

Pier Paolo Pasolinis ‘Teorema’: ein Kapitel zur “Gotteskrise”

Bernd Oberdorfer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Oberdorfer, Bernd. 2023. “Pier Paolo Pasolinis ‘Teorema’: ein Kapitel zur ‘Gotteskrise’.” In *Religion und Gesellschaft: Isolde Karle zum 60. Geburtstag*, edited by Katja Dubiski, Elis Eichener, Niklas Peuckmann, Christine Siegl, Markus Totzeck, and Julia Well, 40–54. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Pier Paolo Pasolinis *Teorema* Ein Kapitel zur »Gotteskrise«

Bernd Oberdorfer

1. Gott: In der Krise?

Isolde Karle hat in ihrem Wiener Festvortrag »Wozu Theologie?«¹ im Kontext der Corona-Pandemie eine theologische und kirchliche Sprachlosigkeit konstatiert, die sie mit dem Begriff der »Gotteskrise« charakterisierte. Das große Wort markiert eine fundamentale Verunsicherung, die sich nicht durch kleinteilige Maßnahmen bekämpfen lässt. Nicht selten wird es deshalb – übrigens vor allem im römisch-katholischen Diskurs – von konservativen Stimmen gebraucht, um die aktuellen Debatten um kirchliche Strukturreformen klein zu reden gegenüber der »Gottesfrage« als der eigentlichen Herausforderung der Gegenwart. Obwohl Isolde Karle immer wieder vehement vor den kontraproduktiven Effekten des »Reformstresses« in der evangelischen Kirche gewarnt hat², ist sie diesem Lager sicher nicht zuzurechnen.

Abzugrenzen ist das Wort aber auch gegen die Vorstellung, die gegenwärtigen Herausforderungen für das Reden von Gott seien völlig neu und neuartig, die »Gotteskrise« habe also eine ganz neue und viel umfassendere Dimension als frühere »Umformungskrisen« (E. Hirsch) des Christentums. Zweifellos war an und in der Corona-Pandemie vieles neu und unerprobt. Und gewiss haben Kirchenvertreterinnen und theologisch-professionelle »Religionsdeuter« (F. W. Graf) zumindest in der Anfangsphase in der Regel nicht weniger hilflos reagiert und agiert als andere – politische, wirtschaftliche, kulturelle – Eliten. Neue, gravierende Erfahrungen waren sicherlich auch das Verbot von Präsenz-Gottesdiensten

1 I. Karle, *Wozu Theologie?*, in: *EvTh* 83 (2023), 5–17.

2 Vgl. I. Karle, *Kirche im Reformstress*, Gütersloh 2010.

(bzw. der freiwillige Verzicht auf sie) und – fast mehr noch – die Verhinderung von Seelsorge an Schwerkranken und Sterbenden. Hier waren Kernbereiche der kirchlichen Sendung berührt. Gleichwohl waren die theologischen Herausforderungen in der Pandemie am Ende so neu nicht: Wie kann Gott das zulassen? Wo ist Gott im Leid? Wo und wie wird Gottes Weltfürsorge erkennbar und erfahrbar? Und haben wir eine Sprache, die »Menschen von heute« diese Weltgegenwart und Weltfürsorge Gottes so erkennbar und erfahrbar macht, dass es für ihre Lebensorientierung »einen Unterschied macht«, dass sie davon inspiriert, transformiert, in einer produktiven Weise »neuformatiert« werden?

Der letztgenannte Aspekt, die Sprache, weist freilich darauf hin, dass die existentiellen religiös-theologischen Fragen, so allgemein und zeitübergreifend sie sein mögen, je neu, je kontextbezogen, je konkret bearbeitet und beantwortet werden müssen. Hier hat die Rede von der »Gotteskrise« am ehesten ihren Ort. In Deutschland verlieren die großen christlichen Kirchen chronisch, zuletzt mit steigender Dynamik, Mitglieder. Ihre Botschaft, ihre Riten, ihre Partizipationsformen werden offenbar von immer mehr Menschen nicht mehr als prägende und bindende Orientierungen wahrgenommen, auf die einzulassen, für die einzustehen sich lohnt. Niemand mehr muss zudem religiös sein (oder zumindest vorgeben, es zu sein), um ein sozial anerkanntes Leben zu führen.

Dem gegenüber steht die christliche Überzeugung, dass die in der Heiligen Schrift bezeugte (Selbst-)Offenbarung Gottes eine so fundamental erschließende und inspirierende Kraft für die Lebensdeutung und Lebensgestaltung von Menschen hat, dass erst sie eine umfassende Daseinsgeborgenheit vermittelt (vgl. Röm 8,38f). Wenn das so ist, darf sie nicht »unter den Scheffel gestellt« werden (Mt 5,15), sondern muss öffentlich kommuniziert (»verkündigt«) werden. Die Herausforderung besteht dann darin, diese Offenbarung so zu kommunizieren, dass ihre erschließende und inspirierende Kraft subjektiv angeeignet werden kann (und nicht etwa durch die Form der Kommunikation selbst verdeckt oder geschwächt wird). »Gotteskrise« hieße dann: dass das immer weniger gelingt.

Da die beschriebene Situation komplex ist, verbietet sich die Hoffnung auf einfache Antworten – etwa in Gestalt einer kontrastierenden Entgegensetzung von »Kirche« und »moderner Welt«. Denn zur Komplexität der Situation gehört, dass im »säkularen Zeitalter« (Charles Taylor) säkular und religiös keine sauber getrennten Sphären sind. Kulturell und gesellschaftsstrukturell sind die modernen säkularen Gesellschaften auch im »Westen« weithin Teil der Wirkungsgeschichte des Christentums. Und umgekehrt teilt die große Mehrheit der Kirchenmitglieder säkulare Werte und unterscheidet sich darin kaum von der nicht kirchlich gebundenen Bevölkerung.

Für die Suche nach einer zeitgemäßen Sprache für die Kommunikation der Gottesoffenbarung bedeutet dies: Sie muss (und darf) sich nicht auf die genuin religiösen Ressourcen der Eigentradition beschränken, sondern kann (und muss) auf Spuren der Rezeption und Reflexion religiöser Motive in säkularen Diskursen ausgreifen.

