

Medeia, sanfte Mutter des Todes.
Eine filmanalytische Studie zu Pier Paolo Pasolinis »Medea«



Ursula Bessen

Medeia, sanfte Mutter des Todes

Eine filmanalytische Studie
zu Pier Paolo Pasolinis »Medea«

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2022

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Layout: Wehrhahn Verlag

Umschlaggestaltung:

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-920-2

Inhalt

Vorbemerkung	9
0: Prolog und Übersicht des Films	
1. Cheiron oder: Der Prolog als Ende	17
2. Die filmische Konstruktion: Symmetrien – Spiegelungen – Topographien. Ein schematischer Überblick	35
I. Teil: Medeias Ort	
1. Geheiligte Lebenswelten	43
2. Medeia, die Priesterin oder: Heiliger Ort und ersehnte Ferne	73
3. »Alles ist Dionysos« oder: Die Zerstückelung – der Kreis und das Kreuz	84
4. »Ich beschütze das Sakrale« oder: Pasolinis byzantinische Evokation	107
II. Teil: Flucht – Unterwegssein	
1. Trauer statt Verfolgung oder: Medeias Ablösung	117
2. Das Wasser und das Floß – eine Überfahrt	126
3. Verzweiflung oder: »Sprich zu mir, Erde! Sprich zu mir, Sonne!«	144
4. Das Kleid und der Körper oder: Vom Sakral- zum Passionskleid	149
5. Medeias Haar oder: Stationen einer Verwandlung	165
III. Teil: Jasons Ort – Medeias Bleibe	
1. Die Erniedrigte und der erlösende Traum	172
2. Letzte Liebesbegegnung	179
3. Der Blick und der Körper oder: Zwei sich spiegelnde Kamerafahrten	186
4. Medeia und Glauke – Gegenspielerinnen oder Doppelgängerinnen?	194
5. Todeslinien, Todeskreise, Todesbilder oder: Glauke, die Kinder und das Sterben	217
6. Die Mythologeme Kessel, Widder, Zerstückelung, Pferdewagen oder: Dekonstruktion – Dissoziierung – Kontamination	239

7. Die Tötung der Kinder oder: Medeia, sanfte Mutter des Todes	245
8. Ein Ausblick als Rückblick oder: »Edipo Re« und »Medea«	314
Literaturverzeichnis	325
Abbildungsverzeichnis	330

»Die Seele ist nicht von heute.
Ihr Alter zählt viele Millionen Jahre.«
C. G. Jung

»Ich möchte unheilbar zurück.«
Pier Paolo Pasolini

In Erinnerung an Peter

Vorbemerkung

Dass Medea eine mythologische Figur ist, die uns auch heute noch herausfordert und provoziert, zeigt gegenwärtig unter anderem ein Artikel von Simon Strauß in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung«, der auf drei aktuelle und annähernd gleichzeitige Inszenierungen der Tragödie von Euripides in Deutschland und Österreich aufmerksam macht: »Schaut auf dieses Mythosweib. Die Wege des Wahnsinns sind unergründlich«. Treffend beginnt sein Artikel mit der Aufzählung einer Vielzahl an Attributen und Aspekten, die diesem »unergründlich(en) Mythosweib« bisher zugeschrieben wurden und wohl unerschöpflich-rätselhaft bleiben werden: »Medea ist immer noch mehr. Sie ist verzweifelter, hoffnungsloser, gedemütigter, ist grausamer, hasserfüllter und rasender als jede andere Mythosfrau. Sie ist Schutzfliehende und Racheengel, Ausgestoßene und Heimsuchende. Und sie ist Mutter. Mordende Mutter. So viele Facetten schimmern durchs Dämmerlicht der Rezeption, dass man bei ihr nie genau weiß, wen man eigentlich vor sich hat.«

Dass zwei Theaterregisseurinnen und ein Regisseur sich dieser komplexen Frauenfigur erneut nähern, spiegelt eine vertraute Konstellation der letzten Jahrzehnte. Vor allem seit den späten 1960er Jahren steht die mythologische Figur Medea im Zentrum des weiblichen, insbesondere feministischen Blicks, sowohl in der wissenschaftlichen wie auch in der künstlerischen Betrachtung. Sowohl in der bildenden Kunst wie auch in der Literatur – vor allem in Prosa und Lyrik – war und ist eine ästhetische Auseinandersetzung mit dieser starken und ambivalenten mythologischen Frauenfigur zu verfolgen. Einen reichen, wenn auch vorläufigen Überblick über die verschiedenen ästhetischen Ausdrucksformen, sei es in der bildenden Kunst, der Musik oder auch in literarischer Prosa, in Lyrik und Dramatik sowie über deren Rezeption besonders in der Frauenkulturwissenschaft, bietet der umfangreiche Band von Inge Stephan »Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur.«¹

