

Ester Saletta (Bergamo, Italien)

### **Pasolinis und Jelineks literarische Auseinandersetzung mit der Körpersprache.**

Von einem historisch-kulturellen Gesichtspunkt aus sind Körperlichkeit und ihre performative Lesbarkeit, d.h. ihre kommunikative Kraft nicht bloß ein Thema der letzten Jahrzehnte, wie man mit Blick auf die zahlreichen Untersuchungen im Bereich der Cultural-Studies, die seit den Achtzigerjahren besonders in den USA das literarische Panorama bevölkern, meinen könnte. Man darf nämlich nicht vergessen, dass neben den jüngeren gender-orientierten, hermeneutischen, genau auf die kommunikative Funktion des KÖRPERS und seiner zeichenhaften Verbindung mit dem WORT gerichteten Zugängen<sup>1</sup> auch die älteren Untersuchungen zum Thema Physiognomie zu finden sind. Diese konzentrierten sich z.B. auf den Versuch, der augenscheinlichen Statik eines Bildwerks den Wert eines bewegten Leibes zukommen zu lassen. Das passiert insbesondere im Bereich der bildenden Künste, etwa der Plastik, wo das Kunstwerk die kommunikative Kraft besitzt, zum Betrachter durch eine rhythmische Harmonie der Formen zu „sprechen“<sup>2</sup>. Es handelt sich um eine Art ritueller Gestik, deren expressive physische „Sprache“ die Einheit des Binoms KÖRPER-WORT künstlerisch konkret werden lässt, nicht nur als bildnerische, sondern eben auch als kommunikative Form. Etwas von dieser Doppelnatur findet sich schon im Johannes-Evangelium – „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt“ (Joh. 1, 14) – auch wenn dieser Satz bei einer partiellen Darstellung des Körper-Wort-Motivs bleibt, weil er nur vom Inkarnationsprozess des Wortes spricht, ohne dessen Dynamik und zeichenhaften Wert zu erklären. Der Bezug zuerst auf Studien über die Physiognomie und dann auf den zum kommunikativen Akt gewandelten *Leib Christi* könnte als ein paradoxer, ja absurder Beginn für eine vergleichende Textanalyse bei Pier Paolo Pasolini und Elfriede Jelinek erscheinen. Dies aber dann nicht mehr, wenn man an die vielen verschiedenen thematischen Affinitäten und an die Schreibtechniken denkt, die beide Autoren in ihrem literarischen Schaffen verwendeten, um Literatur zum Schauplatz einer Verwandlung zu machen, in der das Wort einen „Körper gewinnt“. Um den literarischen Vergleich dieser beiden Autoren zu

---

<sup>1</sup> Ich beziehe mich v.a. auf die Untersuchungen zu Körper und Wort von Judith Butler, gesammelt in *Bodies that matter* (1993) und *Undoing Gender* (2004), von Michail Bachtin, (nach der ital. Ausgabe: *Linguaggio e scrittura*, 2003), von Andrea Rinnert in *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft* (2001) und von Marco Antonio Mazzocchi in *Corpi che parlano* (2005).

<sup>2</sup> Als Studie zur Physiognomie in diesem Sinn einer kommunikativen Gestik in der bildenden Kunst und Literatur des deutschsprachigen Raumes siehe Elena Agazzi, *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*. Milano: Jaca Book 2000. Vgl. auch meinen Aufsatz „Lessings *Laokoon* und *Eichendorfs Marmorbild*: zwei Beispiele einer künstlerisch-literarischen Sprache auf der Grenze zwischen Bildhauerei und Literatur.“ In: *Le texte littéraire et les arts dans l'espace germanophone: une correspondance des langages?* Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006, S. 69-77.

ermöglichen, muss man die Aufmerksamkeit auf die genaue Verwendung des Wortes „corpo“/ „Körper“ in ihrer Literatur-, Bühnen- und Filmproduktion richten. Interessant ist hier zudem die Unterscheidung, wie sie etwa das Deutsche zwischen *Körper* und *Leib* treffen kann: Das erste Wort meint in erster Linie unbeseelte Materie, ein diskursives Mittel<sup>3</sup>, das zweite hingegen geradezu in cartesianischem Sinn etwas Belebtes, Beseeltes. Gerade im Licht dieser doppelten Möglichkeit kann klar werden, warum Pasolini und Jelinek, einerseits Kulturikonen des Kollektivdenkens und der Massenmedien-Welten, andererseits Idole der von der medialen beeinflussten literarischen Imagination der Bevölkerung sind. In beiden Fällen erscheinen sie als ideologische Antithese zum Panorama der audiovisuellen und linguistischen Modetendenzen der modernen Gesellschaft, indem sie dem massivsten Ausdruck der Massengesellschaft, d.h. dem Körper, eine neue Sprachvalenz einschreiben, die auch an physiognomisch, biblisch oder eben auch cartesianisch Althergebrachtes erinnert. Aber auch neben dem Wunsch, der Sprache der Schrift eine eigene Körperlichkeit zuzuschreiben und den Körper mit einer noch zu entschlüsselnden linguistischen Dimension zu markieren, bilden Pasolini und Jelinek eine Einheit, indem sie sich in ihrem dezidierten und dauernden Engagement als angriffslustige Autoren des Kampfs für soziale Belange treffen: Beide weisen eine Moderne der leeren Massenmedialität zurück und fordern von einer zukünftigen Gesellschaft, Kultur im Licht einer wiedererlangten essenziell wahren Kommunikation neu zu denken. Ein eindeutiges Nein also zu falscher Propaganda, zu den instrumentalisierten Meldungswettläufen der Medien, zur multimedialen „Kommunikation“ um ihrer selbst willen und ein klares Ja zum Gebrauch des lapidaren, einfachen Wortes sowie zur Präsentation des Körpers in seiner ursprünglichen Nacktheit auf der Bühne und im Film. Der Körper muss Mittel einer politischen und sozialen Kritik werden, die nichts Geringeres als eine Rettung der Lebensordnung zum Ziel hat. Liest man ihre Texte und ihre Biographien<sup>4</sup>, erkennt man, wieviel Pasolini und Jelinek bezüglich der Sprache des Körpers gemeinsam haben.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst, in: *Delfin*, 4, 1986, S.6-15. Zwingend ist die inhaltliche Beschränkung v.a. von „Körper“ im allgemeinen Sprachgebrauch und auch in demjenigen Jelineks nicht. Im Folgenden wird daher generell „Körper“ als Äquivalent zum ital. „corpo“ gesetzt.

<sup>4</sup> Die Ähnlichkeit der Biographien Pasolinis und Jelineks zeigt sich beim Blick auf die Vater-Sohn bzw. Mutter-Tochter-Beziehung. Auch ohne die biographischen Daten genauer, naheliegender Weise nach Freud oder Lacan, zu untersuchen, erinnert Pasolinis Beziehung zur über-väterlichen, autoritären und ziemlich problematischen Person seines Vaters zwangsläufig an die bemerkenswert konfliktreiche Verbindung Jelineks mit ihrer Mutter. Für Pasolini siehe das Kapitel „Tal cour di un frut“ in *Vita di Pasolini* von Enzo Siciliano (S.45-52) und für Jelinek das Kapitel „Familienausstellung“ in *Elfride Jelinek. Ein Porträt* von Verena Mayer und Roland Koberg (S.111-131).

