

//Auszüge aus Buch Hans Ulrich Reck, Pasolini (Reihe directed by, München: Fink Verlag 2010) für Realismusseminar Leder/ Reck WS 13-14, bes VL 1 vom 21. Oktober 2013//

aus dem Kapitel: *Das Kino, die Filme, die Bilder und die Zeichen*

In einem in den 'Ketzenerfahrungen' abgedruckten Aufsatz 'Das Ende der Avantgarde' gibt sich Pasolini in einer Art theoretisierendem Selbstgespräch Rechenschaft über den so interessanten Wechsel der Medien. (...) **"Kurz gesagt: das Gefühl, mit der Technik des Romans nicht mehr schreiben zu können, hatte sich mir – durch eine Art unbewusste Selbsttherapie – sogleich in die Lust verwandelt, eine andere Technik zu verwenden, nämlich die des Films. Wichtig war mir, weder untätig zu verharren noch negativ tätig zu werden. Zwischen meinem Verzicht auf den Roman und meiner Entscheidung für das Kino gab es keinen 'Bruch in der Kontinuität'. Ich nahm es wie einen Wechsel der Technik. Aber war es das wirklich? War es nicht vielmehr Verzicht auf eine Sprache für eine andere? Verzicht auf das verdammte Italien für ein – nun ja: wenigstens transnationales Italien? Die alte grimmige Lust, die italienische Staatsbürgerschaft aufzugeben? (Um dann aber welche andere anzunehmen?). Doch im Grunde war es nicht einmal das. Nein, im Grunde ging es mir nicht um die Aneignung einer neuen Sprache. Als ich Filme zu machen begann, lebte ich endlich im Einklang mit meiner Philosophie. Das war es!"**

'Leben als Schrift' – Zur Wirklichkeit des Kinos

Pasolini hat keine Semiotik des Films im eigentlichen Sinne entwickelt. Er konnte kein Interesse an Semiotik als einer Fachwissenschaft aufbringen, die sich den Problemen der Klassifikation, der Existenzweise, Geltung und

Modalität von Zeichen in Zeichenprozessen widmet, also eine formale Theorie des Zeichengebrauchs anstrebt. In der Theoriesammlung 'Ketzererfahrungen' findet sich eine polemische Auseinandersetzung mit Umberto Eco, der ihm immer 'semiotische Naivität' vorgeworfen hat. (...)

– linguistisch-sprachhistorischen Untersuchung der Regionaldialekte und der Volksweisen, Legenden, Erzählungen, der Idiome und Idiolekte bis Mitte der 1950er Jahre Pasolini sich auch mit dem Begriffs-Apparat der Semiotik vertraut gemacht hat.

– Schlüssel-Essay 'Das 'Kino der Poesie"' darauf hin, dass man eine Diskussion über die Ausdrucksmöglichkeiten des Films, zumal der sprachlichen, nicht führen kann ohne Verwendung und Kenntnis der semiotischen Terminologie. Allerdings hatte er keine systematischen Interessen in irgendeinem wissenschaftlichen Sinne.

Wie in diesem Buch bereits ausgeführt, entwickelte Pasolini kinematographische Kenntnisse zunächst in aller Ausführlichkeit als Drehbuchschreiber und am Set

– Wahrhaftigkeit des menschlichen Ausdrucks, des Sprechens, der Gesten, der Dialekte, Eigenheiten, der Motive, Intensitäten, Dramaturgien und Szenographien des lebendigen Handelns. Die Besonderheiten der Lebensweise schienen sich ihm nicht in Zeichen auszudrücken in dem Sinne, als ob sie von einem inneren Kern in eine Zeichen-Gestalt hinein verlagert, also transportiert werden würden. Vielmehr eröffnete sich ihm das Wahre im Klang der sprachlich und gestisch vermittelten Bildhaftigkeit intensiven Ausdrucks direkt und unverstellt als wirklich.

Zeichen waren für ihn nichts anderes als der physiognomische Ausdruck, den

eine Natur als Zeichenkraft selber findet.

– Also real existierend lange vor und unterhalb menschlicher oder interpretatorischer, sprachlich vermittelter Bezeichnung von natürlichen Objekten durch deutende Subjekte gibt es Natur nicht ohne die Differenzkraft, die als Zeichen erscheint. Genau dieses hat Pasolini in den Poemen, den Landschaften, der Physiognomik und Gestik, dem Sprechen und Handeln der Menschen interessiert.

