

## Cornelia Wild

La gente risponde.

Plurale Rede in Pasolinis *Comizi d'amore*

In seinem Dokumentarfilm *Comizi d'amore*, der als Umfrage über die Sexualität der italienischen Bevölkerung konzipiert ist, rückt Pasolini nicht nur die Ansichten der Leute in den Blick, sondern auch ihr Sprechen. Es ist vor allem das Gerede der Leute und damit die diskursive Ebene, die vor der Kamera inszeniert wird. Pasolini selbst tritt dabei als eine Art Lumpensammler auf, der die Stimmen der Leute auf der Straße einsammelt, «il regista va per la strada»<sup>1</sup>. Dieses solchermäßen aufgesammelte Gerede versteht Pasolini als babylonisches Sprachgewirr, als das Durcheinander der verschiedensten Ansichten: «La gente risponde. Un turbinio, un caos, una babilonia di opinioni diverse. Le più ridicole, inconcepibili e contraddittorie»<sup>2</sup>. Der Film *Comizi d'amore* zielt damit nicht in erster Linie auf die Darstellung des Volkes, sondern vielmehr auf sein Sprechen. Hieraus ergeben sich Fragen nach der Bedeutung der Rede im Film, der Repräsentation und danach wer spricht und was die Mittel der Darstellung dieses Sprechens sind<sup>3</sup>.

Die Problematisierung der allgemeinen Auffassung, dass es sich bei *Comizi d'amore* um einen Dokumentarfilm handelt, der sich mit dem Konzept der Sexualität und dessen Wahrnehmung durch die italienische Bevölkerung befasst und damit um “cinema-verità”, d.h. um ein Kino, das die Wirklichkeit möglichst in authentischer Weise wiedergibt<sup>4</sup>, muss also präzisiert und erweitert werden. Die Frage nach dem Konzept der Diskursivität, das den Film auszeichnet und die Frage, in welchem Zusammenhang dieses Konzept steht, gilt umso mehr, als sich das Kino Pasolinis durch seine literarische Verfasstheit auszeichnet. Sowohl die «lingua scritta della realtà»<sup>5</sup> wie auch

1 P.P. Pasolini, *Cento paia di buoi*, in P.P. Pasolini, *Per il cinema. Vol. 1*, Mondadori, Milano 2001, p. 479.

2 P. Pasolini, *Cento paia di buoi*, cit., p. 478.

3 Cfr. G.C. Spivak, *Can the subaltern speak*, in P. Williams, L. Chrisman (a cura di), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, Routledge, London 2013, p. 74.

4 Cfr. M. Giori, «Parlavo vivi a un popolo di morti», *Comizi d'amore, cinema-verità e film a tesi*, «Studi Pasoliniani», n. 6, 2012, pp. 99-112.

5 P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 198-226.

### Abstract

The essay analyses Pasolini's lesson on “cinema-truth”, starting with the interviews conducted by the director on sexuality and love. The contribution hypothesizes that, in his attempt to record the opinions of Italians, Pasolini highlights the function of the word as public discourse to which cinema becomes a witness as a choral form, at once humble and epic, in which a people finds its collective expression.

### KEYWORDS

CINEMA-TRUTH  
-  
SEXUALITY  
-  
SPEECH  
-  
PUBLIC DISCOURSE  
-  
PEOPLE

die filmische Technik des «sogettivo libero indiretto» leiten sich von der literarischen Redeweise des «discorso libero indiretto» ab<sup>6</sup>.

Die Problematik, um die es im Folgenden geht, ist also nicht so sehr die Frage nach den Inhalten und den Ansichten der Leute zur Sexualität und damit die Frage, ob sie die Wahrheit sagen oder nicht<sup>7</sup>, sondern die Frage, wie diese Ansichten zum Erscheinen gebracht werden: Wie werden die Personen zum Sprechen gebracht? Wie sprechen sie? Damit ist das Ziel der vorliegenden Überlegungen, die sogenannten «interviste collettive»<sup>8</sup> als Inszenierung kollektiver Rede zu bestimmen, die letztlich nicht nur Comizi d'amore auszeichnet, sondern für das gesamte Werk Pasolinis gilt und damit eines seiner zentralsten Aspekte berührt.

