



Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling, *Cultural Inquiry*, 12 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 49–65

MANUELE GRAGNOLATI 
CHRISTOPH F. E. HOLZHEY 

Aktive Passivität?

Spinoza in Pasolinis Schweinestall

ZITIERVORGABE:

Manuele Gragnolati und Christoph F. E. Holzhey, »Aktive Passivität?: Spinoza in Pasolinis *Schweinestall*«, in *Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling, *Cultural Inquiry*, 12 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 49–65 <https://doi.org/10.37050/ci-12_04>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)

This version is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

SCHLAGWÖRTER: Affekt; Pasolini, Pier Paolo - Porcile (Film); Passivität; Protest; Scheitern; Spinoza, Baruch – Ethik; Verweigerung

AKTIVE PASSIVITÄT?

Spinoza in Pasolinis *Schweinestall*

Manuele Gragnotati und Christoph F.E. Holzhey

Pier Paolo Pasolinis *Porcile* (*Der Schweinestall*) wurde 1969 auf den Filmfestspielen von Venedig gezeigt und für seinen skandalösen und frevlerischen Inhalt heftig angegriffen.¹ In der Tat handelt es sich um einen provozierenden und düsteren Film, der eine scharfe politische Kritik am fortdauernden Faschismus entwickelt, der Möglichkeit des Eingreifens oder der Veränderung jedoch keinen Raum zu lassen scheint. Mit *Porcile* distanziert sich Pasolini weiter von marxistischem Engagement und revolutionärer Politik; während er selbst den politischen Inhalt seines Films aber als »apokalyptische Anarchie« beschreibt, der man sich nur mit Distanz und Humor nähern könne,² meinen wir, dass *Porcile* den Vorschlag macht, das Aufgeben von (politischer) Aktivität und der Hoffnung auf eine bessere Zukunft als eine paradoxe Form sowohl der radikalen politischen Kritik als auch der Freude aufzufassen.

Pasolinis Film besteht aus zwei scheinbar unverbundenen Teilen, die sich immer wieder gegenseitig unterbrechen. Der eine Teil, der auf

¹ *Porcile* (R.: Pier Paolo Pasolini. I/F 1969). Eine Liste der frühen Besprechungen findet sich in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, hg. v. Walter Siti u. Franco Zabaghi, 2 Bde. (Mailand: Mondadori, 2001), Bd. 2, S. 3316–18.

² Pier Paolo Pasolini, »Note e notizie sui testi: *Porcile* (1968–1969)«, in *Per il cinema*, Bd. 2, S. 3129–34 (S. 3132). Zu Pasolinis Ablösung von marxistischen Idealen, die in den frühen 60er Jahren begann, Zeit seines Lebens fort dauerte und sich schließlich mit Ironie und Gelächter verband, vgl. Manuele Gragnotati, *Amor che move: Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante* (Mailand: il Saggiatore, 2013), S. 35–67; Christoph F.E. Holzhey, »Recantation Without Conversion: Desire, Mimesis, and the Paradox of Engagement in Pier Paolo Pasolini's *Petrolio*«, in *Desire, Deceit and the Novel: René Girard and Literary Criticism*, hg. v. Pier Paolo Antonello u. Heather Webb (East Lansing, MI: Michigan State University Press, 2015), S. 233–52; Francesca Cadel, »Politics and Sexuality in Pasolini's *Petrolio*«, in *The Power of Disturbance: Elsa Morante's ›Aracoeli‹*, hg. v. Manuele Gragnotati u. Sara Fortuna (Oxford: Legenda, 2009), S. 107–17; Marco Bazzocchi, »Baubò: la scena comica dell'ultimo Pasolini«, in *Corpus xxx: Pasolini, Petrolio, Salò*, hg. v. Davide Messina (Bologna: Clueb, 2012), S. 13–28.

dem Ätna gefilmt wurde, spielt in einer unbekanntenen archaischen Vergangenheit und handelt von einem jungen Mann (dargestellt von Pierre Clémenti), der durch eine wüste Vulkanlandschaft zieht und dort zum Kannibalen wird. Der Mann verbündet sich mit anderen und verheert das Land, bis der »Stamm von Kannibalen« schließlich verhaftet und hingerichtet wird.³ Vor der Exekution (die darin besteht, dass die Gefangenen gefesselt und wilden Hunden zum Fraß überlassen werden) spricht der von Clémenti gespielte junge Mann wiederholt die einzigen Worte, die in diesem »archaischen« Teil des Filmes zu hören sind: »Ich tötete meinen Vater, ich aß menschliches Fleisch, und ich zitterte vor Freude«.⁴

Der andere Teil spielt 1967 in Deutschland und stellt eine enge Verbindung zwischen dem Nachkriegskapitalismus und dem Dritten Reich her, indem er zeigt, dass der Faschismus nach 1945 nicht einfach nur andauert, sondern in Verbindung mit der neokapitalistischen Technokratie geradezu floriert und sich ausweitet. Die Geschichte dreht sich um Julian (gespielt von Jean Pierre Léaud), den jungen Sohn des Industriellen Herr Klotz. Statt mit seiner politisch radikalisierten Verlobten Ida Zeit zu verbringen oder an der Studentenrevolte teilzunehmen, hat Julian lieber Sex mit Schweinen. Sein Vater, der an Krupp erinnert und für die Verwicklungen des alten Kapitalismus im Nationalsozialismus steht, konkurriert mit dem Neokapitalisten Herrn Herdhitze, der sich einer Gesichtsoperation unterzog, um der Verfolgung als NS-Kriegsverbrecher zu entgehen. Klotz meint, er könne das Geheimnis von Herdhitzes Vergangenheit ausnützen, um den Wettbewerb für sich zu entscheiden, aber Herdhitze kennt Julians schweinisches Geheimnis, und so tun sich die beiden Industriellen schließlich zusammen. Während sie ihre »Fusion« feiern – *Fusione* heißt es im Original –, wird Julian im Schweinestall bei lebendigem Leib gefressen.

Unser Aufsatz konzentriert sich auf den Sohn Julian, eine faszinierende Figur der Hingabe in mehr als einem Sinn: Indem sich Julian den Schweinen hingibt, gibt er nicht nur die Vernunft, sondern auch jede Beziehung zur sozialen Welt hin. Julian steht seinem großbürgerlichen, faschistischen Vater kritisch gegenüber, aber er lehnt es auch ab, sich der von Ida vertretenen Studentenbewegung anzuschließen, die ihm nur

³ Pier Paolo Pasolini, »Intervista rilasciata a Gian Piero Brunetta«, in *Per il cinema*, 2001, Bd. 2, S. 2944.