Exemplarisch – im Sinne einer Probebohrung – will ich dies im Folgenden tun anhand des Romans *Teorema* oder *Die nackten Füße* von Pier Paolo Pasolini.³

2. *Teorema*: Eine Versuchsanordnung

Der italienische Filmregisseur, Schriftsteller und Publizist Pier Paolo Pasolini (1922–75) hat schon in seinem ersten Film *Accattone* (1961) in provokativer Weise die Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit in den Deutehorizont der christlichen Erlösungserzählung gestellt, indem er die Geschichte eines jungen Mannes aus marginalisiertem sozialen Milieu musikalisch mit dem Schlusschor aus Bachs Matthäus-Passion unterlegte – »Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte ruh!« Drei Jahre später verfilmte er das *Erste Evangelium: Matthäus* (1964) demonstrativ karg, in Wüstenlandschaft, ohne religiös-erbauliche Aura, und unterstrich dabei die Zuwendung Jesu zu den sozial, kulturell und ökonomisch Ausgegrenzten als entscheidendes Charakteristikum seines Wirkens.

Teorema, 1968 als Film und als Roman veröffentlicht, spielt hingegen in einem Milieu, das Pasolini »im ideologischen, nicht ökonomischen Wortsinn« (11) als »kleinbürgerlich« bestimmt, so dass auch gutsituierte Industriellenfamilien wie die eingeschlossen sind, die Pasolini hier – nicht darstellt, sondern – idealtypisch konstruiert. Ausdrücklich vermerkt Pasolini im Vorwort des Romans, es handle sich dabei nicht um einen »Bericht«, sondern um eine »Parabel«. Es wird also nicht das konkrete Geschick individueller Personen und ihrer Beziehungen (nach-)erzählt. Der Roman entfaltet vielmehr eine Versuchsanordnung, bei der die Personen nur als Repräsentantinnen und Repräsentanten ihrer jeweiligen klassenspezifischen Rolle relevant sind. Ihre Lebensumstände sind nur in dem Maß konkretisiert, wie es für das Verständnis ihrer Repräsentationsfunktion erforderlich ist.

Die Versuchsanordnung ist nun denkbar einfach strukturiert: Dargestellt wird die Wirkung eines Besuchers auf die Haushaltsmitglieder der genannten Familie

3 P. P. Pasolini, *Teorema*, Mailand 1968. Deutsche Ausgabe (übersetzt von Heinz Riedt), *Teorema oder Die nackten Füße* (München 1969), Berlin 2022. Die Seitenangaben (bei vorgeschalteter römischer Ziffer: Kapitel) in Klammern beziehen sich auf dieses Werk. In einer »Vorbemerkung« beschreibt Pasolini die »Doppelnatur« des Werkes als Roman und Film: Beide seien parallel aus einer zuvor verfassten »Pièce in Versen« entwickelt worden, wobei »die Erzählung dem Film zugrunde liegt« und zugleich »durch den Film korrigiert wurde«. Ich beziehe mich fortan auf den Roman und verzichte auf den Vergleich mit dem Film.

und die Nachwirkung seines Besuchs im Leben der Beteiligten. Bei etwas feinerer Differenzierung wird deutlich, wie sehr sich das Schema an den biblischen Evangelien orientiert: Ankündigung des Gastes – Ankunft – Zeit seiner Präsenz – Abschied und Abreise – Anwesenheit des Abwesenden in seiner prägenden Nachwirkung. Dies gilt es, jetzt im Einzelnen nachzuvollziehen.

3. »Morgen bin ich bei euch«: Ein Gast, der alles verändert

Zuerst werden die Personen je einzeln in ihrer klassentypischen Durchschnittlichkeit und ihren herkunftsbestimmten Lebensperspektiven vorgestellt: der Vater, »Besitzer – oder doch mindestens der Hauptaktionär –« (12) eines großen Betriebs; der halbwüchsige Sohn Pietro, der zwar »nicht ohne Nutzen in einer steinreichen Mailänder Familie aufgewachsen ist«, darunter aber auch »gelitten« hat, so dass »kein selbstsicherer Junge aus ihm geworden ist« (13); die etwas jüngere Tochter Odetta, die ihren Vater bewundert; die Gattin und Mutter Lucia, die ihre bürgerliche Rolle »als gelangweilte Frau« (17) ausfüllt. Ergänzend tritt hinzu die Hausangestellte Emilia, als einzige von bauerlicher, nichtbürgerlicher Herkunft.

Alle diese »Daten« sind Teil der »Ankündigung«, die darin zum Abschluss kommt, dass ein Postbote namens »Angiolino« (»kleiner Engel«) ein Telegramm vorbeibringt mit der Botschaft: »MORGEN BIN ICH BEI EUCH«, das die Familie ohne Überraschung quittiert (20).

Die Ankunft des Gastes dynamisiert das Geschehen. Er selbst ist namen- und geschichtslos. Beschrieben wird er als »außergewöhnliche Person«, namentlich durch seine »Schönheit«, die »so einzigartig« ist, »dass ihr Kontrast zu allen übrigen schon fast ein Skandal ist« (21). Er erscheint als »Fremdling«, »weil er so gar nichts Durchschnittliches, Durchschaubares, Ordinäres an sich hat« (ebd.). Einer soziologischen Einordnung entzieht er sich: Weder kann man ihn »für einen Jungen aus einer kleinbürgerlichen italienischen Familie halten« noch besitzt er »die unschuldige Sinnlichkeit und die Anmut eines Jungen aus dem Volk« (ebd.). Er ist »ein Rätsel, obwohl er sich all denen vollkommen anpaßt, die um ihn sind« (ebd.).