<sup>5</sup> In der Literaturkritik schon bekannt ist die dichotomische Gender-Bestimmung als „homosexuell“ bei Pasolini bzw. „heterosexuell“ bei Jelinek. Diese wurde dem Motiv der Sexualität in ihrer Vollkommenheit so wie auch in ihrer Spezifität bei beiden Autoren zugeschrieben. Siehe z.B. Pasolinis kritischen Kommentar zu *Gli omosessuali* von M.Daniel und A.Baudry in *Scritti corsari* und das Interview *Diverso come gli altri* mit Jean

Was die Biographie betrifft, erinnert man sich wohl an das hohe Medieninteresse in Presse und Fernsehen, das der grausame, unerwartete, schwer zu klärende und auch deswegen so schockierende Tod des friulanischen Autors in den fernen Siebzigerjahren erregte. Es ist ein Tod, von dem noch heute, lange nach dem Verbrechen von Ostia, das Medieninteresse die Kameras noch nicht abgezogen hat: Der Regisseur Marco Tullio Giordana hielt es für notwendig, den Fall zu rekonstruieren und mit *Pasolini. Un delitto italiano*. (2005) – einem Buch samt DVD – nochmals aufzurollen. Dabei richtete sich die Aufmerksamkeit unserer Kommunikationswelt noch einmal auf die letzten Momente des tragischen Todes Pasolinis, mit dem Zeigefinger auf einem zerrissenen, gemarterten und entstellten Körper, den die Gewalt unkenntlich gemacht hatte. Man fand sich da vor dem Körper eines Mannes, der seine Homosexualität bzw. seine Päderastie nie als geschlechtliche Differenz und nie als Faktor einer Andersartigkeit, einer Unterlegenheit, für die man sich vor den Augen der Gesellschaft schämen müßte, erlebt hatte. Im Gegenteil, Pasolini hatte sich immer schon offen und mit herausforderndem Stolz als „anders als die anderen“ erklärt; fast so, als ob ihm dieser Unterschied erlaube, sich nicht mit der Masse gleichgerichtet zu empfinden, gemäß bürgerlichen, in seinen Augen beschränkten und beschränkenden Regeln und Traditionen. Für Pasolini war die einzige zu achtende Norm die Besonderheit des Seins, in ihrer natürlichsten Echtheit, die weder Vermassung noch Gleichrichtung kennt, sondern nur die Freiheit, der Natur des eignen Körpers gemäß zu leben. Sicher dachte Pasolini nicht daran, dass gerade die Medien, die er sein kurzes Leben lang so verabscheut hatte und die seinen leblosen auf dem Bauch liegenden Körper auf dem kaputten Boden eines Fußballfeldes der römischen Peripherie im Fernsehen und in den Zeitungen der ganzen Welt vorstellten, seiner Botschaft von der Notwendigkeit, die ursprüngliche Sprache des Körpers wieder zu erringen, die größte Kraft verleihen würden.

Dasselbe könnte man von Elfriede Jelinek sagen, die, via Satellit sichtbar und nicht persönlich bei der Verleihung des Literatur-Nobelpreises 2004 anwesend, ihre Körperlichkeit in dieser

---

Duflot in *Il sogno del centauro* (1970-1975). Für Jelinek ist an die Protagonisten der Romane *Lust*, *Die Klavierspielerin* und *Die Liebhaberinnen* zu denken, ebenso an die mit Sexualmetaphern arbeitende Beschreibung amerikanischer Soldaten, die im "Krieg gegen den Terrorismus" im Irak zu tun haben. Sie bezieht sich nicht auf die Metapher eines Kolonialismus in der Familienumgebung, wie in Jelineks ersten Romanen, sondern auf einen des sexuellen Bereichs, in dem der Kolonialismus paradoxerweise eine internationale demokratische Vorwandvalenz bewahrt. "Die mußten nur ihren Schwanz rausziehen, das täte ich auch jetzt gern, wenn ich noch einen hätte, Sie glauben ja nicht, was das Feuer mit ihm gemacht hat, mit ihm als erstes, ich will es mir lieber nicht vorstellen müssen. Muß ich auch nicht. Ziehen Sie jetzt Ihren heraus, nur keinen Neid, meiner ist ja weg, und so ist kein Vergleich mehr möglich." (*Babel*, S.167)

Weise gerade dem Mediensystem zur Verfügung stellte, das sie so oft beschuldigt hatte, manipulierte Wahrheiten<sup>6</sup> zu verbreiten und den Körper wie ein bloßes Objekt zu gebrauchen. Einerseits also die Entscheidung des Kommunikationszirkus', Pasolinis Leichnam brutal vor das Massenmediensystem zu werfen und so zum linguistischen Zeichen zu reduzieren, als Ausdruck einer Intoleranz gegenüber der Nichtintegration in die konventionellen sozialen Mechanismen – in diesem Fall Mechanismen auf Basis der Heterosexualität – und andererseits die Sichtbarkeit Jelineks über den ganzen Bildschirm während der Zerimonie der Nobelpreisverleihung in Stockholm: Beides ist in der lapidaren und treffenden Mittelbarkeit der Sprache der Körper, die man in der künstlerischen Produktion der zwei Autoren trifft, vergleichbar.

Von Pasolinis ersten Skandalromanen wie *Ragazzi di vita* (1955), *Una vita violenta* (1959), *Teorema* (1968) bis zu den so diskutierten Filmen *Accattone* (1961), *Mamma Roma*, *La ricotta* (1962), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Porcile* (1968), und ebenso von Elfriede Jelineks Texten *Die Liebhaberinnen* (1975), *Die Klavierspielerin* (1983), *Lust* (1989), *Bambiland. Babel* (2004) zu ihren dramatischen Arbeiten *Was geschah, nach dem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1980), *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987), *Babel* (2005) sieht der Leser bzw. Betrachter sich mit den Körpern von Männern und Frauen des Alltags konfrontiert, die sich unermüdlich und krampfhaft in ihren Wohnungen, am Rande der Peripherien abmühen, weil sie auf der Suche nach illusorischen Auswegen des Überlebens oder des Kampfs gegen die tägliche Routine sind. Sie sind Opfer der Langeweile der Paare, der Mühen des Familienlebens und des sozialen Abstiegs, aber auch des Krieges im Irak, der kapitalistischen amerikanischen Politik, der Egoismen der Macht, der skrupellosen Lobbys, die bloß dem alten, vergilbten *American dream* der *todos caballeros* folgen. Es geht um Körper, die, etwa nach Judith Butler, ihre traditionelle Physizität bzw. physische Dimension verloren haben, und als solche Opfer einer Verwandlung sind, in der sie von Hüllen zu Ausdrucksmitteln einer alternativen, neuen, anderen Sprache geworden sind. Um nochmals Butler zu zitieren: Sie sind Träger-Körper von Performanz.