⁴ »Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana, tremo di gioia«.

eine andere Art des Konformismus zu sein scheint. In keinem der beiden Fälle nimmt Julians Ablehnung die Form aktiven Widerstands an; vielmehr verweigert er sich sowohl dem Faschismus als auch der Studentenbewegung, indem er zu beiden Distanz wahrt, sich dem Konflikt entzieht und ihn vermeidet. Auch wenn sich kaum sagen lässt, dass Julian eine erkennbare politische Haltung aufgab, da er eine solche niemals angenommen hat, so kann man sehr wohl argumentieren, dass Pasolini mit dieser Figur eine mögliche Form des Protestes darstellt, und zwar in einer Situation, in welcher der Autor und Regisseur es selbst aufgab, irgendwelche Hoffnungen an Formen organisierter politischer Intervention zu knüpfen.⁵ Zumindest im Hinblick auf den humanistischen Vater Klotz, der nicht weiß, wie er mit einem Sohn umgehen soll, den er wiederholt als »nicht gehorsam und nicht ungehorsam« [né ubbidiente né disubbidiente] beschreibt, scheint Julians Hingabe tatsächlich eine zeitweise effektive Strategie darzustellen. Könnte man diesen passiven Widerstand auch mit der Taktik von Melvilles Bartleby vergleichen, die so viele Philosophen fasziniert hat,⁶ so radikalisiert Pasolini sie allerdings, indem er Julian im Schweinestall enden und einen unbeschreiblichen Tod sterben lässt. Vielleicht könnte man von einer queeren Kunst des Scheiterns sprechen, die von Pasolini nicht nur *avant la lettre* entwickelt, sondern auch bis zu einem solchen Extrem der Unverständlichkeit getrieben wird, dass von ihr ebenso wenig übrig zu bleiben scheint wie von Julian selbst.⁷

⁵ Die Wahl, die Pasolini trifft, ist offenkundig anders als die Julians und auch paradoxer, insoweit Pasolini politisch weiterhin sehr aktiv bleibt. Zur Diskussion von Pasolinis komplexer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die sich auch beim späten Pasolini noch findet, vgl. z.B. Alessia Ricciardi, »Pasolini for the Future«, *California Italian Studies Journal*, 2.1 (2011), <ismrg_cisj_8946 <http://escholarship.org/uc/item/8v81z3sg>> [Zugriff: 17.3.2015]. Vgl. auch Gagnolati, *Amor che move*, S. 51–67, und Holzhey, »Recantation Without Conversion«.

⁶ Vgl. etwa Gilles Deleuze, »Bartleby; or, The Formula«, in *Essays Critical and Clinical* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), S. 68–90; Giorgio Agamben, »Bartleby, or On Contingency«, in *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, hg. v. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press, 1999), S. 243–71; Jacques Rancière, »Deleuze, Bartleby, and the Literary Formula«, in *The Flesh of Words: The Politics of Writing* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2007), S. 146–69.

⁷ In der Tat lassen die Schweine nichts von Julian zurück, wie sich der Technokrat Herdhitze von den Bauern versichern lässt, bevor er sie dazu anhält, über das unergründliche Ereignis, dessen Zeuge sie wurden, von nun an zu schwei-

Um Julians Hingabe und Pasolinis politische Sicht auf sie besser zu verstehen, wenden wir uns im Folgenden dem weniger bekannten gleichnamigen Theaterstück zu, das Pasolini vor dem Film *Porcile* verfasste. Dabei konzentrieren wir uns auf einen Dialog zwischen Julian und dem Philosophen Spinoza, der in der vorletzten »Episode« des Stücks auftritt.⁸ Dieser Dialog ist eine verdichtete und intensive Meditation zu Spinozas *Ethik*, die wir im folgenden zu entfalten versuchen, um so ihre komplexe Logik – oder letzten Endes vielleicht ihre Nicht-Logik – besser zu verstehen. Interessanterweise hebt Pasolini in frühen Beschreibungen seines Filmprojekts diese Episode aus dem Stück hervor. Im Film wird sie dann aber weggelassen und scheinbar durch die Kannibalengeschichte ersetzt, die ihrerseits im Stück nicht vorkommt.

gen: »Sind keine Spuren zurückgeblieben? / Zum Beispiel ein Stück / Stoff oder eine Schuhsole? / [...] Nein. Nichts. Gar nichts. [...] Psst! Dann sagt niemandem was davon!« [Non c'è rimasto un segno? / Un pezzo di stoffa, / mettiamo, una suola di scarpa? [...] No, niente! Niente di niente. / Allora, ssssst! Non dite niente a nessuno]. Zur (queeren) Kunst des Scheiterns vgl. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2011); zum Scheitern bei Pasolini vgl. Manuele Gagnolati, »Pier Paolo Pasolini's Queer Performance: La Divina Mimesis between Dante and Petrolio«, in *Corpus xxx: Pasolini, Petrolio, Salò*, S. 134–64, sowie ders., »Differently Queer: Sexuality and Aesthetics in Pier Paolo Pasolini's Petrolio and Elsa Morante's Aracoeli«, in *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, hg. v. Stefania Lucamante (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2014), S. 205–18.

⁸ Das Theaterstück, das 1979 posthum veröffentlicht wurde, wurde um 1967 verfasst, während das Drehbuch zum Film, der auf dem Stück basiert, vermutlich im Herbst 1968 geschrieben wurde. Vgl. Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, hg. v. Walter Siti u. Silvia De Laude (Mailand: Mondadori, 2001), S. 1183–86. Zum Theater Pasolinis vgl. Stefano Casi, *I teatri di Pasolini* (Mailand: Ubulibri, 2005); zu *Porcile* (sowohl dem Stück als auch dem Film), vgl. etwa René Schérer, »Le nouveaux Spinoza«, in *Passages pasoliniennes*, hg. v. René Schérer u. Giorgio Passerone (Paris: Septentrion, 2006), S. 145–64; Viola Brisolin, »Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond. Reading Pasolini's *Porcile* with Lacan«, *Italian Studies*, 65.1 (März 2010), S. 107–22; Simona Bondavalle, »Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pasolini's *Porcile*«, *Italica*, 87.3 (Herbst 2010), S. 408–27; Maurizio Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley: University of California Press, 1993); Raffaello Palomba Mosca, »Lettura di *Porcile* attraverso le fonti«, in *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, hg. v. Armando Maggi u. Rebecca West (Ravenna: Longo, 2009), S. 51–67.