Seine schlichte Präsenz erzeugt eine erotische Anziehungskraft, der alle Beteiligten erliegen:

Die Angestellte Emilia ist über sich selbst und die Stärke ihres Begehrens so bestürzt, dass sie umstandslos versucht, sich in der Küche mit Gas das Leben zu nehmen – wovor der Gast sie rettet. Hier, wie auch sonst, wird seinem Verhalten »etwas eigenartig Beschützendes, fast Mütterliches« zugeschrieben (26). Verbunden ist dies aber mit einem »Gleichmut ohne jede Verwunderung«, in dem sich »ein

Hauch von Ironie« (ebd.) artikuliert. Er verurteilt die Frau nicht, die sich ihm jetzt – nach dem »Zusammenbruch allen Widerstandes und demzufolge aller Würde« (ebd.) und dem Verlust des »Schamgefühl[s]« (27) – wortlos hingeben will, und »erfüllt ihren Wunsch, von ihm besessen zu werden« (ebd.); die Überschrift des Abschnitts bezeichnet dies als »heilige[n] Sex« (25).

Für Pietro (18f.11.13f), den Sohn, der mit dem nur wenig älteren Gast das Zimmer teilt, gewinnt der »nackte[] Körper[] des Gefährten« »offenbarende Kraft«, indem er sich angesichts des sich vor ihm ohne Scheu Entkleidenden des »erniedrigende[n] Elend[s] des eignen nackten Körpers« (28, Überschrift) bewusst wird. Pasolini liest das als ererbte »Barriere« seiner »sozialen Klasse«, die er ebenso wenig »begreifen« und »zugeben« wie durch eigenen Entschluss überwinden kann (34). Deshalb wird er »einzig und allein im Handeln die Realität erfassen können, die ihm sein bürgerlicher Sinn vorenthält; handelnd wie im Schlaf, oder richtiger: handelnd noch vor dem Entschluss« (35). Katalysatorisch wirkt die Schönheit des Gastes: Nachts deckt Pietro den schlafenden Gefährten auf und bricht, von diesem bei der Betrachtung seiner Nacktheit erappt, in Tränen aus. Der Gast, in dessen Augen »ein väterliches Leuchten voll mütterlicher Vertrautheit« zu erkennen ist, »verständnisvoll und sanft-ironisch zugleich«, setzt sich zu ihm auf den Bettrand und beginnt den Schluchzenden »mit der Kameradschaftlichkeit eines Gleichaltrigen« zu streicheln. Bei Pietro beschränkt sich die entgrenzend-befreiende Zuwendung des Fremden aber nicht auf das Körperlich-Sexuelle; er öffnet in gemeinsamer »Rebellion gegen alles Traditionelle« (45) dessen Augen auch folgenreich für moderne Literatur und Kunst – die Überschrift von I14 spricht sogar von »Umerziehung zur Unordnung und zum Ungehorsam« (44).

Auch für Lucia, die Mutter, gilt: »Will sie die Schranken ihrer Erziehung und ihrer Welt überwinden, muß sie handeln, ehe sie begreift.« (40) Die über den Fußboden verstreuten Kleider des Gastes wirken auf sie »fast wie Reliquien von jemandem, der für immer gegangen ist« und sie, »wohl ohne Absicht, hier hat liegenlassen, um Zeugnis von sich zu geben« (38). Und wie Reliquien berührt sie sie, um Anteil an seiner Gegenwart zu gewinnen, »schamlos-natürlich«, aber »ohne dabei würdelos zu erscheinen: wie eine Mutter, die sich der Wunden ihres Sohnes annimmt« (ebd.). Die Berührung lässt sie die klassenspezifische Selbst- und Affektkontrolle verlieren, so dass sie den uneingestandenen »Traum«, von dem sie »wie Pietro besessen« ist, »realisieren« (ebd.) kann und »handel[t], bevor sie sich entschließt« (39): Sie entledigt sich ihres Badeanzugs und präsentiert sich – »[w]as sie jetzt in ihrem Innern bewegt, ist keine Berechnung mehr, sondern eher ein Gebet« (ebd.) – in ungeschützter Nacktheit dem Fremden, der ihr mit seinem »natürlichen, verständnisvollen Blick, der vielleicht einen Hauch von Ironie enthält

und zugleich die große, sanfte, schützende Kraft des Mannes« (ebd.), begegnet und zärtlich näherkommt.

Bei weitem am aufwändigsten wird die Verwandlung des Vaters erzählt. Sie beginnt, als sich dieser, mit den beginnenden Anzeichen einer Erkrankung, frühmorgens zu ungewohnter Stunde in den Garten begibt und dort die Bäume in einem besonderen Licht wahrnimmt, als »bewußte und [...] brüderliche Wesen«, deren »lichtvergoldete[s] und lichtbelebte[s] Dasein [...] sich wortlos, nur durch sich selbst, zum Ausdruck bringt« – »ein Dasein, das keine Bedeutung hat und doch Offenbarung ist« (50). Bei der Rückkehr ins Haus öffnet er leise die Tür zu Pietros Zimmer, sieht im selben Licht, das durchs Fenster eindringt, diesen und den Gast eng umschlungen zusammen schlafen und ist »gerührt von diesem Bild, dem er keinen Sinn zu geben vermag – und das doch irgendwie auch eine Offenbarung ist« (52). Im Schlafzimmer versucht er mit Lucia zu schlafen, wird aber durch einen stechenden Schmerz daran gehindert.

Durch die Krankheit, die ihn längere Zeit ans Bett fesselt, ist er »gleichsam der Welt entrückt, in einer Art rätselhaftem Streik; zum Kinde geworden durch Krankheit und Schmerz« (57). Er sucht jetzt die Anwesenheit des Gastes, den er anschaut »mit dem flehenden Blick eines Menschen, der vom andern ein Opfer fordert – aus einem Egoismus, dessen Opfer er selber ist« (58). Dieser liest ihm vor und leistet ihm auch pflegerische Hilfestellung. In seiner »physischen Unversehrtheit« repräsentiert er den »Maßstab einer anderen Welt – die der erlösenden Unschuld« (60).

Die Krankheit erweist den Vater als »sterblich« (57, Überschrift). Erst jetzt, nach der Genesung, auf einer Autofahrt mit dem Gast, wird sein Name genannt; er wird gleichsam vom »Vater« zu »Paolo« depotenziert: »Entkleidet er [sc. der Name] ihn doch auf merkwürdige Weise seiner Autorität, entweicht ihm, stößt ihn zurück in den ursprünglichen Zustand eines Sohnes« (72).