– Seien dies Skizzen, gemalte Bilder, Gedichte, Erzählungen, Porträts, Romane oder eben Filme: immer erscheint ihm das, was innerhalb der Kunstform als zeichenhaft bedeutsames erscheint, nicht als Kraft nominalistischer Virtuosität, nicht als Triumph eines artifiziellen Bezeichnens, nicht als Ausdruck von menschlichem Zeichenhandeln, sondern – pathetisch gesagt – als Wunder der Natur.

– gegen platten Naturalismus, irrealen Formalismus und vor allem eine mittlerweile erstarrte avantgardistische Haltung richtet. Er bemüht sich um eine formal komplexe, zugleich immer wirklichkeitsgesättigte Sprache in allen von ihm gepflegten Gattungen und Sparten. Für ihn ist die Wahrheit des Darstellbaren von der Intensität des Erlebten nicht zu trennen. **Das heißt, die innerhalb der Interpretation sich abspielenden Beziehungen zwischen dem formal-strukturellen und dem bedeutsam-bezeichnenden Element der Zeichenfunktionen, erscheinen bei Pasolini als eine innerhalb der Wirklichkeit sich ausformende Kraft.** Das gilt für die wahrgenommene erste, aber auch die lebendige menschliche Natur. **Pasolini lässt eine Entgegensetzung von angeblich erster, reiner oder wahrer Natürlichkeit und einer zweiten, artifiziellen Natur innerhalb der Sphäre menschlicher Belange nicht zu.**

Es gibt keinen prinzipiellen, sondern nur einen aspektualen Unterschied zwischen Wirklichem und Zeichenhaftem, also zwischen Natur und Artefakt. Eben deshalb erscheint ihm die kinematographische Apparatur nicht nur als eine Technik und Mythos beispielhaft verbindende, nicht nur als eine Art generative Alchemie der entfalteten Artefakte, sondern auch als Ausdrucksmöglichkeit des Wirklichen.

– Pasolini war zugleich einer der wenigen, der in den 60er und 70er Jahren dem modischen linguistischen Reduktionismus widersprochen hat.

Nicht die Sprache der Zeichen bestimmt die Ausdrucksmodelle der filmischen Codes, sondern die 'Schrift des Lebens'.

– Der Realismus der filmischen Schrift bei Pasolini ist als ganze dem Konventionalismus der Zeichensysteme und der linguistischen Reduktion des Visuellen auf Sprache entgegengesetzt. Pasolinis semiotische **Theorie von der wirklichkeitsmächtigen Sprache des Films ist eine Filmästhetik, die sich dem Vitalismus verschrieben hat, welcher nie Transformation in Zeichen-Beziehungen anerkennt.**

– während der Arbeit am 'Empirismo eretico' stattfindende Beschäftigung mit der Alchemie Carl Gustav Jungs und den magischen Kulturtechniken aus der Sicht Mircea Eliades verständlich als eine wesentliche Prägung der eigenen Auffassung. Dieser zufolge kann der Film gleichgesetzt werden mit der noch verborgenen Schrift des Lebens. Wie dieses wird er – und es in ihm und durch ihn – sichtbar, lebendig, errettet in einer utopischen Bewegung.

– Ausdruck des Filmischen als einer technischen Alchemie. Die Art und Weise, wie Pasolini gefilmt hat, nicht selten selber die Kamera bedienend, um ein dichtes, intensives, reales Geschehen zwischen Menschen, das szenographisch

angelegt und durch wirkliches Zusammenwirken, nicht durch Anweisungen, erzeugt war, entspricht dem.

– Pasolinis Filmästhetik kann deshalb, so Norbert M. Schmitz, als vielleicht 'prominenteste Schrifttheorie' der Filmgeschichte angesehen werden, als eine von entfesseltem Realismus geprägte Position, die den sprachlich konventionalisierten Zeichensystemen diametral entgegengesetzt ist, "eine utopische Ästhetik, die den Film fast gleichsetzt mit einer Schrift des Lebens selbst, dessen verborgenste Qualitäten erst durch sie sichtbar, offenbart und errettet werden sollten."

– die Ausdruckskraft der Bilder ist ein lebendig Reales, das sich gerade nicht am Kommunizieren-Wollen, sondern an der Intensität der Erfahrungsmöglichkeiten bemisst.