Im Hinblick auf das Filmszenario erklärt Pasolini, dass »Spinoza der erste rationalistische Philosoph und daher in gewissem Sinne für den bürgerlichen Rationalismus verantwortlich ist, dem er an diesem Punkt abschwört«. ⁹ Pasolini identifiziert auch sonst die Vernunft mit dem bürgerlichen Rationalismus und den Missständen des zeitgenössischen Neokapitalismus. Dieser Vernunft abzuschwören, ist zweifellos ein zentrales Anliegen nicht nur dieser Episode in *Porcile*, des ganzen Stücks und des gleichnamigen Films, sondern auch anderer Werke Pasolinis aus dieser Zeit. In dem Stück *Pilade* zum Beispiel entwirft Pasolini eine Fortsetzung der *Orestie* des Aischylos, die damit endet, dass Pylades Athena als Symbol einer Vernunft verflucht, die sich unauflöslich in Macht, sei sie faschistisch, kommunistisch oder kapitalistisch, verstrickt. ¹⁰

Warum für diese Abschwörung aber Spinoza als Zeugen wählen? Ginge es einfach nur darum, die moderne Vernunft darzustellen und zurückzuweisen, wäre Descartes zum Beispiel dann nicht ein besserer Kandidat? Wir meinen, dass es sowohl bei der Wahl Spinozas als auch bei der Geste des ›Abschwörens‹ um mehr geht, zumal Pasolini diese Geste noch häufig einsetzen wird, am bekanntesten wohl, wenn er sich einige Jahre später von der Trilogie des Lebens lossagt. ¹¹ Das Ziel unseres Aufsatzes ist daher nicht nur, den Charakter Julian und seinen Wunsch nach dem Schweinestall besser zu verstehen, sondern auch Pasolinis eigene Lektüre von Spinoza zu erkunden.

Das Erscheinen Spinozas im Stück ist überraschend, auch für Julian, der eher erwartet hätte, dass ihn ein neuer Arzt im Schweinestall besucht. Spinoza beginnt, sich zu rechtfertigen, indem er sein eigenes Leben mit dem Julians vergleicht. Als Spinoza so alt wie Julian war, lebte er in einer bürgerlichen Familie und wurde zum Libertin: »Du

⁹ Pasolini, »Intervista rilasciata a Gian Piero Brunetta«, S. 2945.

¹⁰ Vgl. Christoph F.E. Holzhey, »La vera diversità: Multistability, Circularity, and Abjection in Pasolini's *Pilade*«, in *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, hg. v. Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati u. Christoph F.E. Holzhey (Wien/Berlin: Turia + Kant, 2012), S. 19–35. Die Vernunft wird zum Beispiel auch in Pasolinis *Medea* scharf kritisiert, aber statt auch hier die Betonung auf ein Abschwören von der Vernunft zu legen, sollte man wohl eher die komplexe Beziehung zwischen Vernunft und Mythos herausstreichen. Vgl. hierzu Astrid Deuber-Mankowsky, »Cinematographic Aesthetics as Subversion of Moral Reason in Pasolini's *Medea*«, in *The Scandal of Self-Contradiction*, S. 255–66.

¹¹ Vgl. Holzhey, »Recantation Without Conversion«.

siehst, es hat sich / nichts geändert: Wie Idas Freunde stellte ich mich, / der Junge, gegen die Alten«. ¹² Während Julian immer wieder einen Vorwurf zu vernehmen meint, besteht Spinoza wiederholt darauf, dass er nicht zu Julian kam, um ihn zu verurteilen. Stattdessen erklärt Spinoza von Anfang an seine Unvoreingenommenheit: »ich lasse einen jeden nach seiner Art leben und räume ihm auch das Recht ein, / *wenn er will*, für das *zu sterben*, was er für sein Heil ansieht, / habe ich mir doch selbst auch zugestanden, für / die Freiheit zu leben«. ¹³

Das ist ein interessanter Satz. Pasolini übernimmt ihn leicht verändert aus einem Brief Spinozas an Oldenburg aus dem Jahr 1665. Insofern hier Selbstzerstörung als eine mögliche, nicht zu beanstandende Alternative zu einem Leben für die Freiheit zugelassen wird (oder einem »Leben für die Wahrheit«, wie Spinoza tatsächlich schrieb), scheint bereits eine gewisse Spannung zu den üblichen Lesarten von Spinozas rationalistischer Ethik zu bestehen. ¹⁴ An diesem Punkt im Gespräch zwischen Julian und Spinoza sind die Vernunft und das Abschwören von ihr allerdings noch kein Thema. Vielmehr fährt Spinoza fort, Ähnlichkeiten zwischen seinem eigenen skandalösen Leben und dem Julians zu beschreiben, nicht ohne dabei auch auf die persönlichen Kosten zu sprechen zu kommen, die der Skandal mit sich bringt (und man kann hier wohl auch Pasolinis Reflexionen über sein eigenes »skandalöses« Leben mit heraushören): »Nun, meine Abkehr (vom Konformismus der Väter, / Herren über Tonnen von Orangen), ein Bestechungsversuch / (Inszenierung einer angeblichen Integration des rebellischen / Sohnes), die Häresie des Sohnes – Skandal – Verfolgung. / Haben wir das Jahr 1667 oder 1967?«. ¹⁵

¹² »Non è cambiato niente, / lo vedi: come gli amici di Ida, / io, ragazzo, mi schierai contro i vecchi«. Zitate aus dem Stück *Porcile* entstammen zum einen Pasolini, *Teatro*, wo sich der Dialog zwischen Julian und Spinoza auf den S. 630–36 findet, und zum anderen Pier Paolo Pasolini, *Orgie (Orgia), Der Schweinestall (Porcile)*, übers. v. Heinz Riedt (Frankfurt a.M.: Fischer, 1984), wo sich der Dialog auf den S. 158–66 findet. Hervorh. im Original, es sei denn, es wird eigens darauf hingewiesen.

¹³ »[I]o lascio ciascuno / vivere secondo la sua complessione, e ammetto / che *chi lo vuole, muoia*, per ciò ch'egli crede suo bene, / dato che ho permesso a me stesso / di vivere per la libertà«.

¹⁴ Baruch de Spinoza, »30. Brief an Heinrich Oldenburg«, in ders., *Briefwechsel*, übers. v. Carl Gebhardt (Hamburg: Meiner, 1986), S. 141–42.

¹⁵ »Beh, un'abiura (contro il conformismo dei padri / padroni di tonnellate di arance), un tentativo / di corruzione (inscenare una finta integrazione / del

Spinoza betont noch einmal, dass er Julian nicht verdammt, und stellt dann selbst die Frage, warum gerade er sich mit dem jungen Mann im Schweinestall befindet. Die Antwort des Philosophen ist ziemlich merkwürdig und verwickelt. Spinoza weist auf den vierten Teil seiner *Ethik*, der mit dem Titel »VON MENSCHLICHER KNECHTSCHAFT ODER VON DEN KRÄFTEN DER AFFEKTE«¹⁶ überschrieben ist, und erklärt, dass Julian der Sklave eines Affekts ist, der ihn zu den Schweinen treibt: »Kein Zweifel: Ein Affekt zieht dich / hierher zu den Schweinen, und du bist ihm hörig. Wer / solches tut, ›obwohl er das Bessere erkennt, muß / ja wohl dem Schlechteren folgen‹, so sagte ich.«¹⁷ Julian bestätigt voller Stolz: »Nie gab es einen stärkeren Affekt als diesen, / der mich zu den Schweinen zieht.«¹⁸ Er kann jedoch nicht verstehen, worauf Spinoza mit seiner Analyse hinauswill, wenn diese nicht irgendeine Form der Verurteilung beinhaltet.

