die Stadt zu verlassen oder die Rituale und somit das Leben der Bevölkerung zu ändern und sich selbst und somit das Volk zu befreien und weiterzuentwickeln. Ihnen sind aber die Hände gebunden und so wird Medeas Epiphanie zum Schicksalsträger beider.

Der Raub des Vlieses bleibt natürlich nicht unentdeckt und so formiert der Vater Medeas Krieger um sich, um nach dem Vlies und seinen Kindern zu suchen. Derweil hält die Karawane und Medea erschlägt überraschenderweise ihren eigenen Bruder und zerstückelt ihn vor den Augen der Beatniks. Diese blicken verwundert auf die Tat und Jasons Gesicht zeichnet sich durch Angst und Bestürztheit aus. Danach wirft sie den Kopf des Bruders auf den Weg und die Karawane reitet weiter. Das Warum der Tat, erklärt sich in den nächsten Szenen. Der Vater und sein Gefolge verweilen vor jedem Körperteil und sammeln es behutsam auf und packen es in Leinen. Dies muss Medea gewusst oder

erahnt haben, um so, für sich und die Beatniks Zeit für eine Flucht zu gewinnen. Die Beweggründe die Medea zu diesen Taten veranlassten, erscheinen jedoch nicht von Jason gefordert worden zu sein, sondern durch Medeas Traum nach der Freiheit, von einem archaischen, alten, kontrollierten System auszubrechen, zu resultieren. Der Bruder, Teil dieses alten Systems und ihrer Vergangenheit, konnte sie schließlich nicht begleiten und verdiente teils durch Mitschuld an den Ritualen aus Sicht der Medea auch den Tod. Die Flucht gelingt ihnen auch und der König kehrt mit den Leichenteilen seines Sohnes zurück und alle beweinen den Tod einer ganzen Familie, da die Eltern schon so alt sind, dass sie bestimmt keine Nachkommen mehr zeugen können. So veranschaulicht Pasolini sehr gut wie schnell alte Strukturen, die schon Jahrhunderte dauerten, durch neue Bewegungen aufgelöst werden können und verweist auf die Emanzipation der Frau, die zur damaligen Zeit zum Teil radikaler erschien als zuvor, weil die ewige Unterdrückung endlich aufplatzte und von da an nichts mehr so war wie vorher. Dies illustrieren auch die Blicke der Beatniks bei der Zerstückelung des Bruders. Sie wandern von Bewunderung, über Verwunderung zu Angst und vermitteln somit einen Eindruck wie die Emanzipation auf die damalige Männerwelt gewirkt haben muss.

Auf der Argo wird Medea jedoch wenig Beachtung geschenkt und auch beim Landgang in Iolkos wird sie scheinbar auf dem Floß zurückgelassen oder vergessen, weil die Männer damit beschäftigt sind, ihre spärlichen Fischerzelte aufzubauen und das Mahl vorzubereiten. Der Stil der Beatniks wechselt dabei gekonnt zwischen Penner und kultiviertem Aussteiger. Als Medea jedoch alleine an Land geht, scheint in ihr die Unsicherheit und die Angst vor dem Fremden überhandzunehmen. Sie fällt in einen Wahn und beschuldigt die Beatniks der Ketzerei. Hierbei wird gezeigt, wie schwer es doch ist, aus alten Kulturen auszubrechen und Rituale hinter sich zu lassen. Jason jedoch, holt sie im Zeichen des Machismo zurück, führt sie in sein Zelt, liebt sie und nimmt ihr so die Unschuld und die damit verbundene Unsicherheit. Vor dem Königspalast nimmt Jason das Vlies in seine Hand und Medea folgt ihm alleine und unaufgefordert. Sie lässt sich nicht abschütteln und symbolisiert somit ihre Unabhängigkeit und Stärke. Vor dem Palast geraten die Frauen des Königs in Aufruhr und ergreifen die Flucht, als Jason mit der schwarz gekleideten Hexe vor Pelias tritt.

**Pelias** >Ich denke du wirst heute eine unerwartete Erfahrung machen. Die Erfahrung, dass Könige nicht immer verpflichtet sind, ihre Versprechungen einzuhalten.<

**Jason** >Gut, ich habe verstanden. Hier, bitte, ich gebe nach. Du kannst dein Vlies behalten, das Zeichen der Beständigkeit, der Macht und der Ordnung. Mein gewagtes Unternehmen hat mir

wenigstens dazu gedient zu verstehen, dass die Welt größer als dein Reich ist. Und noch etwas. Wenn ich dir sagen soll, was meiner Meinung nach die Wahrheit ist, so wisse, dass dieses Widderfell fern von seiner Heimat keine Bedeutung mehr hat.<<sup>256</sup>

Nachdem er Pelias, Worte durch sein kosmopolitisches Statement vernichtend geschlagen hat, ergreift er die Hand Medeas als Zeichen der Verbundenheit. Die Frauen des Königs nehmen ihr die schwarze Kleidung ab und hüllen sie in weißes Leinen. In weiterer Folge verabschiedet er sich von seinen Gefährten, die alle in andere Richtungen schreiten und geht zurück zu den Fischerzelten, um dort mit Medea zu leben. Als sie ihn jedoch eines Nachts weckt und ihr Spiel von Neuem beginnt, blickt er in die Ferne des Meeres und symbolisiert somit erneut den Beatnik, der in ihm steckt und an die Freiheit durch sein Denken und Fühlen gebunden ist und dies, wie es erscheint, nur schwer abzulegen vermag.

#### 5.4. Die Rache des weiblichen Beatniks Medea an scheindemokratischen Systemen

Ein Szenenwechsel zeigt die mächtige Stadt Korinth, die sich durch Wohlstand und Frieden unter den demokratischen Bürgern auszeichnet. Wir begegnen Jason, der plötzlich eine Erscheinung in Gestalt des Zentauren Chiron und des Menschen Chiron erlebt von denen aber nur der Mensch mit ihm spricht.

**Chiron** >Jason! Jason!<

**Jason** >Sag, wieso bist du hier? Wieso bist du hier, sag?<

**Chiron** >Du willst sagen, warum sind wir hier.<

**Jason** >Ist das ein Traum?<

**Chiron** >Wenn es so ist, dann bist du es der ihn träumt. In Wirklichkeit sind wir beide in dir.<

**Jason** >Aber ich habe doch nur einen Zentauren gekannt.<

**Chiron** >Nein, du hast zwei gekannt. Einen heiligen, als du noch Kind warst und einen Profanen, als du dann heranwuchsest. Aber das, was heilig ist, bleibt, es bleibt neben dem Neuen profanen erhalten. Du siehst es vor dir. Das eine neben dem anderen.<

**Jason** >Aber welches ist die Funktion des alten Zentauren, jenes den ich als Kind kannte, den du Neuen Zentaur ersetzt hast, wenn ich das richtig verstehe, indem du ihn nicht verschwinden liesest, sondern seine Stelle eingenommen hast.<

<sup>256</sup> **Pasolini, Pier Paolo**, (Regie) MEDEA. (Italien/Frankreich/BRD – Produktion: Marina Cicogna, Franco Rossellini 1969) 110 Min. , Farbe (Eastmancolor), Breitwand – FSK ab 12. Min 50:31.

**Chiron** >Natürlich spricht der andere Zentaur nicht, den seine Logik ist so verschieden von unserer das man ihn nicht verstehen könnte. Aber ich kann für ihn sprechen und so liebste du in seinem Zeichen außerhalb deiner Berechnung und Interpretationen in Wirklichkeit Medea.<

**Jason** >Ich liebe Medea?<

**Chiron** >Ja, und außerdem hast du Mitleid mit ihr und du verstehst ihr geistiges Verhängnis. Die Verlorenheit einer altmodischen Frau in einer Welt, die nichts von dem weiß an das Sie stets geglaubt hatte. Die Ärmste ist, sie ist in die falsche Richtung eingeschwenkt. Davon hat sie sich nicht mehr erholt.<

**Jason** >Und wozu soll mir dieses Wissen dienen?<

**Chiron** >Zu gar nichts. Es ist die Wirklichkeit.<

**Jason** >Und aus welchem Grunde sagst du sie mir?<

**Chiron** >Weil nichts den alten Zentauren daran hindern könnte Gefühle wachzurufen und mich den neuen Zentauren sie auszusprechen.< (*Jason greift sich verwirrt auf den Kopf*)<sup>257</sup>

Diese Erscheinung Chirons in Jasons neuer Welt, könnte vielerlei Interpretationen unterliegen. Unter dem Gesichtspunkt eines Beatniks, der sein rebellisches Leben möglicherweise zu leicht aufgegeben hat, erscheint es, als hätte Jason mit einer Mid-life-crisis zu kämpfen, die ihn dazu bewegt, nach neuen Erfolgen oder Karriere-Chancen zu suchen, die er in der Hochzeit mit Kreons Tochter Kreusa erkennt und für ihn einen gesellschaftlichen Aufstieg bedeutet, der sich ohne übermenschliche Taten bewerkstelligen lässt. Deshalb könnte es möglich sein, dass er sich Chiron, einen Ratgeber und Wegweiser aus früheren Zeiten, in seine Gedankenwelt fantasierte, um somit sein momentan profanes Leben und den Verrat an Medea zu rechtfertigen.