---

<sup>6</sup> Vgl. Elfriede Jelineks im Akademitheaterkatalog publiziertes Interview mit Peter Schneeberger vom 7.3.2005 über *Babel*. Die österreichische Autorin antwortet den Fragen ihres Gesprächspartners über die Funktion der Massenmedien beim Irakkrieg folgendes: "dieser Krieg ist so oft durch die faschiermaschine der Medien gedreht worden (embedded journalists), Authentizität vortäuschend (dieser Krieg ist sogar ganz besonders authentisch, wir sind dabei, hautnah!), daß ein Abstraktionsvorgang durch vielfältige Assoziationen, von der Antike bis zu andren Mythen, von der Psychoanalyse bis zu Aischylos, von politischer Analyse bis zur Philosophie Nietzsches, vielleicht die Wahrheit eher herausbringt als dieses sogenannte 'in Echtzeit Dabeisein', denn natürlich wird auch den embedded journalists nur gezielt gezeigt, was sie sehen dürfen. Die Aufgabe eines Autors ist das Entmythologisieren, die Wahrheit hinter diesen Lügen zu suchen, die sich für Wahrheit ausgeben, bloß weil sie das erste Wort gehabt haben."

Uno di questi, di particolare importanza in questo contesto, è che il parlare rappresenta un atto del corpo. E' un'espressione vocale che necessita di una laringe, di polmoni, di labbra e di una bocca. Ciò che viene detto non solo transita attraverso il corpo, ma costituisce anche una modalità attraverso cui il corpo stesso si presenta.<sup>7</sup> [Etwas in diesem Zusammenhang besonders Wichtiges ist, dass das Sprechen ein Akt des Körpers ist. Es ist ein Ausdruck der Stimme, der einen Kehlkopf, Lungen, Lippen und einen Mund benötigt. Das Gesagte geht nicht nur durch den Körper, sondern ist auch eine Art, in der der Körper sich selbst präsentiert.]

Die Performanz von der Butler spricht, impliziert eine rhythmische Wiederholung der körperlichen Aktionen bzw. Gesten, die in Zusammenhang gesetzt, dabei aber nicht versteinert wird, die ununterbrochen im Werden ist und als solche einem Wandel anheimfällt, der den Transfer vom materiellen zum „Wort-Körper“ vermittelt. Es sind die Körper der Reklamebilder in *Michael* (1972), erstarrt in falschen Ästhetik-Stereotypen; es sind die weiblichen Körper in *Lust*, reduziert auf bloße Objekte für männlichen Sex-Spaß; es sind die Körper der Toten in *Die Kinder der Toten* (1995), die den Totentanz der Erinnerung gegen denjenigen des Vergessens tanzen; es sind die zerrissenen Körper der amerikanischen und irakischen Soldaten in den Bombenexplosionen in *Babel* (2004); es sind die Körper der islamistischen Selbstmordattentäter in *Das Wort, als Fleisch verkleidet* (2004), neue Märtyrer eines fundamentalistischen Gesellschaftskonzepts, die ihren Körper zum Opfer bringen, um die Botschaft ihres „Koran“ mit größerer Kraft zu verbreiten. Aber es sind auch die Körper in Pasolinis *Ragazzi di vita* (1955), in *Amado mio* und *Atti impuri* (post.1982), in *Teorema* (1968), in der *Trilogia della vita* und in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), allesamt auf eine paradoxe Weise „schön“, weil sie in einer natürlichen Schönheit *sui generis* „hässlich“ sind, weil sie nicht die Ideale einer konventionellen Schönheit zeigen. Es sind sicherlich keine Statuen-tauglichen Körper mit ihren wenig perfekten Gesichtszügen und plumpen Bewegungen, aber es sind Körper, die die Sprache einer ursprünglichen Wahrheit des Ichs sprechen, die mit Jelineks *Jesusknabe Karl Heinz Grasser* (2002)<sup>8</sup>, jenem schönen

---

<sup>7</sup> Butler, Judith: *Confessioni del corpo*, in: *La disfatta del genere* a cura di Olivia Guaraldo, Roma: Meltemi 2006, S.204

<sup>8</sup> Jelinek zeigt auch in ihrem folgenden Roman *Bambiland* (2004) das Bild einer vergöttlichten politischen Macht durch die Karikatur eines christushaften George W. Bush: „Mein Gott ist ein wiedergeborener Christ, und er kann noch einmal und noch einmal geboren werden, das ist das Schöne an ihm als Christ. Und noch besser ist, daß er die Logik der Ungläubigsten und die Moral der Ungläubigsten auch verwenden darf, um zu beweisen, daß nur er recht hat und nur er Recht schafft und die Dinge als unwiderlegbar darstellen kann und überhaupt. Er darf alles. Er darf alles, mein Gott.“ (S.75)

Fernsehbiest von österreichischem Finanzminister in Tommy-Hilfiger-*total-look* nichts gemein haben.

Schon Pasolini wies, Jelinek antizipierend, im Artikel *Contro i capelli lunghi* vom 7. Jänner 1973 im *Corriere della Sera* darauf hin, wie

„ciò che sostituiva il tradizionale linguaggio verbale, rendendolo superfluo [...] era il *linguaggio dei loro capelli*. Si trattava di un unico segno in cui erano concentrati tutti i possibili segni di un linguaggio articolato. [...] Il loro parlare coincideva col loro essere.”<sup>9</sup> [das, was die traditionelle Wortsprache ersetzte und überflüssig machte (...), *die Sprache ihrer Haare* war. Es war ein einziges Zeichen, in dem alle nur möglichen Zeichen einer artikulierten Sprache konzentriert waren. (...) Ihr Sprechen fiel mit ihrem Sein in Eins zusammen.]

Von der aktuellen politischen Satire Jelineks zu Pasolinis Beschreibung italienischer Mode der siebziger Jahre resultiert der Körper in seiner Gesamtheit wie im Einzelnen seiner Züge und Partien als ein Phänomen objektiver Realität mit ideologischer Funktion. Die Existenz eines linguistischen Zeichens bzw. Signifikanten hängt vom Vorhandensein eines Objekts, eines physischen Phänomens ab, und ein solches Objekt oder Phänomen zeichnet sich gegenüber anderen eben dadurch aus: Es repräsentiert und steht für etwas von ihm Unterschiedenes. Physische Natur und der Verweis auf anderes jedoch sind, nach Michail Bachtin, notwendige, aber nicht auch dafür ausreichende Voraussetzungen, dass ein Zeichen als kulturhistorische Gegebenheit gesehen werden kann. Denn es fehlt noch ein dritter Faktor, nämlich der Standpunkt des Betrachters, der die Bewertung gemäß einer gewissen Verortung, des Kontextes und bestimmter Bewertungsparameter ermöglicht. Es handelt sich hier nicht um eindeutige und ahistorische, sondern um immer changierende und unsichere Zeichen, die einer ununterbrochenen Umwandlung seitens des Nutzers, also der Sprachgesellschaft, des Kommunikationsnetzes unterliegen.