In der Tat fährt Spinoza mit dem Nachweis fort, wie absurd es ist, dass er sich bei Julian im Schweinestall befindet. Der Philosoph bezieht sich nun auf den fünften und letzten Teil seiner *Ethik*, der mit »Von der MACHT DES VERSTANDES ODER VON MENSCHLICHER FREIHEIT«¹⁹ überschrieben ist, und charakterisiert diesen Abschnitt als »Lob des Verstandes – nicht weit von dem Begriff, den Cartesius sich von ih[m] machte.«²⁰ Interessanterweise hebt Spinoza dann seine bürgerliche Herkunft hervor und betont in diesem Zusammenhang, dass der Kern seines *Tractatus theologico-politicus* in dem Gedanken enthalten sei, dass »der Mensch allein im Staat vernünftig und frei sein kann.«²¹ Man könnte hierin schon eine Vorwegnahme der wenig später erfolgenden Kritik sehen, dass Vernunft und Freiheit die bürgerliche Ordnung zur Voraussetzung haben. An dieser Stelle zieht Pasolinis Spinoza aber zunächst eine andere Schlussfolgerung und teilt Julian mit, was er ihm

figlio ribelle), l'eresia del figlio – lo scandalo – / la persecuzione. Siamo nel 1667 o nel 1967?«.

¹⁶ Baruch de Spinoza, *Ethik, in geometrischer Ordnung dargestellt*, Lateinisch-Deutsch, hg., eingl. und übers. v. Wolfgang Bartuschat, *Sämtliche Werke*, Bd. 2 (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2015), S. 373.

¹⁷ »Non c'è dubbio: è un affetto / che ti trae tra questi porci, e quindi ne sei schiavo. / Chi fa ciò «benché veda il meglio, è costretto, / tuttavia, a seguire il peggio», dicevo«.

¹⁸ »Mai affetto fu più forte di questo che mi attrae tra questi porci«.

¹⁹ Spinoza, *Ethik, in geometrischer Ordnung dargestellt*, S. 527.

²⁰ »Un inno alla Ragione – / che non è lontana dall'idea che ne aveva Cartesio«.

²¹ »[S]olo nella Città l'uomo può essere / razionale e libero«.

›eigentlich‹ sagen müsste: »Befreie dich, Julian, *mit der Vernunft* / von der Hörigkeit der Affekte: Geh dann zu den Menschen zurück / wenn du Mensch sein willst!«. ²² Und er sollte hinzufügen, so Spinoza weiter, dass Julian zur Fusionsfeier von seinem Vater und dessen neuem Geschäftspartner gehen solle. Zwar erwarteten ihn dort »mit Sicherheit der Kompromiß, doch ebenso die Freiheit der Häresie und der Revolution«. ²³

Julian, der die Alternativen von Kompromiss, Freiheit und Revolution ablehnt, um sich stattdessen der affektiven Anziehungskraft der Schweine hinzugeben, versteht nicht, warum Spinoza nicht ›wirklich‹ sagt, was er ihm seiner *Ethik* zufolge sagen müsste. Anstatt Julian zu antworten oder die eigene *Ethik* einfach zu verleugnen, schweift Spinoza erneut ab.

Spinoza erinnert Julian an das Buch, das dieser las, bevor er sich schließlich ganz von der Erfahrung im Schweinestall gefangen nehmen ließ und sie – wie Spinoza sagt – »wie liturgische[n] Gesang« zu wiederholen begann. ²⁴ Bei dem Buch handelt es sich um kein anderes als Spinozas *Ethik*, interessanterweise geht es jedoch nicht um die abschließenden Teile »VON MENSCHLICHER KNECHTSCHAFT« oder »VON der MACHT DES VERSTANDES«, sondern um den Anfang des Werks, der sich mit Gott beschäftigt. Spinoza beginnt, die achte Definition zu zitieren: »Unter Ewigkeit begreife ich die Existenz selbst ...«, ²⁵ und Julian vervollständigt den Rest: »... insofern sie aus der bloßen Definition / des ewigen Dinges als notwendig folgend begriffen wird ...«. ²⁶ Der junge Mann setzt hinzu, dass er die *Ethik* auswendig lernte, weil er das Buch nicht verstand. Da Spinoza keine Anstalten macht, die fragliche Definition zu erläutern, könnte man ihr Zitat in Pasolinis Stück als Hinweis darauf verstehen, dass Julian von der *Ethik* selbst dazu ermutigt wurde, sich seinen Affekten hinzugeben. Dazu könnten ihn die Themen der ersten Seiten, also Gott, Existenz und Ewigkeit, ermuntert haben, oder die rationalistische Schlussfigur, die Existenz an die bloße

²² »Liberati dalla schiavitù degli affetti, Julian, / *per mezzo della ragione*: e quindi torna tra gli uomini, / se vuoi essere un uomo«.

²³ »[L]à ti aspetta il compromesso, sì, ma anche la libertà / dell'eresia e della rivoluzione«.

²⁴ »[R]ipetuta / come i canti liturgici«.

²⁵ »Per eternità intendo la stessa esistenza ...«.

²⁶ »[I]n quanto si concepisce seguire necessariamente / dalla sola definizione della cosa eterna«.

Definition knüpft, oder vielleicht auch nur die reine Repetition, die zum Auswendiglernen erforderlich ist und der Wiederholung von liturgischem Gesang oder Julians Erleben im Schweinestall sehr wohl ähneln mag.

Wie dem auch sei, Spinoza weist zunächst auf einen merkwürdigen Widerspruch in seinem eigenen Denken hin, der darin bestehe, dass er Gott mit einer Vernunft zu erklären versucht habe, die bereits wissenschaftlich und bürgerlich war. In einer ebenso raffinierten wie poetischen Summenbildung kombiniert Spinoza dann seine eigene und Julians Erfahrung und kommt so auf die Erfahrung einer Epoche, welche die vergangenen dreihundert Jahre umfasst. Diese Epoche ist noch recht jung, wie Spinoza meint, ja, sie ist eigentlich so jung wie Julian, und sie könnte, vielleicht sogar *sollte* denselben Entschluss fassen, den Julian gleich fassen werde.

Während Julian aber bestreitet, dass er eine Entscheidung trifft und so seine eigene Passivität unterstreicht – »Aber ich fasse doch *gar keinen* Entschluß ... « –,²⁷ scheint Spinoza das Verhalten des jungen Mannes in den Geltungsbereich seiner Ethik zu bringen, die Aktivität privilegiert: Spinoza interpretiert Julians Hingabe seiner selbst, die ihn drei Monate in einem katatonischen Zustand verbringen ließ, in dem er weder sprach noch aß, schlief, träumte oder starb, als das Ergebnis eines Entschlusses, den Julian aktiv gefasst habe (»Trotzdem hast du ihn gefaßt. Sogar schon lange.«).²⁸ Bei diesem Entschluss handelt es sich, wie Julian dann selbst vorschlägt, um die Entscheidung sich fortzustehen oder zu verschwinden (»sparire« im Italienischen). Kurz darauf sprechen er und Spinoza auch davon, aus der Welt zu gehen –, und man könnte auch sagen, es gehe darum, die Welt »hinzugeben«, was im Hinblick auf den Gegensatz von Aktivität/Passivität ebenso zweideutig ist wie aus der Welt zu »verschwinden«.

