

Christian J. Herz

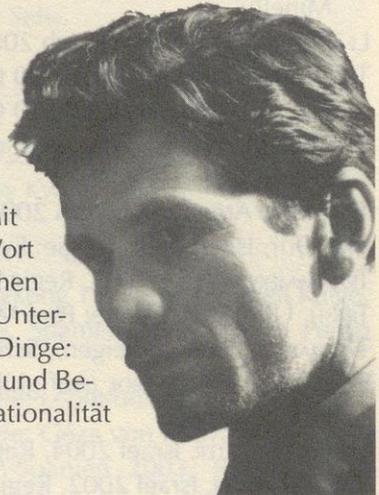
Der Einbruch des Heiligen

„ Pier Paolo Pasolinis *TEOREMA* – GEOMETRIE DER LIEBE ”

»Alles, was mystisch ist, ist realistisch,
und alles, was realistisch ist, ist mystisch.«

Pier Paolo Pasolini

WAS PASSIERT, wenn ein gutaussehender junger Mann plötzlich in eine gutbürgerliche italienische Familie hineintritt? Pasolinis Versuchsordnung in *TEOREMA*¹ ist denkbar einfach, führt jedoch zu hochkomplexen Reaktionen. Mit Absicht greift der Filmtitel das griechische Wort für den mathematischen wie philosophischen Lehrsatz, Theorem, auf und verschränkt im Untertitel *GEOMETRIE DER LIEBE* zwei unvereinbare Dinge: ›Geometrie‹ als Inbegriff des Kalkulierbaren und Berechenbaren, ›Liebe‹ als Paradigma für Irrationalität und Unvorhersehbarkeit.



Die Konstruktion

Pasolini stellt dem Betrachter eine 4-köpfige bourgeoise italienische Familie vor Augen, die in einer topmodernen, reich ausgestatteten Villa lebt. Die Hausangestellte überreicht dem ›pater familias‹ beim Essen ein Telegramm mit der Ankündigung der Ankunft eines Gastes. Der Fremde kommt, Koffer werden geschleppt. Dann sitzt er – wie ein junger Gott – im Gartenstuhl

¹ *TEOREMA* – *GEOMETRIE DER LIEBE*, Italien 1968, Regie und Buch: Pier Paolo Pasolini, Kamera: Giuseppe Ruzzolini, Musik: Wolfgang Amadeus Mozart, Ted Cursen, Ennio Moricone.

und wird von der »Magd« begafft: Die Kamera nimmt die mit einer stramm-sitzenden hellen Hose bekleideten Oberschenkel ins Visier – zentral und leinwandfüllend das sich im Stoff der Hose abzeichnende Gemächt. Seine blauen Augen meditieren über Zeilen von Artur Rimbaud, die Magd rennt, um ihm Zigarettenasche von der Hose zu streichen. Keine Regung des außerordentlich schönen Mannes entgeht ihr. Sie rennt ins Haus hinein und wieder heraus. Fixiert ihn. Rennt wieder hinein, um sich mit Gas umzubringen. Doch er hält sie vom Suizid ab. Sie legt sich schließlich hin und empfängt ihn, nicht ohne ihn vorab um Verzeihung zu bitten.

Für die Nacht steht dem Gast ein Bett im Zimmer des Kunst studierenden Sohnmanns zur Verfügung. Die beiden legen ihre Kleider ab, der Sohn zieht seine Unterhose aber erst unter der Bettdecke aus und die Schlafanzughose an. Die Szene demonstriert in ihrer Situationskomik die Unsicherheit beim Sohn in dieser unerwarteten und unmittelbaren Konfrontation mit dem attraktiven, schönen, nackten Anderen. Mitten in der Nacht steht der Sohn auf, streckt seine Hand aus, berührt den Gast mit seinen Fingern und legt sie auf dessen Schulter. Der Fremde wendet sich ihm zu; »Verzeihung« huscht dem Jüngling über die Lippen, und wenig später zeigt ihm der Gast, was Liebe zwischen zwei Männern bedeutet.

Der Blick des Vaters durch den Türspalt ins Schlafzimmer zeigt die beiden im Bett des Sohnes unter einer Decke schlummern. Dem Vater huscht ein Lächeln über's Gesicht. Am nächsten Morgen betrachten Gast und Sohn auf der Bettkante sitzend einen Ausstellungskatalog mit Bildern von Francis Bacon.

Danach entführt Pasolini den Betrachter ins Grüne: Die Mutter tappt unsicher in der präziösen Gartenvilla umher; Interieur und Aussicht erscheinen ihr uninteressant. Ihre Gedanken hängen ausschließlich bei dem fremden Kerl, der mit nacktem Oberkörper und dem Hund um den See im Wald rennt. Wie er zum Gartenhaus zurückkehrt,



findet er die Frau entkleidet auf den Holzbohlen liegend. Auch sie stammelt »Verzeihung«, und der verschwitzte Schöne legt sich auf sie.