Die zahlreichen Medea-Bearbeitungen, die Stephan kommentiert und analysiert, werden nicht getrennt – nach schriftlichen und visuellen Zeugnissen – präsentiert, sondern spiegeln einander. Die Prägung des Medea-Bildes durch Euripides' Tragödie und auch durch die vor-euripideischen Versionen des Mythos werden von der Autorin grundlegend erörtert und den folgenden vielfältigen Bearbeitungen des Medea-Stoffes vorangestellt.

1 Inge Stephan: *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln, Weimar, Wien 2006. Detaillierte Besprechungen bieten die Rezensionen von Barbara Feichtinger: *Faszination einer Kindsmörderin. Medea im 20. Jahrhundert*. In: *Querelles-Net* Nr. 21/März 2007, S. 1–4 (<http://www.querelles-net.de/2007-21/text21feichtinger/30.04.2007>). Und siehe auch Stephanie Catani: *Arbeit am Mythos: Medea*. Rezension zu Inge Stephan. *Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. In: *IASL online (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur)* 2008, S. 1–5, <http://www.iaslonline.de/> Zugriff 10.07.17.

Allerdings macht diese vielseitige und vielschichtige Forschungsarbeit auch deutlich sichtbar, dass die filmische (und in der Konsequenz auch die filmwissenschaftliche) Auseinandersetzung mit dieser mythologischen Figur eine Seltenheit war und ist. Aus der geringen Anzahl der Filme, die Medea zum Gegenstand haben, ragt Pasolinis filmische Mythographie als einzigartige ästhetische Umsetzung des Stoffes heraus, bis heute enigmatisch und faszinierend zugleich.² Dennoch kam es zu einer vergleichsweise geringen wissenschaftlichen Resonanz auf Pasolinis Film (1969) – nach einer durchaus regen, aber von Anfang an gespaltenen Reaktion von Seiten der aktuellen internationalen Filmkritik.

Mich selbst hatten die erwähnten enigmatischen und zugleich faszinierenden Eindrücke von Pasolinis Film – seit ich ihn vor langer Zeit zum ersten Mal sah – tief beeindruckt und zu einer intensiveren Beschäftigung motiviert, ja gezwungen: dazu gehörten die ungewöhnlichen Zeitsprünge, die unglaublich erhabene Präsenz der Bilder, oft erschlagend, erschreckend – und zugleich poetisch entrückt. Hinzu kamen die exotischen Drehorte, weit entfernt von jeder »klassizistischen« Stilisierung oder griechisch-antiken Konnotation. Vor allem aber war ich betroffen davon, dass die berühmte, ungewöhnliche, rätselhafte Stimme der Callas hier, wo sie doch die Hauptrolle spielte – fast – völlig verstummt war. Erwartungsbrüche überall.

Am verstörendsten empfand ich jedoch, dass die sonst rasende, rächende Medeia hier als sanfte »Mutter des Todes« auftrat. Eine erneute Provokation, ein Tabu-Bruch? Zumindest ein Widerspruch. Mich dieser Frage anzunähern war der schwerste Zugang im Verlauf meiner Arbeit. Aber dieses Thema gehörte unverzichtbar zum Schluss des Films und ich hoffte darauf, dass die Wahrnehmung, Betrachtung und Analyse der Filmbilder, einzeln und im Kontext, einen Ariadnefaden spinnen würden, der mich zum Kern, zum Innersten dieses Films, seines Wesens führen könnte.

Was würde mich erwarten? Was labyrinthisch anmutete, waren im Grunde die filmisch-ästhetischen Verknüpfungen, Wiederholungen, die Variationen, Spiegelungen, die einen mythologischen Synkretismus freilegten, konfrontiert mit dem kritischen Blick auf die Moderne. Mehrfache Verknüpfungen also, kein Faden im Sinne eines einsinnigen

