

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 4

Artikel: Christen/Marxisten
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932109>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

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

Christen/Marxisten

Im April legt die filmhistorische Reihe des Zürcher Filmpodiums den Akzent auf Pier Paolo Pasolini, von dem gleich zwei unmittelbar hintereinander entstandene Filme zu sehen sind: «Il vangelo secondo Matteo» und «Uccellacci e uccellini».

Pierre Lachat

Eine Gegebenheit hätte bei der Einschätzung seiner Filme mehr Aufmerksamkeit verdient, als sie gemeinhin findet, und zwar handelt es sich um die bemerkenswerte Vielfalt, die in den Werken Pier Paolo Pasolinis für die Leinwand steckt. Tatsächlich kommen von «Accattone» (Porträt eines Zuhälters, 1961) bis zu «Salò o le 120 giornate di Sodoma» (Salò oder Die 120 Tage von Sodom, 1975) – in einem Zeitraum von nicht mehr als vierzehn Jahren, während derer aber gegen zwanzig Arbeiten entstehen – voneinander höchst verschiedene Kinostücke zustande. Denn da sind ebenso aktuelle wie historisch-mythische Dramen; da sind Dokumentationen und Reportagen; da ist Realistisches wie Märchenhaftes, Sozialkritisches ebenso wie rein Poetisches; da sind Literaturverfilmungen, aber selbstverständlich auch eigene Stoffe.

Die Interessen Pasolinis sind notorisch umfassend, seine Energie anscheinend unerschöpflich, seine Aktivität rastlos. Was ihn jeweils zu seinen extrem divergierenden Unternehmungen bewegt, ist in den meisten Fällen schwer zu ermitteln. Eine Konsequenz, ein wirklicher innerer Zusammenhang, ein systematisches Voranschreiten ist in der Aufeinanderfolge seiner Filme kaum erkennbar, es sei denn am Anfang und am Schluss der fraglichen Epoche zwischen 1961 und 1975. Der Erstling «Accattone» markiert bewusst den Anschluss an den Neorealismus, der die wohl allerfrüheste filmkünstlerische Inspiration des Autors war. «Salò» leitet ahnungsvoll zum nahenden Ende über und offenbart die ganze schwindelerregende Tiefe

einer psychischen und philosophischen Verzweiflung, die Pasolini zeitlebens nie wirklich überwunden hat, und von der es sich fragt (in einem symbolischen Sinn zumindest), was für einen Anteil sie an seinem frühen Tod gehabt hat.

Der bestürzende Letztling, nur Monate vor seiner Ermordung im November 1975 beendet, ist ohne jede Frage derjenige Film Pasolinis, der mit seinem rabenschwarzen Pessimismus den denkbar schärfsten Kontrast zu «Il vangelo secondo Matteo» (Das erste Evan-

nicht als religiöse Wahrheiten aufgefasst. Denn Pasolini versteht sich weniger als ein eigentlicher Gläubiger, sondern nur als ein von der christlichen Tradition (wie übrigens von andern Überlieferungen) geprägter Mensch. Die biblischen Begebenheiten dienen vielmehr als Stoff und Erzählung von ganz eigener Intensität und sich selbst genügendem Reichtum. Immer neu von der Passion des Erlösers zu berichten, findet seinen Zweck ganz einfach im Fabulieren an und für sich, ähnlich wie



Im gleichen Jahr herausgekommen, und doch stehen Welten dazwischen: kolossal «The Greatest Story Ever Told»...

gelium – Matthäus, 1964) bildet, wo mindestens zwischen den Bildern eine gewisse Zuversicht erkennbar bleibt. Nicht, dass es sich nun bei diesem Film um eine ausgesprochen christliche Adaptation (geschweige denn Deutung) des Matthäus-Evangeliums handelte. Im Gegenteil, der Christus-Legende, wie sie in dem fraglichen Kapitel des Neuen Testaments vorgegeben ist, folgt das Drehbuch wie selbstverständlich, gleichsam diskussionslos.

Christi Lehren und Leiden werden

das bei den Mythen der Frühantike der Fall ist. Jesus wird offensichtlich als ein archetypischer Held von der Art etwa des Ödipus betrachtet, dessen Geschichte Pasolini 1967 in «Edipo Re» (König Ödipus) erzählen wird. Immerhin taucht beim Gekreuzigten eines der Grundmotive sagenhaften Heldentums wieder auf, nämlich jene Leidensfähigkeit, die etwa schon den Irrfahrer Odysseus (aber dann natürlich auch wieder Ödipus, den Geblendeten, den Mutterschänder und Vatermörder) kennzeichnet.