Auch Paolo, der Vater, kann das Gefängnis seiner bürgerlichen »Gediegenheit« (73) nur überwinden, indem er »handel[t], bevor er sich entschließt« (ebd.), und dem Jungen, dem er das Lenkrad überlassen hat, »sacht über Haar, Hals, Schulter« streicht (74). Dieser nimmt die »unsichere Liebkosung« mit ermutigendem Lächeln entgegen, ohne den »leiseste[n] Schmelz der Hingabe«, vielmehr mit der »Sicherheit dessen, der gibt« (ebd.). Die »für einen Bourgeois durchaus unpassende[] Geste« »macht Paolo noch mehr zum Sohn«; sie »ist nicht ein Zeichen von Besitznahme, sondern eine Bitte an den, der besitzt« (ebd.). Er wird, wie die Überschrift lapidar feststellt, »[v]om Besitzer zum Besessenen« (72). Im »[g]elbe[n] Röhricht am Ufer des Po« (75, Überschrift) kommt es zur sexuellen Begegnung; Paolo geht auf den im Gras liegend sich Darbietenden zu, »beinahe in ehrerbietiger Scheu ob dieser unverschämt-unschuldigen Hingabe« (76).

Odetta, der Tochter, erschließt sich der Gast zuletzt »[d]urch die Augen des verliebten Vaters« (62, Überschrift). In der »Genesungszeit des Vaters« macht sie mit ihrem »Fotoapparat, Instrument des Familien- und Vaterkultes«, einen »kleinen Schnappschuß« von diesem, »künftiges Prunkstück für ihr Album« (63); dabei gerät unwillkürlich auch der Gast in den Sucher. Später, in ihrem Mädchenzimmer, auf dem Boden zwischen den Beinen des hinter ihr auf dem Bett sitzenden Gastes angelehnt, zeigt sie ihm dieses Album. In der sich erotisch aufladenden Situation dreht sie sich zu ihm um, er »lächelt, väterlich und mütterlich«, hebt sie zu sich hoch und küsst sie. »Es ist der erste Kuss, den Odetta bekommt, ganz Körperlichkeit« (66) – in denkbar starkem Kontrast zu der fotografierenden Distanz des »Bewahrungs-Kult[es]«, von dem ausdrücklich vermerkt worden war, dass er »im Lauf der Jahrhunderte so oft den Jungfrauen anvertraut« worden sei (63).

Ohne etwas dafür zu tun, durch seine bloße Anwesenheit, hat der fremde Gast alle Beteiligten tiefgreifend verändert, ihr Selbstbild erschüttert, sie über sich selbst und ihre herkunfts- und klassenbedingt internalisierten Werte und Selbstbeschränkungen hinaus und in gewisser Weise zu sich selbst geführt, ihnen jedenfalls neue Lebensmöglichkeiten eröffnet. Umso einschneidender wirkt »Angiolinos zweite Verkündigung« (83, Überschrift), der während des gemeinsam-einsamen Essens erneut ein Telegramm vorbeibringt, dessen Inhalt der Gast laut wiedergibt: »Ich muß morgen fort.« (ebd.)

4. »Ich muss morgen fort«: Die nachhallende Präsenz des Abwesenden

So abrupt wie er gekommen war, verschwindet der Gast wieder aus dem Leben der Familie – in der er tiefe Spuren hinterlassen hat, obwohl sich von ihm selbst jede Spur verliert. Der zweite Teil des Werkes verfolgt, wie die prägenden Impulse, die die Anwesenheit des Gastes ausgelöst hat, in seiner Abwesenheit, seiner unverfügbaren Entzogenheit weiterwirken und das Ergehen der von ihm Affizierten bestimmen. Vorgeschaltet ist ein »Anhang zum ersten Teil«, in dem die vier Familienmitglieder in gedichtartigen Monologen ihren Trennungsschmerz artikulieren, die durch den Fremden bewirkten Wandlungen ihres Selbstbilds reflektieren und sich bang fragen, ob sie für den unwiederbringlich Verschwundenen einen Ersatz finden werden. Am Ende dieses Anhangs spricht der Fremde selbst Emilia an, im Modus einer Abschiedsrede, mit erkennbarer Zuneigung, unter der Überschrift »Einverständnis zwischen dem Lumpenproletariat und Gott« (99): »Kein einziges Wort haben wir gewechselt, fast als hätten nur die andern ein Bewußtsein, du aber nicht. Und dennoch, arme Emilia, du Mädchen von geringem Wert, Ausgestoßene,

Entrechtete der Welt, du hast ein Bewußtsein. Ein Bewußtsein ohne Worte. Also auch ohne Geschwätz.« (ebd.)

Interessanterweise werden die Kapitel, die die weiteren Wege der Beteiligten verfolgen, jeweils als »Korollar« bezeichnet und damit als konsequente logische Ableitungen aus dem Vorangehenden charakterisiert.

a) Der Weg in die Heiligkeit

Emilia verlässt heimlich das Haus und kehrt in ihre ländliche Heimat zurück. Dort integriert sie sich aber nicht in ihr altes Leben, sondern beschränkt sich darauf, im Hof unter freiem Himmel wortlos auf einer Bank zu sitzen. Die Dorfbewohner nehmen das neugierig-kommentarlos hin und verpflegen sie. Nach einer Weile verweigert sie die angebotene Speise und akzeptiert nur noch einen Brennesselsud, von dem ihre Haare nach und nach grün werden. Bald zeigen sich wundersame Heilkräfte an ihr; auch ein Levitationswunder findet statt. Schließlich radikalisiert sie ihr Eremitentum zu einem extremen letzten Schritt: Sie verlässt das Dorf und lässt sich in einer Neubaubrache am Rand von Mailand von der sie begleitenden alten Frau unter Tränen in einer ausgehobenen Baugrube von Erde bedecken, so dass sie unerkant bleibt, als am nächsten Morgen Bauarbeiter das Loch zuschütten. Die als Rinnsal austretenden Tränen, letztes Zeugnis ihrer Existenz, erweisen sich unerwartet als heilkräftig.

b) Der Weg in den Gottesverlust

Im Unterschied zu dieser modernen Heiligenlegende wird in Odetta, Pietros und Lucias »Korollaren«, jeweils erzählt, wie sie »schließlich Gott verlier[en]« (113, Odetta; 140, Pietro; 148, Lucia) »oder verleugne[n]« (Odetta) bzw. »ver[raten]« (Pietro und Lucia). So sagen es jedenfalls die kommentierenden Überschriften, die das Ergehen der drei Personen in ihrem Verhältnis zum verschwundenen Gast mit der biblischen »Verleugnung« des Petrus und dem »Verrat« des Judas assoziieren.