Sie hingegen lebt sonderbar mit ihren Dienerinnen und Kindern in einem sichtbar getrennten Haus vor der Stadt. Eines Tages beschließt sie, ihren Mann zu suchen und schleicht sich heimlich in die Stadt. Dort angekommen sieht sie Jason, der mit anderen jungen Männern tanzt und vergnügt ist. Die Andersartigkeit zeigt sich auch in der Kleidung. So tragen Medea und ihre Dienerinnen sehr dunkle bis fast schwarze Kleider. Die Städter hingegen zeichnen sich durch satte rote und orange Töne aus, die Glück und Freude symbolisieren und Jason, der noch dazwischen steht, ist in helle blaue Töne gehüllt.

Medea wird danach von ihrer Amme auf ihre Vergangenheit als Hexe angesprochen und gefragt, warum sie beschlossen hat, sich ihrem Schicksal zu ergeben. Daraufhin weint Medea, bricht zusammen und eine Überblendung von Kolchis, die durch rituelle Musik

---

<sup>257</sup> **Pasolini, Pier Paolo**, (Regie) MEDEA. (Italien/Frankreich/BRD – Produktion: Marina Cicogna, Franco Rossellini 1969) 110 Min. , Farbe (Eastmancolor), Breitwand – FSK ab 12. Min 1:01:02.

begleitet wird, lässt sie im alten Gewande wieder auferstehen. Der Sonnengott Helios beginnt daraufhin, in ihr die alten Künste wieder wach zu rufen und so nimmt der grausame Plan seinen Lauf. Plötzlich kommt Jason zu ihr, im roten Gewande und redet auf sie ein. Sie gibt sich versöhnlich und erwirkt Mitleid für die beiden Knaben, gibt ihnen das Kleid als Hochzeitsgeschenk für Kreusa mit und so brechen sie gemeinsam mit ihrem Vater auf, um in die Stadt Korinth zu gehen, von der sie zuvor noch ausgeschlossen waren. Im Hintergrund dieser Szenen werden dabei immer wieder die Krieger aus Kolchis und Medea in ihrem Wahn gezeigt.

Als Jason mit den Kindern zu seiner zukünftigen Braut gelangt, sind die Gefühle der Beteiligten gemischt. Kreusa freut sich zwar über die Geste, wird aber von einer Dienerin gewarnt. Ihr Vater erscheint besorgt und Jason spielt derweilen vergnügt mit seinen Söhnen im Garten. Jedoch, als Kreusa das Kleidungsstück und den rituellen Schmuck anlegt, wird sie von einem Fluch gepackt, der sie dazu veranlasst aus der Stadt zu laufen und der ihr Gewand entzündet. Ihr Vater folgt ihr und so beginnt auch er zu brennen und beide sterben den Flammentod. Auf einmal überlagert wieder das Bild der weinenden Medea und es wird klar, dass es sich nur um eine Traumsequenz gehandelt hat. Dies erscheint auch durch die nächste Szene bestätigt, als Kreon die Trauer seiner Tochter erkennt und beschließt zu Medea zu gehen.

**Kreon** >Medea, ich habe dich gesucht. Es nützt nichts, dass du mich so ansiehst, voll von stummer Wut gegen deinen Mann. Ich muss dir befehlen diese Stadt zu verlassen, zusammen mit deinen beiden Kindern und unverzüglich. Wie du siehst, interessiere ich mich persönlich für dein Exil und ich werde nicht eher in mein Haus zurückkehren, bis ich dich aus meinem Reich verbannt habe, bis du jenseits der Grenzen bist.<

**Medea** >Aber warum verbannst du auch meine Kinder?<

**Kreon** >Weil du mir Angst machst. Ich sage es ganz offen, dass du mir Angst machst. Ich Sorge mich um meine Tochter. In dieser Stadt wissen alle, dass du eine Fremde bist. Das du aus einem fremden Land stammst und das du eine Meisterin des bösen Zaubers bist. Du unterscheidest dich von uns allen und darum wollen wir dich nicht unter uns haben.<

**Medea** >Meine Künste sind eher armselig. Andererseits jedoch, welche deiner Kränkungen sollten mich verletzen, die Verantwortung trägt nur er, er mein Mann. Dein Verhalten verursacht mir keine Schmerzen. Es erscheint mir im Gegenteil sogar richtig. Ich empfinde auch kein Leid bei deinem Glück. Feiert sie nur diese Hochzeit, ja. Ja, seid nur fröhlich. Für mich erbitte ich nur eine Gnade. Jagt mich bitte nicht fort. Lasst mich hier sein. Ich werde mein Haupt vor denen neigen die, die Stärkeren sind. Glaubt mir.<

**Kreon** >Keine Zweifel, deine Worte klingen süß und menschlich, aber es ist nicht möglich, in die Tiefe einer Seele zu sehen.<

**Medea** >Das ist wahr, ja das ist wahr. Gib mir wenigstens einen Tag Zeit, ich bitte dich. Ich muss mich an den Gedanken der Verbannung gewöhnen. Ich muss mir überlegen, wer mir helfen kann, wie ich meine Kinder ernähre, jetzt, nachdem sie ihr Vater völlig verlassen hat.<

**Kreon** >Unglücklicherweise ist mein Wille nicht der eines unbarmherzigen Tyrannen. Und wenn ich Güte gezeigt habe, hat es mir oft geschadet. Ich fühle, dass ich einen Fehler mache, aber ich will dir gewähren, worum du mich bittest. Ich werde dir die Wahrheit sagen. Es ist keineswegs aus Hass gegen dich und es ist auch nicht aus Misstrauen einer Fremden gegenüber, die hierher in unsere Stadt mit den Zeichen einer anderen Rasse gekommen ist. Es ist aus Furcht vor dem, was meine Tochter tun könnte. Sie fühlt sich dir gegenüber schuldig, und weil sie deinen Schmerz kennt, leidet sie auch und findet keinen Frieden. Das geht sogar soweit, dass die Hochzeit mit Jason für sie ein Grund zur Trauer und nicht zur Freude ist und damit du, du ohne Schuld, sie mit deiner Gegenwart nicht noch mehr bedrückst, darum bin ichs der Unmenschlichkeit zeigt und dich aus meinem Lande verjagt.<<sup>258</sup>

Der Dialog zwischen den beiden veranschaulicht sehr gut die Widersprüchlichkeit, die Kreon und sein Volk Medea entgegenbringen. Zum einen wird explizit auf die Angst vor der Andersartigkeit hingewiesen. Zum anderen werden die Gründe des Ausschlusses durch die Tochter entschuldigt und erneut unterbewusste Verweise auf die Andersartigkeit geliefert. Die Tochter selbst erscheint nur als politischer Spielball, die zur Hochzeit nicht befragt wurde, auch deswegen das Schicksal Medeas verstehen kann und sich selbst diese Schuld nicht aufladen will. Alles in allem erscheint es so, als würde Pasolinis Dualismus durch die Ergänzung zu Kolchis weitergeführt werden. Haben wir in Kolchis ein archaisches Volk mit brutalen Menschen-Ritualen erlebt, so erleben wir in Korinth die demokratische Weiterentwicklung dieser Welt, die Menschenopfer modern, durch Ausschluss vollbringt und sich so niemand sichtbar die Finger schmutzig macht. Hierbei kann der Vergleich des alten Italien herangezogen werden, das sich durch den Einfluss der Konsumgesellschaft zur neuen Gesellschaft Italiens entwickelte.

