

Italienische Idiotenrevue

Schillernd gebrochen und voller schneller Umschwünge lässt sich Pier Paolo Pasolinis Film *La Ricotta* zu keiner stimmigen Ganzheit glätten. In dem vielfach verschachtelten Film von nur gut halbstündiger Länge entwirft Pasolini ein von Protest geprägtes Gesellschaftsbild: Sein beharrlich in *La Ricotta* vorge-tragener Widerspruch gilt nicht nur sozialen Missständen und konsumkapitalistischem Zeitgeist, er gilt auch exploitierenden Filmproduktionen und der Kommerzialisierung christlicher Iko-nographie.

Die vordergründig einfache Handlung des 1962 gedrehten Films ist schnell erzählt: In der Peripherie Roms versucht ein Filmteam unter Leitung eines düsteren Regisseurs einen Film über die Passi-on Christi zu drehen. Manieristische Altargemälde von Rosso Fiorentino und Jacopo Pontormo sollen in prachtvoller Kulisse als lebende Bilder der Passionsgeschichte nachgestellt werden. Doch droht der Dreh trotz allen Aufwandes durch die renitente Leben-digkeit der Komparsen zu scheitern. Unbemerkt ereignet sich während der Dreharbeiten eine andere Leidensgeschichte: die des vielfach verspotteten Komparsen Stracci, der sich an einer Un-menge des Titel gebenden Ricottas überfrisst und zum Schluss des Films in der Rolle des guten Schächers am Requisitenkreuz stirbt.

Ausnahmslos entwirft *La Ricotta* ein Panorama verstiegener Son-derlinge: zeigt einen geistesblassen Journalisten, der als kleinbür-gerlicher Klatschkolumnist emsig an ihn adressierte Beschimp-fungen notiert, zeigt stümperhafte Statisten, die beim Dreh in der Nase bohren und während der Pause im Heiligengewand Twist tanzen, und zeigt ein blasiertes, bourgeois-geziertes Publikum, das in kostspieliger Kleidung auf Staubpfaden ausgedörrter Wie-sen zum Drehort schreitet. Dieser spöttische Blick Pasolinis durch die kinematographische Linse präsentiert karikaturhafte Akteure im sittenbildlichen Breitwandformat.

Mit der Figur des Regisseurs – der als weltmüder Intellektueller in den Regieklappstuhl gesetzt wird – gelingt Pasolini eine krat-zige Kritik an dessen Machtposition. Die Rhetorik des von Orson Welles verkörperten Regisseurs krankt an apathischer Arroganz grüblerischer Geistesaristokratie. Wortgewandt stellt er sich gegen eben jenes Kapitalsystem, dem er sich längst verpflichtet hat. Pa-

Abb. 1

**Pier Paolo Pasolini,
La Ricotta, Regisseur,
Nahaufnahme**



1 Zur Geschichte des Künstlers als Idioten: Stefanie Poley (Hg.): *Unter der Maske des Narren*, Stuttgart 1981. Hier insbesondere Peter-Klaus Schuster: *Idioten um 1500*, S. 184–190. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Jean-Luc Godard in seinem Film *Soigne ta droite* (1987) selbst den Dummen August spielt, vertieft in die Lektüre von Dostojewskijs Idiot.

solinis Reflexion über die eigene, offenkundig problematische Position des Künstlers verdichtet sich in jenem selbst geschriebenen Gedicht, das Orson Welles in Großaufnahme dem mit hinterbänklerischer Denkschärfe gestraften Journalisten vorträgt (Abb. 1). Unverkennbar trägt die vom Pathos antiker Gesänge inspirierte Selbstbeschreibung – als irrlichternd vagabundierender Verrückter – die Signatur des Außenseitertums. In dieser denkwürdigen Selbstinszenierung Pasolinis als isolierter Idiot zeigt sich das Nachleben einer langen historischen Tradition.¹ Nicht ohne ironisches Augenzwinkern lässt Pasolini die Gedichtzeilen von jenem Regisseur rezitieren, der als erstarrte Kolossalfigur nahezu ausnahmslos durch eine Veränderung der Brennweite bewegt wird. Prägnant formuliert ist die Selbstbezeichnung Pasolinis als zerrissener Eigenbrötler auch in seinem 1968 gedrehten Film *Teorema*. Dort heißt es: Der Künstler ist ein armer, zitternder Idiot.

Eine Überblendung – die einzige in *La Ricotta* – lässt das Bild des ans Requisitenkreuz gebundenen Straccis und des unentwegt im Klappstuhl sitzenden Regisseurs filmisch ineinander aufgehen, lässt ihre prekären Positionen als gesellschaftliche Außenseiter visuell verschmelzen. Als vitaler Gegenentwurf zur würdigen, steifen Stilllebenhaftigkeit des Regisseurs saust der ausgehungerte Komparse auf kurzen stämmigen Beinen und in kinematogra-