Wenn man wirklich über den Körper an sich nachdenkt, gibt es keinen möglichen Umriß des Körpers als solchen. Es gibt Auffassungen von der Systematik des Körpers,

---

<sup>9</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Il discorso dei capelli*, in: *Saggi sulla politica e sulla società* a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano: Mondadori 1999, S.271.

es gibt Wertcodierungen des Körpers. Der Körper als solcher kann nicht gedacht werden, und ich kann das ganz gewiß nicht angehen.<sup>10</sup>

Für Pasolini wie für Jelinek kommuniziert die moderne Gesellschaft in der wahr-falschen Sprache der Werbepropaganda, der Slogans von nichtssagender Expressivität<sup>11</sup>, die beeindruckt und überzeugt und die monströs<sup>12</sup> ist, “perché diviene immediatamente stereotipa, e si fissa in una rigidità, che è proprio il contrario dell’espressività, eternamente cangiante.” [weil sie sofort stereotyp wird und zu einer Starrheit gerät, die das genaue Gegenteil des ewig sich wandelnden Ausdrucks ist].<sup>13</sup> Von der “monströsen” Natur des Fernsehens spricht auch Pasolini in seinem lapidar *Contro la televisione* (1966) genannten Artikel, in dem er die „Kathodenschachtel“ als „depositaria di ogni *volgarità* e dell’odio per la realtà mascherando magari qualche suo prodotto con la formula del realismo.“ [Mistkübel jeglicher Vulgarität und des Hasses auf die Realität, der doch ein paar seine Produkte mit der Formel des Realismus maskiert)<sup>14</sup> definiert. Pasolinis Anklage des Fernsehens konzentriert sich auch auf das Gebiet der kulturellen Erziehung, die hier bis zur Verflüchtigung und auf eine Verdeutlichung der sozialen Grenze zwischen Arm und Reich reduziert werde:

La tv, a mio parere, mettendo assieme spettacoli di un certo valore artistico e culturale (la prosa) e altri di assai minore livello, mettendo cioè la parte più povera, culturalmente parlando, a contatto con diversi livelli, per così dire di cultura, non solo

---

<sup>10</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty: Interview mit Ellen Rooney, hier aus dem Vorwort der deutschen Ausgabe *Körper vom Gewicht* von Judith Butler, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997, S.20.

<sup>11</sup> Siehe Pasolinis Bezugnahme auf den Hollywoodmythos Rita Hayworth in *Amado mio* (S.192), wo die Schauspielerin “con il suo immenso corpo, il suo sorriso e il suo seno di sorella e di prostituta – equivoca e angelica – stupida e misteriosa – con quel suo sguardo di miope freddo e tenero fino al languore – cantava dal profondo della sua America latina da dopoguerra, da romanzo-fiume con un’inespressività divinamente carezzevole.” [mit ihrem immensen Körper, ihrem Lächeln und ihrer Schwester- und Prostituiertenbrust – zweideutig und engelhaft – dumm und geheimnisvoll – mit diesem kühlen und bis zur Hingabe zarten kurzsichtigen Blick - sang sie aus den Tiefen ihres Nachkriegs-Südamerika mit Fluss-Romantik in göttlich-zärtlicher Ausdruckslosigkeit]. Das erinnert an die Werbebeschreibung Claudia Schiffer, deren Züge Jelinek in *Körper und Frau. Claudia* (2001) beschreibt, ohne Raum für eine Unterscheidung von Körperlichkeit und Identität zu lassen. In den Augen des Konsumentenpublikums, das sie ausschließlich als Schönheitsikone der Plakate sieht, ist Schiffers Körper Schiffer selbst.

<sup>12</sup> Pasolinis metaphorisches Konzept der „Monstrosität“ findet ein genaues Gegenstück in Jelineks Studium medialer Beobachtung, das die von den Medien transportierten Kriegsbilder reflektiert und dabei die Suche nach Brutalität sehen lässt, auf die gerade die Medien zurückgreifen, um das Publikum zu packen. Die Medien-Gewalt, mit der die Bilder ohne wirkliche Zustimmung des Betrachters übertragen werden, wird sichtbar in der Präsentation von Körpern oder Körperteilen in all ihrer aggressiven Stofflichkeit: „Egal, wir haben es, das schöne große Netz, und das ziehen wir voll mit Bildern ein, die ziehen wir uns rein, und das Netz zieht uns auch mit, das nimmt uns mit, ob wir wollen oder nicht, da werden die Bilder noch jahrzehntelang herumschwimmen, einmal Brust, einmal Keule, ich meine Rücken, ja, Schenkel, Keule, Schwanz, das ist ja das Beste dran, immer!“ (Jelinek, *Bambiland*, S.146)

<sup>13</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Analisi linguistica di uno slogan*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori: Milano 1999, S.278

<sup>14</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Contro la televisione*, in *ibid.* S.130

non concorre ad elevare il livello culturale degli strati inferiori, ma determina in loro un senso di inferiorità, quasi angoscioso. I poveri, cioè, vengono indotti continuamente ad una scelta, che cade per forza di cose a vantaggio di spettacoli improntati a livello inferiore. In questo senso, se mi si consente, la tv si inserisce nel fenomeno generale del neocapitalismo. In quanto essa tende ad elevare un po' il grado di conoscenza in coloro che sono di livello superiore, ma a precipitare ancora più in basso chi si trova a un livello inferiore.<sup>15</sup> [Wenn, nach meiner Einschätzung, das Fernsehen Sendungen von einem gewissen künstlerischen und kulturellen Wert (die Prosa) mit solchen von sehr viel niedrigerem Niveau zusammenwirft und wenn es so die Ärmsten, kulturell gesehen, in Kontakt mit einem bestimmten Niveau sozusagen der Kultur bringt, dann trägt es nicht nur nicht dazu bei, das kulturelle Niveau der unteren Schichten zu heben, sondern es befestigt in ihnen ein irgendwie trauriges Gefühl der Unterlegenheit. Die Armen werden also dauernd vor eine Entscheidung gestellt, die unter ihren Umständen notwendigerweise für die Sendungen niedrigen Niveaus ausfällt. Insofern fügt sich meiner Meinung nach das Fernsehen ins Allgemeinbild des Neokapitalismus: indem es dazu tendiert, den Bewusstseinsgrad bei denen ein bisschen zu heben, die sich auf höherem Niveau befinden, aber den, der nicht so weit oben steht, noch weiter hinabzustoßen.]