Spinoza erinnert in diesem Zusammenhang an seine Definition von Passivität am Anfang des vierten Teils »VON MENSCHLICHER KNECHTSCHAFT«: »Wir leiden, insofern wir ein Teil / der Natur sind, der für sich allein, / ohne andere nicht begriffen werden kann ...«.²⁹ Julian antwortet mit einer fast gleichlautenden Formulierung aus dem

²⁷ »Ma io non prendo *nessuna* decisione«.

²⁸ »L'hai presa, invece. E da tempo«.

²⁹ »Noi in tanto patiamo, in quanto siamo / una parte della natura che non può essere concepita / per sé, senza le altre«.

dritten Teil »Von dem Ursprung und der Natur der AFFEKTE«;³⁰ «Man sagt, daß wir leiden, wenn sich in uns etwas begibt, / dessen Ursache wir nur zum Teile sind ...«. ³¹ Er fügt diesen Worten jedoch ein »Nagut!«³² hinzu und signalisiert damit, dass mit der Definition von Passivität noch kaum etwas gesagt ist. Ihre Anwendung auf Julians Verschwinden wird sich denn auch als vieldeutig erweisen.

So fährt Spinoza fort und sagt, was er als »erster Philosoph der Vernunft«³³ Julian sagen sollte: »Sprich, iß, wache, arbeite, handle und stehl dich nicht fort!«. ³⁴ Der Philosoph wiederholt damit mehr oder weniger, was er vorher schon sagte, was er Julian eigentlich hätte sagen sollen, aber wie verhält sich dies zu der eben gegebenen Definition von Passivität? Zu verschwinden wird an dieser Stelle von einer aktiven Beschäftigung mit der Welt abgegrenzt und scheint daher für reine Passivität in irgendeinem allgemeinen Sinne zu stehen. Im Weiteren zeigt sich allerdings, dass Spinozas Ermahnung, nicht zu verschwinden, nicht notwendig aus einer Ethik folgt, die Passivität zu überwinden sucht und dabei Passivität recht präzise als den Zustand bestimmt, in dem wir nur Teilursache dessen sind, was in uns vorgeht. Vielmehr hängt die Aufforderung, nicht zu verschwinden, von einer anderen Prämisse ab. Bei Pasolini macht Spinoza selbst die folgende Beobachtung: »Doch Objekt meiner Vernunft war Gott. / Und ich kann nicht verlangen, daß du aus Durst / nach Wahrheit lebst. So stirb, wenn dir das / Freude macht, geh aus der Welt«. ³⁵ Pasolinis Spinoza scheint an dieser Stelle einen weiteren Gedankensprung zu machen, insoweit das Stück nicht ausbuchstabiert, wie die Aufforderung zu sprechen, zu essen, ... und nicht zu verschwinden mit der Suche nach Gott und dem Durst nach Wahrheit zusammenhängt. Es erscheint durchaus plausibel, dass Spinozas *Ethik* die fehlenden Zwischenschritte liefert, insbesondere insoweit sie auf der ontologischen Notwendigkeit von Selbsterhaltung (oder dem *Conatus*) insistiert. Wie wir meinen, kann man aber auch argumentieren, dass die *Ethik* – oder vielleicht nur bestimmte Interpretationen von ihr – an gewissen

³⁰ Spinoza, *Ethik, in geometrischer Ordnung dargestellt*, S. 219.

³¹ »Si dice che patiamo, quando in noi sorge qualcosa, / di cui non siamo che causa parziale«.

³² »Va bene!«.

³³ »[P]rimo filosofo della Ragione«.

³⁴ »Parla, mangia, sta sveglio, lavora, agisci, non sparire«.

³⁵ »Ma l'oggetto della mia ragione era Dio. / Non posso pretendere che tu viva per fame di verità. / Dunque muori, se questo ti fa piacere, esci dal mondo«.

Punkten sozusagen aktive ›Entscheidungen‹ fällt, die nicht in einer lückenlosen Reihe von Schritten aus den anfänglichen Definitionen und Axiomen folgen: die Entscheidungen etwa, die Überwindung von Passivität als oberstes Ziel anzusehen, dafür die Aktivität und Freiheit des Geistes zu fördern, und dafür wiederum auf quasi empirische und wissenschaftliche Weise sein Verständnis der Gesamtheit aller Dinge – oder dessen, was Spinoza Natur oder Gott nennt – zugleich zu erweitern und zu vertiefen.³⁶

Insoweit Pasolinis Spinoza einsieht, dass ein Leben der Vernunft und der Freiheit des Geistes das Ergebnis einer Wahl ist (die er für sich selbst getroffen hat, jedoch nicht von Julian einfordern kann), kann er auch dabei helfen, das Hingeben der Vernunft und das Weggehen aus der Welt auf eine andere, weniger passive Weise zu verstehen. Zunächst sollte man betonen, dass es bei dieser Option, die Pasolini mit Hilfe seiner Figur Spinoza und der Allegorie von Julian im Schweinestall untersucht, nicht um Suizid im wörtlichen Sinne geht. Wie die Fortsetzung des Gesprächs klarmacht, geht es viel eher darum, dass Julian sich einen Tod zu eigen macht, den man als sozial oder symbolisch bezeichnen könnte, insoweit Julian nicht nur die Welt von Klotz und Herdhitze verlässt, sondern auch deren Gegensatz, die Welt Idas und ihrer revolutionären Kommilitonen. Der Entschluss, in keiner dieser beiden gegensätzlichen Welten zu sprechen, zu arbeiten und zu handeln, erschien zunächst als eine Form radikaler Passivität, für die sich Julian allerdings

³⁶ Spinozas Schriften sind berüchtigt dafür, dass sie radikal verschiedene Interpretationen ermöglichen. Vgl. etwa Christopher Norris, »Spinoza and the Conflict of Interpretations«, in *Spinoza Now*, hg. v. Dimitris Vardoulakis (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), S. 3–37, und die dort angeführten bibliographischen Hinweise. Während der Streit der Interpretationen häufig darauf zurückzuführen ist, dass nur einige Ausschnitte aus Spinozas Schriften selektiv gelesen werden, scheint seine monistische, zweiseitige Aspekttheorie auch auf sein eigenes Werk zuzutreffen, das unter verschiedenen Aspekten gelesen werden kann, »without this necessarily entailing any dropouts or distortions«, wie Norris in Bezug auf Derridas Lektüre schreibt (S. 16). Für besonders interessant halten wir Antonio Negris Ausführungen zur doppelten Fundierung von Spinozas *Ethik*. Das Fundament der ersten beiden Teile wird im dritten und vierten Teil (auf den sich Pasolinis alter Spinoza konzentriert) unterbrochen, kehrt dann aber teilweise wieder im letzten Teil zurück. Vgl. Antonio Negri, *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008) sowie *Subversive Spinoza: (Un)contemporary Variations* (Manchester [u. a.]: Manchester University Press, 2004).