Medea bricht, ausgelöst durch den Verlauf des Gespräches, zusammen und wird von den Dienerinnen auf ihr Bett gelegt. Dort scheint es, als hätte sie sich Gedanken über ihre Zukunft gemacht und nach einiger Zeit lässt sie Jason rufen. Sie erklärt ihm ihr Vorhaben und bittet ihn um Vergebung. Daraufhin lieben sie sich stürmisch und Medea beginnt, ihren Traum und den daraus resultierenden Plan in die Tat umzusetzen. Alle Dinge und alle Dialoge ereignen sich genau wie zuvor in Medeas Traumsequenz, nur werden sie aus anderen Perspektiven gezeigt und somit Medeas zukunftssträchtiger Blick vermittelt, der alles so schon vor sich sah oder besser gesagt wusste, wie die Dinge beeinflusst werden

<sup>258</sup> **Pasolini, Pier Paolo**, (Regie) MEDEA. (Italien/Frankreich/BRD – Produktion: Marina Cicogna, Franco Rossellini 1969) 110 Min. , Farbe (Eastmancolor), Breitwand – FSK ab 12. Min 1:26:46.

müssen, damit der Rest von sich selbst aus seinen Lauf nimmt. Einziger Unterschied bildet nur der Tod Kreons und seiner Tochter Kreusa. Sie verbrennen nicht, sondern stürzen sich von den Mauern Korinths zu den Füßen Medeas Tempel und veranschaulichen somit nur noch mehr ihr Schuldeingeständnis. Nachdem sich diese Dinge ereigneten, beginnt Medea ihre beiden Söhne rituell zu waschen und für sich zu Grabe zu tragen. Am nächsten Tag setzt sie schließlich noch das Haus in Brand und wartet auf dem Dach mit ihren toten Söhnen unter den Augen des Volkes auf ihren Tod. Jason versucht noch ins Haus zu gelangen und seine Söhne zu retten, aber es gelingt ihm nicht und er muss mit ansehen, wie seine Familie vor seinen Augen verbrennt.

**Medea** >Warum, versuchst du durchs Feuer zu gehen. Und wenn du es nicht kannst, ist es zwecklos es zu versuchen, weil du nicht an meiner Stelle, warst, um zu leiden. Sprich ruhig mit mir, aber ohne mir nahe zu sein und ohne mich zu berühren.<

**Jason** > Was hast du getan? Was hast du getan? Leidest du jetzt auch nicht so wie ich?<

**Medea** > Obwohl du sicher nicht darüber lachen wirst. Ich will leiden.<

**Jason** >Aber dein eigener Gott wird dich verdammen. Hör auf, Schluss jetzt.<

**Medea** >Ja, es ist genug. Was willst du noch von mir?<

**Jason** >Lass mich die Kinder begraben und beweinen.<

**Medea** Du, geh doch und begrabe lieber deine Braut.<

**Jason** >Ja, ich geh zu ihr. Ja, ich geh zu ihr, aber ohne meine beiden Kinder.<

**Medea** >Dein Weinen hat jetzt keinen Zweck. Erst wenn du alt bist, wirst du das verstehen.<

**Jason** >Um deines lieben Gottes Willen beschwöre ich dich. Lass mich noch einmal ihre armen unschuldigen Körper lieblosen.<

**Medea** >Nein, bestehe nicht mehr darauf, denn es ist sinnlos. Jetzt ist nichts mehr möglich.<<sup>259</sup>

Pasolinis Medea verkörpert einen individuellen Charakter, der schwach, stark und sehr emotional sein darf. Diese Figur versucht aus einem alten System auszubrechen, um in ein Neues zu gelangen, damit sie alte Regeln und Riten hinter sich lassen kann, um sich selbst zu verändern und somit ein neues Leben zu beginnen. Die individuelle Freiheit wird dabei aber von beiden Systemen beschränkt und vom weitaus moderneren sogar mit Verbannung wegen Andersartigkeit bestraft. Da sich Medea, ähnlich wie Ödipus, tyrannischen Machtsystemen nicht bedingungslos unterordnen will, wählt sie den schwereren Weg und begründet somit ihr Schicksal selbst, was wiederum einen sehr zentralen Aspekt im Leben eines Beatniks darstellt. Pasolinis spirituelle Suche, die er durch apokalyptische Hysterie in Form von Verängstigung und Versöhnung zeichnete,

<sup>259</sup> **Pasolini, Pier Paolo**, (Regie) MEDEA. (Italien/Frankreich/BRD – Produktion: Marina Cicogna, Franco Rossellini 1969) 110 Min. , Farbe (Eastmancolor), Breitwand – FSK ab 12. Min 1:48:51.

scheint mit Medea am Ende angelangt zu sein. Die Herauskristallisierung des weiblichen Beatniks als weitaus stärkeres Individuum, das sich von den alten Strukturen löst und die neuen Strukturen nicht bedingungslos akzeptiert, könnte als erster Würdenträger Pasolinis interpretiert werden, den er in der Frauenbewegung, gepaart mit der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung sah, die sich stetig weiterentwickelte und als positive Erscheinungen der Konsumgesellschaft gewertet werden können. Weiters erscheint es, dass Pasolini die Manifestation der eigenen individuellen Freiheit in der Auseinandersetzung mit den sogenannten Mythenfilmen begründete und somit sich und sein Werk weiterentwickelte, archaische und beatsche Tendenzen weiter benutzt wurden, aber in weiterer Folge das politische in den Vordergrund trat und sie dadurch nur noch als Gerüst verwendet wurden, um den Verlauf demokratischer Konsumgesellschaften zu skizzieren.

Als Endpunkt der Auseinandersetzung mit den sogenannten Mythenfilmen, kann der Versuch Pasolinis gesehen werden, durch die Verfilmung *Appunti per un'orestiade africana - Notizen für eine afrikanische Orestie* eine Veränderung zu postulieren, indem er schließlich versuchte die bürgerliche Gemeinschaft als Modell für ein demokratisches Afrika zu entwerfen. Dabei präsentiert sich die Orestie des Aischylos als Matrix, die einen Wandel von der alttestamentarischen Rache zur modernen Gerichtsbarkeit durchlebt und durch Pasolinis Darstellung der Verwandlung der Erinnyen in die Eumeniden<sup>260</sup> interpretiert werden kann. Somit verschränkt sich die Perspektive auf das moderne, sowie das traditionelle Afrika, um auf das Subproletariat der Welt aufmerksam zu machen und den Ausgang der griechischen Tragödie aus den Zusammenhängen unschuldig schuldiger Verstrickung und Schicksalhaftigkeit noch einmal darzustellen und dadurch die einzig scheinbare Alternative der Welt namens Afrika zu radikalieren und im Betrachter eigene Interpretationen hervorzurufen.

---

<sup>260</sup> Vgl. Groß Bernhard: Figurationen des Sprechens. Berlin.Vorwerk 8, 2008. S.30.

## 6. POSITION PIER PAOLO PASOLINIS

### 6.1. Weitere Formen des Beatniks in nachfolgenden Bearbeitungen Pasolinis

Worauf ich eingehen will, ist das, was man später rückblickend als wichtig erkannt hat: nämlich das schamlos Formale der Demokratie, welche die demokratischen Antifaschisten der faschistischen Diktatur entgegensetzten. Diese Demokratie stützte sich auf eine absolute Mehrheit von Wählern aus breiten Schichten des Mittelstandes und der Bauern, die allesamt unter dem Einfluß des Vatikans standen. Dieser Einfluß des Vatikans war nur möglich auf der Basis eines total repressiven Regimes. In diesem Universum waren zentrale >Werte< die gleichen wie im Faschismus: Kirche, Vaterland, Familie, Gehorsam, Disziplin, Ordnung, Sparsamkeit, Moral. Genau wie unter dem Faschismus drückten diese Werte eine gewisse >Realität< aus, daß heißt, sie waren Bestandteil der einzelnen und konkreten Kulturen, aus denen sich das archaisch bäuerliche und frühindustrielle Italien zusammensetzte. Doch in dem Moment, wo sie zu nationalen >Werten< erhoben wurden, mussten sie zwangsläufig jegliche Realität verlieren und in brutalen, dummen und repressiven Staatskonformismus ausarten: in den Konformismus der faschistischen und christdemokratischen Herrschaft. Die gleiche Kleinkarietheit, Plumpheit und Ignoranz herrschte bei den gesellschaftlichen Eliten wie auch – in anderer Form – bei den Massen sowohl unter dem Faschismus, als auch in der ersten Phase des christdemokratischen Regimes. Exemplarisch für diese Ignoranz waren ein Pragmatismus und ein Formalismus vatikanischer Prägung.<sup>261</sup>

Nach dem Abschluss der sogenannten Mythenfilme durch die skizzenhafte Darstellung des Filmes *Appunti per Un'Orestiade Africana - Notizen für eine afrikanische Orestie* (1969-73) über die globalen Auswirkungen der demokratischen Konsumgesellschaft auf das letzte erhaltene archaische Dörfchen namens Afrika, zeigt sich Pasolini gestärkt durch verschiedene Erfahrungen, Begegnungen und die Aufarbeitung gesellschaftlicher Probleme durch sein eigenes Werk bereit, noch radikaler durch politische Meinungsäußerungen hervorzutreten und dieses auch ungezwungen in seinen Texten und Filmen zu verarbeiten.