Zurück in der Stadt liegt der Vater krank im Bett und seine Tochter kümmert sich um ihn. Der Gast tritt hinzu, nimmt erst neben dem Vater Platz, dann sieht man ihn kniend im Bett und die Beine des Vaters auf seinen Schultern positioniert. Diese »therapeutische« Handlung bzw. Haltung,² die zweifellos die Stellung bei Analverkehr aufgreift, deutet an, was nach Ge-

² Das Szenenfoto wird bei Thomas Waugh untertitelt mit: »Terence Stamp, the bright-eyed and compassionate sex-angel in Pasolinis Teorema engages sacramental erotic healing of the angst-ridden capitalist paterfamilias.« In: Thomas Waugh, *Gay male eroticism in Photography and Film from Their Beginning to Stonewall*, New York 1996, S. 147.

nesung des Vaters während eines gemeinsamen Ausflugs mit dem Auto an einen See am nebelverhangenen Ufer passieren wird.

Schließlich sitzen Tochter und Gast im Garten zusammen. Auch hier fokussiert die Kamera die enganliegende Hose der damaligen, extrem erotisierenden Mode. Im Zimmer der Tochter umarmen sich die beiden, wobei ihre Blicke stur geradeaus gerichtet sind. Sie gesteht ihm, dass er ihr nun gezeigt habe, was wirklich ein Mann sei, bisher habe sie nur ihren Vater gekannt.³

Wieder beim gemeinsamen Essen tritt die Magd heran und überreicht dem Gast ein Telegramm, welches das Ende seines Aufenthalts ankündigt. Dann schleppt die Hausangestellte die Koffer wieder nach unten, er steigt in ein Auto und braust davon.

Zurückgeworfen in die Welt des Alltags erscheint allen diese leer und hohl. Sie reagieren auf die unterschiedlichsten Arten und Weisen auf diese Leere:

Die Magd rennt von der Familie davon und kehrt in ihr Heimatdorf zurück. In ihrer Trauer um den Verlust fastet sie. Die Dorfbewölkerung beginnt, zu dieser seltsamen Frau zu pilgern. Sie schwebt über dem Dach des trostlosen Gehöfts, wirkt Wunder, aber lässt sich schließlich am Rande der Stadt auf einer Baustelle in der schwarzen Erde vergraben.



Auch der Sohn zieht aus: Er kompensiert den Verlust mit künstlerischen Aktivitäten. Er malt auf Glasflächen und Leinwände – und pisst zuletzt auf eine ganz blau bemalte Leinwand.

Die Mutter sucht in der Stadt nach dem Mann. Da sie ihn nicht findet, nimmt sie sich andere junge Männer, die im Hotel und auch neben einer Kirche auf dem Land im Entwässerungsgraben über sie steigen.

Die Tochter verfällt in absolute Introspektion, verliert völlig den Kontakt zur Außenwelt und wird schließlich in die Psychiatrie eingeliefert.

Und der Vater fährt mit dem Auto über den leeren Betriebshof seiner Firma, sieht in seinem Unternehmerdasein keinen Sinn mehr, spaziert durch den Bahnhof und seine Blicke bleiben an den prall gefüllten Hosen der Stricher hängen. Umgeben von Reisenden entkleidet er sich – Pasolini lässt ihn nackt und laut schreiend über die Aschewüste des Ätna rennen.

³ Dass der Betrachter zwangsläufig an ein inzestuöses Verhältnis zwischen Vater und Tochter denkt, scheint mir von Pasolini beabsichtigt.

Die Begegnung mit dem Authentischen

Pasolinis Film verfährt wie eine ›Explosionszeichnung‹: Die geometrische Konstruktion der sechs handelnden Personen, die Vektoren und Verbindungslinien des familiären Pentagramms auf ihre gemeinsame Mitte hin, ihrem Gast, werden Stück für Stück dargestellt, analysiert und diskutiert. Eine Gesamtbetrachtung findet allein beim gemeinsamen Essen, dem Gastmahl sowie beim Abschied des Besuchers statt.



Mit der Verfilmung seines Romans *Teorema oder Die nackten Füße*⁴ demonstriert Pasolini den Einbruch des ›Fremden‹, ›Anderen‹, ja ›Heiligen‹ in die kapitalistisch-materialistische, aber sinnentleerte Welt der Moderne. Er schreibt selbst über seine Versuchsanordnung: »Wenn ein junger Gott, Dionysos oder Jehovah, eine bürgerliche Familie besuchen würde, was würde dann passieren? Dieser Besuch sprengt alles, was die Bürger über sich selbst wissen, in die Luft; dieser Gast ist gekommen, um zu zerstören. Die Authentizität, um einen alten Ausdruck zu gebrauchen, zerstört die Inauthentizität. Nachdem der Gast gegangen ist, findet sich jeder mit dem Bewußtsein seiner Inauthentizität wieder...«⁵ Der Fremde führt durch sein unheimlich authentisches Wesen, seine unmittelbare und direkte physische Präsenz die Fassade des Reichtums, der gutbürgerlichen Bildung, des bourgeois Establishments, des gesellschaftskompatiblen Habitus ad absurdum. Der ›Einbruch des Heiligen‹ zwingt die in ihren Normen und Konventionen Gefangenen mit einer übernatürlichen Kraft, das Innerste ihrer selbst zu offenbaren. Sie sehen sich genötigt, zuerst um Vergebung zu flehen: »Ich bin nicht würdig...«⁶ Der liebende Blick des Anderen, der sie alle – in diesem Experiment – so annimmt, wie sie sind, vorbehaltlos, bedingungslos, ungeachtet der gesellschaftlichen Akzeptanz, egal welchen Geschlechts, welcher sexuellen Identität oder Orientierung, evoziert in ihnen den *unbedingten* Wunsch, von ihm geliebt zu werden und sich ihm hinzugeben, mit Haut und Haar, ganz und gar seinen Leib zu empfangen. Durch diese ›Kommunion‹ ändert sich etwas in ihnen: Sie finden zu sich selbst, zu ihren innersten – gerade auch sexuellen – Sehnsüchten und Wünschen. Die Wahrhaftigkeit, ihre *wirkliche* Realität, ja ihre Erlösung währt so lange der Heilige in ihrer Mitte weilt, mit ihnen Gast-Mahl hält.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Mailand 1968; ders., *Teorema oder die nackten Füße*, deutsch von Heinz Riedt, München 1969.