Die kulturelle Verarmung und die expressive Starre, die das Fernsehen transportiert, finden ihr Echo in der Identität des Subjekts, das seine Einheit von Körper und Wort verliert, weil es sich mit seinem Fernseh-Klon identifiziert – “trotzdem bewundert ihn Ingrid weil er aussieht wie alle jungen Leute von heute im TV. Ingrid sieht so aus wie alle jungen Leute von heute die im Fernsehen als Lehrlinge vorgestellt werden.”<sup>16</sup> – bis das originale Ich durch eine Reihe von Alternativ-Ichs ersetzt wird, die so sprechen, sich so bewegen, gebärden und kleiden, als wären sie jemand anderer als sie selbst.

Io quando parlavo di una certa omologazione degli italiani, parlavo ad un livello statistico che abbracciava milioni, milioni e milioni di persone. Tu in una piazza popolata da cinquemila persone, mentre una volta, soltanto fino a dieci anni fa, tu stesso dall'alto del quinto piano indicandoli dicevi ‘quello è uno studente, quello è un operaio, quello è un ragazzo del sud, quello è un vecchio del nord, ecc.’ questo non lo

---

<sup>15</sup> Pasolini, Pier Paolo: Zit. nach *Schermi corsari. Pasolini in televisione*, a cura di Gabriele Policardo, Roma. Bulzoni 2008, S.47

<sup>16</sup> Jelinek, Elfriede: *Michael*, Rororo: Hamburg 1972, S.66.

puoi più fare, in una piazza tu non distingui più nulla, cioè il linguaggio del comportamento, il linguaggio fisico-mimico, è completamente omologato.<sup>17</sup> [Als ich von einer gewissen Gleichrichtung der Italiener sprach, meinte ich eine statistische Größe von Millionen und Millionen von Personen. Wenn man auf einem Platz mit fünftausend Leuten früher einmal – bis vor nur zehn Jahren – auch vom fünften Stock herunter zeigen konnte: „Der da ist ein Student, der ist ein Arbeiter, der ein junger Kerl aus dem Süden, der dort ein Alter aus dem Norden u.s.w.“ – so kann man das heute nicht mehr machen. Auf einem Platz kann man gar nichts mehr unterscheiden, denn die Sprache der Haltungen, die physische, mimische Sprache ist völlig gleichgerichtet worden.]

All das ist ein Ergebnis des gewaltsamen Eindringens – “La televisione emana da sé qualcosa di spaventoso. Qualcosa di peggio del terrore che doveva dare, in altri secoli, solo l’idea dei tribunali speciali dell’Inquisizione” [Das Fernsehen verbreitet etwas Furchterregendes. Etwas Schlimmeres als das Grauen, das in früheren Jahrhunderten allein die Vorstellung von speziellen Tribunalen der Inquisition bringen mußte] <sup>18</sup> – der Massenkommunikationsmittel wie des Fernsehens ins Alltagsleben der Leute, die sie als die einzigen Spender von Wahrheit ansehen. Das geht so weit, dass sie sich in ihren Wünschen vereinheitlichen, ohne es zu merken<sup>19</sup>, obwohl sie unbewusst sehr wohl wissen, dass die Mediensprache den immer ungelösten Widerspruch von *Sein* und *Schein* in sich trägt.

Jelinek:

Es ist alles wahr, was Sie sehen, aber es ist nicht richtig. Das Sein ist immer nur ein Grad von Scheinbarkeit, und der Schein kommt aus diesem Fernsehgerät, welches ich ebenfalls erschaffen habe. [...] Sein und Schein, die beide eins sind, auch das habe ich bewirkt, idem ich das Fernsehen erfunden habe, ist aber schon lange her, aber seither ist es doch so, seien wir ehrlich: Sein und Schein ergibt noch nicht Sein. Manchmal

---

<sup>17</sup> Pasolini, Pier Paolo: Interview in der Sendung “Controcampo” vom 19. Oktober 1974, in: *Schermi corsari. Pasolini in televisione*, a cura di Gabriele Policardo, Roma: Bulzoni 2008, S.78.

<sup>18</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Contro la televisione*, in ebda. S.131.

<sup>19</sup> Pasolini misst dem Fernsehen in der Tat die Kraft zu, bestimmte Betrachter zu unterwerfen – je nach ihrer Fähigkeit, sich nach dem Medium auszurichten: “[...] può passare solo chi è imbecille, ipocrita, capace di dire frasi e parole che sono puro suono; oppure chi sa tacere oppure tacere al momento opportuno, come fa anche Moravia, quando è intervistato o partecipa per esempio a tavole rotonde, vili e pedanti, naturalmente, sempre. Chi non è capace di questi silenzi non passa.” (Ibid., S.131) [da kommt nur der durch, der debil ist, verlogen, fähig, völlig sinnloses Gerede von sich zu geben; oder der schweigen kann, oder im praktischen Moment schweigen, wie das auch Moravia macht, wenn er interviewt wird oder z.B. an runden Tischen teilnimmt, die, natürlicher Weise, immer armselig und pedantisch sind. Wer dieses Schweigen nicht über sich bringt, kommt nicht durch.]

ergibt auch der Schein von Nichtsein ein Sein. Realität ist graduell nur Scheinbarkeit.<sup>20</sup>

Pasolini:

Ma in realtà la contemplazione televisiva è solo apparente, e non solo per superficialità, ma per cosciente menzogna e mistificazione. [...] Essi e i loro commentatori si nascondono tutti dietro una maschera che non si tradisce mai.<sup>21</sup> [Aber in Wirklichkeit ist das Fernseh-Sehen nur ein scheinbares, nicht nur wegen seiner Oberflächlichkeit, sondern aus bewusster Lüge und Verschleierung. (...) Die und ihre Kommentatoren verstecken sich alle hinter einer Maske, die nie fällt]

Auf all diese Kommunikations-Zustände, an der Grenze von falscher Wirklichkeit und wahrer Vermutung reagieren Pasolini und Jelinek in 20 Jahren Abstand mit der Frage nach der Notwendigkeit, eine alternative Sprache dageganzusetzen, welche eine unverfälschte Wahrheit wiedererringen könnte, indem sie den Körper in seiner ursprünglichen Einheit wieder aufwertet.