2 Vgl. die Seiten 212–220 im Kapitel über die »Medea-Filme von Pasolini, Trier, Dassin und Stöckl« (S. 212–239), auf denen Stephan im Wesentlichen die Rezensionen der – deutschsprachigen – Filmkritik zu »Medea« in Einklang bringt, auf eine wichtige Inspirationsquelle Pasolinis, den Religions- und Mythenforscher Mircea Eliade eingeht, um gegen Ende den »homoerotischen Subtext« des Filmes offen zu legen, mit Maria Callas als einer »Ikone der homosexuellen Subkultur« (S. 219). In einem gesonderten Kapitel widmet sie sich erneut Maria Callas, führt das Thema »Schwulendiva« bzw. »Callas-Boys« fort, verweist im Rückgriff auf »den gender trouble« (Judith Butler), auf »Medea als Figur und die Callas als Darstellerin«, die »beide [...] Figuren der Überschreitung (sind)« (S. 191). Den größten Raum nimmt jedoch der Hinweis auf die essayistische Hommage Ingeborg Bachmanns an Maria Callas ein, »groß in jeder Geste, in jedem Schrei« (Bachmann); schließlich widmet sie sich der Darstellerin/Sängerin auf der Bühne und stellt ihre Leistung in einen historischen Kontext der Theater- und Opernbühne.

Verlaufs, eher ein Netz, wie Karl Kerényi sagt: das Attribut von Kirke, der Schwester des Vaters oder – in mythologischer Varietät – vielleicht sogar die eigene Schwester? Auf jeden Fall ein Bild, das in der Familie bleibt.

Immer wieder ergeben sich – filmtechnisch vor allem durch den Schnitt – neue imaginäre Vernetzungen; ähnlich wie im Verfahren der »Assoziation« oder »Amplifikation«. Die versteckten Hinweise Pasolinis auf den Tiefenpsychologen C. G. Jung, für dessen Denken dieser letztgenannte Begriff zentral ist, und die direkten Verweise von Giuseppe Zigaina, dem Maler, Dichter, Freund Pasolinis und intimen Kenner seines Werkes, klärten das Labyrinth des Traums, halfen mir, diese Bilder zu verstehen – auch wenn ihre Rätsel in Resten uneingelöst bleiben mussten, wie Medeia selbst sagt: »Ich bin der Ariadne – nicht gleich.«³ Ja, Medeia bleibt »unerschöpflich«.

Obwohl die narrative – oder besser die »anti-narrative« – Konstruktion, die ästhetische Gestaltung und die Stilebene des Films, vor allem aber Pasolinis Verständnis und Bearbeitung des Mythos, exemplifiziert an der Medeia-Mythe, den Mittelpunkt meines Interesses und meiner folgenden Ausführungen bilden, bleibt die Durchführung weitgehend an die von Pasolini vorgegebene »Chronologie« des Films gebunden.

An einzelnen Bildern wie an ausgewählten Sequenzen werden die verschiedenen Aspekte der Ästhetik Pasolinis sichtbar gemacht, die den äußerst verdichteten Subtext des Films offenlegen. Ihre Auswahl verweist zugleich auf Pasolinis Akzentsetzungen und Übersreibungen des überlieferten Mythos: so etwa, wenn er Medeias Leben *vor* ihrer Begegnung mit Jason äußerst stark gewichtet, die Lebenswelt der Hohen Priesterin Medeia an den Beginn des mythischen Geschehens platziert und ihr eine außerordentlich lange filmische Zeit widmet.

Andere Sequenzen hingegen zeigen Pasolinis enge Verbundenheit mit der Malerei, überhaupt der Kunstgeschichte, wieder andere akzentuieren die Motivstruktur oder verweisen auf besondere auffällige Merkmale.

Es erscheint zunächst naheliegend, den Film in zwei Teile zu gliedern, die jeweils Medeias bzw. Jasons Welt umfassen und beide gegeneinandersetzen. Denn von dem Moment an, als Medeia ihren Ort (das heißt auch: ihre Herkunft, ihr Volk, ihren Rang und ihre Rolle) verlässt und Jason bedingungslos folgt, beginnt für sie etwas absolut Neues, eine andere Welt. Da die inszenierte Topographie jedoch eine sprechende ist, die stets die – geistige und seelische – Verfassung der Figuren spiegelt, habe ich mich entschieden, in meiner Betrachtung und Analyse *drei Teile* herauszustellen. Erstens »Medeias Ort«: Bei Pasolini erscheint für das mythische Kolchis die kappadokische Höhlenlandschaft, zweitens das »Unterwegssein«, die Flucht: das heißt die Wüste, ein Zelt, ein Floß und eine Flusslandschaft, drittens und letztendlich »Jasons Ort«, der aus einer filmischen Konst-

3 Apollonius Rhodios (auch Appollonios von Rhodos): Das Argonautenepos, zitiert nach Karl Kerényi: Töchter der Sonne. Betrachtungen über griechische Gottheiten. Zürich 1944, S. 105.

ruktion verschiedener realer Orte und Architekturen besteht und an dem sich die bald verstoßene Medeia nun einrichten muss.