⁵ Landeshauptstadt München, Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, Programmheft September 2005-Februar 2006, S. 60.

⁶ Vgl. Michael Brinkschröder, Schwuler Midrasch # 5, in: WeStH 9 (Heft 4/2002), S. 438f.: »Herr, bemühe dich nicht! Denn ich bin es nicht wert, dass du mein Haus betrittst. Deshalb habe ich mich auch nicht für würdig gehalten, selbst zu dir zu kommen. Sprich nur ein Wort, dann muss mein Knabe gesund werden.« Lk 7,6f.

Die Abreise des Gastes, der Verlust des Heiligen zwingt sie wieder in ihre nun umso trostlosere unauthentische Scheinrealität: In den Räumen und an den Orten der Begegnung mit *Ihm* versuchen die Verlassenen, die Erinnerung an Ihn zurückzurufen. Das gelingt nicht und so treten Ersatzhandlungen an seine Stelle: bei Vater wie Mutter der Verkehr mit anderen x-beliebigen jungen Männern; die Magd verfällt in religiösen Wahn und die Tochter versinkt in absoluter Introspektion. Lediglich beim Sohn kann der Betrachter des Experiments eine (gesellschaftlich auch anerkannte) Form der Sublimation der Verlusterfahrung entdecken: das Bepinseln von Glasflächen, diese übereinander zu legen, den Schattenwurf zu betrachten und sich von daher inspirieren zu lassen. Damit versinnbildlicht Pasolini, was er selbst betreibt: Formen und Körper auf Celluloid zu bannen und mit dessen Schattenwurf, der Filmprojektion, beim Betrachter ein Nachdenken auszulösen.

Chance oder Gefahr?

Der Einbruch der (homo)sexuellen Präsenz, zentralperspektivisch von Pasolini immer wieder überdeutlich ins Bild gerückt, ist eine ›Gefahr für Ehe und Familie‹ – nicht jedoch in dem Sinn, wie es die Kirche permanent verstanden wissen will.⁷ Sicher, bei oberflächlicher Betrachtung scheint diese Familie daran zu zerbrechen, dass es der junge Mann, vom Phänotyp Amerikaner (dargestellt von Terence Stamp), mit jedem und jeder treibt. Das Theorem ist in seiner inhärenten Logik und Tiefendimension bestechend: konfrontiere Menschen mit bedingungsloser, göttlicher Liebe, so bleibt nichts wie es war. Hatten gesellschaftliche, religiöse Normen vor dieser Konfrontation eine wahrhaftige Existenz dieser Familienmitglieder unter Verschluss gehalten, führt die Begegnung mit dem Heiligen zu einer Eruption, welche nicht mehr zu kontrollieren ist. Und versteht es das Individuum nicht, die in dieser Begegnung empfangene Liebe und Zuwendung zu transformieren, ins eigene Wesen zu integrieren, die Unwahrhaftigkeit hinter sich zu lassen, umzukehren und einen neuen Weg zu beschreiten, also Metanoia im besten Sinn, dann wird es weiterhin in einer leeren Wüste wandeln – und von der Glut der Liebe nur die heiße Asche unter den nackten Fußsohlen spüren.

Zum Autor *Christian J. Herz* siehe die Autorennotiz zum Beitrag »Sterben auf Zukunft«, S. 73 dieser WeSTh-Ausgabe.

⁷ Zwar fand 1968 die Uraufführung von *Teorema* auf der Biennale von Venedig statt, doch wurde die weitere Aufführung durch den Vatikan aufgrund eines Verbots wegen Obszönität verboten und erst später freigegeben. Vgl. Bernhard Schwenk, Michael Semff (Hg.), P.P.P. Pier Paolo Pasolini und der Tod, München 2005 (Ausstellungskatalog zur Retrospektive in der Pinakothek der Moderne), o. S. [S. 9]. Aus demselben Sammelband stammen die Szenenbilder und das Porträt Pasolinis (S. 51, 95, 113).