### **Babylonisches Sprachgewirr und chorale Rede**

Das babylonische Sprachgewirr, das Pasolini selbst in den Comizi gesehen hat, erweist sich als Stilmittel der choralen Rede. Diese "chorale Rede" hatte Leo Spitzer in Giovanni Vergas Malavoglia beobachtet: Ein Sprechen im Chor, das gegenüber den Sprechweisen der direkten Rede, der indirekten und der freien indirekten Rede eine erweiternde Präzisierung vornimmt. Unmittelbar der erste Satz des Romans lässt sich als eine solche chorale Rede, als «"citazione del coro"»<sup>9</sup>, verstehen: «Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza»<sup>10</sup>. Die Aussage, dass die Mal-

6 Cfr. P.P. Pasolini, 'Il cinema di poesia', in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 175-176 e P.P. Pasolini, *Intervento sul Discorso Libero Indiretto*, in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 81-103.

7 Cfr. C. Musatti, *Lettera a Pier Paolo Pasolini*, Milano, 25 aprile 1963, in P.P. Pasolini, *Cento paia di buoi*, cit., p. 44.

8 P. P. Pasolini, *Lettera ad Alfredo Bini*, in G. Chiarocci, M. d'Agostini (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Comizi d'amore*, Contrasto, Roma 2015, p. 47.

9 L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, «Belfagor», vol. 11, n. 1, 1956, pp. 37-53, p. 38 (il corsivo è nell'originale).

10 *Ibidem*.

avoglia einst so zahlreich waren, wie die Pflastersteine der alten Straße von Trezza, ist insofern chorale Rede, als es sich dabei um einen Satz aus aller Munde handelt. Weder gehört er eindeutig und allein zur Rede des Erzählers, noch zu den Figuren. Vielmehr ist es ein Sprechen, das von irgendwo herkommt und niemandem genau zugeordnet werden kann.

Die chorale Rede lässt sich damit jener Bestimmung von Diskursivität zuordnen, die Michel Foucault in seiner Antrittsrede 1971 am Collège de France vorgenommen hatte und die die grundsätzliche Frage nach dem Ursprung der Diskurse berührt. Dort hatte Foucault seine eigene Rede und den Akt des "prendre la parole" in den Horizont eines ihm immer schon vorausgehenden Sprechens gestellt: «J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps»<sup>11</sup>. Diese dem eigenen Sprechen schon von jeher vorausgehende "voix sans nom", hatte Foucault mit Blick auf die Literatur vorgebracht und damit die Bestimmung des Untersuchungsfeldes der Diskurse vor einem literarischen Hintergrund vorgenommen, der folglich als der potentielle Horizont jeder Rede erscheint, so als würde sie sich stets auf dieses vorausgehende Sprechen als seine Alterität beziehen. In dem ersten Satz der *Malavoglia* ist es dieses Sprechen, das die chorale Rede auszeichnet. Niemand weiß woher der Satz kommt, es ist das Gerede der Leute, das subjektlos wie von selbst spricht. Es ist das, was man so sagt, was von Mund zu geht, was die Leute auf der Straße reden, ohne zu wissen, woher sie haben, was sie sagen, so wie auch die Rede über die Steine auf der Straße auf die immer gleichen Worte verweist, um auf diese Weise zum Medium für weiteres Gerede zu werden, das sie transportieren. Die namenlose Rede ist keine einzelne Stimme, sondern verdichtet viele Stimmen zu einer kollektiven Rede.

Die Originalität der erzählerischen Technik Vergas besteht nach Spitzer in der "choralen Rede", dem Sprechen durch einen Chor von Sprechern aus dem Volk: «attraverso un coro di

<sup>11</sup> M. Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971, p. 7.

parlanti popolare»<sup>12</sup>. Spitzer greift für seine These eine Beobachtung des Literaturwissenschaftlers Luigi Russo auf, der bei Verga bereits die sprachliche Form der Kollektivität entdeckt hatte. Das Tragische der Familie Malavoglia besteht diesem zufolge in der “voce dell’altro”, wie sie sich in der choralen Rede des Dorfes zeigen würde.<sup>13</sup> Spitzers darauf Bezug nehmende Bestimmung der “choralen Rede” als ein solches verselbstständigtes, kollektives Sprechen lenkt den Blick auf den Erzähler als jemanden, der hört. Die chorale Rede setze ein hörendes Schreiben voraus, «scrivere “ascoltando”»<sup>14</sup>, das immer ein Dem-Volk-Zuhören sei und damit zu einer unter Umständen zur humorvollen Vermischung mit diesem führe: «E la tecnica del romanziere, che professa aver imparato a scrivere “ascoltando” (ascoltando, cioè, il popolo) era dettata dal suo bisogno di immedesimarsi, forse umoristicamente, ma sempre simpaticamente col popolo»<sup>15</sup>. Durch diese Methode des Hörend-Schreibens rückt der Roman in die Nähe des Dokumentarischen: Der Erzähler macht es sich zur Aufgabe, das Sprechen seiner Figuren nachzuleben oder “nachzuahmen”. Spitzer spricht in diesem Zusammenhang von «[il] gusto del “documentario”»<sup>16</sup>. Der mimetische Akt ist also selbst ein dokumentarisches Verfahren, insofern es dabei um die Wiedergabe der Personen bzw. ihrer Rede geht.