Rein formal betrachtet, besteht der Film mit dem langen Prolog aus *vier Teilen*, doch dessen Reflexionsebene betont zusätzlich seine gesonderte Stellung, der ich einleitend eine Analyse widme.

Meine Vorgehensweise war nicht primär dadurch bestimmt, anhand vorgegebener Kategorien ihre konkrete Realisierung aufzusuchen; vielmehr habe ich mich in relativ »offener« Weise, mit Neugier und Faszination, den Filmbildern angenähert, zunächst im Sinne eines »Sehen(s) ohne Denken«⁴, um in zunehmender »Zwiesprache« und Intensität – nach der Maxime »revoir le film, revoir l’image« – nach und nach durch Entsprechungen und Assoziationen in die Bereiche der Mythologie, der Ethnologie, Religionswissenschaft und Kunstgeschichte zu gelangen. In filmanalytischer und -theoretischer Hinsicht sind meine Überlegungen – ohne dass ich dies im Einzelnen hier nachweise – inspiriert durch die Wahrnehmung und das Denken von Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, André Bazin, aber vor allem von Béla Balázs. Dessen frühe, nahezu poetisch formulierten Gedanken zum Film waren für mich immer richtungsweisend wie auch die Aufsätze und Kritiken von Frieda Grafe und die späten Schriften von Roland Barthes. Nicht zu vergessen sind Pasolinis theoretische Schriften zum Film und zur Literatur sowie seine Filme, in erster Linie diejenigen, die sich dem Mythos zuwenden wie »Il vangelo«, »Teorema« und »Edipo Re«.

Insgesamt bilden diese Lektüre-Erfahrungen neben anderen Auseinandersetzungen mit dem Filmbild eine Art Amalgam. Diesen Sachverhalt beschreibt Ingmar Bergman treffend mit den Worten: »Es ist vollständig unmöglich, das jetzt aufzugliedern oder auseinanderzulegen, weil es Teil meines Erfahrungsinhalts ist. [...] es ist einfach integriert.«⁵

Pasolinis Selbstaussagen und den Hinweisen in der insgesamt sparsamen Sekundärliteratur, die auf mythologische Hintergründe verwiesen, wollte ich konkreter, vertiefender nachgehen. Vor allem der an vielen Stellen immer wieder auftauchenden Bemerkung, dass Pasolini ein begeisterter (und sogar »besessener«) Leser Jungs gewesen sein sollte und wie sich das in seinem Werk, speziell in »Medea«, niedergeschlagen haben könnte, wollte ich auf den Grund gehen. Während Pasolini im Hinblick auf die, wie er es bezeichnet, »theoretische Grundlage« für »Medea« explizit auf die Schriften von »M. Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl« verweist⁶, fällt der Name C. G. Jungs in diesem Zusammenhang nicht.

4 Eine Formulierung von Peter Zumthor im Gespräch mit Juri Steiner. In: Sternstunde Philosophie, 02.07.2017, 3SAT (09:15–10:15).

5 Stig Björkman, Torsten Manns und Jonas Sima: Bergman über Bergman. Interviews über das Filmemachen. Von die »Hörige« bis »Szenen einer Ehe«. Frankfurt a. M. 1987, S. 30.

6 Jean Duflocq: Interviews. In: Jansen, P. W.; Schütte, W. (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini, München 1977, S. 90. S. auch Reinhold Zwick: Passion und Transformation. Biblische Resonanzen in Pier Paolo Pasolinis »mythischem Quartett«. Schriftenreihe der Internationalen Forschungsgruppe »Film und Theologie« und der Katholischen Akademie Schwerte. Bd. 26. Marburg 2014, S. 263 ff.

Doch fand ich in den Gedichten, die er während der Arbeit an »Medea« zwischen März und September 1969 geschrieben hatte⁷, ein Zitat von Jung vorangestellt⁸. Und in dem Gedicht »Callas« wird »Jung« – neben »Lévy-Bruhl« – gar Teil des poetischen Textes.⁹ Laut Zigaina¹⁰ habe Pasolini insbesondere die Schriften Jungs zur Alchemie geschätzt und war selbst ganz im Sinne der Alchemisten ein Hermetiker, d. h. sparsam bzw. verschlüsselt in seinen Hinweisen auf Jung.