– Es sind die mimischen Zeichen des Ausdrucks, die Pasolini bevorzugt und als kohärentes Medium menschlichen Ausdrucks veranschaulicht. Hierin prägt sich maßgeblich die **Auffassung von der schöpferischen 'freien indirekten Rede' aus, die für Gilles Deleuze so aufschlussreich seine Filmanalysen orientieren wird.** Wenn gerade der Film und die in ihm agierenden Menschen solches leisten können, darf man sich das in generellerer Hinsicht verdeutlichen. 'Indirekte Rede' referiert oft ein bereits Erzähltes als eine lebendig gegenwärtige Erzählung und ist deshalb der rhetorischen und linguistischen Konvention nach nicht 'frei', wie eben direkte Rede. Indirekte Rede ist ein Kernstück oraler Kulturen: man berichtet über dieses und jenes und vor allem, was dieser oder jene über dieses oder jenes gesagt habe. Die Welt des Gerüchts ist hier am Werk und bewährt als sozietätsbildende und -bindende mediale Technik. **Frei ist indirekte Rede dann, wenn Zeiten ineinander geschoben, substituiert, sprunghaft assoziiert werden.**

Pasolini ist seit den **Friulaner Jahren** mit dieser Sprache vertraut. **Sie wird von Bauern gesprochen und ist für Menschen typisch, die sich in der mythischen Kreiszeit archaischer Gleichförmigkeiten zurechtfinden.** Es bedarf dazu eines ganz besonderen, **mündlich geschulten Gedächtnisses**, das eben durch Erzählungen verfestigt und stetig bereichert, zuweilen auch erheblich modifiziert wird.

– Die Erzählungen binden sich an Orte. Sie werden wieder-erzählt und regenerieren die Kraft solcher intakter Ortsfindungen. **Entscheidend ist, dass diese Rede keiner kausalen oder chronologischen Ordnung folgt. Es sind weite Bögen möglich, die sich dem Bestand eines Clans oder einer Familie eher verschreiben als der chronologischen Ordnung einer aktionsgerecht rekonstruierten Historie. Weder das Kausalitäts- noch das Identitätsprinzip sind maßgeblich.**

Es handelt sich um ein Vermögen der Assoziationen, der in der lebendigen Bewegung sich entfaltenden Metaphorik und einer Art von Montage, die in der Tat durch Intensitätsbeziehungen eine filmische ist, die nicht in den üblichen rhetorischen Theorien der Montage von Gleichzeitigkeit, Ähnlichkeit, Kategorienwechselln (Metonymie, Kontiguität) etc. aufgeht.

– Pasolini erörtert die freie indirekte Rede als ein "Eintauchen des Autors in die Seele seiner Figur", indem er Beispiele aus der Literatur von Dante bis zum Naturalismus des 19. Jahrhunderts erwähnt und die rhetorischer Figur sowohl für den Film wie für Literatur erläutert. Beide Male geht es um die **'Sprache der Poesie'**, diese sei nichts anderes, besonders im Film, als die **freie indirekte Rede.**

– Technisch entspricht deshalb der direkten Rede im Film die 'subjektive Perspektive', die der Autor wählt, visuelle, als Kamerabewegung, Bild-

Kadrierung, Ausschnittstechnik, aber auch als kommentierende Stimme aus dem off wirkende Ausdrucksweisen. In der direkten Rede tritt der Autor hinter seine Figuren zurück. Es sprechen die Figuren, auch wenn sie dies im Namen des Autors, also gleichsam in auktorialen 'Anführungszeichen' tun.

Die 'indirekte freie subjektive Perspektive', in welche Pasolini für den Film die freie indirekte Rede übersetzt, ist unfähig zu einer abstrakten und theoretischen Dimension,

– Das Kino der Poesie mündet also nicht in eine semiotisch gestützte Poetologie, sondern in eine handlungsbezogene Reflexion des je situativen Zusammenarbeitens von Regisseur und Figuren.