Die Methode der choralen Rede weist damit Züge desjenigen stilistischen Mittels auf, das Pasolini später als freie indirekte Rede bestimmt hat.<sup>17</sup> Denn die freie indirekte Rede ist ein mimetisches Verfahren, das sich dadurch konstituiert, dass ein Erzähler das Sprechen der Leute nachahmt:

<sup>12</sup> L. Spitzer, *L’originalità della narrazione nei “Malavoglia”*, cit., p. 45.

<sup>13</sup> Citazione in L. Spitzer, *L’originalità della narrazione nei “Malavoglia”*, cit., p. 45.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. P.P. Pasolini, Intervista su Leo Spitzer, Rai teche, Per il programma “Arti e scienze, cronache di attualità”, in onda il 10/06/1959 [<https://www.teche.rai.it/2015/01/intervista-a-pasolini-su-leo-spitzer-1959/>; 28.10.2022]

La categoria infinitivale nell'Indiretto Libero, implica comunque epicità, umile, e direi, sindacale: non implica dunque solo un semplice ‚rivivere‘ il discorso di un parlante come personaggio particolare, anagraficamente e soprattutto socialmente individuato, ma di un parlante tipico, rappresentante di tutta una categoria di parlanti: quindi di un ambiente, addirittura di un popolo<sup>18</sup>.

Ziel des die repräsentative Redeweise eines Sprechers nachzuziehenden oder «nachzulebenden» Stilmittels («rivivere il discorso») ist dabei die Vermischung, «contaminazione»<sup>19</sup>, von Sprecher- und Figurenrede so wie sich auch bei Verga durch die Technik der choralen Rede auf humoristische Weise der Erzähler mit dem Sprechen seiner Protagonisten vermenget. Darüber hinaus spielt auch das Hören für Pasolinis Auffassung von freier indirekter Rede eine konstitutive Rolle, insofern es dazu führt, das Sprechen als Chor wahrzunehmen:

Ad ascoltarlo bene, c'è nel suono di tale categoria infinitivale un senso tutto speciale di normatività: speciale in quanto presuppone non un destinatario, ma un coro di destinatari: una coralità, insomma, d'ascolto e di riconoscimento delle esperienze da cui è nata la deduzione della norma<sup>20</sup>.

Pasolinis Bestimmung der freien indirekten Rede läuft also ebenfalls auf das Konzept der Pluralität der Rede, «coralità», hinaus, die durch das genaue Hinhören auf die Rede der An-

18 P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 82; cfr. P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Garzanti, Milano 2021, pp. 90-93 (*Vie nuove*, n. 48, 1960).

19 Cfr. G. Zigaia, *Hostia. Triologia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venedig 2005, pp. 13-30. Zum Einfluss von "Stilmischung" im Sinne Auerbachs auf das Konzept der "contaminazione" cfr. A. Cadoni, "Mescolanza" e "contaminazione" degli stili. *Pasolini lettore di Auerbach*, «Studi Pasoliniani», n. 5, 2011, pp. 79-94.

20 P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., pp. 81-103 (il corsivo è mio).

deren einen Chor von Adressaten einbringt. Dass Pasolini der besagte Traditionszusammenhang bewusst ist, lässt sich seinen eigenen Beispielen und Referenzen entnehmen, die von Dante Alighieri und Torquato Tasso über Verga bis Alberto Moravia reichen. Für Pasolini zeigt sich die kollektive Rede und die Mimesis des Erzählers bei Verga vor allem in der Zeitform: «Tutti i passati remoti del Verga sono “epici”: sono tempi di un discorso rivissuto collettivamente in tutti i suoi personaggi: e la “condizione stilistica” per tale discorso è dilatata a comprendere l’intero libero»<sup>21</sup>.