Doch nach und nach hat sich während der Erarbeitung die Analytische Psychologie, vertreten durch C. G. Jung und Erich Neumann, letzterer zu Unrecht ein zu wenig beachteter, ja fast vergessener Theoretiker der Jung'schen Schule, als wichtiger theoretischer Referenzrahmen herausgestellt, insbesondere in Bezug auf die lange Schlusssequenz der Tötung der Kinder. Vorangegangen war die inspirierende Lektüre der Schrift von Karl Kerényi: »Töchter der Sonne. Betrachtungen über griechische Gottheiten«¹¹; eine zugleich ergänzende Lektüre, da Kerényi im Austausch mit Jung stand, mit ihm gemeinsam publizierte, u. a. die »Einführung in das *Wesen* der Mythologie« verfasst hatte.¹² Vieles, was zuvor auf mythologischer und filmästhetischer Ebene entfaltet wurde, erhielt nun eine tiefenpsychologische Kohärenz.

Doch ist es mir wichtig zu betonen, dass diese – meiner Auffassung nach – starke Kohärenz zwischen Pasolinis Bildern und Jung'schen »Vor-Bildern« auf keinen Fall als Engführung im Sinne einer Übernahme, Adaption oder Nachinszenierung zu verstehen ist, sondern als großes Reservoir und wichtige Quelle der Inspiration. Lässt auch Pasolinis Bildsprache meiner Meinung nach wenig Zweifel an dieser Orientierung, so bleiben doch alle ästhetischen Kontaminationen und Metamorphosen Ausdruck (s)einer filmästhetischen Neu-Schöpfung.

Ein anderer Schwerpunkt der Betrachtung, dem angemessener Raum gegeben werden musste, ist die enge Beziehung Pasolinis und eben auch des Medea-Films zur bildenden Kunst, insbesondere zur Malerei und ihrem Ursprung im Mythos und im Kultus. Auf die Referenzen, insbesondere in den bildhaften Anspielungen, etwa auf prominente Gemälde von Géricault, Caravaggio und anderen wie auch auf die Totenbilder aus Fayum bin ich exemplarisch eingegangen, auch wenn vieles Desiderat bleiben musste. Ebenso galt in diesem Zusammenhang mein Augenmerk dem ausgewählten Drehort als Teil eines ästhetischen Entwurfs.

7 Pier Paolo Pasolini: *Il Vangelo secondo Matteo*, Edipo Re, Medea. 2. Aufl. Mailand 1998a, S. 561.

8 Ebda., S. 562.

9 Ebda., S. 585.

10 Auf diesen Aspekt gehe ich in der Arbeit vertiefend ein.

11 Kerényi (1944).

12 Kerényi wurde ab 1948 Forschungsleiter am C. G. Jung-Institut in Zürich. S. Kurzbiographie, seiner zweibändigen Publikation vom Verlag vorangestellt. Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*. Bd. 1: *Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. München 1984.

Da die Abfolge der Filmbilder oft überdeterminiert ist, sich bestimmte Motivzusammenhänge über den gesamten Film legen und sich »unendlich« viele Amplifikationen ergeben, kommt es konsequenterweise vor, dass bestimmte Bilder oder Sequenzen in meiner Darstellung erneut auftauchen.¹³ Sie sind nicht entfernt Ausdruck einer Wiederholung, sondern – gegenteilig – Ausdruck neuer Vernetzungen, Spiegelungen: sind Potential.

Ich beginne mit der Darstellung des Monologs, der die erste Thematisierung des Mythos durch Pasolini enthält. Es folgt eine visuell kommentierte Synopse des Films, die seine zentralen Strukturmerkmale herausstellt, zu denen insbesondere die den Film gliedernde Topographie gehört.

Die Kapitel 1, 2, 3 und 4 in Teil I zeigen, in welchem starkem Maße Pasolini Medeias Existenz als Hohe Priesterin und Enkelin des Helios herausstellt. Eine Existenz, von der er sagt, dass sie »ihre vollkommene Integration erreicht« habe. Die Kapitel 3 und 4 verweisen zugleich auf Pasolinis Denken, tief verankert im Mythos. Und auf seine Auffassung von der engen Verbindung von Mythos und Kunst.

Der II. Teil zeigt den Beginn eines Prozesses der Individuation Medeias – im Sinne der Moderne –, der zerstörerisch wirkt. Sein Auslöser und Repräsentant ist Jason. Die Kapitel 1–3 zeigen die Ablösung Medeias von ihrer Welt in aller Ambivalenz, evozieren immer wieder den mythologischen Untertext als eine spannungsreiche Verunsicherung Medeias.