aktiv entschied. Spinoza selbst aber verdammt jetzt diesen Entschluss nicht nur *nicht*, sondern er lobt Julian für seine Entscheidung, die ihn jeden Tag in den Schweinestall zurückkehren und »wie bei einer Masturbation / oder bei einer mystischen Entrückung / die Beziehungen zur Welt verl[ieren]« ließ.³⁷ Die wiederholte Rückkehr in den Schweinestall führt nicht nur zum Verlust jeglichen Bezugs zur Welt, sondern auch zum Verlust der Vernunft, wie Julian eingesteht. Jedoch bringt dieser zweifache Verlust, wie er gegenüber Spinoza bestätigt, auch das mit sich, was er für sein Glück hält: »Wirklich, ich bin der / glücklichste Mensch der Welt!«.³⁸

Indem Pasolinis *Porcile* auf diese Weise hervorhebt, dass man die Beziehungen zur Welt durch Aufgabe der Vernunft und Hingabe an seine Affekte abbrechen kann, scheint das Stück auch einen anderen Weg zur Verringerung von Passivität vorzuschlagen. Wie bereits angedeutet wurde, verstehen Spinoza und Julian unter Passivität den Sachverhalt, dass man von anderen Teilen der Natur (beziehungsweise der Welt) abhängig und nur zum Teil Ursache dessen ist, was in einem vorgeht. Unter dieser Voraussetzung muss die Hingabe an Affekte, die mit einem Abbruch aller Beziehungen zur Welt einhergeht, auch nicht mehr nur als rein passiv angesehen werden; vielmehr kann man diese Hingabe dann auch so verstehen, dass sie paradoxerweise Aktivität verstärkt, freilich nicht auf dem Weg der Vernunft und einer vertieften Einsicht in die Welt, Natur oder Gott.

Spinozas vorletzte Rede in *Porcile* scheint in genau diese Richtung zu weisen, insoweit sie Julian eine Aktivität zuschreibt, die sich nicht mit der Vernunft erklären lässt:

Eben dies: Du bist, weil du glücklich bist.
 Durch dein Sein bringst du dich zum Ausdruck.
 Nenne, wie du magst, diese deine Mitteilungsweise,
 die dein Vater »weder Gehorsam noch Ungehorsam« nennt:
 Tatsache ist, um ein Beispiel zu geben, daß viele Heilige
 ohne Worte predigten – mit ihrem
 Schweigen, ihrem Tun, ihrem Blut und ihrem Tod.
 Oh, das war gewiß kein Reden, das man
 als rational bezeichnen könnte.

³⁷ »[I]n questo porcile dove sei venuto tutti i giorni / e dove hai perso dunque, come in una masturbazione / o in un raptus mistico, i rapporti con il mondo«.

³⁸ »Sì, infatti, io sono l'uomo più felice della terra!«.

Um für diese Art des Redens Zeugnis abzulegen,
 die durch keine Vernunft, auch nicht durch
 eine sich selbst widersprechende
 erklärt werden kann,
 wurdest du berufen.³⁹

Julians Ausdruck seiner selbst gibt jeglichen Anspruch auf Verständlichkeit hin, bleibt undurchdringlich und kann der Vernunft nicht eingeordnet werden, und zwar selbst dann nicht, wenn diese Vernunft sich selbst widerspricht wie im Gegensatz der faschistischen und revolutionären Welten, die sie selbst hervorgebracht hat. Trotzdem begehrt Julian auf und ruft, dass er nicht zu einem »Versuchskaninchen«⁴⁰ gemacht werden will, nicht einmal für Spinozas *Ethik*. In der Tat argumentiert auch der neue Spinoza gegen Ende der Episode in gewissem Sinne noch immer auf der Grundlage der *Ethik*. Seine Beschreibung von Julians Sein, Glück und Ausdruck seiner selbst zum Beispiel ist im Einklang mit »Von GOTT«, dem ersten Teil der *Ethik*, auf den schon früher in dieser Episode mit der Definition von Ewigkeit angespielt wurde. Dies legt nahe, dass die *Ethik* für Pasolini einen Raum von Möglichkeiten eröffnet und sie das Ethos von Vernunft, Wahrheit und Freiheit, auf das sich ihre letzten beiden Teile konzentrieren, nicht notwendig vorschreibt – oder sie zumindest sehr unterschiedliche Lesarten dieses Ethos zulässt.

Der Sachverhalt, dass die *Ethik* einen solchen Raum von Möglichkeiten eröffnet, scheint jener Brief an Oldenburg zu bestätigen, den Pasolini in seinem Stück zitiert und den Spinoza noch während der Arbeit an der *Ethik* schrieb. Von heute aus betrachtet scheint Pasolinis Spinoza jedoch noch darüber hinauszugehen, individuelle Freiheit in einem Raum von Möglichkeiten zu befürworten, zumal uns eine solche Haltung den neoliberalen Anforderungen an Flexibilität gefährlich nahe zu kommen scheint. In Bezug auf seinen *Tractatus theologico-politicus* unterstrich Pasolinis Spinoza schon früher, dass Vernunft und

³⁹ »Appunto: in quanto tu sei felice tu sei. / Col tuo essere tu ti esprimi. / Chiama come vuoi quel tuo modo di comunicare / che tuo padre chiama «ne obbedire ne disobbedire» / fatto sta che per esempio molti santi hanno predicato / senza dire una sola parola – col silenzio, / con l'azione, con il sangue, con la morte. / Ah, non si tratta certo di discorsi / che possano essere definiti razionali. / A testimoniare questa forma di linguaggio / che nessuna Ragione può spiegare, neanche / contraddicendosi, tu sei stato chiamato«.

⁴⁰ »cavia«.

Freiheit auf dem (bürgerlichen) Staat als der Bedingung ihrer Möglichkeit beruhe. Auf Julians Ausruf, dass er nicht zu einem Versuchskaninchen der *Ethik* gemacht werden wolle, antwortet Pasolinis Spinoza nun, indem er seine Beziehung zur *Ethik* klarstellt: »Hast du denn nicht begriffen, Julian? / Ich bin hier, um sie [sic!] abzuschwören.«⁴¹ Die *Ethik* war, wie Spinoza weiter erklärt, nicht mehr als ein Buch: Es entstand in einer Welt, die schließlich auch Julians humanistischen Vater und dessen technokratischen Partner hervorbringen sollte, und es erreichte nicht mehr, als dieser Welt und ihrer Geschichte auch noch Ruhm zu bringen.