Filmgeschichtlich betrachtet, durchbricht «Il vangelo secondo Matteo» die unerbittliche Kitsch-Tradition, die bis dahin die allermeisten Kinoverversionen der Christussage geprägt hat; und zwar zieht sich das hin vom monumentalen «Intolerance», den D.W. Griffith 1916 drehte, bis zum kolossalen «The Greatest Story Ever Told», den George Stevens bemerkenswerterweise im selben Jahr (1964) herausbringt, da auch der «Vangelo» entsteht. Die Idee, der Stoff verlange gebieterisch nach Bildern von devotionalienhafter Qualität (sei sie nun von schlichter oder pompöser Art), hat sich als ausgesprochen dauerhaft erwiesen; das gleiche gilt für die Zwangsvorstellung, Jesus müsse von jemandem gespielt sein, der schon ein ganz besonders sakrales Fluidum zu verströmen habe.

Pasolini macht den Religionsstifter zum Menschensohn ohne besondere Attribute und ohne spezielle Ausstrahlung, das heisst zu einem Helden wie andere auch. Dementsprechend ist der «Van-

gelo» mit Laien besetzt (wo bei Stevens natürlich lauter Namhafte den Hauptdarsteller Max von Sydow umgeben). Alberto Moravia umschreibt den biografischen Hintergrund, vor dem Pasolinis Film wohl zu sehen ist, indem dessen «Entdeckung des Subproletariats als revolutionärer Gegengesellschaft» angesprochen wird, von der es dann heisst, sie sei «vergleichbar der frühchristlichen Gesellschaft» und fungiere als «Vermittlerin einer unbewussten Botschaft der Demut und Armut im Gegensatz zum hedonistischen Nihilismus der Bourgeoisie».

Dann präzisiert Moravia: «Die Entdeckung des Subproletariats verwandelt seinen bis dahin wahrscheinlich orthodoxen Kommunismus zutiefst. Sein Kommunismus kann also kein aufklärerischer und noch weniger ein wissenschaftlicher sein. Er kann kein marxistischer Kommunismus sein, sondern nur ein populistischer und romantischer, ein von nationalem Mitgefühl, philologi-

scher Nostalgie und anthropologischer Reflexion stimulierter, der in der archaischsten Tradition wurzelt und sich gleichzeitig in die abstrakteste Utopie verlängert.»

Vater Totò und Sohn Ninetto Davoli, die beiden Hauptdarsteller von «Uccellacci e uccellini» (Grosse Vögel – kleine Vögel, 1965), den Pasolini unmittelbar nach dem «Vangelo» dreht, führen auf ganz andere Weise etwas weiter, was schon im älteren der beiden Filme angelegt ist. Man spricht während der fraglichen Jahre nicht nur in Italien viel vom Dialog zwischen Christen und Marxisten, und Pasolini ist einer der eifrigsten Befürworter einer derartigen Auseinandersetzung. Seine Bibelverfilmung versucht, den Bezug zwischen den beiden Grundtendenzen europäischen Denkens im 20. Jahrhundert durch die Art ihrer Darstellung hervorzuheben: durch das Abstreifen einer kitschig-neuzeitlichen und die Rückkehr zu einer archetypischen, archaischen Sakralisierung.

«Uccellacci e uccellini», der schon nur von der Besetzung mit dem Volkskomiker Totò her ein ganz und gar anderer Film ist, bringt den Zusammenhang, der für Pasolini zwischen den beiden Lehren besteht, auf den Begriff.

Die «Uccellacci» sind so sehr der am häufigsten falsch verstandene und angezweifelte von allen Filmen Pasolinis (sieht man allenfalls vom Sonderfall «Salò» ab), wie andererseits gerade der «Vangelo» der am breitesten bejahte und mit Abstand meistgespielte ist. Die um heikle ideologische Fragen kreisenden Dialoge zwischen Vater und Sohn, in die ein sprechender Rabe eingreift, werden gern als didaktisch bezeichnet; und ihr Witz gilt als aufgesetzt, weil sich offenbar die wenigsten ►



...archetypisch
«Il vangelo
secondo
Matteo».

einen ausgesprochenen Tragiker wie Pasolini auch als einen humorbegabten Menschen vorstellen können.