Kapitel 2 stellt zusätzlich Pasolinis Rückgriff auf Strukturen der Kunstgeschichte heraus, die seine filmische Bildgebung malerisch mitbestimmen. Dies wird zunächst am Beispiel von Théodore Géricault und dessen Hauptwerk »Das Floß der Medusa« sichtbar. Ästhetische Auffassungen des Malers und des Regisseurs scheinen eng verbunden. Die Kapitel 4 und 5 verdeutlichen an der Inszenierung des Kleides und der Haare der Hauptfigur Pasolinis »visuelle Narration«. Zugleich bildet das Kapitel 4 im Sinne des erreichten Individuationsschrittes Medeias einen Höhepunkt durch die »conjunctio«, den »Hierogamos«: Hier jedoch wird im modernen Sinne die Fallhöhe und das – sich andeutende – Ende intoniert.

Teil III zeigt Medeias Existenz, entwurzelt, entthront, entfremdet an »Jasons Ort«. Kapitel 1 zeigt die leidende, enttäuschte Frau und erste Formen der Rückfindung im Traum. Die Ebene des Unbewussten ist entscheidend in Pasolinis Inszenierung. Sie begann schon an Medeias Ort. Und es erfolgt eine Überschreibung des Mythos; die Inszenierung der Doppelstruktur in Kapitel 3 zeigt exemplarisch Pasolinis stilistische Kohärenz der Bildsprache und den absoluten Endpunkt der Liebe, ist zugleich dramatischer Umschlagpunkt, sodass in Kapitel 4 nun die Konsequenzen aus dem Vorangegangenen eintreten. Überschreibungen des euripideischen Mythos werden sichtbar im Hinblick auf

13 Die hier abgebildeten Filmbilder entsprechen durchweg der vorgegebenen filmischen Kadrierung. Die Ausnahmen (von mir hervorgehobene Details) sind jeweils vermerkt.

die Konfiguration Medeia-Glauke; in Kapitel 5 verdichtet sich das *Bild des Kreises* sowohl mythologisch als auch existentiell zum Bild des Todes, gespiegelt in der Kunst, insbesondere in der Malerei Caravaggios und den Totenbildnissen aus Fayum.

Der Rückgriff auf zentrale Mythologeme im 6. Kapitel erleichtert das Verständnis der langen Todessequenz am Ende des Films. In ihr kulminieren die ihn zunehmend bestimmenden Formen und Inhalte des Archaischen, des Unbewussten, d. h. die tiefenpsychologische Dimension im ontogenetischen und phylogenetischen Sinne: kulminierend im Archetyp der »Großen Mutter-Göttin«, dem »Großen Runden«, im nunmehr inneren, psychischen Bild des Mythos. Ein Kristallisationspunkt: Die Polyvalenz der den gesamten Film (das gilt auch für Pasolinis »Edipo Re« von 1967) durchziehenden Kreisstruktur wird sichtbar. Ganz am Ende versuche ich deshalb, im Rückblick auf diesen Film, Pasolinis Autorstandpunkt, verbunden mit seinem Konzept eines »Kinos der Poesie«, zumindest ansatzweise zu verdeutlichen.

Ist der mythologische Stoff, den Pasolini vorfindet und bearbeitet, an sich schon Ausdruck eines Synkretismus und damit ein »variiertes Konzentrat« zeitlich und regional unterschiedener Narrationen, so unterliegt dieser komplexe Stoff in der Bearbeitung des Regisseurs Pasolini, in dessen Kunst sich verschiedene Genres ausdrücken, austauschen und durchdringen, nochmals einer extremen Verdichtung.

Es ist bekannt, dass Pasolini ein bildgewaltiger Lyriker wie auch Erzähler sowie selbst auch Maler war, stark geprägt durch die Geschichte der Kunst, insbesondere unter dem starken Einfluss seines Lehrers, des international renommierten Kunsthistorikers Roberto Longhi. Dass er selbst für seine ästhetische Vorgehensweise immer wieder die Begriffe »Pastiche« und »Kontamination« verwendet, verweist sowohl auf bewusste Rückbezüge als auch auf seine verbindende Gestaltung und deren verschiedene Verfahren. Der von Pier Paolo Pasolini so eigenwillig überschriebene Mythos Medea scheint mir in seiner Antinarration eher einem filmischen Gedicht, einem langen Canto zu gleichen als der visuellen Umsetzung eines Epos oder gar eines Dramas, das von der Ereignishaftigkeit, vom Vorantreiben des – sprachlich gefassten – Konflikts lebt.