Pasolini folgert für das Verhältnis von Regisseur/ Autor und Figur/ Akteur im Sinne einer Akteurstheorie: "**Auf einem potentiellen gemeinsamen linguistischen Niveau, das auf den 'Blicken' auf die Dinge basierte, wäre also praktisch der Unterschied, den ein Regisseur zwischen sich und seiner Figur machen könnte, ein psychologischer und sozialer. *Aber kein linguistischer.* Jede naturalistische Mimesis einer Sprache, des hypothetischen 'Blicks' eines anderen auf die Realität, ist ihm also absolut verwehrt. Wenn er sich daher in eine seiner Figuren hineinversetzt und durch sie die Geschichte erzählt oder die Welt darstellt, kann er sich nicht jenes Großartigen, von Natur differenzierenden Instrumentes bedienen, das die Sprache ist. *Seine Tätigkeit kann keine linguistische sein, sondern nur eine stilistische.*"** Pasolini erläutert die Technik der rhetorischen Figuren zunächst mit Beispielen aus der Literatur, um dann zu filmischen weiterzugehen. Er analysiert Michelangelo Antonionis 'Deserto rosso' (1964), Bernardo Bertoluccis 'Prima della rivoluzione' (1964) sowie Szenen aus Godard, Bergmann, Chaplin und weiteren.

– "Das wesentliche Kennzeichen der 'indirekten freien subjektiven Perspektive' besteht also darin, dass sie keine linguistische, sondern eine stilistische ist. Sie kann daher definiert werden als ein innerer Monolog ohne dessen explizit begriffliche und abstrakt-philosophische Dimension. Das hat wenigstens theoretisch zur Folge, dass die 'indirekte freie subjektive Perspektive' im Film sehr differenzierte stilistische Möglichkeiten mit sich bringt; dass sie sogar die durch die traditionelle Erzählkonvention unterdrückten Ausdrucksmöglichkeiten in einer Art von Rückkehr zu den Ursprüngen freisetzt; dass sie schließlich durch die technischen Mittel des Mediums zur originären onirischen, barbarischen, irregulären, aggressiven, visionären Qualität des Films zurückfindet. Kurz, es ist die 'indirekte freie subjektive Perspektive', die die mögliche Tradition einer 'technischen Sprache der Poesie' im Film begründet."

– Als freie indirekte Rede kann man sich auf diesem Hintergrund, die Figur weiterspinnend, Vermutungen, Assoziationen und weiteres in der Zeitform einer stattgefunden habenden Zukunft vorstellen oder einer als unvollendet gedachten Vergangenheit. – Film als "... eine Sprache, die dazu zwingt, den Begriff der Sprache zu erweitern. Es ist kein willkürliches, konventionelles System."

Pasolini führt weiter zur Tatsache aus, dass es im Falle des Films kein solches willkürliches symbolisches System artifiziiell entwickelter und akzeptierter Zeichen gibt: "Es hat keine künstliche Tastatur, auf der man die Zeichen anschlägt wie Pawlowsche Klingeln: Zeichen, die die Wirklichkeit evozieren, wie ein bestimmtes Klingelsignal den Käse vor den Augen der Maus erscheinen und ihr das Wasser im Mund zusammenlaufen lässt. Das Kino evoziert die Wirklichkeit nicht wie die literarische Sprache, es kopiert die Wirklichkeit nicht wie die Malerei, es mimt die Wirklichkeit nicht wie das Theater. Das Kino reproduziert die Wirklichkeit: in Bild

**und Ton! Und was tut das Kino, wenn es die Wirklichkeit reproduziert?
Das Kino drückt die Wirklichkeit mit der Wirklichkeit aus."**

– Genau das sei die Eigenschaft von Kino: Mittendrin zu stehen in der Wirklichkeit. Das entspricht aber nicht den poetischen Auffassungen vom Realismus oder den semiotischen vom Realen des Referenten, die Theoretiker wie Nelson Goodman und Umberto Eco als ontologische Suggestionen zurückgewiesen haben. Es geht überhaupt nicht um den seit den 1920er Jahren vor allem auch politisch aufgeladenen 'Realismus der Künste', sondern es geht um die Semiose des Realen als und durch Medien wie Kinematographie, Bilder, Gesten. Es geht nicht um den Naturalismus der filmischen Darstellung im Kino, sondern um die kinematographischen Eigenschaften der Natur als Natur selber. Pasolini verdeutlicht, unmissverständlich: **"In jedem Moment ist die Wirklichkeit 'Kino in Natura'; es fehlt nur eine Kamera, um sie zu reproduzieren, das heißt sie zu schreiben durch die Reproduktion dessen, was sie ist. Kino ist also virtuell eine unendliche 'Einstellungssequenz': unendlich wie die Wirklichkeit, die von einer unsichtbaren Kamera reproduziert werden kann."** Dieser unendlichen Einstellungssequenz entspricht die orale Fähigkeit der indirekten Rede und ihrer freien Verbindungen mit allen möglichen memorierbaren oder spekulativ verbindbaren Elementen.