Dabei ist die eigenwillige spassige Revue mit ihren nummernhaften Auftritten und sketchähnlichen Episoden etwas vom Ungewöhnlichsten, was der Poet aus dem Friaul in der viel zu kurzen Zeit seines Filmemachens zuwege gebracht hat. Gerade der Umstand, dass es sich um einen untypischen, um nicht zu sagen einen unvergleichlichen Pasolini-Film handelt, macht ihn heute zum Dokument einer nachgerade historisch gewordenen Art und Weise, Filmautor zu sein.

Vielleicht nur in den alles in allem liberalen sechziger Jahren (unter bisweilen idealen Bedingungen) lässt es sich auf eine so unbekümmerte, manchmal geradezu abenteuerliche Weise von Thema zu Thema, von Stil zu Stil und von Gattung zu Gattung – auch von der Literatur zum Film und wieder zurück – hüpfen, wie es Pasolini zu tun vergönnt

ist und wie es gerade der tollkühne Sprung vom «Vangelo» zu den «Uccellacci» verdeutlicht.

Und zwar gilt das ungeachtet etwa der legendären Auseinandersetzungen, die andererseits gerade Pasolini mit der italienischen Zensur immer wieder hat. Von ihr fühlt er sich ja im eigentlichen Sinn – und mindestens zum Teil auch mit gutem Grund – verfolgt. Doch zielt die Art von Behinderung, der sich Pasolini ausgesetzt sieht, nie auf so etwas wie ein Berufsverbot, sondern sie versucht, ihn in seinen konkreten Äusserungen zu bremsen. Er steht nicht als Filmautor an und für sich in Frage; es geht einzig darum, wie weit er jeweils als solcher gehen darf.

In einer durchaus vergleichbaren Lage befindet sich im übrigen (zur gleichen Zeit) anderswo in Europa Konrad Wolf, der in der DDR «*Der geteilte Himmel*» dreht. Auch er steht als Filmemacher kaum in Frage; im Gegenteil, das

eben sich stabilisierende Ulbricht-Regime betrachtet ihn als ausgesprochenen Renommierautor. Und sein vielleicht bester Film wird auch nicht im eigentlichen Sinn verboten, sondern sieht sich zunehmender Kritik seitens staatlicher Stellen ausgesetzt und mit der Zeit auch eigentlichen Behinderungen.

Die Adaptation der kurz zuvor veröffentlichten (und noch heute gelesenen) Erzählung von Christa Wolf stösst aus offensichtlichen Gründen auf Ablehnung. Die Geschichte von zwei jungen Menschen, deren Liebesbeziehung an der Teilung Deutschlands scheitert – er geht in den Westen, die Frau bleibt in der DDR –, entspricht den aktuellen Interessen der Diktatur nicht mehr. Mit der Trennung vom andern Deutschland hat sich die SED mittlerweile eingerichtet, und sie mag nicht mehr gem daran erinnert werden, dass es vielleicht doch noch einmal wieder anders kommen könnte. ■

Dienstleistungen zu «Familie und Medien»

Das Bild der Familie im Spielfilm. Zwischen Mythos und Alptraum

Anlässlich des UN-Jahres der Familie 1994 publiziert unsere Partnerzeitschrift «film-dienst» ein Sonderheft. Darin nehmen elf Autorinnen und Autoren die Thematik unter die Lupe: z.B. Familienideologie im sowjetischen Film sowie im Heimatfilm der 50er Jahre, die Thematik in Filmen von Yasujiro Ozu, Woody Allen und Wim Wenders, ein Beitrag über Mütter und einer über Vaterfiguren und Gottesbilder. Dazu Literaturhinweise und eine ausführliche Filmografie mit Kurzkritiken zu 150 einschlägigen Filmen. 103 Seiten. Auf einem Beiblatt liefern wir ihnen Angaben, wo Sie die wichtigsten Filme zum Thema beziehen können. Fr. 13.-- (inkl. Porto).

Familie und Medien

Die Dokumentation ZOOM hat eine Mappe mit aktuellen medienpädagogischen Materialien zusammengestellt: Literaturübersicht, Beiträge über das Medienverhalten von Kindern und Jugendlichen, über Familienprogramme beim Schweizer Fernsehen und Radio DRS sowie Anregungen zur Elternbildung. Fr. 10.-- (inkl. Porto).

Planen Sie Veranstaltungen zum Thema, so beraten wir Sie bei der Erarbeitung des Konzeptes sowie bei der Vermittlung von Referentinnen und Referenten und Hilfsmitteln.

Dokumentation ZOOM, Bederstr. 76, Postfach 147, 8027 Zürich, Tel. 01/202 01 32