Meine eigene Arbeit verstehe ich deshalb als eine filmanalytisch gestützte Lektüre dieses visuellen Gedichts, als eine Annäherung an Pasolinis filmästhetische Mythographie, als einen ersten Versuch, die vielfältigen Ebenen und Schichten dieses Gesamtkunstwerkes freizulegen. (Dabei verwende ich zur Bezeichnung einer filmischen Einstellung wie z. B. Groß- oder Nahaufnahme teilweise die Verkürzungen GROSS, NAH usw.)

Warum Medeia statt Medea? Die Umschrift des Namens aus dem Griechischem erschien mir angemessen, da sie enger als die lateinische Schreibweise dem hier dargestellten Mythos verbunden ist. Und unbewusst entstand sie wohl spontan nach meiner ersten Lektüre des Buches von Karl Kerényi über die »dunkle Heliade Medeia«, seiner weiblichen Spurensuche in den Tiefenstrukturen des Mythos, die er mit C. G. Jung und Erich Neumann teilt.

0: Prolog und Übersicht des Films

1. Cheiron oder: Der Prolog als Ende

Wenn die Setar-Klänge des Vorspanns plötzlich verstummen, betont völlige Stille das erste Bild.¹⁴ Es gilt einem kleinen dunkellockigen Jungen, der nackt, rückwärtig auf seine Hände gestützt, auf einem Steinboden sitzt, haargenau vor der unteren Kante eines Lichtquadrats, das hinter ihm am Boden aufscheint, ohne dass die Lichtquelle sichtbar würde. Auch der Ort bleibt noch unbestimmbar. Erst wenn die großen Augen des Kindes vom Betrachter aus nach rechts gerichtet lächelnd hochblicken, gibt der folgende Schnitt in der HALBTOTALE ein Wesen, halb Mann, halb Pferd frei, dessen ebenfalls nackter Oberkörper aus der Dunkelheit eines Höhlenraums oder vielleicht eines Stalls aufscheint.

Der Kentaur teilt dem fünf Jahre alt gewordenen Jungen mit, dass nicht er sein Vater sei; überhaupt, dass der Knabe »die Wahrheit über sich erfahren« solle.



Das erste Bild von Jason,
an der Grenze von
Schatten und Licht



Cheiron, der Kentaur,
spricht zu Jason aus dem
Dunkel

Verschiedene Mythographen berichten, dass Jason vom weisen Kentaur Cheiron erzogen worden sei. Von ihm hört der kleine Jason nun eine lange Geschichte, die »mit dem Fell eines Widders angefangen« hat: wie es nach Aia, zum König Aietes gelangte; und er-

14 Dass das angehaltene Bild des Vorspanns ebenfalls als erstes Filmbild bezeichnet werden könnte, darauf gehe ich an anderer Stelle ein.

fährt von der komplexen Genealogie seiner Vorfahren, deren Handeln von Intrigen und Machtkämpfen bestimmt wurde, letztendlich ausgelöst durch »Eifersucht«.

Zum Fazit »dieser komplizierten Geschichte« gehört, dass Jason, als »ein Nachkomme des Aeolos«, Teil der Kette dieser Vorfahren ist, die bislang vergeblich »versuchten, das goldene Vlies zurück zu erobern«. Vor allem stehe ihm, dem Enkel des Atamos, »die Herrschaft« zu, die sein Onkel Pelias an sich gerissen habe. Es gelte, seinen Vater zu rächen.

Während Cheiron nahezu unentwegt spricht, bleibt Jason stumm. Diese Konstellation bestimmt die gesamte Sequenz, in der sich Jason zeitraffend vom fünfjährigen Kind zum jungen Mann entwickelt.



Jason als Kleinkind,
noch eng verbunden
mit Cheiron, ...



... entwickelt sich zum Jüngling

Auch an Cheiron zeigt sich eine auffällige Veränderung, eine Entwicklung zum Anthropomorphen. Er verliert seine Tiergestalt und gleichermaßen wandelt sich seine Rede. Bestand sie zu Beginn im Wesentlichen aus Nacherzählung und Aufzählung, so erweitert sie sich – je älter Jason wird – zum philosophischen Diskurs, unterbrochen von emphatischer Freude Cheirons an einer als heilig empfundenen Natur. Sein Sprechen wird zu einem Erzählstrom, in dem neben komplexer mythischer Genealogie die Ablösung eines kultisch-sakralen Weltbildes durch das der säkularen Moderne Ausdruck findet. Durch Cheirons Wandlung vom Hybrid- zum Menschenwesen und die damit verbundenen, sich verändernden Ebenen des Diskurses wird er zur augenscheinlichen Inkarnation eines Prozesses menschlich-geistiger Evolution.