Odetta verstummt und erstarrt, nachdem sie in ihrem Album das Foto des Gastes innig betrachtet und berührt hat, liegt nur noch verkrampft da, mit geballten Fäusten. Die Begegnung mit dem Gast – genauer: die Konfrontation mit seiner vergangenen Anwesenheit, seiner unwiederbringlichen Entzogenheit – führt bei ihr zu einer radikalen Verweigerung. In ihrem »Leben verändert sich hinfort nichts mehr.« (115) Die Familie bringt sie dauerhaft in einer »modernen, vornehmen, freundlichen« (114) psychiatrischen Klinik unter, die »[s]auber, [...] spiegelblank

und hell« ist »wie alle Werke des schlechten Gewissens« (115). In »schweigende[r] Übereinkunft [...] zwischen ihr und der Macht [...], die Kliniken baut«, um das Unangepasste, von der Norm Abweichende auszugrenzen⁴, hat Odetta »resignier[t]«, ist ein »Bündnis mit ihren Verfolgern ein[gegangen]« und hat »sich aus freien Stücken [...] selber aus[geschlossen]« (ebd.). Ihre Verweigerung führt buchstäblich ins Leere, indem sie sich genau dem ausgeliefert hat, dem sie sich verweigert.

Pietro kann »die bedeutungsvolle und so herrlich sinnüberladene Spannung«, die ihn erfasst hatte, als er die »armselige[n] Reproduktion eines Imagistenbildes von 1914« gemeinsam mit dem Gast betrachtete, auf sich allein gestellt nicht erneut evozieren (122). Der »Zauber« ist erloschen; »dies alles scheint jetzt verfallen, entwertet, enttäuschend und verarmt zu sein« (ebd.). In verzweifelter Wut versucht er das kreative Feuer erneut zu entfachen, beginnt selbst zu malen, experimentiert mit verschiedenen Techniken, scheitert aber am eigenen Anspruch so deprimierend, dass er in einem Akt des Selbstekels auf seine Werke uriniert (vgl. 135). Ein eingeschobener Monolog (II10, 136–139) macht die avantgardistische Kunst ebenso wie die Studentenproteste der Gegenwart (1968!) als Revolte kenntlich, die als Ausdruck bürgerlichen Selbsthasses ganz im bürgerlichen Rahmen bleibt. Pietros »Gottesverrat« besteht dann darin, dass er – Gipfel der handlungsabstinent-selbstbezüglichen Hermetik – auf eigenständige Bildgestaltung verzichtet und Bilder gleichsam von selbst entstehen lässt, indem er Farbe auf die Leinwand spritzt und ohne weitere Eingriffe festrocknen lässt (vgl. 140f).⁵

Lucia ist die Einzige, die die *sexuelle* Dimension der Begegnung mit dem Gast zu perpetuieren versucht. Sie durchstreift in ihrem Sportwagen die Stadt, »in der Pflicht und Arbeit gleichsam ein Klima bilden, in dem das Aufblühen von Wundern unmöglich gemacht wird« (143), auf der Suche nach jungen Männern, mit denen sie sich auf schnelle sexuelle Abenteuer einlässt, um das »Wunder« ihrer sexuellen Befreiung aus den Fesseln der bürgerlichen Konventionen zu erneuern. Bei einem von diesen jungen Männern wiederholt sich sogar die Szene mit den am Boden verstreuten Kleidungsstücken, die »da[liegen] wie die Überreste eines Tieres, das dort seine Spuren, die Zeichen seines irdischen Daseins, hinterlassen hat und für immer verschwunden ist.« (149) Nicht ganz klar wird allerdings, worin ihr »Gottesverrat« besteht. Deutlich ist, dass sie die Grenzen ihrer bürgerlichen Existenz nicht hinter sich zu lassen vermag. Offen bleibt indes die Abschlusszene: Nach weiteren flüchtigen Begegnungen fährt sie ziellos und desorientiert

4 Im Hintergrund steht hier offenkundig der heftige Streit um den Umgang mit psychisch Kranken, der in Italien zeitweise zur Schließung der – als Exklusionsinstitutionen kritisierten – psychiatrischen Kliniken führte.

5 Es entbehrt nicht der Ironie, dass seinerzeit hochberühmte Künstler wie Jackson Pollock genau nach dieser Technik verfahren. Generell liest sich Pietros »Korollar« als – von Pasolinis undogmatischem Kommunismus geleitete – Kritik an der westlichen Avantgarde.

durch die Flusslandschaft und hält an einer verlassenen, vernachlässigten Kapelle, blickt auf den Gekreuzigten, der »das Aussehen eines jungen, ein wenig blöden und zweideutigen Seelsorgers [hat] mit blauen Augen voll von dem, was Göttliche Barmherzigkeit sein soll«, und es zieht sie zu diesem hin, »und sie lässt ihren mageren Körper hier an der Tür wie eine leere Hülle, die zu ihrem alten Leben zurückgekehrt ist« (ebd.).