Beide beginnen ihr Unternehmen kultureller Innovation mit einer Konzentration ihrer Ausdruckskraft auf eine radikale Reform des noch immer einzigen als gültig zu betrachteten Kommunikationsmittels, d.h. Theaters, das den neuen Medien etwas entgegensetzen kann. Pasolini, der sich in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg am linguistischen Experiment der „Academiuta di Lenga Furlana“ zur Wiedererlangung poetischer Kraft für das Friaulische versucht hatte, lag – gegen Ende der sechziger Jahre – der Angriff auf die Inkonsistenz und den Anachronismus der traditionellen theatralischen Ausdrucksmittel nach Bertold Brecht, die einer formalen Erneuerung bedurften. “Il tempo di Brecht e di Rossellini è finito” [Die Zeit Brechts und Rossellinis ist vorbei], sprach der Rabe in Pasolinis Film *Uccellacci e uccellini* (1965) zum Beweis, dass “il bel mondo di Brecht” [Brechts schöne Welt] – so sagt der italienische Autor in einem Interview mit Furio Colombo vom 8. November 1975 im ersten Band der *Tuttolibri* – sich aufgelöst hatte. Es gab einfach kein Bedürfnis mehr, die dramatische Botschaft ideologisch zu konzipieren. Die dramatische Erfahrung sollte allein die

---

<sup>20</sup> Jelinek, Elfriede: *Bambiland*, Rororo: Hamburg 2004, S.82. Vgl. Pasolinis Feststellung “la finta espressività dello slogan è così la punta massima della nuova lingua tecnica che sostituisce la lingua umanistica. Essa è simbolo della vita linguistica del futuro, cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità culturali, perfettamente omologato e acculturato.” (Pasolini, *Scritti corsari*, S.278) [So ist die unechte Expressivität der Werbung die Spitze der neuen technischen Sprache, welche die humanistische ersetzt. Sie ist Symbol für das zukünftige Sprachleben, d.h. eine ausdruckslose Welt ohne Besonderheiten und kulturelle Unterschiede, vollkommen massenhaft und kulturlos]

<sup>21</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Contro la televisione*, in ebd. S.138.

des Subjekts sein, das sich nur mit sich selbst in seiner natürlichen unvollkommenen Vollkommenheit konfrontiert und das deswegen nicht mit den Vorbildern der Gesellschaft und ihrer kulturellen Tendenzen harmonisiert.

Il tipo di persone che amo di gran lunga di più sono le persone che possibilmente non abbiano fatto neanche la quarta elementare, cioè le persone assolutamente semplici. Ma non lo dico per retorica, lo dico perché la cultura piccolo-borghese è qualcosa che porta sempre a delle corruzioni e a delle impurezze. Mentre un analfabeta, o uno che abbia fatto i primi anni delle elementari, ha sempre una certa grazia, che poi va perduta attraverso la cultura.<sup>22</sup> [Die Art von Leuten, die ich weitaus am liebsten habe, sind die, die vielleicht nicht einmal die vierte Klasse Volksschule gemacht haben, also die absolut einfachen Leute. Aber ich sage das nicht, weil es gut klingt, ich sage es, weil die Kleinbürgerkultur etwas ist, das immer Verdorbenheiten und Unsauberkeiten mit sich bringt. Während ein Analphabet oder einer, der nur die ersten Jahre der Volksschule gemacht hat, immer eine gewisse Grazie besitzt, die dann durch die Kultur verloren geht]

Mit dieser Erklärung, in der sich die Gefahr der Konfrontation von Natur und Kultur zeigt, bekräftigt Pasolini nachrücklich seinen Entschluss, nicht nur im Leben, sondern auch in der Literatur, im Theater und im Film unkontaminierte Ursprünglichkeit wieder zu gewinnen. Dabei führt ein Schauspieler keine vorgefertigte und sozial normierte Rolle vor, sondern „setzt sich selbst in Szene.“ Dieser Entschluss verbindet ihn fest mit Jelinek, v.a. wenn diese in ihrem Aufsatz *Zu Brecht. Alles oder Nichts* (1998) ihre Schwierigkeiten in der Auseinandersetzung mit dem Theater Brechts gesteht, weil es Träger eines Reduktionismus ist, der nur zu einer Nivellierung des Theaters führt.

Es ist nicht Besserwisserei, die dahintersteckt, wenn der Autor den Stift ansetzt, sondern offenkundig eine Notwendigkeit, also eine wieder zutiefst verinnerlichte Schöpfungswut, die Brecht diese Späne, wie er sie sieht, abholen läßt, auch nicht im Sinn eines guten Handwerkers, der ein Werkstück verbessern oder erst wirklich in Form bringen möchte, damit etwas entstehe und eine Funktion erhalte, was ja immer paradoxerweise auch Neutralisierung bedeutet, sondern in einem existentiellen Sinn, damit diese Bewegung des Unnötiges Entferns eine Vereinigung werde, eine

---

<sup>22</sup> Pasolini, Pier Paolo: Terza B: facciamo l'appello, in: *Schermi corsari. Pasolini in televisione*, a cura di Gabriele Policardo, Roma: Bulzoni 2008, S.75

Vereinigung der Funktion und der Bezeichnung zu einem Dritten, das dann seinen Namen und seinen Begriff bekommt, damit man von ihm einen, und zwar den einzigen Begriff bekomme, der möglich ist. [...] Um dies zu erreichen, läßt Brecht, Oppositionen, größtmögliche, gegeneinander antreten, Arm und Reich, Gut und Böse, Dumm und Klug, Bewußt und Unbewußt, etc. Damit er selbst diese Funktionen nicht abschleifen, neutralisieren muß, läßt er sie das selber besorgen; sie schleifen sich also gegenseitig ab, bis zu dem Griff, an den man den Lutscher hält [...] Man hat dann einen Kern in der Hand, eine Aussage, eine, die immer wieder gleich aussieht, aber man kann nichts mehr mit ihr anfangen, sie ist der Rest, der immer und gleichzeitig nie aufgeht.<sup>23</sup>

Es wächst also, für Pasolini wie für Jelinek, die Notwendigkeit, das Theater neu zu konzipieren, auch im Licht epochaler Veränderungen und des gewaltsamen und verwirrenden Auftritts anderer Kommunikationsmittel.

Es war das Jahr 1968, als Pasolini mit Jean Duflot den Dialog "Il teatro di Parola"<sup>24</sup> führte. Nach diesem Treffen veröffentlicht Pasolini das *Manifesto per un nuovo teatro*, in dem er die Unmöglichkeit einer Reform des Theaters seiner Zeit proklamiert, weil dieses schon lange tot sei. Das Ziel von Pasolinis Diagnose der Nichtexistenz des Theaters ist es, das Bewusstsein dafür zu stärken, dass das Theater der bürgerlichen Tradition dramatische Strukturen in Form und Inhalt präsentiert, die auf das Leben nicht mehr anwendbar sind. Hier ist z.B. an die sozialen Veränderungen wie die Entstehung des Subproletariats zu denken, das Pasolini als das neue Publikum sieht. Deswegen erklärt Pasolini den Tod des Theaters und stellt entsprechend seine Institution in Frage, seinen Status als Informations- und Kommunikationsmittel. Es geht also darum, dem Theater eine neue Dimension als soziales und kulturelles Instrument zu geben, welches nicht die Brechtschen Dichotomien betont, auf die Jelinek hinwies, und das sie auch nicht einer Regel gemäß nivelliert, sondern welches sie in ihrer Unterschiedlichkeit lebendig hält. Um das zu verwirklichen, schlägt Pasolini ein "teatro di parola"<sup>25</sup> / „Theater des Wortes“ vor, in dem das Zuhören mehr Gewicht hat als die sichtbare Handlung, die dem Kino überlassen bleibt. Jelinek komplettiert 1983 dieses

---

<sup>23</sup> Jelinek, Elfriede: *Zu Brecht. Alles oder Nichts*, in: Theater der Zeit 1998.