– **"Doch was ist Präsenz? Es ist – nun ja: etwas, das durch sich selber spricht. Eine Sprache. Die Wirklichkeit ist eine Sprache, eine langage. Nicht die 'Semiologie des Films', die Semiologie der Wirklichkeit gilt es zu entwickeln!"** Es ist also stets die Wirklichkeit, die sich selber ausdrückt. Und zwar 'in actu', im Vollzug von Handlungen, in dynamischen Prozessen eines Werdens. Das Kino ist die Form, in welcher das Wirkliche als Schrift oder Sprache deshalb 'zu sich kommt', weil es als Medium visuellen Wandels die Metamorphosen einer substantiierten Natur zum Ausdruck zu bringen vermag.

– Es geht ihm, wie **Norbert M. Schmitz** ausführt, "um die ästhetisch motivierte Behauptung einer ursprünglichen Zeichenwelt des Lebens als Kontrast zu den ideologisch kontaminierten Zeichen der konsumistischen Gegenwart. Diese Anthropologie ist historisch und ahistorisch zugleich. Die Veränderung des Zeichenstatus durch die Moderne ist monumental. Pasolinis Naturalismus kippt in dessen historischer Umkehrung und Vernichtung, die Zeichenformen der Gegenwart sind Teil einer Wende von anthropologischer Dimension. Sein emphatischer 'Authentizismus', mit dem er das Wirkliche und das Kino zusammenschließt, ist also eine ästhetische Strategie, ein Programm zur künstlerischen Produktion vom Ende ihrer, man möchte sagen 'unschuldigen' Möglichkeit her. Seine semiotischen Überlegungen sind also kaum als allgemeine Theorie filmischer Zeichen zu beurteilen, noch nicht einmal als angemessene Theorie der Formen einer künstlerischen Poetik des Kinos, sondern vor allem als Stilistik seiner Ästhetik als Beschreibung einer Veränderung der Schrift, des Lebens, der Zeichen selbst, die letztlich für sämtliche Medien mit denen er arbeitet, auf einer allgemeinsten abstrakten Ebene Gültigkeit beansprucht."

– Das Problem der Sprache ist immer ein politisches.

aus dem Kapitel: *Arbeitsweise: Film und Kino als kinematographische Untersuchungen zu einer Semiotik des Realen*

Der Filmer und die Filmtheorie

Pasolinis Auffassung vom Film, dem Wesen des Kinematographischen wie dem Erleben im Kino ist, dass es sich stets um Filme über das Filmen als Schreiben des Realen handelt. Der Film ist nicht Darstellung von Wirklichem durch Symbole oder imaginäre Vermittlungen. Der Film ist Sprache der

Wirklichkeit, eine erste, keine zweite oder abgeleitete Realität. Dies entspricht nicht einer symbolisch mediatisierten Auffassung vom Realen, sondern von dessen Wirklichkeit als Kinematographie und umgekehrt. Das erklärt auch Pasolinis Vorliebe für Laien und den Standpunkt, dass die autonome und unvermeidliche Realität des Spielens stets aus einem Eigenen erfolge. Es gibt keine Schauspieler, außer denen, die, wie im Leben, sich selber darstellen, indem sie sich zeigen. Darstellung ist immer Zeigen von Realität. Da man das Eigene nicht spielen, sondern nur zeigen kann und alles Spielen ein solches Eigenes benötigt und voraussetzt, kann man Wirklichkeit ebenfalls nur zeigen, nicht aber darstellen oder symbolisieren. Entscheidend hierfür ist eben nicht 'Schauspielführung', sondern ein Engagement, eine Präsenz, die die technische Apparatur beiläufig und unsichtbar werden lässt, sie entmystifiziert, jedenfalls banalisiert.

Wir erinnern und wiederholen: Der Film ist die internationale Sprache schlechthin.)