c) Der Weg in die Wüste

Nur bei Paolo, dem Vater, spricht das »Korollar« nicht von Gottesverlust oder Gottesverrat. Als einziger der Familie vollzieht er einen radikalen Schritt. Er entkleidet sich im Wortsinn seiner bürgerlichen Würde. Er geht auf den Hauptbahnhof und empfindet in dieser »Welt, die einer Vorhölle gleicht« (170), tiefe »Unsicherheit«, ja »Panik«. Er fühlt aber, dass er »doch *suchen*, also umhergehen, sich rühren, sich kompromittieren« muss (ebd.). »Das Wunder widerfährt ihm, wie stets, als er in der Tiefe angelangt ist: Auf dem »am wenigsten besetzten und am schlechtesten beleuchteten Bahnsteig« kommt er in Blickkontakt mit einem jungen Mann, doch als dieser ihm signalisiert, ihm zu folgen, und durch eine Tür verschwindet – offenbar in Anbahnung eines flüchtigen Sexualkontakts –, bleibt er stehen und beginnt sich auszuziehen, bis er sich, in völliger Nacktheit ungeschützt, den Blicken der Passierenden präsentiert. Er handelt »aus einem Bewußtsein, das sich schon außerhalb des Lebens befindet« (172), und ist »jetzt allem entfremdet«, »fest entschlossen, ein für allemal die eitlen und trügerischen Grenzen zwischen der Realität und ihrer Darstellung zu überschreiten« – »etwas, was Menschen tun, die irgendein Glaube für immer von ihrem Leben gelöst hat« (ebd.). Im folgenden Abschnitt (II18) erfährt man, dass er seine Firma seinen Arbeitern überschrieben hat. Anders als seine Frau und seine Kinder hat er also tatsächlich die Schranken seiner bürgerlichen Klasse überwunden.

Es ist kein Zufall, dass bei Paolos Besitzverzicht wie bei Emilias Wundertätigkeit fiktive Interviewfragen eingefügt sind, die ein Journalist den beschenkten Arbeitern bzw. den Zeuginnen und Zeugen der Wunder stellt, deren nicht-bürgerliche – proletarische und bäuerliche – Lebenswelten diesem Journalisten betontermaßen fremd sind. Diese Fragen problematisieren die Fähigkeit des Bürgertums zu echter Selbsttranszendenz bzw. den Nutzen der Schenkung für eine reale Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Wenn Gott »eine arme Frau aus dem Volk auswählt, um sich durch ein Wunder zu offenbaren«, dann könnte das – so wird insinuiert – daran liegen, dass »bürgerliche Menschen nicht wirklich religiös sein können«, da sie »kein wirkliches Gefühl für das Heilige haben« (160). »Wunder« steht

hier als Chiffre für eine Durchbrechung der »sogenannte[n] Normalität« (ebd.) und der darauf »gestützte[n] falsche[n] Vorstellung von sich selbst« (160f), die »in Frage zu stellen« (161) das Bürgertum womöglich nicht fähig sei, da es die »metaphysische Religion« verloren und nur noch »eine Art *Verhaltensreligion*« behalten, »die Seele durch das Gewissen ersetzt« habe (ebd.): »Ist Moralismus (sofern vorhanden) die Religion des Bürgertums?« (ebd.) Dies wird sozialhistorisch mit »Industrialisierung und kleinbürgerlicher Kultur« in Verbindung gebracht, die den bürgerlichen Menschen unempfänglich für »ein Wunder oder ein göttliches Liebeserlebnis« gemacht hätten (ebd.). Der »Gott [...] in dessen Namen diese Bauerstochter, die in der Stadt Dienstmagd gewesen ist, Wunder wirkt« (ebd.), sei »ein alter [...] also bäuerlicher [...] biblischer und etwas verrückter Gott« (162). Die »heilige Verrückte vor den Toren Mailands« sei daher »eine schreckliche Anklage gegen das Bürgertum, das die Religion (bestenfalls) zu einem Verhaltenskodex herabgewürdigt hat« (ebd.).

Aus dieser Skepsis heraus sät der Journalist denn auch später den Arbeitern gegenüber Zweifel am Nutzen, ja an der Lauterkeit der Besitzübertragung. Sei es nicht Ausdruck bleibender Entmündigung, die Firma geschenkt zu bekommen, statt »das Verfügungsrecht über die Fabrik aus eigener Kraft zu erlangen?« (174) Habe der Fabrikant ihnen »damit nicht irgendwie [i]hre revolutionäre Zukunft verbaut?« (ebd.) Bleibe durch den individuellen Akt der Schenkung der gesellschaftliche Umbau nicht beschränkt auf einen isolierten, von der Willkür des Schenkers abhängigen Einzelfall? »[Z]umindest vom Gesichtspunkt der Arbeiter und Intellektuellen aus« sei sie daher doch »ein historisches Verbrechen und als privater Akt eine altherkömmliche religiöse Lösung« und als solche »ein Überbleibsel aus einer Welt, die mit der unseren nichts mehr gemein hat« (175). Ein »Bourgeois« könne daher auch durch solche Akte des Verzichts »sein Leben nie wiederfinden [...], auch wenn er es verlöre« (ebd.). Besonders tückisch ist die Rückfrage, ob die Besitzübertragung die neuen Besitzer nicht ihrerseits »in Kleinbürger« verwandle (ebd.). Wenn die Bourgeoisie »darauf hinzielt, die gesamte Menschheit sich selbst anzugleichen bis zur völligen Identifizierung des bürgerlichen Menschen mit dem Menschen schlechthin« (176), dann habe sie »außer sich selbst niemanden mehr [...], den sie mit ihrer Verurteilung [...] beauftragen kann« (ebd.), und bleibe »tragisch« zugleich mit sich selbst entzweit und auf sich selbst fixiert, unfähig, »auf die Fragen zu antworten, die ihr von der Geschichte – von *ihrer* Geschichte – gestellt werden« (176f).

Dem Journalisten, der mit einer solchen Hermeneutik des Verdachts Motiv und Effekt des Besitzverzichts zu kompromittieren versucht, wird aber seinerseits »Befangenheit« und »schlechtes Gewissen« (174) im Sinne eines bürgerlichen Selbsthasses unterstellt; seine »unschöne Sprache« entspreche »dem Bildungsniveau

des Mittelstands« (ebd.). Medienkritik schwingt mit, wenn ihm »jämmerliche[] Aktualitätsprosa« attestiert wird (ebd.). Die Ausführungen dürfen daher nicht umstandslos als Pasolinis eigener Kommentar in Anspruch genommen werden.