Cheirons Entwicklung
vom Hybrid- zum Menschenwesen

Der Kentaur in seiner Einheit aus Tier und Mensch verweist auf früheste ursprüngliche Gestalten des Mythos. Mensch und Natur erscheinen noch nicht dissoziiert. Der unausweichliche Prozess der zunehmenden Herauslösung des Menschen aus der Natur findet einen komplexen Ausdruck im langen Diskurs Cheirons, in dem die Sprache und die ungewöhnliche Bild-Folge einer Metamorphose eins werden.

Vorgeschichtliches, Gegenwärtiges und Zukünftiges scheinen in Cheiron vereint. Im Grunde ist er ein »auktorialer« Erzähler der archaischen Welt vom Standort der Moderne aus, der den Verlust des Heiligen in der profanen Gegenwart aufzeigt. Eine Perspektive Pasolinis?! Direkt an Jason gerichtet, der sich mittlerweile zum jungen Mann entwickelt hat, sagt Cheiron: »Alles, was der Mensch im Getreide gesehen hat, als er die Landwirtschaft entdeckte, [...] alles, was er am Beispiel der Samen verstanden hat, die in der Erde ihre Form verlieren, um wieder neu zu entstehen, all das stellt die letzten Dinge dar: die Wiederauferstehung, mein Lieber. Aber diese letzte Weisheit, *sie nützt zu nichts mehr*. Alles, was du im Getreide siehst, was du unter der Wiedergeburt der Samen verstehst, *ist für dich ohne jede Bedeutung*, ist nur noch *eine Erinnerung, an der du nicht teilhast ...*« (kursiv: U. B.)

Und er schließt seine Rede ab mit härterer, die Endgültigkeit des Gesagten unterstreichender Stimme: »Denn es gibt tatsächlich keinen Gott!« Hiermit endet die Sequenz. Die folgende zeigt zu Beginn Ziegen und Hirten inmitten einer karstigen Landschaft: Bilder frühester Lebenszusammenhänge und ältester Tätigkeiten der Menschheit.



Ziegen und Hirten
in karstiger Landschaft:



Bilder frühester Lebens-
zusammenhänge



Männer, erhaben in
Gewändern, erinnernd an
traditionale Hirtenkleidung

Zugleich sind es die ersten Bilder von dem »Land, jenseits des Meeres«, in das, wie von Cheiron vorausgesagt, Jason gelangen wird, einer Welt, »die unserem Denken sehr fern ist«. »Dort«, so sagt Cheiron, »wirst du sehen, wie realistisch ihr Leben ist. Denn nur im Mythos liegt die Wirklichkeit und nur in der Wirklichkeit liegt der Mythos«.

Eine anazyklische Aussage, Ausdruck einer völligen Übereinstimmung, einer Ungeschiedenheit. Pasolinis poetische Überzeugung ist in dieser enigmatisch klingenden Formulierung aufgehoben. Cheiron führt seine Gedanken weiter aus:

»[...] für den Menschen der Antike sind die Mythen und Rituale konkrete Erfahrungen, die ihn in seiner täglichen physischen Konsequenz erfassen. Für ihn ist die Wirklichkeit eine so perfekte Einheit, dass sie die Erschütterung, die er beispielsweise in völliger Stille oder angesichts eines Sommerhimmels erfährt, dass sie der Erfahrung, der persönlichsten seelischen Erfahrung eines Menschen der Moderne entspricht.« Erneut lässt Pasolini in Cheirons Gedankenkette den Aspekt der geistigen Evolution des Menschen aufscheinen.¹⁵

Die Jasons »Denken sehr fern[e]« Welt lässt Pasolini in der Höhlenlandschaft Kappadokiens entstehen. Eine Landschaft, deren Erscheinungsbild Weibliches konnotiert, eine

15 Der Bezug zum Denken C. G. Jungs wird hier deutlich. An dieser Stelle möchte ich hinweisen auf Erich Neumann, Mitarbeiter Jungs der »zweiten Generation« und dessen »Ursprungsgeschichte des Bewusstseins« (2004/1949), in der C. G. Jung im Vorwort die Fortführung und Ergänzung seines Denkens und Arbeitens würdigt. Neumanns Anliegen ist es, »archetypische Stadien der Bewusstseinsentwicklung nachzuweisen« in »Anwendung der Analytischen Psychologie C. G. Jungs, denn in der ontogenetischen Entwicklung habe das Ichbewusstsein des Einzelnen die gleichen archetypischen Stadien zu durchschreiten, welche innerhalb der Menschheit die Entwicklung des Bewusstseins bestimmt haben«. So Neumann (2004/1949), S. 5.