<sup>24</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Il teatro di Parola*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano: Mondadori 1999, S.1521-1525

<sup>25</sup> Pasolini fasst sein Programm einer Neugründung des Theaters in vier Hauptpunkten zusammen. Erstens: Das Theater des Wortes versteht sich als Überwindung des traditionellen bürgerlichen Theaters; zweitens: Das Theater des Wortes ist auch ein Gegensatz zum Theater der Geschwätzigkeit und des Gebrülls; drittens: Das Theater des Wortes sucht seinen theatralen Raum nicht im Ambiente, sondern im Kopf; viertens: Das Theater des Wortes ist ein Volks-Theater von gemeinsamem kulturellem Interesse für Schauspieler, Zuschauer und Regisseure.

Programm Pasolinis von einem Theater, das der Rezitation des Körpers gehört, mit der Publikation von *Ich möchte seicht sein* und von *Sinn egal. Körper zwecklos* (1997).

Pasolini: Egli non dovrà più, dunque, fondare la sua abilità sul fascino personale (teatro borghese) o su una specie di forza isterica e medianica (teatro antiborghese) [...] Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo. E non essere dunque interprete in quanto portatore di un messaggio che trascende il testo, ma essere veicolo vivente del testo stesso.<sup>26</sup> Di qui, anche la ridefinizione del ruolo dell'attore. [Er darf also sein Können nicht mehr auf persönliche Faszination (bürgerliches Theater) gründen, oder auf eine Art hysterische Mediums-artige Energie (antibürgerliches Theater) (...) Er wird sein Können eher auf seine Fähigkeit gründen müssen, den Text wirklich zu verstehen. Und also nicht Interpret als Träger einer Botschaft zu sein, die über den Text hinausgeht, sondern lebendes Transportmittel des Textes selber. Daher auch die Neudefinition der Rolle des Schauspielers]

Jelinek (aus *Ich möchte seicht sein*):

Ich will nicht das Kräftespiel dieses "gut gefetteten Muskels" (Roland Barthes) aus Sprache und Bewegung – den sogenannten "Ausdruck" eines gelernten Schauspielers sehen. [...] Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. [...] Die Schauspieler haben die Tendenz, falsch zu sein, während ihre Zuschauer echt sind. Wir Zuschauer sind nämlich nötig. Die Schauspieler nicht. Daher können die Leute auf der Bühne vage bleiben, unscharf. Accessoires des Lebens, ohne die wir wieder hinausgingen, die Handtaschen in die schlaffen Armbeugen geklebt. [...] Die Schauspieler bedeuten sich selbst und werden durch sich definiert. Und ich sage: weg mit ihnen! Sie sind nicht echt. Echt sind nur wir. [...] Wir sind unsere eigenen Darsteller. Brauchen wir nichts außer uns!<sup>27</sup>

Jelinek (aus *Sinn egal. Körper zwecklos*):

Ich will, daß die Sprache kein Kleid ist, sondern unter dem Kleid bleibt. [...] Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht. [...] Der Sinn läuft überhaupt

---

<sup>26</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Manifesto per un nuovo teatro*, [www.pasolini.net/teatro.manifesto.htm](http://www.pasolini.net/teatro.manifesto.htm), S.6

<sup>27</sup> Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*, Homepage Elfriede Jelineks [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com), S.1-3

durch den Schauspieler hindurch, der Schauspieler ist ein Filter, und durch ihn läuft Sand durch Sand, ein anderer Sand, durch den Sand, Wasser durch Wasser.<sup>28</sup>

Jelineks kategorischer Imperativ, den Schauspieler als Filter die Botschaft des Dramas zu sehen, dem nur eine kommunikative Bedeutung zukomme, der aber kein Identitäts-Gewicht besitzt – es sei denn, in natürlicher und nicht künstlicher Art, dasjenige der dargestellten Person – entspricht dem, was Pasolini im Gespräch mit Jon Halliday über *Accattone* (1961) sagt:

Ma a me gli attori non interessano. La sola volta che un attore mi interessa è quando uso un attore per impersonare un attore. Ad esempio non mi servo mai di comparse o generici professionisti nei miei film, perché sono solo dei travet insignificanti, con il viso brutalizzato dall'aver passato tutta la vita a Cinecittà [...].<sup>29</sup>

[Aber die Schauspieler interessieren mich nicht. Die einzige Gelegenheit, bei der mich ein Schauspieler interessiert, ist wenn ich einen Schauspieler brauche, um einen Schauspieler darzustellen. Zum Beispiel verwende ich nie Komparsen oder professionelle Nebendarsteller in meinen Filmen, weil sie nur bedeutungslose Handlanger sind, mit dem brutal gewordenen Gesichtsausdruck von jemandem, der sein ganzes Leben in Cinecittà verbracht hat.]

Für den Autor und autodidaktischen Regisseur aus Friaul sind „Theater und Kino in Wirklichkeit dasselbe, auch wenn sie technisch unterschiedlich sein mögen: beide sind Zeichensysteme, die mit dem System der Zeichen der Wirklichkeit in Eins fallen“<sup>30</sup> und seine Wahl fiel immer „auf Schauspieler dessentwegen, was sie sind, nicht dessentwegen, was sie spielen müssen“<sup>31</sup>. So kann man sagen, dass Jelineks Sätze in *Meine Art des Protests* (2000) – “Man kann sich nicht mehr mit Worten zwischen Macht und die Wirklichkeit schieben, da ist kein Platz mehr für die Literatur”<sup>32</sup> – die dringende Notwendigkeit bestätigen, die konventionelle literarische Sprache mit jener alternativen von Theater und Film zu verbinden. Das künstliche Wort, das auf die normierte Konstruktion von „Kultur“ verweist, kommt mit der sozialen Auseinandersetzung in der Entwicklung der Zeit nicht mehr zurecht und bedarf deswegen einer Umformulierung im Licht eines Wort-Bildes, eines Wort-Körpers, in dem der

---

<sup>28</sup> Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*, in *Stecken, Stab und Stangl*, Rowohlt: Hamburg 2004, S.8-9-10

<sup>29</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Accattone*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano: Mondadori 1999, S.1310.

<sup>30</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Cinema e teoria*, *ibid.*, S.1383.

<sup>31</sup> Pasolini, Pier Paolo: *Mamma Roma*, *ibid.*, S.1315.

<sup>32</sup> Jelinek, Elfriede: *Meine Art des Protest*, in *Der Standard* 7.2.2000.