Von Bedeutung für den Zusammenhang von freier indirekter Rede als kollektiver Rede, “discorso rivissuto collettivamente”, und Comizi d’amore ist dabei, dass Pasolini sein erstes Beispiel aus Lorenzo da Pontes Don Giovanni entnehmen wird. Da er ursprünglich plante, Comizi d’amore “Il Don Giovanni” zu nennen<sup>22</sup>, entsteht vermittelt über das Beispiel eine enge Verbindung zwischen der Abhandlung “Intervento sul discorso libero indiretto” (1965) und dem Film Comizi d’amore. Das Zitat, das Pasolini dem ersten Akt, 1. Szene des Don Giovanni entnimmt, der das Libretto für Wolfgang Amadeos Mozarts gleichnamige Oper ist, soll zeigen, dass die grammatikalische Form der epischen Infinitive wie «Notte e giorno faticar [...] piova o vento sopportar»<sup>23</sup> dazu dient, durch die Rede des Anderen zu sprechen, «a parlare attraverso il parlante»<sup>24</sup>, woraus Pasolini den oben genannten «coro di destinatari» und mithin die Choralität ableitet.<sup>25</sup> Auch auf formaler Ebene gibt es Hinweise, dass Pasolini den Film wie ein Theaterstück bzw. als Oper konzipiert hat. Denn wie Lorenzo da Ponte Don Giovanni hat Pasolini Comizi d’amore in Akte unterteilt. Selbst die berühmte Schlusssequenz – die Hochzeit von Tonino und

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>22</sup> Cfr. P. P. Pasolini, *Lettera ad Alfredo Bini*, cit., p. 49. Cfr. P.P. Pasolini, *Il mio cinema*, a cura di Graziella Chiarcossi, Roberto Chiesi con la collaborazione di Maria D’Agostini, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2015, p. 72-79.

<sup>23</sup> P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 81.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



Comizi d'amore

1965, Pier Paolo Pasolini

Graziella – die als ein der Zuordnung des Films zum “cinema-verità” gegenläufiges Moment identifiziert worden ist<sup>26</sup>, ist vor dem Hintergrund dieser Bezugnahme auf die Oper bzw. auf die Technik der freien indirekten Rede zu verstehen. Denn die Frage ist, wie ansonsten die narrative Sequenz in den Film passt, der möglichst authentisch die Original-Töne auf der Straße einzufangen versucht. Während ansonsten Pasolini eine Handkamera und lange halbtotale bis halbnaher Einstellungen nutzt, um die Befragten möglichst realistisch zu zeigen, weist die letzte Sequenz, in der die Vorbereitung der Hochzeit bis zum Heraustreten des Paares auf die Straße gezeigt wird, deutlich narrative Züge und filmische Mittel auf, wie gezielte Lichteinsetzung, Kameraführung, dramatischer Szenenaufbau, Synchronon, die die Inszeniertheit der Schlusssequenz zeigen<sup>27</sup>.

Das Filmende, das mit dem Schlussbild des Kusses des Brautpaares besiegelt wird, stellt die Definition des Dokumentarfilms als “cinema-verità” vor eine unlösbare Herausforderung: Was fängt man mit dem fiktiven Ende eines auf Authentizität zielenden Dokumentarfilms an? Und was bedeutet das altmodische Happy End in Bezug auf die Frage der Sexualität? Die Zuordnung zu Don Giovanni und das Beispiel der freien in-

26 Cfr. B. Groß, *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, Vorwerk 8, Berlin 2008, p. 268.

27 *Ibidem*.

direkten Rede zeigen, dass es Pasolini um etwas ganz anderes ging. Worum es Pasolini ging, war ein filmisches Verfahren zu finden, das die literarische Tradition der freien indirekten Rede als Inszenierung einer kollektiven Rede auf bildlicher Ebene fortsetzt. Das Schlussbild ist also genauso wie “die Steine auf der alten Straße der Malavoglia” ein schon zigmal gezeigtes Bild und der Ausdruck choraler Rede<sup>28</sup>. Das Hochzeitsbild von Tonino und Graziella ist ein Bild, das Pasolinis eigenen filmischen Arbeiten vorausgeht, als ein filmisches Bild ohne Namen, das immer weitergegeben wird. Es zeugt davon, dass sich Pasolinis Position mit der des *popolo* mischt, wie bei Verga, um dieses Filmbild, das nicht sein eigenes ist, nachzuahmen.

Dabei zitiert das Schlussbild zugleich auch ein Pasolini-Bild. Denn als dem Film im Vorspann bereits vorangestellt, hat es Pasolini mit dem Namen des Autors und des Regisseurs “Pier Paolo Pasolini” und daher mit seiner “signature” versehen. Das Schlussbild ist also ein choralen Bild im oben bestimmten Sinn, in dem sich die kollektive mit der eigenen Rede vermischt, sodass es den Status eines freien, indirekten und subjektiven Bildes bekommt.