5. Die »nackten Füße«: »Wüste« als prekäre Existenzform der Freiheit

Pasolini selbst stellt Paolos »Aufbruch« in einen weiteren Rahmen. Die Szene am Bahnhof erhellt den Untertitel des ganzen Werkes. Nachdem Paolo sich entkleidet hat, »erscheinen schließlich die beiden nackten Füße: Sie drehen sich um und entfernen sich langsam über den grauen, glänzenden Bahnsteig, inmitten der beschuhten Menschenmenge, die erregt und stumm zusammengelaufen ist.« (172) Ein Schlussmonolog greift das auf: »Ach, meine nackten Füße, die ihr über den Sand der Wüste geht!« (178) – und evoziert den Sinnhorizont des biblischen Exodus, auf den schon das dem Werk vorangestellte Motto aus Ex 13,18 hingelenkt hatte: »Gott führte also sein Volk um, auf die Straße durch die Wüste.« (5)

In einem gewichtigen Abschnitt am Ende von Teil I – nicht zufällig unmittelbar nach der Paolo/Vater-Episode! – wird die Wüste bzw. die Wüstenwanderung der Juden als Existenzform ausführlich entfaltet (127, 77–82). Das entscheidende »Merkmal« der Wüste ist ihre grenzenlose Gleichförmigkeit: »Ihr Ursprung war in ihr selbst, ihr Fortbestand war in ihr selbst, ihr Ende war in ihr selbst. Aber sie wies den Menschen nicht ab, sie nahm ihn sogar auf, ungastlich zwar, doch nicht feindselig, seiner Natur widersprechend, doch seiner Realität zutiefst verwandt.« (77) In der »Monotonie« (ebd.) der Wüste hätten die Juden »den Gedanken der Einzigkeit« entdeckt (78), seien dabei aber »dennoch nicht dem Wahnsinn anheim[gefallen]«, sondern »fühlten sich wohlaufgenommen von diesem Einzigen, das Wüste war; und sie durchzogen sie im vollen Bewußtsein, aber im Grunde doch glücklich jetzt, nie mehr aus ihren unendlich fernen Grenzen herauszukönnen.« (ebd.) Durch »Gewöhnung an die Idee der Einzigkeit« (ebd.) hätten die Juden ihre Wüstenexistenz derart internalisiert, dass sie ihnen »fast zu einer zweiten Natur« (79) geworden sei. Sogar nach der Sesshaftwerdung – »Oase« steht wohl für das verheißene Land Israel – »sei in den Juden die Idee der Wüste« verblieben (ebd.).

Der Apostel Paulus – auf den unvermittelt übergegangen wird – habe die »Oase« erneut verlassen und sei in die Wüste zurückgekehrt. Dort »kam wieder das Besessensein, das ist: vorwärts gehen und doch auf der Stelle treten« (80). »Er konnte nicht wahnsinnig werden, weil ihm die Wüste in ihrer Ein-Förmigkeit und ihrem ausschließlichen Sie-selbst-Sein im Grunde ein tiefes Gefühl von Frieden gab, als wäre er zurückgekehrt, *nicht in den Mutterschoß, nein, in den Vaterschoß.*« (81)

Der Abschlussmonolog Paolos (schon der Name ist sprechend) lenkt auf diesen in mancher Hinsicht durchaus opaken Abschnitt zurück: »Wie schon dem Volke Israel oder dem Apostel Paulus, offenbart sich mir die Wüste als das einzige, was unabdingbar von der Wirklichkeit [ist]. Oder, besser noch als die Wirklichkeit, entblößt von allem, nur nicht von ihrem Wesen« (178). Die Wüste als »Symbol der Wirklichkeit« gebe allen »Bedeutungen [...] noch eine neue Bedeutung« (179), die Paolo aber – »anders als beim Volke Israel oder beim Apostel Paulus – [...] verschlossen« bleibt (ebd.). In großen Lettern heißt es: »VON EINER FRAGE BIN ICH ERFÜLLT, AUF DIE ICH KEINE ANTWORT WEISS.« (ebd.) Die Ratlosigkeit erscheint ihm als »[e]rbärmlicher, prosaischer Abschluß [...] für ein Schicksal, das anfangs zu Gott hinführen sollte« (ebd.). Das Weitere bleibt offen: »Was wird überwiegen? Die trockene, irdische Vernunft oder die Religion [...]?« (ebd.) Der Monolog (und das ganze Werk) endet mit einem »Schrei«, der freilich »nichts der Zweideutigkeit hinzu[fügt], die über meinem Gehen in der Wüste war« (180), ein »Schrei, der an diesem unbewohnten Ort verkünden soll, *dass ich bin*, oder dass ich nicht nur bin, *sondern auch weiß*. Ein Schrei, bei dem man aus der Tiefe des Bangens auch einen feigen Hauch von Hoffnung hört, oder ein Schrei von Gewißheit, völlig absurd bei einem, in dessen Innern ungetrübt Verzweiflung widerhallt« (180f).

6. Der fremde Gast im Prisma seiner Effekte

Die Parabel bildet offenkundig das christliche Erlösungsnarrativ ab, blendet es in ein modernes Setting ein, für das charakteristisch ist, dass dieses Erlösungsnarrativ in die kulturellen Fundamente gleichsam eingesickert und dadurch tendenziell neutralisiert worden ist. Die Versuchsanordnung untersucht, was passiert, wenn in diese saturierte, aber innerlich entleerte Welt ein charismatischer »Gast« kommt, der eine andere Welt – genauer: die Möglichkeit einer anderen Welt – repräsentiert.⁶ Anders als der biblische Christus ist der Mailänder Gast völlig geschichtslos – er kommt aus dem Nichts und verschwindet wieder ins Nichts – und wird nur mit wenigen Konturen charakterisiert; vor allem aber bringt er keine eigene Botschaft. Seine Zuwendung besteht in seiner bloßen Anwesenheit, indem er Erwartungen erweckt und erfüllt. Ohne selbst aktiv zu werden, aktiviert er. Von sich selbst gibt er letztlich nichts preis, bleibt Rätsel, Projektionsfläche. In der Begegnung mit ihm werden die Beteiligten sich der Enge ihrer in Konventionen