Markierten schließlich die sogenannten Mythenfilme eine Art Zwischenstufe im Gesamtwerk Pasolinis, so antworten die Filme nach *Medea* (1969/70)<sup>262</sup> mit unterschiedlichen Verwerfungen darauf. In den darauf folgenden Arbeiten bis zu seinem Tod im Jahre 1975, verdeutlicht sich ein gemeinsames Merkmal, das letzten Endes eine Abkehr von der Sichtbarmachung und der Erfahrbarkeit des Ausgegrenzten darstellt. Dabei verkehrt sich seine poetische Logik, die quer zu allen Gattungen und Medien

<sup>261</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*: Berlin. Quarthefte 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 68.

<sup>262</sup> Vgl. Groß, Bernhard: *Figurationen des Sprechens*. Berlin. Vorwerk 8, 2008. S.30-31.

heterogen bestimmt war, in ihr Gegenteil. Für die Figuren nach 1965 bedeutet dies, dass sie sowohl handlungsfähig, als auch gelähmt sind. Außerdem unterscheiden sie sich nun grundlegend von den unschuldigen Opfern der römischen Filme und Romane, welche sich in falsch verstandene Regeln und Sackgassen verstrickten und deren Spezifikum gerade durch ihre Handlungsunfähigkeit gekennzeichnet bleibt.

Hier in Italien, liebe Freunde, geht das nicht, was man in Amerika mit Nixon gemacht hat, d. h., jemanden einfach davonzujagen, weil er sich schwerer Verletzungen der demokratischen Spielregeln schuldig gemacht hat: die christdemokratischen Machthaber hier in Italien sind nämlich unersetzbar. [...] abgesehen davon sind unsere Nixons unendlich viel mächtiger als die amerikanischen Nixons: denn sie beherrschen – so scheint es jedenfalls – die Kunst, sich unersetzbar zu machen.<sup>263</sup>

Da Pasolini erkannte, dass es nicht möglich war, den gesellschaftlichen Problemen innerhalb Italiens von Außen zu begegnen und sie somit an der Wurzel ihres Übels zu packen, aber der Umweg durch verschlüsselte Charaktere, wie die des Beatniks, der sich teils in archaischen Räumen, teils in kultivierten Räumen bewegt und somit eine Grundlage zum Transport verschiedener Botschaften bietet, die unterbewusst und bewusst vermittelt werden konnten, begann er Figuren in gesellschaftlichen Strukturen anzusiedeln, die sie von Innen infiltrierten und somit neuerlich gesellschaftliche Missstände aufzeigten und den gelebten Protest in Form der Filme *Teorema – Geometrie der Liebe* (1968) und *Il Porcile - Der Schweinestall* (1969) spürbar machten.

Die Dichotomie<sup>264</sup> der Figuren, ihre profane Physis und heilige Überhöhung, findet sich schließlich in der Figur eines homogenen Typus, der deutlich in *Teorema* dargestellt wird, wieder. Die Heiligenikonen Accatone, Ettore und Stracci aus den römischen Filmen haben sich mittlerweile in etwas Göttliches verwandelt und im Maße der menschlichen Indifferenz Stamps wird dies dargestellt. Die Popikone Terence Stamp, der Darsteller des Gastes, lässt noch einmal durch seine Erscheinung und sein Auftreten die Figur des coolen Beatniks aufleben. Vielmehr kommt es zu einer Vermischung mit den typischen Figuren des Playboys und Dandys, die bezeichnend für die bürgerliche Revolution um 1968 erscheinen. Seine universelle Erscheinung ist einer reinen Oberfläche gleichwertig, die es schafft, ihn als reine Präsenz darzustellen, die keiner sozialen Verortung mehr eingeschrieben ist und wie in den früheren Filmen danach verlangte, transzendiert oder vermenschlicht zu werden. Wenn der Mensch, also durch Gottes Ebenbild erschaffen

<sup>263</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 68.

<sup>264</sup> Vgl. Groß, Bernhard: *Figurationen des Sprechens*. Berlin. Vorwerk 8, 2008. S.30.

wurde, so muss auch Gott dem Menschen gleichen. Ein Vergleich, der das Teorem des Filmes wahrscheinlich am besten beschreibt und auch im Falle des Filmes *Il Porcile* zeigt, wer damit gemeint ist.

Hierbei wird ein Typus skizziert, der weder gehorsam noch ungehorsam erscheint. Jean-Pierre Léaud, der den Protagonist im zeitgenössischen Teil des Films darstellt, sowie sein Pendant im archaischen Teil Pierre Clementi, sind erneut klar als Beatniks inszeniert. Dies zeigt sich wiederum durch die Verwendung von Schauspielern, die aus dem europäischen Kino stammen und neben dem US-Amerikaner Terence Stamp, durch ihre Erscheinungen selbst schon Ikonen des populären Kinos geworden waren.

Begeben wir uns zurück zu dem Film *Medea*, so erscheinen Jason und seine Argonauten als Gegenstück zu diesem permissiven Typus. Gilt für die Figuren in *Teorema* und *Il Porcile* die Devise egal, was wir nicht tun<sup>265</sup>, so lässt sich bei den Argonauten viel eher die Devise egal, was wir tun anwenden. Aus diesem Grund sind die Argonauten überdeutlich als Beatniks inszeniert. Sie verkörpern den Typus des Machers, also eine Form und einen Begriff der bürgerlichen Revolution, die von einer blind handelnden instrumentellen Vernunft gesteuert wird. Die Argonauten reißen zum Beispiel binnen Sekunden das Goldene Vlies an sich und entweihen somit das Heiligtum der archaischen Kolcher, welches zuvor durch Pasolinis gedehnte Plansequenzen mit einer magischen Kraft aufgeladen wurde, die es zum anbetungswürdigen Heiligtum stilisierte. Durch diesen plötzlichen Akt des An-sich-Reißens, erscheint es auch als das, was es eigentlich ist, nämlich ein altes gefärbtes Schaffell.

Diese gleichgültige Behandlung<sup>266</sup> von allem, was ihnen begegnet, erscheint signifikant für die Eroberung fremden Landes durch die eines Beatniks zu sein. Ähnlich zeigt sich dieses Verhalten auch schon in *Edipo re*, als Ödipus die Sphinx lieber von ihrem Felsen stößt, als ihr Rätsel zu lösen. Diese Figuren, die handeln, statt wahrzunehmen, können als Gegenfiguren zu den nachfolgenden Werken gesehen werden. Trotzdem würden die Figuren danach nicht ohne sie existieren..

Neu bei den Figuren nach *Medea* ist, dass das Göttliche vollkommen verschwindet und sich der perspektivierende Blick auf das Gebaren der Figuren richtet, die die neue Basis

<sup>265</sup> Vgl. Groß, Bernhard: *Figurationen des Sprechens*. Berlin. Vorwerk 8, 2008. S.31.

<sup>266</sup> Vgl. Ebd. S.35.

der Poetik Pasolinis und somit des Heterogenen bildet, die sich als Politik der neuen Stimme versteht und sich somit erneut Gehör verschaffen will.

Folglich ist festzuhalten, dass die Figuren der Wahrnehmung, die in den Romanen der 50er Jahre und in den römischen Filmen durch das Aufeinandertreffen heterogener Elemente entstanden sind, nach 1965 durch das Ende des Neorealismus und der Auseinandersetzung mit dem Wahrnehmungskino völlig verschwunden sind.

Diese Veränderung der Figuren vom Wahrgenommenen zum Wahrnehmenden, bis zu einem blind handelnden Typus, veranschaulicht auch die Veränderung des Personals der Filme, der zweiten Hälfte der 60er Jahre, die auch eine grundlegende Veränderung der Verhältnisse von Kamera und Figur, Mise en Scène<sup>267</sup> und Schauspiel zur Folge hatte. Die Laiendarsteller geraten dadurch immer mehr ins Abseits und werden neben Stamp durch Stars aus dem europäischen Autorenkino ausgetauscht. Neben Jean-Pierre Léaud und Pierre Clementi sind dies Massimo Girotti, Silvana Mangano, Totò, Alida Valli, Anne Wiazemsky, Ugo Tognazzi, Marco Ferreri. Dadurch veranschaulicht sich auch, dass es sich bei den Figuren nicht mehr um den Typus handelt, der von der Kamera erforscht wird und dabei auf sein Möglichkeitspotenzial und seine Wandlungsfähigkeit untersucht wird. Somit zieht der Wechsel des Ensembles auch eine Veränderung der filmischen Parameter nach sich.