### **Forum, Versammlung, öffentliche Rede**

Thema des Films sind die Ansichten der italienischen Bevölkerung zu Fragen der Sexualität, Gleichberechtigung, Prostitution, Familie, Homosexualität, Scheidung. Pasolinis *Comizi d'amore* schreiben sich damit in den Horizont des Sexualitätsdispositivs ein, das Michel Foucault in der *Histoire de la sexualité* bestimmt hatte. Damit hatte Foucault skizziert, wie die Arten und Weisen des Sprechens über die Sexualität untersucht werden müssten, um Sexualität nicht als Gegenstand der Unterdrückung, sondern als eine Fabrikation durch die Redeweisen, als «fait discursif»<sup>29</sup>, zu bestimmen, zu dem Sexualität

<sup>28</sup> Pasolini bezeichnet den Schluss als das Ende aller guten alten Filme. Vgl. P.P. Pasolini, *Cento paia di buoi*, cit., p. 484.

<sup>29</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité. Bd. 1: La volonté de savoir*, Gallimard, Paris



seit dem 17. Jahrhundert durch die unterschiedlichste «“mise en discours”» geworden ist<sup>30</sup>. Foucault selbst hatte vor diesem Hintergrund Pasolinis Dokumentarfilm als das historische Dokument des “*matin gris de la tolérance*” und damit als Schwelle des Sexualitätsdispositivs bestimmt. Was Pasolini inszenieren würde, wäre weniger das Wissen und Nichtwissen über Sexualität als vielmehr das Zögern vor der sexuellen Toleranz, bei der sich die Bevölkerung in die unterschiedlichsten Ansichten verstricken würde. Dabei rückt Foucault zugleich die Diskursivität einer anderen, sich den Zugriffen auf die Sexualität entziehenden Rede in den Blick, die sich bereits in der ersten Szene festmachen lässt, die Pasolini im Interview mit den Kindern auf der Straße von Palermo zeigt. Sie bestünde in den einander zugeworfenen Blicken, die sich dem Zugriff der Redeordnung von Frage und Antwort entziehe, um zugleich eine andere Ebene des Sprechens – Unsagbarkeiten, Leerstellen, Geflüster – sichtbar zu machen:

Regardez plutôt le visage de ces gamins: ils ne font rien pour donner l'impression qu'ils croient ce qu'ils disent. Avec des sourires, des silences, un ton lointain, des regards qui filent à droite et à gauche, les réponses à ces questions d'adulte ont une docilité perfide; elles affirment le droit de garder pour soi ce qu'on aime à chuchoter»<sup>31</sup>.

In der ersten Filmszene, die dem Film als eine Art Prolog vorausgeht, sieht man Kinder auf der Straße von Palermo, die Pasolini als Interviewender mit der Frage konfrontiert, “woher die Kinder kommen“: «*Come nascono i bambini?*»<sup>32</sup> Die unter den Kindern gesponnene Rede erfolgt als spielerischer Austausch, bei dem ein Wort das andere ergibt: Worte und Blicke

---

1976, p. 20.

30 Cfr. *ivi*, p. 20.

31 M. Foucault, *Les matins gris de la tolérance*, in M. Foucault, *Dits et écrits. Tome 2: 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001, p. 269 (il corsivo è mio).

32 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 420.



Comizi d'amore

1965, Pier Paolo Pasolini

werden hin und her geworfen und führen zu einem Reigen von Worten und tänzelnden Gesten, bei der sich die Kinder auf der Straße gegenseitig die Worte übergeben und dabei einander komplizenhaft zulachen.

Worte und Blicke werden hin und her geworfen und führen zu einem Reigen und tänzelnden Gesten der choralen Rede, bei der sich die Kinder auf der Straße gegenseitig die Worte 'übergeben' und einander komplizenhaft zulachen.