6 Der Klappentext der deutschen Übersetzung bringt das auf die plakative, um nicht zu sagen, platte Formel: »Der Messias ist zu Gast bei der Bourgeoisie – und er hat Liebe für alle mitgebracht: geschlechter- und klassenübergreifend.« Das Buch selbst redet nirgends explizit vom »Messias« – und es reduziert seine »Sendung« auch nicht auf das Sexuelle. Pasolini spricht vorsichtig vom »religiöse(n) Einbruch in ein geregeltes Mailänder Familienleben« (7).

und Klassenschranken erstarrten Existenz, aber auch ihrer Sehnsucht nach Selbsttranszendenz und Transformation bewusst und über sich selbst hinaus zu sich selbst geführt. Seine Zuwendung erfahren sie als väterlich-mütterlich und doch ironisch-distanziert. Schon in der Zeit seiner Anwesenheit gibt und entzieht er sich zugleich.

Was an diesem rätselhaften Gast im Vergleich zu Jesus aber gänzlich fehlt, ist das Leiden. Das kann überraschen, hatte Pasolini in *Accattone* doch gerade in einem gesellschaftlich Ausgestoßenen, der an seiner Marginalisierung zugrunde geht, eine Christus-Analogie identifiziert. In *Teorema* hingegen geht es nicht um das Geschick des Gastes, sondern um seine Wirkung auf die Gastgeber.

Diese Wirkung ist nicht eindimensional die eines Heilsbringers. Sein Auftreten irritiert die Beteiligten in ihrem Selbstbild und erschließt ihnen neue Möglichkeitsräume. Nach seinem Verschwinden, in seiner Entzogenheit zeigt sich aber, dass der Aufbruch, den er ausgelöst hat, nicht notwendigerweise konstruktive Konsequenzen hat; bei Odetta, Pietro und Lucia führt er vielmehr geradewegs ins Leere. Auch die radikalisierte Frömmigkeit Emilias wird zwar als Protest gegen die bürgerlich-vernünftige Saturiertheit gewürdigt, macht Emilia aber auch in ihrer bäuerlichen Umgebung zur Außenseiterin und endet in der – von (wenn auch wundertätigen) Tränen begleiteten – totalen Lebensverweigerung. Konstruktiv ist eigentlich nur der Besitzverzicht Paolos, der freilich nicht gefeit ist gegen maliziöse Außenwahrnehmungen (wie die des Journalisten) und zudem eine Existenz der »nackten Füße« in der »Wüste« nach sich zieht, die prekär bleibt, wenngleich sie der Gefangenschaft in den sterilen und ausbeuterischen bürgerlichen Lebensverhältnissen vorzuziehen ist. Wenn man von einem Heilswirken des Gastes sprechen will, dann bestünde dieses darin, dass er den riskanten Aufbruch in die »Wüste« ermöglicht, ohne damit freilich die Verheißung von Gelingen und Glück zu verbinden. Interessanterweise scheint Pasolini der Religion ungeachtet aller »kleinbürgerlichen« Domestizierungen ein Potenzial zuzuschreiben, solche Aufbrüche zu katalysieren.

7. *Teorema* – ein Beitrag zur »Gotteskrise«

Was lässt sich aus dieser gut 50 Jahre alten »Parabel« lernen für den Umgang mit der gegenwärtigen »Gotteskrise«? Ich beschränke mich auf wenige Andeutungen.

Bemerkenswert ist auf jeden Fall, dass Pasolini Religion verortet im Bezugsfeld einer bohrenden Analyse sinnentleerter, in Konvention und Herkunft gefangener und zugleich nach Sinn und Erfüllung sich sehrender Existenz. Religion hat es zu tun mit der Aufdeckung und Überwindung solch einer Leere. Die als Offenbarung verstandene Begegnung mit dem »Fremden« deckt Deformationen auf

und eröffnet zugleich Möglichkeitsräume eines »anderen Lebens«. Die Bedeutung solch einer Offenbarung erschöpft sich bei Pasolini nicht in der theoretischen Erschließung, es geht vielmehr um existenzielle Aufbrüche, zu deren Realisierung es eines Impulses von außen bedarf.

Die Parabel zeigt allerdings auch, dass die Offenbarung das Eingebettetsein in Lebensformen in gefährlicher Weise verunsichern kann. Dass Religion das Leben besser macht, ist keineswegs ausgemacht. Die Epiphanie setzt vieldeutige, konstruktive wie destruktive Lebensperspektiven frei. Religion erzeugt eine Unruhe, die depressiv-resignative Bewusstseinslagen zu erreichen und in Bewegung zu setzen vermag. Diese Veränderung muss aber – auch das macht *Teorema* sichtbar – weder immer dauerhaft und nachhaltig sein noch per se befreiend wirken.

Pasolini plädiert zwar dafür, sich auf das Nicht-Verrechenbare, »Verrückte« einzulassen. Aber er beschreibt sensibel, wie nicht einmal der befreiende Exodus, also der durch die Offenbarung inspirierte Aufbruch »in die Wüste«, alle Zweideutigkeiten hinter sich lässt. Nicht nur kann, wie gezeigt, die Außenwahrnehmung den Aufbruch ins vermeintliche Neue als besonders raffinierten Ausdruck des Verhaftetseins im Alten de- oder re-chiffrieren. Vielmehr eignet dem Aufbruch selbst etwas Vor-läufiges, das sich nicht in innerweltliche Vollendung abbilden lässt. Statt vollmundige Eindeutigkeiten zu erzeugen, macht Religion sprachfähig für das Vieldeutige, Fragile, Riskante von Transformationsdynamiken, ohne diese freilich dadurch zu desavouieren. Kirchliche Glaubenskommunikation könnte sich von Pasolini dazu anregen lassen, diese Spannung nicht zu überspringen, sondern auszuhalten und für eine Lebensdeutung fruchtbar zu machen, die ermutigend und realistisch zugleich ist.