Von UCCELLACCI E UCCELLINI an gibt es in Pasolinis Filmen Plansequenzen, in denen die Kamera als figurenmodellierendes Element zurücktritt und die Entfaltung des Schauspielers registriert. Die Figuren setzen sich folglich nicht mehr aus ihrer spezifischen Mimik und Gestik zusammen, die Kamera und Ton immer wieder neu perspektivieren; es entsteht keine >indirekte freie subjektive Perspektive< mehr, die sozialen Körper und heiliges Antlitz verschränkt. Vielmehr haben wir es hier mit einer organischen Figuration zu tun: Die Darsteller entwickeln ihre Figuren in einer Kongurenz von Bild und Ton; die bei Pasolini zuvor übliche Trennung von Körper und Stimme mittels Nachsynchronisation (die noch den Darsteller des Christus in IL VANGELO SECONDO MATTEO betraf) ist jetzt einem durchgehenden Originalton gewichen, der Stimme und Körper zu einer homogenen Figur verbindet.<sup>268</sup>

<sup>267</sup> Vgl. Groß, Bernhard: Figurationen des Sprechens. Berlin. Vorwerk 8, 2008. S.31.

<sup>268</sup> Ebd. S.32-33.

## 6.2. Das finale Resümee eines im Geiste herangewachsenen Beatniks

Die Männer, die das politische Leben in Italien – und letztlich unser Leben überhaupt – bestimmen, diese Männer wissen nicht oder *sie tun so, als ob sie nicht wüssten*, dass die Macht, der sie dienen und sie praktisch innehaben und verwalten, sich radikal gewandelt hat; und weiter: sie wissen nicht oder *sie tun so, als ob sie nicht wüssten*, worin die einzige Kontinuität dieser Macht besteht: nämlich in ihren Massakern. Das ist empörend. Und ich bin empört: auch auf die Gefahr hin, kleingeistig und konformistisch zu sein (was man immer ist, wenn man sich empört: und sich so zum Wortführer allgemeiner und mehrheitlicher Gefühle macht, die nie ganz frei von einer gewissen Herdenmentalität sind).<sup>269</sup>

Nicht nur Pasolinis filmische Arbeiten nach den sogenannten Mythenfilmen lassen erkennen, dass er in den Ausführungen seiner Postulate einen Zahn zulegte und dies sich in seinen Arbeiten politisch radikaler äußerte, sondern auch in immer kürzeren Abständen erschienen Zeitungsartikel die zwischen 1973 und 1975 zusammengefasst in *Scritti corsari* – Freibeuterschriften (1975) und *Lettere luterane* – Lutherbriefe (1976) veröffentlicht wurden und zusammen mit *Empirismo eretico* – Ketzererfahrungen (1979) die Grundlage dieser Arbeit bilden. In ihnen postulierte er vielmals Thesen über den kulturellen Völkermord, die anthropologische Mutation des Italieners zum Kriminellen, den Vorschlag der Democrazia Christiana im Zeichen des Vorbildes griechischer Gerichtsbarkeit den Prozess zu machen und sie somit zum Teufel zu jagen, den Fernseher abzuschaffen und die Massenmedien zu großen Diskussionsformen zu gestalten, um gemeinsam mit der italienischen Nation zu polemisieren.

Im übrigen muß man sich fragen, was empörender ist: die provozierende Hartnäckigkeit, mit der die Machthaber ihre Macht festhalten – oder die apokalyptische Passivität, mit der die Leute ihre physische Präsenz hinnehmen (>... wenn sich die Herrschenden einmal über alle Schranken hinweggesetzt haben, dann lässt sich an ihrer Herrschaft nichts mehr verändern; man muß sie hinnehmen, wie sie ist<; Leitartikel des >Corriere della Sera< vom 9.2.1975).<sup>270</sup>

Eine Ausnahme in der Aussprache radikalerer politischer Töne, lässt die Auseinandersetzung mit der sogenannten *Trilogie des Lebens*<sup>271</sup> (1970-74) erkennen, die sich aus *Il Decameron* (1970), *I racconti di Canterbury* - Pasolinis tolldreiste Geschichten

<sup>269</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft: Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 78.

<sup>270</sup> **Ebd.** S. 79.

<sup>271</sup> **Vgl. Groß, Bernhard:** Figurationen des Sprechens. Berlin.Vorwerk 8, 2008. S.35.

(1971) und *Il fiore delle mille e una notte* - erotische Geschichten aus 1001 Nacht (1974) zusammensetzt und wieder zu den römischen Filmen zurückkehrt. Pasolini arbeitet wieder mit Laiendarstellern, Synchronisation, Dialekt und einer reinen Darstellung des Volkes, welches sich am Beispiel Decamerons auf die gleichnamige Novellensammlung Giovanni Boccaccios aus dem 14. Jahrhundert stützt und diese Zeit auch ins Neapel des selbigen Jahrhunderts transferiert. Bewundernswert und einmalig zeichnet Pasolini in der eigenen Darstellung des Malers Giotto in Decameron sein eigenes Bild der Herangehensweise an künstlerische Prozesse und Arbeiten. Durch die erotische Darstellungsweise der politischen und gesellschaftlichen Probleme einer Gesellschaft, werden menschliche Verhaltensmuster durch subtile erotische Begegnungen aufgelöst und somit auch die verschiedenen Charaktere dieser Gesellschaft gezeigt, die von ihren Sinnen und Sünden übermannt zu sein scheinen.

Pasolini zeigt in diesen Arbeiten wiederum sein gutes Gespür für Komik, welche es auch schafft, Themen des Interesses zu vermitteln und seiner Person auch eine andere Seite zu verleihen, die im Gegensatz zum politischen Querulanten steht. Die Auseinandersetzung in Form von Sexualität, verweist aber auch auf die 68er Bewegung und ihre Vorläufer die Beatniks und vermittelt somit die geistige Weiterentwicklung, die sich durch die Beeinflussung ihrer Ideale bei Pasolini vollzogen haben muss. Jener, der durch traumatische Erlebnisse in Kindheit und Jugend seine eigene Sexualität stets als Sünde und das Leben als Martyrium verstanden hatte.

Die Teilung unseres Landes in zwei Länder – eins davon bis zum Hals in Degradierung und Degeneration abgesunken, das andere intakt und nicht kompromittiert – schafft nicht gerade die besten Voraussetzungen für Frieden und Konstruktivität. Außerdem glaube ich, daß die Opposition – so verstanden, wie ich sie hier skizziert habe, d. h. als Land in einem Land – sich objektiv als eine *andere* Macht erweist: doch deshalb nichtsdestoweniger Macht ist. Folglich müssen sich die Politiker dieser Opposition zwangsläufig genauso verhalten wie die Machthaber.<sup>272</sup>

Nichtsdestotrotz lässt Pasolini die Tatsachen der Gespaltenheit seines eigenen Landes zu Lebzeiten nicht mehr los, und obwohl er in seinen übrigen Werken immer den Weg der Historisierung suchte, um alte Systeme anzukreiden und geistige Lösungsvorschläge hervorzubringen und aufzuzeigen, tat er dies in keinem anderen Werk mit solch einer Intensität, wie in seinem letzten Werk *Salò o le Centoventi Giornate di Sodoma – Die 120 Tage von Sodom* (1975). Der Film zeigt die letzten Tage der faschistischen Herrschaft in Italien ausgehend von der Republik Salò. Dabei ist aber der geschichtliche Bezug vielmehr

<sup>272</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft:* Berlin. Quartheft 96: Verlag Klaus Wagenbach 1980. S. 83.

als Anlehnung zu betrachten, die es schafft ein abgeschlossenes System zu zeigen, das ganz nach eigenen Regeln und ohne ein Außen funktioniert. Pasolini treibt jedoch in diesem letzten Werk die Parameter der Homogenisierung von Figuren und Mise en Scène, von Sprache und Sprechen, Mimik und Gestik, Wahrnehmen und Handeln auf die Spitze des Unmöglichen. Die Heterogenitäten und Unterschiede, die normalerweise kennzeichnend für die Strukturen sind, werden dabei völlig nivelliert. Folglich ergibt sich zwischen Täter und Opfer, Stadt und Land, Bürger und Proletarier, Familie und Peergroup, sowie männlich und weiblich keine Differenz mehr. Vielmehr noch sollen die Bewegungen des Films alle Differenzen verwischen. Alles verkehrt sich zum Gegenteil und so werden auch Laiendarsteller in Plansequenzen gezeigt und Physiognomien der professionellen Schauspieler wie fremde Planeten erforscht. Die gleiche einheitliche Sprache wird dabei zur kollektiven Obsession<sup>273</sup> gemacht und um sich ein letztes Mal klar von der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts abzugrenzen, finden sich dynamische Modulationen von Raum und Bewegung nur noch in den avantgardistischen Gemälden aus dieser Zeit, die in Privatgemächern der faschistischen Herren hängen.