Durch diesen Reigen der einander zugeworfenen Worte zeigt sich bereits in dieser ersten Sequenz, die dem Vorspann und dem Namen des Regisseurs, Pasolinis signature, vorausgeht, wie der Titel des Films "Comizi" zu verstehen ist: als Versammlung auf der Straße, als Forum, das die philosophische Szene des Banketts auf die Straße von Palermo versetzt und mit neuen Protagonisten ausstattet. Von Anfang an spielt dieser Film auf der Straße mit der Möglichkeit des Erscheinens des popolo auf dem Forum.<sup>33</sup> Denn in den Comizi werden die sich auf der Straße versammelnden Menschen sichtbar. Pasolini befragt also mit den Interviews auch die Möglichkeiten und Bedingungen des Erscheinens: Wer tritt in Erscheinung? Und auf welche Weise? Hannah Arendt hat in *The Human Condition* mit Bezug auf die römische Idee des öffentlichen Platzes die

<sup>33</sup> Foucault übersetzt den Titel mit «les propos de rue sur l'amour». M. Foucault, *Les matins gris de la tolérance*, cit., p. 270.

Bedingungen des öffentlichen Raums und die Möglichkeit politischen Handelns als die Möglichkeit zu erscheinen bestimmt:

Since our feeling for reality depends utterly upon appearance and therefore upon the existence of a public realm into which things can appear out of darkness of sheltered existence, even the twilight which illuminates our private and intimate lives is ultimately derived from the much harsher light of the public realm<sup>34</sup>.

Mit dem Erscheinen der Leute im hellen Licht der Kamera werden bei Pasolini auch die einander zugeworfenen Worte "sichtbar", die durch ihr Zirkulieren untereinander über die einzelnen Sprecher hinausweisen. Zur Erscheinung kommt somit das Gerede, bei dem die Worte nicht als die eigenen Worte gesprochen werden.

Setzt die Sichtbarkeit des politischen Subjekts den «illuminated public square [...] as the architecturally bounded theatre»<sup>35</sup> für die Rede des Rhetors voraus, so ersetzt Pasolini das antike "forum romanum" mit den diversen Versammlungen auf den Plätzen, vor der Fabrik, am Strand, auf der Straße, wodurch die Versammelten durch einen zirkulierenden Austausch zugleich die Bedingungen einer souveränen Redeordnung und Handlungsfähigkeit politischer Subjekte verändern. Mit den Comizi inszeniert er die Möglichkeit einer Bühne des Volkes, auf der die unterschiedlichen und vielfältigsten Redeweisen sichtbar werden, "erscheinen" und sie erscheinen als Chor: «Die Bilder zeigen die großen Unterschiede der Italiener von der Emilia Romagna bis nach Kalabrien und Sizilien in ihren Sprachen, den Dialekten, der Mimik, der Gestik und der Art und Weise, einzeln, im Chor oder abwechselnd zu sprechen, sich zu kommentieren und zu paraphrasieren»<sup>36</sup>. Die Funktion

34 H. Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago 1998, p. 51.

35 J. Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge 2015, p. 76.

36 B. Groß, *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, cit., p. 269 (il corsivo

der Interviews besteht also darin, öffentliche Rede zu inszenieren, die sich durch ihr kollektives Sprechen konstituiert.

### **Szene, Auftritt, Rahmung**

Die einzelnen Interviews werden damit zu “Szenen” im Sinn von Jacques Rancière als «lieu d’une rencontre»: Die “scène” ermöglicht das Zusammenspiel von Körpern, Gesten, Blicken, Worten und Bedeutungen an einem Ort<sup>37</sup>. Damit treten viele zueinander in Beziehung und beanspruchen einen Platz, durch dieses Zueinander-in-Beziehung-Treten, bei dem viele immer mehr sind als der Einzelne. Die Banalität der Meinungen verliert sich im heiteren Stimmengewirr, wobei aber die “mise en scène” der choralen Rede neue Erscheinungsräume öffnet. Bei der filmischen Anordnung, die die chorale Rede des popolo zum Erscheinen bringt, werden durch die Rahmung die Bedingungen des Sprechens transparent gemacht. Sowohl durch die gestellten Interview-Szenen mit Cesare Musatti und Alberto Moravia als auch durch das Auftreten Pasolinis selbst, wird eine reflexive Ebene in den Film eingezogen. In den verschiedenen Einstellungen sieht man stets “Pasolini” oder zumindest sein Mikrofon, sodass die Position desjenigen, der die Bevölkerung (oder die Intellektuellen) befragt, transparent gemacht wird. Im Anschluss an Spivak lässt sich Repräsentation damit als Inszenierung verstehen, die die Bedingungen des Erscheinens entschleiern und insofern erweist sich die “Szene” zudem auch als Szene des Schreibens: «its scene of writing, its Darstellung»<sup>38</sup>. Die Position des eigenen Sprechens wird in diesem Sinn in das Filmbild als seine “scene of writing” sichtbar eingetragen und damit die Möglichkeit der Stellvertretung – Pasolini, der für das Volk spricht – von Anfang an als eine solche Position der Macht reflektiert. Pasolini spricht nicht für den “popolo”, er vertritt diesen auch nicht durch seinen Film, sondern er stellt diesen als

---

è mio).