Körper des Theater- oder Filmschauspielers durch seine sichtbare szenische Präsenz Stimme eines statischen nicht- verbalen Bildes wird. Aus dem Mund des Schauspielers kommt kein Laut außer demjenigen, den sein ganzer Körper mit all seinen Teilen sichtbar kommuniziert. Es ist ein körperlicher Chor, der in Dialog mit dem Publikum der Betrachter tritt, bloß durch seine Präsenz auf der Bühne oder auf der Leinwand. Ein bewundernswertes Beispiel dafür ist *Ein Sportstück* (1998) von Elfriede Jelinek, bei dem man die Ersetzung der monologischen durch eine chorische Person erlebt, durch eine Gruppe, die durch eine Serie von Gymnastikübungen kommuniziert, sodass die körperliche Bewegung die Rolle des Wortes übernimmt. Daher Jelineks Botschaft, das Ich auf das bloße Wort zu reduzieren und Descartes' Motto *cogito ergo sum* in *loquor ergo sum* umzuwandeln. Das stumme Sprechen des Körpers, allein durch sein Sich-zeigen (Pasolini) oder Sich-bewegen (Jelinek) wird zum entscheidenden Faktor einer Identitätskonstruktion.

In diesem Exkurs zeigten sich biographische wie literarische Kongruenzen und Divergenzen von Pier Paolo Pasolini, einem Mitteleuropäer mit an Kafka (man denke an seine schwierige Beziehung zum Vater) und an Karl Kraus (siehe die Satirik der *Scritte corsari* und der *Lettere luterane*) gemahnendem Hintergrund und Elfriede Jelinek. Als Ergebnis lässt sich hervorheben, dass beide Autoren dem Wort einen eigenen „Körper“ zugeordnet haben, der nicht mit dem Körper des Sprechers gleichzusetzen ist, sondern mit einer Körperlichkeit, die über das übliche Körperkonzept hinausgeht. Durch die Präsentation des sexuell konnotierten Körper-Objekts v.a. in den Romanen Jelineks, des Körper-Wortes und Körper-Gegenstandes in Pasolinis und Jelineks Theateraufführungen und Filmen, wobei die Gender-Markierung durch die linguistische Valenz ersetzt wird, sind beide Autoren Vertreter des Paares von KÖRPER und WORT geworden. Das uns von der Kommunikationstheorie Niklas Luhmanns gezeigte Paar erlaubt der Referenzialität des Körpers neue Formen des Wortes zu proklamieren. Diese sind von der Tradition üblicherweise als „nonverbal“ bestimmt, weil sie in den Kanon der konventionellen sprachlichen Kommunikation nicht passen.

Somit wäre der Körper nicht nur als Gegenstand der Kommunikation, sondern vor allem als Kommunikation selbst, als Medium zu werten, dessen Formen dann einzelne körperliche Akte wären.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Johanning, Antje: *Körperstücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, Dresden: Thelem 2004, S.60

- Bibliographie
- Agazzi, Elena: Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento. Milano: Jaca Book 2000
- Bachtin, Michail: Linguaggio e scrittura. Hrsg. von Augusto Ponzio. It. Übersetzung von Luciano Ponzio. Roma: Meltemi 2003
- Mazzocchi, Marco Antonio: Corpi che parlano. Milano: Bruno Mondadori 2005
- Butler, Judith: Körper vom Gewicht. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997
- Butler, Judith: La disfatta del genere. Hrsg. von Olivia Guaraldo. It. Übersetzung von Patrizia Maffezzoli. Roma: Meltemi 2004
- Fontanella, Luigi: Pasolini rilegge Pasolini. Milano: Archinto 2005
- Giordana, Marco Tullio: Pasolini. Un delitto italiano. Milano: Mondadori 1994
- Jelinek, Elfriede: Michael. Hamburg: Rororo 1972
- Jelinek, Elfriede: Die Liebhaberinnen. Hamburg: Rororo 1975
- Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein. Su: [www.elfriede.jelinek.com](http://www.elfriede.jelinek.com)
- Jelinek, Elfriede: Theaterstücke. Hamburg: Rororo 1992
- Jelinek, Elfriede: Lust. Hamburg: Rororo 1992
- Jelinek, Elfriede: Die Kinder der Toten. Hamburg: Rororo 1995
- Jelinek, Elfriede: Stecken, Stab und Stangl. Hamburg: Rororo 1997
- Jelinek, Elfriede: Zu Brecht. Alles oder Nichts. Su: [www.elfriede.jelinek.com](http://www.elfriede.jelinek.com)
- Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück. Hamburg: Rororo 1999
- Jelinek, Elfriede: Meine Art des Protests. Su: [www.elfriede.jelinek.com](http://www.elfriede.jelinek.com)
- Jelinek, Elfriede: Jesus hilft Hilfiger. Su: [www.elfriede.jelinek.com](http://www.elfriede.jelinek.com)
- Jelinek, Elfriede: Das Wort, als Fleisch verkleidet. Su: [www.elfriede.jelinek.com](http://www.elfriede.jelinek.com)
- Jelinek, Elfriede: Bambiland.Babel. Hamburg: Rowohlt 2004
- Johanning, Antje: Körperstücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks. Dresden: Thelem 2004
- Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst, in: *Delfin*, 4, 1986, p.6-15
- Mannino, Vincenzo: Invito alla lettura di Pasolini. Milano: Mursia 1974
- Martellini, Luigi: Ritratto di Pasolini: Bari: Laterza 1989
- Mayer, Verena/Koberg, Roland: Jelinek. Ein Porträt. Hamburg: Rowohlt 2006
- Miconi, Andrea: Pier Paolo Pasolini. La poesia, il corpo, il linguaggio. Genova: Costa&nolan 1998

- Novello, Neil: Pier Paolo Pasolini. Napoli: Liguori Editore 2007
- Pasolini, Pier Paolo: Ragazzi di vita. Milano: Garzanti 1955
- Pasolini, Pier Paolo: Scritti corsari. Milano: Garzanti 1975
- Pasolini, Pier Paolo: Trilogia della vita. Milano: Garzanti 1995
- Pasolini, Pier Paolo: Amado mio. Milano: Garzanti 1982
- Pasolini, Pier Paolo: Teorema. Milano: Garzanti 1968
- Pasolini, Pier Paolo: Saggi sulla letteratura e sull'arte. Milano: Mondadori 1999
- Pasolini, Pier Paolo: Saggi sulla politica e sulla società. Milano: Mondadori 1999
- Pasolini, Pier Paolo: Manifesto per un nuovo teatro. Su: [www.pasolini.net/teatro.manifesto.htm](http://www.pasolini.net/teatro.manifesto.htm)
- Policardo, Gabriele: Schermi corsari. Pasolini in televisione. Roma: Bulzoni Editore 2008-10-21
- Rinnert, Andrea: Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Königstein/Ts. Ulrike Helmer Verlag 2001
- Saletta, Ester: Lessings Laokoon und Eichendorfs Marmorbild: zwei Beispiele einer künstlerisch-literarischen Sprache auf der Grenze zwischen Bildhauerei und Literatur." In: Le texte littéraire et les arts dans l'espace germanophone: une correspondance des langages? Parigi: Presses Sorbonne Nouvelle 2006, pp.69-77
- Siciliano, Enzo: Vita di Pasolini. Milano: Mondadori 2005