Somit erscheinen, all die vorliegenden Bezüge dieser Arbeit noch einmal in einem großen universellen Kontext in Pasolinis Gesamtwerk, durch die Auseinandersetzung der politischen und gesellschaftlichen Realität in Form von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die in *Salò o le Centoventi Giornate di Sodoma – Die 120 Tage von Sodom* von ihm verarbeitet wurden, zusammengefasst zu sein.

Der Bericht vom Mord an Pasolini, der sich brutal am 2. November 1975 in der Nähe von Ostia ereignete und der die Veröffentlichung seines letzten Filmes überlagerte, scheint Zeichen dafür zu sein, dass der skandalöse Tod eines Individuums das nur eines von vielen war, welches sich durch verschiedene Skandale und Morde weltweit zur damaligen Zeit zeigte und wie in anderen Beispielen (z.B.: Martin Luther King, Malcolm X und John F. Kennedy) den Verlust eines nationalen Gewissens bedeutete, der Garant für einen Mythos zu sein, der ganz im Zeichen Pasolinis Grundidee stand. Diese Idee von einem kollektiven Gedächtnis, das als Gegenposition in jedem von uns arbeitet und es somit möglich macht, die Freiheit in einem Selbst zu erkennen und die eigene Realität zu akzeptieren, die sich in keiner Ideologie und in keinem System finden lässt, machte es bis heute möglich seinen Arbeiten nicht den individuellen Charakter zu nehmen, mit dem er es schaffte, zu polemisieren und Kontroversen in den Auslegungen seiner Inhalte zu erreichen. Der

---

<sup>273</sup> Vgl. Groß, Bernhard: Figurationen des Sprechens. Berlin.Vorwerk 8, 2008. S.35.

Beatnik, der sein eigenes Schicksal dadurch begründete, indem er den schwereren Weg wählt und sich übergeordneten Systemen nicht unterwerfen will, wie es sich im Falle Ödipus's, Jasons oder Medeas zeigte und diese somit ihr tragisches Schicksal selbst begründeten, erscheint hierbei als Ausdruck tiefster Freiheit, die auch Pasolini nie genommen werden konnte und mich dazu veranlasste die Arbeit ebenso frei enden zu lassen, wie auch Pasolini es häufiger bei seinen Arbeiten für sich in Anspruch nahm und zwar mit den Worten des Poeten selbst, die für sich stehen.

Ein Autor kann nichts anderes sein als ein Fremder in feindlichem Land: er ist im Tod und nicht im Leben zu Hause, und die Reaktion, die er provoziert, ist ein mehr oder weniger starkes Gefühl von Rassenhaß. *Nur wer an nichts glaubt* (auch wenn er sich einbildet, an etwas zu glauben), *kann das Leben lieben* (mit der einzig wahren Liebe, meine ich, die notwendig *vollkommen interesselos, uneigennützig* ist).<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> **Pasolini, Pier Paolo:** *Empirismo eretico. Ketzereferenzen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film.* Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien Carl Hanser Verlag. 1979. S. 254.

## 7. BIBLIOGRAPHIE

### Primärliteratur

**Aischylos**, „*Die Orestie: Die Totenspende. Die Eumeniden*“. Griechisch/Deutsch. Übers. Und hg. Von Emil Staiger, Ditzingen. Reclam 1986.

**Allegri**, Renzo und Roberto, „*Callas by Callas*“: Gli scritti segreti dell'artista piu grande. München. Wilhelm Heyne Verlag. 1998.

**Altendorfer**, Cornelia, „*Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips*“. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. 2008.

**Anouilh**, Jean, „*Medea, in: Theater der Jahrhunderte*“. Medea. Hg. Von Joachim Schondorff. Aus dem Französischen von Franz Geiger. München/Wien. Langen/Müller 1963.

**Burroughs**, William S., „*Naked Lunch: Die ursprüngliche Fassung*“ Herausgegeben von James Grauerholz und Barry Miles. Aus dem englischen von Michael Kellner. Nagel & Kimche Verlag 2009.

-----, „*Der Job: Interview mit William S. Burroughs von Daniel Oldier*“. Übers. V. Hans Hermann, Köln. Kiepenheuer & Witsch, 1973.

-----, „*Junkie: Auf der Suche nach Yage*“. Naked Lunch. Nova Express. Hrsg. U. übers. V. Carl Weissner, 1. Bd. Frankfurt/Main. Zweitausendeins, 1978.

-----, „*Junkie: Bekenntnisse eines unbekehrten Rauschgiftsüchtigen*“. Übers. V. Katharina Behrens. Reinbeck/Hamburg: Rowolt, 1999.

**Camon**, Ferdinando, „*Il mestiere di scrittore*“. Mailand 1973.

**Deleuze**, Gilles, „*Cinema I. L'ímage-mouvement: Kino 1: Das Bewegungs-Bild*“. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bockelmann. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1288. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. 1997.

**Deleuze**, Gilles, „*Cinema I. L'ímage-mouvement: Kino 2: Das Zeit-Bild*“. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bockelmann. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1288. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. 1997.

**Euripides**, „*Medea*“. Griechisch/Deutsch. Übers. Und hg. Von Karl Heinz Eller, Stuttgart. Reclam 1998.

**Folie**, Sabine u. **Glasmeyer**, Michael, „*Tableaux Vivants, Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*“. Ausst. – Kat. Kunsthalle Wien 2002, S. 46 ff.

**Freud, Sigmund**, „*Der Mann Moses und die monotheistische Religion*“ Schriften über die Religion. Frankfurt. Fischer (Tb.) Verlag, Auflage 15. 1975.

**Ginsberg, Allen**, „*Allen Ginsbergs Notizbücher 1952-1962*“. Hrsg. V. Gordon Ball, Übers. V. Bernd Samland, München [ u. a.]: Carl Hanser, 1980.

-----, „*Collected Poems 1947-1980*“. New York [ u. a.]: Harper & Row, 1985.

-----, „*Howl*“ . in: *The Portable Beat Reader*, Ed. By Ann Charters, New York [ u. a.]: Penguin Books, 1992, S. 62-70.

**Gramsci, Antonio**, „*Gedanken zur Kultur*“. Aus d. Ital. Antonio Gramsci. Hrsg. Von Guido Zami unter Mitarb. Von S. Siemund. Mit e. Nachw. Von Guido Zamis. – Köln. Röderberg, 1987.

**Groß, Bernhard**, „*Figurationen des Sprechens*“. Berlin. Vorwerk 8, 2008.

**Hausmann, Frederike** „*Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi*“ Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach. 2002.

**Hecken, Thomas**, „*Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er*“. Tübingen. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2006.

**Hederich, Benjamin**, „*Gründliches mythologisches Lexicon*“, Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.

**Horx, Matthias**, „*Wie wir leben werden: Unsere Zukunft beginnt jetzt*“ München - Zürich. Campus Verlag; Auflage 3. Piper. 2005.

**Kaschnitz, Marie Luise**, „*Griechische Mythen*“, Hamburg. Claassen. 1972.

**Kerouac, Jack**, „*On the Road – Unterwegs*“ Die Originalausgabe erschien 1957 unter dem Titel „*On the Road*“ bei The Viking Press, Inc., New York. Deutsch von Thomas Lindquist. Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1998.

-----, *Beat Generation: „The Lost Work, Indroduction by A. M. Homes*“. New York: Thunder’s Mouth Press, 2005.

**Kolmar, Gertrud**, „*Eine jüdische Mutter*“. München. Kösel. 1981.

**Lütkehaus, Ludger**, „*Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*“. Hg. von Ludger Lütkehaus. Stuttgart. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2007.

**Marcuse, Herbert**, „*Der eindimensionale Mensch – Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*“. Soziologische Texte. Band 40. Herausgegeben von Heinz Maus und Friedrich Fürstenberg. Neuwied und Berlin. Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1967.

**Marcuse, Herbert**, „*Eros and Civilisation - Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*“. Übersetzt von Marianne von Eckhardt-Jaff. Frankfurt am Main. Schriften Band 5. Suhrkamp Verlag. 1957.

**Novak, Helga**, „solange noch *Liebesbriefe eintreffen. Gesammelte Gedichte*“. Hg. Von Rita Jorek. Mi einem Nachwort von Eva Demski, Frankfurt a. M. Schöffling 1999.

**Ovid**, „*Metamorphosen*“. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text hg. Von Erich Rösch, München. Heimeran 1979.

**Pasolini, Pier Paolo** „*Empirismo eretico: Ketzererfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film*“. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein. München Wien. Carl Hanser Verlag.