37 J. Rancière, A. Jdey, *La méthode de la scène*, Signes, Paris 2018, pp. 30-31.

38 G.C. Spivak, *Can the subaltern speak*, cit, p. 74 (tedesco nell’originale).



Comizi d'amore

1965, Pier Paolo Pasolini

Pluralität dar, um mit den Mitteln des Films über die Möglichkeiten der Darstellbarkeit und das In-Erscheinung-Treten eines kollektiven Subjekts nachzudenken.

Dabei mischt er sich selbst in diese Menge. In einem Hinterhof in Palermo, «[un] "cortile" di Palermo»<sup>39</sup>, sieht man nicht nur die Kamera umringt von Menschen, Kindern, Frauen, Alten, Jungen, die dort leben, auch Pasolini ist auf diesem Platz eingeschlossen von der rufenden Meute. Pasolini überführt das eigene Sprechen in das Gemenge, von dem sich seine Position dennoch stets sichtbar unterscheidet. Durch die auf diese Weise ausgestellte Position des Fragenden — unterstrichen durch den Kontrast zwischen dem hemdsärmeligen Pasolini und die demgegenüber wesentlich ärmlicher bekleideten Protagonisten — ermöglicht die "scene of writing" des Films politische Figuren, die außerhalb des Schauplatzes, abseits der (öffentlichen) Bühne liegen

Die Repräsentation des Volks erfolgt also nicht als Instanz des Einschlusses (Nation), sondern als Instanz des Ausschlusses (das "petit peuple", die Menge), die in der Gassenszene in Palermo durch die filmische Anordnung zum Sprechen gebracht wird<sup>40</sup>.

39 Cfr. P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., pp. 440-441.

40 Cfr. M. Meyzaud, *Wer spricht den Satz "Wir sind das Volk"?*, cit., p. 168; cfr. C. Wild, *Popolo/popolo. Pasolinis Menge der Armut*, in J. Welge, C. Wild (a cura di.),

Die Interviews im Stil des “cinema-verità” werden durch die theatrale Rahmung als Stück, Schauspiel und damit die Straße als Schauplatz ausgewiesen. Für das “cinema di poesia” hat Pasolini dieses Verfahren später in seinem filmtheoretischen Artikel “Il ‘cinema di poesia’” «far sentire la macchina»<sup>41</sup> genannt: Das stetige Bewusstsein der Kamera macht jede Aufnahme zu einer “Szene”, durch die das Bild in einen Metadiskurs übergeht<sup>42</sup>. Die behauptete Authentizität des Dokumentarfilms wird also nicht erst durch die Inszenierung der Hochzeit am Schluss in Frage gestellt, sondern von Anfang an immer auch durch die Theatralität, durch die Repräsentation als Darstellung, Szene ausgewiesen wird.

Man könnte Comizi d’amore in diesem Sinn als «lumpige Farce»<sup>43</sup> bezeichnen, in der Pasolinis Verfahren der freien indirekten Rede durch die filmischen Mittel zu einem “Stück Clownerie“ führen<sup>44</sup>. Denn die Nachahmung der Rede erfordert komödiantische Fähigkeiten. Die Authentizität der Comizi im Sinne des “cinema-verità” und damit der «dargestellten Wirklichkeit»<sup>45</sup> ist also sekundärer Effekt eines mimetischen Spiels und die Straße der Schauplatz für das “Stück”, das zur Aufführung gebracht wird: «Forse per quel tanto di clownesco e maleducato che comporta sempre il Libero Indiretto in chi lo usa (esso è in fondo l’azione di un mimo, di uno che ha le qualità istrioniche di fare il verso agli altri, riproducendone la lingua sia per simpatia che per ironia)»<sup>46</sup>.

---

*Menge und Armut*, Fink, Paderborn 2023.

41 P.P. Pasolini, *Il ‘cinema di poesia’*, cit., pp. 167-187; cfr. G. Deleuze, *L’Image-Mouvement*, Minuit, Paris 1983, p. 108.

42 Cfr. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 83.

43 K. Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2018, p. 9.

44 Cfr. G. Agamben, *Parodia*, in G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, pp. 39-56.

45 Cfr. S. de Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, in I. Paccagnella, E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L’eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Esedra, Padova 2009, pp. 467-481.