Das bedeutet freilich nicht, dass Pasolinis Spinoza der *Ethik* einfach widerspricht oder sie verneint. Vielmehr handelt es sich um eine eigentümliche Form des Abschwörens, die nicht als Bekehrung verstanden werden kann: So wie die Vernunft erfüllt auch die *Ethik* einen Zweck, aber beide müssen schließlich hingegeben werden. Wie Spinoza sich erinnert, half ihm die wissenschaftliche, bürgerliche Vernunft bei der Lösung des alten Problems, wie Gott zu erklären wäre.

Doch einmal Gott erklärt, hat die Vernunft
ihre Aufgabe erfüllt und muß sich selbst verleugnen.
Nur Gott darf bleiben, nichts als Gott.
Beharrte ich auf einigen Punkten, die dem alten Spinoza
lieb gewesen, so doch nur, um dir begreiflich zu machen,
wie sehr der neue recht hat und wie sehr er in dir
die einzige, reine Gegenwart eines Gottes
liebt, der nicht tröstet.⁴²

Auch für Pasolinis neuen Spinoza heißt die Aufgabe noch immer »Gott«, aber dieser Gott muss offenkundig in einem radikal immanenten Sinn verstanden werden. »Deus sive Natura«, wie Spinoza selbst es bekanntlich ausdrücken sollte, oder vielleicht auch »Gott oder Realität« in jenem emphatischen Sinne von »Realität« (*la realtà*), den Pasolini mit einer nicht integrierbaren – oder nicht konsumierbaren – Alteri-

⁴¹ »Julian, non hai capito? Sono qui per abiurarla«.

⁴² »Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione / ha esaurito il suo compito, deve negarsi: / non deve restare che Dio, nient'altro che Dio. / Se mi sono soffermato su alcuni punti, cari / al vecchio Spinoza, è per farti capire / quanto abbia ragione il nuovo, e quanto esso in te ami / la sola, la pura presenza di un Dio che non consola«.

tät im Neokapitalismus verbinden sollte: dem Lumpenproletariat, der archaischen Vergangenheit, Afrika etc.

Einen solchen nachdrücklichen Sinn von Realität beschwört Julian in der Tat in einer früheren Episode (VIII) des Stücks herauf, wenn er Ida in paradoxen Begriffen von seiner Liebe erzählt, nachdem er aus seinem dreimonatigen katatonischen Zustand wieder aufgetaucht ist: »Was diese Liebe mich alles fühlen läßt, / kann man so zusammenfassen: Mich hat eine / Gnade wie eine Pest getroffen. / Wundere dich also nicht, wenn neben der Beklemmung / auch die dauernde, grenzenlose Freude steht.«⁴³ Wie Julian erklärt, hat die Freude, die er aufgrund seiner Liebe fühlt, mit einem Geheimnis zu tun, »doch dies Geheimnis ... taucht mich in das Leben.«⁴⁴ Dann fährt er fort:

Was ich als Leben begreife? Das, von dem man glaubt,
es gehöre auf ewig den andern
(das in uns aber unfertig oder eine Schuld ist).
Ich muß in das Leben hinein, um mich seinen
erbärmlichsten Erscheinungsformen, den sozialen, zu entziehen,
an die ich schon durch Geburt gebunden bin ... und
dann durch politische Pflicht, Beharrung oder Auflehnung ...
Sind diese Erscheinungsformen alle beseitigt, kann ich,
allein, an ein reines Leben herangehen ... schön
oder auch erschreckend ... das aber nie Halbheiten kennt,
wie soll ich's dir erklären ... auch nicht, wenn's nur mittelmäßig ...
wenn's alltäglich ist ... Sagen wir, Realität: vielleicht ist
das präziser ausgedrückt. Nun habe ich aus der Realität – im
Rausch der Einschränkung – alles verbannt, was meine
Pflicht ist [...].
Und was bleibt nun?
Alles, was mir nicht gehört.
Was nicht erblich oder Herrschaftsbesitz oder
natürlicher, zumindest intellektueller Machtbereich,
sondern ganz einfach ein Geschenk ist.⁴⁵

⁴³ »I fenomeni che questo amore produce in me / si possono riassumere in uno solo: una grazia / che, sia pure come una peste, mi ha colpito. / Non stupirti, dunque, se accanto all'angoscia / c'è una continua, infinita allegria«.

⁴⁴ »[M]i immerge nella vita«.

⁴⁵ »Cosa intendo per vita? Quella cosa / che si crede eternamente appartenere agli altri / (mentre in noi è incompiuta o è una colpa). / Io devo entrare nella vita, per evitarla / nei suoi aspetti più meschini, quelli sociali, / quelli a cui sono legato prima per nascita... / e poi per obbligo politico, conservazione o rivolta.

In dieser Passage bezieht sich Julian explizit auf »Realität«, einen der wichtigsten Begriffe Pasolinis. Wie René de Ceccatty erläutert, interessiert sich Pasolini für Realität in einem zweifachen Sinn: einmal als Marxist, und dann als Mystiker. Für Pasolini kann Realität daher etwas Materielles und Objektives bedeuten, sie kann aber auch Gegenstand einer mystischen, heiligen und ästhetischen Erfahrung werden, die auch die Sexualität mit umfasst.⁴⁶ Im Falle Julians ist Realität in diesem zweiten, mystischen Sinne aufzufassen: Sie ist ein privilegierter Raum der Intensität und unmittelbaren Partizipation, aus dem der Bürger gewöhnlich ausgeschlossen ist. Kann nach Pasolinis Ansicht normalerweise nur derjenige, der »anders« als bürgerlich ist, Zugang zu dieser Realität finden, so kann sie doch manchen als freies Geschenk zuteil werden. Im Falle Julians ist es gerade der Affekt, der ihn zu den Schweinen zieht, der es ihm erlaubt, mit dieser Dimension von Realität in Berührung zu kommen und sich allen sozialen Banden, seiner bürgerlichen Stellung und der Teilhabe an Macht zu entziehen.⁴⁷

Um das Leben auf diese Weise als Realität erfahren zu können, muss man allerdings die Vernunft hingeben, wie die von uns ausführlich diskutierte Episode zwischen Julian und Spinoza deutlich macht. Vor oder jenseits der Vernunft angesiedelt, darf das Leben keinen Zweck und keine Wirkung haben, um an sich bedeutungsvoll und mächtig zu sein. Mit Julian, aber wohl auch mit den Kannibalen, die im Film die Episode mit Spinoza ersetzen, und einer Ästhetik, die sich jeglicher Integration und Fusion widersetzt, bringt *Porcile* eine Figur der Hingabe zur Darstellung, die der Komplizenschaft mit dem Faschismus

/ Esclusi dunque tutti questi aspetti, / mi resta da affrontare una vita pura, solo ... bella / o terrorizzante... senza mai mezzi termini, / come dirti... neanche quando è media... quotidiana. / Chiamiamola realtà: forse è più esatto. Dalla realtà / io ho dunque escluso – con l'ebbrezza della restrizione – / tutto ciò che è mio obbligo [...] / Che cosa resta? / Tutto ciò che non mi appartiene. / Che non è ereditario, o possesso padronale, / o naturale dominio almeno dell'intelletto: / ma, semplicemente, un dono.« (Kursiv im Original, Fettdruck die Verf.)