----, „*Freibeuterschriften : Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*“. Berlin. Quartheft 96. Verlag Klaus Wagenbach. 1978.

----, „*Lettre Luterane: Lutherbriefe*“. Aus dem Italienischen von Agathe Haag. Wien, Berlin: Medusa 1983.

----, „*Brief an Silvana Ottieri*“. Auszug in Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte, Mailand 1977.

----, „*Vita Violenta*“. Roman. Aus dem Italienischen von Gur Bland. München - Zürich. Verlag Piper. 1997.

**Rame, Franca u. Fo, Dario**, „*Nur Kinder, Küche, Kirche*“. Aus dem italienischen von Renate Häfner, Berlin. Rotbuch 1979.

**Rhodos, Apollionos**, „*Das Argonautenepos*“. Hg., übers. Und erläutert von Rheinhold Glei und Stephanie Natzel-Glei, Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996. Bd. 2, Drittes Buch.

**Rossbach, Nikola**, „*Mythos Ödipus: Texte von Homer bis Pasolini*“. Hg. von Nikola Rossbach. Leipzig. Reclam Verlag, 2005.

**Schwenk, Bernhard u. Semff, Michael**, „*Pier Paolo Pasolini und der Tod*“. Hrsg. v. Bernhard Schwenk und Michael Semff unter Mitarbeit von Giuseppe Zigaina. München. Hatje Cantz Verlag; Pinakothek der Moderne. Auflage: 1.2005. S. 47-50.

**Segehers, Anna**, „*Gesammelte Werke in Einzelaugaben*“, Bd. X: *Erzählungen 1945-1951*, Berlin. Aufbau 1981,

**Sophokles**, „*König Ödipus*“. Griechisch/Deutsch. Übers. Und hg. Von Kurt Steinmann, Ditzingen. Reclam 1998.

**Sophokles**, „*Ödipus auf Kolonos*“. Griechisch/Deutsch. Übers. Und hg. Von Kurt Steinmann, Ditzingen. Reclam 1986.

**Zweig, Max**: *Dramen*. Mit einem Nachwort hg. Von Eva Reichmann, Paderborn: Igel Verlag Literatur 1997

## Sekundärliteratur

**Adams**, Willi Paul, Die USA im 20. Jahrhundert, München: Oldenburg, 2000.

**Artaud**, Antonin, Mexiko: Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften. Briefe., Hrsg. V. Bernd Mattheus, Mit einem Essay von Luis Cardoza Y Aragon, München: Matthes & Seitz, 1992.

**Baacke**, Dieter, Beat – die sprachlose Opposition, München: Juventa, 1968.

**Brinkmann**, Rolf Dieter, u. Ralf Rainer Rygulla, (Hrsg.), Acid: Neue Amerikanische Szene, Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1983.

**Cassady**, Neal, Der Flügel des Engels: Autobiographisches Selbstzeugnisse, Briefe an Jack Kerouac, Übers. V. Liesl Nürnberger-Körbler, Christian Körbler u. Gerald Jung, St. Andrä-Wörtern: Hannibal, 1997.

**Cocteau**, Jean, Opium: Tagebuch einer Entziehungskur. Übers. V. Friedrich Hagen, Frankfurt/Main: Fischer, 1988.

**Di Prima**, Diane, Nächte in New York: Erotische Erinnerungen, Übers. V. Michael Kellner Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 2004.

**Feather**, Leonard, „Bebop, Cool Jazz, Hard Bop“, in: Die Story des Jazz: Vom New Orleans zum Rock Jazz, Hrsg. V. Joachim-Ernst Berendt, Mit Beiträgen v. Werner Burkhardt, Reimer von Essen, Leonard Feather, Ekkehard Jost, Karl Lippegaus, Manfred Miller u. Dan Morgenstern, Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1997, S. 141-165.

**Hellwein**, Gottfried, Hellwein Faces, Text by William S. Burroughs, Heiner Müller, Reinhold Mißelbeck, Schaffhausen [ u. a.]: Edition Stemmlé, 1992.

**Kos**, Wolfgang, „Vorwort“ , in: Die Beat Generation: Visionäre, Rebellen und Hipster, 1944-1960, Hrsg. V. Steven Watson, Aus dem Amerikanischen übers. V. Bernhard Schmid, St. Andrä-Wörtern: Hannibal, 1997.

**Maier**, Hannes, William S. Burroughs und die Anti-Establishment-Bewegung der Nachkriegsgeneration, Dipl. – Arb., Wien: 1992.

**Mekas**, Jonas, „ A Call for a new Generation of Film Makers“, Film Culture, No.19, 1959, S. 1ff.

**Pfeifer**, Wolfgang, Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 7. Aufl., München: dtv, 2004.

**Sitney**, P. Adams (Ed.), Film Culture Reader, Ed. And with an Introduction by P. Adams Sitney, New York: Cooper Square Press, 2000.

**Zott**, Lynn M. (Ed.), The Beat Generation: A Gale Critical Companion: Vol. 1: Topics, Detroit [ u. a.]: Thomson-Gale, 2003.

## Filmographie

**Pasolini, Pier Paolo** (Regie), *UCCELLACCI E UCCELLINI: Große Vögel, kleine Vögel.* (Italien: Arco – Produktion: Alfredo Bini, 1965) 88 Min. Schwarzweiß – FSK ab 16.

----, (Regie), *I RACCONTI DI CANTERBURY: Pasolinis tolldreiste Geschichten.* (Italien/Frankreich, Les Productions Artistes Associés 1972) 140 Min. Farbe (Technicolor) – FSK ab 16.

----, (Regie) *MEDEA.* (Italien/Frankreich/BRD – Produktion: Marina Cicogna, Franco Rossellini 1969) 110 Min. Farbe (Eastmancolor), Breitwand – FSK ab 16.

----, (Regie), *IL PORCILE: Der Schweinestall.* (Italien/Frankreich – Produktion: I Film Dell'Orso, 1969) 99 Min. Farbe (Eastmancolor) – FSK ab 16.

----, (Regie), *IL DECAMERON.* (Italien/Frankreich/Bundesrepublik Deutschland – Produktion: Produzioni Europee Associati (PEA), 1970) 112 Min. Farbe (Technicolor) – FSK ab 18.

----, (Regie), *ACCATONE: Wer nie sein Brot mit Tränen aß.* (Italien – Arco – Produktion: Alfredo Bini, 1961) 120 Min. Schwarzweiß – FSK ab 16.

----, (Regie), *MAMMA ROMA.* (Italien – Arco – Produktion: Alfredo Bini, 1962) 106 Min. Schwarzweiß – FSK ab 16.

----, (Regie), *COMIZI D'AMORE: Das Gastmahl der Liebe.* (Italien – Arco – Produktion: Alfredo Bini, 1964) 90 Min. Schwarzweiß – FSK ab 18. (cinema release) (1965).

----, (Regie), *LA RABBIA: Der Zorn.* (Italien – Opus Films – Produktion, 1963) 104 Min (2 parts) Farbe (inserts only) Schwarzweiss – FSK ab 18.

----, (Regie), *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA: Notizzen für eine afrikanische Orestie".* (Italien - Produktion: I Film Dell'Orso, 1970) 65 Min. Schwarzweiß – FSK ab 16.

----, (Regie), *IL VANGELO SECONDO MATTEO: Das 1. Evangelium Matthäus.* (Italien – Arco – Produktion: Alfredo Bini, 1964) 137 Min. Schwarzweiß – FSK ab 18.

----, (Regie), *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA: Die 120 Tage von Sodom.* (Italien/Frankreich – Produktion: Produzioni Europee Associati (PEA) 1975) 116 Min. Farbe (Eastmancolor) – FSK ab 18.

## Referenzfilme

**De Sica**, Vittorio (Regie), *LADRI DI BICICLETTA: Fahrraddiebe*. (Italien: Produzioni De Sica, 1948) 93 Min. Schwarzweiß – FSK ab 12.

**Fellini**, Federico (Regie), *LA DOLCE VITA: Das süße Leben*. (Italien/Frankreich, Riama Film, 1960) 174 Min. Schwarzweiß – FSK ab 12.

----, (Regie), *FELLINIS ROMA*. (Italien/Frankreich, Francese, 1972) 128 Min. Farbe (Technicolor) – FSK ab 16.

----, (Regie), *SATYRICON*. (Italien/Frankreich, Les Productions Artistes Associés, 1968) 128 Min. Farbe (Technicolor) – FSK ab 16.

**Godard**, Jean-Luc (Regie), *LE MÉPRIS: die Verachtung*. (Italien/Frankreich, Les Films Concordia, 1963) 103 Min. Farbe (Technicolor) – FSK ab 16.