46 P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 92.



Comizi d'amore

1965, Pier Paolo Pasolini

Das Volk spricht also weder für sich selbst, noch tritt es als es selbst auf, genauso wie auch Pasolini nicht als er selbst, sondern als er selbst als Regisseur/Autor auftritt<sup>47</sup>. Pasolini inszeniert vielmehr den Akt des Auftretens, bei dem die Beteiligten selbst zu Schauspielern und damit Rede zur aufgeführten Rede wird<sup>48</sup>.

Die chorale Rede bei Pasolini bedingt also wirklich einen Chor, den Chor des Volkes. Eben dies ist gemeint, wenn Pasolini sagt, dass die Protagonisten zum Publikum werden: «protagonista, è diventato il pubblico»<sup>49</sup>. Durch dieses “Spiel” – die Ausstellung des Spiels im Film und des Spiels des Films – werden die Protagonisten als Chor sichtbar und damit wird auch ermöglicht, dass diese selbst ihr eigenes Spiel als Zuschauer verfolgen können. Die Transparenz des filmischen Dispositivs ermöglicht es den Protagonisten, sich selbst als Protagonisten

47 Cfr. G.M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, Columbia University Press, New York 2017 pp. 105-146. Cfr. auch E. Patti, *Pasolini, intellettuale mimetico*, «Studi Pasoliniani», n. 7, 2013, pp. 89-100, S. 100.

48 Zum Zusammenhang von Theater und Montage cfr. S. Eisenstein, *Montage der Attraktionen*, in J. Albersmeier (a cura di), *Texte zur Theorie des Films*, Reclam, Frankfurt 2018, pp. 58-69.

49 P. P. Pasolini, *Lettera ad Alfredo Bini*, cit., p. 47.; cfr. G. Deleuze, *L'Image Temps*, Minuit, Paris 1985, p. 9: Indem die Figur gewissermaßen selbst zum Zuschauer wird, wird das «cinéma d'action» vom «cinéma de voyant» abgelöst.



eines Films wahrzunehmen und sich damit in ihrem Spiel zu erkennen, das auch ihre Wirklichkeit auszeichnet.

Weder ist also die gezeigte Interview-Situation einfach nur die authentische Wiedergabe der Wirklichkeit, noch ist sie die direkte Wiedergabe der Rede des Volkes. Vielmehr bringt die “mise en scène” ein Sprechen zum Vorschein, das eben nicht authentisch, sondern das Gesagte ist, das niemandem gehört und somit, um zum Vorschein zu kommen, inszeniert werden muss. Das filmische Dispositiv erfasst also das theatrale Moment, das dem Sprechen vorausgeht. Der Dokumentarfilm *Comizi d’amore* unterscheidet sich damit nicht von einem narrativen Film wie *La ricotta*. Hier wie da inszeniert Pasolini die Bühne für das Spiel, Komödie oder Tragödie, in der das Volk als Chor auftritt, oder in einem übergeordneten Sinn eine “lumpige Farce”, die sich durch ihr parodistisches Moment als Mimesis und Schauspiel auszeichnet. Diese Bühne durchzieht als elementares Element das Werk Pasolinis, das sich auch in die Zukunft öffnet für eine chorale Rede<sup>50</sup>, die bei Pasolini weder ihren Anfang hatte, noch bei ihm endet, aber sich fortwährend dem Dispositiv einstimmiger Rede entgegensetzt.

---

50 In die Zukunft öffnet es sich in dem Dokumentarfilm *Futura* (2021) des Kollektivs Pietro Marcello, Francesco Munzi und Alice Rohrwacher. Wie Pasolini sind die Regisseur\*innen quer durch Italien gereist, um Jugendliche über ihre Vorstellungen von Zukunft zu befragen. Jungen, die in den Handwerksbetrieben ihrer Eltern aushelfen und Mädchen, die sich zur Kosmetikerin ausbilden lassen, kommen zu Wort, genauso wie Student\*innen in römischen Häuserblocks. Die Dreharbeiten des kollaborativen Films haben im ersten Jahr der Pandemie stattgefunden. Die Interviews rücken eine Generation in den Blick, die durch *social media*, Klimaveränderungen und Pandemie geprägt sind, durch die das Dispositiv der *Comizi d’amore* gegenwärtig interpretiert wird. Dabei nimmt der Film nicht nur durch seine Anordnung Bezug auf Pasolini. Im Abspann des Films haben die Regisseur\*innen alle Interviews, die sie geführt haben, übereinander gelegt und damit erneut chorale Rede inszeniert.