Es gibt hierzu auch eine politische Dimension: Der kinematographische Apparat – meint: der Film im Verbund mit den Kinos – stellt eben nicht dar, sondern 'zeigt', aber nicht ein anderes, sondern das, was im Zeigen als das Gezeigte geschaffen wird. So wie die Zeichen immer auch stoffliche Kräfte im Realen sind, so bewirken Filme, Kinematographie und Kinos eine Modifikation der Wirklichkeit.

Erinnern wir uns weiter: Pasolinis poetisches Projekt im Friaul setzte nicht auf Rückbesinnung und regionale Authentizität. Er hatte ein anderes Verständnis vom 'Echten' im Sinne. Er zielte auf ein wahres Authentisches, das sich nur aus der Transformation der naiven und vereinfachenden Codes des Folkloristischen ergibt. Pasolinis Sprache ist eine der Zivilisierung und Artifzialisierung des primären Vorliegenden. Eben in solcher Transformation besteht das Poetische.

Erst die Zivilisationssprache 'rettet' den Zauber des Archaischen, steht also in deren Dienst. Die friulanische Sprache und die gesamte Kultur des Friaul münden ebenso wie die rätoromanischen Sprachen und viele italienische Regionaldialekte nicht als regionalistische Behauptungen in eine 'wahre Identität'. Pasolini macht etwas anderes. Die hochkulturelle Formulierung der Eigenheiten des Archaischen bedingt Umformung, stetige Dynamisierung. Die Codes sind nicht stabil, sondern durchdringen sich. (...)

Die 'Verwirklichung des Wirklichen' mit den Mitteln der Improvisation und der je entfesselten poetischen Kraft der Situationen kennzeichnet den Kern. Es handelt sich hier im Übrigen offensichtlich um eine weitere Umschreibung der These von der 'ersten, natürlichen Sprache des Films als einer Sprache des Wirklichen selbst'.

Zitat: Drei Antworten auf drei Fragen an den Cineasten 1970

Welche Funktionen schreiben Sie dem Cineasten in der heutigen Gesellschaft zu?

Pasolini: Die Funktion des Cineasten in der heutigen Gesellschaft ist diejenige, bis ins letzte Cineast zu sein. Die Funktion des Cineasten besteht in seiner Strenge; und seine Strenge ist formal. Der Cineast, der sich einbildet, das Kino sei Aktion, kommt dazu, Propaganda, Pädagogik oder Kommerz zu machen. Das Kino ist immer politisch. Aber wenn der Cineast direkte Politik machen will, soll er verzichten, Filme zu drehen. Oder dann soll er klar zugeben, dass er auf seine Strenge verzichtet, um einen Kompromiss einzugehen, den nur der Eifer rechtfertigt.

Ist es möglich, die von Ihnen umschriebene Funktion des Cineasten innerhalb der bestehenden Struktur des Filmmarktes auszuüben, oder muss man andere Wege suchen?

Pasolini: In den finstersten Augenblicken der feudalen oder monarchistischen Herrschaft wurden die großartigsten romanischen Kirchen gebaut. In den finstersten Augenblicken der kapitalistischen Herrschaft kann man großartige Filme machen, so wie die großartigsten Gedichte geschrieben wurden. Leider könnte man nicht einen 'großartigen' Film über die Polizei, das Richteramt, die Armee oder die Kirche drehen: Die Gründe dafür sind objektiv. Also besteht auch für den strengsten aller Cineasten das Bedürfnis, andere Wege zu suchen – revolutionäre Wege – um für sich eine vollständigere und realere Freiheit zu erreichen.

Der 'Neue Film' teilt sich stets in einer neuen Sprache mit, die oft hohe Anforderungen an das Erfassungsvermögen des Zuschauers stellt. Besteht hierin nicht eine Gefahr, dass dieser Film elitär wird?

Pasolini: Filme für eine Elite zu drehen (die neuen Eliten, die sich in Europa in den vergangenen Jahren gebildet haben), ist nicht ein Risiko, sondern eine Pflicht. Die wahre Antidemokratie ist die Massenkultur: Ein Autor ist also demokratisch, wenn er sich weigert, für die Massenkultur zu arbeiten, und wenn er sich 'absondert', indem er für Menschen aus Fleisch und Blut arbeitet.

(die Fragen stellte Robert Schär)

*(Quelle: Pier Paolo Pasolini, Cinema 2/76, Zürich, Juli 1976,
S. 17 f.)*