⁴⁶ René de Ceccatty, »Pasolini: dialoghi con la realtà«, in *Corpus xxx: Pasolini, Petrolio, Salò*, S. 96–108.

⁴⁷ Etwas Ähnliches beschreibt Pasolini auch in *Petrolio*, seinem letzten, un abgeschlossenen Roman. Dessen Protagonist, der Ingenieur Carlo, lässt sich von einigen Jungen aus dem Lumpenproletariat sexuell dominieren, und diese masochistische Unterwerfung befreit ihn von seiner Identität, was ihm erlaubt, in einem Augenblick mystischer Ekstase in den Kosmos einzugehen. Vgl. Gragnolati, *Amor che move*, S. 51–67.

und einem alles verzehrenden Neokapitalismus entkommt, dabei jedoch keinen Trost spendet. Außerhalb der Vernunft, ohne Hoffnung oder Trost, ist die Hingabe paradoxerweise zum Weg zu einer neuen Art von Freiheit geworden.

Aus dem Englischen übersetzt von Markus Hardtmann

Manuele Gragnolati und Christoph F. E. Holzhey, »Aktive Passivität?: Spinoza in Pasolinis *Schweinestall*«, in *Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling, *Cultural Inquiry*, 12 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 49–65 <https://doi.org/10.37050/ci-12_04>

QUELLENANGABEN

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio, »Bartleby, or On Contingency«, in *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, hg. v. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press, 1999), S. 243–71
- Bazzocchi, Marco, »Baubò: la scena comica dell'ultimo Pasolini«, in *Corpus xxx: Pasolini, Petrolio, Salò*, hg. v. Davide Messina (Bologna: Clueb, 2012), S. 13–28
- Bondavalle, Simona, »Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pasolini's Porcile«, *Italica*, 87.3 (Herbst 2010), S. 408–27
- Brisolin, Viola, »Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond. Reading Pasolini's Porcile with Lacan«, *Italian Studies*, 65.1 (März 2010), S. 107–22 <<https://doi.org/10.1179/016146210X12593180018182>>
- Cadel, Francesca, »Politics and Sexuality in Pasolini's Petrolio«, in *The Power of Disturbance: Elsa Morante's >Aracoeli*«, hg. v. Manuele Gragnolati u. Sara Fortuna (Oxford: Legenda, 2009) <<https://doi.org/10.4324/9781315085531-10>>
- Casi, Stefano, *I teatri di Pasolini* (Mailand: Ubulibri, 2005)
- Deleuze, Gilles, »Bartleby; or, The Formula«, in *Essays Critical and Clinical* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), S. 68–90
- de Spinoza, Baruch, *Ethik, in geometrischer Ordnung dargestellt*, Lateinisch-Deutsch, hg., einged. und übers. v. Wolfgang Bartuschat, *Sämtliche Werke*, Bd. 2 (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2015) <<https://doi.org/10.28937/978-3-7873-2823-9>>
- »30. Brief an Heinrich Oldenburg«, in ders., *Briefwechsel*, übers. v. Carl Gebhardt (Hamburg: Meiner, 1986), S. 141–42
- Deuber-Mankowsky, Astrid »Cinematographic Aesthetics as Subversion of Moral Reason in Pasolini's *Medea*«, in *The Scandal of Self-Contradiction*, S. 255–66 <https://doi.org/10.37050/ci-06_14>
- Gragnolati, Manuele, *Amor che move: Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante* (Mailand: il Saggiatore, 2013)
- »Differently Queer: Sexuality and Aesthetics in Pier Paolo Pasolini's Petrolio and Elsa Morante's *Aracoeli*«, in *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, hg. v. Stefania Lucamante (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2014), S. 205–18
- »Pier Paolo Pasolini's Queer Performance: La Divina Mimesis between Dante and Petrolio«, in *Corpus xxx: Pasolini, Petrolio, Salò*, S. 134–64

- Halberstam, Judith, *The Queer Art of Failure* (Durham, NC.: Duke University Press, 2011) <<https://doi.org/10.1215/9780822394358>>
- Holzhey, Christoph F.E., »Recantation Without Conversion: Desire, Mimesis, and the Paradox of Engagement in Pier Paolo Pasolini's *Petrolio*«, in *Desire, Deceit and the Novel: René Girard and Literary Criticism*, hg. v. Pier Paolo Antonello u. Heather Webb (East Lansing, MI: Michigan State University Press, 2015) S. 233–52
- »La vera diversità: Multistability, Circularity, and Abjection in Pasolini's *Pilade*«, in *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, hg. v. Luca Di Blasi, Manuele Gragnolati u. Christoph F.E. Holzhey (Wien/Berlin: Turia + Kant, 2012), S. 19–35 <https://doi.org/10.37050/ci-06_02>
- Negri, Antonio, *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008)
- Norris, Christopher, »Spinoza and the Conflict of Interpretations«, in *Spinoza Now*, hg. v. Dimitris Vardoulakis (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), S. 3–37 <<https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816672806.003.0001>>
- Pasolini, Pier Paolo, *Orgie (Orgia), Der Schweinestall (Porcile)*, übers. v. Heinz Riedt (Frankfurt a.M.: Fischer, 1984)
- *Per il cinema*, hg. v. Walter Siti u. Franco Zabagli, 2 Bde. (Mailand: Mondadori, 2001), Bd. 2, S. 3316–18.
- *Teatro*, hg. v. Walter Siti u. Silvia De Laude (Mailand: Mondadori, 2001), S. 1183–86
- »Intervista rilasciata a Gian Piero Brunetta«, in *Per il cinema*, 2001, Bd. 2, S. 2944
- »Note e notizie sui testi: *Porcile* (1968–1969)«, in *Per il cinema*, Bd. 2, S. 3129–34
- Raffaello Palomba Mosca, »Lettura di *Porcile* attraverso le fonti«, in *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, hg. v. Armando Maggi u. Rebecca West (Ravenna: Longo, 2009), S. 51–67
- Rancière, Jacques, »Deleuze, Bartleby, and the Literary Formula«, in *The Flesh of Words: The Politics of Writing* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2007), S. 146–69
- René de Ceccatty, »Pasolini: dialoghi con la realtà«, in *Corpus xxx: Pasolini, Petrolio, Salò*, S. 96–108
- Ricciardi, Alessia, »Pasolini for the Future«, *California Italian Studies Journal*, 2.1 (2011) <<http://escholarship.org/uc/item/8v81z3sg>> [Zugriff: 17.3.2015]
- Schérer, René, »Le nouveaux Spinoza«, in *Passages pasolinienes*, hg. v. René Schérer u. Giorgio Passerone (Paris: Septentrion, 2006), S. 145–64
- Viano, Maurizio, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley: University of California Press, 1993)

FILMOGRAPHIE

Porcile (R.: Pier Paolo Pasolini. I/F 1969)