----, (Regie), *SYMPATHY FOR THE DEVIL: Eins plus eins*. (England, Cupid Productions, 1968) 100 Min. Farbe (Technicolor) – FSK ab 16.

----, (Regie), „*LA CHINOISE: die Chinesen*“. (Frankreich, Anouchka Films, 1967) 96 Min. Farbe (Technicolor) – FSK ab 16.

**Rossellini**, Roberto (Regie), *ROMA, CITTÀ APERTA: Rom, offene Stadt*. (Italien: Excelsa Film, 1945) 100 Min. Schwarzweiß – FSK ab 16.

**Visconti**, Luchino (Regie), *Il GATTOPARDO: Der Leopard*. (Italien/Frankreich, Titanus 1963) 187 Min. Farbe (Technicolor) – FSK ab 12.

## Elektronische Publikationen

[http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen\\_id=1225694258582](http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1225694258582)

Zugriff 11. Juli 2008. (Retrospektive im Filmmuseum Wien über Pasolini und Neorealismus.)

[http://www.leipzig-almanach.de/film\\_der\\_schweinestall\\_-\\_ein\\_film\\_von\\_pier\\_paolo\\_pasolini\\_anja\\_szymanski\\_.html](http://www.leipzig-almanach.de/film_der_schweinestall_-_ein_film_von_pier_paolo_pasolini_anja_szymanski_.html)

Zugriff 11. Juli 2008. (Informationen über den Film „Il Porcile- Der Schweinestall“)

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/Pier-Paolo-Pasolini;art772,2902376>

Zugriff 11. Juli 2008. (Informationen über Pasolini)

<http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2005/11/02/a0174>

Zugriff 23. Juli 2008. (Informationen über Pasolini)

<http://www.radiobremen.de/nordwestradio/sendungen/literaturzeit/audio18870-popup.html>

Zugriff 23. Juli 2008. (Tonmitschnitt von Pasolini)

<http://www.zid-reise.de/?tag=pier-paolo-pasolini>

Zugriff 05. August 2008. (Informationen über Pasolini)

<http://www.ultima-ola.com/content/view/45/1/>

Zugriff 05. August 2008. (Informationen über Pasolini)

<http://film.fluter.de/de/20/thema/2190/>

Zugriff 05. August 2008. (Informationen über Pasolini)

<http://www.pasolini.net/deutsch.htm>

Zugriff 05. August 2008. (Informationen über Pasolini)

[http://www.welt.de/welt\\_print/article962298/Autoren\\_fordern\\_neue\\_Ermittlungen\\_zu\\_Pasolini\\_Mord.html](http://www.welt.de/welt_print/article962298/Autoren_fordern_neue_Ermittlungen_zu_Pasolini_Mord.html)

Zugriff 05. August 2008. (Informationen über Pasolini)

<http://www.wdr.de/themen/kultur/stichtag/2008/12/02.jhtml>

Zugriff 12. September 2008. (Informationen über Maria Callas)

<http://www.callas-club.de/>

Zugriff 12. September 2008. (Informationen über Maria Callas)

<http://www.moellenhoff.de/beat/>

Zugriff 12. September 2008. (Informationen über die Beat Generation)

<http://home.clara.net/heureka/art/beat-generation.htm>

Zugriff 12. September 2008. (Informationen über Beat Generation)

## 8. ABSTRACT

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Person Pier Paolo Pasolini, sein literarisches sowie filmisches Werk und die Einflüsse der Beatgeneration auf eine bestimmte Phase seines Lebens, in der er sich mit verschiedenen Mythenstoffen beschäftigte, zu veranschaulichen, um damit einen wissenschaftlichen Beitrag leisten zu können. Die beiden ursprünglich literarischen Protestpositionen, die Pasolinis und die der Beatgeneration werden dabei erklärt, um die inhärenten Wesensmerkmale klar definieren zu können.

Dabei versucht die Arbeit ausgehend von der Nachkriegszeit in Italien zu zeigen, welche Schwierigkeiten einem Individuum, wie Pasolini bereitet wurden, als er sich dem vorherrschenden Konformismus des Staates, der noch immer vom Faschismus Mussolinis geprägt war, entgegenstellte. Die Rebellion der eigenen Persönlichkeit gegen die Ideologie des Konsums, welche als ausgehend von Amerika gesehen werden kann, soll hiermit in Einklang mit den Idealen der Beatgeneration gebracht und nachhaltig verstanden werden. Dabei werden hauptsächlich die sogenannten Mythenverfilmungen herangezogen. Das Hauptwerk bildet dabei der Film *Medea* (1969/70), der als eine Art Schnittstelle gesehen werden kann. Die sozialen, politischen und ökonomischen Strukturen, die von diesem Film ausgehen und zu ihm hinführen, wurden dabei durch den Mythos *Medea*, sowie durch den Mythos *Callas* beleuchtet und veranschaulicht, um somit die wesentlichsten Themen der damaligen Zeit noch einmal mit der Gruppe der freien Individuen, der Beatniks und ihrem italienischen Pendant in Einklang zu bringen und durch eine filmische Analyse wissenschaftlich aufzulösen.

Zu guter Letzt versucht die Arbeit wieder an die Nachkriegssituation Italiens anzuschließen, um somit erneut auf Pasolinis persönliche Situation zu verweisen und die signifikanten Beeinflussungen dieser Phase zu klären. Weiters wird versucht die dadurch entstandene Weiterentwicklung seiner Person und seines Gesamtwerkes, die leider durch seinen frühzeitigen und tragischen Tod unterbrochen wurde zu veranschaulichen und somit das gesamte Universum, in das von mir nur ein Fuß gesetzt wurde, noch einmal nachhaltig verständlich zu gestalten.

## 9. VITA

**Name:** Lukas E. S. Wolf

**Geboren am:** 27 Mai 1984 in Graz

**Studium:** Beginn im WS 2004 mit dem Studium der **Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Kunstgeschichte und Romanistik** in Wien

**Präsenzdienst** von 2003-04 im **Zentrum Internationale Kooperation** in Graz

**Reifeprüfung** im Juni 2003 am **Sportgymnasium** in Jennersdorf (Bgl.)

**Volks- und Hauptschule** von 1990-1998 in Jennersdorf (Bgl.)

### Sonstige Aktivitäten:

**2008** **„Nacktinstallation The Beautiful Game“**  
im Ernst-Happel-Stadion Konzeption u. Regie: Spencer Tunick, Kuratoren: Gerald Matt (Kunsthalle Wien), Jürgen Weishäupl („2008 – Österreich am Ball“)  
**Mitwirkender**

**2007/08** **„Pool(Kein Wasser)“**  
Regie Tinal Lanik, Bühne: Magdalena Guth, Kostüme: Su Sigmund  
**Regiehospitant am Akademietheater**

**2007** **„Verbrennungen“**  
ausgezeichnet mit dem Nestroypreis 2008 für Beste Regie, Bester Schauspieler und Beste Schauspielerin  
Regie: Stefan Bachmann, Bühne: Hugo Gretler, Kostüme: Annabelle Witt  
**Regiehospitant am Akademietheater**

- Seit 2007** Beginn einer Etablierung als **freischaffender Künstler** und Verkauf von konzeptionellen Arbeiten in Österreich, Deutschland, Griechenland und der Türkei.
- 2006/07** „**Ein Sommernachtstraum**“  
Regie: Theu Boermans, Bühne: Bernhard Hammer,  
Kostüme: Marion Münch  
**Regiehospitant am Burgtheater**
- 2006** „**Die Geschichte vom braven Soldaten Schweyk**“  
Regie: Fritz Muliar; Bühne: Maxi Tschunko, Kostüme:  
Eszter Kovasznay  
**Regiehospitant an den Kammerspielen**
- 2005** **Mitbegründer der Schreibwerkstatt** in Minihof Liebau (Bgl.)
- 2004/05** Mitarbeiter in der **Galerie Ernst Hilger Contemporary** (Wien)  
Mitarbeit bei Aufbau, Konzeption sowie Betreuung verschiedener Ausstellungen.
- 2004** „**Dogma(Film) Antigone. Eine Gemeindebautragödie.**“  
Mit Brigitte Swoboda, Erhard Pauer, Krista Pauer, Jakob Seeböck und anderen. (45 min.) Öffentliche Vorführungen 2005 in Graz und steirischen Schulen.  
**Regie- und Kameraassistent.**
- Davor:** **Mitarbeit an verschiedenen Kunstprojekten**  
Entwicklung verschiedener Kunstkonzepte, wie zum Beispiel den **Bau eines Klangkörpers aus einem alten VW Käfer**. Sowie die Teilnahme an verschiedenen **Vernissagen** und **Kunstaberben**