phisch beschleunigter Bewegung zum Kauf einer unmäßigen Menge Ricottas. Die im Zeitraffer gesteigerte Geschwindigkeit erinnert nicht nur an eine Kinokomik früherer Stummfilme, sondern verzerrt den Drang des Magens ins Groteske. Hyperbolisch zugespitzt wird Straccis Bedürftigkeit, wenn er in zügellos geraffter Zeit enorme Essensmengen verwildert verschlingt, gleichzeitig seine Kleidung bekleckert und mit töpelfhafter Gewandtheit gierend nach neuen Speisen greift, die ihm von den hohnlachenden Kollegen zugeworfen werden. Erniedrigt und beleidigt hängt der Lumpen tragende Stracci² am Requisitenkreuz – fiebrig verschwitzt mit geblähem Magen (Abb. 2). Das in irrer Eile verschlungene Essen rumort, verursacht ständiges Aufstoßen und verquälte Gesichtszüge. Antithetisch konfrontiert Pasolini die Blöße Straccis mit luxuriöser Kleidung der Produzentengefellschaft, kontrastiert den unstillbaren Hunger des gefräßigen Komparsen mit verschwenderisch angehäuften Delikatessen, die nur dem Augenschmaus des längst gesättigten Filmfinanziers dienen. Indem Stracci in der Schlusszene des Films als Gekreuzigter in adelnder Unteransicht stirbt, gelingt Pasolini eine sozialkritische Ikonisierung eines verhänselten Slapstickidioten. Despektierlich schmiegt sich der Käsetod Straccis an den Kreuzigungstod Christi, schmiegt sich die Idiotenpassion an die Opferpassion.

Abb. 2
Pier Paolo Pasolini,
La Ricotta, Stracci am
Kreuz, Nahaufnahme

Abb. 3
Rosso Fiorentino,
Kreuzabnahme, Öl auf
Holztafel (341 x 201 cm),
Volterra, Pinacoteca
Comunale, 1521



Als ehemaliger Student der Kunstgeschichte konnte Pasolini eine gegenläufige Kontamination in jenem frühmanieristischen Hauptwerk von Rosso Fiorentino erblicken, das hintersinnig als Vorlage für die Gemäldenachstellung gewählt wurde (Abb. 3). Rosso – ein beständiger Grenzgänger wie Pasolini selbst – entwarf in seiner 1521 gemalten *Kreuzabnahme* Heilige mit grimassierend verformten Gesichtern, deren stoffliche und physische Existenz von Formsplitterung, greller glasfensterartiger Buntheit und unru-

2 Der karikierende Spitzname «Stracci» besitzt begriffliche Nähe zum italienischen straccio, was soviel wie «Lumpen» oder «Fetzen» heißt.

3 «Pontormo, Rosso Fiorentino malten die Kreuzigung, aber offenkundig waren sie in ihrem Innern diabolisch, waren sie ungläubig.» Pier Paolo Pasolini zit. nach: Alberto Marchesini: Longhi e Pasolini: tra «fulgurazione figurativa» e fuga dalla citazione, in: Autografo, Vol. IX, Neue Serie, Nr. 26 (1992), S. 3–31, hier S. 15.

4 RVBEVS FLO.
FAC A. S. MDXXI.

higem, jäh aufloderndem Licht bedroht ist; deren Körper durch schnitthafte Fraktionierungen erstarrt oder durch Streckung ihrer Gliedmaßen verzerrt und deren Gewänder durch kubisch zerklüftetes Faltenwerk verfremdet sind. In dieser Darstellung dramatischer Drastik sieht Pasolini weniger eine Bildexegese der Heiligen Schrift als blasphemische Kühnheit.³ Durch die subversive Zersplinterung der Formen sowie der Gewissheiten der Kunst der Renaissance insgesamt droht die Charakterisierung der Heiligen ins Karikaturhafte zu kippen. Diametral entgegengesetzt zeigt *La Ricotta* einen verhöhnten Tölpel als Heiligen am Kreuz.

In der *Kreuzabnahme* malte Rosso auch eines der wohl rätselhaftesten Selbstporträts. Erstmals gibt der nach seinem roten Haar benannte Rosso mit seiner Signatur Namen und Herkunft bekannt – auf einem Holzbalken, der aus dem Gewand des leuchtend rothaarigen Johannes hervorsteht.⁴ In der Figur des Johannes wird die Isolierung ins Äußerste getrieben: Vorne vom Geschehen abgewandt ist sein Gesicht verzweifelt in die Hände vergraben, im Überschuss seines Gewandes scheinen die Falten zu zucken. Wie Pasolini in seinem von Orson Welles vorgetragenen Gedicht entwirft Rosso ein Selbstporträt als sonderlinghafter Solitär.

In der grotesken Inszenierung einer Kalvarienbergsszenerie im Brachland vor Rom, die Pasolini 1963 eine Gefängnisstrafe wegen Gotteslästerung einbrachte, finden Verzerrungen, komische Kontingenzen und Zusammenbrüche ihren Niederschlag. Unter der Schicht stilistischer Hypertrophierungen werden nicht nur Machtstrukturen einer krisenhaften Zeit, sondern auch Pasolinis anachronistische und prekäre Position sichtbar – zwischen fundamental christlich verfasster Kapitalismuskritik, die sich gleichzeitig radikal gegen alle Institutionen stellt. Wenn die Akteure in *La Ricotta* derart penetrant als Idioten auftreten, ist dies weniger ein launenhafter Unsinn Pasolinis als vielmehr eine subversive Strategie, um Kritik an Kapitalismus und Kulturindustrie zu üben.

Abb. 1 und 2: Aus: Pier Paolo Pasolini: *La Ricotta*, (c) The Criterion Collection – Abb. 3: Aus: Giuliano Briganti: *Der italienische Manierismus*, Dresden 1961, Tafel 11